

ЕХО ОТ ЕКО**НИКИТА НАНКОВ**

На Нина и Орин

Червената нишка през лабиринта на писаното от Умберто Еко – в научните, а донякъде и в художествените му текстове – е идеята за отворената творба (по-нататък, ОТ). Моите бележки пристъпват към тази идея с обходна маневра: те я визират посредством идеята на Еко за затворената творба (по-нататък, ЗТ)¹.

Основните черти на ЗТ ще извлека от някои ключови текстове на Еко за масовата и популярната култура². Много от тези текстове са били обсъждани като част от идеите на Еко и са били поставяни в техния италиански контекст³. Моят подход към ЗТ е по-различен. Аз имам тройка цел: 1) Да дам както инвариант на ЗТ (което значи да сторя същото и с ОТ), така и да задълбая в някои детайли. 2) Да погледна на идеите на Еко в по-широк (но не италиански) контекст, да посоча някои източници и парадигми, които мисълта му следва и които, доколкото зная, не са били обсъждани; това обаче не значи, че ще търся „влияния”, а че разбирането на една мисловна система предполага и сравняването ѝ с други системи. 3) Да се вгледам в някои вътрешни напрежения в мисълта на Еко. Ще се опитам да покажа, че някои от важните напрежения в теорията и критиката му идват от основните

¹ ОТ е ключов термин за Еко в предсемиотичните му научни текстове. По-късно той е преведен на семиотичен език. ЗТ не е използвана толкова често като термин. Еко обаче многократно противопоставя понятията „отворен” и „затворен” с различни значения и в различен контекст: OW, 4; AC, 54, 75; RR, 8-9, 115-16 и т.н.

² Термините „масова и „популярна” култура имат различно значение в Италия: първият значи култура от народа и за народа и се противопоставя на втория термин, който има смисъл на пазарно-развлекателна и общодостъпна култура. — Zygmunt G. Bauman and Robert Lumley, „Turbulent Transition: An Introduction”, CCPI, pp. 8-15. Еко използва двата термина като синоними, означаващи втория вид култура; аз ще правя същото.

³ Виж статията в бел. 2. Виж и David Robey, „Umberto Eco: Theory and Practice in the Analysis of the Media”, CCPI, 160-77; Robert Lumley, „Introduction”, AP, VII-XXXII; John Lechte, Fifty Key Contemporary Thinkers. From Structuralism to Postmodernity (London and New York: Routledge, 1994), pp. 127-31. Еко споменава за влиянието, оказано му от неговите италиански колеги, приятели и учители: TS, 306, n. 31; OW, 158-66, 236-49.

предпоставки на неговото семиотично, литературоведско и културологично мислене, по-конкретно, от неговият опит да развие „субективна“ теория на културата, семиотиката и интерпретацията, която в голяма степен тръгва от „обективни“ предпоставки. Под „субективна“ разбирам ориентирана към възприемателя, към неговата активност, която е преди всичко познавателно-рационална, а под „обективни“ – облежани на текста.

Подходът ми е предимно синхронен, сиреч ще ме интересува не толкова развитието на идеите на Еко, колкото тяхната вътрешна логика.

1. ИНВАРИАНТИТЕ

Мисленето на Еко, най-общо казано, може да бъде определено с две взаимно допълващи се характеристики: от една страна, то е мислене чрез бинарни опозиции, от друга, то непрекъснато хвърля мостове между тези опозиции. Еко често нарича това разделяне и събиране диалектика.

Едно инвариантно определение на ОТ/ЗТ може да звучи така: ОТ/ЗТ предполага две съставки: 1) системно структуриран текст (текст в най-широк смисъл); 2) субект, който интерпретира текста. Без да пренебрегва текста, Еко се съсредоточава върху интерпретатора (и тук е началото на напрежението между „обективно“ и „субективно“). Текстовият обект е ОТ, защото е конструиран по такъв начин, че да е отворен за интерпретациите на субекта. ЗТ, напротив, е доминирането на текста над интерпретатора. ОТ/ЗТ, според Еко, е историческо понятие, тоест то се мени във времето и зависи от контекста. ОТ е видът изкуство и култура, които са плод на модерната епоха. Всяка творба на изкуството е отворена за различни интерпретации, смята Еко, но изкуството на ХХ век създава творби, които нарочно са направени така, че да предизвикват различни интерпретации. Отвореността на художествената творба към интерпретации изобщо е отвореност от първа степен; отвореността на съвременните творби и култура като цяло е отвореност от втора степен (OW, 42, 74)⁴. ЗТ може – засега – да се определи негативно: тя е онова в съвременното изкуство и култура, което не е отвореност от втора степен⁵.

Днес този инвариант изглежда твърде познат. Неговият евристичен и новаторски смисъл обаче става по-ясен, когато той бъде видян в руслото

4 Волфганг Изер твърди почти същото: „При традиционните текстове този процес (попълването на празнините в текста от въображението на читателя – Н. Н.) е бил повече или по-малко несъзнателен, но модерните текстове често го използват съвсем съзнателно.“ – Wolfgang Iser. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. 280. Изер разпределя вниманието си между канонични (традиционни и модерни) романи текстове, докато Еко се занимава главно с отвореност от втора степен и с популярни, т. е. затворени текстове.

⁵ Изер не се занимава с популярно изкуство – например с „женски списания и понаглите форми на детективски разкази“, т. е. с онова, което за Еко е затворена творба – Ibid, p. 284. Според Изер това, което не е високо изкуство, е отегчително, неинтересно, лоша литература и не доставя удоволствие – Ibid, pp. 141, 275, 278, 281, 282, 283, 284. С други думи, Изер не теоретизира върху удоволствието от редуцентността, което е централна идея в теорията на Еко за ЗТ.

на интелектуалните противоборства през последните три десетилетия. Еко много добре познава значителните европейски и англо-американски теории за езика и литературата от ХХ век. Това обяснява неговото уважение и изповането на постигнатото от почти всички главни тенденции от този период, които грубо – и може би в много случаи несправедливо – могат да се определят като рационалистични и обективни в подхода си към езика, изкуството и културата (руският формализъм, Пражкият и френският структурализъм, теорията на информацията и т. н.). Разностранното познаване на „обективното“ мислене от Еко помага да се разбере защо текстът като система е отправна точка в теоретизирането му⁶.

От друга страна, интелектуалното любопитство и менталната подвижност на Еко го тласкат отвъд границите на „обективното“ мислене. От ще бъде неразбрана и ситуирана погрешно в интелектуалното пространство, ако не бъде видяна като важна съставка от анти – „обективното“ мислене⁷, което започва да набира сила през 60-те години, което днес решително преобладава в хуманитаристиката и което е маята на онова, което най-общо се нарича постмодернизъм и постструктурализъм.

Мястото на Еко като „субективен“ теоретик от международен калибър, сиреч като учен, чиито интелектуални усилия са допринесли за налагането на онова, което днес ясно се схваща като постмодернизъм, не могат да бъдат сериозно оспорвани, макар че има пречки, които размиват категоричността на признанието за неговия принос. Първата пречка, е че Еко не използва като свой боен вик термина „постмодернизъм“ – поне не до края на 70-те и началото на 80-те години – който през последните години се е превърнал в лесен, дори твърде лесен, начин за научна легитимация и съответно за ползване на съответните академични дивиденди⁸. (Еко, чиито пазарен нюх е забележителен, не пропуска да улови в платната си силата на термина „постмодернизъм“, както показва например известният му „Постскриптум към „Името на Розата“ или статията“ „Казабланка“: култови филми и интертекстуален колаж“ (ТН, 197 – 212).) Друга пречка е, че Еко като цяло е интелектуално толерантен: когато спори – а той спори неспирно, –

⁶ Еко се свързва с миланското издателство Bompiani в ранната си младост и има културната заслуга, че дълги години поддържа за италианската публика много от най-интересното в областта на теорията на езика, литературата и културата.

⁷ За пряк дебат на Еко срещу структурализма в лицето на Леви-Строс виж, например, RR, 125-7. Рецензията на Леви-Строс за първата привлякла широко научно внимание книга на Еко „Отворената творба“ (Opera aperta, 1962) бие срещу антиструктуралистките идеи на Еко, срещу отвореността.

⁸ Така е в американските университети, Меката на постмодернизма. Айхаб Хасан, например, който е сред пионерите на постмодернизма в САЩ в областта на литературната критика и теория, озаглавява сборника с ранните си постмодернистични статии „Постмодернистичният обрат“ (I h a b H a s s a n. The Postmodern Turn (The Ohio State University Press, 1987)), макар че в тези текстове не се използва активно терминът „постмодернизъм“. В този случай един по-късен термин, добил огромна популярност и престиж, легитимира дейността, която е допринесла за налагането на онова, което терминът означава. В по-новите работи за постмодернизма, на които нерядко липсва добра културна памет, може да се усети до каква степен инерцията на този термин добива егоцентричен и саморазрушителен смисъл.

Еко не принизява опонента си, за са усили собствената си позиция. Тъкмо обратното – вместо да омаловажава и отрича направеното от неговите предшественици и съвременници, Еко го преработва⁹. В този смисъл Еко не е „дизюнктивен“, а „конюнктивен“ мислител, който уважава културния и интелектуалния континуитет¹⁰ – една малко неочаквана позиция за някого, който започва научната и интелектуалната си кариера като неоавангардист. (Ако Еко все пак е и „дизюнктивен“, ако рязко се опитва да скъса с научната традиция, то това е идеалистично-кročeанската линия, която доминира в италианското литературознание и естетика през 40-те и 50-те години. Една от негативните последици на общо взето „конюнктивното“ мислене на Еко е известно смесване на термини от различни системи).

По-подробно инвариантно определениe на ЗТ би могло да е: 1) ЗТ е доминиране на текста (обекта) над читателя (субекта). 2) Това доминиране доставя удоволствие на субекта. 3) Парадоксът на това в някакъв смисъл перверзно удоволствие се обяснява посредством: а) структурата и функционирането на текста на ЗТ; б) характеристиките на автора на ЗТ; в) реторичната и идеологическа същност на ЗТ. 4) ОТ/ЗТ участва в различни диалектични отношения.

До края на бележките си ще представя по-подробно тези характеристики. Анализът на ЗТ, по необходимост идваща от особеностите на мисленето на Еко, е и анализ на ОТ.

2. ДОМИНИРАНЕТО НА ТЕКСТА: ПРОСТРАНСТВЕНИ РАЗКАЗИ

Според Еко ОТ се характеризира с активност, творчество и сътрудничество на читателя (възприемателя, получателя, адресата) с текста на творбата. Това сътрудничество е несвършваща серия от свободни избори и

Така е – по други причини – и в посттоталитарна България, където провинциалните културни комплекси се избиват по отколе известен в българската култура начин: със захващането с онова, което е най-нашумяло там, където се смята, че е престижният Културен център. Идеята за Център, пък бил той и културен, трудно се връзва с постмодернизма, една от централните (пак Център!) идеи на който е липсата на център. Сигурно ще дойде време, когато българската културна история ще поразчепка този патетичен, парадоксален и комичен момент в българската културна история.

⁹ Тези примери са много. Един от характерните е начинът, по който Еко преработва модела на Катц и Фодор (K a t z, F o d o r) за композиционен анализ – TS, 96-121; виж и РК, 13-15.

¹⁰ Хасан, който, подобно на Еко, тръгва към постмодернизма, след като дълбоко е усвоил предходната културната традиция, е „конюнктивен“ в същия смисъл. И обратното – някои теоретици на постмодернизма са „дизюнктивни“ и легитимират своите научни позиции за сметка на модернизма, който атакуват неуморно и нерядко със съмнителен успех. Виж например известните теоретици на постмодерната архитектура Чарлз Дженкс и Паоло Портогези, както и Линда Хътчеън, която строи своята поетика на постмодернизма около ядрото на тяхната критика на модернизма и теориите им за постмодерната архитектура: Charles A. Jenks. *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1981); Paolo Portoghesi, *Postmodern* (New York: Rizzoli, 1983); Linda Hutcherson, *A Poetics of Postmodernism* (New York and London: Routledge, 1988).

свобода на въображението¹¹. ЗТ, напротив е доминиране на текста над читателя¹². Буквалната картина на това доминиране намираме в статията (по-точно – очерка) „Пътувания из хиперреалността” (ТН, 1-58)¹³. Посетителят на Дисниленд, пише Еко, „трябва да се съгласи да се държи като неговите работи”, а служителите там „управляват всяко негово движение”. Еко продължава: „Дисниленд също така няма преходно пространство; винаги има нещо да се види, големите празни пространства на модерната архитектура и градско планиране тук са непознати.” (ТН, 48). (ОТ е реципрочна в пространствено отношение: „На нашето четене (на Пруст – Н. Н.), никога не се позволява да следва една единствена нишка. Пасажът отказва да ни хипнотизира”. (ОТ. 208). Или: „От самото начало декодирането на това кратко съобщение (двусмисленото поетическо съобщение – Н. Н.) заприличва на авантюра из необикновената, непредвидима организация от знаци, която никога код не е могъл да предвиди”. (ОТ. 196)¹⁴). Примерът с Дисниленд е един от най-добрите нагледни за това как ЗТ вкарва читателя в

¹¹ Това основно положение у Еко е близко до разбирането на Сартър в главното му философско съчинение „Битие и нищо” (L'Être et le Néant) за същността на битието-за-себе-си (être-pour-soi). То е свободно, т. е. прави своите избори и чрез това създава себе си в ситуация, която предполага враждебността и съпротивата на битието-в-себе-си (être-en-soi).

¹² Тук може да направим едно подранило обобщение, което по-нататъшният ни анализ ще потвърждава. Идеята на Еко за ОТ (и за ЗТ, но в негативен смисъл) има две главни характеристики: а) ОТ значи активен, свободен, креативен избор на читателя, който е подкрепян от структурата на творбата; този избор и творческа активност, най-общо казано, са в духа на феноменологията в нейния екзистенциален вариант; б) творческата активност на читателя на ОТ, както и конструирането на текста на ОТ, имат предимно интелектуално-рационален и познавателен характер. Идеите на Еко за ОТ са в някакъв смисъл когнитивно-рационална разновидност на екзистенциалната феноменология. Това, струва ми се, изразява и основното напрежение в мисленето на Еко.

¹³ Това е един от ранните теоретични текстове, които разглеждат постмодерното общество – и най-вече Америка – като хиперреално. Други подобни изследвания са например: Jean Baudrillard. America, trans. Chris Turner (New York: Verso, 1988); Jean Baudrillard. Simulations, trans. Paul Foss, et al. (New York: Semiotext(e), 1983); Frederic Jameson. „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, New Left Review 146 (1984), 53-92; Stephen Fjellman. Vinyl Leaves: Walt Disney World and America (Boulder: Westview Press, 1992).

¹⁴ Изер също използва предимно пространствена метафорика, за да опише връзката между романия текст и имплицитния му читател. Основното понятие за празнината (изразявано с най-различни синоними като „празнини”, „пропуски”, „празни страници” и т.н.), която читателят запълва с въображението си, докато чете, е ярка пространствена метафора. Ето един характерен пример, в който пространствеността е неделимо сплетена с дейността на читателя: „Празнините в същност са именно онези точки, през които читателят може да влезе в текста, като създава своите собствени връзки и концепции и сътворявайки по такъв начин конфигурираното значение на онова, което чете. Благодарение на „празните страници” той може да рефлектира и посредством рефлексията да сътворява мотивацията, чрез която той може да преживява текста като реалност”. (к. м. – Н. Н.) – Wolfgang Iser, The Implied Reader, p. 40; виж други подобни примери на pp.42, 50, 51, 280 и др. Пространствено е и ключовото понятие у Изер „действително измерение на текста”, което се състои от литературния текст плюс въображението на читателя – p. 297. Специално за празнините в текста виж Wolfgang Iser, „Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction,” Aspects of Narrative (English Institute Essays), ed. J. Hillis Miller (New York, 1971), 1-45.

текстови капан. Фактът, че тук Еко не говори за езиков, а за пространствен текст, не бива да пречи да се види пространството като вид наратив.

Мишел де Серто, например, пише: „Наративните структури имат статуса на пространствени синтаксиси <...> Всеки разказ е разказ на пътуването – пространствена практика.” Нашите „разказани приключения <...> организират разходки. Те осъществяват пътуването преди или по време на времето, в което го извършват краката¹⁵. Еко характеризира литературната ЗТ чрез пространствена образност, която е близка на описанието на Дисниленд: „Те (затворените текстове – Н. Н.) очевидно целят да повлекат читателя по един предопределен път, като внимателно разкриват техните ефекти, за да предизвикат състрадание или страх, възбуда или потиснатост на полагаемото се място и в подходящия момент. Всяка стъпка на “разказа” предизвиква тъкмо това очакване, което по-нататъшният му ход ще задоволи. Те, изглежда, са структурирани по неподвижна схема.” (RR, 8).

Казано по-общо, доминирането на текста може да се представи така: „Ако А, то В”, тоест ако възприемателят се занимава с текста на ЗТ, то интерпретативните последици от това взаимодействие до голяма степен могат да се предвидят (аз говоря за тях в дялове 3, 4 и 5). ОТ, напротив, има формулата „Ако А, то В, С, D...п”. С други думи, единственото, което може да се предвиди в този случай е, че едва ли може да се предвиди нещо (в дял 5 ще видим как, според Еко, първата формула се трансформира във втората).

Доминирането на текста обаче не бива да се разбира като абсолютно и еднозначно. Когато Еко го разглежда от друг ъгъл, доминирането изглежда променлива категория. Например в статията „Към семиологична партизанска война” (ТН, 135-44) доминирането, което е така неоспоримо в „Пътувания из хиперреалността”, е приписано на опонентите на Еко, които той нарича „апокалиптиците”. За Еко това са теоретиците, които разбират трагично идеите на Маклуън за масмедията. Еко сумира това трагично отношение така: „Когато масмедията тържествува, човекът умира.” (ТН, 137)¹⁶. Целта на Еко в тази статия е да разсее страховете от абсолютното доминиране. Ако „Пътувания из хиперреалността” набляга на доминирането, то „Към семиологична партизанска война” подчертава шансовете на възприемателя да избегне доминирането на текста на ЗТ, като го отвори. Първата статия се занимава най-вече с доминирането, а втората с онова, което според Еко е диалектиката между ЗТ и ОТ; за това ще стане дума в дял 5.

¹⁵ Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988), pp. 115, 116; виж и цялата глава IX “Пространствени разкази”, р. 115-30. „Пътуване из хиперреалността” може да се анализира като „пътуване”, което в обикновения език е представянето на действието и виждането – Ibid, pp. 118-22. Статията на Еко, с терминологията на де Серто, може да бъде наречена средновековен маршрут; картата на пътуванията на Еко из Америка е като средновековните карти: „Всяка от тези карти е меморандум, който предписва действия. Пътуването, което трябва да се направи, има първостепенно значение в тях.” – Ibid, p. 120.

¹⁶ За онова, което Еко нарича апокалиптично виждане, виж AP, 17-71. В ТН, 135-6 има няколко определения на това трагично виждане.

3. ПАРАДОКСЪТ: ДОМИНИРАНЕТО КАТО УДОВОЛСТВИЕ

Доминирането на текста на ЗТ над читателя, парадоксално, е приятно преживяване. Разгадката на този парадокс не е трудна, ако се знаят парадигмите, в които най-общо се вместиат идеите на Еко за читателя. Тук не говоря за онова, което ученият определя като Читател-модел, т.е. читателя като текстова стратегия (RR, 10-11), а за това, което никъде не е експлицитно изразено у Еко, но което имплицитно присъства навсякъде в неговите научни (а понякога и художествени) текстове. С други думи, аз имам предвид читателя като широка предпоставена, префигурирана интелектуална, етическа и антропологична категория¹⁷, която се провижда в описанията на читателя на ОТ/ЗТ. Тук под „описания“ имам предвид най-вече как, а не единствено какво пише Еко за този читател.

Читателят на ОТ като етично, интелектуално и антропологично понятие е умствено любопитен, активен и свободен; читателят на ЗТ е умствено не особено развит, пасивен и зависим.

Според Еко първото е добро, а второто – лошо. Еко, следвайки линията, която идва (поне) от Аристотел, пред-полага такава антропологична конфигурация на *homo sapiens*, която го прави преди всичко интелектуално същество, което учи най-вече по рационален път¹⁸. (Не е случайно, че протагонистът в „Името на Розата“ – Уилям от Баскервил – е блестящо възплъщение на този ментален, етичен и антропологичен тип). Подобна префигурирана идея за читателя на ОТ може, поне отчасти, да се обясни с факта, че Еко е сред водещите италиански неоавангардисти през 60-те години, а книгата му Орега аретта се смята за манифест на това движение. Интелектуалният атлет е ключова фигура в романтизма и модернизма и не е чудно, че Еко, който сам е интелектуален атлет, сътворява имплицитния читател на ОТ „по свой образ и подобие“. (И по образ и подобие имплицитния читател като например Айзенщайн, Дзига Вертов или Брехт – да вземем няколко известни примера от киното и театъра. За моите цели, разбира се, е важно не дали

¹⁷ Според Пол Рикъор наративният текст предполага понятия, които съществуват преди текста. Като тръгва от Аристотеловата „Поетика“, Рикъор полушеговито нарича тези префигурирани понятия мимезис. Мимезис, е фигурирането на наративния текст, а мимезис, е рефигурирането на наратива от читателя – P a u l R i c o e u r, „Mimesis and Representation,” A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination, ed. Mario J. Valdes (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991), 137-55; за мимезис, виж pp. 140-43; P a u l R i c o e u r, Time and Narrative, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984), vol. 1, 52-87; за мимезис, виж pp. 54-64. Аз използвам идеята на Рикъор за мимезис, при анализа на теоретичните текстове на Еко.

¹⁸ В четвърта глава на „Поетика“, например, Аристотел пише: „Инстинктът да подражава е вкоренен у човека от детство, като една разлика между него и другите животни е, че той е най-подражаващото от живите същества и посредством подражанието той научава най-първите си уроци; и не по-малко универсално е удоволствието, изпитвано от нещата, на които се подражава. <...> да се учи доставя най-жизненото удоволствие не само на философите, но на хората изобщо; тяхната способност за учене обаче е по-ограничена. <...> Подражаването, следователно, е инстинкт на нашата природа.”

Еко се е „влиязел“ от този или онзи, а най-общото типологично сходство. Не е чудно, че Жан-Люк Годар през 60-те години се възхищава от Брехт и Вертов и прави кино, което кара зрителя да мисли, т.е. твори за онзи, който според Еко е читател на ОТ). Еко пряко, навярно полусериозно-полушеговито, говори за себе си като интелектуален атлет: „умен семиотик, който много добре знае 'кодовете' на тежката индустрия на бляновете в капиталистическото общество” (RR, 8-9). Не е просто съвпадение и това, че финалната диагноза на Еко за смъртта на неоавангардистката италианска група Gruppo 63, към която и той принадлежи, е интелектуална и теоретична недостатъчност (OW, 236-49). Казано иначе, според Еко животът – и животът с изкуството – е мислене, а мисленето е удоволствие¹⁹.

Читателят на ЗТ, тъкмо обратно, е бледа сянка на читателя на ОТ. Вторият твори, първият консумира. Читателят на ЗТ не е интелектуално, а сенсуално същество, което се подмята от пазарните вълни на индустриалното и постиндустриалното общество. И тук Еко следва модернистични парадигми, където възприемателят на популярното изкуство е безмозъчен хедонист (например зрителят на Брехтовия драматичен театър в противоположност на зрителя на епичния театър; тези два вида публика са ясно очертани и в „Литературно-художествени писма от Германия” от Гео Милев).

Ако някой се порови в текстовете на Еко, описанията на двата типа читател навярно биха напълнили таблица, в която биха изплували контурите на опозицията между поета, гения и гълпата. Тази таблица би показала *как* Еко говори за читателя на ОТ/ЗТ и така би ни помогнала да се досетим и

¹⁹ Същото твърди и Изер: в английския роман на XVIII век (Ричадсън, Стърн, Филдинг) „писаният текст му поднася (на въображението на читателя – Н. Н.) указания, които му дават възможност да вади на бял свят това, което текстът не разкрива. <...> Това трябва да се смята като удоволствие, защото по този начин читателят ще има възможност да изпита собствените си способности. Това е от полза и защото нуждата от създаване на мнения стимулира процеса на ученето, в който се подлага на проверка чувството за оценка. Тук ние имаме ясно очертаване на ролята на читателя, която се осъществява посредством непрестанно подбуждане на отношения и рефлексия върху тези онтошения. Когато читателят е поставен в това положение, неговите реакции – които, така да се каже, са предварително структурирани от написания текст – изваждат наяве смисъла на романа; може би е поточно да се каже, че смисълът на романа само се материализира в тези реакции, тъй като той не съществува *per se*.” – Wolf and Isler. *The Implied Reader*, pp. 31-2; за съзнателността и познатието като част от четенето виж и р. 36.

²⁰ Тези опозиции се състоят от подобни описания: 1) за читателя на ОТ: „активност на въображението” (RR, 116); „Адресатите трябва да се облягат на тяхната чувствителност и интелигентност” (OW, 196); „изкуство, което цели да предизвика оригинални преживявания” (OW, 206) и т.н. 2) За читателя на ЗТ: „човек, управляван от друго” или „хетероуправляван човек” (RR, 117); „мързелива публика” (RR, 136); „наркотична пасивност” (TH, 137) и др. Понякога опозицията е директна: „Поетичното съобщение ... приканва читателя да се наслаждава на удоволствието от откритието... кичовият предмет... имитира откриване на удоволствие” (OW, 205-206); за да се спаси читателят на ЗТ – което значи той да бъде превърнат в читател на ОТ – е необходимо да „се възстанови критическото измерение в пасивното възприемане” (TH, 144); „Редундантният наратив изглежда... като благосклонна покана за отпускане, единственият случай на истински отход, предлаган на консуматора. Обратно, 'високото' изкуство предлага само сменящи се схеми, граматика, които взаимно се елиминират и кодове на непрестанни замени”. (RR, 121).

какво би казал Еко за този читател или читатели²⁰. Еко описва читателя с готови изрази от няколко дискурсивни полета: романтично-модернистичната традиция, героичното представяне на човешката съдба в екзистенциалната феноменология, лява фразеология от 60-те години и т. н. Един от немногото случаи, където Еко открито дава източниците, по които моделира читателя на ОТ и читателя на ЗТ, е в статията „Митът за Супермена“ (RR, 107-24). Тук Еко използва феноменологичните философи, за да представи героично-творческата дейност на читателя на ОТ и екзистенциално-естетическата безпомощност на читателя на ЗТ (RR, 112-17)²¹.

Казаното в този дял (а и в дял 4.2.3, където говоря за автора на ОТ/ЗТ) дава основание да погледнем към някои идеи на Еко с мярката, която той прилага към текстовете, които се строят с готови фрази, за да предизвикат определен, предварително предвиден ефект и гонят пазарен успех. С други думи, научните текстове на Еко в известен смисъл имат някои от основните черти на онова, което ученият определя като кич²². По-конкретно това значи, първо, че ако теорията на Еко за ОТ/ЗТ е вярна, то самото ѝ представяне е с привкус на фалшификат, на кич. От това следва и съмнението в самата вярност на теорията. Второ, ако теорията е погрешна, то представянето ѝ като кич е убедително; но възниква въпросът каква е ползата от убедително изложена, но неубедителна теория. Третата възможност – и тя ми се струва най-интересна – е да погледнем критично към самата идея на Еко за кича, по-точно към ключовото понятие стилема (виж бел. 26), което е доста неясно и широко в прилагането му към кича. Подобни въпроси отвеждат към едно от вътрешните напрежения в мисълта на Еко. То възниква от крайно рационализирания портрет на читателя на ОТ/ЗТ, който се строи с готови фрази и готови идеи, които носят осезаеми културно-престижни ореоли. По-нататък ще стане дума за това, че научният пазар, който Еко завладява, също има изисквания и Еко нерядко преиграва ролята на всезнаещ учен.

Като имаме представа за някои от префигурираните понятия на Еко за читателя на ОТ/ЗТ (антропология в духа на Аристотел, романтично-модернистичната култура, екзистенциална феноменология, леви дискурси и т. н.), не е трудно да разпръснем мистерията около парадокса за читателя

²¹ Еко, би могло да се каже, моделира читателя на ОТ/ЗТ по модел на Хайдегер. Едно от определенията на „Dasein гласи: „Dasein винаги разбира себе си посредством своята екзистенция – посредством възможността за себе си: да бъде себе си или да не бъде себе си. Dasein или сам е избрал тези възможности, или се е озовал сред тях, или вече е израснал сред тях.” – Martin Heidegger. Being and Time, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper & Row, 1962), p. 33. Първата форма на екзистенция на Dasein – „сам е избрал тези възможности” – у Еко е читателят на ОТ. Другите две форми – озовал се или израснал сред възможностите – при Еко е читателят на ЗТ. В разбирането на Dasein Хайдегер е екзистенциален философ, близък до Киркегорп- Christopher Macann. Four Phenomenological Philosophers. Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty (London and New York: Routledge, 1993), pp. 61, 108, n. 7.

²² Еко най-пълно развива идеите си за кича и различните преходни степени между ‘високото’ и популярното изкуство в студията „Структурата на лошия вкус” (OW, 180-216) – виж бел. 27. Еко доуточнява това ядро от идеи на много други места в течение на дълги години.

на ЗТ. Би било наистина парадоксално, ако читателят на ОТ изпитваше удоволствие да се подчинява. Читателят на ЗТ обаче е възможен именно и само чрез този парадокс. Важно е да се напомни, че според Еко текстът на ЗТ е само непосредственият инструмент, чрез който пазарът контролира читателя (възприемателя, адресата) на ЗТ. В такъв смисъл този читател е част от по-голямо цяло – масовата консуматорска култура.

В края на този дял ще посоча напрежението между, условно казано, култура и логика в разбирането на Еко за читателя на ОТ/ЗТ. От една страна културните архетипи и дискурси зад читателя на ОТ като интелектуален герой и читателя на ЗТ като интелектуален антигерой се долавят ясно. От друга страна обаче онова, което Еко нарича диалектика меду ОТ и ЗТ, в някакъв смисъл върви срещу културната инерция на тези архетипи и дискурси. Това именно наричам напрежение между култура и логика. Ето един пример. Еко критикува Дуайт Макдоналд (Dwight MacDonald) за неговото снобство: „Всъщност за него (Макдоналд – Н. Н.) диалектиката между авангарда и Мидкулта²³ е твърде негъвкава и еднопосочна (преходът от Висока (култура) към Мид (култура) предполага прогресираща ентропия), а и той никога не подлага на съмнение ценностите на „високото“. (OW, 193; виж и 193-4).

В критиката си Еко отива дотам, че прави скромно признание, което не подхожда много на интелектуалния героизъм: „средният консуматор (който присъства във всеки един от нас)“ (OW, 194; за друго такова признание виж RR, 121).

Желанието на Еко да освободи читателя на ЗТ чрез двупосочна диалектика между ОТ и ЗТ се прави от позицията на интелектуалния герой. Може да се каже, че Еко всъщност критикува Макдоналд, защото Макдоналд не крие архетипите, които Еко по принцип следва, макар че в случая ги атакува.

Еко завършва критиката си на Макдоналд с предложение: „Един добре балансиран културен контекст (в масовото общество, което е изключително богато на възможности – Н. Н.) не изисква изкореняването на този вид съобщения (Мидкулт – Н. Н.); той изисква само те да бъдат контролирани, дозирани и да се погрижи те да не бъдат продавани и консумирани като контролирани, дозирани и да се погрижи те да не бъдат продавани и консумирани като изкуство.“ (OW, 194; виж и RR, 121). Тук Еко не казва експлицитно две неща: първо, как може да се контролира контекст, който по дефиниция (и на самия Еко) е непредвидим и хаотичен; второ – и по-важно в нашия случай – кой ще осъществява такъв контрол. От префигурираните понятия на Еко за читателя на ОТ/ЗТ може да се отгатне и отговора: интелектуалци, интелектуални атлети като Еко. В този пример Еко се опитва да изчислява квадратурата на кръга, чийто смисъл е: как човек да бъде

²³ За термините авангард, Маскулт, Мидкулт и кич у Еко виж бел. 27.

²⁴ Робърт Ламли (Robert Lumley) засяга същия проблем, но от исторически ъгъл: „Еко, просветеният реформатор от началото и средата на 60-те години, споделя широко разпространените надежди за културно модернизирание отгоре, което създава условия за израстването на участваща демокрация отдолу.“ Тези илюзии се разсейват в бурното време на 1968-1969 година (АР. 5). Ламли посочва и онова, което аз определих доста условно като

интелектуален герой, който обаче е срещу архетипалния интелектуален героизъм²⁴.

4.1 СТРУКТУРА И ФУНКЦИЯ НА ЗТ: ВИРТУОЗНИЯТ УЧЕНИК

Анализите на структурата на ЗТ са сред най-приятните за четене научни текстове на Еко. Тук той показва виртуозност в прилагането на онова, което е научил от „обективния” тип литературоведско мислене. Иманентните анализи обаче са обогатени с контекстуални анализи. Казано другояче, Еко изследва структурата на творбата като хомологична на света, който я създава²⁵.

Структурно и функционално ЗТ може да бъде описана така: 1) тя апроприира, присвоява престижни културни и художествени елементи (стилеми²⁶); 2) тази апроприация се представя или като истинско изкуство (при кича) или служи да популяризира истинското изкуство (Маскулт)²⁷; 3) тя е редундантно съобщение и доставя удоволствие на публиката посредством повторение; 4) структурата на ЗТ зависи пряко от пазара. В този дял ще видим как Еко представя тези характеристики в някои от най-известните си работи за популярната култура.

В статията „Митът за Супермена” (RR, 107-24) Еко посочва парадоксалната структура на комиксите за Супермена (един от най-старите и популярни образци на този вид масова култура в Съединените щати). От една страна, Суперменът е митологичен архетип, който е неизменен и лесен за разпознаване; от друга страна, той е типичен романен герой, който се променя и с когото читателят може да се идентифицира. Двойствената природа на героя създава парадоксален сюжет: „Суперменът, следователно,

Аристотелова антропология: „Обскурантизмът, догмата и търсенето на изход в насилието са все врагове на разума и отвореността, за които ратува Еко”. (AP, 6).

²⁵ В англо-саксонската философско-естетическа традиция подобен анализ се практикува от шотландските психологични философи от XVIII век. Според тях светът като Божие творение е твърде голям, за да бъде възприет непосредствено от човека. Творбата обаче е микрокосмос, който отразява структурата на Божия макрокосмос. Посредством творбата читателят може да изживее макрокосмоса и по този начин да осъзнае Божията слава. Творбата, с други думи, има телеологичен смисъл. В статията на Еко „Реторика и идеология в романа на Сю 'Парижките потайности'” (RR, 125-43) телеологията е заменена от социологията.

²⁶ Еко заема понятието стинема от Луиджи Парейсон (Luigi Pareyson), който е негов професор по естетика. Стилемата е стилистичен елемент. Творбата е система от стилеми. Апроприирането на стилеми е същностно за ЗТ, защото „една стилема е достатъчна, за да внуши структурата на цялата творба” (OW, 200-201).

²⁷ Еко очертава гъвкава схема от преходи между ОТ и ЗТ. Степените, отгоре надолу, са: 1) авангардна култура, която създава „откривателски произведения” – това е ОТ *par excellence*; 2) Маскулт, т. е. „произведения посредници”, които популяризират авангардната култура, но не се представят за истинско високо изкуство, а само за посредници; 3) Мидкулт, сиреч „стоки” и, най-долу на скалата, кич или „псевдо-произведения на изкуството”, които претендират да са високо изкуство (OW, 206; за подробен анализ на тези степени виж студията „Структурата на лошия вкус”).

трябва да остане 'неконсумируем' и в същото време да бъде 'консумиран' според правилата на всекидневния живот". (RR, 111). Сюжетът е атемпорален, създава „илюзията за постоянно настояще" (RR, 116), в него няма правила за каузална връзка и онова, което екзистенциално-феноменологичната традиция определя като човешка отговорност²⁸. Според Еко съзнателната игра с темпоралността е характерна за модерната литература (т.е. за ОТ) и сътворява имагинативно-символни модели на най-новите научни открития. Комиксите за Супермена (т.е. ЗТ) обаче, както и техните читатели, не осъзнават темпоралните игри в този род литература и това води до размиването на ключови екзистенциални ценности (RR, 116-17).

Атемпоралността в разказите за Супермена, както и съществуващото чрез серии масово изкуство (телевизионни реклами, детективски разкази и т. н.), се представя чрез итеративни схеми, тоест чрез повтарящи се типови ситуации или репертоар от топоси. Повторението на типови схеми е основата на удоволствието на възприемателя²⁹. Погледнато структурно, итеративната схема е съобщение с висока редувантност или, с други думи, с ниска информативна стойност. Редувантността е основна черта на ЗТ³⁰.

В студията „'Парижките потайности' от Сю" Еко посочва следните характеристики на ЗТ (RR, 130-36): а) наративът трябва да се мисли не толкова като структура, колкото като социална психология; б) решаването на една реална ситуация (бедността в Париж) се постига с фикционални средства, тоест чрез фигурата на супермен (Родолф от Гералдстейн); в) сюжетът има „синусоидална структура: напрежение, решение, ново напрежение, следващо решение и т. н.", той е съставен от множество „малки драми" (RR, 132), които са слабо свързани помежду си; всъщност сюжетът се състои от няколко сюжета; г) публикуването на романа на Сю като поредица и неговият успех го удължават отвъд границите на добре структуриран роман, наративната структура се разпада и става необходимо тя да бъде укрепена с пара-

²⁸ В анализа си на времето като каузалност (RR, 112-17) Еко не споменава Киркегор, но онова, което казва за темпоралността и атемпоралността, напомня за представянето на този проблем в „Или/или" съответно чрез съдията Вилхелм и А.

²⁹ Еко пише: „развлечението се състои в отказа от развиване на събитията, в избягването от напрежението от минало-сегашно- бъдеще във фокуса на *момента*, който е обичан, понеже се повтаря" (RR, 120). Теорията на Лиотар за възвишеното, чрез която той обяснява живописата и музиката в модерната епоха (а загатва и за евристичния потенциал на тези идеи за описанието на постиндустриалното общество в по-общ смисъл), развива, със съответен философски апарат, идеи, загатнати и от Еко по повод на ЗТ – Jean-François Lyotard, *The Inhuman. Reflections on Time*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Stanford, California: Stanford University Press, 1991).

³⁰ У Еко четем: „Вкусът към итеративна схема е представен, следователно, като вкус към редувантност. Гладът за развлекателен наратив, построен на тези механизми, е *глад за редувантност*. От тази гледна точка по-голямата част от популярния наратив е наратив на редувантността." (RR, 120; за редувантността като основен структурен елемент на ЗТ виж и OW, 182; RR, 132, 160, 163-8). Итеративността и редувантността са понятия от теорията на информацията и комуникацията (OW, 51-2). Еко пише: „Колкото едно съобщение е по-подредено и разбираемо, толкова то е по-предвидимо." (OW, 52). ЗТ е разгадаема и банална, тя не издига интелектуални предизвикателства и е насочена към умствено ленивите; това е „удоволствие сред редувантност" (RR, 121).

наративни средства, като например бележки под линия; д) „Парижките потайности” е кич, понеже използва стилеми; е) романът е редундантен – често една сцена продължава „толкова дълго, колкото би траела и в действителност” (RR, 136).

В студията „Наративни структури у Флеминг” (RR, 144-72) Еко твърди, че романите за Джеймс Бонд строят наратива си не върху мотиви на „психологията”, а „на равнището на една обективна структурна стратегия”, те имат съвършени сюжети, те са една „наративна машина” (RR, 146). Еко очертава поетиката, наративната граматика на романите на Айън Флеминг за Джеймс Бонд и дава инвариантния им разказ (RR, 160). Еко анализира тези романи на пет равнища: „(1) опозицията на характери и ценности; (2) игрови ситуации и разказът като 'игра'; (3) Манихейска идеология; (4) литературни техники; (5) литературата като колаж” (RR, 146). Ето накратко в какво се състои анализът на Еко.

Еко разграничава 14 опозиции на характери и стойности, но се спира само на три: а) „Бонд – М е отношение на доминиран – доминиращ” (RR, 147); б) в опозицията Джеймс Бонд – Злодеят: „Бонд представлява Красотата и Потентността, докато Злодеят, напротив, често изглежда чудовищен и сексуално импотентен” (RR, 148); в) отношението Злодеят – Жената напомня за архетипа на Дракона (Злодеят), който бива убит от Героя (Бонд), за да бъде освободена Красавицата (Жената); Джеймс Бонд обаче винаги губи освободената Жена (за този архетип виж и RR, 161).

Романите на Флеминг са 'игра', смята Еко, първо, защото тези произведения са пълни с епизоди, които описват игри и, второ, понеже инвариантната романова схема е формализирана игра, която Еко описва така: „Бонд играе първия ход и печели в осем хода”. (RR, 156). При Флеминг „схемата доминира дори над самата верига от събития” (RR, 160) и това е главният източник на удоволствие посредством редундентността.

Манихейската идеология представя света в черно и бяло, чрез неприемливи опозиции.

Литературните техники на Флеминг създават редундентност, като представят познатото, с което читателят може да се идентифицира и да изпита удоволствие. В такъв смисъл тези романи са Мидкулт или кич.

Там, където Еко разглежда романите на Флеминг като литературен колаж, той дава една от най-пълните илюстрации на това какво е мястото на стилемата в кича (RR, 168-72).

В някои от по-новите си текстове като например статията „'Казабланка': култови филми и интертекстуален колаж” Еко „превежда” идеите си за структурата на ЗТ в две посоки: първо, от критическия жаргон на една дисциплина (литературознание) на критическия жаргон на друга (кинознание); второ, от жаргона на идеята за ОТ/ЗТ на жаргона на постмодернизма³¹.

³¹ По някаква ирония този „превод” е една от много малкото концептуални статии за онова, което в кинознанието се нарича „култови филми” – Timothy Corrigan. *A Cinema Without Walls. Movies and Culture After Vietnam* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991), pp. 80-1.

4.2. АВТОРЪТ НА ОТ/ЗТ: ХОЛИСТИЧНИЯТ БЛЯН

Когато Еко говори за автора на ЗТ, той засяга три важни момента: 1) авторът на ЗТ като господар на своите разкази; 2) доколко авторът на ЗТ осъзнава особеностите на своя наративен труд; 3) въпроса дали авторът на ЗТ е творец, или не.

4.2.1. Авторът на ЗТ има двойствена природа. Първо, той може да се превърне в играчка на пазара и да изгуби контрола си над наратива. Второ, той винаги е способен да направлява наративния поток така, че да угоди на пазара. Мярката на Еко за наратив е определението на Аристотел за разказ в „Поетика“ или, както го формулира Еко, „начало, напрежение, кулминация, развързка, катарзис“ (RR, 133). Еко смята отклонението от този модел за наративна деформация. Еко посочва Сю като пример за писател, който е станал жертва на пазара: като съчинител на наративи Сю се разкъсва между своята всеосведоменост и желанието да угоди на публиката си; наративът на този писател е чудесна стока, но калпаво повествование (RR, 132-5). Анонимните автори на сериите за Супермена, според Еко, се сблъскват с подобен проблем. И обратно – Флеминг строи безукорни наративи. Еко разширява метафората си за сюжетите на Флеминг строи безукорни наративи. Еко разширява метафората си за сюжетите на Флеминг като машини и нарича автора им „експерт в разказното инженерство“ (RR, 162; машинната образност в студията за Айън Флеминг внушава перфектността на наративните на този автор).

4.2.2. Как авторът на ЗТ мисли за своя наративен труд? Отговорът на Еко е, че авторското съзнание за този труд – ако то изобщо съществува – е насочено единствено към проблемите на конструирането, тоест към въпроса как да се изработи текст, който доставя удоволствие на публиката (за Сю виж RR, 132-3). Флеминг е развил това съзнание до съвършенство, той е „циник, експерт в разказното инженерство“, който сглобява „машината за бягство, включена на скорост да забавлява масите“ (RR, 162, 161). Според Еко авторът на ЗТ няма съзнание за екзистенциални ценности. Дори когато такъв автор използва архетипи, заема стилеми, прави скрити алюзии или майсторски разработва сложни повествования, той не използва уменията си, за да тласне читателя към нови екзистенциални хоризонти, към нови пространства на въображението³². Съзнателната игра с най-сложни нарративни структури, която служи на високи екзистенциални цели, е прерогатив само на писатели като Джойс, Пруст или Томас Ман. Според Еко тези цели са преди всичко познавателни, интелектуални и рационални³³. Проблемът за това дали авторът съзнава или не съзнава екзистенциалния и епистемологичния ефект на своята творба, е границата между автора на ОТ от автора на ЗТ. Това е ключова идея у Еко. ОТ като отвореност от

³² „Сю, разбира се, използва архетипи и с това разкрива своята култура и гений за инвенция. Но посредством това той не превръща романа си в пътешествие през мита към познание, както можем да твърдим, че постъпва Ман; това е просто, за да има 'модел', които, както той знае, ще предизвикат желания ефект.“ (RR, 136).

³³ Еко нарича романа на Джойс *Finnegans Wake* „епистемологична метафора“, което означава символен модел на целия модерен научен и културен свят (АС, 74-7).

втора степен се основава на съществуването на този тип авторско съзнание. През 80-те години Еко изразява тази идея по нов начин и тя става сърцевината на теоретизирането му за постмодернизма. Според Еко постмодернизмът е съзнателен (което често значи (само) ироничен и дистанциран) контрол на автора и читателя над цялата културна традиция (виж „Постскриптум към „Името на розата“ и „Казабланка‘: култови филми и интертекстуален колаж“). С други думи, общата идея на Еко за постмодернизма отново е подчертано когнитивна, рационалистична и индивидуалистична, подобно на идеята му за ОТ/ЗТ и техните автори и читатели.

4.2.3. В какъв смисъл авторът на ЗТ е художник? Еко отговаря така: „Флеминг ‘пише добре’ в най-баналния, но честен смисъл на думата. У него има ритъм, завършеност, известно чувствено усещане за думите. Но това не означава, че Флеминг е художник; и все пак той пише художествено.” (RR, 163)³⁴.

Този цитат изразява главното в префигурираните понятия за автора на ОТ/ЗТ у Еко. В англо-американската културна памет те са връзани с известните думи на Колридж: „Фантазията (Fancy) комбинира – Въображението (Imagination) твори.”

Разбирането на идеите на Еко за автора на ОТ/ЗТ налага отклонение в романтичното разбиране на понятията въображение и фантазия.

Рене Уелек посочва, че разграничаването между гений и талант, съответно между въображение и фантазия, започва от Кант. То, пише Уелек, „изглежда тръгва от шотландската психологическа традиция от XVIII век <...> Но едва в Германия то определено се свързва с целия акт на знанието.” (НМС, 2:164; виж и 2:164-5)³⁵. Разграничението на Еко между автора на ОТ

³⁴ В цитата, поне в английската му версия, има игра на думи, която изразява същността на проблема за това в какъв смисъл авторът на ЗТ е творец; тази игра не може да се предаде на български: “That is not to say, that Fleming is an artist; yet he writes with art.” В етимологията на „art” се крие двойствен смисъл – изкуство и изкуствен, т. е. техническа сръчност.

³⁵ Според Август Вилхелм Шлегел въображението (Fantasie) е по-висока способност от фантазията (Einbildungskraft) и е свързана с разума (НМС, 2:46). За Жан Пол, който изхожда от Шелинг и Август Вилхелм Шлегел, въображението („Phantasie”, „Bildungskraft”) е тотализираща несъзнателна способност; тя се притежава от гения и стои над фантазията („Einbildungskraft”); фантазията е частична и характеризира таланта (НМС, 2:101-102). Уърдзуърд мисли, че въображението е способност на гениите, особено на поетите, които могат да осъществят „връзка с невидимия свят” (Уърдзуърд); гениите имат свобода и свободна воля; въображението е интелектуална интуиция, разум и се свързва с интелектуалната любов; за Уърдзуърд въображението и фантазията са „процеси на сътворяване или на композиране” (Уърдзуърд). Уелек смята че разграничението между въображение и фантазия у Уърдзуърд е подобно на това у Колридж: фантазията е комбинативна способност, тя е непоетична, докато въображението има за свой обект неопределимите безкрайни обекти. Въображението у Уърдзуърд, казано с обобщаващите думи на Уелек е неделимо свързано с усещането на този английски поет „за света като единство и общност от обичайни хора” (НМС, 2:145-9). Лей Хънт (Leigh Huns) взема разграничението между въображение и фантазия от Колридж, но при него въображението губи креативността си (НМС, 3:120). За Джон Ръскин (John Ruskin) въображението е по-висока способност от фантазията (НМС, 3:142). Едгар По, който през 1836 г. използва разграничението между въображение и фантазия на Колридж, в по-сетнешните си критически текстове твърди, че въображението не е креативна, а комбинаторна способност (НМС, 3:158-9). (В разказа на По „Откраднатото писмо” Дюпен, в духа на Колридж, възпява творческото въображение, а префектът Де безкрилата фантазия. Уелек обаче не се занимава с художествената, а само с критическата проза на По).

и автора на ЗТ е най-близко до разграничението на Колридж между въображение (гений) и фантазия (талант).

Уелек обобщава това разграничение у Колридж така: „Геният и въображението у поета се разграничават от съответните по-ниски способности талант и фантазия. Те не са противоположни в смисъл, че геният изключва таланта или въображението изключва фантазията. И все пак те са отделни и много различни способности. Геният и въображението са обединяващи, хармонизиращи: те принадлежат към равнището на холистичното и диалектично мислене на Колридж, докато талантът и фантазията са само комбинаторни и в такъв смисъл са механистични, асоциативни. Геният е дарба, талантът се прави; геният е креативен, талантът е механичен.” (НМС, 2:164). През 50-те и 60-те години Еко и неговите интелектуални връстници в Италия са анти-крочеанци, което значи анти-идеалисти³⁶. Затова Еко започва анти-идеалистичната си атака, яхнал бойния кон на „обективната” наука и литературознание. Следователно, ако приемем, че у Еко може да се открие теорията на Колридж за въображението и фантазията, то тази теория е изразена не с езика на немския идеалистичен холизъм, а посредством дискурса на „обективните” течения в хуманитаристиката и литературознанието от 50-те–70-те години (и техните предшественици), които в текстовете от по-ново време добива осезаемо постмодернистично звучене. Това означава, че авторът и читателят на ОТ (които – редом с Еко – бих определили като интелектуални атлети) се стремят към обхващане на цялото битие не чрез разума (като например Август Вилхелм Шлегел), интуицията (като Жан Пол), трансцендентната същност (като Уърдзуърд) или диалектиката (като Колридж), а посредством по-материалистични средства като например структурата на художествената творба, психологичната реакция на реципиента, езика, комуникацията, семиотиката. Геният у Еко, сиреч авторът на ОТ, постига своя холистичен идеал чрез безграничния семиозис (unlimited semiosis – ключов термин в семиотичното мислене на Еко), независимо по какъв начин и на какъв научен жаргон се изразява тази идея. Всъщност може да се каже, че у Еко има няколко формулировки на този холизъм³⁷. Битието,

³⁶ За анти-крочеанството и анти-идеализма като движеща сила при ранните теоретични текстове на Еко виж Дейвид Роуби (David Robey) в OW, VIII-IX, XIII.

³⁷ В различните периоди на научното си движение Еко набелязва поне четири основни формулировки на материалистичния холизъм на автора на ОТ:

1) На равнището на литературознанието: романът на Джойс „Улисис” като свят сам по себе си и като съюз между миналото, сегашното и бъдещето в западната култура: „Тотална творба, Творба-като-Космос” (AC, 33); „Улисис” изниква като невероятния образ на свят, който крепи сам себе си, почти по чудо, върху опазените структури на един стар свят, които са възприети заради тяхната формална надеждност, но чиято субстанциална ценност е отхвърлена. „Улисис” представлява момент на преход за съвременната чувствителност.” (AC, 55); романът *Finnegans Wake* като въплъщение на ОТ: „Всичко може да бъде заместено с всичко друго при условие, че съществува стояща в основата мрежа от възможни връзки, създадени от предходна културна конвенция” (AC, 67); игрословицата като главен структурен принцип на *Finnegans Wake* (AC, 65-70).

2) На равнището на езика и семантиката: метафората, която може да бъде сведена до метонимия; Глобалната Семантична Система – статията „Семантиката на метафората” (RR, 67-89).

видяно като безграничен семиозис, превръща битието в културно битие, в семантична вселена или – при изкуството – в художествена творба. По такъв начин при Еко, който преформулира романтични и модернистични традиции, животът се превръща в изкуство. Уелек, който е един от най-големите поборници за „обективно“ литературознание, формулира важността на идеята за романтичното въображение така: „най-плодоносният елемент в теорията за въображението в областта на критиката: прозрението за цялостта и тоталността на художествената творба” (НМС, 2:149). Казано другояче, „обективното“ литературознание вижда творбата като свят. (Еко показва, че ясно разбира това, когато многократно сочи, че ОТ/ЗТ трябва да има затворена системна структура). Еко, като се опитва да отхвърли иманентната затвореност на художествената творба, проповядвана от „обективното“ литературознание посредством отварянето ѝ към интерпретациите на читателя, т. е. като строи своята „субективна“ теория върху „обективни“ предпоставки, превръща света в творба³⁸. Уелек посочва историческите корени и крайната точка на въображението с холистични амбиции: „Както в цялата платонистична традиция – у Колридж, Карлайл и Емерсън, – разграничаването между акта на въображението (imaginative act) и производението на изкуството е минимализирано; въображението превръща действителното в идеално и идеалът е просто самата творба.” (НМС, 3:143). По такъв начин Еко – в своята атака срещу идеализма с „обективни“ оръжия и в стремежа си да отиде отвъд „обективността“, като премества изследователския фокус от структурата на творбата към дейността на реципиента – някак неочаквано и парадоксално се озовава лице в лице (и сега в границите на собствените си идеи) с латентния дух на идеализма, на същия този идеализъм, който Еко така упорито се стреми да прогони от теориите си³⁹.

С това отклонението за автора на ОТ завързва. Онова, което вече може да кажем за автора на ЗТ, не е много, тъй като той е характеризиран главно негативно – като противоположност на автора на ОТ. Авторът на

3) На семиотично равнище: безграничният семиозис; енциклопедията срещу речника (TS, 14-16); студията „Пърс и семиотичните основи на отвореността: знаците като текстове и текстовете като знаци” (RR, 175-99); семиотичният „империализъм” на Еко, неговата семиотика като обща теория на всички културни знаци (за семиотичния „империализъм” на Еко виж Дейвид Роуби в ССРІ, 162-3).

Еко знае, че 1), 2) и 3) са синоними: „FW (Finnegans Wake -Н. Н.) е сам по себе си метафора за процеса на безграничния семиозис” (RR, 70).

4) Постмодернизмът като осъзнаван съюз на всички култури: „Клишетата разговарят помежду си и празнуват един нов съюз”(ТН, 209); PNR.

³⁸ Виж, например, аналогията между естетическият текст и съобщението (message) на масмедияте, видяно с оптиката на „субективната” активност на възприемателя. Чрез смяна на кода естетическият текст преформулира културното виждане на света на възприемателя (TS, 273-5). Адресатът на съобщението на масмедията контролира смисъла му чрез възможността да прилага към него различни интерпретативни подходи (ТН, 135-44). Семиотичният културен холизъм, който се управлява „субективно”, тоест от получателя, размива границите между различните типове дискурси и по този начин проявява тенденция да превърне цялата културна вселена в произведение на изкуството.

³⁹ Като очертава границите на своята обща семиотика, Еко много внимателно конструира „семиотика (която) напълно избягва всеки риск от идеализъм” (TS, 317; за подробности виж и 314-18).

ЗТ – ако следваме културната традиция, както прави Еко, когато описва способностите на Флеминг като творец – не е гений в романтичния смисъл на това понятие, а само талант; той не твори нищо ново, а само комбинира вече известното, за да се нагоди към пазара.

Авторът на ОТ (също както и нейният читател) има амбицията да осъществи холистичен, универсален текстуален проект, който не се интересува от пазара; авторът на ЗТ (и нейният читател) има фрагментарен, парциален текстуален проект, който изцяло зависи от пазара. Този парциален проект може да бъде рекламиран на пазара по два начина. Първо, като парциален проект без холистични претенции. На семиотичния език на Еко това е реторика не в класическия, а в съвременния смисъл. Като тип творба на изкуството, твърди Еко, този проект се осъществява чрез Мидкулта. Второ, този парциален проект може да се рекламира и продава като холистичен. Семиотиката на Еко определя това явление като идеология, а естетиката му като кич и Маскулт. Както споменах, мисленето на Еко клони към опозиции. Затова най-ясните и завършените му теоретични модели, както виждаме и в този случай, са поляризирани.

4.3. РЕТОРИКА И ИДЕОЛОГИЯ: ХОЛИСТИЧНИЯТ БЛЪФ

Еко разглежда реториката и идеологията като текстуални явления по два начина: 1) теоретично, в рамките на своята обща семиотика; 2) критически, като инструменти за естетически, литературоведски и културоведски анализ — например в текстовете за Сю, Флеминг и Супермена.

4.3.1. В книгата „Теория на семиотиката” Еко очертава обща теория на семиотиката, която съзнава своите граници и ограничения като неидеалистична и предимно текстова дисциплина⁴⁰. Поради това, според Еко, реториката и идеологията са преди всичко типове правене на знаци (sign production). Еко мисли, че идеологическият дискурс е подвид на реториката (Еко използва термина реторика в съвременния му смисъл) (TS, 152, 277-8, 287-8, 297). Приликата между реториката и идеологията е, „че те са едностранчиви, парциални в сравнение с Глобалната Семантична Система⁴¹. Разликата между тях е, че реториката не крие своята парциалност, а идеологията я крие⁴².

4.3.2. В литературоведските си работи Еко посочва, че текстът на ху-

⁴⁰ „Теория на семиотиката” започва и завършва със съображения за границите на общата семиотика (TS, 3-31, 297-8, 314-18); в тази книга човек непрекъснато се натъква на напomniaния за тези граници (TS, 167, 174, 176, 211, 297, 290 и т.н.). Семиотиката на Еко се опитва, както споменах, да пропъди всеки вид идеализъм и да заяви ясно, че не се занимава с дълбинен (например от Фройдистки тип) семиотичен субект (TS, 314-18). Интересът на Еко към текста и езика като култура е движещата сила и в по-ранните — предсемиотичните – му текстове за ОТ: „Уилис” например напълно трансформира културата, като борави не с нещата, а „с езика, с езика и върху езика (върху нещата, видени посредством езика)” (АС, 34).

⁴¹ Глобалната Семантична Система е „тази система от системи, която се нарича ‘култура’” (TS, 297).

⁴² Основното правило на реториката в съвременния ѝ смисъл на човешкото взаимодействие е „открито признаване на *едностранчивостта* на предпоставките и приемането на

дожествената творба изразява и нейния контекст, текстът и контекстът са „структурно хомологични“, „светът има същата конфигурация като структурата, която я изразява“ (RR, 126, 122)⁴³. В семиотичната си теория Еко казва същото, когато твърди, че знаците се отнасят към предметите не директно, а посредством референцията си към други знаци⁴⁴. Последница от тази обща теоретична постановка е, че социалният и политическият консерватизъм на ЗТ не са характеристики на нейния автор (RR, 124), а са особености на текстовата структура, която е знаков модел на културната среда на авторите⁴⁵.

Парциалността на идеологията се разкрива (като измамнически се скрива) на две взаимно поддържащи се равнища. Първото е равнището на повествованието. Повествованието в комиксите за Супермена и в романа „Парижките потайности“ е както темпорално (така, че читателят да може да се идентифицира с героите), така и атемпорално (така, че героите да могат да бъдат представени като замръзнали архетипи и целите творби да могат да бъдат превърнати в редуцентни съобщения, които доставят удоволствие на читателя, като го държат в границите на добре познатото). В тези повествования винаги е възможно „да върнем часовника“ (RR, 140) така, че нито героят, нито читателят да не се изправят пред необходимостта да правят екзистенциални избори. Тези повествования и сюжети са модели на „обездвижваща метафизика“ (RR, 124), (А) темпоралната парциалност на повествованието има имплицитно равнище, на което се проявява идеологията. То, както и първото равнище, е парадоксално противоречиво: светът е представен в процеса на „реформа, която променя нещо така, че всичко да остане същото“ (RR, 139). Парадоксалната противоречивост на повествованието и на идеологическия смисъл на ЗТ идва от факта, че като идеологическо съобщение ЗТ се опитва да скрие своята парциалност, като

принципа, че, при други обстоятелства, резултатите също могат да са различни“. За идеологията Еко пише: „Идеологическият дискурс (е) вид дискутиране, което, като използва вероятни предпоставки и взема предвид *само частичен сектор* от определено семантично поле, претендира да развива 'истинен' аргумент и по този начин прикрива противоречивата природа на Глобалната Семантична Система и представя собствената си гледна точка като единствено възможното решение“ (TS, 278). Също така: „Идеологията е *парциален и несвързан* поглед към света“ (TS, 297) – във всички цитати курсивите са мои. За скритата парциалност на идеологията виж и TS, 289, 292-3.

⁴³ Еко многократно говори за тази хомология: например RR, 124, 125-7, 130, 136, студията „Форма и социална ангажираност“ (OW, 123-57) и АС, 74-7. Дж. Хилис Милър, четвърт век след Еко, твърди същото: тази хомология е синтез от текстуалните и контекстуалните литературоведски подходи, които се редуват през последните няколко десетилетия; този синтез сочи бъдещето на литературната теория – *The Future of Literary Theory*, et. Ralph Cohen (New York and London: Routledge, 1989), p. 105.

⁴⁴ Това е мисловна традиция, която в съвременния си вид тръгва от Де Сосюр и днес е широко разпространена в деконструктивисткия си вариант, разработен от Дериди и няколко поколения негови последователи. Индиректността на знаковата референция, сиреч нейната обърнатост не към предметите, а към други знаци, е ядрото и на теорията на Бахтин за романното слово като многогласно, диалогично слово, което се различава от лиричното слово, което е пряко обърнато към предмета си.

⁴⁵ Еко изразява това по различни начини. За Супермена виж RR 122-4; за романа на Сю – RR, 136-8; за романиите на Флеминг – RR, 161-3.

я представя за универсалност⁴⁶. ЗТ, следователно, е консервативна не с това, че открито проповядва запазването на социалното и политическо status quo, а с това, че повествователно го моделира. Авторът на ЗТ е консервативен и реакционен по същата причина: той, според Еко, е ретор, който използва ендокса, тоест „общоприети мнения, които се споделят от мнозинството читатели” (RR, 161). Ето един ключов цитат с отчетливи тонове от ляв политически дискурс: „Ако Флеминг е реакционер изобщо, то това не е защото той оприличава фигурата на 'злото' с руснак или евреин. Той е реакционер, защото използва общоприети фигури. Самата употреба на такива фигури (Манихейската дихотомия, която вижда нещата в черно и бяло) е винаги догматична и нетолерантна – накратко, реакционна, докато този, който признава противоречията, е демократичен. Флеминг, общо казано, е консервативен, както е консервативна баснята – всяка басня; у него има статичният, наследеният, догматичният консерватизъм на вълшебните приказки и митовете, които предават елементарна мъдрост, която е конструирана и се предава посредством проста игра на светлина и сянка, чрез неоспорими архетипи, които не позволяват критическо разграничаване. Ако Флеминг е 'Фашист', той е такъв, защото е неспособен да премине от митологията към разума”. (RR, 162)

В този случай Еко е по-малко литературен и културен историк, който добре познава Средновековието, и повече войнствен модернист и неоавангардист, който представя разума и прогреса в ярко положителна светлина⁴⁷. Като утвърждава своята парциална неоавангардистка позиция като универсална, Еко се превръща от учен в пропагандист, който на практика прави тъкмо обратното на онова, което утвърждава в анализа си на ЗТ. В този цитат Еко пледира за демокрация по начин, който той самият определя като реакционен. В цитата той утвърждава ОТ с идеологическите прийоми на ЗТ. Това е един пример за нееднозначното отношение между една теория и нейния автор и е друго следствие от авангардисткия рационализъм на Еко. Ако трябва да се търсят историческите причини за това теоретично напрежение, навярно ще се наложи да се разчепка въпросът за симпатичното интелектуално хулиганство на младия Еко, който в началото и средата на 60-те години има леви симпатии, но както тогава, така и по-късно не се обвързва с твърда политическа и партийна позиция. Но това е друга тема.

⁴⁶ Един пример: „Суперменът би могъл да прави добро на космическо равнище”, но вместо това той „действа в границите на малката общност, където живее” (RR, 123).

⁴⁷ Общо за модернизма и конкретно за авангардизма и тяхната ценностна ориентираност към бъдещето виж първите две глави в Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987).

5. ДИАЛЕКТИКА: CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE

Видяхме как мисълта на Еко конструира ясни опозиции. Остава да видим как той хвърля мостове между тях. Диалектиката у Еко трябва да бъде различавана от честата употреба на думата „диалектика” в научните му текстове⁴⁸. Първо, Еко използва думата „диалектика” по-често, отколкото той наистина мисли диалектично. Второ, диалектиката при него е неделима от мисленето чрез опозиции. Трето, диалектичният процес като такъв, поне в областта на ОТ/ЗТ, не е централен, а съпътстващ проблем⁴⁹. Измежду многобройните диалектични отношения, както ги нарича Еко, аз ще разгледам тези две, които са най-интересни за моята тема: а) ОТ/ЗТ и историята; б) прехождането от ЗТ към ОТ.

5.1. Дисертацията на Еко (публикувана през 1956 г.) е върху естетиката на Тома Аквински и е естествено, че той често мисли за миналото като Средновековие. Според Еко ОТ използва миналото, за да разкрие настоящето. Най-добрият пример е анализът на Еко за това как Джойс, най-вече в „Улисис”, борави със средновековното минало: „Джойс не използва традиционни (от своето време – Н. Н.) повествователни структури и лингвистични техники, за да изрази и свърже нови идеи. По-скоро той взема стари (средновековни – Н. Н.) идеи, осветени от културната традиция, и извлича нови лингвистични връзки и повествователни структури от тях.” (АС, 49; виж и цитата за „Улисис” (АС, 55) в бележка 37). Тук, а и в книгата „Естетиката на хаосмоса” като

⁴⁸ Еко по принцип не е чужд на известно академично позорство – нерядко той демонстрира ученост, която е по-скоро широка, отколкото дълбока, или е ненужна на даденото място. Например в „Теория на семиотиката”, която по неговите думи е такава книга, каквато човек пише, за да оглави катедра – в случая катедрата по семиотика в Болонския университет, – има доста подобни, меко казано, странности. Същото може да се каже и за мултилингвистичните демонстрации в романа „Махалото на Фуко”. От една страна, такива академични гимнастики могат да се тълкуват като непрецизност, лош вкус, който граничи с кич – в смисъла на самия Еко, – и гонене на пазарен успех. Но – поне в случая с „Теория на семиотиката” – има и друго, не по-малко вярно тълкувание: Еко целенасочено следва педантичната форма на „обективен” научен трактат с безбройни деления и номерирания на глави и подглави, но, от друга страна, съзнателно или не, той пародира научната прецизност с преиграно академичната си поза, хумора си и снижаващата материалност на много от примерите. С други думи, написанието на тази книга е пародийно, иронично към самото себе си като строга академична конвенция. В този смисъл „Теория на семиотиката” може да се види като „обективно” написан труд, който утвърждава „субективността” не само експлицитно (посредством поставянето в центъра му идеите на Пърс и активността на интерпретатора), но и имплицитно (чрез пародийно-самоиронично взривяване на „обективната” институционална форма). Цялата дейност на Еко ме кара да мисля, че двете тълкувания на формата на тази книга – кичовото и пародийното – са еднакво и едновременно верни.

⁴⁹ Еко е съставил книгата си „Ролята на читателя” като един вид диалектична триада, чиито части са Отворена – Затворена – Отворена/Затворена (Open – Closed – Open/Closed). Може би си струва да се спомене, че това, което обикновено се смята за Хегеловата диалектична триада – теза – антитеза – синтеза, – в действителност не принадлежи на Хегел. Тя е изкована и приписана на Хегел от Heinrich Möritz Chalybäus, третостепенен немски философ, в неговата история на немската философия. Книгата е писана подир смъртта на Хегел, когато дебатите между следовниците на Хегел за това кой е истинският му наследник бушуват с пълна сила.

цяло, Еко в действителност използва идеи на Тинянов за литературната еволюция⁵⁰.

В две статии – „Бленувайки по Средновековието” и „Живеейки в Средновековието” (ТН, 59-85) – Еко посочва десет понятия, дошли до нас от Средновековието, и говори за голям брой успоредици между явления от Средновековието и днешното (най-вече постмодерно) време. Основната идея в тези статии е, че съвременният западен свят е заченат през Средновековието и „Средновековието може да ни помогне да разберем какво се случва в наше време” (ТН, 75). Еко приема 'пропускливостта' на модерното и постмодерното време за наследството на Средновековието като нещо, което просто е: минало и сегашно са две опозиции, които се сливат в настоящето. Въпросът какъв е диалектичният процес, чрез който това сливане става, чрез който настоящето разбира и усвоява миналото, е въпрос, който Еко не задава. Когато споменах, че идеята на Еко за диалектиката е по-скоро последица от мисленето му чрез опозиции и хвърлянето на мостове между тях (а навярно и на поне още две негови особености като мислител: толерантността му и желанието му да вдигне академичната си цена чрез заигравания с авторитетни понятия), имах предвид, че Еко не се занимава с диалектичния процес, както Гадамер например⁵¹. Казаното дотук важи за ОТ.

В „Пътуване из хиперреалността” Еко показва как ЗТ (въплътена в американската индустрия за „автентични фалшификати” на историята, изкуството и природата) не се отнася към миналото с разбиране, а просто го реконструира със смайваща научна прецизност и културно простодушие. Ако Еко бе херменевтик в методологията си, той, на основата на блестящите с наблюдателността, ерудицията и хумора си бележки от Америка, навярно би се впуснал в разсъждения срещу инерцията на картезианския рационализъм, който се стреми към обективна истина, като едностранно налага предразсъдъците си на стремящ се към истината субект върху наблюдавания обект, в този случай – историческото и културното минало. Еко обаче няма такъв подход и не развива ясни и що-годе последователни теоретични идеи по този проблем. Липсата на теория в този случай изненадва, понеже у Еко по принцип теорията и критическото ѝ приложение са двете страни на едно и също нещо – неговата научно-критическа дейност, неговият едновременно

⁵⁰ Сравни например с: „Литературната еволюция, специално в поезията, става не само чрез въвеждане на нови форми, а най-вече чрез използване на стари форми в нова функция”. — Ю. Н. Тинянов, *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977, с. 293. Някои авторитетни теоретици на литературната история смятат, че идеите на Тинянов за литературната еволюция като иманентен процес са най-обещаващият подход при писането на бъдещите литературни истории – виж седма глава на David Perkins. *Is Literary History Possible?* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992).

⁵¹ Процесът на разбирането и апроприирането на миналото от настоящето е централен за Гадамер. В книгата си „Истина и метод” (*Wahrheit und Methode*), но и на много други места, той твърди, че настоящето разбира миналото посредством непрекъснат диалог, при който настоящето, постигайки ново разбиране за миналото, достига и до нова по-висока степен на самопознание. Идеята за диалектичния диалог, който е именно процес, ставане, Гадамер заема от Хегел и прилага в херменевтиката – Richard E. Palmer. *Hermeneutics* (Evanston: Northwestern University Press, 1969), pp. 194-217.

интелектуален, но и артистичен подход към културата. Моето обяснение на тази теоретична 'недостатъчност' е, че Еко всъщност е в много голяма степен именно рационалистичен учен и цялата негова теория за ОТ/ЗТ, която е издигната на основата на дейността на рационалния субект (читател и автор), носи белезите на един вид (неосъзнавано?) нео-картезианство. За да развие по-цялостна теория за диалектичната връзка между миналото и настоящето като процес, а не като нещо, което се подразбира и е достатъчно само да се напомним с някои интересни примери, Еко би трябвало да изостави или най-малкото сериозно да преустрои рационализма и „обективизма” на теорията си за ОТ/ЗТ. Диалектичната теория в трите обсъждани текста е слабо набелязана или липсва, тя е *non compos mentis*. Текстовете се четат като искрящ от остроумие, наблюдателност и ерудиция журнализъм с моментни теоретични прозрения. Работите обаче не са теоретични съчинения, ако под това се разбира съчинения, в които описваният материал е просветлен от по-цялостна теория. Ето, впрочем, един пример за такова частично литературоведско теоретично наблюдение, което обяснява как ОТ и ЗТ се отнасят към историята: „В историческите романи (ОТ – Н. Н.) фикционалните характери помагат да се разбере миналото (и миналото не се взема като претекст), докато в романите на плаща и камата (ЗТ – Н. Н.) миналото (взето като претекст) помага да се забавляваме с фикционалните характери.” (ТН, 69)⁵².

5.2. Диалектичното отношение между ОТ и ЗТ може да се раздели на три вида: а) взаимната зависимост между кича (ЗТ) и авангарда (ОТ); б) начинът, по който всезнаещият учен 'отваря' ЗТ. Двата последни случая не са диалектични в по-строгия смисъл на думата, но те са *consolatione philosophiae par excellence* и водят към важния проблем за границите на интерпретацията в социален и личностен план.

5.2.1. Утвърждаването на диалектичното отношение между кича и авангарда, исторически погледнато, е важен критически момент, като бележи овехтялостта на романтично-модернистичното деление и противопоставяне между „високо” и „масово, популярно” изкуство и сочи към нова, постмодерна ситуация с изключително интензивна и двупосочна обмяна между елитарната и популярната култура (OW, 187-8, 194, 214-16). Еко споменава, че поп-артът е немислим без кича, който той иронично коментира. Днес, от историческата ни дистанция, може да кажем, че ако критици като Макдоналд или Стивън Грийнбърг (Stephen Greenberg) вече са само традиция, но не и актуално естетическо настояще, това е така, защото критическата битка между такива като тях и мислещите като Еко, е била спече-

⁵² Фредерик Джеймсън, подир Еко, пише по подобни проблеми, макар и с различен научен език. Той разсъждава за „носталгичността” в американското постмодерно кино: „Носталгичният филм никога не е бил някакво старомодно 'представяне' на историческо съдържание, а се е обръщал към 'миналото' посредством стилистична конотация, излагайки 'миналост' чрез лъскавината на образа”. – F r e d e r i c J a m e s o n. „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Columbia University Press, 1993), 62-92, p. 75; за това, което Джеймсън нарича „Носталгичност” („The Nostalgia Mode”), виж pp. 75-7. „Носталгичният филм” у Джеймсън всъщност е ЗТ, той е като „романа на плаща и камата” при Еко.

лена от последните. Като говори за диалектиката между кич и авангард, Еко открито се позовава на Антонио Грамши (RR, 131, 142 бел. 10) и навярно (но без да го признава) се обляга на писаното от Тинянов за диалектиката между централни и периферни литературни явления в литературната еволюция.

5.2.2. Собствените семиотични и естетически анализи на Еко на ЗТ демонстрират как всезнаещият учен, владетелят на мета-семиотичните критически прозрения, създава нови значения в ЗТ, които са неочаквани за нейния автор и са нежелани от пазара, тъй като разкриват егоистичните му неестетически механизми. Казано иначе, теорията на Еко за ЗТ е най-добрият пример за това как ученият 'отваря' ЗТ⁵³.

Интересно е да погледнем към някои от философските импликации на тази идея. Тезата на Еко за учения като особен вид читател на ОТ/ЗТ е построена на романтично-модернистични и рационалистични предпоставки; но това важи и за тезата за 'отварянето' на ЗТ посредством интерпретация, която е резултат на универсална ерудиция. Спорният момент, както е показала и историята на идеите, е, че свободата, постигната чрез чисто интелектуални игри, е не повече от красив плод на въображението, който не може да бъде вкусен в действителност. (С пристъпването към тази проблематика навлизаме сред въпроси, чиито отговори изискват прекрочване на границите на моите бележки, които, както казах в началото, се интересуват най-вече от синхронно и логическо изложение на някои основни идеи на Еко. Ще се опитам да остана в рамките на първоначалните си намерения, като посоча в кой момент прекрочването на тези рамки става наложително.) Тъй като ученият на Еко е идеалният владетел на всички кодове и поради това е идеалният интерпретатор, то той е и идеалният фантазьор. В редица отношения този идеален интерпретатор е в границите – най-малкото потенциално, по принцип – на онова, което Фридрих Шлегел, като се опира на философския субективизъм на Фихте, определя като романтична ирония. Романтичната ирония е утопична, имагинерна победа на поета над действителността; тя е абсолютната свобода на твореца, който напълно се идентифицира с творбата си⁵⁴. Във втората глава на „Феноменология на Духа“ Хегел, говорейки за Стоицизма като етап в развитието на Световния

⁵³ Този процес на 'отваряне' в по-широк теоретично-исторически контекст може да се мисли в рамките на онова, което Жерар Женет определя като кондиционална поетика, поетика, зависеща от условията. Тази поетика, за разлика от есенциалната, безусловната поетика (която има два критерия за литературност: фикционален – традицията на Аристотел, и формален – традицията на германските романтици, френските модернисти, руските формалисти), е способна „да премести (текстове – Н. Н.) в или вън от литературното поле според обстоятелствата“ – G é r a r d G e n e t t e. *Fiction & Diction*, trans. Catherine Porter (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), p. 16. Кондиционалната, условната поетика е резултат на прехода от универсалност към културен релативизъм и субективизъм през последните няколко века. Женет посочва, че “тя се основава на съжденията на вкуса” (p. 16) и е “елитарна по принцип” (p. 17). Всезнаещият учен у Еко, който “отваря” ЗТ, както би казал Женет, „субективираща интерпретация” (p. 17) в рамките на условната поетика. С други думи, известните ни вече рационализъм, елитизъм и субективизъм на учения у Еко вървят ръка за ръка и са част от една исторически нова, кондиционална поетика.

⁵⁴ За романтичната ирония виж: И с а к П а с и. Смешното. София, 1972, с. 256-61, 267-9.

Дух, посочва недостатъците на свободата, която се постига от този тип съзнание: „Азът” на Стоицизма интериоризира другостта, свободата на съзнанието в този случай е чиста мисловна абстракция без жизнено съдържание⁵⁵. Всезнаещият учен на Еко не е защитен от интерпретативна свобода, която може да се разбира като артистична игра или чиста мисловна форма в смисъла на Шлегел или Хегел, сиреч този учен може да е щастлив с умствените си построения, които, колкото и да изглежда, че имат положителна, активна връзка с действителността, в действителност са проява единствено на невъзможността за такава връзка. (Дали обаче подобна интерпретативна свобода е сила или слабост, и в какъв смисъл, моят синхронно-логически анализ не може да каже; за да се отговори на тези въпроси, е потребно канкретно историческо разглеждане на развитието на идеите на Еко в техния не само научен, но и социален контекст.)

Ще е справедливо към Еко да цитираме заключителните думи на „Теория на семиотиката”: „Трудът за правенето на знаци освобождава социални сили и сам е социална сила. Той може да произведе както идеологии, така и критика на идеологиите. Така семиотиката (в своята двойна форма като теория на кодовете и теория на правенето на знаци) е също така и форма на социална критика и следователно е една измежду многото форми на социална практика.” (TS, 298; виж и 297). Колкото и да са оптимистични и героични тези намерения, те се подлагат на изпитание от други текстове на Еко. Например когато търси успоредици между съвременността и Средновековието, Еко посочва, че американските университетски градчета (campuses) са откъснати от света подобно на средновековните манастири (ТН, 83-4). Като взема друг пример от същите страници, човек може да се запита обаче дали Айзенхауер като президент на САЩ и след това като президент на университет, в социалните си функции е едно и също лице, както твърди Еко, т.е. дали наистина има реални мостове между света и университетското градче, мислено като аналогия на средновековен манастир⁵⁶.

Хумористично-пародийните текстове на Еко също поставят въпроси пред теоретичния му оптимизъм⁵⁷. Например ерудитските журналистически текстове „Фрагменти” (М, 15-26) или „Със съжаление Ви връщаме Вашия...”

⁵⁵ Хегел пише: „Истина е, че за това самосъзнание (на Стоицизма -Н. Н.) същността не е нито друго от него, нито чистата абстракция на 'Аза', но 'Аз', който има другостта в себе си, макар и във формата на мисъл, така че в своята другост то директно се е върнало в себе си <...> Свободата в мисълта има като своя истина само чиста мисъл, истина, на която липсва пълнотата на живота. Затова свободата в мисълта, също така, е само Понятието за свобода, не живата реалност на самата свобода”. – Hegel's Phenomenology of Spirit, trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 121-2.

⁵⁶ Най-новата история на Източна Европа показва, че ако един някогашен дисидент, който е драматург или философ, стане държавен президент, той престава да е дисидент, драматург или философ и е само държавен президент. Заключениеето на „Теория на семиотиката” трябва да ни убеждава в правотата си не само с оглед на най-новия ни исторически опит, но и да се справи с един архетипален случай: знае се, че Платон заминава за Сицилия по поканата на местен владетел, за да приложи на практика идеите си за управлението на държавата от философите; но много скоро Платон трябва с бягство да спасява философската си глава от този копнеец за просвета владетел.

⁵⁷ Еко гледа на тези текстове сериозно: пародията „никога не трябва да се страхува да отива твърде далече”, понеже „ако целта ѝ е правдива, [тѝ] просто предхожда онова, което други ще създадат след време” (М, 5).

(М, 33-46) прилагат на практика теоретичните идеи на Еко за неограничената свобода на интерпретиране. Но защо тогава се смеем на доклада на учен от далечното бъдеще, който, научно според неговите и абсурдно според нашите мерки, интерпретира нашата (предимно италианска) действителност („Фрагменти“)? Или защо е така забавно да четем класически литературни творби като калпаво написани романчета (“Със съжаление Ви връщаме Вашия...“)?

Един от възможните отговори е, че на теория човек може да интерпретира едно съобщение както намери за добре, но практическата интерпретация е съвсем друго нещо.

5.2.3. Според Еко „антропологичната ситуация на масовата култура“ (OW, 188) е такава, че никой не може да предрече как ще бъде интерпретирано едно съобщение. Казано другояче, този, който изпраща съобщението, не може да управлява адресата семиотично, културно или естетически. Това е потенциалната, теоретичната основа на свободата на всеки адресат: „Получателят на съобщението изглежда да има остатъчна свобода: свободата да чете по *различен* начин“ (ТН, 138). Ето по такъв начин, твърди Еко, обикновеният възприемател, неученият, може да 'отваря' ЗТ. Връщайки се към формулите на ЗТ и ОТ от дял 2, може да кажем, че формулата на ЗТ „Ако А, то В“ чрез интерпретативната свобода на получателя на съобщението се превръща във формулата на ОТ „Ако А, то В, С, D... n.“ Дотук все още сме в границите на чистата семиотика – такава, каквато тя е според разбиранията на Еко. Но пак у Еко намираме потенциално опровержение на този теоретичен оптимизъм: „За банковия чиновник в Милано телевизионната реклама на хладилник е стимул да купува, но за един безработен селянин в Калабрия същият образ означава потвърждение за един свят на просперитета, който не му принадлежи и който той трябва да завоюва. Ето защо аз вярвам, че рекламирането по телевизията в потиснатите страни функционира като революционно съобщение.“ (ТН, 141). На пръв поглед този цитат убедително илюстрира идеята на Еко, че всеки е свободен в интерпретациите си. Но ако културата на чиновника и селянина, която диктува и техните интерпретативни избори, е част от общата семиотика на Еко, то икономическата основа на тази култура не е. Тези икономически причини са *извън* границите на семиотиката на Еко, но те са *вътре* в границите на онова, което Еко пише за семиотиката⁵⁸.

Освен икономическите граници на семиотичния оптимизъм на Еко в писаното от него за интерпретативната свобода се долавя и друга граница – терорът. В „Името на Розата“, например, интерпретациите на Уилям от

⁵⁸ Тук човек не може да не си спомни Маркс и Енгелс, според които начинът на производство в крайна сметка определя културата или, в марксистки термини, базата определя надстройката. Важно е да се подчертае автономността на база и надстройка и възможността между тях да се разположат различни медиатори. Общата семиотика на Еко и нейното критическо приложение могат да се видят като един такъв медиатор и тогава научно-критическата дейност на този учен може да се вмести в по-широката рамка, предложена от Маркс и Енгелс.

Баскервил са по-верни от тези на Бернар Геи, но заплахата от Инквизицията кара Уилям да сътрудничи на Бернар. С други думи терорът освобождава всеки да е свободен в интерпретациите си, но цената за тази фантазна свобода е практическото подчинение⁵⁹.

Диалектичният преход от ЗТ към ОТ (и изобщо двупосочната диалектика между ЗТ и ОТ) предполага вглеждане в границите на интерпретативната свобода. И въпросът, който трябва да се постави, не е само *къде* Еко слага тези граници, но и *защо* ги слага именно там. В края на анализа си на идеологията Еко сочи, че „революцията” (TS, 297-8) е една от крайните граници на семиотиката, но не казва защо. Историческото разглеждане на идеите на Еко за интерпретативното всемогъщество на учения ще даде по-убедителни отговори на някои от засегнатите въпроси. Тъй като историческият подход не е цел на моите бележки, тук ще си позволя само една хипотеза: предсемиотичният период на Еко (докъм края на 60-те години) съвпада със социалния и ляв оптимизъм на италианското, а и на западното общество като цяло и носи увереността, че ученият може пряко да влияе на обществените събития. По това време интерпретативната свобода е насочена, така да се каже, центробежно – от учения към социума. Оттеглянето в чистата теоретична семиотика при Еко става едновременно със социалното отрезвяване след бурните 1968 и 1969 години, а и с все по-убедителното лично утвърждаване на Еко като учен с международна известност⁶⁰, а по-късно, след появата на „Името на Розата” през 1980 г., и като преуспяващ писател⁶¹. От началото на 70-те години интерпретативната свобода на учения – при Еко – става центростремителна, тоест тя се превръща в непряка социална активност, онова, което Еко в цитирания по-горе пасаж нарича социална критика като форма на социална практика. С други думи, ако през младостта на Еко, която съвпада със социално неспокойните 60-те години, интерпретативната свобода на учения тежнее към действително, нео-авангардистко разширяване на смисловите граници, то по-късно, след 1968-1969 г., тя постепенно се преобразява във въображаем, чисто академично формулиран копнеж по възможността за такава свобода. Този преход може и сигурно трябва да бъде наричан и определян и с ласкави, и с неласкави имена. Аз, като учен от Източна Европа, който години е живял с *consolatione philosophiae* от сходен вид, в този случай ще избера мълчанието пред упрека

⁵⁹ Хегел пише: „Като универсална форма на световния Дух, Стоицизмът може да се появи на сцената само във време на всеобщ страх и робство, но и време на всеобща култура, която се е издигнала до равнището на мисъл.” – Hegel’s Phenomenology of Spirit, p. 121.

⁶⁰ По-внимателното вглеждане в подбора на материала, който Еко изследва, а и в начина, по който той съставя и издава научните си книги в САЩ, навярно ще покаже, че международното му научно утвърждаване е резултат на добре премерена академично-издателска пазарна стратегия. Академичното писане за най-големия научен пазар – англо-американския – може да се разглежда като друга проява на академичен кич у Еко.

⁶¹ В интервю по повод на появата на третия му роман, Еко казва, че от „Името на розата” досега са продадени почти 16 милиона екземпляра, а от „Махалото на Фуко” – 8 милиона – Lee Marshal, „I started by lying on a Fijian beach”, Élan 7-13 October 1994 – The European, p. 12. Всеки може да се досети, че днес Еко е не само международно най-известният италиански хуманитарен учен, но навярно и най-богатият.

или възхищението. Еко чрез текстовете и живота си показва, че интелектуалното усилие е значимо не единствено със заслужено наградения си постижения, но и със своите тихи драми и комедии, чиито участници са ученият, неговите теории и неговото време.

ИЗПОЛЗВАНИ СЪКРАЩЕНИЯ:

Книги от Умберто Еко (Umberto Eco):

- AC** The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce, trans. Ellen Esrock (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989)
- AP** Apocalypse Postponed, ed. Robert Lumley (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994)
- M** Misreadings, trans. William Weaver (San Diego, New York, London: A Harvest Original. A Helen and Kurt Wolff Book. Harcourt Brace & Company, 1993)
- OW** The Open Work, trans. Anna Cancogni (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989)
- PNR** Postscript to the Name of the Rose, trans. William Weaver (San Diego, New York, London: A Helen and Kurt Wolff Book. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1984)
- RR** The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts (Bloomington: Indiana University Press, 1984)
- SLP** Semiotics and the Philosophy of Language (Bloomington: Indiana University Press, 1986)
- TH** Travels in Hyperreality. Essays, trans. William Weaver (San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1986). (Същата книга е излязла и като Faith in Fakes, Essays, trans. William Weaver (London: Secker and Warburg, 1986).)
- TS** A Theory of Semiotics (Bloomington: Indiana University Press, 1976)

Други книги:

- CCPI** Culture and Conflict in Postwar Italy. Essays on Mass and Popular Culture, eds. Zygmunt G. Baránski and Robert Lumley (New York: St. Martin's Presse, 1990)
- HMC** René Wellek, A History of Modern Criticism 1750-1950, Vols. 1-8, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981-1992)