

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ

КАТЕДРА „ТЕОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА“



Еньо Константинов Стоянов

АВТОРЕФЕРАТ

На дисертационен труд

на тема: *„Инвенция и литература в съвременната теория“*

за присъждане на образователна и научна степен „Доктор“

Направление:

2.1. Филология

(Теория и история на литературата – Теория на литературата)

София, 2024

Дисертационният труд е обсъден и насрочен за публична защита на заседание на катедра „Теория на литературата” към Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, проведено на 01.07.2024 г.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на в зала на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ пред жури в състав:

проф. д-р Тодор Христов, СУ „Св. Климент Охридски“

доц. д-р Дарин Тенев, СУ „Св. Климент Охридски“

доц. д.н.Боян Манчев, НБУ

доц. д.н. Морис Фадел, НБУ

доц. д-р Рая Кунчева, ИЛ-БАН

Дисертационният труд е с обем 286 стандартни страници. Състои се от увод, осем глави и заключение. Библиографията съдържа 119 заглавия на български, английски, френски и немски език.

Съдържание

Увод

Глава 1. Инвенцията между намиране и изнамиране

Глава 2. Апориите на инвенцията: Жак Дерида

Глава 3. Кризата на новото в спора между Т. Адорно и П. Бюргер

Глава 4. Инвенция и въображаемо: литературната антропология на Волфганг Изер

Глава 5. Теорията на фикционалните светове като теория на литературната инвенция: Лубомир Долежел

Глава 6. Инвенция и метафора: Пол Рикъор

Глава 7. Инвенция и памет: Анри Бергсон

Глава 8. Различие и инвенция: между Жил Делюз и Жилбер Симондон

Заклучение

Библиография

Увод

Настоящото изследване представлява опит да се адресира новото *в* и *чрез* литературата въз основа на концептуалните ресурси, предоставени през перспективата на понятието за инвенция. Нещо повече, то цели теоретично да проясни новото в светлината на задвижена от него диалектика между литература и инвенция. Литературата и инвенцията в историята на тяхната понятизация претърпяват трансформации по сходна траектория: литературата извървява пътя от подражание до творчество, а инвенцията преминава от определеността си на откриване до тази на иновация. В историческия план на европейската култура тези две траектории се развиват паралелно, но постепенно започват сходящо една към друга движение, ориентирано около убегливата точка на новото.

Още тук е добре да се направи уговорката, че при разгръщането на тематизацията на отношението между литература и инвенция не се търси тяхното отъждествяване, а по-скоро се цели очертаването на една логика на взаимна допълнителност, на реципрочно обуславяне. Залогът на работата е, че това би позволило да се изведат някои важни моменти в онтологията на новото, при положение че самото то не може да бъде коментирано директно. Всяка идентификация, разпознаване, посочване на нещо като ново, парадоксално неизбежно отнема новото от него, при това тъкмо защото го установява, тъй като го припокрива с онова, което е само по себе си *вече* установимо. Тази епистемологическа пречка пред достъпа до новото може би е преодолима въз основа на един индиректен подстъп към него, а именно – този, който се насочва към неговите условия. Динамичното самоотнасяне между смисловите запаси на концептуалните траектории, въввлечени в мисленето за литературата и инвенцията, конституира тази ориентационна ос на условието за новост, която изследването се стреми да очертае.

Предвид вече посочената познавателна непристъпност, която всяко изследване, поставящо новото в своя фокус, е принудено да признае, настоящата работа прибегва до метатеоретичен коментар. Това го превръща в опит интерпретативно да се извлекат от историята на употребата на понятието за инвенция и съвременните литературоведски и философски ангажирания с проблема за новото релевантни концептуални моменти с намерение за тяхното продуктивно сглобяване. В методологически план това означава, че самото изследване се чувства задължено да намери партиципаторен подход към своя обект, рефлексивно да поеме аспекти на самата инвенция в своите операции. Историята на

европейската естетика предлага удачен за подобна съучастваща в конституцията на своя изследван предмет познавателна операция - геометрическият метод на „конструкцията“, към който прибъгва немският идеалист Фридрих Шелинг в своята „Философия на изкуството“. Казано най-общо, конструкцията е форма на доказателство чрез направата на онова, което иде да се демонстрира чрез него. Тук ще изолираме от натежавания върху метода на конструкцията философски багаж този ключов момент на перформативност на аргумента. Оттук и настоящето изследване ще се опита да конструира инвенцията като сечение на задвижените от него прочити на теоретични проекти, но с уговорката, че момент в тази „конструкция“ се явяват множеството „реконструкции“ на разгръщаните в съвременните дебати важни полагания на новото.

Разбира се, понятието инвенция не е задължителния и единствен начин, по който може да се проблематизира новото във връзка с литературата. Множество други понятийни конфигурации нееднократно в историята на литературоведското мислене вече са правили това: въображение, остранностяване и пр. Всяка от тях конструира новото в и на литературата в свойствената си перспектива. Амбицията, която движи настоящето изследване, е да подскаже не само начинът, по който новото работи в литературата, но и да очертае фундаменталния принос на самата литература в опита ни за новото. В това отношение работата се оказва в известна близост с вероятно най-отчетливата форма на свързване на литература и новост: перспективата на психологията на литературното творчество, която има устойчиви традиции в българската литературна теория. Именно към творчество като вкоренено в потенциалността на авторовата памет, се насочва и най-машабната актуална българоезична монография в това поле, „Повторение и сътворение“ на Радосвет Коларов. Очертаната в монографията на Коларов перспектива е изкушаваща и антиципира немалко от наблюденията, които тепърва ще разгърнем във връзка с инвенцията. Въпреки това ограничаването на въпроса за новото и литературата до рамките на индивидуален авторски психически процес, както е в „Повторение и сътворение“, рискува да пропусне важни аспекти на връзването на новото в полето на литературата на прединдивидуално и наиндивидуално равнище.

Композицията на настоящето изследване е съобразена основно с метатеоретичната му нагласа. Подборът на коментирания концептуални проекти е воден от това дали те тематизират инвенцията директно или косвено – през фокусирането върху проблема за новото в и на литературата и изкуството. Не е пренебрегнат и въпроса за историческите

преплитания на указаните по-горе смислови движения на понятията за инвенция и мимезис.

Глава 1: Инвенцията: между намиране и изнамиране

Настоящата глава щрихира генеалогията на понятието за инвенция и смисловите залежи в историята на мисленето за литературата през понятията за мимезис и/или фикция до прага на утвърдилото се през епохата на Романтизма разбиране за литературата като творчество.

В римската реторика *inventio* е един от петте „канона“ на ораторията, това е сферата на откриването на темите за конструиране на определено ораторско слово. На латински *inventio* предава семантичните елементи, изразявани със старогръцката дума *εὕρισκω* – да откриеш, да намериш. В периода на римската реторика *inventio* се стабилизира и систематизира като полето, свързано с тематиката на ораторската реч: това е сферата на подготовка на аргументите, на доказателствата, които другите дялове на реториката ще приведат в изпълнение. Презумпцията е, че във „фазата“ на инвенцията ораторът набавя своите теми и аргументи. Тези семантични елементи са общосподелени, седиментирали се семантични форми, които могат да бъдат пригодни към всякаква конкретна тематика на дадена реч, да са приложими в широк диапазон от контексти. Оттук следва и най-същественото в понятието *inventio* през периода на Античността и впоследствие през Средновековието: то не включва идеята за нещо ново, а напротив – думата бележи отношение с един вече установен, винаги вече предопределен смисъл.

Показателно е, че до това антично разбиране за инвенцията в голяма близост се оказва и едно друго понятие, което се използва през този период (и е наложено също от гърците) и то във връзка с поетическото изкуство. Разбира се, става дума за идеята за подражание, за мимезис, предавано на латински като *imitatio*. Мимезисът в античната му определеност, разбира се, също по условие не предполага поетът да е създател на нещо ново. Нещо повече – в разбирането за изкуството като подражание се установява едно концептуално ядро, въз основа на което изкуството (и на първо място поетическото изкуство) се мисли през познавателната му функция.

При Платон, който систематично обосновава понятието за мимезис за първи път в Гърция (несъмненостъпвайки върху вече установили се в културната практика концептуални жестове), поетическото подражание няма познавателна стойност отвъд обстоятелството на собствената си *производност* спрямо онова, което се познава в него, но редом с това подбива себе си с един остатък от *непроизводност*, който го

доуплътнявачрез допускане на т.нар. *phantasmata*, привидности без онтологическа подплата.

При Аристотел по-скоро имаме едно усложняване. Неговата трактовка на мимезиса като взаимодействиящ не толкова с актуален прототип, а най-вече с възможното, отмества траекторията на понятието в друга посока, въпреки че в крайна сметка пак го подчинява на предопределеност, на предварителна зададеност. Но желанието на Аристотел е да подчертае познавателния принос в дейността на поетите, защитата на поетическото изкуство, която той се опитва да изгради, цели да вмести заблудата, привидността, във форма, която все пак има познавателна стойност. Аристотел се опитва да покаже, че определени предмети остават непознаваеми, освен ако не бъдат заместени с илюзия за тях, което ще рече с разграждане на актуалността им. Можем да отнесем това твърдение и към по-общите формулировки на античния мислител. Възможното е достъпно за директно наблюдение, само ако бъде приведено в действие, актуализирано, направено действително. Това важи и за възможното страдание, като същински предмет на трагическото подражание – Аристотел сякаш се стреми да ни внуши, че без трагедията и нейната фабула, щяхме да знаем за него само въз основа на гледката на някой действително страдащ. Поетическото изкуство вероятно е мислено от него като спестяващо тази висока цена за епистемологически ползи. Познанието, вложено в поетическото подражание при Аристотел, е всъщност едновременно в две посоки – от една страна, имаме познание за предмети, които се отдръпват от познаваемост, когато са актуални. От друга страна, имаме и себеуказването на изображението като познание, което самото то ни дава за себе си. Тази втора познавателна посока, това самоуказване на подражанието, обезопасява вкоренената в него привидност, доколкото я разкрива именно като привидност. Това Аристотел подсказва с нееднократните си настоявания, че поетът, също като художникът, винаги разкрасява, т.е. прави онова, което тематизира, по-красиво, отколкото то всъщност е. Тази принадлежна красота сигнализира на публиката *деактуализирането* на праксиса, който трагедията представя, т.е. неговата привидна актуалност. Но, както внушава Аристотел, ако се отнеме актуалността чрез тази откровена привидност, от това остава като познавателен остатък непривидно, а съвсем пълноценно познание за възможност. Разбира се, възможното за Аристотел е предзададено, тъкмо затова той може да си позволи в случая да говори за познание. Възможностите за него са готови възможности, възможности, които подлежат на осъществяване или не, но са дадени.

Излиза, че и за Платон, и за Аристотел поетическото подражание остава без измерение на новост, въпреки че фантазмът при първия и отмяната на актуалността при втория държат понятието за мимезис отворено към евентуални изменения. Тази отвореност, която възпрепятства подражанието да се срути просто до механично възпроизводство на даденото, поражда условия за поемането и разгръщането ѝ от понятия, които тепърва ще се врежат в темата за мимезиса. Едно от тези понятия ще се окаже инвенцията. Въпреки споделената между двете понятия близост въз основа на предзададеността на предмета, към който се ориентират, в представите на Античността те се мислят като обособени едно от друго, но зададените през този период техни координати ще позволи тяхното постепенно интегриране. През Римската античност употребите на *inventio* във връзка с поезията са редки: Хораций, например, споменава легендата за Теспис, изнамерил [*invenisse*] трагедията, а Цицерон коментира изнамирането на самата поезия от предходници на Омир. Никъде обаче *inventio* в този смисъл на изнамиране на някакво изкуство не се използва за създаване на отделни творби. Винаги става въпрос за цялото изкуство в смисъл на *techné*, на *ars* – някаква техника в смисъл на знанието да направиш нещо. Това е откривателство, те са открили знанието как да правят произведения и в това откриване на изкуството са направили видима тази възможност и за други – това е господстващото значение на *inventio* и в тези употреби. Единствената „новост“ тук е, че в момента на откривателството има ново знание. Преодоляването на поддържането на дистанция между сферите на реториката и поетиката като изкуства през Античността започва едва с установяването на Римската империя, която затяга социополитическите условия, които по-рано са спомагали реториката да процъфтява – новият политически режим стеснява възможностите на свободен израз и същевременно налага тежък бюрократичен апарат, който изземва от ораторското изкуство утилитарната му функция да е основа за взимане на процедурни решения в процес на дебати. Оттук на реториката ѝ остава само изходът да отлее своите понятия и инструменти в другата ключова област на техники на словото – поезията. Някакво окончателно пресичане на двете сфери настъпва в педагогическите практики на Средновековните преподаватели по граматика, което води до плътно интегриране и на реторическото понятие за инвенция в коментирането на поетическата дейност. Нашата хипотеза е, че тъкмо тази среща на понятието за инвенция с поетическото изкуство и проблемния заряд на мимезиса, с което това изкуство бива екипирано още през Античността, води до вграждането на измерението на новото в неговата семантика отвъд свеждането му до новост в познавателен план.

Иначе казано, може би тъкмо литературата се оказва условието на новото във формата на съвременното разбиране на инвенцията като отнесена към производство на нов, непредзададен обект.

Ренесансовата ситуация задава съществени промени в отношението на понятията за инвенция и мимезис. През XVI в. се появяват цяла серия от апологии на поезията, свидетелство за това, че нейната определеност е загубила своята очевидност. Това е и времето, в което окончателно се налага терминът „фикция“ като адекватен превод „мимезис“, поясняващ все така използвания латински вариант на превод с *imitatio*. Това е особено видимо в „Защита на поезията“ на сър Филип Сидни, където последователно се използва *fiction* като експлицитен превод на *mimesis*. За Сидни всички науки следват природата, всички знания следят какъв е редът, даден от природата, освен поезията. Поетът е стъпил на инвенцията като своя опора, тя е станала негово свойство (тя му е „собствена“) и така прави нови неща, неоткриваеми в природата. Той „расте“ (*dothgrow*) в друга природа, не се съобразява с природата, с това какво е дадено в онзи ред, който обследват науките. Онова, което дава на Сидни възможност да мисли тази особена обвързаност на поезията с новото, е предпазната рамка на привидността, емфатично подчертана в самия израз „фикция“. За нас от особена важност тук е това отнасяне на фикцията към инвенцията като основа, именно тук се създава днес почти тривиализираното се разбиране на инвенцията в литературата като акт на създаване на фикции, включващ форми на репрезентация, уподобяване и изобразяване. Инвенцията намира място сред ресурсите за „правенето“ на поезия и то като способност на поета.

Това субективизиране на инвенцията ще се засили през XVII в. в бароковите поетики. За разлика от класицизма, търсец утвърждаване на конвенционалността в поезията и отхвърлящ от нея всякаква новост като проява на екстравагантност, барокът привилегирова естетическите ефекти на смайване и удивление. В Испания Балтазар Грациан налага като основа на поезията и като своеобразен синоним на „инвенция“ понятието *ingenio*, „плодотворността“, един от основните източници на понятието, което ще стане част от речника на целия XVII в. и особено на XVIII и началото на XIX в. във връзка със създателите на художествени творби – понятието за гений. При Грациан *ingenio* вече назовава специфичен процес на знание. Формата на тази особена познавателна дейност е посочена като *agudeza* – „остроумие“, острота като някакво иманентно свойство на ума. За него тя е свойствена и в този смисъл основана в „дързостта на инвентивния ум“. Нещо повече, тази промяна е съпроводена с пълно оттегляне от

представата за инвенцията като техника, нещо което подсилва другият важен автор на барокова поетика през XVII в., Емануеле Тезауро. В прочутата си книга „Телескопът на Аристотел“ той ще утвърди метафората като централна проява на остроумието като познавателна способност, несводима до интелектуалните форми на познание, при това подчертавайки настояването в „Поетиката“ на Аристотел, че знанието да се правят метафори не се учи. Оттук остроумието става природна дарба, талант за знания във формата на метафори. Нещо повече, за Тезауро този познавателен скок към новото е всъщност следствие от божествено вдъхновение. Бог изначално прави именно това със своя вече творчески акт – сътвореният свят е неговата метафора, неговият акт на синтез, тоталността на сътвореното. Оттук Тезауро извежда обстоятелството, че чрез остроумието, именно чрез тази познавателна способност на човека, който е образ и подобие на Бог *в това отношение*, сътвореният ум също може да улови връзките между неща, които изглеждат на пръв поглед несвързани и така да възстанови и възпроизведе, поне в някаква степен, единството на света в своето познание. С това човекът не придобива наистина творческо самочувствие нито при Тезауро, нито при Грасиан, но той вече има тази възможност да се мисли като подобие и образ на Бог чрез нещо, което уподобява Божията творческа способност.

През XVIII се извършва решаващия преход в схващанията за литературата към идея за творчество, съпътстван от синонимизирането между творчество и инвенция. Това се осъществява главно въз основа на преосмисляне на понятието за оригиналност. Към този момент инвенцията вече окончателно се е свързала с подражанието, т.е. напълно е проникнала в разбирането за поезия, наследено от Античността и същевременно започва да резонира с натиска на трансформацията, в която се заплита самото говорене за подражание. Преди XVIII дискурсът върху оригиналността е изцяло под знака на идеята за подражание на природата в контраст с тази за подражанието на древните. Природата в теорията на подражанието е източник (*origin*) на поезията и наблюдението ѝ (*invention*) е модусът на превръщането ѝ в поезия. Във влиятелната си концепция за красотата като отнесена към източника (*original*), а не към продукта, лорд Шафтсбъри задава една от мощните посоки на преобразуване на това схващане за оригиналност. Когато той заявява, че ние трябва да ценим красотата на източника повече от красотата на продукта, той обвързва тази идея за източник с акта на правенето.

Това преплитане между оригиналността и формирането като активност ще бъде по-късно подето в прочутото есе на Едуард Йънг

„Допускания относно оригиналната композиция“ от 1759 г. Йънг подчертава, че подражанието на древните може да се мисли като подражание на начина, по който древните са подражавали. Тъй като те не са имали поетически образци, които да следват в своята дейност, древните са подражавали „оригинално“, т.е. на самия първоизточник – природата. Съответно и модерните биха могли за Йънг да подражават на древните, но само ако подражават оригинално, като тях. Това обаче не изчерпва смисловото приплъзване, което Йънг се опитва да извърши по отношение на доминиращите поетологически категории. Първоизточникът, природата, за Йънг е най-достъпна за „подражание“ само въз основа на това, което е природа у самия поет – неговия „гений“, природния му талант. Гениалността за Йънг е съзидателна сила, аспект на природата като формираща у човешкия субект. Съзидателната природа, нейната сила да формира, престава да бъде обект на изобразяване, а става условие за създаване.

Йънг повлиява директно литературните практики на поколението „*Sturm und Drang*“ в Германия, включително и на авторитетния за това поколение „кабалистичен“ мислител Йохан Георг Хаман. В своята *Aestheticinnuce* – текст, повлиял повече с реториката си, отколкото с разгърнат в него ясен естетически аргумент – Хаман ще въведе прочутата си теза за това, че поезията е „майчиният език на човешкия род“. В своето съчинение „Магът от Севера“ разгръща християнската теза за човека като образ и подобие на Бог в посока на преобръщане на разбирането за поезията като подражание към статут на творчество: за него човек е подобен на Бог, негов образ, именно като творец, като поет. През вкоренеността си в бароковото разбиране за остроумие като спонтанен познавателен акт, инвенцията успява с лекота да се свърже с щрихираната тук идея за спонтанен акт на творчество, поради преплетеността си с темата за оригиналността. Но за да се завърши стабилизирането на трансформацията на понятието за инвенция в своеобразен синоним на творчество е необходим и още един елемент – девалвиране на новото в неговата чисто познавателна функционалност, запазвана от Античността до и отвъд барока.

Това отместване на единствено познавателната новост е проследима, например, при Едмънд Бърк в своетовлиятелно „Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“. Това съчинение започва с настояването, че новото не е задоволителен източник на удоволствие за въображението, тъй като се превръща в оскъден и бързо изчерпаем ресурс. Но Бърк не толкова елиминира новото от своите

естетически разсъждения, а по-скоро разпределя неговите ефекти върху различни аспекти на красивото и възвишеното, с цел да компенсират лесното му пресушаване като източник на въздействие. При красивото то се забелязва в неговия аспект на *повторение на изменение* (и само на изменение), а при възвишеното – в *изненадата от появата на очакваното*, основана в напрежението в самото му очакване, проследено от Бърк във връзка с един от основните източници на възвишеност, които той описва: изкуствената безкрайност.

Отдръпването от новото като самостоятелна форма на естетически опит при Бърк се оказва ефект на разпознатото лесно изчерпване на източници на единствено познавателна новост. Както видяхме това съзнание за изчерпване на новото води до разпределяне на неговите ефекти в други категории на естетиката на XVIII в., включително в онази нейна историческа ос, към която собствено принадлежи естетиката на Бърк (тази на преработване на понятието за въображение в основа на опита с изкуството, кулминирала в понятието за продуктивно въображение на Кант и романтиците), но същевременно освобождава новото и оттам инвенцията да се приюти комфортно на терена на понятията за спонтанно творчество, развивани във възгледите за поезията на автори като Йънг и Хаман. С това понятието, което проследявахме до тук, окончателно извървява пътя, завършващ в наложилата се тъкмо в този период негова съвременна семантика.

Глава 2: Апорииите на инвенцията: Жак Дерида

Както видяхме, понятието за “инвенция” започва да предполага някаква идея за новост късно, в периода между XVI и началото на XIX в. то претърпява особено пресемантизиране в посока близка до това, което обикновено днес влагаме в понятията като творчество. В настоящата глава ще предложим наблюдения върху един особен вид съвременна рефлексия върху проблематиката на инвенцията, включително особеното смислово напрежение, свързано с преосмислянето му през периода на европейската модерност в контраст с неговото полагане в античната римска реторика. Тази тема е подета в един ключов текст на Жак Дерида „Психея: инвенция на другото“, където френският философ сам опитва да извърши една допълнителна пресемантизация, едно особено вътрешно превключване в реда на условията, които овъзможностяват самото говорене за инвенция, пресичащо цялата му генеалогия.

В „Психея“, текст, базиран на серия от лекции, които Дерида изнася в САЩ през 80-те години на XX век, той оповестява обстоятелствата, в

които адресира темата за инвенцията, като включващи *принудата* да каже по необходимост нещо ново за инвенцията. Това изискване за инвенция относно самата инвенция вече очертава парадокс, някаква изходна, „безизходица“, около която Дерида ще разгърне своя коментар. Налице е особена апория, както Дерида държи да нарича ситуациите, в които заплита темите, които коментира. Дерида задава перформативно напрежение около инвенцията: тя трябва да започва със заявката, че ще се каже нещо ново и така ще бъде инвенция, но това предполага *данарушаване някакво правило*, защото изговарянето на новото се явява извънредно спрямо начина, по който е било говорено до този момент. Същевременно Дерида подсказва тук, че макар и инвенцията да предполага нарушаване на някакво правило, има *очакване* за инвенция във всеки такъв акт на говорене и това очакване е базирано на *конвенции* за самото инвентивно говорене.

Следващият му ход е да адресира един от античните автори, които най-много са допринесли за институирането на самия дял *inventio* като дисциплинарна част от риториката, а именно Цицерон. Цицерон тук е въввлечен във връзка с едно от своите съчинения „Подялбата на ораторското изкуство“, което е особен вид диалог между него и сина му. Синът на Цицерон е поискал от своя баща пояснение за подялбата на риториката и баща му, в отговор на това искане на сина, се е зарадвал. Зарадвал се е на това, че синът е антиципилрал собственото му желание – желанието на бащата синът да се усъвършенства в своите знания. Синът сам е поискал това, което бащата желаел, а именно: да знае колкото се може повече. Цялата тази рамка, в която са вместени дяловете на историческата ораторска реч, е свързана с онзи въпрос за антиципация от страна на сина на желанието, наречено от Дерида „нарцистично желание“ на бащата. Защо нарцистично? Защото в известен смисъл идеята тук е за някакво унаследяване – синът да е като бащата, синът да се поучи и да бъде същия, да потвърди бащата, бащата да се огледа в сина; това е желанието на бащата и затова то е нарцистично. Но синът се отзовал на това желание преди това желание да бъде отправено към него. Оттук и радостта на бащата като знак за изненадата от това изпреварващо антиципиране на собственото му очакване, на собствената му антиципация. Въпросът е за отношението на инвенцията като заплетена в една тема за установеното, за основаване на новото, дори за неговото възпроизводство. Дерида сякаш казва, че инвенцията по условие се мисли като нещо, което не е *след*, не е или не бива да е въпрос за унаследяване в смисъл на производност. Това е обща постановка на въпроса, но тук ще се

яви вече и един намек накъде ще се развие аргумента на Дерида под формата на едно контра-питане: дали пък синът не е абсолютна инвенция? Под *абсолютна инвенция* Дерида има предвид инвенция сама на себе си, автореференциална инвенция. Дали синът сам не е инвенция на себе си, а не инвенция на бащата? Синът изглежда сякаш се отзовава на желанието на бащата, но дали всъщност сам не полага себе си в този жест, без бащата? Синът като някаква другост, която се връзва в това нарцистично желание на бащата, дори и да се оказва толкова близко до това желание, че чак съвпада с него.

Това четене на наративната рамка на трактата на Цицерон от Дерида я превръща в своеобразно иносказание, в *алегория* на проблематиката, в сърцевината на темата за инвенцията. На практика това е алегорично адресиране на въпроса за това как се съотнася говоренето за инвенцията с разбирането за традицията, за континуитета. Това е въпрос за това дали тя е въпрос на континуитет или напротив, има прекъсване, има връзване на нещо, което е несвойствено на този континуитет, което го надхвърля. Дали този континуитет сам не е по условие и из основи изместен от някаква трансцендентна, отвъдна спрямо него основа – абсолютната инвенция, несводимото отвъд порядъка на самата традиция. Нещо повече, Дерида, позовавайки се на изследванията на Пол де Ман, подчертава напрежението между възпроизводимост и новост като определящо за самата фигура на алегорията, разгръщаща времево в своята наративна форма някаква „вечна“, невремева истина.

Вече виждаме рамките на разпитването, на което Дерида подлага инвенцията: няма инвенция без единично събитие, а нещо да е единично събитие ще рече, че то е абсолютно уникално, безпрецедентно. Безпрецедентността на новото същевременно се сблъсква със собствената си очакваност, с изискването за безпрецедентност. В идването на новото (инвенцията) е вписана неговата повтораемост. Така е в техниката в съвременния смисъл на думата, така е и по отношение на поезията. Дерида посочва жанровите форми като машини за литературна инвенция: някой е написал особено произведение, което в себе си съдържа имплицитно нормата за изграждане на други произведения от същия тип, която норма за първи път се е появила с този текст. За да се демонстрира обаче едно такова заплитане между тези две измерения, а именно ситуация, в която няма гаранции за сигурно разграничаване между констатив и перформатив (и отгук – на даденото и новото) в отношението между отделна творба и жанровата ѝ принадлежност, Дерида коментира кратката „Басня“ на

френския поет Франсис Понж, текст, тематизиращ собствения си словесен строеж.

Оттук Дерида преминава към историческия процес на установяване на норми за разпознаване и признаване на инвенцията, т.е. към историческия ѝ „статут“. Подчертавайки етимологията на самия израз „статут“, свързана с идеята за стойка, той извежда инвенцията в нейната зависимост от предходни условия и материали като ексклузивно човешка дейност (в разликата ѝ с юдео-християнската идея за Божието творчество от „нищо“), т.е. като един от ключовите моменти в утвърждаването на една традиционна хуманистична метафизика, което за Дерида продължава и в съвременното говорене за необходимостта от инвенция в изкуството и в технологиите.

Опитът на Дерида да каже нещо ново за инвенцията и това ново, което ще се изрази в него, е, че всъщност инвенцията трябва да бъде мислена не като абсолютно несъвместима със сътворяването, а точно като все пак отвореност към онова, което изненадва, независимо от всички очаквания. В този смисъл алегорията на Цицерон/Дерида е много показателна – примерът с този син, който е изпреварил това, което именно се е очаквало от него. И тази *изпревареност* е неочакваното, откъснатостта на неговото отговаряне от всякаква подготвеност, от предзаденост дори в смисъл на признаване на генеалогията, отговарянето като вградена в очакването на бащата. Прекъсване, скрито зад тази форма на продължаване, на привидно продиктувано от бащата отзоваване на сина.

Всичко това много прилича на бароковата форма на религиозен опит в храма, на смайването от чудото на присъствието на Светия дух в неговото пространство. Следи от нея има както в бароковите поетики, така и в разбирането за изненада от очакваното, която коментирахме при възвишеното на Бърк. Чудото за вярващия като вярващ именно е някакъв извънреден пробив наред очакване на извънредното – въпреки че вярващите вярват, че ще дойде чудо, то трябва да идва изневиделица за тях. И в алегорията на Дерида синът се отзовава на бащата и неговата инвенция точно така, както е бил очакван, т.е. новото тук запазва своята непредопределена новост, дори когато няма никаква разграничимост между него и условията, които се опитват да го предрешат. Това обаче рискува да сведе операциите, *techné*-то на инвенцията, до вписаността ѝ в една статична картина на иманентност като винаги просто даденост, а новото – до отвъдност, която внезапно сполита тази готова даденост. Деконструктивната ре-инвенция на инвенцията, която Дерида предприема,

несъмнено се опитва да дестабилизира тъкмо тези залози на опозицията между иманентно и трансцендентно. Инвенцията на деконструкцията като подготовка *без подготовка* за новото, като даване на новото да се случи без господство върху него на условията, които го „дават“, позволява новото да не се мисли само като трансцендентен пробив, а като (или поне също и като) вътрешна трансформативност и отвореност на самото дадено към непредзададеност.

И това именно прави Дерида със самата инвенция – опитва се да обхване всичките ѝ значения и да каже, че дори тези значения не бива да изчерпват това, което всъщност би трябвало тя да позволява. Можем да кажем, че за Дерида новото и то като *чисто новото* – някаква радикална сингуларност на новото, изключваща условия за разпознаваемостта му, всъщност винаги необходимо остава отвъд досега на самата му инвенцията. Инвенцията *не може* такова ново, защото то е *друго* ново. Нещо повече, през своя „статус“, през идентифицируемостта си, инвенцията рискува дори да загърби новото, правото върху което самият ѝ статус, нейната оповестимост, ѝ признава. Новото не е предмет на инвенция, не е неин дериват, в присвояването му тя го изпуска, но същевременно то не се изпуска напълно, не се нивелира докрай в разпознаваемост, в порядъка на все същото, но само когато инвенцията указва своята невъзможност за ново в разрез със собственото си понятие.

Дерида несъмнено вписва тук новото в самата серия на европейската онтология, от редуцията до която деконструкцията се опитва да избави „изцяло другото“. Разликата между новото и другото в този текст явно се оказва въпрос за различаване на *неповторима несводима единичност* и *повторима несводима единичност*.

Но това отдаване на дължимото на „изяло другото“ не запазва ли все пак твърде много трансцендентност? Все пак, алегорията за изненадата на бащата от очакваното не се ли оказва твърде близка до подсказаната от нас алегория на смайването от чудото във вярата при барока? И тогава не се ли оказваме за жалост пак в обхвата на онтологията въпреки всичко? Може би е редно да направим друга редакция на инвенцията, обратно към новото, но да го снабдим със само иманентни основания за неговата повторимост?

Глава 3: Кризата на новото в спора между Т. Адорно и П. Бюргер

Коментирайки „Естетическата теория“ на Адорно, друг представител на Франкфуртската школа и изследовател на авангарда, Петер Бюргер,

възразява срещу склонността на Адорно да вменява привилегировано място на категорията на новото при авангардните форми на изкуство. За Бюргер новото е по същността си пазарна категория. В контекста на пазарни отношения, новото всъщност не е ново, а е опаковка на все същото, старото в нови одежди. Винаги все същото, винаги все пак стоки. За Бюргер новото се оказва маркер на комодификация, несъвместим с амбициите на левия авангард, които се опитва да проясни във влиятелната си „Теория на авангарда“.

Разбира се, тук той всъщност не е далеч от възгледа на самия Адорно, за когото пазарът произвежда криза на новото в изкуството. При него също се разгръща идеята за пазара като обновяване на едно и също, за освежаване на едни и същи принципи, на едни и същи отношения и зависимости, които са, разбира се, икономически отношения на обмен в обществото. Въпреки това, както ще видим, Адорно настоява на някаква същностна роля, която категорията на новото запазва за себе си наред с кризата си дори и при авангарда.

Теоретиците, свързани с Франкфуртска школа, които концептуализират новото в модерността през тази логика на проблематизация, изобличаваща го като някаква дегизировка на все същото, като ефект на пазара, всъщност несъмнено полагат въпроса за инвенцията в основно марксистки термини. В социологическия анализ на Адорно диалектиката, задвижвана от противоречия като условие за промяна, в модерните „общества на обмена“, е доведена до абсолютно тъждество, до (поне привидно) примирение на противоречащите си полюси, с което обаче е блокирала всякаква промяна, развитие, трансформация на обществените условия. Адорно открива понятиен двойник на това възпяване на социална статика в обективните социоекономически условия в модела на диалектика на тъждеството на Хегел, за когото само „цялото е истинното“. „Цялото“ е тъкмо това абсолютно тъждество на противоположности, срещу което Адорно се бунтува. Това мотивира и неговият проект за „негативна диалектика“ – диалектика, която удържа противоречията, за да позволи продължаване на изменението през тях срещу застиването му в тъждеството им.

Оттук и прочутата критика на Франкфуртската школа към инструменталността на знанието в модерната наука. В „Диалектика на Просвещението“, една от прочутите книги, която Адорно пише заедно с Макс Хоркхаймер, систематично е разгърната идеята, че процесът на развитие на модерната наука я превръща от инструмент за господство над

природата в полза на човечеството, в механизъм на социална доминация чрез знание, чрез понятие. Доколкото природата не е обособен от човека обект и доколкото рационалното знание обективира самия човешки субект, човекът сам става прицел на обещаването в науката господство. Един процес, свързан и с понятието за идеология, което те заемат от Георг Лукач - понятието за „овещняване“. Лукач извежда това понятие като пояснение на собственото си разбиране за идеология като доминация в съзнанието на социалните дейци в условията на капитализма на самата стокова форма над отношенията между хора. Осмислянето на тези отношения под знака на стоковата форма ги определява и ги въвлича в отношения на замяна. Франкфуртските теоретици диалектизират понятието на Лукач, доколкото за тях овещняването е не само еднопосочно определяване на субекта, а е дори най-вече въпрос на напасване на някаква реалност към някакво понятие на субекта. Решението им за противодействие на този процес е Просвещението само да бъде просветено за собствената си митична консолидация, диалектиката сама да диалектизира себе си и така да запази възможността за развитие през противоречие, но така че да прекъсне собствената си склонност към снемане на противоречията и оттам – квалифициране на всякакъв развой във застой. Усилие, което при Адорно опира решаващо до въпроса за новото в модерното изкуство.

Кризата на новото задвижва критиката на Адорно към функциите и формите на новото в модерната култура, които имат своето начало в прояснената още в „Диалектика на Просвещението“ роля на т. нар. от него „културни индустрии“, т.е. процесите на несекващ поток на производство на популярно изкуство. Популярните продукти за Адорно, разбира се, работят с претенцията и с напора на това, че са нови. Но зад тази модерна динамика, под паравана на изменението застиналостта се задълбочава, динамиката неусетно се оказва самата си противоположност.

Това е основната тема в последното му съчинение – неговата прочута „Естетическа теория“. Още в нейните първи фрагменти той въвежда проблемът за кризата на новото като ефект на овещняването чрез понятието за „абстрактно новото“: „Абстрактно новото може да стагнира, да се преобърне във все едно и същото...Новото има намерение да е нетъждественото, но става тъждество“. Неочакваното решение, което привиква той, е в посока именно на онова, което модерното изкуство сякаш напълно е загърбило: изкуството успява да даде някак си утопична поне надежда за такова спасяване на новото като става мимезис на абстрактното ново, т.е. като стане отново миметично в един много особен смисъл, който Адорно ще се опита оттук насетне да изгради. Това, което е

загърбено в модерното изкуство, и това загърбване се откроява за Адорно най-вече в реализма и натурализма, е отдръпването от всякаква идея за привидност, която е ядрото на наследството на понятието за мимезис.

Въпросът за новото при Адорно става въпрос за мимезис на новото. От своя страна самият мимезис става въпрос за изразяване. Обвързването на темата за привидността с тази за изрече в „Естетиката“ на Адорно е доста сложно заплетен ход, защото поне от края на XVIII в. изразяването става противоположност на подражанието като определение на художествените форми. При подражанието обектът е водещ като предмет на изкуството, а при изразяването посоката е от субекта към произведението. С въвеждането на темата за овещяването в проблематиката на изразяването, т.е. с подчертаването най-вече на това, че изразът обективира субекта, Адорно се опитва да подкопае внушението за неопосреденост в импликациите на естетиката на изразяването и да възстанови правата на привидността тъкмо в проблематиката на истината.

За да подсили отношението между мимезис и изразяване, Адорно се завръща към специфичен момент в историята на модерната естетика, открием все още през XVIII в., но напълно разграден по-късно, най-вече в естетиката на Хегел, превърнала именно отъждествяването на субекта, на духа, с формите на своето изразяване в решаваща определеност за изкуството – природно красивото. За франкфуртския теоретик природно красивото разкрива една природа, която се противи да се сведе до обективираниостта си в модерната наука, доколкото красотата тук може да се мисли като начин природата да изразява себе си, начин да ни адресира, начин, поне *привидно*, сякаш да заговори. Природата „сякаш“ говори, но не говори понятно, не говори чрез понятия, това изразяване на себе си е недостатъчно изразително, Адорно го характеризира като „мълчаливо“. Оттук и следващия момент в неговата диалектика – художественото произведение се оказва нещо, което поема тази изразителност на природата и самата природа като част от себе си, за да направи тази привидност действителност. Но само привидно. Това е неговата определеност като мимезис. Привидността тук се оказва поддържане на самата граница между израз и изразено, удържане на противоречието насред неговото снемане.

Изкуството, от своя страна (т.е. от страната на субекта) се опитва да даде глас, казва Адорно, на това безгласно изразяване на природата. Но поемайки в себе си това противоречие, това несъвпадение между израз и изразено като привидност, самото изкуство, като израз на самото привидно

изразяване на природата, няма как да бъде само нещо друго освен пак привидност. Вписвайки противоречието в себе си, изразявайки противоречието в изразяването, то се превръща в привидност на привидност. Така двата момента на привидността разгръщат следващ ход в тази диалектика: привидността на природата, поета във формата на произведение, в собствената му привидност, като задача да се снее привидността на изразяването в природата. Това вече е привидност срещу привидност, отмяна на привидността като привидност, запазване на привидността в самото ѝ снемане – привидност за непривидност на привидността.

Двоенето в диалектиката на отношението привидност-израз, сама има два момента – момент на разкриване на новото като нетъждественото, на привидността като новото, но заедно с това и един критически момент – изобличаването на привидността като привидност в абстрактно новото. На първо място тук се промъква една удвоеност на илюзията, в която самата илюзия вече не е просто илюзия, не е просто обратното на реалността, а е залог на улавяне на това, което остава неизразимо във всяка разбираемост и проникателност чрез понятие. Точно така влиза новото, през тази двойственост на привидността, която е произведението, в този интервал между привидното говорене на природата, в красотата като илюзията за някакво едва ли не безгласно съобщение към нас, и привидното довършване на този глас на природата в произведението. Можем дори да допуснем, че донякъде самата привидност е новото, доколкото, тя е нещо „в повече“. Красотата на природата е явяването ѝ „в повече“ от себе си, тази нетъждественост между истина и явяване, е допълнението на едно „все още не“, което поема в себе си художествената творба в собствената си красива форма.

Така Адорно се опитва да очертае тази странна ситуираност на творбата, разкраченост между актуалното ѝ съществуване като нещо втвърдено и овещнено и вмъкването на деактуализация, на несъществуване в самото ѝ обективизиране, в овещняването ѝ. Но с това тя се оказва пригодна за разкриване на привидността в самото ядро на всеобщото овещняване подето в обществото чрез културните му индустрии. Модернизмът и авангардът в изкуство всъщност се оказват мимезис на втвърдяването и овещняването на новото в пазара. „Мимезис“ значи за него не просто засвидетелстване на това, не просто показване, че е така (макар че и това е неговата роля – да е индикация на такова изхабяване на новото, отнемане в абстрактност на истинска новост в света). Модерната определеност на високото изкуство за Адорно тук е

поемане на миметичното овещняване в един втори миметичен ред, който го оголва, и така спасява новото от изсушаващото го закостеняване.

Вече споменахме, че Петер Бюргер отрича основателността на мисленето за авангарда през понятие за новост. Според него новото не само в модерността, но и по-рано, винаги е включвало по необходимост някаква тенденция към овещняване. Той подсказва това чрез примера си за ситуация на менестрела през Ренесанса – той идва при някакъв владетел и казва: „Аз имам нова песен“. Но тук няма нищо от новото в смисъла на нетъждественото, развиван от Адорно. „Нова песен“ е новото в много тесни граници, подчертава Бюргер, това е новото с оглед на този жанр, т.е. поредната песен от този тип. Това е вече зачатък на овещняване.

Както видяхме, за Адорно новото става отново възможно отвъд овещняването с цената на удвояването на неговата тотализация чрез другата тотализация на произведението в неговата автономност. Провалът на самия стремеж към автономност като провал за една пълна и същевременно нетъждествена на овещняването тотализация прави отношението между двете тоталности отношение между привидности, като редом с това създава условията за изобличаване на привидността в овещняването чрез неговото удвояване. Но това „спасяване на новото“ е твърде неясно за Бюргер, тъй като в неговия анализ при авангарда липсват условията за тази диалектика. Според него авангардът се отказва не само от новото, компрометирано от овещняването, той категорично се противопоставя на самото условие на автономност на изкуството. В този смисъл авангардът дори не се опитва да прави изкуство, камо ли пък да дава израз на привидността в природата. Вместо това той иска да унищожи изкуството като институция и да срути всички, натрупали се исторически в нея форми, обратно в социалния свят. Авангардът организира пространство за едновременност на всички стилове, техники и понятия, разгърнали се в последователността на историята на изкуството, и така да обобщи само изкуство с цел напълно да го сHEME. Не новото въз основа на автономия, а разглобяването на самите рамки на автономност на изкуство е прицелът на авангарда.

Критиката на Бюргер към Адорно има указателна стойност за нашия опит да възстановим някаква релевантност на понятието за инвенция на терена на мисленето за литература – в нея отпадането автономността влече със себе си пълно дискредитиране на новото. Следователно запазването, „спасяването“ на новото (и оттам – нещо от инвенцията, поне в модерната ѝ определеност) наистина започва да изглежда като въпрос, опиращ по

някакъв начин до въпроса за автономността. Не бива обаче да забравяме и подсказаната от Адорно необходимост от предотвратяване на едно пълно затваряне на автономията – тя става способна за новост, само ако е непълна, само ако е също и хетерономна. Без съмнение това настояване поставя позицията на немския мислител в голяма близост до вече разгледаните в коментара ни върху Деридеапории на инвенцията.

Глава 4: Инвенция и въображаемо: литературната антропология на Волфганг Изер

В цялата траектория на своите теоретични усилия немският литературовед Волфганг Изер неизменно привилегирова схващането, че опитът с литературата е винаги опит за нов смисъл. Започвайки с ранните му занимания с интеракцията между текст и читател през разгръщането ѝ във въпрос на литературна антропология до посмъртно събраните му изследвания около литературата като процес на възникване, темата за новото остава траен залог на неговата работа. Настоящият коментар върху неговите идеи съответно ще бъде воден най-вече от корелирането на проблематиката на литературната инвенция с антропологичните функции, които Изер приписва на литературата.

Във „Фиктивното и въображаемото” Изер заявява, че макар и литературата вече да не изпълнява редица от традиционните си функции („от забавление до информация”), антропологическата ѝ функция остава незастрашена. Последната се осмисля като операция по vyplъщаване на безкрайната неопределеност на човешкото съществуване, неговата склонност да търси форми за себепредставяне и същевременно да не се свежда до тези форми. Акцентът е поставен именно върху онова, което литературата произвежда като ефект на промяна в нейната аудитория, върху начина, по който литературният текст надхвърля собствените си граници, надхвърляйки същевременно границите на онова, което приемаме за дадено. Нещо е изнамерено, създадено е от литературния текст и чрез тази инвенция нещо недостъпно е намерило начин да се прояви.

Още в „Актът на четене” онова, което за Изер гарантира, че опитът с литературния текст е именно нов опит, несводим до вече наличните нагласи и ценностни предубеждения на читателския субект, е самата недетерминираност в тъканта на текста, разпознавана от читателя само на фона на (и в контраст с) детерминираностите на посочените нагласи и ценности. Разликата между детерминираност и недетерминираност като основен оперативен модус на литературата се съхранява и в

антропологическия проект на Изер, макар и с модификации, под формата на триадата реално-фиктивно-въображаемо.

Литературната антропология на Изер разчита на едно своеобразно и парадоксално удвояване. Литературата едновременно разкрива човека като способност непрекъснато да придобива нови форми на съществуване и същевременно е агентът, формиращ тази способност за форми. Едновременно пасивно разкриваща и активно формираща, литературата свидетелства за това, че човек не е някаква фиксирана веднъж завинаги форма на живот, а е постоянно пре моделиращ се и себеизграждащ се. „Човек” тук е сякаш самата предразположеност към изнамиране на нови форми за себе си, като при това всяка културно детерминирана форма е случайна и подлежаща на изменение. Ролята на литературата е да предлага, да изобретява такива форми и същевременно да ги надхвърля, да пре експонира случайния им характер. Литературата сблъсква определените форми с нови, несъвместими с тях, но новите форми не натрапват себе си като достоверна алтернатива, а сами са подложени на разколебаване чрез връзката си с заварените. Те са „сякаш като” заварените, но същевременно са радикално нови и тъкмо придобиващи известна определеност само чрез аналогията си с познатото. Съответно старото и новото се полагат в отношение на обратимост – след като новоизведените форми се определят като отклонение от наличните с цел да заемат местата им, актуалните форми също може би са възникнали по сходен начин.

Според Изер антропологическата работа на литературата се корени в корелирането на реално и въображаемо чрез актове на фикционализация. Триадата реално-фиктивно-въображаемо е предложена с цел да се подкопае категоричното взаимоилючване между реалност и фикция. Опозицията между реално и въображаемо тук отново е тази между детерминираност и радикална недетерминираност, разгърната отново като отношение между актуалност и потенциалност. Литературата произвежда контакт между даденото и потенциалността то да бъде друго, като по този начин разкрива случайността на условията, при които даденото се „дава”. Тезата очевидно се свежда до констатацията, че новото не възниква изолирано и редом с даденото (като радикално прекъсване), то е самата логика на даденото в неговата склонност към изменение.

Едно внимателно вглеждане в антропологическите измерения, които Изер се опитва да начертае, показва, че разбирането за човека като „пълнота на своите възможности”, за човека като недетерминирана

природа, върви ръка в ръка със схващането за активирането на този потенциал чрез контакт с емпиричното обкръжение. Човекът не си самоналага форми съзнателно, формите му се натрапват отвън, филтрирайки възможностите, редуцирайки и институционализирайки едни под условието на изключване на други. В тези рамки „пълнотата от възможности” – въображаемото – функционира почти аналогично на несъзнаваното в психоанализата. Въображаемото е недостъпно за съзнанието в чист вид – то може да бъде мислено само като нещо друго спрямо това, което е, в някаква детерминирана форма, която го белязва със собствените си моменти. Основната разлика тук е радикалната пасивност на въображаемото – то никога не е основа или източник на действие, освен като взаимодействие с активиращото го.

Литературата извършва този преход от форма към форма, от институционализирана роля към нова, неинституционализирана, без да го завършва, т.е. без новата форма напълно да изличи старата. Тъкмо в тази особеност на литературата Изер открива антропологическата ѝ необходимост. Изграждайки нова форма с материали, извлечени чрез декомпозиране на старата чрез два акта на фикционализиране – на селекция и комбинация, литературата същевременно отменя така формираното като пълноправен претендент за нова реалност в един трети акт – на саморазкриване на фикцията. Поради открито фикционалната си природа, литературният текст произвежда нещо, което остава без последствия. Антропологичната функция, достъпна единствено на литературата, според Изер, се състои именно в това наличното да престане да бъде себе си, да започне да обозначава нещо друго, нещо неналично, като при това неналичното не се уеднаквява с наличното. По този начин литературата довежда до съзнанието и до познанието самата недостъпност и непознаваемост на основата, на генеративния процес на културни форми.

В аргументирането на антропологическата функционалност на литературните текстове става видимо, че Изер се опитва да я мотивира чрез вътрешни недостатъчности в самия емпиричен опит. Същевременно той се стреми да заяви, че тези недостатъчности стават достъпни и възприемаеми едва чрез транспонирането на елементите от емпиричния опит в литературата. Едва литературата разкрива ограничеността, частичността на системите на реалното. Същевременно това разкриване претендира, че границите са налични преди и независимо от него. Тук вече можем да усетим едно базисно напрежение, чиято острота може да стане експлицитна, ако се запитаме дали литературата разкрива или, напротив, тепърва конструира тези граници.

Самият Изер въвежда това свое разбиране някак контраинтуитивно. Ако въображаемото е самата инвенция, същевременно то всъщност нищо не създава, нищо не изнамира. Неговата продуктивност не е само негова, а е дело и на посредника му (*medium*) – фиктивното и неговите три акта. Но и фиктивното само не е продуктивно. В една дълга бележка под линия Изер се опитва да проясни този въпрос от обратната му страна, т.е. тръгвайки от фикцията. Коментирайки вече разгледаните от нас възгледи на сър Филип Сидни като модел за осмисляне на отношенията в своята концептуална триада, Изер приписва на поетакомпенсаторна функция. Наличното е надхвърлено – това е фикцията. Наличното е коригирано, т.е. обновено е, имаме ново налично в релация със старото – това е инвенцията. Разбира се, Изер държи да подчертае, че в така координираните фикция и инвенция, коригирането никога не е завършено. За него фиктивното изкушава въображаемото към форми. Това обаче не означава, че фиктивното му дава формата си. По-скоро въображаемото само си дава форми, подтикнато от негативността на фиктивното, без при това да я отменя. Инвенцията произвежда, а фикцията я обгражда с двойна негативност – деактуализира се старото налично, а новото налично е предварително „винаги вече” отменено. Нещо повече – двойната негативност на фикцията е удвоена от двойна позитивност на въображаемото – то не само произвежда подлежащите на отменяне чрез фикция (чрез „себеразкриване”) форми, но също така задържа надхвърлената от фикцията форма (като това, което е надхвърлено, като деактуализираното в неговата конкретика). Така, актуализирайки нещо като свой прицел, интенционалната структура на фиктивното актуализира въображаемото парадоксално именно като неактуално, т.е. предпазва го от пълно съвпадение с реалното.

Представеният дотук модел на Изер на работата на литературата има своите епистемологически опори в общата системна теория, като най-често позоваванията са към Никлас Луман. Според Луман социалните системи (включително изкуството), а също живите и психическите системи (всяка от които има своя специфика) са автопоетически, т.е. процедиращи чрез рекурсивно себеразвитие. Нещо повече, в своят непрекъснат *автопойезис*, те са *оперативно затворени*. За Луман всяка автопоетическа система възниква с произвеждането на разлика в едно немаркирано (т.е. неопределено и несегментирано, дезорганизирано) пространство. Системата създава себе си в радикално произволен, външно немотивиран акт на себеразграничаване спрямо заобикалящата среда, която се конституира като среда на системата от самата система в акта на

разграничение. Тъкмо това означава и понятието „оперативна затвореност” – системата е самата разлика между системата и специфично селектираната от системата чрез разликата заобикаляща я среда. В самата система произволността на разликата, която чертае нейните граници и създава чрез тези граници съответстваща ѝ среда там, където преди е имало само чиста потенциалност, е маскирана като наблюдение. Наблюдават се операциите на системата, но самото наблюдение е едно от тези операции, а по-точно онази операция, чрез която системата поддържа конституиращата я разлика с околната ѝ среда. Наблюдава се средата, но всъщност се възпроизвежда системата като разлика между система и среда. Накратко, наблюдението произвежда онова, което наблюдава. Социалните системи са функционално диференцирани, но понятието за функция тук не е обвързано с антропологически акценти – функцията е сводима до специфичния начин на управление на смисъла в различните системи с оглед на специфичния начин, по който е прокарана разликата между система и среда в съответната система.

Предложеното разяснение на концептуалния апарат на Луман може да ни послужи за разпознаване на определени зони на напрежение в теоретичната конструкция от „Фиктивното и въображаемостта”. Предложената тук евристична реконструкция на теоретичния модел на Изер в термините на Лумановата системна теория позволява да се види именно един незабелязан парадокс: поддържането на разликата между реално и въображаемо в операциите на фиктивното е подкрепено чрез критерии за валидност, подчинени на логиката на самото фиктивно. Парадоксалното тук е, че ако трябва да характеризираме операциите на фиктивното в термините на оперативната затвореност, то излиза, че реалното е недетерминирана заобикаляща среда, а детерминираната от самата страна на системата се оказва въображаемостта (макар и детерминациите му да са по презумпция негативни). Неслучайно модуса на функциониране на литературният текст спрямо реалността е описана от Изер именно като „вмъкване”. Това „вмъкване” сякаш противоречи на принципното действие на фикционалната селекция, която представлява по-скоро екстракция на елементи на системите на реалното от обичайния им контекст. Това противоречие обаче е само привидно – в реалността е вмъкната самата разлика между реално и въображаемо посредством операциите, които Изер нарича фикционализиращи актове. Незабавното следствие от произвеждането на такава разлика е трансформирането на реалността в „реално”, в заобикаляща среда, в пасивен и дифузен резерв от материали, подлежащи

на извличане с цел детерминиране на въображаемото. Елементите на реалните системи не са наблюдаеми „в себе си”, извън операцията, която ги подбира и им внедрява определени функции, в случая функцията да обозначават. Другояче казано, чрез операциите на фиктивното реалното е сведено просто до потенциалност от форми за детерминиране на въображаемото, то е самият процес на налагане на формата на реалното върху въображаемото. Съответно не селекцията се оказва наблюдение, а тъкмо обратното – наблюдаемостта на елементите е произведена именно в процеса на произволна селекция, чиято оправданост тепърва предстои да се случи с наложената определеност на въображаемото. Що се отнася до комбинациите, то семантичните дестабилизации, които съпровождат този процес зависят от граница, строго вътрешна на самия този процес. Изер настоява, че прекрачването на граници е в посока надхвърляне на денотацията. Очевидно е обаче, че полисемията и фигуративността не са семантични феномени, характеризиращи ексклузивно литературни текстове. По-скоро фикционализиращата операция изкуствено произвежда ригидна разлика между буквално и фигуративно, за да обслужи интересите на фигуративната страна в това отношение. Тук фикционалното пресичане на границата става с успоредното произволно очертаване на тази граница. Това важи и за акта на себеразкриване на фикцията. Въображаемият свят на литературните творби се оказва принуден едновременно да се оприличи и разграничи от света на реалното. Актът на себеразкриване всъщност се отнася до продукта на синтеза на предходните две операции – света в текста. Доколкото е разкрито в собствената си нереалност, тук въображаемото се позовава на реалното, за да гарантира отклонението си от него. Но доколкото то само е станало достъпно единствено под формата на реалното, като негово удвояване, то за литературния текст не остава друга опция, освен да представи реалното като подчинено на аналогичен механизъм.

Оказва се, че всъщност литературата непрекъснато чертае нови и нови граници, за да ги прекрачи. Но тези граници са видимо нейни конструкции. Но нима това не означава, че литературният текст е автопоетически съвсем буквално, нима той не се самосъздава, като сам чертае границата между собствените си творения и „реалното”, на което се позовава, конструирайки го като контрастен фон за самоопределение?

Тогава може би въпросът за инвенцията, свойствена на литературата, трябва да се пренесе на територията, която Изер изоставя – може би тя трябва да се потърси именно в полето на едно разглеждане на литературната прагматика и семантика, което застъпва литературната

автономност, без да ѝ приписва антропологическа прагматизация, разглеждане, което се завръща към традиционната корелация на инвенция и фикция като отношение на акт към продукт. Опит за подобно описание на инвенцията и нейните продукти сякаш предлагат теоретиците на фикционалните светове.

Глава 5: Теорията на фикционалните светове като теория на литературната инвенция: Любомир Долежел

Една от най-новите и влиятелни теории, застъпваща експлицитно анти-миметична заявка относно фикцията, е теорията за „фикционалните светове“, развивана от учени като Любомир Долежел и Тома Павел през осемдесетте и деветдесетте години на ХХ в. като приспособен към изучаването на литературата вариант на логическата семантиката на възможните светове, разработена от аналитични философи като Сол Крипке и Дейвид Луис през шестдесетте години на миналия век.

Тук ще се фокусираме върху рамката, предложена от Любомир Долежел в неговата ключова монография "Хетерокосмика: фикция и възможни светове", тъй като тя сама ясно се заявява като теория на литературната инвенция, въпреки че е ограничена само до повествователната литература. Въпросът за литературната инвенция при него получава отговор в разбирането за специфичността на нейните продукти – фикции, или по-скоро фикционални светове.

Въпреки че дискурсът за възможни светове има своя начален пункт в Лайбниц, неговата версия, на която се позовават теоретици като Долежел, е свързана с начина, по който американският философ Сол Крипке се обръща към понятието на Лайбниц, за да изясни систематично модалните категории (или по-точно алетичните модалности) в логическата семантика: възможност, необходимост, случайност и невъзможност. Този тип разсъждение с помощта на възможни светове се е превърнал и в начин за развитие на логическата семантика от шестдесетте години на миналия век в друга посока – за някои изследователи той предлага последователен начин за разграничаване на интензионалността от екстензионалността при изразите. Тук опростено можем да представим стремежите на тази семантика по следния начин: започваме с езика и множеството от възможни светове и интензионалността е правилото за свързване на изказванията на езика с част от подмножество от възможни светове. Общият семантичен режим на използване на понятието за възможни светове обещава на логическата семантика редукция на неяснотите в приложимостта на критерии за истинност в логическия

анализ на езика, но на свой ред поражда нова двусмисленост, тъй като семантичните проблеми, които се решават чрез него, не разясняват въпроса за онтологичните ангажименти на дискурса за възможните светове. В този контекст една от по-оспорваните позиции е идеята за актуалността като индексичност, представена от Дейвид Луис. Според него актуалният свят е просто светът, в който наблюдаваният в анализа израз е бил произведен. Други (сред тях Сталнейкър, Плантинга и Кресуел) твърдят, че съществуват възможни светове, но само един от тях се е случил да бъде актуален – нашият свят. Те обикновено се съгласяват с настояването на Крипке, че "възможните светове са стипулирани, а не се откриват с помощта на мощни телескопи". По този начин "възможните светове" често се считат за чисто езикови конструкции с логическо, но не и онтологическо значение.

Дебатите в аналитичната философия около понятието за възможни светове, които са обобщени много схематично тук, стават още по-сложни поради настояването на някои литературни теоретици като Долежел за полезността на теорията за възможни светове при дефинирането на литературната фикция, но само при условие на разграничение между възможни и собствено фикционални светове. В "Хетерокосмика" Долежел защитава прибягването към модела на възможни светове в основата на критиката си към предишни "единосветови" модели за описване на фикционални текстове. Първият прицел на критиките му са теории като тази на Фреге и на структурализма, които въвеждат разлика в самия език – раздвоявайки го на нелитературен (референциален) и поетически (авторереференциален). По-съществената част от критиката на Долежел е насочена към теориите, които са твърдели, че предоставят на литературата някакъв вид референциалност: миметичните теории. Главното възражение на Долежел е, че миметичните модели никога не позволяват референцията на литературния текст да бъде фикционални партикуляри, т.е. фикционални *особени* обекти. Тъй като според тези позиции областта на литературния дискурс е актуалният свят, насочеността на всички литературни изказвания е или актуални особени обекти (твърдението, че за всеки герой, събитие или същество в литературното произведение непременно съществува актуален прототип), или вместо към особени обекти, литературните текстове се отнасят към всеобщи обекти (което е наследството на Аристотелианския модел в мисленето на мимезиса като подражание винаги на нещо общо). Важно е да се отбележи, че освен тези възможности на миметичната теория, Долежел открива и трета, която е малко необичайна – критическият дискурс, в който фикционалните

особени обекти се запазват, но те се представят като съществуващи преди тяхното "създаване" от литературния текст в някаква неопределена онтологична област, където те готово чакат литературния автор да ги намери и да ги опише.

Долежел представя нуждата от прибягване до понятията на теорията за възможните светове като опит да се осигури референт за фикционалните текстове – фикционален свят за всеки литературен текст, който е радикално отделен от актуалния свят. Последният момент е от особено значение, защото според Долежел всичко, което пресича границата, изолираща фикцията от актуалния свят, всичко, което преминава от актуално съществуване и преминава в референция на фикционалния текст, променя своя онтологичен статут. Фикционалният свят е онтологично хомогенен, всичко в него е фикционално, нито един от неговите елементи не е актуален, дори когато изглежда така.

Съвместно с класическите семантични теории на художествената проза, Долежел критикува и прагматичните теории. В съответствие със своя настоятелен конструктивизъм той твърди, че преобладаващите прагматични теории на художествената проза, които представят понятие за престореност в литературните речеви актове, са неадекватни и настоява, че литературният автор не се преструва, а всъщност прави нещо – създава нещо, което не е актуално. Главното му оплакване относно прагматичните подходи в описание на естетическите дейности обаче, се свежда до съществуващата необходимост от истинност при дефинирането на художествената проза. Изказванията на литературния автор в процеса на тяхното формулиране не могат да бъдат адресирани откъм тяхната истинност, но след като е бил установен художественият свят чрез "текстурата" на неговата творба, въпросите за истинността отново стават валидни. Писането е акт на инвенция, докато създава нещо, но създаденото от нея напълно се обособява в неизменност.

За Долежел фикционалният свят на литературния наратив е семиотичен конструкт, произтичащ от перформативни речеви актове със специфична иллокутивна сила, чиито два аспекта – удостоверяване и наситеност – функционират като интензия на текста. Това съвпадение между интензионалност и прагматика, свеждането на интензията на текста до неговата операция по изграждане на свят, в крайна сметка се вписва в начина, по който интензионалността се възприема във формалната семантика на възможните светове. Фиктивният свят е корелат на перформативната сила на литературния текст, той е перлокутивен ефект, и

само специфичната "структура" на произведението му придава устойчивата му индивидуалност.

Изглежда, че за Долежел актуалният свят е нещо доста стабилно и хомогенно. Това впечатление възниква от начина, по който неговата теоретична конструкция представя хетерогенността като отличителна черта на строежа на фикционалните светове. В съответствие с Лайбниц, Долежел настоява, че световите трябва да се съобразяват с правилата на съвместимост за единствата, които ги населяват. Затова той говори за макроструктурни ограничения, наложени върху световите – общи правила, които определят какъв вид особени обекти може да се приеме да се появят в определен фикционален свят. Хетерогенността на фикционалните светове произтича от факта, че при тяхното създаване може да се приложат конфликтни макроструктурни ограничения, т.е. да задават съвместимост на несъвместимост.

Трябва да подчертаем, че настояването върху противоречиви макроструктурни условия за фикционалния свят е пореден ход в теорията на Долежел, предназначен да избегне риска разработената тук теория на фикцията да се окаже някакъв вариант на миметична теория. Но всъщност истинският риск произтича от посоката, в която той търси решение на проблема със специфичността на собствено фикционалния свят сред другите видове възможни светове – неговата непълнота. Според Долежел основната черта на фикционалните светове е тяхната непълнота, техните компоненти имат само тези характеристики, които им се приписват от текста и никакви други. Обектът във фикционалния свят е конкретна съвкупност от определения, които текстът му дава, и неопределеност на свойствата, за които текстът мълчи. Трябва незабавно да подчертаем, че тази непълнота, която се разпространява над целия фикционален свят, довежда проекта на Долежел много близо до класическата Платонова версия на мимезиса. Все пак за Платон миметичните копия се дефинират точно от липсата, от непълнотата. Тяхното съществуване се определя като участие в Идеята, т.е. те не съвпадат пълноценно с нея, оттук и се мислят като подобия. Те съществуват само до определена степен. В действителност Долежел описва фикционалните същества по същия начин, по който Платон дефинира поетическото подражание – като имащи степен на съществуване, на реалност, като функция на отдалеченост от един напълно детерминиран и реален оригинал.

Това преплитане на неговата теория с наследството на мимезиса, което в крайна сметка подкопава намерението, с което Долежел представя

своя дискурс за фикционални светове, задължително налага още един въпрос към неговия теоретичен модел: дали конструкцията на света, която той определя като основната инвентивна сила на литературата, означава нещо повече от просто отваряне на актуалността към някакъв вид чиста трансценденция, която ни отдалечава още повече от реалното?

Глава 6: Инвенция и метафора: Пол Рикьор

Тук ще се върнем към темата за инвенцията във вида, в който тя се заражда в бароковите концепции от края на XVI и началото на XVII в. като ключов момент, в който става едно своеобразно ново преплитане на понятия около самата категория на инвенцията и мястото на тяхното съсредоточаване в метафората. За целта ще се насочим към книгата „Живата метафора“ на Пол Рикьор, доколкото концепцията на Рикьор за метафората е на практика концепция за това как се осъществява инвенция, а самото понятие за инвенция е тясно обвързано с това, което Рикьор нарича жива метафора: метафората като инвенция, на френски *métaphore d'invention*, буквално „метафора на инвенция“ или „метафора от инвенция“, термин, който той взема от класицистичната реторика на Фонтание, където употребата му е в смисъл на инвентивна метафора. Покрай темата за метафората Рикьор се опитва да разгърне цялостна концепция за това как могат да се появяват нови смисли и референти и чрез въпроса за тази поява той обвързва, но и диференцира по определен начин, поезия и философия. Рикьор разглежда метафората в специфична последователност – метафората като проблем на реториката, после като проблем на семантиката и накрая като проблем на херменевтиката. И това движение от реторика през семантика към херменевтика описва според него и едно друго движение, а именно непрекъснато разрастване на инвентивността на метафората, която се движи от равнището на думата в реториката, към равнището на изречението в семантиката към равнището на дискурса (и поетическата творба) или херменевтичното равнище.

Тезата на Рикьор е развита въз основа на прочита му на Аристотел, при когото, според него, има моменти, обричащи метафората на определена подвеждаща посока на осмисляне (към субституция), но същевременно има други моменти, които я движат в напълно различна посока (към семантична иновация). Онова, което Рикьор намира за проблематично в осмислянето на метафората при Аристотел, е на първо място свеждането ѝ до равнището на думата и оттам – обричането ѝ на осмисляне през идеята за субституция, поддържана в последвалата

традиция и утвърдена отново в съвременната семиотика. Несъгласието на Рикъор може да се сведе до това, че ако метафората е субституция, т.е. е нещо орнаментално, и лесно може да бъде заменена с правилна дума, която изразява същото значение по правилен начин, то тя не ни дава нищо, освен някакъв външен детайл, т.е. тя не е въпрос за изработване на нов смисъл. Вместо това, той се стреми да свърже метафората с понятието за „категориална грешка“ на Джилбърт Райл, доколкото при Аристотел нейната вкорененост в идеята за сходство я полага едновременно като вид (метафора по аналогия) и род (останалите ѝ разновидности като преноси от вид към род, от род към вид и от вид към вид като сами предполагащи сходство между род и вид). Оттук той придърпва към своето схващане за метафората семантичното понятие за неуместна предикация, развито от френския теоретик Жан Коен (разпознаваемо индиректно, според Рикъор, и в разработките на англоезични теоретици на метафората като Айвър Ричардс, Макс Блек и Мънро Биърдсли). Рикъор държи да подчертае, че за Коен това означава, че метафората, доколкото е неуместна употреба, извършва натиск в посока прекодиране на самия код, на самата парадигма на езика. Метафората извършва натиск върху самите категориални измерения на езика.

Доколкото това „разглобяване“ на езиковата семантика е под формата на преход от установена денотация към нова, непредоставена до този момент от езика, конотация, а за Рикъор конотацията обикновено е свързана с идеята, че езикът става непроницаем, затворен в своята автореференциалност, той допуска и още едно раздвояване на значението в изграждането на метафори - конотацията е всъщност нова референция, т.е. референцията като нещо, което е непредпоставено като референция във възможностите на самия език до този момент. В тази връзка Рикъор говори за метафората като задвижваща „разцепена референция“ – като утвърждаване, че нещо „е и не е“, формулата на онова, което Рикъор нарича „метафорична истина“.

В края на краищата Рикъор ще изведе тези аспекти на метафората като общи характеристики на поетическия дискурс: поезията е вградена в метафоричното условие, тя разгръща възможностите на метафората. Както видяхме, още в коментара си върху Аристотел Рикъор подчертава това, че метафората успява да работи на едно надредно трансцендентално равнище по отношение на семантичните механизми в езика поради разгръщането на сходството, на приликата, отвъд един от видовете метафора, като нещо, което може да покрие всички нейни форми, а именно, че това е прилика, която сближава това, което е далечно. Приликата за Рикъор не е външна

спрямо идеята за близост, която на пръв поглед е свързана повече с метонимията. Затова Рикъор успява да спаси приликата като същностен момент на метафората.

Изследването на Рикъор в крайна сметка ще се разгърне като опит да се обособят една от друга, но и същевременно донякъде да се обвържат, семантичните сфери на два вида реч – поетическата реч (където се разгръща цялата иновативност и инвентивност на метафората) и спекулативния дискурс. На практика въпросът е как да се разграничат поезия и философия. Рикъор настоява на тяхната строга разграничимост. Сферата на метафората е сферата на поезията, показваща ни нещо като епистемология на метафората, която обаче не е когнитивната логика на науката, работеща в установените категории, в установените отношения между род и вид. Метафората, и оттам поезията, работи, условно казано, преди установяването на родово-видовите зависимости. Тя е механизмът за първоначално полагане на отношението род и вид, на първополагане и впоследствие на изменение на обособени дискурсивни области и категориални разграничения. Самото конституиране на езика е вече метафорично в смисъл, че първичното полагане на отношението род и вид е вече нещо като нова уместност, без прецедент. Тази му определеност е на първичен ход на единяване в тъждество на различието. Движението от старо към ново значение в метафората се засреща с прехода от потенциалност към актуалност в света, допускайки второто в първото. Що се отнася до философията, тя обвързва това конституиране на езика със самото му битие. Философската рефлексия, стъпваща върху поетическата метафорика, понятизира актуализиращия се потенциал на света в неговата откритост като нов референт, означен в езика чрез метафоричното отваряне на установените в неговите вече конституирани смислови условия референции към този процес на възникване. Несъмнено Рикъор иска да скъса в своето говорене за метафората с идеята, че поетическият език е автореференциален, че обозначава само себе си, че няма семантично приложение отвъд себе си като свят. Същевременно той иска да съхрани автореференциалността на самия език за философската рефлексия като рефлексия на езика върху собственото му битие.

Тъкмо тук Рикъор вижда разминаването между метафора и понятие: метафората вписва процеса на битието в езика и така овъзможностява и налага на философския дискурс да поеме върху себе си ролята да засвидетелства и потвърди рефлексивно тази динамика в изграденото за нея понятие. Конкретното отваряне към нов референт в метафората се оказва съпътствано от абстрактното отваряне на философския дискурс към

нов смисъл в интерпретацията. Неслучайно тъкмо в тази връзка към края на изследването си се обръща директно към семантиката на понятието за инвенция: „Накратко, трябва да възстановим самия раздвоен смисъл на хубавата дума „изнамирам“ [*inventer*], която имплицира едновременно откривам и създавам.“ Не можем обаче да не се усъмним, че това възстановяване разпределя смисъла на изнамирането от двете страни на непрекосимата за Рикьор граница между поезия и философия. Поетическият дискурс става мислим като антиципиращ и партиципиращ в битието като акт и съответно метафоричната му истина е с онтологичен залог, докато философското понятие само епистемологически засвидетелства творческия му процес.

С разбирането за това пълно разкъсване и раздвоение между философия и поезия може да се спори. Тук възникват резонни въпроси като: дали самообозначаването на един текст като поетичен го прави част от поетичния дискурс? Нещо повече, ако самообозначаването прави поезията поезия, то това не подкопава ли разгърнатото от Рикьор разбиране за метафората като превръщане на автореферентността в нова хетерореферентност? Превръщането на поезията в разгърната метафора не е ли всъщност метафора без поезия? Тук Рикьор се опитва да защити спекулативността от всички обвинения към нея, свързани с определена философска традиция, която се опитва да премахне всички спекулации и да остане само конвенционална референциалност във вида, в който това съществува като научен дискурс върху даденото, признат като единствена възможност за истина на равнището на езика. Френският мислител тук сякаш привлича поезията, за да подскаже на философията как да защити себе си. Поезията е там, за да каже как философията може да прави спекулация, все пак, отвъд простото преподновяване на готови референции, както прави науката. След като поезията прави нови референции, тя се оказва в крайна сметка само повод за размисъл, задава условие за рефлексия, отворена към новото. Но дали сходството е същинската основа на инвенцията? Не предполага ли тя първичност на разликите, които сходството събира в своята диалектика между различие и тъждество? Тази възможност изследването ни ще проследи във финалните си глави.

Глава 7: Инвенция и памет: Анри Бергсон

Преди да продължим с подетата от Рикьор тема за приликата и разликата, ще се спрем на идеите на философа Анри Бергсон, един от

вдъхновителите на немалко съвременни теории, полагащи проблемът за новото в своя фокус.

За начало ще си позволим цитат от неговата „Творческата еволюция”, който може да послужи като предговор към цялата Бергсонова теория: „Вселената трае. Колкото повече изучаваме природата на времето, толкова повече ще разбираме, че траенето означава инвенция [*invention*], създаването на форми, непрекъснатото разгръщане на абсолютно новото.” Още тук е налице някаква синонимизация: траене, инвенция, създаване на форми, абсолютно ново, непрекъснатост. Но какво значи траене? Тук понятието е отнесено към самата Вселена, творческата еволюция е траенето на самия живот в еволюцията като диференциация на различни форми и това явно е онтологичен процес за Бергсон. Първоначално обаче траенето е само понятие, което трябва да опише спецификата на психологическия опит, на порядъка от преживяванията на съзнанието. Заглавието на първото му съчинение „Опит върху непосредствени дадености на съзнанието” визира тази особеност на начина, по който се изгражда субективното преживяване – като преживяване, вплетено същностно в един темпорален процес. Основното обвинение към науките, което Бергсон ще се опита критически да зададе в тази книга, е, че те подхождат към битието, въобще към обектите, откъм една погрешна предпоставка - откъм тяхната определеност единствено и само въз основа на пространството. А пространството за Бергсон е хомогенност, безкрайна делимост на дискретни единици според една обща за тях мяра, а елементите, които разделяме и обединяваме по този начин, остават едни и същи, същностно неизменни в своята природа като ефект на свойствата на пространството като предпоставката на тези операции.

Описаните условия на научното знание разчита за познавателните си операции на това, което най-често самият Бергсон ще нарича „интелект”. Интелектът е способност на субекта, която всъщност е изцяло в услуга на тялото, на телесността, а не на това, което според Бергсон е по-същностно и по-определящо за нас като мислещи, духовни, съзнателни индивиди. Интелектът свежда всичко, с което се сблъсква, до онова, което е най-интересно за нас, подчинява обектите изцяло на нашите нужди.

Но в непосредствеността на преживяването обектите губят тази своя сводимост до утилитарното, за нас те непрекъснато разкриват свои неочаквани, безсмислени характеристики, т.е. те разкриват собствената си хетерогенност в нашия непосредствен опит с тях. Самият Бергсон в своя ранен „Опит“ прокарва фундаментална за неговата мисъл разлика между

два вида множественности – *количествени* („отчетлива“) и *качествени* („неразличима“), като първата почива на втората. Според Делюз една от най-характерните операции в мисленето на Бергсон е свързана с противопоставянето между *разлики по степен* и *разлики по природа*. Първата е относителна разлика, докато втората е фундаментална. Бергсон типично се опитва да демонстрира зад привидността на дадена разлика по степен наличие на разлика по природа. Това важи и за двата вида множественности – докато позитивната наука вижда разликата между тях като разлика по степен, той се опитва да утвърди природната им разлика. Науката със своето извеждане на някакъв модел на интелектуално редуциране до отличителни белези на обектите на базата на обща мяра за еднородност, която налага опространстването им, свежда качествените множественности до количествени. Напротив, за Бергсон в непосредствения опит ние преживяваме преди всичко качествени изменения. Това, което характеризира траенето, са именно двете понятия в основата на качествената множественост – непрекъснатост и хетерогенност, непрекъснатост на хетерогенността.

Очертахме тези изходни рамки на идеите на Бергсон като подстъп към въпроса, разгърнат в прочутото съчинение „Материя и памет“. Тук той прави опит да концептуализира същностна разлика между понятията от заглавието. Материята е откъм страната на обектите, на обективността, откъм страната на пространството и на интелекта. Там това, което е доминиращо, е действието, движението. Бергсон се опитва да отиде отвъд традиционната постановка на въпроса, свързана с това кое е първично – дали мисленето с неговите представи е първично или първичното е материята, която поражда в мисленето представи за себе си. Усилието на Бергсон е да отхвърли и двете позиции, като вместо това той предлага да мислим самата материя като вече бременна със зародиши на представи, т.е. като съвкупност от *образи*. Според него материята в себе си може да се характеризира като образ, доколкото е чиста повърхност, едно чисто показване на себе си, без скрити дълбини. Нещо повече, в това си битие на образ нещата вече показват какво са сами в себе си. Образът е нещо, което е на път да стане представа, но самата представа е работа вече на интелекта, насочена към обедняване на образа на материята до определени неща в него, които са ни нужни. Тези образи, които представата преработва, за самия Бергсон са в основата си движение. Всичко материално, включително нашите органи в телата ни, нашият мозък и пр. е образ-движение. Самото раздражение, самият контакт с материален обект вече е образ, който се предава върху нашето нервно окончание, което също е

образ, образ на идващото отвън действие, само че в посока на неговото продължаване. Тези наши нервни окончания се заплитат в нашия мозък, който решава накъде да продължи това действие, което сме получили. Мозъкът, сам по себе си също образ, е ключовата спойка в този процес на разгъване, тъй като стопирайки мимолетно продължаването на действието, дава набор от различни възможности за това продължаване. Налице са много пътища на продължение, а мозъкът единствено прави този интервал, в който се акумулират възможности.

В този интервал ще се вреже и нещо абсолютно друго, което няма нищо общо с движението и нищо общо с материята. Това е другият термин от заглавието на книгата – памет. Паметта ще участва в това накъде ще тръгне това движение, тя ще се вреже там, в този интервал преди реакцията. За Бергсон паметта не е в мозъка, тъй като мозъкът е материя, той работи по същата логика, на плоскостта на останалите образи-движения, докато паметта се различава по природа от него.

Истинската памет за Бергсон е спомен. Спомнянето е насочване към преживян и съответно – неактуален, откъснат от действието, опит. Тази памет няма нищо общо с образи, материалност и движение. Няма нищо общо дори със самата актуалност. Паметта е напълно виртуална, несъзнавана и е в съвсем различен онтологичен регистър. Тя е, разбира се, траенето, доколкото самият интервал, отворен от мозъка за актуализация на спомена, отнема време, тъй като е забавяне на продължаването на едно получено действие в реакция. Тя е непрекъснатата континуалност на всичко, което се случва, тя е едно непрекъснато нарастване на един огромен багаж на нашето минало, което взаимодейства с материята, с онзи интервал от нея, отворен от мозъка. Това изцяло виртуално измерение все пак може да взаимодейства с материалните образи, когато премине от своята виртуалност към актуализацията си и да се прикачи към действието.

Каква е тази памет? Паметта е нещо смислово, а не механично. За разлика от навика, който е образ на повтарящи се моторни действия, разгръщани без интервал, миналото в паметта не е бивше настояще. За Бергсон споменът не е онова, което преди е било настояще и вече не е. Но какво е тогава? Миналото е реално тук и сега, в настоящето, и дори е основа на един специфичен аспект на настоящето. По-късно тъкмо Жил Делюз, този защитник на Бергсон, най-добре ще поясни каква е ролята на това минало, което е съвременно и своевременно на самото настояще, което е реално наред и се връзва в настоящето (и затова не е настояще, което просто вече не е). Това е условието, на базата на което самото

настояще отминава и настъпва следващото настояще. Това е условието въобще да има поток на времето и оттук затова е условието на самото траене. Миналото на паметта не е от порядъка на настоящето, защото настоящето е действие. Условието на това да отмине е, че има нещо, което го съпътства, и това е цялото, *тоталното минало* на паметта, което напълно съпътства всяко настояще. А това значи, че миналото е синхронно на всяко настояще, не отминава, а настоящето е това, което отминава в него. Миналото е цяло, защото е трайно, то трае, запазва се, запазва себе си. То не се нуждае от никакви опори освен себе си, неговото запазване е *в себе си*. Тук можем да намерим някаква решаваща крачка в мисленето на Бергсон отвъд границите на човешкия субект и съзнание. Миналото е несъзнавано. При това несъзнавано не в смисъл на нещо, което работи скришом и зад съзнанието, то просто *не се съзнава*.

И тъй като *е*, миналото *не действа*. То е резерв от елементи, които сами могат да бъдат задействани, когато биват повикани от настоящето действие, могат да се вградят в него под формата на спомен, който в този преход отвъд виртуалността сам вече започва да придобива черти на актуалност. Спомените се актуализират от нуждите на моторните действия на тялото, те сами се превръщат в спомени-образи и в това е тяхната актуализация.

Цялото минало, както вече казахме, само се съдържа. Нещо повече, то се съдържа като различни степени на собствената си концентрация, като цялото минало е изцяло във всяка от своите степени. При описанието на паметта Бергсон използва доста странен образ, този на обърнат надолу конус, който е врязан в една равнина. Равнината е настоящето, конусът е паметта и, естествено, те се пресичат в една точка. Налице са две перспективи – на равнината и на конуса – и тази пресечна тяхна точка е точката на настоящия момент. От перспективата на настоящето тази точка е вече изместена от продължаващото движение, разгъващо се по равнината. От гледна точка на паметта, точката в равнината е най-сгъстената форма на памет, цялото минало в най-концентрирания си вид. Цялата хетерогенност на всичко, което е преживяно, ведно с настоящия момент.

Тук обаче е нужно и още едно пояснение: всеки следващ момент се прибавя към събраните заедно елементи на цялото минало в точката на неговата концентрираност и в по-разредените сечения на конуса в неговата дълбочина, всяко едно от които отново е цялото минало, в което се влива и новия момент. Всяко ново настояще се слива с елементите, които

изграждат този конус на миналото, съответно всеки следващ нов момент, който преживяваме, променя из основи цялата структура на миналото, всяко ново настояще е промяна не само *на* и *в* настоящето, но редом с това и промяна на цялото минало. Тази двойна менливост, този аспект на изменение по хоризонтала на настоящето и по вертикала на паметта е самото време, същинският смисъл на инвенцията при Бергсон като принцип на винаги само новото.

В „Материя и памет” той настоява, че изследването му представлява някаква форма на дуализъм и дори е опит да се реабилитира дуализма. В крайна сметка ще се окаже, че този дуализъм клони към монизъм, към връзване във възел на разделените по природа неща. Постепенно той ще почне да мисли тези разлики като двете страни на една и съща монета - битие и действие, виртуалност и актуалност. Както подчертава Делюз, за Бергсон това са две страни на самия абсолютен. Тъкмо този момент ще бъде развит в „Творческата еволюция“, където покрай изменението на актуалните материални тела в еволюционния процес той започва да очертава фигурата на едно нарастващо натрупване, на наслоенията в една по условие онтологическа памет на света. Траенето като изменение (настояще) е сдвоено с траенето като запазване (памет) така, че самото траене се превръща в запазване на изменението всеки път. Еволюционната логика на този континуитет на инвенцията е задвижен от особената каузалност на онова, което Бергсон нарича *élan vital*. В „Творческата еволюция“ за Бергсон всички траения в крайна сметка се вграждат в това на процеса на живота като цяло, който, именно като траене, вписващо едно винаги нарастващо измерение на виртуална памет на света, става творчески, инвентивен. Понятието за „жизнен тласък“ е всъщност неговият опит да се справи с детерминизма в еволюционистките идеи на неговото време, които адресира в две форми – механицизма на неодавинистите и финализма на нео-ламаркианците. Възражението на Бергсон и към двата подхода, е, че не допускат непредпоставена новост в еволюцията, тъй като я схващат като линеен процес, задвижван или от механистични действащи причини, или от предпоставената цел на усъвършенстващо се функциониране на биологическия организъм. Вместо тази две алтернативи, той ще предложи концепция за паралелни еволюционни нишки, разгръщащи се като многобройни и винаги неизчерпателни решения на една обща задача - проблема за удържане и усиляване на живота в хетерогенното му разнообразие и менливост.

Трябва обаче да признаем прокрадането на един особен проблем в сърцевината на прехода на Бергсон от психология към онтология,

осъществен между „Материя и памет“ и „Творческата еволюция“, т.е. при преминаването от траенето като преживяване към траенето като онтологичен процес на необратимо ставане на винаги новото – проблемът за смъртта. Този проблем може малко опростено да се опише така: индивидуалното траене на преживяването в и като субект радикално прекъсва, смъртта не се преживява, тя е прекъсване, но не във формата на непрекъснатото прекъсване като самото траене, а като прекъсване на траенето. Но в разгърнатата от него виталистката теория за еволюцията, този момент на радикално прекъсване изчезва, живота продължава да утвърждава себе си и дори да акселерира това утвърждаване въпреки и дори през смъртта на живите организми.

Траенето на живота вписва в себе си унищожаването на обособените траения, на които дава живот. Траене срещу траене. Не можем ли все пак да предположим тогава някаква разлика по природа между траенето на преживяването и траенето на живота като себеподновяващ се *élan vital*? Бергсон описва възможността за вграждане на едни траения в други, на вписване на едни времена в други, но не трябва ли да допуснем, че траенето на самата еволюция на живота не е организирано по същия начин, по който са организирани траенията (като ново чрез памет), които то обхваща, тъкмо заради споменатата му без-смъртност?

Глава 8: Различие и инвенция: между Жил Делюз и Жилбер Симондон

В настоящата финална глава ще се опитаме да сплетем двете централни нишки, предположени всъщност още в направените в началото наблюдения на нашето изследване: отнасянето на проблематиката на инвенцията, в нейната разкряченост между даденото и новото, към тази на мимезиса и фикцията в собствената им двойственост на възпроизводство и илюзия. Това ще направим чрез сговарянето на тези нишки в начина, по който те са разработени от двама френски наследници на Бергсон, и двамата – философи на новото. Жил Делюз и Жилбер Симондон разработват, всеки посвоему, процесуална философия на възникването на новото с акцент върху една споделена критика на редуцията на този процес в представата за реалността като актуална даденост. И двамата, следвайки Бергсон, настояват, че производството на новост не се изчерпва, не приключва, а продължава да работи през напълно конституираните в неговия процес субекти и обекти, които откриваме като рамкиращи опита, преживяването. Например, Симондон настоява, че индивидът е просто фаза в процеса на своята индивидуация, задействан в едно

предииндивидуално материално поле, при това фаза, която не изчерпва индивидуацията – и след появата си, индивидът не спира да се индивидуира, става тяло, става субект, става колектив. При Делъоз този процес на индивидуация от предииндивидуалното е снабден и с допълнителния момент на актуализация на виртуални структури, насочващи изменението на наситеното с интензивни разлики материално поле към непредпоставени форми на екстензивно съществуване. За него това е процес на от/различаване (на отличаване във виртуалното и актуализирането му като различаване)на предииндивидуалното поле на Симондон, схванато като поле на единствено и само чисти разлики по интензивност в материята. Това е процес на възникване като продуктивност на разликата в отнасянето на разлики само към разлики, т.е. винаги без завършване в идентичност или по-точно като процес, който полага актуалното биващо като застопорено в някаква своя самотъждественост като илюзия. Един от начините, по които той се опитва да разгърне систематично тази своя идея, е през едно преобръщане на смисъла на понятието за мимезис при Платон във възпроизвеждане единствено на различие. Доколкото Платоновото разбиране за мимезис е решаващо вписано в историята на мисленето за литература, литературната проблематика неизбежно ще придобие особена роля в и за идеите на самия Делъоз, проблематика, която, струва ни се, в писането върху неговия проект досега не е била прояснена съвсем адекватно. Делъоз обаче не разработва понятието за инвенция, вместо това набляга на понятието за творчество, което става предпочитаният начин на определяне на изведения в теорията му цялостен онтологичен процес на гарантиране на новото като единствена реалност. За сметка на това Симондон развива понятието си за индивидуация като теория на инвенцията в техниката. За жалост при него има твърде ограничено третиране на темата за инвенцията в литературата и/или изкуството, при това в една твърде редуktivна форма, която сякаш забравя, че и изкуството е свързано генеалогически с понятието за техника. Така за нас подходите на двамата философи се оказват необходимо комплементарни. В настоящето изложение ще надделее вниманието, посветено на Делъоз, тъй като за щастие той почти напълно интегрира основите на теорията за инвенцията на Симондон в своите идеи за производство на новото.

Делъоз изгражда една картина на генезиса на опита като „хетереогенезис“ , т.е. генезис през различието на два несходни типа генезис – *статичен генезис* като движение на актуализация на виртуалното като трансцендентално условие и *динамичен генезис*(именно

тук Делюз отрежда място на идеите за индивидуация, които заема от Симондон) в самото актуално. Статичният генезис сам е двоен заради разликата между *виртуалното* и неговата *актуализация* (виртуалното е отличено, то е схванато в близост до диференциалните структури на структуралистите, актуализацията му е различаване). Но и динамичният генезис в актуалното също е двоен. Неговата разлика е очертана като разлика между *екстензивност* и произвеждаща я *интензивност*.

При Делюз всичко това е същевременно и конституиране на времето. В пасивния синтез на навика (организирането на връзка на еднородно повторение на отново и отново „случващо се“ настояще наред хетерогенността в това случване) се формират зачатъците на субекта (Делюз говори за „ларвени субекти“) като съзерцателни обхващания на повторението, които го удържат да не се разгради в хетерогенността, наред която то се синтезира. Това основаване на времето налага и набавянето на основа. Основата на настоящето е миналото, схванато почти идентично с „чистото минало“ като виртуална памет при Бергсон. Навикът е повторението на настоящето, всеки път настояще, но за да е настоящето такова повторение на своите моменти, всеки от тях трябва да отстъпва на следващия. Настоящето отминава в миналото, което и тук, както при Бергсон, съпътства настоящето. В перспективата на миналото, настоящето е пак само най-концентрирана точка на самото минало.

А бъдещето? Бъдещето е новото. Казано малко опростено, бъдещето, през препратка към Ницшеовото вечно завръщане, е вписването наново всеки път на разликата между минало и настояще, между актуално и виртуалното. Това непрестанно устояване на разликата (и тя именно подsigурява винаги новото за Делюз) предпазва срещу от отъждествяване на виртуалната и актуалната страна на процеса, то е „обезосноваването“ на основата и основаването, несъизмеримостта между виртуалност и актуалност. Делюз подчертава, че бъдещето е моментът, в който времето става чиста форма, откъсвайки се от определимостта си чрез движение. Бъдещето прави времето необратимо. Тъкмо затова новото за Делюз винаги остава ново, завръщането като завръщане на едно неизменно и неизменено едно и също, е невъзможно. Тук той прибегва до понятието за двете смърти, оформено от Морис Бланшо. Първата смърт е „емпирична“ в особения смисъл на прекъсване на самата преживяемост. Втората смърт, напротив, е безлична, смъртта на „умира се“, тя е смъртта като чиста форма и оттам е насищането със смърт на цялото време, на всичките му моменти. Тя е самата форма на новото като време, като отминаване и отмяна на възникналото в продължаването на

възникването. Новото като необходима смърт на старото, унищожението на същото от времето като непрестанна промяна.

След като пояснихме онтологията на новото при Делюз, време е да видим как работи тук интересуващата ни нишка на литературата през преобръщането на Платоновия мимезис. Това може би е най-лесно проследимо в един негов текст, в който той заявява, че ще подемe проекта на Ницше за преобръщане на платонизма - „Платон и симулакрума“. Основният момент в неговия прочит е настояването, че утвърждаването на понятиятата двойка идея-копие при Платон има по-скоро нормативен, а не само онтологически мотив в своята основа: задаването на определен „образ на мисълта“. Оттук и „преобръщането на платонизма“ при Делюз се оказва въпрос за заявения впоследствие в „Различие и повторение“ проект за мислене „без образ“. В коментара си върху Платон, Делюз подчертава, че идеята при античния мислител формира разликата между самия обект и образа, тя освен това е критерий за привилегироване на самия обект спрямо образа му, в този смисъл е селективно понятие. Идеята не е изначално просто някаква дефиниция на битието, а е механизъм за организиране на нашето мислене като процес на различаване между модел и копие, между оригинал и привидност, между модел и симулакрум.

Но последното понятие в тази поредица за Делюз се оказва изплъзващо се от контрола на този модел. Според него в симулакрума Платон открива „в миг на просветление“ своята надвисналост над бездна – той не е просто фалшиво копие, не е просто лошо копие, а поставя под съмнение самата обособимост на копието и модела, подрива начина на описание под формата на разделяне на копие от оригинал. В тази връзка Делюз подчертава последният критерий за обособяване на софиста от истинския философ в диалога „Софистът“: софистът „е способен да се държи притворно <...> частно, в кратки реплики и като заставя събеседника си да противоречи сам на себе си.“ Но тъкмо такова поведение Платон вменява на образцовия философ в собствените си текстове – Сократ. Радикалната функция на симулакрума е да подкопае всякаква нормативна подялба между автентични и неавтентични претенденти за истинност. Доколкото симулакрумът при Платон е „подражание на подражание“ (което, разбира се, е и неговото определение за поезията), Делюз подчертава, че тук не трябва да привиждаме просто разлика по степен (просто една по-отдалечена от идеята форма на нейното копие), а същинска разлика по природа, тъй като симулакрумът е привидност *без основание* в тъждеството на идеята. Идентичността при Платон е първичното, критерият за различаване

между приликата и разликата, привилегирована е приликата, за сметка на разликата. Възражението на Делъюз е, че *ако инсталираме симулакрума в основата, приликата и тъждеството стават производни.*

След като е казал какво прави симулакрумът – преобръща и подкопава възможността за някаква йерархия, която работи по оста на привилегироване на тъждественото и съгласуването му с подобното, но редом с това и утвърждава първичност за различието – Делъюз започва да говори за естетика и литература. Делъюз тук контрастно утвърждава симулакрумът като иманентен процес на продължаващо продуктивно оразличаване, задействано най-емблематично в разказването при модернистичните произведения, включващи повече от една сюжетна линия. Всяка сюжетна линия е серия от разлики (между събитията) и самата серия на дадена сюжетна линия се отнася към серията от различни разлики между различните събития на друга сюжетна линия чрез разликата си с нея. Като образцова форма на това разгръщане на разлики през взаимното им съотнасяне Делъюз посочва „Бдение на Финеган“ на Джойс, където мощната, почти необозрима пролиферация на сюжетни линии е ефект от застъпване на изобилие от различия, които оразличават самото множество на сюжетността. Това, че разликите водят само към разлики, е определящо за процеса на новото в мисленето на Делъюз, тъкмо това е основата на понятието му за хетерогенезис. В романа на Джойс има не просто хетерогенност, натрупване на елементи от различен порядък (например наслагване в една дума на думи с различна етимология), но самото това насищане с разлики води до разгръщане на други разлики (разбягващи се сюжети), т.е. разликата е принцип на възникване без други предпоставки.

Делъюз в „Платон и симулакрумът“ описва романа на Джойс с пролифериращите му сюжетни линии директно с речника на Симондон: формира се „вътрешен резонанс между отделните серии, който произвежда форсирано движение“. Идеята за „резонанс“ тук тръгва от критика на Симондон към традиционното схващане за материя, според което отношението между материя и форма се мисли като външно. Напротив, за него материята сама си дава форма, теорията на Симондон се разгръща като специфична версия на теория на самоорганизацията в природата. Началната точка на индивидуацията са метастабилните състояния в материята. Става въпрос за състояния на дадена материална система, в която има натрупване на потенциална енергия поради липса на комуникация, на свързаност между структури на системата. Метастабилната система е проблем, решение на който е преобразуването

на самата система, полагане в комуникация, във „вътрешен резонанс“ на некомуникаращото в нея. Това кинетизира потенциалната енергия, тя потича по нови канали, докато не се стигне някакъв праг, при който системата попада в ново метастабилно състояние и т.н.

Трябва, разбира се, да подчертаем, че преобръщането на Платоновия мимезис във фантазъм и симулакрум при Делюз не трябва да се разбира като някакво върховенство на нереалното. Напротив, симулакрумът тук е схванат като напълно реалния диференциален механизъм в самоорганизацията на материята, той е виртулното, актуализиращо се в поле на интензивност. Но той също така е триумф на фикцията над истината, триумф на фалшивия претендент едно наслагване (*superposition*) на маски. Това за него е неистинното като сила, силата на унищожаването на истината като самата форма на вечност, силата на времето, станало чиста форма на необратимост. Тук лесно можем да разпознаем в тази сила на неистинното бъдещето и неговата втора смърт. Неистинното като аспект на това творческо условие на бъдещето е самото съвместяване на несъвместима сюжетност. Нещо повече, тази съвместеност на несъвместимост като условие за трансформация е самата метастабилност на Симондон, даваща, според него, тласък на инвенцията.

Както споменахме в началото, Симондон развива своята теория за индивидуацията като теория за инвенцията в технически контекст (т.е. като изобретяване). Метастабилната ситуация като неустойчиво и бременно с трансформации равновесие, както вече подчертахме, е проблем. Инвенцията, според него, е решение. В лекциите си върху инвенцията Симондон дори разгръща тази поука в басня: насред път, по който минават отделни пътници, всеки със свой ритъм и всеки според собствена си траектория, е паднала препречваща скала. Никой от пътниците не може да отстрани скалата със собствените си сили, никой отделен субект, затворен в собствената си ос на движение, без комуникация с другите, не може да реши този проблем. В момента, в който се изгради съвместимост между субектите и те заработят заедно в съгласуването на силите си, положат условия за циркулация на потенциалната енергия, пресечена в тяхната отделеност, те вече решават проблема. Но това решение е всъщност изграждане на един изцяло нов, колективен субект, съвместил досегашната им несъвместимост, при това без този субект да е бил предположен преди своето възникване в каквато и да е форма. Симондон подсказва, че след конституирането на този изцяло нов субект, ретроспективно ще изглежда, че винаги е бил възможен. Всъщност се оказва, че инвенцията сама включва тази ретроакция в своята операция, полагайки новото, тя полага и

неговия контекст като предполагащ, като даващ опора на тази новост. Инвенцията е едновременно на новото и на неговата предпоставеност. Полагането на новия субект е и полагането му като предопределен. Силите на пътешестващите не са били съвместими, инвенцията ги е направила съвместими, но заедно с това и по условие съвместими преди нея. Така инвенцията е скок отвъд актуалността, но не е инвенция, погледнато откъм вече намереното в нея решение. Полагайки новото, тя отменя сама себе си.

Инвенцията е изнамирането на нещо, което не е било предзададено, като откриването нещо, което ще е било вече там. Това разбиране на инвенцията, проследимо в концепцията на Симондон, само съвместява несъвместимите ѝ определения.

Инвенцията при бароковите автори беше свързана с остроумието, което неочаквано свързва в метафората несвързани неща и това свързване става мислимо като откритие, като познание. Но приликата, както ни подсказва Делъоз срещу Барока и срещу неговия наследник Рикъор, сама се оказва вторична спрямо разликата, която е винаги новото.

Въпросът за приликата е въпрос и за самата литература в условията на понятието мимезис. Както внушава Делъоз с понятието си за симулакрум, мимезисът е на първо място, в себе си, разлика. Т.е. мимезисът е първо мимезис като разлика, и едва после мимезис като приликата на разлики. Мимезисът първично е фикция, „силата на неистинното“ да създава ново, и едва след това, пак ретроспективно, в собствената си „ретроакция“, в своето „за себе си“, да го заварва като модел, на което сам да е сходство. Тук е редно да припомним и Аристотеловото позициониране на илюзията като преекспонирана в самата „конструираност“ на фабулата – т.е. илюзията като саморазкриваща се и самоотменяща се, като създадена, но все пак именно като илюзия. Създаването като създаване на привидност за несъздаденост, доведено до степен на собственото си анулиране. Така се засрещат смислово мимезис и инвенция – полагането на новото като изобразимо, изнамирането на новото като намирането на вече съществуващото. Но може би все пак не като съвпадение, а по-скоро като взаимоотношения се в динамичен процес: инвенцията ту като усещането за новост в контакта с литературата като нейно смислово условие, ту литературата като обусловена от инвенцията, като актуализация на нейното понятие.

Заклучение

В обобщение можем да изведем следната формулировка: инвенцията е в процес на инвенция на собствените си условия, литературния мимезис е в процес на творчество на собствените си предпоставки, но и двата процеса се оказват реципрочно полагащи обуславянето на самата необусловеност на новото. Взаимодействието между тези два модуса на себезадаване изглежда позволява да се запази и направи мислима същностната недетерминираност на новото като зависимо от трансцендентален хоризонт, сам предполагащ новото в своята конституция. Това обуславяване на безусловност е следствие от това, че новото не съвпада със себе си, множи се, тъй като е мислимо (по Делюз) през разлика. Разбира се, това ново е преди всичко смислова новост, но несъмнено разгърнатите в изследването коментари подсказват, че смисълът не трябва да се лишава от заявки за реалност, с уговорката, че това не бива да се прави наивно и непосредствено.

Изследването, разбира се, не изчерпва своята тема. Дали не рискуваме твърде бързо да приемем радикалните настоявания на Бергсон и неговите последователи за абсолютизирането на новото? Нещо повече, дали не е редно да се върнем към един познат от Ницше жест и да поставим въпроса за самата ценност на новото? Несъмнено подобни въпроси налагат още усилия, но засега те надхвърлят обхвата на питането, което разгърнахме тук.

Използвана литература в автореферата:

Адорно, Теодор. *Естетическа теория*. Прев. Силвия Вълкова, Стилян Йотов. Издателска група „АГАТА-А“, С., 2002.

Аристотел. *За поетическото изкуство*. Прев. Александър Ничев. Наука и изкуство, С., 1975.

Бергсон, Анри. *Материя и памет. Есе върху отношението на тялото към духа*. Прев. Стефан Димов. Издателство на Нов български университет, С., 2002.

Бергсон, Анри. *Опит върху непосредствените данни на съзнанието*. Прев. Марио Йончев. Издателска къща „Одри“, С., 2004.

Бергсон, Анри. *Творческата еволюция*. Прев. Христо Гутев. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С., 1996.

Бланшо, Морис. *Литературното пространство*. Прев. Весела Антонова. Изд. ЛИК, С., 2000.

Бърк, Едмънд. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов, изд. „Кралица Маб“, С., 2001.

Дельоз, Жил. *Различие и повторение*. Прев. Ирена Кръстева и Владимир Градев. ИК „Критика и хуманизъм“, С. 1999.

Коларов, Радоствет. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. Просвета, С., 2009.

Лукач, Георг. „Овещняването и съзнанието на пролетариата“. Прев. Георги Каприев. Социологически проблеми, бр. 3, 1988.

Луман, Никлас. *Въведение в системната теория*. Прев. Нина Николова, Марина Лякова. ИК „Критика и хуманизъм“, С., 2008.

Платон. *Държавата*. Прев. Георги Гочев. Издателство на Нов български университет, С., 2015.

Платон. „Софистът.“ В: *Диалози*, т. 4. Прев. Ц. Бояджиев, Б. Богданов, Л. Марковска, Г. Михайлов. Наука и изкуство, С., 1990.

Рикъор, Пол. *Живата метафора*. Прев. Васил Пенчев. Изд. ЛИК, С., 1994.

Тезауро, Эмануэле. *Подзорная труба Аристотеля*. Прев. Елена Костюкович, изд. Алетейя, Санкт-Петербург, 2002.

Фреге, Готлоб. „Върху смисъла и значението“. В: Полименов, Т., Бешкова, А., Латинов, Е., Моллов, Б., съст. *Философия на логиката. Ранна аналитична философия*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С., 2003.

Хаман, Йохан Георг. *Детелина от елинистични писма. Aesthetica in pisce*. Прев. Николай Тодоров, ИК „Гутенберг“, С., 2022.

Хораций. „Поетическото изкуство“. В: Квинт Хораций Флак и Никола Боало. *Поетическото изкуство*. Прев. Георги Батаклиев и Пенчо Симеонов, изд. Народна култура, С., 1983.

Хоркхаймер, Макс и Теодор Адорно. *Диалектика на просвещението*. Прев. Стилиян Йотов, Изд. ГАЛ-ИКО, С., 1999.

Цицерон, Марк Тулий. *За оратора*. Прев. Петя Стоянова. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С., 1992.

Шелинг, Ф. В. Й. *Философия на изкуството*. Прев. Генчо Дончев. Наука и изкуство, С., 1980.

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. E.B. Ashton. London&New York: Routledge, 2004.
- Adorno, Theodor. "Society", F. Jameson, trans., in *Salmagundi* 10–11 [1969–70].
- Auerbach, Erich. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Ralph Manheim, trans. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw, trans. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Cicero, Marcus Tullius. "Classification of Oratory". In: *De Oratore*, vol. II. H. Rackham, trans. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- Cohen, Jean. "Théorie de la figure". *Communications*, Année 1970, 16.
- Cooper, A. (Third Earl of Shaftesbury). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Indianapolis: Liberty Fund, 2001.
- Cresswell, M. J. *Semantical Essays: Possible Worlds and Their Rivals*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2. The Time-Image*. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, trans. London: Athlone Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. PUF, Paris, 1966.
- Deleuze, Gilles. "Letter Preface". In: *Variations: The Philosophy of Gilles Deleuze*, ed. Jean-Clet Martin, (Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Minuit, 1969.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality". In: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edition. London: Methuen & Company Ltd, 1983.
- Derrida, Jacques. "Psyché: Inventiondel'autre". In: *Psyché: Inventions de l'autre*. Galiléé. Paris, 1987.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

- Gracián, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002,
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639p4> [прегл. 20.05.2024].
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore&London: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary*. Charting Literary Anthropology. Baltimore&London: Johns Hopkins University Press, 1993.
- Kripke, Saul. *Naming and Necessity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.
- Lewis, David K. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Eva M. Knodt, trans. Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2000.
- Montague, Richard. *Formal Philosophy: Selected Papers of Richard Montague*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- Plantinga, Alvin. *The Nature of Necessity*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Ryle, Gilber. *The Concept of Mind*. London: Hutchinson&Co., 1949.
- Schelling, F. W. J. “On Construction in Philosophy”. Andrew A. Davis and Alexi I. Kukuljevic, trans. *Epoche*, Volume 12, Issue 2, Spring 2008.
- Sidney, Sir Philip. “The Defence of Poesy”. In: *A Critical Edition of the Major Works*. Oxford&New York: Oxford University Press, 1989.
- Simondon, Gilbert. *Individuation in Light of Notions of Form and Information*. Taylor Adkins, trans. Minneapolis&London: University of Minnesota Press, 2020.
- Simondon, Gilbert. *Imagination and Invention*. Joe Hughes and Christophe Wall-Romana, trans. Minneapolis&London: University of Minnesota Press, 2022.
- Stalnaker, Robert C. *Inquiry*. Cambridge: MIT Press, 1984.
- Sumillera, Rocío G. *The Concept of Poetic Invention in Sixteenth Century England*. [dissertation]. Granada: Universidad de Granada, 2011.
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/20246/20228739.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [прегл. 20.05.2024].

Young, Edward. *Conjectures on Original Composition*. Manchester: Manchester University Press, 1918.

Приноси на дисертационния труд:

1. Дисертационният труд предлага за първи път в българското литературознание концептуализиране на новото в и чрез литературата през призмата на понятието за инвенция.
2. Проследена е историята на понятието за инвенция, както и тази на понятието за мимезис, до тяхното пресичане в епохата на ранната модерност.
3. Очертана е сложната концептуална диалектика в прехода на понятието за инвенция от установяване на даденост към изграждане на новост, в паралел със сходното движение в понятието за мимезис от възпроизводство до творчество.
4. Предложен е метатеоретичен коментар на ключови тези в съвременните литературоведски дебати относно отношението между инвенция и литература.
5. Изведено е оригинално концептуално решение на парадоксите, заложи в осмислянето на инвенцията и мимезиса: инвенцията се оказва вписваща изграждането на собствените си условия, а мимезисът – сътворяващ собствените си предпоставки.

Публикации по темата на дисертационния труд

1. Стоянов, Еньо. Посоките на смисъла. Делюз и романът. – сп. Алтера Академика, No. 1, 2007, 133-146.
2. Стоянов, Еньо. За ползата и вредата от системната теория за литературната антропология: Изер и Луман. – Liternet, No. 8,

2010.https://liternet.bg/publish26/enjo-stoianov/izer_i_luman.htm [посетен на 14.07.2024]

3.Stoyanov,Enyo. TheFictiveGlance: WolfgangIser'sInventionofthe "Real". – In: Vision and Cognition. Literary, Linguistic and Cultural Aspects. Sofia: Boyan Penev Publishing Centre, 2011, 369-386.

4.Stoyanov, Enyo.Fictional Worlds Theory as a Theory of Literary Invention. - Sjami: Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature, No. 13, 2012, 14-24.

5.Stoyanov,Enyo. The Event of Literature: The Deleuzian Reversal of Platonism Continued. – In: Събитие и безсмъртие, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 369-377.

6. Stoyanov, Enyo.FictionalWorld'sTheoryandthePersistenceofMimesis.– In: Resemblance and Difference: The Problem of Identity. Sofia: Boyan Penev Publishing Centre, 2015, 52-64.

7. Стоянов, Еньо. Новост и навик в естетическата концепция на Едмънд Бърк. – Studia LiterariaSerdicensia, год. III, кн. 4., 2023, 233-240.