

ИЗКУСТВОТО КАТО СЕМИОЛОГИЧЕН ФАКТ

ЯН МУКАРЖОВСКИ

Става все по-ясно¹, че дълбоко в индивидуалното съзнание е втъкано съдържание, присъщо на колективното съзнание. В резултат на това проблематиката, свързана със знака и със значението, изпъква на все по-преден план, тъй като всяко духовно съдържание, надхвърлящо границите на индивидуалното съзнание, поради самия факт, че може да бъде предадено другиму, добива характер на знак. Науката за знака (наречана от д-р Сосюр семиология, а от Бюлер сематология) би трябвало да бъде еднакво разработена в целия ѝ обхват; съвременната лингвистика (вж. изследванията на Пражката лингвистична школа) разширява областта на семантиката, като проучва от семантична гледна точка всички елементи на лингвистичната система, включително и звуковете, тъй че резултатите от проучванията на лингвистичната семантика трябва да бъдат приложени спрямо всички останали знакови поредици и да бъдат разграничавани според характеристиките им признаци. Съществува дори цяла група научни дисциплини, заинтересовани от проблемите на знака (както и от проблемите на структурата и на стойността, които — казано мимоходом — са тясно свързани с проблемите на знака; така например художественото произведение е същевременно знак, структура и ценност). Това са тъй наречените хуманитарни науки (Geisteswissenschaften, sciences morales), които боравят с материал, имащ било по-силно, било по-слабо изразен знаков характер, и то благодарение на двойственото си съществуване в света на сетивното и в колективното съзнание.

Художественото произведение не бива да бъде отъждествявано с душевното състояние на своя създател, нито пък с някое от душевните състояния, които то предизвиква у възприемащите го субекти — както се опита да подходи психологическата естетика², ясно е, че всяко субективно състояние на съзнанието притежава нещо индивидуално и бързопреходно, което го прави неуловимо и некомуникативно като цялост, докато предназначението на художественото произведение е да съществува връзката между неговия автор и общността. Остава още „предметът“, който представя художествената творба в света на сетивното и който е достъпен за възприемане без каквито и да било уговорки. Ала художественото произведение не може да бъде редуцирано и до това „произведение-предмет“³, понеже се случва едно такова „произведение-предмет“ да промени изцяло своя облик и своята вътрешна структура, когато бъде преместено във времето и пространството;

¹ Още с първото изречение Мукаржовски поставя нов, важен проблем, актуален и днес в семиотиката. Става дума за това, че всеки психологически акт, надхвърлящ полето на индивидуалното съзнание, става елемент на комуникацията, т. е. знак. Този знак е възприемаема реалност, свързана с външната реалност на колективното съзнание, към която се отнася и която провокира. С това е оспорен един от основните тезиси на Сосюр за независимостта на знака от социалната практика.

² Тук заявява втори важен тезис от семиотиката на Мукаржовски — произведението на изкуството е автономен знак, независим от гледната точка на своя създател или възприемател.

³ Това съждение произтича от предходното, автономният знак като комуникативен семиотичен феномен е нередуцируем до своята материалност (тук е употребена немската дума Dinglichkeit — предметност). Този „предметност“ кореспондира със Сосюровото „значаемо“ signifiant, според Мукаржовски тя съществува в колективното съзнание. Експлицирането на това съждение би показало противоречие със Сосюр, за който тази част е неделима, но също и независима и непроменлива част от знака.

тези промени стават съвсем осезаеми, да речем, при съпоставянето на поредица от последователни преводи на една и съща поетическа творба. Така че „произведението-предмет“ функционира единствено като върхен символ (означаващо, сигнификант, според терминологията на Сосюр), комуто в колективното съзнание съответства определено значение (наръчно понякога „естетически обект“), обусловено от общото в субективните състояния на съзнанието, предизвикани от „произведението-предмет“ сред членовете на дадена общност. В противовес на това централно ядро, принадлежащо на колективното съзнание, във всеки акт на възприемане на една художествена творба присъствуват — а това се разбира от само себе си — и субективни психически елементи, които са приблизително равностойни на онова, което Фехнер обхваща с термина „асоциативен фактор“ на естетическото възприятие. Тези субективни елементи също могат да бъдат обективизирани, ала само доотолкова, доколкото общото им качество или пък количеството им се определя от централното ядро, което е в колективното съзнание. Така например субективното душевно състояние, съпровождащо у който и да било индивид възприемането на импресионистичната живопис, е от съвсем различно естество в сравнение със състоянията, предизвикани от кубистичната живопис; що се отнася до квантитативните разлики, явно е, че количеството на субективните представи и чувства при сюрреалистичното поетическо произведение е по-голямо, отколкото при класическото художествено произведение; при сюрреалистичното стихотворение читателят е този, който трябва да има грижата да си представи почти цялата свързаност на темата, докато класическото стихотворение почти изцяло го лишава от свободата на субективните му асоциации посредством точния си изказ. По такъв начин субективните компоненти на психическото състояние на възприемащия субект добиват обективно семиологичен характер, подобно на характера, който имат „вторичните“ значения на думите, най-малкото — непряко, посредством ядрото, принадлежащо на общественото съзнание.

За да свършим с тези няколко общи бележки, трябва да добавим и това, че отричайки слагането на знак за равенство между художествената творба и субективното психическо състояние, ние същевременно отричаме и всяка хедонистична естетическа теория. Понеже насладата, която доставя произведението на изкуството, може да доведе в най-добрия случай до непряка обективизация като „вторично значение“, и то потенциално, би било неправилно да се твърди, че то е необходима съставна част от възприемането на всяка художествена творба; в развитието на изкуството има периоди, когато се наблюдава тенденция за доставяне на такава наслада, ала има и други периоди, когато се наблюдава безразличие към нея или дори стремеж към предизвикване на обратното въздействие.

Съгласно общоприетото определение знакът представлява сетивна реалност, съотносителна с реалността, за която тя трябва да подсеща. Следователно ни се налага да си зададем въпроса: каква е тази втора реалност, която бива замествана от художествената творба. Бихме могли наистина да се задоволим с твърдението, че художествената творба е *автономен* знак, характеризиращ се единствено с това, че служи за посредник между членовете на дадена общност. По такъв начин обаче въпросът за съприкосновението между произведението-предмет и реалността, към която насочва то, просто би бил изтикан настрана, вместо да бъде решен; трябва да се каже, че и при наличието на знакове, явяващи отношение към каквато и да било различна реалност, знакът винаги означава нещо и това е съвсем естествена последица от обстоятелството, че знакът трябва да бъде разбираан еднакво както от отправителя, така и от получателя. Само че при автономните знаци това „нещо“ не е явно определено. Каква е тогава тази неопределена реалност, към която е насочено художественото произведение? Това е цялостният контекст на т. нар. социални явления, като философия, политика, религия, икономика и т. н. Ето защо изкуството е в състояние по-добре от което и да било обществено явление да характеризира и представя дадена „епоха“; това е и причината дълго време историята на изкуството да бъде направо смесвана с историята на културата в широкия смисъл на тази дума, и обратно, в общата история често охотно да бъдат разграничавани отделни периоди в зависимост от повратните точки в историята на изкуството. Обединяването между определени художествени произведения и цялостния контекст на обществените явления наистина изглежда съвсем факултативно; такъв е например случаят с т. нар. прокълнати поети, които творби са чужди на тогавашната ценностна йерархия. Ала именно затова те остават изключени от литературата и общостта ги приема едва в момента, когато те вече са в състояние да изразяват обществения контекст в резултат на неговото развитие. Налага се да при-

бавим още една обяснителна бележка, за да се предпазим от всяко възможно недоразумение; заявявайки, че художественото произведение е насочено към контекста на обществените явления, ние ни най-малко нямаме предвид, че то непременно се слива с този контекст по такъв начин, че да можем да го разглеждаме като пряко показание или като пасивно отражение. Като всеки друг *знак* и то може да има непряко отношение към означавания от него обект — да речем метафорично отношение, или пък да се отнася към него по някакъв друг косвен начин, — но това не значи, че е престанало да бъде ориентирано към този обект. Тъй като изкуството има семиологична природа, едно художествено произведение никога не бива да се използва като исторически или социологически документ. Без предварително да се проучи документалната му стойност, т. е. качествата на връзката му с дадения контекст от социални явления. Обобщавайки основните белези на изложението дотук⁴, можем да кажем, че при обективното изследване на изкуството като явление на художествената творба трябва да се гледа като за знак, съставен от създадения от твореца съществен символ, от „значение“ (= естетически обект), чието място е в колективното съзнание, и от отношението към означаваното, отношение, насочено към цялостния контекст на обществените явления.

Втората от тези съставки съдържа същинската структура на творбата. *Важно е да се отбележи, че* *семиологичният анализ на изкуството не се изчерпва с това. Покрай функцията си на автономен знак художествената творба има и друга функция: функцията на комуникативен знак. Така например поетическата творба функционира не само като художествена, но и като „слово“, изразяващо състояние на душата, мисъл, чувство и т. н. Има изкуства, при които комуникативната функция е твърде очевидна (поезия, живопис, скулптура), но има и други изкуства, където тя не е толкова явна (танцът) или дори е невидима (музика, архитектура)⁵. Оставяме настрана трудния проблем за латентното присъствие или за пълното отсъствие на комуникативен елемент в музиката и архитектурата — макар че и при тях сме склонни да допуснем наличието на разредоточен комуникативен елемент (вж. сходството между музикалната мелодия и езиковата интонация; чиято комуникативна сила е очевидна). — Обръщаме се само към онези изкуства, при които функционирането на творбата като комуникативен знак не подлежи на съмнение. Това са изкуствата, където има „сюжет“ (тема, съдържание) и в които този сюжет на пръв поглед сякаш функционира като *комуникативно значение* на творбата. В действителност всеки от компонентите на художественото произведение, включително „най-формалните“ сред тях, съдържа собствена комуникативна стойност, независеща от „сюжета“. Така например цветовете и линиите в картината означават „нещо“, дори когато липсва каквото и да е сюжет — да речем „абсолютната“ живопис на Кавдински или в творбите на някои художници сюрреалисти. Именно в този фактически семиологичен характер на „формалните“ съставки се изразява комуникативната сила на безсюжетното изкуство, която наричаме разредоточена. Следователно, ако трябва да бъдем точни, трябва да кажем, че и тук като значение функционира цялата структура на художествената творба — и то дори като комуникативно значение. Сюжетът на произведението просто играе ролята на кристализационно ядро на това значение, което иначе би останало неопределено. Така че художествената творба притежава две семиологични значения, автономно и комуникативно, като второто от тях присъствува най-вече в сюжетните изкуства. Затова в развитието на тези изкуства се наблюдава диалектично противоречие между функциите на автономния знак и между функциите на комуникативния знак. Типични примери за това ни предлага предимно историята на прозата (роман, новела).*

Трудности от още по-деликатно естество възникват, когато от комуникативно гледище поставим въпроса за отношението на изкуството към означаваното⁶. То е различно от взаимноот-

⁴ По времето, когато това есе е писано (1934 г.) в Пражката лингвистична школа не са познати трудове на Пърс. В своите разсъждения Мукаржовски отрича затвореното разглеждане на творбата (това е и период, в който той постепенно експонава с руския формализъм), а също и ограничаването ѝ до системата на езика (Сосюр).

⁵ Напускайки полето на литературата, Мукаржовски показва валидността на структурите на художествената творба въобще и диалектичността им връзка с културния контекст на обществените формации.

⁶ Запазваме „означаваното“, защото тук то не функционира в смисъла на Сосюр като „означавемо“.

шението, свързващо всяко изкуство като автопомен знак с цялостния контекст на социалните феномени, понеже в качеството си на комуникативен знак изкуството е насочено към определена реалност, например към точно определена случка, към дадено лице и т. н. Видяно от тази гледна точка, изкуството напомня на чисто комуникативните знаци; има обаче една съществена разлика: комуникативното отношение между художествената творба и означаваното няма екзистенциално значение даже в случаите, когато се твърди или се изисква нещо. Въпросът за документалната автентичност на сюжета на художествената творба не може да бъде формулиран като постулат, доколкото разглеждаме творбата като продукт на творчество. Това не означава, че модификациите на отношението към означаваното са без значение за художественото произведение: те функционират като фактори на неговата структура. Много важно за структурата на дадено произведение е да се знае дали сюжетът му се схваща като „реален“ (понякога дори като документ), или като „фиктивен“, или пък има колебание между тези два полюса. Можем дори да открием творби, основани върху паралелизма и взаимното равновесие на две различни отношения към другата реалност, едно от които не притежава екзистенциална стойност, а другото е чисто комуникативно. Такъв е например случаят с живописния или скулптурен портрет, който е същевременно и комуникация за представяното лице и художествена творба, лишена от екзистенциална стойност; в белетристиката историческият роман и романизираната биография се отличават със същата двойственост. И така, модификациите на отношението към реалността играят важна роля в структурата на всяко от изкуствата, при които се борави със сюжет, и при теоретичното изследване на тези изкуства никога не бива да се пренебрегва истинската същност на сюжета, изразяваща се в това, че той представлява единство на смисъла, а не пасивно копие на действителността, даже когато става дума за „реалистично“ или „натуралистично“ произведение. В заключение бихме искали да отбележим, че проучването на структурата на художествената творба несъмнено ще бъде непълно, ако остане недоизяснен семиологичният характер на изкуството. Без семиологична ориентация теоритикът на изкуството постоянно ще бъде изложен на изкушението да гледа на художественото произведение като на чисто формална конструкция или дори като на пряко отражение на психическите или евентуално на физиологическите диспозиции на автора, или на другата реалност, изразена с помощта на творбата, респ. на идеологическата, социалната и културната ситуация в дадената среда. Това би довело теоритика на изкуството дотам, да гледа на развитието на изкуството като на някаква поредица от формални промени или напълно да отрече факта, че изкуството се развива (както постъпват представителите на някои течения в психологическата естетика), или пък да стигне до пасивен коментар на развитието, който е външен спрямо изкуството. Единствено семиологическият подход дава възможност на теоритиците да приемат автономното съществуване и първичния динамизъм на художествената структура и да погледнат на развитието на изкуството като на иманентно движение, което обаче се намира в постоянна диалектическа връзка с развитието на останалите области на културата.

Семиологичното изследване на изкуството, което скицирахме накратко, си поставя за цел:

- 1) да илюстрира в известна степен определени страни на дихотомията между естествените и хуманитарните науки, с която се занимава цяла една секция на настоящия конгрес; 2) да подчертае значението на семиологичната проблематика за естетиката и за историята на изкуството.

А сега позволете ни в заключение на това изказване да резюмираме неговите основни идеи под формата на следните тези:

А. Проблемът за знака редом с проблемите за структурата и за ценността е един от най-важните проблеми на хуманитарните науки, които без изключение боравят с материал с било по-силно, било по-слабо изразен знаков характер. Затова резултатите от изследванията на езиковедската семантика трябва да бъдат приложени спрямо материала на тези науки — след необходимата диференциация според специфичния характер на съответния материал⁷.

Б. Художественото произведение има знаков характер. То не бива да се отъждествява нито с индивидуалното състояние на съзнанието на неговия създател или на когото и да било от субектите,

⁷ Далеч преди Морис Мукаржовски фактически очертава трите области на семантиката — синтактика, семантика, прагматика.

възприемащи произведението, нито с онова, което нарекохме „произведение-предмет“. Художествената творба съществува като „естетически обект“, чието място е в съзнанието на цялата общност. Достъпно за сетивата „произведение-предмет“ не е нищо повече от външен символ по отношение на материалния обект; индивидуалните състояния на съзнанието, предизвиквани от „произведението-предмет“, застъпват естетическия обект единствено с онова, което е общо за всички тях.

В. Всяко художествено произведение е *автономен* знак, който е съставен от: 1) „произведението-предмет“, функциониращо като сетивен символ; 2) „естетически обект“, който е в колективното съзнание и функционира като „значение“; 3) отношението към означаваното, което се стреми не към самостоятелно съществуване — понеже става дума за автономен знак, — а към цялостния контекст на социалните явления (наука, философия, религия, политика, икономика и т. н.) в дадената среда.

Г. „Сюжетните“ (тематични, съдържателни) изкуства имат и втора семиологична функция, която е *комуникативна*. В този случай сетивният символ естествено остава същият както в предходните случаи; тук значението също се обуславя от естетическия обект като цяло, но сред компонентите на този обект има един привилегирован носител, функциониращ като кристализационно ядро на разредоточената комуникативна сила на останалите компоненти; това е сюжетът на творбата. Както при всеки комуникативен знак, отношението към означаваното се стреми към самостоятелно съществуване (събитие, лице, предмет и др.). Така че по това си качество художествената творба прилича на чисто комуникативните знаци. Отношението между художествената творба и означавания обект обаче не притежава екзистенциална стойност, което съществено го различава от чисто комуникативните знаци. Към сюжета на художественото произведение не бива да се предявява изискване за документална автентичност, доколкото го оценяваме като продукт на творчество. Това не означава, че модификациите на отношението към означаваното (т.е. различните степени от скалата „реалност — фикция“) не са от значение за художественото произведение: те функционират като фактори на неговата структура.

Д. Двете съвместно съществуващи в сюжетните изкуства семиологични функции — комуникативната и автономната — образуват едно от основните диалектически противоречия в развитието на тези изкуства; техният дуализъм се проявява в хода на развитието чрез постоянните отклонения в отношението към реалността.

ЯН МУКАРЖОВСКИ

ИЗКУСТВОТО КАТО СЕМИОЛОГИЧЕН ФАКТ

Ян Мукаржовски (1891—1974) е един от основателите на Пражката лингвистична школа. Учен с огромен принос в областта на семиотиката и лингвистиката, той стои в началото на редица актуални и днес проблеми като този за интертекстуалността (въпреки че все още не употребява този термин), за динамичния характер на естетическите структури в културния контекст, за рецепцията и много други. Изключителна известност има неговата монография „Естетическата функция, норма и стойност“ (1936 г.), пряко свързана с „Тезисите“ (1929 г.) на Пражката школа. Учението му за динамичния характер на естетическите структури в културен контекст е блестящо продължено от авторите на Тартуската и Московската школа.

„Изкуството като семиологичен факт“ е изнесено за пръв път на френски език като встъпителна лекция през VIII Международен философски конгрес в Прага през 1934 г. и напечатано две години по-късно в актите от конгреса: Actes du Huitième congrès international de philosophie à Prague 2—7 septembre 1934 (Prague, 1936) под заглавие „L'art comme fait sémiologique“. На чешки език е отпечатано в Studie z estetiki (Prague, 1966), с. 85—88 под заглавие „UMĚNÍ JAKO SEMIOLOGICKÝ FAKT“. По този текст е съществен българският превод.

В това есе са заложени много проблеми на литературата и изкуството в чисто семиотична перспектива.

Превод от чешки: Стефан Бошнаков

ЛИТЕРАТУРАТА

Без съмнение литературата е онази привилегирана област, в която езикът се упражнява, уточнява и изменя. От мита към устната литература, от фолклора и епопеята до реалистичния роман и модерната поезия литературният език предоставя разнообразие, чрез което литературната наука изучава жанровете, но той е не по-малко свързан с една и съща и единствена характеристика, която го различава от езика на обикновената комуникация. Ако с т и л е с т и к а т а анализира различните особености на един или друг текст и съдейства по този начин за създаването на теорията за жанровете, то п о е т и к а т а се опитва да очертае тази обща за езика функция в нейните различни литературни проявления. Тази специфика на функцията на езика в литературата бе наречена п о е т и ч н а ф у н к ц и я . Как да уточним поетичната функция?

Якобсон дава следната схема на лингвистичната комуникация:



Ако съобщението е ориентирано към к о н т е к с т а , неговата функция е к о г н и т и в н а , денотативна, референциална. Ако изказването иска да изрази отношението на о т п р а в и т е л я към това, за което се говори, функцията е е м о т и в н а . Ако изказването акцентира върху к о н т а к т а , функцията е ф а т и ч н а . Ако дискурсът е концентриран върху к о д а , то той изпълнява м е т а л и н г в и с т и ч н а функция. И така, „ориентирането (Einstellung) на съобщението в качеството му на такова, поставящото на акцент върху съобщението заради самото него е това, което характеризира п о е т и ч н а т а функция на езика“. Важно е да цитираме пълната дефиниция, която Якобсон дава на поетичната функция: „Тази функция не може да бъде изучавана с успех, ако се пренебрегват общите проблеми на езика, а, от друга страна, един щателен анализ на езика изисква да се разглежда неговата поетична функция. Всеки опит да се стесни сферата на поетичната функция само в рамките на поезията или да се сведе поезията само до поетичната функция представлява опасно и измамно опростителство. Поетичната функция не е единствената функция на словесното изкуство, тя е само доминиращата, определящата функция, докато в другите вербални дейности тя играе само вторична, допълнителна роля. Тази функция, която прави очевидна осезаемата страна на знаците, задълбочава дори и фундаменталната дихотомия между знаците и предметите. Заедно с това, занимавайки се с поетичната функция, лингвистиката не може да се ограничи в областта на поезията.“

Ясно е, че тази „поетична функция“ на езика не е присъща само на един тип дискурс, например поезията или литературата. Всяка употреба на езика извън поезията може да стане средище на тази поетична функция. Що се отнася до поезията, собствено казано, това акцентирание върху съобщението за негова собствена сметка, тази дихотомия на знаците и предметите, се отбелязва най-напред чрез важността, която *организацията на означаващото* има за нея или от фонетичния аспект на езика. Сходството на звуци, рими, интонация, ритмиката на различни типове стихове и т. н. имат една функция, която, далеч от това да бъде чисто орнаментална, предава ново означение, добавящо се към експлицитното означено. „Обикновено подчинено на означаването“, казва Е. Поуп: „Звукът трябва да прилича на ехо на смисъла“, отбелязва Поуп: „Поемата, това продължително колебание между звук и смисъл“, посочва Валери. Съвременната наука, която се занимава с тази организация на означаващото — прозодията — говори за символизъм на звуците.

За да се прецизира по-добре поетичната функция, Якобсон въвежда термините за *селекция* и *комбинация*. Да предположим, например, че темата на едно съобщение е „дете“: отправителят може да избира сред думи от един цял ред (дете, малчуган, хлапе, гамен), за да изрази тази тема; за да коментира темата, също има избор между множество думи: спане, сън, почивка, дрямка. „Двете избрани думи се комбинират в речевия акт. Селекцията се извършва на основата на екви-