

УМБЕРТО ЕКО
ПРОБЛЕМЪТ ЗА ОТВОРЕНАТА
ТВОРБА

Превод от италиански: [Неизвестен], 1990

chitanka.info

В рамките на настоящото изследване ще се опита да разгледаме определени явления в изкуството, които може би ще се сторят доста различни от традиционното понятие за „произведение на изкуството“, възприето в съвременния западен свят; те могат да наведат към един нов начин за разбиране на отношението към една творба и възприемането и от страна на публиката. По-нататък ще се опита да видим до какви промени в естетическата чувствителност (или, по-конкретно, в естетическата чувствителност като цяло) водят явленията от този тип и до каква степен се поддават на дефиниция чрез използваните понастоящем естетически категории. В същото време обръщаме внимание, че примерите, които представяме, нямат за цел да опишат същината на цитираните творби, а намеренията, довели до тяхното създаване. Ще говорим по-точно за поетиките, без да правим естетически преценки.

Общо взето, понятието „произведение на изкуството“ включва два аспекта: а) авторът създава едно определено цялостно произведение с конкретно намерение и цел, разчитайки на реакция, която ще го реинтерпретира така, както авторът е мислил и искал; б) и все пак произведението бива харесвано от множество консуматори, като всеки от тях внася в акта на харесване свои собствени психологически и физиологически характеристики, собствената си формация от жизнената и културната среда, тези специфични черти на светоусещането, съдържащи личния опит и историческата ситуация; вследствие на това, колкото и честен и пълен да е „обетът за вярност“ към творбата, която трябва да се хареса, всяка наслада от нея неизбежно ще бъде лична и ще възприеме творбата в един от възможните и аспекти. Авторът поначало не пренебрегва това условие — за относителния характер на всяка наслада, а създава творбата като „отваряне“ на тези възможности, отваряне, което независимо от това ще ориентира самите възможности в смисъл да ги провокира за отговори в различни посоки, обаче сходни по стимул, сам по себе си определен. И намерението да се спаси тази диалектика на „определеност“ и „отвореност“ е нещо, което ни се струва фундаментално за схващането на изкуството като комуникативен акт и междуличностен диалог.

От друга страна, в древните схващания за изкуството акцентът в творбата се слага на полюса „определеност“. Например този тип

комуникация, към която се стреми поезията на Данте, изисква от читателя еднозначен отговор: поетът казва нещо и очаква, че читателят ще го възприеме така, както той е искал да го изрази. Включително, когато защитава теорията за четирите сетива, Данте не излиза от този ред на схващания: поезията може да бъде интерпретирана по четири начина, защото цели да стимулира разбирането на четири реда значения, обаче значенията са четири, ни едно повече или по-малко, а и четирите са били предвидени от автора, който включително се стреми да насочи читателя точно към това схващане.

Развитието на съвременната чувствителност в замяна на това постепенно прехвърля акцента на аспирациите си към един тип произведение на изкуството, което, осъзнавайки все повече възможността за различни „прочити“, се явява стимул за свободна интерпретация, ориентирана само в основни линии. Вече в поетиките на френския символизъм от втората половина на миналия век може да се забележи, че намерението на поета е да създаде една определена творба, която обаче да стимулира максимална „отвореност“, свобода и непредвидена наслада. Символистическото „внушение“ служи не толкова за възприемането на едно конкретно значение, колкото на една обща схема на значението, съзвездие от възможни смисли (значения), всяко от които еднакво неопределено и валидно, според степента на изтънченост, свръхчувствителност и емоционално предразположение на читателя.

Този стремеж се проявява още по-ясно в творби с подчертано символистичен характер, за каквито могат да се смятат например произведенията на Кафка; докато класическият алегоризъм предава на всеки образ точно определен смисъл, модерният символизъм е „отворен“ символизъм именно защото цели главно да комуникира неопределеното, двусмисленото, многозначното. Символът от съвременната литература и поезия се стреми да подбуди едно „поле“ от емоционални и концептуални отговори, като оставя на чувствителността на читателя да определи „полето“. Този призив за автономия на интерпретационните перспективи е нещо присъщо само на орфико-символистическите поетики, на поетиките, които най-общо бихме могли да определим като ирационалистически. Съзнателен призив към „отваряне“ на интерпретацията се отправя например в такава рационалистическа поетика като поетиката на Бертолд Брехт.

Този автор, дори когато създава драми с педагогическа насоченост, целящи да комуникират една точно определена идеология, съвсем ясно се стреми да въздействува по такъв начин, че тези драми никога да не излагат съвършено определени теоретични изводи: техническата бележка „епическа интерпретация“ цели да подбуди у зрителя именно автономна и критична оценка на дадена реалност от живота, която актьорът представя „дистанцирано“, без да се опитва да въздействува емоционално над него, оставяйки му свободата да направи самостоятелно своите изводи от представените „мостри“. Произведения като „Галилей“ ясно ни показват тази диалектическа двузначност на две привидно противоречащи си тези, които само имат вид, че хармонизират в един окончателен синтез. Към тези творби, които по един или друг начин изискват от читателя доста свободни интерпретационни реакции, бихме могли да прибавим други произведения, които в самите себе си носят вид мобилност — способността да се представят калейдоскопично пред очите на зрителя като нови творби, от различна перспектива. Един удобен, но от това не за пренебрегване пример са „мобилите“ на Калдер, направени от отделни предмети, които се колебаят между скулптура и декоративно произведение, пластически творби, които непрекъснато се преобразяват, предлагайки се във всеки миг от нов ъгъл на зрение. На другата крайност имаме в замяна на това някои литературни творби, които поради сложността на структурата си, поради сложните взаимоотношения на повествователните планове, лингвистичните стойности, семантичните „релета“, фонетичните алюзии, позоваването на митове и културни модели, целят, според намерението на автора, да заживеят свой собствен живот, обновявайки непрекъснато собствените си значения, предоставяйки неизчерпаеми възможности за прочит, самоумножавайки собствените си перспективи — целящи в крайна сметка да създадат един „заместител“ на света. Максимална реализация на тази поетика имаме в произведенията на Джойс и преди всичко в „Бдение за Финеган“: тази творба действително може да се сравни с чудовищен електронен мозък, който произвежда стимули и отговори чрез тъй сложна серия от връзки, че прави невъзможен контрола над всичките ѝ възможности.

Въпреки че всички тези поетика се коренят в различна идейна и нравствена почва, трябва да признаем, че при тях творбата никога не

се „разтваря“ напълно в множеството на интерпретациите ѝ, защото авторът винаги набелязва една основна ориентация: ограничаването на един „обект“ е заместено от възможно най-широко ограничаване на едно „поле“ от интерпретационни възможности. Едно произведение на Кафка очаква от читателя не еднозначна интелектуална реакция, обаче схемата на предлаганите значения е пропита от светоглед, който е напълно възможно да бъде определен и уточнен по културните му и исторически елементи (както се прави и когато се поставя Кафка сред представителите на една литература в криза, литература на несигурност и тревога, до такава степен, че дори теологическите интерпретации на неговото творчество не могат да излязат от тази сфера на проблеми). Брехт изисква от зрителя свободен и критичен отговор, но го ориентира по такъв начин, че показаните „мостри“ стимулират в него отговор от революционен тип; дори — както показват много от теоретичните му страници — той предполага у зрителя логическа система, оформена от марксовия диалектически метод. С няколко думи: един мобил се преобразява в допустими граници, същевременно предопределени от структурата му; а една литературна творба като „Финеган“ в никакъв случай не изчерпва всичките си възможности (тъй както един божествен, всезнаещ разум), а само една, макар и сложна мрежа от възможности, които авторът не е предвидил в пълния им брой: „полето“ на възможните реакции, предизвикани от стимулите, е широко, но то винаги си остава едно „поле“, с граници определени от естеството и организацията на стимулите. Освен това всички тези творби имат и една характеристика, по която се идентифицират с класическите произведения: показателят на „отвореност“, на случайност, на възможности е в областта на интерпретацията обаче самата творба се представя за интерпретация вече създадена.

Конкретната тема за тази студия се дължи на появата в различни изкуства на творби, чиято „неопределеност“ и „отвореност“ може да се използва от читателя в творчески план. Става дума за: творби, които се представят на читателя или зрителя в *не напълно завършен и цялостен вид*, като насладата от тях се състои в творческото им довършване от читателя; творческо довършване; в което стига докрай и самият интерпретационен акт, — защото формата на довършване показва специфичното виждане на зрителя за творбата.

Един пример, който бихме могли да цитираме на първо място, е сградата на факултета по архитектура към Каракаския университет; това училище по архитектура бе определено като „училище, което трябва да се измисля всеки ден“ и е забележителен пример за архитектура в движение. Аулите на този университет са направени от подвижни панели с различни форми, които преподавателите и студентите могат да „преподреждат“ в съответствие с архитектоничния и урбанистичен проблем, който разглеждат, и така да „построят“ съответната „учебна“ сграда, модифицирайки разположението и естетическия облик на мястото. И в този случай концепцията на сградата определя полето на възможности от формиране, като дава възможност само за определена серия от „преподреждане“ на основата на постоянно дадена структура: но творбата фактически вече не се представя единствено като определена веднъж завинаги форма, а като „поле за формиране“.

Един напълно различен пример (които обаче внушава аналогични изводи) са някои от произведенията на след-Веберовата музика. Ще приведем на първо място „Клавирна пиеса XI“ на Карл-Хайнц Щокхаузен. В това произведение; авторът предвижда различен резултат от всяко изпълнение на фрагмента, предоставяйки го на избора на изпълнителя. Партитурата има доста необичаен вид: огромен лист, закрепен на също толкова; огромен пюпитър, на който са разположени групи от ноти, както и много други музикални фрази, ясно отделени една от друга. „Изпълнителят — казва авторът — гледа листа без предварително) поставена цел, наслуки, и започва да интерпретира фрагмента от първата група, която му попадне пред погледа: той сам решава скоростта, драматичното ниво и какъв тип встъпление подхождат на тази група. Като завърши първата група, изпълнителят прочита указанията за скорост, динамика и встъпление, обозначени в края ѝ, избира произволно друга група и я интерпретира в съответствие с тези три указания... Всяка една група може да се свързва с всяка друга от останалите осемнадесет, като; всяка група може да се интерпретира в една от шестте скорости, шестте напрежения и шестте форми на встъпление“. В това музикално „*ars combinatoria*“ е очевидно, че случайността на избора дава; възможност за неограничен брой различни изпълнения, като при това множество групи могат да не се появят в течение на множество изпълнения, а

други да се появят много пъти в едно изпълнение. И все пак на листа са именно тези, а не други групи; когато ги е обозначил на листа, авторът вече е ориентиран и определил свободата на изпълнителя.

Сходно е положението с Анри Пусе, друг представител на новата музика, който се изразява по следния начин за своята композиция „Обмени“ (реализирана, като са записани на магнетофонна лента звуци, произведени от електронна апаратура): „Композицията «Обмени» представлява не толкова фрагмент, колкото *поле от възможности*, покана за избор. Тя се състои от осемнадесет части. Всяка от тях може да се обедини с други две, без да се наруши логическият континуитет от звукова ненавременност: всъщност две части се въвеждат по сходен начин (и отгук започват да еволюират под различна форма), а други две части, в замяна на това, могат да доведат до същия резултат. При положение, че може да се започне и завърши с която и да било част, оказва се възможен голям брой хронологически редове. Освен това двете части, които започват от една и съща точка, могат да се синхронизират, като по този начин дават място за една по-сложна структурна полифония... И нищо не може да ни попречи да си представим тези формални предложения, записани на магнетофонна лента, които при това вече се намират на пазара. Ако разполага с една сравнително скъпа акустична уредба, слушателят би могъл сам, в дома си, да изпълнява тези творби, развивайки непознато досега музикално въображение, една нова колективна чувствителност в звуковата материя и във времето.“

Теоретическите проблеми, които повдигат подобни явления, са безбройни и засягат въпроси от естетиката, философията, анализа на бита, социологията. Отговорите излизат от чисто констатиращите рамки на тази студия. И все пак заслужава да се направят някои изводи с чисто ориентационна цел.

На първо място, в цялостната картина на нормалната чувствителност тази прогресираща тенденция към *отваряне* на творбата се придружава от аналогична еволюция на логиката и на науките, заместила едновалентните модули с поливалентни. Логика с различни стойности, множественост от геометрични системи, относителност на пространствено-времевите измерения, самото психо-феноменологическо изследване на нееднозначността във възприятията като позитивен момент в познанието — всички тези феномени са

проявител на стремежа към „творби с множество разрешения“, кои то да заместят, включително в областта на художествената комуникация, тенденцията към еднозначност с тази тенденция към различните възможности, типична за съвременната култура.

На второ място, докато някои експерименти с *творби, отворени за произволна интерпретация* изразяваха, несъмнено, една чувствителност от декадентски тип и стремеж да се превърне изкуството в теоретически привилегирован инструмент за комуникация, появилите се по-късно *произведения, отворени за творческо довършване* изразяват коренно различна еволюция в естетическата чувствителност. Примерите с архитектура в движение говорят, че се придава ново значение на отношенията между творба и консуматор, говорят за активна интеграция между производство и консумация, за преодоляване на чисто теоретично отношение *представяне-съзерцание* и превръщането му в активен процес, в който се събират в една обща точка интелектуални и емоционални, теоретични и практически мотиви. Произвежданите вече серийно феномени на вътрешна декорация (осветителни тела и фотьойли, способни да заемат различни форми и гледни точки, секционни библиотеки, които могат да се преподреждат в различни форми и т.н.) са пример за индустриален дизайн, който от своята страна е постоянна покана за формиране и прогресивно приспособяване на жизнената среда към нашите практически и естетически потребности. В този контекст дори феномени като музикалните, свързани открай време с отношението *представяне-съзерцаване*, типично за една концертна зала, сега изискват активна интерпретация, едно съ-творчество, което същевременно дава като резултат възпитание на вкуса и обновление на възприятината чувствителност. Ако една от причините за естетическата необразованост на публиката (и поради това за разрива между борческото изкуство и нормалния вкус) се дължи на чувството за стилистическа инерция, на факта, че читателят или зрителят е склонен да изпита наслада само при стимули, които удовлетворяват чувството му за формална правдоподобност (поради което той цени само мелодии, подобни на тези, които вече е слушал, най-традиционни линии и отношения, разкази по принцип с „щастлив край“), тогава ще трябва да признаем, че *отворената творба* от нов тип може дори да

допринесе — при социологически благоприятни условия — за
естетическото образование на широката публика.

Издание: Списание „Съвременник“, 1990 г., бр. 1

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.