

Александър Панов

Понятието дискурс

в съвременното литературознание

В края на шестдесетте и началото на седемдесетте години в историята на съвременното литературознание започва да се осъществява една радикална смяна на научната парадигма. С появата на рецептивната естетика, преминала по-късно в естетика на въздействието, и с възраждането на традиционното за немското литературознание херменевтично направление от линията Шлаермахер — Дилтай — Хайдегер — Гадамер, реструктурирано в направлението на литературната херменевтика на Ханс-Роберт Яус, интересът на литературоведа все по-силно се насочва към онази пресечна точка на художествения процес, където се срещат традиционните проблеми на поетиката, детайлно разработени от силния по онова време структурализъм, и проблемите на социалното въздействие на художествената творба в нейното реално комуникативно пространство. Възниква една принципно нова научна ситуация, която изисква обособен и адекватен понятиен апарат, доколкото разработеният до момента категориален апарат трудно улавя именно принципното единство на структурните и рецептивно-въздействените аспекти на художествения акт. Това впрочем личи и от конкретната история в развитието на рецептивната естетика. В първите десет години на своето съществуване, дори когато описва строежа и функциите на художествената комуникация, тя предпочита да си служи с утвърденото за момента понятие за текста. Но за разлика от характерните за структуралистичното литературознание аспекти на текстовия анализ тук започват да се проявяват нови, свързани с потенциалната възможност на текста да бъде „програма на рецептивния акт“ според израза на Дитер Шленшедт. В късо време е проанализирана цялата гама от условия, в които текстът попада, както и влиянието им върху спецификата на въздействиения акт, разликите между рецепцията на нефикционалните и фикционалните текстове, спецификата на обществената комуникация и т.н. Слабо място в тези изследвания обаче си оставаше проблемът за т. нар. продуциране на текстове, слабост, която в никакъв случай не можеше да се компенсира от общите уговорки за някакво влияние на комуникативната парадигма върху процеса на формирането на текста. Необхо-

димо беше да се изработи такава специфично за комуникативната теория понятие, което да обхваща като равноправни членове и двете страни на художествения акт, чиято същност все повече и повече се възприемаше като един своеобразен диалог — понятие, традиционно за херменевтиката, а по-късно с обясним ентузиазъм възприето от привържениците на т. нар. интертекстуална теория. Като такава понятие все по-често започна да се използва терминологизираното още от френския структурализъм лингвистично понятие „дискурс“.

Понятието „дискурс“ в употребата на Е. Бойсанс¹, Е. Бенвенист² и Цветан Тодоров³ съвсем закономерно остана не съвсем изяснено и в много случаи се възприема като синоним на „реч“, макар че Емил Бенвенист категорично прокламира тяхното принципно различие. Но така или иначе в рамките на структурализма се изработи схващането, че дискурсът и неговата специфика трябва да се изучават не толкова с оглед на индивидуалните прояви на човешката реч и продуцираните от нея текстове, колкото от някаква трета, междинна спрямо традиционната сосюровска дихотомия „език — реч“, сфера на изява на езиковата дейност на човека. Очевидна беше необходимостта от въвеждане на категория, която да регламентира „социалната норма“ според израза на Йелмслев, която опосредствува равнището на структурата и равнището на прагматиката при езиковата комуникация. Но всичко това малко или повече остана в ареала на лингвистиката, докато по отношение на художествената литература понятието дискурс в употребата на структурализма се ограничи до признаването на статута на „изказване“ на художественото съобщение, а така също и на влиянието на законите на комуникацията при построяването на литературния текст, който до момента се определяше единствено на базата на чисто семиотичната гледна точка — като кохерентен и смислово генериращ набор от знаци на различни равнища, способни да осъществят специфичния акт на предаването на „художествената информация“.

Истинското свое приложение в областта на художествената литература понятието дискурс получи именно в научната парадигма на рецептивното и херменевтическото литературознание. Не бих могъл, пък и няма особено голям смисъл днес да проследяваме конкретната история на възникването и еволюцията на понятието в конкретните разработки на школата. Тук ще ме интересуват преди всичко проблемните ситуации и същностните въпроси на литературознанието, ставащи очевидни с начина на употреба и обема на понятието за дискурс в последните десет години.

¹ Buysens, E. Les langages et le discours. Bruxelles, 1943.

² Бенвенист, Э. Общая лингвистика. М., 1974.

³ Тодоров, Т. Les genres du discours. Paris, 1978.

Така например първият сериозен пробив към осъществяване на една истинска теория на художествената комуникация беше осъществен в момента, когато на анализ беше подложен проблемът за идентичността на художествената творба. Тук вече стана ясно, че независимо от понякога виртуозната структурираност на художествения текст на него му липсва именно идентичност в социалното комуникативно пространство, а в такъв случай как биха могли адекватно да се изучават отношенията между него и възприемателя, който, както твърдеше рецептивната естетика, проявява съвсем определена самоличност, дори и в случаите, когато под формата на „имплицитен читател“ е заложен във въздействената стратегия на текста. Необходимо беше и самият художествен акт да придобие такава самоличност, която да му позволи да преодолее литературоведската стерилност в анализа на взаимоотношенията текст — възприемател. Така първото определение на рецептивното литературознание по отношение на литературния дискурс по необходимост беше свързано с понятието за текста: „Дискурсът е реч в социалното пространство, която притежава идентичност, за разлика от текста, който има кохерентност, но няма идентичност.“⁴ Още с това свое определение Карл-Хайнц Щирле постави и втория същностен момент в анализа на художествения акт — въпроса за взаимодействието и отношенията между равнищата на текста и дискурса. И на второ място — проблема за трансформацията на нормалните речеви дискурси в специфичното явление художествен дискурс.

На втория въпрос ще се върнем след малко, а за първия си струва да отбележим следното. Тъй като според Щирле в отношенията дискурс — текст могат да възникнат два принципно различни модела — дискурсът да не е закодиран в знаковата система на текста и да има първична стойност и дискурсът да е закодиран в знаковата система на текста, като по този начин получава вторична стойност, проблемът за т. нар. фикционалност се променя силно. Докато в статията си „Що ще рече рецепция на фикционален текст“ Щирле определя фикционалността на текста по отношение на опозицията прагматичен — непрагматичен текст, то тук очевидно ще трябва да настъпят изменения в тази постановка. Проблемът за фикционалността вече ще се носи от самия дискурс дотолкова, доколкото самата характеристика на комуникативния акт вече е фикционализирана и опосредена през знаковите равнища на текста. Така възниква едно специфично напрежение, което по различен начин се отбелязва и от много други представители на школата — напрежението между дискурс и не-дискурс в строежа на художествения акт.

⁴ Stierle, K.-H. Identität des Gedichts. In Poetik und Hermeneutik. VIII, München, 1978.

Бидейки комуникативно конституирано, художественото изказване е във всички случаи някакъв дискурс, макар и с усложнена и специфицирана характеристика. Но, от друга страна, художествената структура, разбрана като смислопораждащ механизъм, не във всички случаи се нуждае от дискурсивна определеност. Нещо повече, според теорията на Пол Рикьор тя решително преодолява своето дискурсивно начало и получава особен статус на иконичност благодарение на опосредствувашата роля на писмеността, при която простото записване на дискурса се трансформира в транскрипция на реалността: „Иконичността е едно о-писание на реалността. Писането в собствения смисъл на думата е тогава особен случай на иконичността. Записването на дискурса е транскрипция на света, а транскрипцията означава не удвояване, а метаморфоза.“⁵

Споменатото противоречие става още по-значимо и интересно за литературознанието, ако отчетем факта, че в различни епохи и художествени системи относителната тежест на дискурсивното или не-дискурсивното начало в художествения акт се изменя и надделява ту едното, ту другото. Така например в периодите на непосредствено участие на художествената творба в обществената комуникация нейната дискурсивна характеристика е много важна, докато в периодите на автономизиране на художествената творба преобладава именно нейната характеристика като смислопораждаща структура за сметка на непосредствената ѝ комуникативна определеност. Нещо повече — самата комуникативна определеност се превръща в своеобразен знак и вторична, т. е. условна, фикционална реалност.

Но противоречие съществува не само между дискурсивното и не-дискурсивното начало, разбрано като снемане на комуникативния аспект за сметка на иконично-знаковия. Вътрешно противоречие се открива и на самото равнище на комуникацията. В интересната си студия „Разговор и дискурс“ Карл-Хайнц Щирле обосновава една идея, която заслужава вниманието на херменевтиката. Според него още в самата семантика на понятието за дискурс, възникнало по времето на Ренесанса, е заложена идеята за една целенасочена, авторитетна, линейна реч. За разлика от него „разговорът“ е кръгова, ненасочена, неавторитарна и неподчиняваща реч. Това е реч с постоянно търсеща се идентичност, състояща се от отделните изказвания, които в случая не притежават автономна самостоятелност, както и цялото, което не притежава ясна стратегия, целенасочена структура и ясно определени граници. Тези два идеални модела на човешката комуникация лягат в основата и на различни типове структуриране на комуникативния акт и текста, получен като резултат.

⁵ Ricoeur, P. Die Schrift als Problem der Literaturkritik und der philosophischen Hermeneutik. — In: Sprache und Welterfahrung. München, 1978.

За дискурса е характерна ясната и логична постройка на текстова стратегия, определения и мотивирани отношения между частта и цялото, целенасочено преследване на комуникативната и въздействената цел, ясно изразена неравностойност в позициите на говорещия и слушащия като основа на рецептивния акт и на въздействената стратегия. За разговора от своя страна са характерни непредвидимата и логически слабо обвързана конструктивна стратегия, непрестанно променящите се взаимоотношения между частта и цялото, неясната комуникативна и въздействена цел, принципното равнопоставяне между говорещ и слушащ, определящо характера на рецептивния акт и въздействената програма. Тук противоречието дискурс — не-дискурс придобива ново качество — противоречие между интенционалната конструираност на комуникативния акт и оттам и на организацията на знаковата система на текста — от една страна, и на свободата, интенционалната необвързаност на свободното боравене с елементите на цялото, които в хода на неговото развитие могат непрекъснато да го видоизменят и да конституират една непрекъсната търсеща се идентичност на художествения акт. И тук противоречието, макар и характерно за всеки художествен дискурс, има и отчетливи исторически прояви, при които ударението пада или върху стратегията на разговора, или върху стратегията на дискурса — на свободното или на авторитарното говорене.

Засегнатият във финала на последния абзац проблем за идентичността на художествения акт ни връща към вече поставения в началото въпрос за механизма на трансформация на прагматичния речеви дискурс във вторичния фикционален дискурс на художествения акт. Според мненията на Щирле и Варнинг възможностите са две. Първата от тях е т. нар. трансгресия, при която първичният комуникативен акт загубва своята идентичност и преминава в ново качество. Така например в един лирически дискурс могат да се открият стратегиите на различни видове речеви дискурси — изповед, молитва, аргументация, разказ, реторическо изказване и т. н., но полученият в резултат художествен акт не притежава нито структурната, нито въздействената стратегия на съставляващите го елементи, той има своя собствена художествена стратегия и въздействен потенциал.

Втората възможност е т. нар. инсцениран дискурс. Тук проблемът всъщност не е свързан с взаимоотношенията между първичните речеви дискурси и вторичния художествен дискурс, а със самата дискурсивна организация на художествения или фикционалния дискурс. Тук основният въпрос е в това — дали фикционалността е само някакъв компонент на дискурса и по този начин разграничаваща художествения от прагматичния дискурс, или самата ситуация е фиктивна, а художественият дискурс по своята същност представлява

едно фиктивно комуникативно действие в една фиктивна комуникативна ситуация. Варнинг е склонен да приеме последната възможност, но въпреки това, ако се вгледаме в проблема, отново ще се натъкнем на познатото противоречие. От една страна, наистина всеки художествен акт, дори и фолклорният, е в някаква степен вторичен и фиктивен, доколкото не е непосредствено производно на една вътрешно непротиворечива и идентична сама на себе си комуникативна ситуация, от една страна, а от друга — доколкото и в най-примитивния художествен акт се открива едно ясно обусловено равнище на символичност както по отношение на знаковата му структура, така и по отношение на комуникативните и рецептивни аспекти. В този смисъл художественият акт наистина започва от момента на фикционализирането на неговия дискурс независимо дали по отношение на художествения свят на творбата имаме фикционално или нефикционално отношение към прагматичната реалност.

От друга страна обаче, самата художествена комуникация вече представлява един комуникативен ред, който независимо от съставляващите го фикционални комуникативни актове е реален и нефикционален. Комуникативните и въздействените му цели, колкото и незабележими да са понякога, все пак се реализират в рамките на непосредствената обществена реалност. И тук вече застава основният въпрос — как с помощта на един фикционален, „инсцениран“ дискурс се осъществява реално социално и комуникативно действие?

Това е може би най-сложният въпрос, който се поставя по отношение на художествения дискурс. Сложността идва оттам, че дори на равнището на прагматичната речева комуникация е трудно да се определи спецификата на речевия акт като някакъв вид социално действие. А в същото време точно това е точката, в която се осъществява връзката между художествената литература и обществото, точно тук се намира и основанието за съществуване на художествената литература. Тук отговорите в никакъв случай не могат да бъдат прости и еднозначни. Затова и на този проблем са посветени и най-много от изследванията на рецептивната и херменевтичката школа, при това и от двете ѝ разновидности — Констанцката и Франкфуртската. Диапазонът на интересите е пределно широк — от комуникативните и психологически механизми, позволяващи на речевия акт да се превърне в социално действие, през паралелния анализ на различните видове социални действия с цел да се разработи една обща теория на действаването и оттам — да се разреши проблемът за спецификата на езиковото и литературното символично действие, пък и на общата теория на символичните действия въобще, до изследването на историческите изменения в механизмите на взаимодействие между комуникативните, идеологическите и поведен-

ческите аспекти на човешката дейност. По отношение на последното особена популярност напоследък доби разработената преди шест десетилетия теория на Андре Жолес за „простите форми“⁶. Според тази теория още на равнището на езика (днес бихме казали на равнището на всекидневната култура) съществуват обособени, вътрешно структурирани форми, които представляват своеобразни светове с характерни комуникативни, стилистични, идеологически и поведенчески аспекти, обусловени от различни екзистенциални и културни ситуации, които в общи линии обхващат фундаменталните равнища на човешката култура. Именно във връзка с тях се формират по-късно и различните жанрови системи и начини на структурна и комуникативна организация на художествената творба.

По такъв начин достигахме и до последния основен въпрос, касаещ употребата на понятието художествен дискурс в литературознанието. Това е теорията на литературните жанрове. Тук е може би най-важното практическо приложение на теорията на дискурса в традиционната проблематика на литературознанието. След като дълго време теорията на жанра опитваше всевъзможни начини за обосноваване на съществуването на своя предмет и описанието на неговата същност, именно теорията на дискурса успя да даде онази основа, която да обясни достатъчно последователно и непротиворечиво всички известни аспекти на литературния жанр — външна и вътрешна комуникативна структура, тип реч, типично поведение на възприемателя, обществена същност на рецептивния акт, тематика, структурни особености и т. н. Но това вече е друга тема, която изисква внимателно и задълбочено разглеждане.

⁶ Jolles, A. Die einfachen Formen. Halle, 1956.