

Силвия ИВАНОВА

**РОМАНЪТ МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРАТА И ФИЛОСОФИЯТА
(КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ТЪРСЕНЕТО В РОМАНА НА УМБЕРТО
ЕКО „МАХАЛОТО НА ФУКО“)**

Не е нова идеята, че колкото по-технологизиран, интелектуален и цивилизован става човекът, толкова по-несигурен и *безадресен* се чувства той в един материален, технически, уж негов и все по-удобен, но потискащо несвободен и без-смислен свят в пределите на една огромна, безкрайна и *напълно безразлична към него Вселена*. В търсенето на основанието да бъде **тук и сега** творческото неспокойствие на човешкия дух превръща отново и отново в основание самото **Търсене**.

Новото е в търсенето и предизвикателствата, които поставя един роман като „Махалото на Фуко“ към жанр, сюжет, поетика, идеи, повествователна техника. Един роман, в който се търсят другите, различните измерения на извечните идеи за земята и небето, за отвъдното, за смисъла на битието, както и за основанията на самия човек, силата на неговото слово и жаждата му да твори, да създава, понякога дори с цената на собственото си жертвоприношение. Идеи, чиято експликация се оказва едно уж най-обикновено махало, което обаче, изведено от контекста на физиката, изведнъж се превръща в „инструмент за общуване с по-дълбоките, скрити нива на битието — с онази част от нас, която за жалост е забулена от страхове, невежество и неверни представи както за света, в който живеем, така и за нас; това е онази част от нас, която познава истината, защото самата тя е истината (стр. 8, „Махалото“, Грег Нилсън, Джоузеф Полански)“.

Самият роман започва с изреждане и смесване на експонатите във времето и пространството от залите на Музея на уменията и занаятите в Париж. Така възниква светът на един „всичкороман“, в който реалността е продължение на легендата, истината е част от лъжата, а измислицата се оказва действителност. В този роман-панепистеме културната история — религията, философията, мистиката, херметизма и други феномени на човешкото познание — се явява не само в синтезиран вид, изведена до синкретизъм, но е детерминирана и целенасочена

но подчинена на една научна теория — семиотиката: „една дисциплина, която изследва цялата култура, обособявайки като знаци огромно разнообразие от обекти и събития (стр. 32, Умберто Еко, „Трактат по обща семиотика“).

Но докато в романа „Името на розата“ семиотиката е не толкова теория, колкото демонстрация на практическото ѝ приложение и приключение на знаците в търсене на самите неща, то в „Махалото на Фуко“ значими са вече не толкова знаците, а мисълта, която, водена от знаци за знаците, създава самите неща. Докато в „Името на розата“ се прави преоткриване, възстановяване, реконструиране на първообраза, на архетипа чрез знаците, то в „Махалото на Фуко“ имаме вече сътворяване на първообраза, заради желанието да се търси основанието. В процеса на това максимализирано търсене в знак се превръща „всяко нещо, което може да бъде възприето като знак. Знак е всяко нещо, което може да бъде възприето като означаващ заместител на нещо друго. Това друго нещо не трябва непременно да съществува (или да съществува материално) в момента, когато знакът го замества. Така че семиотиката поначало е дисциплина, която изследва всичко, което може да бъде използвано, за да се лъже.

Ако нещо не може да бъде използвано, за да се лъже, то изобщо не може да бъде използвано, за да се каже нещо (стр. 33, Умберто Еко, „Трактат по обща семиотика“).

Установявайки условността на знака по отношение на денотата, семиотиката се сблъсква със същия проблем, който философията не може да разреши още от времето на Аристотеловата формална логика — кой и какъв е критерият, доказващ истинността на съждението; за разминаването между правилност на синтактичната конструкция и достоверността на съдържаната информация. Търси се възможността за определяне степента на адекватност между плана на израза и плана на съдържанието; търси се границата и пълнотата на съответствието между правилност и истинност на силогизма. Защото, „ако някой произнесе фразата / моята четка за зъби е жива и се опитва да ме убие / — една фраза, съвършено правилна от синтактична гледна точка и неправилна от семантична гледна точка, — няма да го изпратят на езикови курсове, а на психиатър (стр. 123, Умберто Еко, „Трактат по обща семиотика“).“ Словесната експликация на денотата, неговото знаково представяне не е гарант, не е критерий за истинността нито на знака, нито на денотата, нито на съотнесеността между тях. В романовата тъкан постановките на семиотиката се превръщат в приключение на мисълта и словото, в търсене на основанието за истинността на **тук и сега**.

И двата романа оставят противоречиво усещане с актуализацията на коренно противоположни стилистични пластове — от изтънчения израз и научната информация през интелектуалния цинизъм (почесто) до откровено вулгарното (в единични случаи). И двата романа изискват висока информираност, адекватна „база данни“, усилие и максимално интелектуално напрежение от страна на реципиента. Спецификата на творбите се определя и от пределно използваните възможности на графемиката — различният шрифт на компютърните файлове; изрази и цитати на гръцки, латински и иврит; заглавия без кавички и с малка буква, както и от смяната на комуникативния код и промяна на гледната точка на разказвача.

Романите на Умберто Еко са и един опит за връщане към Знанието (Гносиса) на стародавното минало и преоткриване на неговите научни измерения, изчиствайки го от праха на суеверия и религиозни предразсъдъци, наслоявали се през вековете и превърнали го в утайката на времето. Това е и един опит за художествено преосмисляне на мистичното знание, което трудно се верифицира със средствата на съвременната наука. Репродукциите, които Казобон трябва да подготви за луксозното издание на книгата за историята на металите, всъщност илюстрират именно тази идея — че наука и магия в не съвсем далечното минало са вървели ръка за ръка и едва по-късно са се отделили, а едва днес се и противопоставят. Този именно първоначален синкретизъм не приема съвременността, обявявайки езотеричното познание за ненаучно. Затова и Казобон отбелязва факта, че „откривах отново имената на учените, за които бях чел в училище като за носители на математическата и физическата светлина, сред мрачините на суеверието с единия крак в Кабалата, а с другия в лабораториите“ (стр. 301, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“). А издателят Гарамонд затвърждава тази идея окончателно, допълвайки реторично: „Да не смятате, че окултните тайни на материята са разкрити от магьосника, дето нищо не е разбирал и само се е опитвал да налучква? Разкривали са ги учените, които насила са ги изтръгвали от съзнанието си (стр. 306, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“)“. Това означава, че там, където са се правели открития, водещо е било творческото неспокойствие на търсенето, а не стагниращата условност на разделението наука — ненаука.

Край на ХХ век поставя и друг проблем пред търсеция човек — този за начина на търсене. Културната традиция през вековете вече е успяла да промисли Вселената и да го сподели в текст. Остава единствено възможността не да се напише нещо свършено ново и различно, а да се пренапише вече наличното — по нов начин, с вложен друг,

различен смисъл: „Не казвайте, че не съм казал нещо ново: разположението на темите е ново“ (стр. 21, Умберто Еко, „Трактат по обща семиотика“). Всъщност точно тази мисъл на Паскал, цитирана от Умберто Еко, илюстрира възможно най-точно начина на реализация на двата му романа, както и основната идея на „Махалото на Фуко“. „Името на розата“ предполага една по-непретенциозна, по-консумативна рецептивна нагласа. Дори и да изглежда максимализирана, информационната натовареност на текста не изисква задълбоченото познаване на тези реалии, за да се разбере неговият смисъл, творческата интенция. Сюжетът организира отделните елементи, чиято логическа последователност и обвързаност е както необходима, така и предпоставена. Мисли се чрез понятия и съждения, силогистично, „нарежда“ се мозайка. Докато в „Махалото на Фуко“ се „прави“ мозайка, което задължава тук да се мисли от идеи, от философеми. Затова и четивността на този роман е по-трудна. Сюжетът не е водещ, а е разкъсан, фрагментарен, асоциативен. Много от отделните глави могат да бъдат пренебрегнати (или допълнени с нови), без това ни най-малко да разруши целостта на композицията. В този смисъл тук сюжетът дори не е интересен. Като се изключат детективските елементи, доминанта в романа е не толкова идеята какво се случва с тримата герои, колкото какво те мислят и най-важното — по какъв начин мислят, как се гради нишката на тяхната мисъл и как самата тя създава свят. Ако в „Името на розата“ детективското начало е не само водещо и доминираещо, но и организиращо, то в „Махалото на Фуко“ важно е — например — не убийството на полковник Арденти, а информацията, която той предоставя на тримата герои. Защото именно казаното от полковника, а не случилото се с него движи сюжета напред. Макар че не е с нулева значимост, детективското начало в „Махалото на Фуко“ не е водещо. Носещо е не търсенето в света на материалното и тривиалното, а в пределите на духа.

Основен принцип при изграждането на творбата е аналогията и веригата от аналогии. Самият автор задава в „Махалото на Фуко“ преосмислянето на нейната същност — като механизъм, като начин на мислене, като начин за пренареждане на връзките между нещата в света, а оттам и на самите неща (вж. стр. 503, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

Текстът се гради на основата на аналогии и препратки, задавайки информационен и интелектуално значим контекст, който представя своеобразен езотеричен метатекст. Разгръщането на смисли започва с имената — Абулафия, Казобон, Диоталеви, — но не завършва само с тях. В

по-малка степен „Името на розата“ и в по-голяма „Махалото на Фуко“ оставят усещането за мозаечност, калейдоскопичност, витражност на информацията. Особено в „Махалото на Фуко“ се експонира семантична пренатовареност с употребата на имена от различни области — на изкуствата, науката, политиката или историята. Аналозиите и препратките на моменти доминират в текста, полагат другостта на смисъла в контекста, като по този начин се гради своеобразен метатекст. Наслагването на смисли е максимализирано чрез употребата на имената. Авторът надгражда над имената семантика, която ги превръща в нови понятия, а тях — в идеи: „Идеята е знак за нещата, а представата е знак за идеята, знак за знака“ (стр. 293, Умберто Еко, „Името на розата“).

Полисемантичността се прехвърля върху макротекстови единици, за да обхване целия текст. Емблематична в това отношение е записката, която намира Инголф и която може да представя знаково две коренно различни неща — и шифрована велика тайна за велик план на Великите властелини на света, но и най-обикновен списък за най-обикновени поръчки на най-обикновен търговец от Средновековието, който си е водил бележки за сделките. Именно тази многопосочност на знака (като звук, число, лексема, текст) използва Умберто Еко, тъй като тя задава възможността за изключително автономен, собствен прочит на даден текст от отделния реципиент. Тя е индивидуалната „точка на окачване на Махалото“ за всеки в неговото Търсене. В предговора си към „Махалото на Фуко“ проф. Ивайло Знеполски определя това като „драмата на интерпретацията“. От друга страна, според Сергей Герджиков („Философският текст“, стр. 42) „няма смисъл търсенето на „разбиране“ като намиране на авторския, оригиналния, обективния, неутралния, верния, адекватния, истинския смисъл. Има смисъл само едно по-малко или повече оправдано и затова „умно“ или „глупаво“, „адекватно“ или „неадекватно“ тълкуване, което е мое, на тълкувателя, на интерпретатора, и се основава върху самия текст и неговите дадености и отнасяния с други текстове. Нищо от мисълта на автора аз не съм длъжен да търся и възпроизвеждам. Нищо от „обективното значение“ аз не търся. Генераторът на смисли генерира смисли и това е всичко. Някои от генерираните смисли са генерирани в моята интерпретация, други — в чуждата“.

В този смисъл, за да се възприеме ксерографски текстът, реципиентът може да бъде само един — самият автор. Неговата нагласа, начин на мислене, езикова култура, образование — единствено те могат да „прочетат“ вярно и точно възпроизвеждащо собствените намере-

ния, реализирани в текста. Различен прочит биха реализирали на „Махалото на Фуко“ един философ и семиотик и един неизкушен от духовното търсене читател. Разликата би била такава, каквато се оказва разликата при прочита на един окултен текст от експерта в това отношение Алие и от „невежата“ по тези въпроси Ампаро. Но пък при абсолютната липса на автор не би имало текст изобщо. Създаващият текста винаги присъства — дори когато присъствието е ненатрапчиво, съзнателно „отстранено“, то остава чрез подбраната лексика, синтактичните конструкции, внушенията. В този смисъл, за да се реализира с максимални възможности вложеният в даден текст смисъл, са необходими както присъствието на този именно автор (друг би задал свършено различен смисъл), така и присъствието на този именно реципиент, който да реализира своя собствен, един от възможните смисли, но никога *абсолютно различен от или абсолютно недосегаем* с авторовия.

Именно това пренатоварване на текста с имена и съотнасянето помежду им създава усещането не само за калейдоскопичност, но и за енциклопедичност. Тук обаче не става въпрос за просветителския енциклопедизъм на Дидро и Волтер, който да поясни, да обогати, да „снемее“ елитарността на философията до демократизма на литературата. В този смисъл може би Умберто Еко се сродява с двамата велики французи не толкова чрез енциклопедизма (който е различен при тях), колкото чрез подобния начин на изява. Това, че са учени, философи, филолози, историци и не на последно място, а и най-ярко като публична изява — и писатели. При всички случаи при Умберто Еко става въпрос за преекспониран научно-информационен енциклопедизъм, който задължава максимално читателя по отношение на собствената му ерудиция. Това определя и полярните мнения за „Махалото на Фуко“ — по-слабата сюжетно, но интелектуално по-силна творба: дали романът не изразява нищо повече от самоцелна игра на интелектуализъм или това наистина е една културологична интерпретация, пренаписване от друга онтологична база на световната история — „Св.Франциск учеше хората да гледат нещата от друга гледна точка“ (стр. 438, Умберто Еко, „Името на розата“). Дали неспокойствието на духа и търсенето превръщат играта със знака в самодостатъчно интелектуално усилие и удоволствие. „Махалото на Фуко“ не се превръща в езотеричен роман, нито в негова пародия. Той задава внушението за реализирането на повече от един възможни смисли при изследване на идеята за Нещото — било то Неподвижна Точка, Абсолют, Основание или Друго.

Една непознаваема същност /изявена още в първа глава чрез символа на кръга — Кетер (Корона, Венец)/ е свързана с един логически абсурд за неподвижната точка върху подвижната Земя (изявена отново чрез символа на кръга, но този път на Махалото, което, освен всичко друго, отмервайки, е символ, знак и на времето — на отминалото, на отминаващото и респективно — на безвремието, към което ни приближава). На повърхността на текста се изяснява механизмът на Махалото на Фуко и неговата символика. В дълбочина обаче още първа глава задава метаидеята на творбата — за неподвижната точка в Космоса, т.е. идеята за Абсолюта, за Бога, за Опорната точка като основание на битието. Идеята за Вечността: „...ще се люлее равномерно и до безкрай“ (стр. 23, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“). И не на последно място като алегория за възможностите и способностите на разума да се самоосъществява чрез словото като символ и знак до безкрай.

Абсолютът, точката, състоянието и статичността се изразяват чрез движението. Алогизмът на „подвижната неподвижност“ на Махалото авторът приема като единствено възможно съизмерим с онова свършенство, което движи мирозданието — „...Онова, Неподвижното, Крепостта, Сигурността, ослепителната мъгла, която не е тяло и няма ни лице, ни форма, ни тегло, нито количество, нито качество, и не вижда, не усеща, нито пък е осезаема, не е място в дадено време и пространство, не е душа, разум, въображение, мнение, число, ред, мярка, вещество, вечност, не е нито мрак, нито светлина, не е лъжа, но не е и истина“ (стр. 25, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“). Подобно катафатично описание възхожда към християнската теология, но то има своя аналог и в източните религии и по същество означава едно и също, независимо дали ще го наречем Бог, Нещо, Абсолют, Изначален принцип, Върховно или Вселенско начало, Дао. Именно тази Негова многоназовимост авторът залага в основата на романа си игра. Дори да му даде още имена — „Единственото, Неотделимото, великото Ен-соф, Несъмненото, Свещеното“ — това означава само едно — че всяко различно назоваване на това непознаваемо, абсолютно и висше Нещо задава повече от един възможни начини за търсене (но не и за откриване) на неговата същност (ако тя изобщо допуска познаваемост). В този смисъл важно е **търсенето** на Абсолюта, а не откриването му. Това означава, че са значими не резултатът, състоянието, а процесът, движението, постигането, чрез които именно човекът непрекъснато актуализира себе си в настоящето като най-дълбока същност. А **търсенето** е Игра.

Семиотиката като територия на границата между знака, езика и философията може да превърне една прозаична, самоцелна, макар и

логична комбинаторика на знаците чрез играта в нещо повече от изяснен, брилянтно демонстриран интелектуализъм. И това „нещо повече“ е мъдростта, която е истинското буйство на мисълта, ерудицията и интелекта. Не за първи път в литературата се появява идеята за играещия човек, макар че в този роман тя не е акцент. Тук тя задава един диалог с Аза, едно философско откровение за тайните на историята, културата и науката, размисъл за основанията на света и човека, за основанията на историята, която той създава, но чийто механизъм не познава в пълнота, основанията за нейната познаваемост и истинност и в крайна сметка за нейния смисъл. За желанието на човешкия дух да бъде Демиург, а оттук и непрекъснатото съотнасяне с Твореца-Бог, с Основанието на сътвореното от Него и с историята като линейна, времева експликация на това сътворение.

От това съизмерване с демиургичното тръгват и тримата герои на романа в своето **търсене** на основанието, за да извървят игрово пътя, започнал като Логос (=Мисъл=Разум), продължил като Игра на Мисълта, за да завърши като саморазрушаване на същата тази Мисъл. Защото само разумът е този, който задава едни или други измерения на битието и само той може да превърне играта шега в сътворен свят, като по този начин доказва демиургичността на Аза. Азът може да твори, размествайки знаците-слова, а следователно и да пренапише както своята собствена, така и световната история. Засега тримата герои не успяват. Но нищо не гарантира, че едни бъдещи Казобон, Белбо и Диоталеви няма да успеят да пренапишат знаците на световното Основание, без да заплатят за това с цената на собственото си жертвоприношение, отново изкушени от Играта — „Толкова игри бях играл, защо да не опитам и тази?“ (стр. 28, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

По-сложен и сериозен се оказва въпросът за интерпретацията на знака като манипулация на историята, която не е фикционална както романовия свят. В „Махалото на Фуко“ Алие и останалите „херметици“ реализират собствения си прочит за историята, което довежда до смъртта на Белбо. Не е случайна връзката с детството на героя, което преминава по време на Втората световна война. Ако художествената измислица може да остане смешна или безотносителна към реалния свят, то опредметяването, онтологизирането на идеологията, силовото налагане на нечие разбиране за историята може да се окаже страшно и пагубно за цялото човечество. В този смисъл историческият факт — историята — нейният смисъл — истината за нея, бидейки „прочетени“ субективно, се оказват относителни. Точно толкова, колкото су-

бективни и относителни се оказват интерпретациите на тримата герои в романа „Махалото на Фуко“. Един роман на предизвикателствата, на интерпретацията на езиковия и историческия факт и истината за тях, на играта с тях, които се оказват на границата между литературата, семиотиката, окултизма, историята и философията.

Идеята за играещия човек в този роман се явява като организираща композиционните елементи. Играта присъства дори в начина на изброяване на експонатите в Музея, където Казобон търси подходящо място, за да се скрие. Игрови е и придружаващият изброяването коментар доколкото са подходящи или не за скривалище експонатите, което наподобява играта на децата, когато търсят скривалище, играейки на криеница. В случая този игрови начин на изложение е натоварен и допълнително, изпълнявайки ролята на ретардация. Играта, по един или друг начин, присъства навсякъде и на всички нива в романа. Еврейската Кабала знаково поставя началото на Играта на Вселената и написва нейната история. По същия начин, играейки, изпробвайки различни варианти, Белбо задава програма на Абулафия за факториално изчисляване на комбинациите от букви за името на Йехова. Пристрастията на поколения кабалисти, мистици и херметици да открият основанията и първоначалата на света понякога вземат абсурдно маниакални размери, които авторът — чрез ерудицията на всезнаещия Алие — пародира по оригинален начин. Този герой заема по-особено място в романа. Като посветен и прераждащ се (а оттук и зареден до краен предел с хладния скептицизъм на човек, когото нищо не може да изненада по отношение на емоциите около езотеричното), Алие е поставен като контрапункт на тримата приятели, които не са посветени и тепърва навлизат в един свят, познат на самия Алие до последния детайл. Един съвременен Мефистофел, който, обявявайки се против самоцелността на нумерологичните изчисления и профанацията на окултното от дилетанти, все пак вярва в познанието, което дава истинската херметична традиция и което няма нужда от ефектните изчисления за пирамидите, за да докаже собствената си мъдрост. Преекспонирането на числовите зависимости довежда до профанирането на мъдростта на Кабалата и до абсурд, който е представен чрез трезвата и иронична преценка на Лия: „А с двете си ръце ще получиш друго едно свещено число, което е десет, и щещ не щещ дори Божиите заповеди трябва да бъдат десет, защото, ако бяха дванадесет например, когато отчето казва: едно, две, три и разперва пръстите си, като стигне до последните две, трябва да поиска на заем пръсти от клисаря“ (стр. 304, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

Играта е елемент от взаимоотношенията между половете, чиято емблематична илюстрация са двусмислените и неясни отношения между Лоренца Пелегрини и Белбо, в които индиректно се намесва и Алие. Тук нещата почти изцяло са подчинени на условността на играта, тъй като Лоренца и Алие дори са си измислили имена, с които да се наричат и които носят допълнителна семантична натовареност — тя е и София (Мъдрост), а той е и Симон, което е първото име на апостол Петър (Камък). Така се получава знак, който представя друг знак, т.е. игра на знака и смисъла, което се усложнява от факта, че е в сферата на човешките взаимоотношения. В случая отношенията между Лоренца и Алие са максимално двусмислени и декларирани като игра: „Миличък Якопо, това е само игра между мене и него“ (стр. 255, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

Играта присъства и е основен организиращ принцип дори при изграждането на самия План, чиито елементи са изявени чрез последователността на асоциативната верига: „Приличаше на онази игра на асоциации, при която само с пет междинни понятия трябва да преминеш от „салам“ до „Платон“. Например: салам — свиня — четина — четка — картина — идея — Платон. Фасулска работа... Връзки има винаги, само да искаш да ги откриеш“ (стр. 191, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“). На същия асоциативно-игрови принцип Казобон е организирил и картотеката с данни в новооткритото си бюро за всякакви стравки в областта на науката и изкуството.

Самият голям План на тримата герои е зададен първоначално от Белбо от пределното му, но неосъществено желание да твори. По този начин творчеството се изявява и интерпретира като игра и обратно — играта като творчество и търсене. Той поставя началото на Плана на шега, за забава и играейки, но след това се оказва, че е прекрачил границата и неусетно съвсем на сериозно е заложил неговото осъществяване, което впоследствие излиза извън контрол. Това означава, че „си станал демиург, а този, който се е заел да създава един свят, вече е замесен в греха и злото (стр. 62, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“). В играта чрез игра се включва и Казобон — „Само заради играта, заради забавата, заради шегата и любопитството се включих и аз...“ (стр. 213, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

Всъщност няма по-присъщо на човека нещо от играта, която в чист вид започва в детството. А по-късно преминава през целия му живот: любовната игра, игри в кариерата и семейството, игри в хазарта... едва ли не всичко се оказва една огромна, вечна и интригуваща Игра. И ако в детството тя е предимно начин за усвояване на действи-

телността, то по-късно се превръща в начин на живот, в част от същата тази действителност, но вече усвоена на по-високо ниво. Уловката изглежда е човек да играе, като се пази да не вземе участието си в нея твърде на сериозно, както това не успяват да направят тримата герои — т. е. да се спазват правилата на играта така, че тя да остане това, което е — Игра. Защото иначе се заличават границите между фикционалност и действителност, като се отива твърде далеч заради риска и удоволствието, че „от раждането на „Проекта Хермес“ до днес (в Перископа — б. м., С. И.) се бях забавлявал лудо за сметка на половината свят (стр. 232, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

Основен поведенчески модел в детството, играта в много отношения продължава да има определящо значение в поведението и на възрастния. Игровият модел на усвояване на действителността остава водещ дори когато става въпрос за обреди (най-вече), тайни масонски ложи или световна война. Още фолклорният тип мислене и светоусещане осмислят социалните взаимоотношения в контекста на инициационните обреди-игри. Преминавайки от едно ниво на социалната стратификация към друго (напр. от необвързан досега живот към семейство), инициантът е принуден да прекрачи бариерата чрез специални обичайни норми на посвещаване, които да легитимират този преход. За да се премине към новата социална група, трябва да се докаже, че това е заслужено, че не е случайно и че посвещаваният наистина притежава необходимите качества. Това той може и трябва да направи чрез преодоляването на някакво препятствие, което символично се осъществява чрез играта (била тя мимическа или вербална — напр. танц или отгатване на гатанка). В този смисъл обредът се явява като знакова репрезентация на житейски модели, които бележат преходни етапи в човешкия живот (раждане — кръщаване, съпружество — сватба, смърт — погребение). За да бъде приет като „свой“, индивидът трябва да премине посвещаване, след което придобива друг социален статус, други права и други задължения, изпълнява друга роля в социума. Именно този механизъм на преход, на прекрачване на границата чрез изтърпяването на макар и символично изпитание, в една или друга степен се осъществява чрез играта. Същият този механизъм на преход е валиден и за системите на посвещаване, които са извън обичайното право и са част от ритуалните практики на езотеричните общества. Преминаването от степен в степен при различните тайни ордени и масонски ложи се осъществява чрез обредност, която се извършва по модела на играта. Чрез аналогията между игрите на децата и игрите на възрастните (които са различни по същност, но са идентични по механизъм и

мотивация) авторът на романа иронизира достигналата до крайност самоценност и самоцелност на езотеричните обреди. Това означава, че детето Белбо, за да влезе като равноправен член в състава на уличната банда хлапаци, за да заслужи тази „чест“, трябва да премине през определени ритуали, организирани и изпълнени от вече „посветените“ в тази малка общност : сто ритника по задника и половин час престой в зайчарника. Смислени или не — преходът, инициацията изискват ритуали, общи само за определен кръг от хора, които ги правят съпричастни към дадена идея, създавайки обособено съобщество от съмишленици със своя субкултура. Това също е аспект от **търсенето** на основанието да бъдеш себе си и да се актуализираш тук и сега. За трезвомислещия човек остава изненадващ и неразбираем фактът на общоприетия алогизъм на даден ритуал, което изтъква и авторът. Дори ритуалът да е далеч под собственото достойнство и интелект на „кандидата“, колкото и нелогично да е, адептът продължава да се стреми да премине през него, въпреки всичко: „Чувствах се горд (Белбо — б.м., С.И.), защото с достойнство бях успял да се приспособя към първобитния ритуал на една група диваци“ (стр. 110, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“, подчертаването е мое — С.И.). В този смисъл чрез ритуалите на децата, които са точно толкова смислени и точно толкова игрови, колкото „заплюването на кръста, целувката по задника, черната котка и почитането на Бафомет“ при тамплиерите, Умберто Еко пародира тези на възрастните.

Играйки си с комична сериозност на ордени, секти, култове и масонски ложи, възрастните отново и отново преповтарят правилата и механизмите на играта. С тази разлика, че тя понякога става опасна, а често и унищожаваша човека. Затова не случайно игровият модел на един посвещаващ таен ритуал е пародиран чрез приемането на Белбо в бандата на Уличката, но на фона вече на не само сериозната, но и зловеща игра на войници на възрастните — Втората световна война. Аналогията, която прави Умберто Еко между ритуала на приемането на Белбо в детската банда през войната в селото, където са евакуирани, и ритуалите за посвещаване у тамплиерите, провокира идеята за абсурдите, до които човек може да стигне, воден от прекалено силното си желание да се докосне до тайната и основанието на живота и Вселената. Различни са Имената — игровият механизъм е типологически един и същ, а истинският смисъл е този, който ние самите влагаме в него. Знаковата същност на нещата не е в самите тях, а в смисъла, с който ние ги натоварваме. Няма знак сам по себе си — „Значи Планът беше действителен? Каква идиотщина, нали ние го бяхме измислили!“ (стр. 38, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

Освен за Homo ludens и играта като модел на търсенето Умберто Еко поставя в романа си и още един от основните проблеми на търсещия човек — този за творчеството. Но не толкова като резултат, като артефакт, като наличност, колкото като творене, като акт на креация, способност, желание, страст, игра и в този смисъл търсене на начин да се самоосъществиш дори с цената на собственото си жертвоприношение. Творенето като надежда и възможност за изравняване с божественото начало, което единствено може да създава неповторимото. В този контекст „Махалото на Фуко“ може да се определи и като роман за живота на Белбо, за неговите страхове, комплекси, победи и разочарования. Истината е, че в по-голямата си част романът представя като главен герой именно Белбо, а не Казобон, който е и разказвачът, въвеждащ своя гледна точка, а и предава събитията чрез развитието на собствената си биография. По този начин авторът успява да обективира историята на Белбо, да я направи достоверна и психологически задълбочена. Внушението е постигнато и чрез използването на графемиката — файловете на Абулафия графично „разрязват“ останалия текст и на логическо ниво имат много малка връзка с него. Като цяло обвързаността между двата текстови кода става ясна и вътрешно необходима едва в контекста на целия роман, а не на отделните негови части. Файловете обаче не са дневник, не са ремарки, не са анотация, не са биографични бележки или допълнение към мнението на Казобон за Белбо. Графично отделени, различни по стил и дълбоко изповедни по съдържание, понякога игрово налудни, но все пак логични, тези микротекстови фрагменти предават нарочно търсена смяна на кода, специфична за авторския комуникативен стил. Спецификата на файловете и тяхната разкъсаност провокират читателското съзнание да „дописва“ пространството и смисъла между фрагментите. Тяхната поява е винаги маркер за смяна на гледната точка, за смяна дори на стила, на текстовия, а следователно и на знаковия код. Файловете започват като игра, като бръщолевене на малко дете, което се вслушва не в съдържанието на думите, които не разбира, а в техните звуци, които комбинира. В този смисъл на едно определено психологическо ниво съотнасянето езиков знак — денотат губи същността си на неоспорима и значеща реалност. На това ниво значението остава само и единствено като знаково означаване, само по себе си като чист акт на нещо-правене, а отгук и в смисъла на акт на творене, на демиургичност. Едва по-късно в тези своеволни замени започва да се търси смисъл, понякога — езо-теричен, понякога — просто като компилативно подредена последователност от цитати и автоцитати.

Апология на интелекта, творчеството и играта, романът на Умберто Еко „Махалото на Фуко“ „пренаписва“ културната история, изследвайки обществени и ценностни системи. През 60-те години, когато е студентството на Белбо и Казобон, на мода са Маркс и Ленин, социалният бунт, колективното противопоставяне, изразено чрез демонстрации и митинги, времето на хипитата и свободната любов. Не такива обаче са 80-те години на ХХ век — през тях на мода са вече мистиката, езотеричното, окултизмът, индивидуалният бунт, личностното противопоставяне, изразено чрез студено отчуждение, времето на депресираните деца на възрастните вече хипита и на неангажиращата, еманципирана любов. Това е време на тотално преобръщане на ценностите, а оттам и на експериментирание, което най-драстично се изявява в изкуството, когато авангардизмът размива границите и вече е много трудно да се определи с безспорна авторитетност докъде стига изкуството и откъде започва неговата профанация. И ако векове наред изкуството е означавало да се придържаш към определен стил (на обличане, на живот, на творене), то стилът на съвременното общество се актуализира чрез разрушаването на самия стил, чрез липсата на стил или чрез лошия стил, чрез еkleктичното смесване на различни стилови елементи. При това се търси до самоцелност фрапиращото, екстравагантното, провокиращото. Емблематично в това отношение е откриването на изложбата на „художника“ Рикардо, който няма талант, но няма и силата на духа на Белбо да признае пред себе си, че не може да твори и създава картини, които не се различават от „редене на плочки за баня“. Естетическите критерии на духовната среда, в която се движи, приемат за неоспоримо талантливо и модерно галерията да има вида на „нюйоркско таванско помещение“ в Милано, в бяло и с оголени за парното тръби, озвучавано от „ориенталска музика, която не се разбира“ и накрая гости, които пият шампанско в пластмасови чаши. Такова смесване на културни пластове експлицира не градивност, а безсилие на духа и разрушителен тип мислене и нагласа по отношение на творчеството и творенето като акт на висша духовна извисеност. Рикардо не може да твори гениално, но егоизмът на неговата суета не му позволява да прояви смелостта на Белбо — виждайки истината, да остане просто и само интелигентен зрител. Авторът подсилва ефекта от разминаването между двамата и чрез флирта на приятелката на Белбо Лоренца с Рикардо. На събирането всички преминават разсеяно край картините, за да „грабнат пластмасовите чаши“, които се превръщат в знак на консумативната, демократична, масова култура. Култура преди всичко практична, удобна, пестяща време, но лишена от

изтънченост, от извисеност, от естетика на възприемането, които за нея се оказват неважни, ненужни, излишно сантиментални и староремски трогателни. За да разкрие дълбочината на проблема за комерсиализирането, овеществяването, опредметяването на Културата, Умберто Еко я представя в романа си във възможно най-големи граници на проявление: като Гносис, като книга и издателска дейност (двете издателства на г-н Гарамонд), като изкуство, като творчество, като наука, като традиция на езотеричното познание, дори като мислене и нагласа, като начин на живот и себереализация (Белбо, Казобон и Дитоталеви). В крайна сметка тя се превръща и в жизнена философия по пътя на **търсенето**. При това много по-градивна, отколкото идеологията, в чиято опозиция е поставена: „Затова моят (на Казобон — б.м., С.И.) политически избор беше философията“ (стр. 58, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“). Този избор в края на 60-те години го спасява от религията на социализма, но пак той по-късно го изправя пред алтернативата на мистицизма и езотеричното, без да се интересува от оправданието му, че навлиза в тази мътилка от чисто научен интерес. Защото ако наистина беше само научният интерес, нямаше да упорства докрай в тази луда игра на езотерична шизофрения, а щеше да остане при единствената Тайна на Тайните — Лия и тяхното дете, „за да им обясня (на привържениците на „Разбулената Изида“ — б.м., С.И.), че няма защо да търсят друга тайна на тайните, че прочитът на живота не крие никакъв втори смисъл, че всичко е там, в лоното на хилядите бременни Лии по света, в белите стаи на родилните домове, върху сламениците, в речните корита, и че камъните, които се връщат от изгнание, и свещеният Граал не са нищо друго освен тези малки маймунчета, които крещат, докато пъпната им връв се мотае наоколо, а докторът ги пляска по дупенцата. И че за „нещото“ **Неизвестните Упрвници** бяхме ние двамата с Лия и че то щеше да ни познае веднага, без да пита оня глупак Дьо Местр.

Но не. Ние, умниците, сардонично усмихнати, искахме да играем на жмичка с диaboлистите и да им покажем, че ако трябва да има някакъв световен заговор, ние можехме да измислим един такъв световен, че свят да им се завие.

Пада ти се, казвах си оня ден. Сега си тук и чакаш какво ще се случи под Махалото на Фуко“ (стр. 363, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

Пресъздавайки обобщения, нееднозначен, но пълнокръвен, жив образ на тамплиерите, Умберто Еко използва най-често формата на полилога (във вида му на приятелски разговор на чашка), но без да

противопоставя тримата герои в него. Напротив, идеите на Белбо и Диоталеви допълват и характеризират историческите факти и сведения, дадени от Казобон. Така представени, нещата предлагат един ерудиран, интелигентен възможен прочит на писаната и пренаписвана векове наред история на ордена на храмовиците, една интерпретация на тяхното изпълнено с тайни минало. Казобон-Белбо-Диоталеви не са антагонисти, а реализират наративната множественост на автора-разказвач. Те не се противопоставят един на друг, а се допълват. Нещо обичайно са научните „тиради“, които всеки един от тримата при различни случаи излага пред другите двама (съответно и пред читателя), за да ги запознае с част от общодостъпната и общоприета информация по въпроса. Тези „научни съобщения“ са изпълнени с дати, цифри, имена и исторически факти, които задават историческата канава на текста и по този начин създават усещането за достоверност, за истинност, за документалност на описваните събития. Най-често разказва Казобон, а Белбо и Диоталеви допълват данни или дават възможни тълкувания на принципа на репликата, апострофа и ремарката. Похвати, присъщи на драматургията, които създават напрежение, динамика и раздвиженост на изложението. По този начин авторът избягва необходимостта или сам да изнася лекции по история на читателя, или да натовари само един от героите си с мъчителен теоретизиращ монолог, който колкото и да е интересен, винаги носи риска от монотонност и еднотипност, а следователно — от досада и отегчителност. И който подход, макар и с по-силна логическа връзка, е с много по-слаби възможности за неочаквани и находчиви аналогии, паралели и обрати на мисълта. Още повече, че авторът използва игровите възможности на пародията (най-често на християнски мотиви), сарказма и остроумието при разказа за тамплиерите дотолкова, че понякога обратите на мисълта започват да напомнят блестящите образци на игрищата, искряща от буйството на интелекта антична реторика. Или на спокойната, уравновесена мъдрост на Еклесиаста, но допълнена със скепсиса и непокорството на творческата личност: „Човек се ражда винаги под грешна звезда и ако иска да съществува по достоен начин на света, трябва всеки ден да поправя хороскопа си“ (стр. 56, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“).

За този специфичен начин на изложение допринася и противопоставянето (без да е конфронтация) между Белбо и Диоталеви, или по-точно между техните идеи и начина им на възприемане на света. Изцяло в руслото на традицията и конвенционалните, кабинетни представи, Диоталеви представя общоприетата трактовка на даден истори-

чески факт. Неговите знания носят повече суха информация, отколкото интелектуално буйство и предизвикателство на мисълта, изявени в нова метафора, находчиво сравнение, провокиращи (а често дори и скандализиращи) добрия тон и традиционализма аналогии, алюзии и астеизъм. Неща, които с пълна сила владее и с огромно удоволствие (приличащо на закачливата палавост на малко дете) използва Белбо. Неговото мислене е нетрадиционно, новаторско, неконвенционално, оригинално, понякога стигащо до интелектуален цинизъм по отношение на вкаменелите традиционни представи и норми. Например, ако за Диоталеви отшелникът живее върху стълб, за да бичува тялото си, то за Белбо този светец е живял върху стълба не за друго, а само за да може по-удобно да плюе върху главите на онези, които минават отдолу. Подобен начин на мислене показва, че най-малкото има и друга гледна точка, от която нещата изглеждат различно.

Ценното в случая е, че тук не става въпрос за елементарно ругателство и маниерно оригиналничене. По този начин се експлицира разликата между два типа мислене, които не са само и единствено присъщи на двамата герои, а отразяват в по-широк смисъл два мисловни модела — схоластичното мислене, наследено от църквата, която налага догми, и просветителското мислене, което руши тези догми. В този смисъл особеният поглед, който винаги предлага Белбо, означава не просто разрушаване на традиционните представи и интерпретация на миналото, а нов негов прочит, създаване, пренареждане на миналото, преоткриването му в контекста не на една мъртва и митологизирана традиция, а на един действен и действащ, създаващ Гносис.

В неличностен, а в общ, в културологичен план тези противопоставяния са представени в романа чрез залата „Лавоазие“, чиято огледална измамност опонира на цялата експозиция на Музея. Визуално огледалата в залата представят една множественост, неустановеност, полисемантичност, която в същността си е провокативна — са ли нещата наистина такива, каквито ги виждаме, такива, каквито изглеждат и наистина служат за това, за което са представени? И не са ли научните открития и изобретения на повърхността си една договорена привидност, нещо, което променя както истинската стойност на нещата, така и самите неща? Какво друго, ако не една голяма измама е дори най-обикновеното огледало — „всяка сутрин, когато се бръснеш, виждаш отсреща другия, осъден да бъде вечно левак“ (стр. 32, Умберто Еко, „Махалото на Фуко“). В този смисъл кой е критерият за истинност? Е ли знакът за нещо знак именно за него или за нещо друго? Нещо скрито, тайно, достъпно само за избрани, за посветени? Именно този прочит задава залата с огледалата — измамност, нееднознач-

ност, неустановеност на истината и неистината, несигурност по отношение на нещата, на знака, на самия себе си, на всичко. В този смисъл какво остава за другите неща, след като при едно най-обикновено огледало ти си ти и едновременно с това не си ти. Точно както е при Махалото — то ту е неподвижна точка, ту се движи (е подвижно). То е и едното, и другото заедно и нито едното от тях поотделно. Неподвижна точка, която се движи.

„Що за асоциации събужда думата „махало“? Много хора свързват махалото със старинен стенен часовник... Тези, които се интересуват от психология, правят асоциация с ефекта на махалото — движението напред-назад или нагоре-надолу, което олицетворява повратностите в живота на всеки от нас. Един ден сме на седмото небе, следващия — и това е ефектът на махалото — пропадаме в ада на омразата, униетието, страха“ (стр. 9, „Махалото“, Грег Нилсън, Джоузеф Полански)“. Както около точката на окачване на едно Махало Земята се върти и то доказва нейното движение, като в същото време се намира на нея, така и човекът цял живот се върти около своята опорна точка (независимо каква е тя), която обаче е и същевременно у него. Създавана или не, нея я има, но когато човек се опита да я разбере, да я открие, да я анализира, той се саморазрушава, защото тя е част от него. Точно така, както човек би разрушил къщата, за да разбере нейния строителен план, който присъства в нея като цялост, в самото създадено.

Представянето на залата на огледалата „Лавоазие“ потвърждава и внушава зримо представата за противоречието и антагонизма през вековете между Разум и Интуиция, Наука и Мистика по пътя на **търсенето** на човешкия дух. В същото време обаче те се и предполагат едни други и винаги присъстват заедно. Потвърждение на това привидно противоречие са великите учени от почти всички епохи — нима не е възможно научните открития на Нютон да се окажат все пак резултат именно на езотеричните му „прегрешения“? Не е ли неоснователно и прекалено горделив, себелюбив и самонадеян съвременният механицистичен и технократично настроен разум, който, загърбвайки Гноси-са на езотеричната Традиция, се опитва да мери ръст с Демиурга (независимо как ще го наречем — Бог, Природа, Абсолютен дух или нещо друго). И чрез разни **мъртви** машинарийки и приспособления (които приема като доказателство за прогрес) се опитва да поправя **живата** природа, да изправи „грешките“ на сътворението. Именно поради важността, дори болката на този въпрос уредите от Музея в сумрака на настъпващата нощ придобиват истинския си облик — на знаци-символи на идеи, вълнували творческото неспокойствие на **търсещия** човешки дух, а не просто на експонати.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анатольевич, Виктор Федосик. „Церковь и государство: критика богословских концепций“, изд. „Наука и техника“, Минск, 1988 г.
- Вебер, Макс. „Протестантската етика и духът на капитализма“, изд. „Хермес“, София, 1993 г.
- Герджиков, Сергей. „Философският текст“, изд. „Просвета“, София, 1993 г.
- Еко, Умберто. „Името на розата“, изд. „Парадокс“, София, 1993 г.
- Еко, Умберто. „Махалото на Фуко“
- Еко, Умберто. „Трактат по обща семиотика“, НИ, София, 1993 г.
- Елиаде, Мирча. „Посвещаване, ритуали, тайни общества“, ИК „Прозорец“, б. г.
- Знеполски, Ивайло. „Умберто Еко и уханието на розата“, НИ, София, 1987 г.
- Лотман, Юрий. „Структура художественного текста“, М, 1970 г.
- Милев, Васил. „Психология и психопатология на религията“, изд. „Медицина и физкултура“, София, 1981 г.
- Нилсън, Грег. Джоузеф Полански. „Махалото“, изд. „Хемус“, София, 1991 г.
- Слаников, Иван. „Религиозната психика“, БАН, София, 1977 г.
- акад. Сказкина, С.Д., под ред. „История на Средните векове“, НИ, София, 1977 г.
- Сб. „Семиотика. Между думите и нещата“, съставител: Иван Младенов, НИ, София, 1991 г.
- Хьойзинха, Йохан. „Homo ludens“, НИ, С., 1982 г.