

КРИТИКА НА ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА РОЛАН БАРТ

Христо Тодоров

Ролан Барт е най-известният представител на литературоведския структурализъм във Франция. Може да се каже, че това направление е оформило до голяма степен своя облик именно под влияние на неговите книги: Бартовият структурализъм представлява един от най-последователните варианти на структурализма в литературознанието. Ето защо у Барт личат ясно основните методологически слабости на това направление.

Литературоведските възгледи на Барт крият в себе си едно крещящо противоречие: неговото намерение е да създаде една надидеологическа литературна наука, почиваща на строги научни принципи и независеща от личните вкусове и миогледа на учения. В действителност обаче литературоведските схващания на Барт са подчинени на една определена, макар и неназована идеологическа перспектива: надидеологическото литературознание на Барт се оказва идеологически детерминирано.

Задачата на настоящата статия е да покаже несъстоятелността на Бартовите възгледи. Но една такава полемика има смисъл само ако на критикуваните схващания се гледа сериозно. Ето защо, преди да бъде подложен на критика Барт, редно е да се допусне за момент, че той е прав, и да се изложат в сбит вид неговите идеи, като се потърси преди всичко тяхната вътрешна логика и системност. В хода на излагането на Бартовите идеи ще бъде правено критическо обсъждане на основанията, върху които те се градят. Този подход е, струва ми се, оправдан от факта, че у Барт грешките идват не от липса на логичност в изграждането на теорията, а от порочността на постулатите, от които той изхожда.

Работите на Барт са твърде разнообразни: едни от тях представляват конкретен анализ на даден автор или произведение (Мишле, Расин, новелата «Саразин» от Балзак); други пък имат предимно методологически характер (например Основи на семиологията). Настоящото разглеждане ще се ограничи предимно върху общотеоретичните въпроси, които Барт засяга, а конкретните анализи ще се привеждат само като илюстративен материал.

¹ Барт е автор на следните книги: „Нулевата степен на почерка“ (Le degré zéro de l'écriture, Paris, 1953), „Мишле в произведенията си“ (Michelet par lui-même, Paris, 1954), „Митологии“ (Mythologies, Paris, 1957), „За Расин“ (Sur Racine, Paris, 1963), „Критически есета“ (Essais critiques, Paris, 1964), „Основи на семиологията“ (Eléments de sémiologie, in Communications n° 4, 1964), „Критика и истина“ (Critique et vérité, Paris, 1966), „Система на модата“ (Système de la mode, Paris, 1967), „Ес-зе-р“ (S/Z, Paris, 1970), „Империята на знаците“ (L'empire des signes, Paris, 1970), „Сад, Фурие, Лойола“ (Sade, Fourier, Loyola, Paris, 1971).

1. **Що е семиология** (теза на Барт). Швейцарският езиковед Ф. дьо Сосюр разграничава две страни в езиковия знак: една е материална (означаващо, *signifiant*), а другата е идеална (означаемо, *signifié*). Например в думата «кон» означаващо е нейният фонетичен образ (т. е. звуковете К—О—Н), а означаемо е понятието за кон. Процесът, при който на дадено означаващо се приписва съответно означаемо, се нарича сигнификация (*signification*). Връзката между дадено означаемо и съответното означаващо е по същество конвенционална, немотивирана (тъй като не може да се твърди например, че звуковият образ на думата «кон» се определя от същността на понятието «кон»). Но все пак конвенцията, която е в основата на сигнификацията, е трайна (никой член на обществото не може по своя воля да я промени): тази конвенция се е «натурализирала».

Разглеждайки езика като една свършена знакова система, Сосюр допуска, че езикът не е единствената знакова система, а че съществуват и други, по-елементарни такива системи (или «езици»). Например пътните означения и сигнали са също така знакова система като езика: те представляват един вид «език». На означаващото «зелена светлина» съответствува означаемото «пътят е свободен»; връзката между едното и другото е конвенционална, немотивирана, също както в езиковия знак. Оттук Сосюр заключава, че би трябвало да съществува една общотеоретична дисциплина, която да изучава знаковите системи изобщо; тази наука той нарича семиология. Според него езикознанието е само част от тази хипотетична наука.

Барт изхожда от тази идея на Сосюр и търси да опише други знакови системи. Например в облеклото Барт вижда освен утилитарната страна (облеклото служи за обличане на тялото) още и една знакова система, един «език» (облеклото значи нещо: например тъмният цвят и съответната кройка представят означаващо, на което е прието да се приписва означаемото «сериозност», «официалност»). Естествено има и други човешки дейности, които съдържат в себе си някакъв смисъл: например изборът на храна и начинът на хранене или пък изборът на лека кола са факти, които говорят за определено обществено положение, начин на живот, култура. И Барт причислява храната и колата към знаковите системи (Основи на семиологията). Впрочем Барт разглежда и още много други факти от бита, които добиват някакво човешко значение — например «колхозната обиколка на Франция», «хубавото вино» и др. (Митологии). Във всички тези факти Барт открива означаващо и означаемо, свързани с конвенционална, немотивирана връзка.

Тези вторични «веществени» знакови системи могат да бъдат преведени на естествен език: например модата може да се опише с думи. Всички те (облекло, храна и т. под.) съществуват реално и са част от всекидневния бит на човека. Но нима поведението на героите в даден роман не образува също така една фиктивна веществена знакова система, описана с думи и имаща свои специфични закономерности? — Барт счита, че е именно така, т. е. че фиктивният свят в произведенията на даден писател е изтъкан от митове (митът според Барт е «език», т. е. вторична знакова система). Така че описваните в произведенията поведения, ако бяха действителни, а не фиктивни, щяха да образуват нещо като веществен език, както е например езикът на модата. Разглеждайки творчеството на Сад, Барт достига до извода, че този писател е създал един типичен «език» на еротичното удоволствие. Този «език» се състои от екстравагантните еротични ритуали, които героите на Сад спазват в своето поведение. Във въпросните ритуали Барт открива някаква системност, т. е. една «семантика» (сбор от значещи жестове, положения, пози) и една

«граматика» (сбор от правила за комбиниране на елементите на «семантиката»). По същия начин Фурие създава «език» на общественото щастие: във фаланстерите всичко е подчинено на определен вътрешен ред и системност. Лойола пък създава «език» на вярата: при него общуването с божеството става възможно не направо, а само благодарение на съблюдаването на определен церемониал. Именно вътрешната системност (наличието на функционални връзки между елементите) на описвания въображаем мир (еротични оргии, социална утопия, мистичен екстаз) образува от този свят един «език».

А не могат ли да съществуват вторични знакови системи (производни «езици») на базата на самия естествен език? Следвайки датския езиковед Л. Иелмслев, Барт дава положителен отговор на този въпрос (Митологии, Основи на семиологията). Възможни са два случая: а) знаците на естествения език образуват означаемото на производния «език»; б) знаците на естествения език образуват означаващото на производния «език». Тези два случая могат да се представят чрез следната схема:

а) естествен език		означаващо	означаващо + означаемо
произведен език			+ означаемо
б) естествен език		означаващо + означаемо	
произведен език		означаващо + означаемо	

Явлението, съответстващо на първия случай, Иелмслев нарича денотация; вторичният език, който се получава в резултат на денотацията, представлява някакъв изкуствен мета-език. За литературоведа обаче по-интересен е вторият случай, който Иелмслев нарича коннотация. В този случай цял един текст, състоящ се от множество знаци на естествения език, добива едно ново, вторично значение, което е «дифузно», а не съвпада с никое от значенията на отделните думи в текста. Иначе казано, текстът като цяло става нов знак, в който означаващо са знаците от естествения език (т. е. думите), а означаемото е ново (т. е. то не може да се представи като сума от значенията на отделните думи в текста). Нека вземем за илюстрация следния пример, който Барт дава в предговора към «Критически есета». Изразът «искрени съболезнования», отправен към близките на някой починал, коннотира един вторичен смисъл («протоколна учтивост»), който не е нито в една от двете думи, а в израза като цяло:

искрени съболезнования		коннотирано означаващо
протоколна учтивост	=	коннотирано означаемо

Но щом един такъв обикновен израз от две думи може да добие вторичен смисъл, защо цял един текст да не може да се разглежда като цялостно означаващо, на което ще съответствува някакво коннотирано означаемо? Например даден текст би могъл да коннотира някаква емоционална «атмосфера». Да речем, ако искам да засвидетелствувам на близките на някой починал истинско искрено съболезнование, ще трябва да съчиня един текст, който като цяло да бъде пропит с тъга, непосредственост, съчувствие (като тези думи могат и да не фигурират в него). Но този текст не би бил нищо друго освен един литературен текст. Според Барт същността на литературата е именно в коннотацията: «литературното» в литературата това е тъкмо вторичната («паразитна») знакова система, развиваща се на базата на естествения език и значеща «под него». И правейки аналогия с модата, пътните знаци и естествения език, Барт достига до твърдението, че и коннотиращият смисъл в литературата е немотивиран, т. е. че той е резултат на една «натурализирана»

конвенция. Литературната наука според Барт трябва да бъде в такъв случай част от общата наука за вторичните знакови системи — семиологията.

2. Критика на семиологичната хипотеза. Твърдението на Барт е дълбоко погрешно. В същост грешката в случая не идва от Барт, а от структурното езикознание, което в лицето на най-изтъкнатите си представители (Сосюр и Йелмслев) е акредитирало една погрешна позитивистична представа за езика. Структурализмът в езикознанието придава изключителна важност на това, което може непосредствено да се наблюдава, т. е. на означаващото. Неслучайно структурализмът завоюва единствения си безспорен успех в областта на фонологията; що се отнася до смисъла, последователните структуралисти изобщо не считат, че той може да представлява обект на езиковедското изследване. Тези пък, които смятат, че езикознанието трябва да се занимава и с означаваното, наивно си представляват, че «структурната» семантика трябва да бъде калка на фонологията, т. е. че структурата на означаемото ще е същата като структурата на означаващото (дискретни опозиции, прекъснатост).

С една дума, структурното езикознание е в плен на позитивизма: за него най-съществената характеристика на езика е в неговата знаковост, която в крайна сметка се свежда само до външното в знака, т. е. до означаващото. Поради това представата на структуралистите за езика не може да бъде правилна. Истинската, съществената езикова проблематика е не в означаващото, а в означаемото, в смисъла. Означаващото (материалният медиатор, «физизъмът» в езика) е второстепенен, външен, несъществен факт, а истински езиковият факт е в означаемото (в «ментализма» на езика). Да се определи така езикът значи да се види в него преди всичко «начия за схващане на мислимото»*.

С отхвърлянето на позитивистичната представа за езика като знакова система отпада и допускането, че съществуват «вторични» езици, различни от естествения език. «Коннотираният» (или по-точно глобалният) смисъл на един текст е резултат единствено на отношението между отделните означаеми (т. е. между смисъла на отделните думи в текста).

Отделните означаващи в текста не образуват глобално означаващо: текстът е цялост на нивото на означаемите, но не и на нивото на означаващите (например «Той — играе — на — двора» е смислова единица, но «тойиграенадвора» е безсмислица). Иначе казано, в цялостния текст наистина се получава нов (глобален) смисъл, но отсъствува нов глобален знак. А това ще рече, че с образуването на глобален текстов смисъл не се излиза извън рамките на естествения език. Но щом съществуването на свързан текст не предполага излизане извън рамките на естествения език, то и допускането, че има «вторични» езици, отпада, а с това и цялата семиологична хипотеза.

Глобалният смисъл на текста се получава по силата на една езикова механика, по силата на известни вътрешноезикови закономерности, които все още не са изучени, но все пак съществуват. Но ако това е така, глобалният смисъл на една речева цялост не е никога случаен, т. е. определен от

* Това определение принадлежи на френския езиковед Гюстав Гийом. Гийомовото езикознание, което самият той нарича психомеханика на езика, е най-съвършената от съществуващите засега непозитивистични лингвистични теории. За разлика от Сосюр Гийом вижда същността на езика не толкова в неговата знаковост, колкото в неговия специфично човешки отражателен характер. Според Гийом изграждането на смисъла в езика предхожда изграждането на знака; поради това същественото в езика е мисловната дейност, която неговото съществуване предполага, а не неговият знаков характер. Означаемо и означаващо не са според Гийом равноправни страни на езиковия феномен: означаемото е единствено важното.

чисто външна социална конвенция, а е винаги езиково мотивиран.* Това твърдение може да бъде илюстрирано, като се разгледа по-иначе вече приведенят пример («искрени съболезнования»). Вторичният смисъл в този израз се явява като резултат на една имплицитна модалност, която изразява отношението на говорещия (субекта на изказа) към това, което казва (обекта на изказа). При високата експресивност на въпросната формула една такава модалност е винаги възможна, макар и да не е задължителна. С други думи, формулата «искрени съболезнования» може при известни случаи да прозвучи като: «(Длъжен съм да ви изкажа своите) искрени съболезнования» — откъдето и конотираният смисъл «протоколна учтивост». Но отношението субект — обект, върху което се гради мотивацията на глобалния смисъл на израза, е основно и универсално езиково отношение; в него няма никаква конвенция.

Естествено механизмът на получаване на надфразов смисъл е различен в различните случаи. Във всички случаи обаче е ясно, че надфразовият смисъл е обусловен от подфразовите значения; следователно надфразовият смисъл не е случаен, нито произволен: в неговото получаване няма никакво специално договаряне между хората; той е задължителен и не може да бъде друг освен този, който е. Аналогията между светофарите, езика и литературния текст е неуместна.

В резюме може да се каже, че разграничението между означаемо и означаващо (т. е. между смисъл и фонетичен образ) е уместно само в рамките на думата; но генерализирането му и пренасянето му върху текста е съвсем неправилно. Такова генерализиране е недопустимо най-напред поради това, че въпросното разграничение внася не яснота, а объркване. Тъй като езикът е нещо, което вече е съставено от означаващо и означаемо, съвършено нелепо е да се твърди, че на нивото на текста той ще бъде «вторично» означаващо: грубо казано, това е също така абсурдно, както да се смята, че цялото може да бъде същевременно равно и само на една част от себе си. От тази двойственост на «вторичното» означаващо произтичат невероятни недоразумения, каквито се срещат на всяка стъпка у Барт. Така че аналитичната стойност на опозицията означаващо/означаемо се губи, щом бъде разпростряна там, където вече не е компетентна, т. е. отвъд думата, върху текста.

Втори недостатък на аналогията между дума и текст е, че чрез нея се промъква необоснованото твърдение, че смисълът на текста е конвенционален, немотивиран, произволен (също както в думата значението е немотивирано спрямо фонетичния образ). В същност при тази аналогия се забравя едно много съществено различие между дума и текст. В думата означаващото и означаемото са нееднородни по естество: първото е материално, а второто — идеално. Между едното и другото не може да съществува причинна връзка, ето защо в рамките на думата връзката между означаващо и означаемо не може да бъде друга освен арбитражна. В текста обаче съвсем не е същото: тук надфразовият смисъл (т. е. смисълът на текста) е мотивиран от подфразовия смисъл (смисъла на отделните думи): смисълът на думите поражда смисъла на текста, без да е необходима за това нова, допълнителна конвенция между хората. Ето защо може да се твърди, че смисълът на текста е езиково мотивиран: между подфразов и надфразов смисъл може да съществува причинно-следствена връзка, докато между означаващо и означаемо такава връзка няма. По какви точно закономерности се осъществява езиковата мо-

* Ако между зеления цвят на светофара и свободния път няма никаква връзка по природа (т. е. връзката е произволна, резултат на договаряне), в езиковия текст нещата не стоят така. Тук глобалният смисъл е вътрешно мотивиран, т. е. мотивиран на нивото на смисъла изобщо, а не на нивото на знака.

тивираност на смисъла в текста, е езиковедски въпрос, който интересува безспорно и литературите; но за правилното му поставяне и разрешаване езиковедският структурализъм няма средства. Поради невидждането на тази разлика между текст и дума семиологичната хипотеза на Барт води неминуемо до идеята за конвенционалността на литературния смисъл, а с това и до субективистичен произвол в тълкуването на литературните произведения. Обратното твърдение — за езиковата мотивираност на текстовия смисъл — зачита общозадължителността на смисъла в литературата, т. е. неговата обективност.

И така надфразовият смисъл не е произволен, а е произведен на подфразовите значения, от които се получава по някаква вътрешноезикова логика. А щом е така, хипотезата за «вторичните» знакови системи отпада: тя е неиздържана именно от езиковедска гледна точка.

Но нека забравим за момент, че Барт гради своите възгледи върху това изначално невярно допускане; нека допуснем, че семиологичната хипотеза е вярна, и забравим това, което току-що беше казано. Какви са литературоведските твърдения, които Барт гради върху принципите на езиковедския структурализъм?

II. ОБЩОТЕОРЕТИЧНИ СЛЕДСТВИЯ ОТ ХИПОТЕЗАТА ЗА «ВТОРИЧНИТЕ ЗНАКОВИ СИСТЕМИ»

1. Сигнификацията — освен проблем на литературната наука (теза на Барт). И така Барт разграничава два вида смисъл в литературния текст: денотиран и коннотиран. Първият вид смисъл е непосредственият смисъл, идващ от естествения език: фабула, социално-познавателно значение. Денотираният смисъл според Барт е елементарен, неспецифичен за литературното произведение и следователно не представлява интерес за литературоведа. Обратно, коннотираният смисъл е присъщ на произведението, разглеждано като цялостно означаващо: тъкмо той е специфично литературният смисъл.

Но тъй като коннотираният смисъл е арбитражен (не произтича от природата на текста), то следователно той се приписва на текста от читателя.

Въпросът за привнасянето на смисъл в текста, т. е. въпросът за сигнификацията (за връзката между означаващото и означаваното) представлява според Барт основният въпрос на литературната наука. Как се осъществява сигнификацията?

а. Една от основните идеи на Барт е, че литературният текст е по същество многозначен, т. е. че може да приеме най-различни интерпретации. Това е така, защото собственият смисъл на текста е «празен»: «Бих казал, модата и литературата са хомеостатични системи, т. е. системи, чиято функция не е да съобщят някакъв обективен смисъл, съществуващ извън и преди самата система, а само да създадат едно функционално равновесие, едно подвижно значение. Защото модата не е нищо друго освен това, което се казва за нея; вторичният смисъл на литературата е също така неустойчив, «празен» независимо от това, че текстът функционира като означаващо на този празен смисъл. Модата и литературата . . . значат «нищо», тяхното същество е в сигнификацията, а не в техните значения» (Критически есета, стр. 156). Тази идея за многозначността е най-сбито формулирана в Бартовото определение на литературата като знакова система, в която смисълът е «едновременно положен и отложен» (Критически есета, стр. 265).

Барт счита, че тази характеристика на литературата е валидна за всяко произведение, но че тя е особено ясно подчертана в съвременния антироман.

Разглеждайки романите на Роб-Грије, Барт с възхищение отбелязва, че тези произведения по най-съвършен начин разкриват същността на литературата изобщо, тъй като смисълът в тях е чисто формален.

Многозначността на литературата налага да се разграничи литературната наука от литературната критика и последната от четенето. Според Барт литературната наука няма за цел «... да ни научи какъв смисъл трябва да припишем на едно произведение; литературната наука няма да приписва, нито пък ще открива каквото и да било смисъл, а ще описва според каква логика значенията се пораждат» (Критика и истина, стр. 63). Иначе казано, литературната наука се занимава с условията, при които се поражда смисълът изобщо, а не с конкретната интерпретация на дадено произведение. Последното се занимава литературната критика, която не е наука, а практика. Но литературната критика е винаги едностранчива, тъй като от множеството възможни значения на произведението тя избира само едно. Възприемането на многозначността на едно конкретно произведение е дейност, която се пада не на критика, а на читателя: тази дейност именно е четенето.

б. Щом като смисълът на всяко произведение е винаги празен, ясно е, че читателят придава на произведението някакъв смисъл, като прилага към него определена система от понятия, които в тяхната цялост образуват някакъв код. Например даден текст може да се изтълкува културно-исторически, т. е. като се отнесе към произведение от предишните епохи: в този случай се прилага един от възможните «културни» кодове. Но към същия текст може да се подходи и иначе, например, като към него се приложи психоаналитичен код. А може да се приложат и много други кодове и да се получат различни други тълкувания. Но кое от тях ще е най-правилното — според Барт този въпрос е безсмислен, тъй като текстът, който е многозначен по дефиниция, може еднакво добре да ги приеме всичките. «И така във всяко отношение обективните намерения на критиката, търсеща отделно значение, са провалени от есенциално арбитражният статут на всяка езикова система» (За Расин, стр. 159). Интерпретациите нямат нито обективност, нито универсалност: те изцяло са продукт на интерпретиращия субект, чието съзнание пък на свой ред е оформено и изтъкнато от безброй предшествуващи го социални конвенции. «Аз-ът не е невинен субект, който съществува преди текста и се отнася към него като към предмет, който трябва да се разглоби, или като към празно място, което трябва да се запълни. Това «аз», което пристъпва към текста, представявява самото то едно множество от други текстове, от безкрайни кодове... , чието начало се губи» (Ес-зет, стр. 16).

в. Въпреки че според Барт всички интерпретации на едно произведение са правилни, той оказва все пак явно предпочитание към психоаналитичното тълкуване на литературата: именно такава е неговата трактовка на Мишле и на Расин. Това си предпочитание той обяснява по следния начин: въпреки че всички интерпретации са еднакво допустими, не всички са еднакво добри. В случая критерий за стойността на отделните интерпретации е не тяхната правилност (такъв въпрос за Барт би бил безсмислен), а тяхната всеобхватност. «Валидността на критиката... зависи не от способността ѝ да открие разглежданото произведение, а от способността ѝ да го покрие по възможно най-пълния начин чрез неговия собствен език» (Критически есета, стр. 256). «Трябва винаги да се избира най-голямата критика, тази, която е в състояние да обхване най-голямата част от своя обект» (Критически есета, стр. 271).

И Барт обяснява, че психоаналитичният подход към Мишле можел да включи и обясни идеологическите елементи в неговото творчество, докато идеологическата критика съвсем не можела да обясни каквато и да било част

от опита на Мишле пред света. С други думи, най-добрата критика е тази, която е тотална, т. е. най-обща.

Нека разгледаме особеностите на Бартовия психоаналитичен метод. В това отношение най-характерна е интерпретацията, която той дава на творчеството на Расин. Обикновено привържениците на психоаналитичния метод в литературната критика се стремят чрез анализа на произведенията да кажат нещо съществено за личността на писателя: текстът е изходната точка, а крайната цел е знанието за автора. Обратно на този вид критика Бартовият психоаналитичен подход е структуралистичен: той остава изцяло при текста и не се интересува от личността на писателя. В творчеството на Расин Барт се стреми да открие нещо като «Расинова антропология». «Анализът, който се предлага тук, съвсем не се отнася до Расин, а само до Расиновите герои: този анализ не установява причинна връзка между автора и произведението или обратно; тук се касае за един умишлено затворен анализ; аз се поставих вътре в трагичния свят на Расин и се опитах да опиша хората, които го населяват» (За Расин, стр. 9). Основата на трагичния мир изобщо се състои според Барт в разделението. «Разделението е чиста форма: важна е двоичната функция, а не нейните термини. Расиновият човек не е раздвоен между доброто и злото: той е раздвоен и толкоз; неговият проблем се разполага на нивото на структурата, а не на нивото на човешките ценности» (За Расин, стр. 46). Разбира се, една чисто формална двоична функция е немислима: Барт все пак говори за съдържанието на термините, които я образуват. Според Барт конфликтът в Расиновите пиеси е конфликт между Бащата и Сина — а не между доброто и злото или между страстта и дълга, както е в традиционната буржоазна критика. Така че интерпретацията на Барт, която се гради на това противопоставяне, ще е не абстрактна морална, а психоаналитична.

За Барт трагедиите на Расин представляват една и съща история: бунта на Сина против Бащата. «Основното качество на Бащата е, че той съществува преди: всичко, което идва след него, произлиза от него и му дължи върност. Бащата, това е миналото» (За Расин, стр. 48). Еквиваленти на Бащата са още кръвното родство и бог (според Барт Расиновият бог е като старозаветния бог — зъл и отмъстителен).

Забележка. Психоаналитичната литературна критика (структуралистична или не) има една основна слабост — че вижда в човека изключително само ирационалното и биологичното, но не и социалното и разумното. Ето защо всяка психоаналитична литературна критика е враждебна на марксистската литературна наука.

Искам да се спра по-специално на един друг въпрос, който засяга в частност Бартовия психоаналитичен подход. Според Барт ценното в този подход е, че представлява «най-голямата критика», т. е. че психоаналитичната интерпретация можела да обхване всички други интерпретации — морални, социологически и други. Това твърдение е съвършено погрешно.

Барт твърди това, защото счита, че понятията на психоанализа били формални, т. е. че в тях може да се вместят най-различни конкретни съдържания. Например Бащата «... не е биологическа реалност, а е по същество една чиста форма» (За Расин, стр. 49). Иначе казано, когато психоанализаторът говори за Бащата, той не влага в тази дума съдържанието, което всички хора влагат в нея, а си запазва правото да назовава с нея всевъзможни други неща, които могат да имат по някакъв белег — най-често случаен — известна далечна аналогия с понятието „баща“. Така че за Барт Бащата означава баща, родство, власт, бог, минало и т. н. — според случая. Също така разтегливи са и другите понятия в психоанализа: тези понятия са произволни метафори, а не формални категории. Благодарение на еластичността им става възможно

да се правят какви ли не построения. Ето защо психоаналитичната критика изглежда на Барт «най-голямата критика»: тя е най-произволната критика. Но това съвсем не е предимство, а огромен недостатък.

г. Идеята за есенциалната многозначност на текста предполага и едно по-особено виждане за творческия процес. Според Барт погрешно е да се смята, че писателят тръгва от някаква морална, политическа, социална или философска идея, която той въплъщава чрез художествени средства в произведението. Ако писателят тръгваше от някаква предварителна идея, произведението не би било многозначно. Приемайки, че то е многозначно, Барт е принуден по силата на собствената си логика да допусне, че писателят твори съвсем без предварителен замисъл.

Творческият процес се състои според Барт от две основни действия: разчленяване на света на елементи (*découpage*) и сглобяване на тези елементи (*agencement*). Тези действия, характеризиращи творческия процес изобщо, са най-ясни у писателите-структуралисти (например у Мишел Бютор), които Барт счита за еталон и норма в литературата. Техните произведения се състоят от фрагменти, нямали сами по себе си смисъл, но които са такива, че и най-малката промяна, внесена в тяхната конфигурация, предизвиква промяна на цялото. Тези фрагменти после биват сглобявани съобразно някакво избрано от твореца правило: писането било нещо като игра на кубчета. С една дума, писателят не тръгва от някаква предварителна идея, а борави с чисто формални, празни, лишени от собствен смисъл елементи: смисълът се появява след това в резултат на различните възможни отношения, в които встъпват помежду си тези елементи. Ето защо и интерпретациите могат да бъдат най-различни: те идват от читателя. Писателят не е «искал да каже» това или онова; различните значения се приписват на произведението едва след като то е вече завършено.*

Но щом като механизмът на писането е такъв, то една от основните задачи на литературоведа ще бъде да разглови и сглоби разглежданото произведение на неговите съставни елементи и да покаже какви възможни интерпретации могат да се получат при различните им комбинации. Именно такава е целта, която Барт си поставя при анализа на Балзаковата новела «Саразин». «Нямам намерение да излагам критическа интерпретация на един текст или да правя критика на този текст; целта ми е да изложя семантичната материя (разчленена и подредена) на множество критики — психологическа, психоаналитична, тематична, историческа, структурна. Нека след това всеки критик, ако иска, извърши своето, нека изкаже своето мнение, което ще е резултат на вслушването в един от гласовете на текста. Моята цел е да скицирам стереографичното пространство на един почерк» (Ес-зет, стр. 21).

И така Барт разчленява новелата на 561 текстови единици (лексии); от гледна точка на смислова отношенията, в които отделните лексии могат да влизат помежду си, са ограничени в рамките на 5 кода: херменевтичен (или код на загадката), проайретичен (или код на практическите поведения), символичен, семичен и гномичен (културен). Елементите, съставляващи проайретичния код, са различните действия, които образуват повествователното действие (например Разходка, Убийство, Среща и т. н.). Проайретичният код се основава на емпиричния житейски опит на читателя. Гномичният код, напротив, изисква известна култура, известни познания от страна на читателя: гномичният код е съставен от алюзии за литературни произведения, архитектурни паметници, произведения на изкуството, исторически факти и т. н.

* В това схващане има известна аналогия с представата на сюрреалистите за „автоматичното писане“: писателят твори съвсем, нецеленасочено.

Семичният код — това са различните коннотирани семи в текста. Например споменаването на предградието Сен-т-Оноре (квартал на богатшите в Париж) коннотира семата „богатство“. Херменевтичният код е съставен от различните фази на една загадка: поставяне на загадката, формулирането ѝ, фалшив отговор, истински отговор. Символичният код се гради върху противопоставянето на два противоположни термина — теза и антитеза; на базата на това противопоставяне се установяват известни аналогии (най-често случайни) по някакъв белег. Например лунната светлина в зимната нощ «въвежда» косвено портрета на кастрата, който е един от главните герои: «Лунната светлина е това нищо от светлина, топлината, сведена до нейната липса: тя свети чрез чисто отражение, без самата тя да е източник; тя става по такъв начин светлинната емблема на кастрата...» (Ес-Зет, стр. 31, коментар към лексия № 8).

И така Барт не предлага някаква определена интерпретация на «Саразин», а има претенцията да покаже суровия материал, от който могат да се направят най-различните възможни интерпретации на това произведение, т. е. той иска да покаже от какво множество значения е съставен текстът.

З а б е л е ж к а. Много е съмнителна законността на механизма „разчленяване + сглобяване“: това обяснение на творческия процес предполага, че смисълът се появява след конституирането на означаващото. Вярно е обаче тъкмо обратното: и разчленяването, и сглобяването стават на основата на една вече предварително оформена чрез езика идея. В същност това не са две различни операции, а една и съща операция, в която основното е наличието на един предварително съществуващ в текста смисъл. Ако се разчленяваха празни елементи, то те биха останали празни и при сглобяването, а откъде ще се вземе след това смисълът? Работата е там, че още преди да се разглобява и сглобява каквото и да било, въпросните фрагменти са били вече пълни със смисъл. Иначе казано, писателят не комбинира нищо незначещи лексии: смисълът предшества писането, писателят тръгва от определена идея, която осъществява в произведението, а не обратното, както твърди Барт.

Впрочем, ако Барт беше прав, разчленяването и сглобяването щяха да бъдат съвършено произволни операции. Барт именно така смята, въпреки че предпочита да не се задълбочава по въпроса за законността на тези операции.

В основата на тази постановка лежи погрешното надценяване на означаващото и игнорирането на смисъла: истината е, че в езика смисълът е първичен, а материалният медиатор — вторичен.

д. Според Барт многозначността е не само основна същност на литературата, но и единствен критерий за естетическа стойност. Колкото по-ясно текстът декларира своята многозначност, толкова повече читателят ще има смътното чувство, че пред него е автентично произведение на изкуството. „Изглежда, че днес ние отдаваме едно наполовина естетическо, наполовина етическо предпочитание на откровено многозначните системи, дотолкова, доколкото литературното търсене бива в тях непрекъснато довеждано до границата на разбираемостта: в крайна сметка именно откровеността на литературния статут става критерий за ценност: «лошата» литература е тази, която култивира илюзията за пълния смисъл, а «хубавата» литература е, напротив, тази, която се бори открито с изкушението на еднозначността»* (Критически есета, стр. 267).

* Идеята за идентичността на естетическата стойност с многозначността не е идея само на Барт: това е едно от основните положения на структурализма. Тази мисъл е обстойно развита в книгата на Умберто Еко „Откритото произведение“.

Другата страна на това схващане е, че щом текстът е многозначен, то читателят, избирайки едно от многото възможни значения на произведението, се явява като сътворец на текста, т. е. той участва в дозавършването на това, което писателят по дефиниция е оставил незавършено, „открито“, многозначно. Следователно колкото по-откровена е многозначността на произведението, толкова по-голяма ще е свободата на читателя, предоставена му за творческото доизграждане на произведението. А това съучастие на читателя в творческата работа му доставя и онази радост, която се нарича „естетическо удоволствие“. Или: многозначността доставя удоволствие на читателя и, обратно, ограничението на многозначността е ограничение именно на това удоволствие. Това, за което се бори литературата, . . . е да направи от читателя не консуматор, а творец на текста.

е. Признаването на литературния текст за многозначен по природа влече след себе си едно важно следствие, а именно — че текстът не може да има структура, че той не може да бъде друг освен аморфен от гледна точка на композицията. «За един многозначен текст не може да има повествователна структура, граматика или логика на разказа» (Ес-Зет, стр. 12). «Всеки елемент добива значение непрекъснато и многократно, без да отпразва към някаква голяма крайна цялост; към някаква структура от последна инстанция» (пак там, стр. 18). И наистина при анализа на новелата «Саразин» Барт «декомпозира» текста, свежда го до един аморфен конгломерат от малки текстови единици — процедура, чиято цел «не е да даде един вътрешен образ на текста, а да разчлени действията, от които се състои четенето» (Ес-Зет, стр. 19).

Този подход според Барт е законен, понеже разглежданият разказ бил «галактика от означаващи». И така, ако текстът има безброй много значения, той ще има и безброй много структури: тъй като смисълът се поражда от структурата (и структурата от смисъла!), то читателят не само придава смисъл по свое усмотрение, но и структурира текста, както си иска.

Тезата, че литературният текст няма иманентна структура, е ясно формулирана в по-късните работи на Барт, например в Ес-Зет и (отчасти в Критически есета), но тя не идва неочаквано в литературоведските му възгледи. Нейните корени са в идеята, че всеки смисъл е немотивиран, конвенционален и че не може да има никаква «природа» в езика и литературата; а тази идея е една от основните идеи на Барт и тя съществува още в първите му работи. Тезата за аморфността на литературния текст е едно късно следствие, заложено още от самото начало у Барт в идеята за конвенционалността на литературата.

Твърдението, че литературният текст е по своята същност безструктурен, противопоставя Барт на формалистите — «иманентисти» (например Кръжока ОПОЯЗ от 20-те години). Бидейки краен и последователен формалист, Барт довежда с това самия формализъм до задънена улица, до абсурд. В сравнение с формалистите - «иманентисти» Барт застъпва една трудно защитима позиция.

Все пак в предишните си работи (За Расин, програмната статия Въведение в структурния анализ на разказа*) Барт предполага, че литературният текст е структуриран. Във Въведение в структурния анализ на разказа Барт очертава като една от задачите на литературната наука изучаването на правилата на «повествователната граматика» и дори предлага едно свое решение на този проблем (което в същност представлява едно формализиране на достиженията на В. Пропп**). Според Барт тази «повествователна граматика»

* Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications № 4, 1966.

** Повествователните единици у Пропп (Морфология сказки) са твърде съдържателни, неформални и се отнасят само до една конкретна категория разкази — руските народни приказки.

не е лингвистична, а логическа. С други думи, Барт допуска в по-предишните си работи, че е възможно денотираният смисъл на текста (т. е. фабулата) да е структуриран и следователно еднозначен; многозначността ще е присъща само на коннотирания смисъл. Но, както вече беше показано, в по-късните си работи Барт изоставя това половинчато становище в полза на твърдението за абсолютната многозначност и безструктурност на текста.

2. Критика на Бартовото схващане за конвенционалността на литературния смисъл.

В забележките към отделните параграфи на предшествувания раздел вече бяха отправени някои критически възражения към Барт по частни въпроси. В следващите страници ще бъдат разгледани основните, миросгледни слабости на Бартовата позиция.

а. Идеята за конвенционалността на литературния смисъл — идеалистичен и агностичен постулат. Вече беше казано, че идеята за многозначността на литературния текст е следствие от допускането, че смисълът на литературата е конвенционален. Това допускане на свой ред крие едно твърде важно, макар и не съвсем открито твърдение, а именно че съдържанието на литературното произведение не е отражение на обективната действителност, а на мисловната нагласа на субекта — читател. Наистина, щом мога да припиша с еднакво основание какъвто и да е смисъл на даден текст, това значи, че или текстът няма обективен смисъл (т. е. не отразява обективния свят), или че аз не съм в състояние да се произнеса върху истинността на това отражение (ако допуснем, че то съществува). В първия случай идеята за конвенционалността изхожда от един субективно-идеалистичен постулат, а във втория случай тя се гради върху едно агностично допускане. И в двата случая идеята за конвенционалността на литературния смисъл отрича, че текстът е по своята същност художествено познание за действителността. Ако се съгласим за момент с това твърдение, ще излезе, че основно в литературното произведение съвсем не е неговото социално познавателно значение; литературата ще има тогава за основна цел да опознае своята собствена знакова същност, т. е. да отразява себе си. Това проличава особено ясно в отношението на Барт към понятието «реализъм». След като «доказва», че реализмът в литературата е илюзия, Барт заключава: «Спрямо самите предмети литературата е нереалистична по своята дълбока същност; литературата е тъкмо иреалност или по-точно тя ни най-малко не е едно аналогично копие на действителността, а тъкмо обратното — съзнание за нереалността на езика. Следователно най-«истинната» литература е тъкмо тази, която съзнава, че е нереална, доколкото съзнава, че е преди всичко език... Реализъм в такъв случай не може да се нарече копирането на действителността, а познанието за езика; най-«реалистично» ще бъде не това произведение, което «отразява» действителността, а онова, което, имайки за съдържание света (това съдържание е чуждо на неговата структура, т. е. на неговата същност), ще изучи по възможно най-дълбокия начин нереалната същност на езика» (Критически есета, стр. 164).

Но щом като такава е същността на литературата, задачата на критика е не да търси в текста отражение на обективната действителност и да се произнася относно истинността на това отражение; критиката според Барт трябва да бъде формална (в логическия смисъл на думата) дейност, т. е. тя трябва да изследва знаковия характер на литературата. «Доказателството на крити-

Барт се стреми да направи изводите на Проп приложими към който и да било разказ. Барт различава два класа повествователни единици: функции (имащи метонимични допълнения) и показатели (имащи метафорични допълнения); по този начин Барт изпразва от конкретното им съдържание изводите на Проп.

ката не е от «алетичен» порядък (то няма отношение към истинността), тъй като критиката — също както и логиката — е винаги тавтологична: в крайна сметка тя се състои в това да се каже. . . , че Расин е Расин и че Пруст е Пруст. Доказателството на критиката . . . зависи от способността ѝ не да «открие» разглежданото произведение, а да го «покрие» по възможно най-пълния начин с неговия собствен език. . . . И така става дума за една дейност, която е по същество формална — не в естетическия, а в логическия смисъл на думата. Може да се каже, че за критиката единственият начин да избегне измамничеството и самоизмамничеството е да признае за своя нравствена цел не дешифрирането на смисъла на произведението, а разкриването на правилата и ограниченията, според които се образува този смисъл. . . » (Критически есета, стр. 256).

И така идеята за многозначността и конвенционалността на смисъла не е невинна: тя има в основата си една определена представа за същността на литературата, представа, която е подчертано идеологическа. Въпреки че открито полемизира предимно с традиционния академизъм в литературознанието,* Барт се обявява на дело и против марксистическото схващане за литературата (което схващане е и единствената научна алтернатива спрямо буржоазната литературна наука).

б. В стремежа си да следвам логиката на Бартовата мисъл посочих в началото на тази статия езиковедската основа на теориите на Барт. В същност обаче от казаното по-горе става ясно, че отправна точка във възгледите на Барт е не науката за езика, а едно предварително идеологическо схващане за литературата, което той обосновава а постериори чрез някои твърдения на езиковедския структурализъм, които пък на свой ред са спорни. Структурализмът на Барт не е езиковедски: той е по-скоро антиезиковедски, тъй като изхожда от една вулгарно-опростителска представа за езика, поставяща знак за равенство между език, литература, мода и пътни знаци. След като бъде разрушена илюзията, че Барт гради своите теории върху достиженията на съвременната лингвистична наука, става ясно, че структурализмът на Барт представлява едно от многобройните превъплъщения на съвременната буржоазна идеология. Но на този основен аспект на структурализма изобщо няма да се спирам тук, тъй като той е добре изучен от други автори.**

III. ЧАСТНИ СЛЕДСТВИЯ ОТ ХИПОТЕЗАТА ЗА ЛИТЕРАТУРАТА КАТО ЗНАКОВА СИСТЕМА

1. Почеркът — специфично литературен проблем (теза на Барт)

А. Що е почерк? И така литературният текст може да конотира безброй значения, нямащи отношение към самата литература; но все пак Барт счита, че всяко произведение носи освен всички други значения и едно задължително при всички случаи вътрешнолитературно конотирано значение. «Литературното произведение казва освен това, което казва, още и това, че е литература» (Нулевата степен на почерка — Предисловие към изданието

* На тази полемика е посветена книгата на Барт „Критика и истина“, в която той критикува субективно-психологическия подход в литературознанието.

** Вж. П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. София, 1969; Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и западното литературознание, сборник статии под редакцията на П. Зарев. С., 1969.

от 1964 г.*). Иначе казано, всеки литературен текст се схваща от читателите именно като художествен, а не като част от всекидневната реч: литературното произведение непременно коннотира и значението «литературност». Изследването на това значение има формален характер, тъй като то не зависи от конкретното съдържание на текста: литературността на един текст започва там, където свършва неговото конкретно житейско съдържание.

Но какъв е външният белег на литературността? Схващането ѝ е подчинено на определени културни стереотипи, които варират в зависимост от общата и литературната култура на читателя, но в най-общи линии остават едни и същи в рамките на едно конкретно общество и на една определена историческа епоха. Иначе казано, схващането на литературността зависи от определени културни стереотипи (които наричаме «вкус»), т. е. от условията на консумация на литературния текст. Следователно литературността през различните епохи и в различните цивилизации ще се означава (и възприема) по различен начин, т. е. ще има различни формални белези. Формалният белег на литературността при определени общественно-исторически условия Барт нарича почерк. Барт разграничава почерка, който е характерен за цяла школа (или дори за цяла епоха), от стила, който според него е индивидуална характеристика на даден писател. В стила се отразяват темпераментът и характеровите особености на писателя като индивид, докато почеркът е отговор на определен вкус на обществото и следователно има социална стойност. Почеркът е избор на определен тон и етичност, чрез него писателят се ангажира, т. е. проявява своето отношение към съвременниците си (защото, щом като схващането на литературността е резултат на обществена конвенция, почеркът ще има отношение към обществото).

Именно наличието на някакъв почерк отличава литературния текст от практическата всекидневна реч. Целта на последната е в комуникацията, докато почеркът прави литературната реч затворена в себе си, т. е. отправяща към самата себе си.

Понятието почерк заема много важно място в литературно-критическото творчество на Барт. Според него литературната наука и историята трябва да имат за обект на изследване не друго, а тъкмо литературните почерци. В книгата «Нулевата степен на почерка» той си поставя за задача да направи в тази насока едно преосмисляне на целите и методите на литературознанието. Книгата се дели на две части. В първата част Барт разглежда отношението между почерк и литературен род, като разглежда последователно общите особености на почерците в политическата проза, в романа и в поезията. Във втората част на книгата Барт прави една кратка история на почерците във френската литература от XVII в. до днес.

Б. Литературни почерци и литературни родове

а. Разглеждайки политическите почерци, Барт достига до извода, че тяхната основна черта е в това, че те имат за задача «да съединят непосредствено реалността на действията с идеалността на целите. Ето защо властта или сянката на властта учредява винаги един аксиологичен почерк, в който разстоянието, отделящо обикновено факта от оценката, е премахнато в рамките на самата дума, която се оказва едновременно и описание, и присъда» (Нулевата степен на почерка, стр. 22).

Според Барт главният белег на почерка на публицистиката от времето на Френската буржоазна революция е патетично-театралният тон. Барт отбелязва, че патосът, характерен за този почерк, съответствува на величавостта на действителната ситуация, създадена от революцията. «Революцията бе

* Цитатите по-нататък са все от това издание на книгата.

едно от тези значителни обстоятелства, в които истината става така тежка поради кръвта, която струва, че изисква, за да се изрази, тъкмо формите на театралния тон. Революционният почерк бе този приповдигнат жест, който единствен можеше да бъде продължение на всекидневния ешафод» (Нулевата степен, стр. 23).

Разглеждайки след това марксистическия почерк, Барт отбелязва, че в него липсва реторическата приповдигнатост на почерка на буржоазната революция; тази липса на патос в един политически почерк се дължала на факта, че в началото марксизмът се представял като език на познанието, като наука — откъдето и строго техническият му речник. Все пак Барт счита, че това, което прави от марксизма политически почерк, е неговата оценъчност. «Бидейки свързан с действително, марксистическият почерк бързо става оценъчен език. . . Определени понятия, които са формално идентични и които неутралният речник няма да назове по два различни начина, са разграничени чрез оценката и всяка една от двете страни добива различно име: например космополитизъм е отрицателно име на интернационализъм» (Нулевата степен, стр. 24—25).

З а б е л е ж к а 1. Говорейки за марксистически почерк, Барт негласно предполага, че марксизмът не е научна философия, а политически маниер на писане — един измежду многото възможни подобни маниери. При това, ако марксизмът се дефинира като „почерк“, то с това се приема едновременно, че той е конвенционален, лишен от каквато и да било частица абсолютност — и следователно исторически преходен. Това объркване идва от факта, че почеркът като специфично литературно явление и идеологията не са величини от еднакъв разред, не стоят на един план и не би трябвало да се смесват.

З а б е л е ж к а 2. Противопоставяйки марксизма като научна теория на марксизма като революционна идеология, Барт доказва, че не познава една от най-важните черти на марксизма — съединяването на теорията с обществената практика.

б. Що се отнася до почерците в романа, Барт счита, че основната черта на романа от XIX в. се състои в неговата повествователна (а не например епистоларна) форма. «Повествованието като форма, която може да се приложи едновременно и към Романа, и към Историята, остава в общи линии избор или израз на един исторически момент» (Нулевата степен. . . , стр. 29).

Повествователната форма има според Барт два съществени езикови белега: разказното минало свършено време (*passé simple*) и 3-о лице. Благодарение на тези два белега разказната форма внася в разказваните събития логичен ред. Според Барт в разказа се крие един демиург, поради което светът в повествователното произведение е винаги обяснен, а това предполага, че разказваните събития са лишени от своите екзистенциални корени в опита. «Образ на реда, миналото свършено време представлява един от многото формални пактове, сключени между писателя и обществото за оправдание на първия и за спокойствието на второто» (Нулевата степен. . . , стр. 31). «Обяснено време в романа: то е една очевидна лъжа, то очертава сферата на една правдоподобност, която разкрива възможното и го посочва едновременно като неистинно» (Нулевата степен. . . , стр. 32). Барт счита, че една от големите заслуги на съвременния роман, който във Франция води началото си от Пруст, е в това, че се стреми да избегне тази очевидна лъжа.

З а б е л е ж к а 1. Барт твърди, че повествованието не е задължително в романа, понеже съществували романи под формата на писма (например Опасни връзки от Лакло или Новата Елоиза от Русо) или пък дори романи, които са съставени от статични описания (например романите на Роб-Грийе).

В същност Барт грешни: при всички случаи в романа има повествование, въпреки че по изключение то може да бъде и скрито, както е в посочените случаи. Така че повествователната реч е нормалната форма на романа. Не само в даден исторически момент, а винаги — в миналото, понастоящем, в бъдеще — повествованието е и ще си остава закон за този литературен вид.

З а б е л е ж к а 2. Твърдението, че романът има за основни белези миналото свършено време и третото лице, противоречи на фактите. Та нима не е възможно повествование в 1-во лице и в сегашно време? А нима езиците, които нямат форма, съответстваща на френското *passé simple* (т. е. всички езици с изключение на френския), не познават повествователната реч?

От лингвистична гледна точка това твърдение е твърде наивно. Барт разсъждава приблизително по следния начин: в една дума — например „книги“ — белегът за множествено число е локализиран в окончанието „и“, което е „означаващо“ на категорията множествено число. Разсъждавайки по аналогия, Барт решава, че и повествователната реч трябва да има някакъв външно видим белег, в който да е локализирана категорията «повествователност». И Барт решава, че този белег е именно миналото свършено време и 3-о лице. В същност обаче аналогията между разказ и дума е погрешна и води до дискредитиране на лингвистичния подход към литературните явления. Категорията „повествователност“ за разлика от категорията «множествено число» няма външно видим белег. Ако все пак читателят прави разлика между повествование (разказ на поредица от действия) и описание (статичен пейзаж), това разпознаване става на базата на семантични механизми, които нямат означаващо по простата причина, че са оновни езикови механизми. (Противно на това, което мислят езиковедите-структуралисти, езикът не показва външно как функционира и каква му е структурата.)

З а б е л е ж к а 3. Твърдението, че повествованието деформира действителността, тръгва от един негласен екзистенциалистичен постулат: обективният свят е безсмислен, абсурден, неподреден; романът създава ред в това, което разказва; следователно романът е лъжа. Оттук и твърдението, че многозначността е критерий за естетическа стойност: многозначното произведение е в същност нищо незначещо — следователно то би било най-автентичната картина за света. Именно затова Барт счита, че създавайки ред (т. е. ограничавайки многозначността), традиционният роман бил в съгласие с буржоазния мит за универсалността и по такъв начин действувал «успокоително» на обществото.

в. По отношение на почерците в поезията Барт е на мнение, че в класическата поезия не е имало по същество никаква разлика между поезията и прозата, т. е. че почерците в поезията са били същите като в прозата. В класическата поезия думите губят част от своето пълно семантично богатство (не проявяват всичките асоциации и коннотации, които нормално се съдържат в тях) и се свързват с другите думи, образувайки един континуум от смисъл. Модерната поезия, чиито корени Барт вижда в творчеството на Рембо, е поезия, в която думите значат пълно, но не се свързват помежду си. Затова модерната поезия е «нечовешка»: «... тя поставя читателя в контакт с най-нечовешките образи на природните елементи — небе, ад, свещеното, детството, чистата материя и т. н. . . . (Ето защо) при модерната поезия не може да се говори за почерк, тъй като става дума за един език, чиято силна автономия разрушава всякакво етично съдържание» (Нулевата степен. . . , стр. 46).

Иначе казано, модерната поезия поради своята индивидуалистичност не оставя място за почерк, а само за отделни стилове.

В. Във втората част на своята книга Барт начертава една история на почерците във френската литература. Според него съществуват, общо взето,

два периода: първият се простира от около 1650 до около 1850 г., а вторият — от 1850 г. до днес. През първия период съществува един единствен почерк, който Барт окачествява като инструментален и орнаментален. В основата на този почерк стои буржоазната есенциалистична идеология. Той е инструментален, защото в него формата е гледана само като средство в служба на една идея, която съществува преди формата и е първична спрямо нея.* Този почерк е още орнаментален, защото се украсява с орнаменти, заети от традицията, т. е. от арсенала на реториката. Следователно Фенелон и Мериме или Волтер и Шатобриан имат един и същ почерк (твърдение, което е трудно защитимо: според какъв критерий тези така различни писатели са обявени за сходни, а Флобер и Мопасан — за различни? Не е ли произволен този критерий?).

Около 1850 г. във Франция станали важни социални промени, най-важната от които било разделянето на обществото на три враждуващи класи. Това положение поставило буржоазията в ново историческо положение. Дотогава тя определяла критериите на универсалност: «буржоазният писател, нямайки пред себе си никой друг, не е раздвоен между своето обществено положение и своето интелектуално призвание. От този момент нататък буржоазната идеология се оказва една идеология измежду много други възможни; универсалното ѝ убягва и тя не може да бъде надхвърлена по друг начин освен като бъде отречена; писателят става жертва на една двусмисленост, тъй като неговото съзнание не съпада вече с неговата класова принадлежност. Така се ражда една трагичност на литературата» (Нулевата степен, стр. 53).

Тогави се появяват все повече и повече почерци. «Всеки един от тях... желае да бъде началният акт, чрез който писателят приема или проклита своята принадлежност към буржоазията» (Нулевата степен... , стр. 53). Така се появяват «писатели, изключващи себе си от литературната традиция» (стр. 54).

Барт разглежда някои от тези почерци. Първият от тях е професионалният почерк, застъпен от Флобер, Готие, Валери и Жид. Този почерк предполага, че критерий за естетическа стойност трябва да бъде количеството труд, вложен при написването на произведението, а не неговото предназначение и социалната му ползност. По такъв начин добросъвестността на писателя се явява като негово «оправдание».**

Друг почерк е реалистичният с представители Мопасан, Зола и Доде. Този почерк представлява едно израждане на професионалния почерк и представлява сбор от формални знаци на литературата и от не по-малко формални знаци на реализъм. Според Барт това е най-изкуственият почерк, тъй като той изключва съзнаването на знакова същност на литературата. Барт окачествява този почерк като дребнобуржоазен. Според него това е също така почеркът на френските писатели-комунисти. В това положение Барт не вижда никакъв парадокс, тъй като «революцията в литературния език е факт на съзнанието, а съвсем не на социална революция» (Нулевата степен... , стр. 63).

Съвсем друг е почеркът на мълчанието. При Маларме този почерк се характеризира със стремеж да се разбият всички установени литературни клишета и да се освободи текстът от всякаква минала традиция — откъдето и херметичността в творчеството на този писател. Друг представител на по-

* Според Барт съдържанието не е първично спрямо формата, нито пък формата е първична спрямо съдържанието; в творческия процес писателят търси и формата, и съдържанието на своето произведение; писането е свободен творчески акт. Това твърдение съдържа един явен екзистенциалистичен постулат.

** Наистина такава е приблизително естетиката на Флобер. Но в случая Барт смесва почерк с естетически възгледи.

черка на мълчанието е Камю, който се стреми към един съвсем неутрален почерк.

По-различен е почеркът на говоримата реч с представителите Кено и Селин. Тези писатели въвеждат един литературен език, който се доближава до естественоста на диалектите в обществото. Този почерк не предполага универсалност: в него литературата се отърсва от формата и става ирония спрямо самата себе си. По такъв начин литературата се оказва върната към една проблематика на езика.

Това многообразие от литературни почерци сочи според Барт, че съвременната литература съдържа в себе си мечтата за един бъдещ универсален език.

2. Критика на Бартовата теза за почерка

а. Почерк и идеология. Понятието «почерк», въведено от Барт и срещащо се много често в структуралистичната критика, е понятие, за което трудно може да се каже какво точно значи. Почеркът е категория, която би трябвало да се отнася към разреда на външните белези в знаковата система (т. е. към означаващото; означаемото на почерка, това е значението «литературност»). Така че почеркът не е смисъл, не е идея, не е съдържание, а е външен формален белег, характеризиращ даден клас от текстове. Но, от друга страна, се оказва, че почеркът е съдържателен, тъй като неговият избор представлява един социално-етичен избор от страна на писателя. Откъде се взема това съдържание? Ако то не произтича от самата природа на почерка, ако то е конвенционално — а Барт явно тъкмо това предполага, — то самият почерк съвсем не е интересен, интересна е тъкмо тази конвенция; но тя от своя страна не може да бъде предмет на литературната наука, а на социологията.

Друга една слабост на понятието «почерк» е в това, че Барт смесва почерк с идеология — нещо, за което вече беше споменато.

Тази обърканост в дефиницията на едно понятие, което у Барт е основно, води началото си от злополучната аналогия между думата (в която се различава между означаващо и означаемо) и текста (в който има само означаемо). Тази произволна, незаконна от научна гледна точка аналогия създава неясноти, които обаче са добре дошли за всякакъв вид идеологически спекулации, прикривани зад фасадата на една претенциозна научност.

б. Отношението между почерк и общество. Барт обявява естетическото (почерка) за отделна, самостоятелна зона на човешката практика, зона, имаща свои собствени закони и изисквания, несвързани с икономическата и обществената дейност. По такъв начин литературата се оказва една самоцелна дейност, която се развива по свои собствени закони. Ето защо Барт счита, че значителните преобразования в литературата са факт на съзнанието, а не зависят от социалните революции. Признаването на такава голяма автономия на литературните явления води естествено до редица парадоксални твърдения. Например Барт твърди, че действително революционни са писателите-модернисти, тъй като техните търсения в областта на литературната форма революционизират почерка и съдействуват за преобразуване на вкусовете и, обратно, социалистическият реализъм във Франция се застъпва според Барт от най-обикновени дребнобуржоазни писатели. По този начин Барт явно тенденциозно възхвалява съвременната буржоазна декадентска литература.

И така основните твърдения на Барт се свеждат до следното:

— в областта на литературната теория: отричане на отражателно-познатия характер на литературата, субективен идеализъм и агностицизъм (тезата за конвенционалността на смисъла и за многозначността на литературата);

— в областта на литературната критика и история: отричане на реализма и възхваляване на съвременните декадентски школи.

Безспорна истина е, че езикът е материал, от който е направен литературният текст. Следователно един лингвистичен подход към литературното произведение е напълно законен и ако бъде поставен на действително научни основи, той не може да противоречи на марксисткото литературознание. Обаче езиковедският структурализъм не може да бъде основа на един такъв подход към литературата. Парадирайки със структурното езикознание, Барт на дело подронва престижа на науката за езика и затруднява изграждането на един действително научен лингвистичен подход към литературата.

Изграден върху погрешни постулати, Бартовият структурализъм крие в себе си една реакционна идеологическа позиция, която обаче е маскирана зад фасадата на безпристрастна научност. Реакционни и антинаучни по своята същност, литературоведските възгледи на Ролан Барт имат за цел да се противопоставят на марксистката естетика. Ето защо критиката на тези възгледи представлява интерес за науката и едновременно с това принос в борбата срещу буржоазната идеология.