

Мирослав ЧЕРВЕНКА (р. 1932 г.) се занимава с обща теория на литературата, като развива и обогатява идеите на пражкия структурализъм и по-конкретно – на Ян Мукаржовски. Автор е на няколко стихосбирки, а също и на значими изследвания, свързани с теорията на чешкия стих и с индивидуалния стил на редица чешки поети от XX век. През 1971 г. М. Червенка е принуден да напусне Института по чешка литература към ЧСАН, но не прекъсва научните си занимания. Този факт обаче става причина за сравнително късното официално издаване на голяма част от неговите трудове. В момента М. Червенка отново работи в Института по литература към ЧАН и е главен редактор на списание „Ческа литература“.

Пълна библиография на трудовете на Мирослав Червенка от 1956 до 1990 г. се съдържа в книгата му „Стил и смисъл“ (*Cervenka, M.: Styl a význam. Praha, 1991*).

ЛИТЕРАТУРНАТА ТВОРБА КАТО РЕЧЕВИ АКТ*1

МИРОСЛАВ ЧЕРВЕНКА

2.1. Ако се замислим над действителното съдържание на някои изречения от литературоведските анализи, като например: „Пейзажът при Маха контрастира с преживяванията на героите“ или „В прозата на Рабле се проявява влиянието на карнавалната атмосфера“, ще открием в тях много импликации. Тези изречения всъщност изхождат от доста дълга поредица предпоставки. Една част от тези предпоставки засяга онтологията на литературната творба, друга – обективността на нейното познаване.

Основанията за рационален анализ на тези проблеми за мен са дадени в концепцията за литературната творба като знак и съвкупност от значения, формулирана от пражкия структурализъм, а именно от Ян Мукаржовски. Повече по този въпрос – в хода на настоящия труд. Тук бих искал да се върна към Роман Ингарден и неговия класически анализ на онтологията и гносеологията на литературната творба, чиято емпирична страна е близка до постановките на Пражката школа. Ингарден доказва важното значение, което има феноменологията на Хусерл за литературната теория. Същевременно

* Текстът е втора глава от книгата на Червенка "Смислово изграждане на литературната творба". – Вж.: *Cervenka, M. Vyznamová vystavba Literárního díla. Praha, 1993; s. 13–29.*

но обаче философската ориентация на Ингарден води до някои тези, приемливи само за привържениците на Хусерл. Имам предвид най-вече определянето на литературната творба като чисто интенционален обект. Но в случая по-важното е, че Ингарден прави систематичен анализ на изграждането на литературната творба, на нейните равнища и взаимните им отношения. Независимо колко далеч стигат критиците на Ингарден – да отбележим само, че последователите на Котарбински (Й. Пелц) са много по-критични към Ингарден от марксистите (Х. Маркевич) – дали ще намалят или увеличат броя на „равнищата“ на Ингарден и т.н., самият принцип на йерархическа организация на литературната творба, в която елементите на по-ниското равнище конституират комплекси на по-високо равнище и всички равнища изграждат естетически въздействащата полифония на цялото, представлява модел, чрез който полският учен оставя трайна следа в развитието на литературната наука. Принципно значение има и неговата критика на психологизма (в нея Ингарден е силен, както и феноменологията като цяло), която води до стриктното разграничаване на творбата от създателя и възприемателя ѝ.

2.2. Нека сега си зададем въпроса дали не е възможно да се противопоставим на големите трудности, свързани с онтологическата проблематика на литературната творба (а частично и на зависимостта от определени философски предпоставки) чрез избор на такъв подход, който от областта на чисто философския логически анализ веднага ще ни изведе в областта на конкретната наука. Никой проблем не се ликвидира по такъв простицък начин, но може да се въвлече и контекст, който да улесни решаването му.

Според мен, в нашия случай такъв подход е възможен, ако определим предварително – в съгласие с емпиричните литературоведски школи, напр. с авторите на полското съчинение „Zarys teorii Literatury“ – литературната творба като речев акт (*promlwa*). Така определена, творбата се включва в контекста на продуктите от човешката речева дейност, а за решаване на част от онтологическата проблематика можем да извлечем паралели от теоретичното езикознание; някои страни от онтологията на литературната творба са характерни за останалите типове речеви актове, или се разкриват на техен фон. А други ще се проявят не като белези на една обща онтология, а като особености на извънредно сложното смислово изграждане на определен тип речев акт.

2.2.2. Речевият акт¹ (чеш. *promlwa* – бел. прев.) представлява уникална организация на езиковите средства (номинация), подбрани от обща система (семантично равнище), подредени в линейна последователност според определени норми (синтактично равнище) и съобразени с извънезиковите условия (стилистично равнище).

2.3.1. Подобно на някои други типове речеви актове литературната творба е „стабилизирана“. Тази стабилизация осигурява възможност за многократно

възприемане на един и същ речев акт. От векове насам тя се осъществява чрез графичен запис. Графичният запис обаче не е единствената форма на стабилизация. В такава широка сфера, каквато е фолклорната словесност, средството за стабилизация е паметта на отделните членове на човешкия колектив и процесите на взаимно предаване на фолклорната творба. Именно това обуславя неустойчивостта ѝ, наличието на нейни местни и времеви варианти.

Функцията на графичния запис в повечето случаи – важните изключения ще приведем по-нататък – се изчерпва с това, че гарантира стабилността на творбата. Физичните явления – напр. напечатаният лист хартия – не бива да се отъждествяват със самата творба или с някое от нейните равнища. Графичните знаци не са носители на езикови значения, не представляват сами по себе си „сетивно дадената“ страна на творбата, те са знаци на знаците: едва това, което си представяме при възприемането на графичните знаци, т.е. техните денотати, се явява възприемаемата страна на същинските езикови знаци, текстът на творбата. Тази възприемаема (дори само на ум възприемана) страна на езиковите знаци има звуков характер. Литературната творба е абсолютно зависима от това, че основното средство за комуникация в обществото – естественият език, е система от звукови сигнали. Спецификата на литературата на фона на другите видове изкуства е съществено обусловена от факта, че примерната субстанция на всяка езикова проява има звуков характер. Тази особеност се проявява най-вече в линейността на творбата, в нейната едноизмерност, в подреждането на елементарните градивни единици на творбата по времевата ос. Графичният запис не изисква подобно нещо, неговата обичайна линейна организация пасивно отразява това, което необходимо и естествено произтича от звуковия характер на езика. По същия начин и семантичната употреба на сетивната страна на знаците в голямата си част се основава на факта, че сетивното, към което тази страна е насочена, е слухът. Творбата, фиксирана със средствата на променена графична система, правопис и т.н., запазва напълно своята идентичност; промените в произношението, обусловени напр. от историческия развой на езика, обаче са сериозно вмешателство в целостта на творбата, дори когато графическата система остава непроменена². Ето защо запазването на звуковата страна на творбата е основен принцип на текстологията.

2.3.2. Спираме се на този проблем малко повече, защото мненията на някои учени по него значително се различават. Х. Маркевич³ разглежда звуковите и графичните знаци като тъждествени и равноправни. Неговото мнение най-красноречиво се потвърждава от случаите на самостоятелна функционална употреба на графичния запис в литературната творба – използването на т.нар. еквиваленти на текста⁴, употребата на различни видове шрифт, на графичните сигнали на ритмичното членение, акростиховете, цитирането на реално съществуващи „надписи“ или на нелитературни жанрове, дори с намек за техния действителен графичен вид („Войната на саламандрите“ от К. Чапек). Някои от изброените средства не могат да се тълкуват по начин, раз-

личен от този на Маркевич. Особено визуалните стихотворения, при които графиката и пространственото оформяне имат най-важна роля, но точно поради това те са явления на границата между литературата и изобразителното изкуство. Към тезата за звуковия характер на текста трябва да добавим, че графичните и типографските знаци и тяхната визуална организация само в епизодични случаи имат самостоятелна структурна роля в рамките на творбата. Другите обичайно привеждани доказателства не спадат към тази област. Част от т.нар. рими за очите се основава на остаряло произношение или направо е доказателство за вкаменяването му в поетическия език. При определяне на междустиховите граници при белия стих графиката играе роля на сигнал, но характерът на тези граници е звуков (пауза, интонационна каденца) и се базира на обективно дадения ритмически импулс, създаден от звуковата стилизация на съответния стих. Също така използването на курсив или главни букви има в творбата свой звуков еквивалент, като например повишаването на гласа, интонационното отделяне и т.н. Тези особени графични средства се употребяват, за да компенсират недостатъците на обикновения типографски запис и да „впишат“ в текста като негова обективно дадена съставна част някои страни от звуковата реализация, които в противен случай биха останали извън творбата, т.е. става дума за нещо като обогатяване на пунктуационната система.

Що се отнася до „тихото четене“, което днес очевидно е най-разпространената форма на реализация на творбата, споменатите особености не са релевантни във връзка с нашия проблем. Самият Маркевич смята, че с тихото четене са свързани звукови представи⁵. Характерът на тези звукови представи, т.е. тяхната схематичност и известна неопределеност, напълно съответстват на спецификата, която има звуковата страна на творбата (за тази специфика вж по-нататък). Твърдението на Маркевич, че в голямата си част прозата предварително предполага реализация чрез тихо четене, наистина е правилно, но от него не би могло да следва, че „материалната“, непосредствено достъпната за сетивата страна на езиковия знак в повечето прозаични произведения е художествено ирелевантна. Но ако не е ирелевантна, означава ли това, че функционалното използване на сетивната страна на знака представлява използване на неговия графичен запис? Дали предварително обмислената организация на синтактичните цялости, тази безусловна съставна част на всеки прозаичен стил, се изгражда върху предварително обмислената организация на схематизираните интонационни каденци (които са елемент от читателската „звукова представа“)⁶ или върху последователността на определящите пунктуационни знаци, които сигнализират присъствието на тези каденци? И не представляват ли част от системата на интонационните цялости и полукаденците, които не се означават графически?

2.4.1. Дотук се занимавахме с по-малката трудност от всички тези, които са свързани с решаването на проблема за онтологията на литературна-

та творба. При прехода към по-обща и по-сложна проблематика изхождаме от предишните си разсъждения, а именно от тезата за схематичността на звуковата представа.

Характеризирайки творбата като речев акт, не бива да пренебрегваме нейното принципино различие от реално произнесената в някакъв диалог реплика, от ораторската изява или от всекидневния разговор. За разлика от тях литературната творба, като всеки стабилизирани речев акт може да бъде възприемана многократно, но без да съвпада с нито една от своите конкретизации. Творбата съществува над тях, в едно по-високо равнище на обобщеност. Това добре се вижда по отношение звуковата страна на творбата⁷: редица задължителни атрибути на звуковото равнище на речевия акт не са предзададени по никакъв начин в самата творба. Така например абсолютният тон на гласа, неговата нюансираност, представляващи трайни характеристики на говорещия, остават в рамките на творбата индиферентни и неопределени. Същото се отнася и до начина на реализация на фонемите от звуковия план на изказа: в творбата влиза (грубо казано) само това, което има фонологична валидност в езика, т.е. само схеми на отделните звукове. Ако гласната Е в конкретния индивидуален речев акт може да се реализира „широко“ (близо до А) или „тясно“ (близо до И) и сборът от съответните фонетични регистрации би представлявал широка непрекъсната скала, то в творбата, както и в езика, Е е само съвкупност от диференциални признаци, които в системата на опозициите отличават тази гласна от останалите. Плавността на преходите, характерна за актуалния речев акт, в рамките на творбата или по-точно в рамките на кода, към който творбата се съотнася, е заменена с дискретност. Вместо плътността на звуковете от реалната реч в творбата има последователности от звукови схеми, определени до степента, дадена от нормата, съдържаща се в репертоара на езиковата система.

2.4.2. Нещо подобно може да се твърди и за по-високите равнища на езика, например за семантичното.⁸ Смиълът на номинацията или на изказа (чеш. *vypoved* – бел. прев.) в творбата не се предзадава и съопределя от непосредствения ситуационен контекст или от фактическото съществуване на денотат, нито пък се дефинира чрез термини в научните трудове. Освен лексикалното значение (дадено от узуса и от мястото в системата на номинациите) само контекстът на самия речев акт определя значението на думата. Така възникналата обща схема от значения при възприемането на творбата се конкретизира и обогатява с редица други значения, които вече не са част от самата творба. По този въпрос ще разсъждаваме неведнъж и по-нататък.

Ако при определяне характера на литературната творба прекратим всички тези ограничения, то тя би се разпаднала на отделните си конкретизации. Съществуват научни направления, които приемат този резултат и заменят анализа на творбата с регистрацията на нейните рецепции или с търсене ин-

варианта на тези рецепции. Този подход обаче е неприемлив за нас поради същите причини, които привежда Р. Уелек и които тук няма да повтаряме.

2.5.1. Колкото и да се различават една от друга отделните конкретизации, те имат една обща точка – самата творба, която се явява техен импулс. Противоположно на своите конкретизации, творбата представлява съвкупност от схематични езикови импулси, които до някаква степен предзадават определен сбор от психически реакции у възприемателите. В размислите си за онтологията на литературната творба Р. Уелек достига до концепцията за творбата като многопластова система от норми. Той се ограничава както от крайния платонизъм (творбата няма същия статут като идеята за триъгълника), така и от крайния номинализъм, който би обявил подобна система от норми за фикция или за мощен конструктор на научното описание. По този начин Уелек полага съществуването на творбата в интересубективната сфера, позовава се на колективното съзнание и с право въвежда социологическа гледна точка към проблема.

2.5.2. В концепцията на Уелек има много ценни неща, с които не можем да се съгласим. Но въпреки това смятам, че неговата заключителна формулировка не е лишена от опасността да предизвика недоразумение – понятието норма се използва, без да бъде конкретизирано, и по този начин творбата се измества направо в сферата на абстрактните знакови системи. По какво така дефинираната творба се различава от самия език? С оглед на индивидуалните конкретизации е възможно творбата да се приеме като норма. Във връзка с езиковата система обаче творбата е употреба, актуална и уникална употреба на система от по-обща норма, с която система не бива да я отъждествяваме. Творбата, уникална организация на езиковите знаци и същевременно система от импулси за следваща езикова и извънезикова дейност на възприемачия субект (конкретизация), се включва в обществения контекст като индивидуален, макар и потенциален, продукт, а не като система от норми.⁹

Ето защо е валиден само до известна степен паралелът, който Уелек прави между отношенията на творбата и нейната конкретизация, от една страна, и Сосюровото *Langue* и *parole*, от друга. Ако става дума за илюстрацията на отношения между по-обща и по-конкретна система, на каквато и да е норма и нейната реализация – всичко е наред. Но ако ни интересува действителното място на творбата в йерархията на различните равнища от езиковата дейност на човека, то целият проблем се усложнява.

2.5.3. Ако искаме не само илюстративно, но и експликативно да изразим отношенията между приведените категории, трябва да заменим двустепенната схема на Уелек е многостепенна.

Следователно:

не

Langue	творба
parole	конкретизация
a	
Langue	
parole	творба
	конкретизация

По-прецизен терминологичен апарат за описание на тези отношения предлага съвременната лингвистика. Например на изреченско равнище Фр. Данес¹⁰ провежда следната диференциация: „...смятаме, че в рамките на понятието изречение (sentence) е необходимо да се разграничат три основни понятия:

(1) Изречението като уникално и индивидуално речево събитие (speech-event).

(2) Изречението като една от всички възможни минимални комуникативни единици (отказ, utterance) в рамките на даден език.

(3) Изречението като абстрактна структура или конфигурация, т.е. като модел (pattern) от диференциални признаци, съвкупността от тези модели представлява подсистема на цялостната граматична система на даден език.“

За (1) Данеш въвежда „изказ-събитие“ (utterance-event), за (2) „изказ“ (utterance), за (3) „изреченски модел“ (sentence pattern) или само „изречение“ (sentence) и продължава разсъжденията си: „Очевидно е, че посочените три стадия представляват три степени в процеса на обобщение. Това, което принадлежи на речта (La parole) и е непосредствено достъпно за наблюдение, е изказът-събитие. Освободим ли се от такова събитие (по пътя на абстракцията), от всички случайни, уникални и индивидуални елементи, свързани с неговото фонично (или графично) изразяване – 'ego hic et nunc, достигаме до изказа, който вече не принадлежи на речта, макар че съдържа много повече признаци от тези, които са характерни за най-абстрактния и обобщен модел от граматическата система: изказът остава съставна част на контекста и ситуацията, съдържа конкретни лексикални единици, определени елементи на модалност... и т.н.“

Мисля, че определението на Данеш за изказ (utterance) е точно това, което ни е необходимо, за да характеризираме мястото на творбата в йерархията на езиковите явления. (Преходът от понятието изказ към понятието речев акт не променя нивото на абстракция, това е само преход от назоваването на елементарна (по-малка) единица към обозначаването на целостта, която се състои от такива елементарни единици.)¹¹

2.6.1. Възниква въпросът за отношението на така разбираната литературна творба към колективното съзнание. Често срещаната идея, че творбата съществува „в“ колективното съзнание, е многозначна и неясна. Ако чрез тази идея се предполага, че: 1) творбата представлява абстракция, така както „utterance“ на Данеш е абстракция по отношение на „utterance-event“; 2) всяка абстрак-

ция съществува в съзнанието; 3) всяко съзнание има обществен характер, то по някакъв начин за мястото на литературната творба се казва твърде малко. Нещо друго, а не онтологията на творбата, засяга и твърдението, че творбата като реализация на определени функции се включва в обществената сфера. Същото се отнася и до свободните културно-исторически тълкувания от рода на „Романът „Бабичка“ е вечното богатство за чешкия народ“ или „Краледворският и Зеленохорският ръкопис са фактор за народностното осъзнаване през миналия век“. Че творбата е известна, че хората я ценят или тя им въздейства – всичко това няма отношение към нашия проблем. Но как реално и без метафори да си представим действителното съществуване на творбата (дори и като съвкупност от норми) в съзнанието на социалния колектив? Тук естествено нямаме предвид никакви фабулни схеми или морални норми, съдържащи се в творбата, а цялостна многопластова езикова структура, така, както разсъждавахме за тази структура до този момент. Струва ми се, че в чешка среда единствените относително цялостни литературни творби, съществуващи напълно в колективното съзнание, са няколко известни народни песни и куплетите на слепия просяк от „Фидловачка“ на К.Й. Тил.

2.6.2. Това, което действително съществува в колективното съзнание, е неизмеримо богатата и сложна система от кодове, на които творбата се позовава при своето възникване и възприемане. Преди всичко, разбира се, общата структура на езика (включително системата на обективните стилове) и наличието на представа за някои стилистични качества на речта -- напр. съзнанието за нормалната дистрибуция на едносричните, двусричните и трисричните думи, позволяваща да се регистрира „ненормалността“ на тяхната дистрибуция в ритмично организираната реч, или онзи езиков опит, който дава възможност да се оцени словосъчетанието „горски великан“ като конвенционално, автоматизирано, а словосъчетанието „в розата червей“ като неприлично, актуализирано. По-нататък това са системата на неиндивидуални норми и конвенции (въз основа на тях възприемаме „Първият завет“ от Холан на фона на „затворения“ вече тип на лироелигическия романтически епос, или по-общо – при интерпретацията на която и да е творба прилагаме знанията си за вече наложилия се облик на съответния литературен жанр) и наред с нея представата за различните (стилистични, идеологически, сюжетни и т.н.) особености на произведенията от родната и световната литература, представата за тяхната художествена оценка и за по-широките социални контекстове, към които те принадлежат (Гьотевият „Фауст“ като фон за възприемане на романа „Доктор Фаустус“ от Томас Ман). И накрая, в колективното съзнание съществува съвкупност от знания за извънезиковите и извънлитературни знакови системи, включително и за комплексни явления, каквито са културно-историческите типове и т.н.: концепцията на Фр. Палацки за чешката история като основа за възприемането на романите на А. Ирасек, виж също

част 2.8. (Тук не разглеждам структурата на кодовете, при описанието на отделните елементи и равнища от смисловото изграждане ще се връщаме често към този проблем. Виж Глава 7, където се доказва, че откъсването на творбата от обичайните утилитарни функции позволява свободен избор между различните части на системата от кодове, за разлика от другите употреби на кодове, при които изборът на частична кодова система е предопределен от функцията на изказа, ситуацията и т.н.).

Смятам, че част от тази кодова система са и „естествените“ кодове, възникващи не на основата на колективен договор между членовете на определени социални сфери, а на основата на психофизическите особености, които характеризират процеса на възприемане. (Така например нормата за обхвата и разчленяването на изречението или на ритмичната линия очевидно се влияе от капацитета на краткотрайната памет, ограничен от възможностите на човешкия мозък. Тук явно попадат и оценките на текста като „свързан“, „еднообразен“, „тромав“ и семантичните еквиваленти на тези категории). И тези кодове, в резултат на коекзистенцията си със системи от друг тип, са трансформирани в дискретни структури с репертоар от краен брой членове, стабилизиращи начини на свързване и т.н.

При възприемане на конкретна творба като надстройка над тези кодове, вследствие на тяхната индивидуална артикулация в нея, се изграждат и временни индивидуални кодове, валидни само за дадената творба (или откъс от нея) и функциониращи под формата на различни очаквания, стилистични импулси и т.н.¹²

2.6.3. Ако искаме да разберем процеса на комуникация, не бива да си представяме тези кодове като механични сборове, репертоари от знаци, а като структурирани съвкупности от интересубективно валидни инструкции за самостоятелна творческа дейност на техните потребители. Точно тези инструкции остават в дълготрайната памет, на тях се основава процесът на комуникация и от техните комбинации произтича разбирането на редица актуално употребени знаци, които в съответния си вид съществуват за говорещия и възприемащия за пръв път.

Знакът, избран от определена парадигма възможности, сам по себе си е парадигма, ограничение на множество от интерпретации. Ако това важи за езиковите знаци от всекидневния изказ¹³, в още по-голяма степен то е валидно за знаците от по-високите равнища, за които вече стана дума.

2.6.4. При създаването на творбата авторът използва кода (наричаме го така събирателно, със съзнанието за известна неточност, тъй като различните равнища на този код са стабилизиращи в различна степен и представляват факт от съзнанието на различни по обхват колективи), така както той го познава и на основата му организира знаците в цялостна структура от значения.

В този момент е запазено двустранното единство на знака: значенията съществуват в неотделима връзка със своите носители, т.е. творбата е едновременно смислово цяло и възприемам (*sui generis*) предмет. Възприемането на творбата представлява процес, който, както е известно, протича в обратна посока: читателят декорира комуниката, т.е. свързва отделните сетивни импулси и техните комплекси с кода, така както той го познава, добавя към тях съответните значения и по този начин възобновява двустранното единство на знака. Така оцелостените знаци се съчетават в смислови и същевременно сетивно възприемани цялости и от тях постепенно се реконструира творбата.

Ако си представим творбата между тези два стадия – създаването и възприемането, някъде на пътя по комуникационния канал, то в този случай тя не е нищо друго, освен съвкупност от физични явления – напечатана хартия, на която от съществуващото в колективното съзнание са останали само конвенциите на графическата обработка. Единството на знака е разрушено, на хартията е само неговата сетивно възприемаема страна, всъщност нейният графичен знак. В този момент творбата не представлява речев акт, а серия от сигнали, принадлежащи на едно елементарно негово равнище. Всичко останало е чиста потенциалност: разполагаме само с възможности, предоставени от наличието на графичен запис и от наличието на социално установен код и хора, способни да го използват.

От тези очевидни факти невинаги се правят съответните изводи за определяне мястото на литературата в рамките на общата класификация на изкуствата. Така например особено популярното твърдение, че езикът е „материалът“, с който борави литературата, във връзка с гореизказаното е валидно в твърде малка степен. Това приложение на класическата опозиция „субстанция“ – „форма“, има някакъв смисъл само в случай, че за „материал“ приемем елементите от фонологичното равнище на езика, а за „форма“ – сбора от метрически норми, някои похвати за изграждане на повествованието и под. Но ако към „материала“ включим и висшите равнища на езика, започваме да разбираме формата като деформация – както в ранните етапи на формализма, – и в крайна сметка смисълът на творбата се редуцира до разликата между смисъла на творбата и „нормалния“ смисъл на речевия акт.

Камъкът е трайна част от скулптурата и затова тя никога не съществува само потенциално, както литературната творба, в която от езика не може да премине нищо материално. Да се разбира *Langue* – съвкупността от норми и парадигми като материал и комбинацията от актуалните употреби на нормите и избраното от парадигмите, т.е. *parole*, е възможно, но само при твърде свободно разбиране на тези понятия.

Традиционната проблематика, засягаща класификацията на изкуствата, е твърде далеч от този труд и от собствените ми интереси, така че бих си позволил само една забележка: би било полезно да се помисли за това, дали в дендрита, показващ диференциацията на художествените класове¹⁴, няма да доведе до неточности общата употреба на таксона „материал“. Напълно е

възможно преди този таксон да се въведе още един, йерархически по-висок, бинарно разграничаващ „материалните“ от „нематериалните“ изкуства. Това би се осъзнало противопоставянето между тези изкуства, при които основен инструмент на творческата активност е преди всичко обработването на някакъв веществен материал и онези, при които орган на тази активност е на първо място изборът; организиращата активност обаче е обща и за двата типа изкуства. Ако в този труд по-нататък отново става дума за „материал“, то това е свободна, нетерминологизирана употреба на думата, но все пак нейното значение трябва да се приема с току-що направената корекция. (По друг начин решавам този проблем в студията си „За артефакта в литературата.“)

2.6.5. Ако оставим настрана съвсем немалките трудности, свързани с ролята на „шума“ (т.е. с възможните изменения на графичните знаци в комуникационния канал или с необходимите или не съвсем необходими операции, извършвани в процеса на препредаване на комуниката – напр. работата на редактора, цензора, словослагателя и т.н., с тези въпроси се занимава текстологията), цялата проблематика на отношенията между литературната творба и колективното съзнание ще се съсредоточи в сферата на кода. На кода се основава социалната, колективната страна от съществуването на творбата. Ако кодът се разбира като социална институция, то творбата и смисловото ѝ изграждане се обособяват както от субективните психически състояния, които изживява авторът при нейното създаване, така и от отделните читателски конкретизации. Значенията, потенциално съдържащи се в графическия запис на завършената творба, се обуславят от колективния код (това имплицира и относителната неопределеност на тези значения), а не от интенциите на индивидуалното съзнание. Така се изяснява и въпросът защо е възможно творбата да „надскочи“ възгледите и намеренията на автора: при използването на знаци от различни системи авторът влага в структурата на творбата и комплекси от значения, чийто предел дори не би могъл да предположи. Т.нар. живот на творбата, променливостта на нейните функции, оценки и интерпретации частично (казвам частично, защото не по-малка роля играят и промените на културните контекстове, вкуса, извънлитературните критерии; промените на цялостната, исторически обусловена „концепция за действителността“ – всичко това не е мотивирано единствено от развитието на знаковите системи) се обуславя от променливостта на кода.

2.7. Не е възможно да се освободим от автора на литературната творба, констатирайки социалния характер на кода. А и не това е нашата цел. За нас е важно, че тази особеност на кода изключва възможността за откъсване смисъла на творбата с преживяванията и намеренията на автора, не допуска изграждането на прости или сложни казуални вериги между автора и творбата в случаите, когато се прави анализ, а не изследване в

областта на психологията. Въпреки всичко обаче херметичното изолиране на автора от творбата не е възможно. За това свидетелства дори необходимостта от идентификация на един задължителен вариант на творбата като резултат от творческата воля на автора. Конкретно проявление на тази необходимост са усилията на съвременната текстология да очисти творбата от всички външни напластявания и да конституира каноничен текст. Дори да приемем двата комплекса – комплекса на авторовата личност и комплекса на завършената творба – за относително самостоятелни, не бива да пренебрегваме отношенията, съществуващи между тях. В противен случай няма защо да изискваме обект на анализа ни да бъде именно каноничният текст и не би имало значение, ако се занимаваме с деформиран текст или дори с *argot* приспособен към предпочитани от нас конкретизации.

Историята на съветската или на нашата литературна наука показва, че най-строгите изисквания към автентичността на текста са изработени именно във връзка с дейността на антипозитивистичните школи, подчертаващи различията в същността на творбата и на авторовата биография (руският формализъм, пражкият структурализъм.). Неслучайният характер на тази зависимост доказва цитатът от основополагащия труд на Б. Томашевски, който е полемична реакция срещу опитите да се използва текстологичният материал като обект при изследването на т.нар. творчески процес: „...важна е творбата така, както е публикувана, нейната вътрешна насоченост може да се разкрие в анализа на онава, което тя дава на идеалния читател... Творбата не се създава от отделния човек, както не отделният човек, а епохата създава историята.“¹⁵

2.7.1. Пресечна точка между автора и творбата е фактът, че творбата се включва в процеса на комуникация като индивидуален (а не надличен, „институционален“) изказ, с който към обществото се обръща конкретна личност. Приход в духовния свят на общността представлява комплексът от значения, съдържащ се в творбата и именно така той се приема и утвърждава при възприемането на творбата. Съотнасянето към конкретна личност е единствената гаранция, че творбата ще бъде включена в надредните структури, към които наистина принадлежи – в структурата на останалите произведения на същия автор и на неговите съвременници, в контекста на съответната култура, философия, социална дейност. Както вече видяхме, включването в подобен контекст има решаващо значение за избора на кодовете, въз основа на които творбата се интерпретира.

Творческата роля на автора в редица случаи е единственото обективно основание за приемането на творбата като цялостна, единна и завършена структура. Същността на литературата е толкова многообразна и сложна, литературният процес извежда уникални и често фрагментарни структури, кодът остава редица неопределености – и в резултат на всичко това иманентният анализ на творбата трудно би могъл да докаже, че даден неин вариант

представлява закономерна и кохерентна цялост. Ето защо е необходимо иманентният анализ да бъде подкрепян от външни данни¹⁶. Колкото по-подробен е анализът, колкото по-детайлни и труднодостижими страни от творбата засяга, толкова повече той се нуждае от потвърждение, че явленията, с които се занимава, са автентична част от творбата и са създадени от нейния автор.

2.7.2. В изискването за автентичност, независимо дали то е поставено от науката или от читателите, няма обаче нищо, което да обосновава необходимостта от редуциране смисъла на творбата само в рамките на авторските преживявания или от детерминистично обвързване на едното с другото. Удостоверяването на автентичността, което изискваме като предпоставка за възприемане на творбата или за научни занимания с нея, е в крайна сметка формален акт. Този акт няма нищо общо с конкретната индивидуалност на творбата, той е идентичен при всички автори и творби – представлява нещо като авторски „*imprimatur*“. В граничната област, където се срещат самостоятелната система „автор“ и самостоятелната система „творба“, за нас не работи нито една психологическите дисциплини (нито пък някоя от литературно-историческите дисциплини, представящи външни данни за възникването и облика на творбата – биография, библиография и т.н.). В тази област за нас е важна текстологията, защото е необходима за всестранното удостоверяване на онзи решителен момент от конституирането на творбата, който при друг случай нарекохме „акт на публикуване“ (*Veröffentlichungsakt*). В резултат на този акт каузалната обвързаност на творбата с психологическата личност на автора отстъпва пред мотивацията, обусловена от ориентацията към смисловата цялост на творбата и нейната вътрешна интенционалност. Нова роля придобиват и онези елементи на творбата, които от гледна точка на каузалността са се появили извън намеренията на автора. Те също стават част от динамиката на значението и се проявяват като знаци.

2.7.3. Редица други по-конкретни въпроси относно връзката между творбата и нейния автор възникват, когато навлезем в сферата на литературния процес. Активната роля на индивида в развитието на литературата не подлежи на съмнение. Тази проблематика обаче не засяга семантиката на творбата като самостоятелна структура.

Мукаржовски¹⁷ реинтерпретира психофизическата личност на автора от гледна точка на литературния процес и в резултат на тази реинтерпретация личността се отнася към процеса така, както една семиологическа система към друга семиологическа система. В края на настоящия труд (а и в съчиненията на Мукаржовски) се посочва възможността самостоятелната семиологическа система творба да се реинтерпретира и като специфичен знак на личността. Конфронтацията на двете семиологични системи – личността като смислов корелат на творбата и личността като конкретно лице (автор), може

да подпомогне разбирането на едната или и на двете системи, но при условие, че се вземе под внимание тяхното непреодолимо онтологическо различие.

2.7.4. И при възприемането на творбата личността на автора има особена роля. Фрагментарното знание за биографията на автора (или за това, което се смята за негова биография) безспорно влияе върху някои черти от конкретизацията на творбата, създавайки около нея смътен, но въпреки това работещ за засилване на еднозначността ситуационен контекст. Например легендите за обстоятелствата около смъртта на К.Х. Маха водят до сантименталните интерпретации на „Май“. Примерът показва, че тук вече не става дума за действителни отношения автор – творба; това, което влияе върху възприемането на творбата, не е житейският факт, а някакъв мит, доближаващ се според обстоятелствата или до народната митология, или до „народното творчество“ от рода на „една госпожа каза“. Тук всъщност сме в сферата на знакови системи, онтологично близки до литературната творба, която влиза в отношение с тях. Опасността от деформации и дезинтерпретации, изобилстващи в чешката литературна и културна история, може да се преодолее само в ерудирана научна биография, която да контролира тази семантични контекстове, обкръжаващи творбата при възприемането ѝ с ореол от смътни значения, като ги сближава с историческите факти¹⁸ (без по тази причина да се самоизтъква като единствен ключ към смисъла на творбата, защото в такъв случай не би била никаква биография).

2.8.1. Към характеристиката на творбата като речев акт се отнасят и разсъжденията за ситуацията, в която този акт съществува. Поради потенциалния си характер творбата, за разлика от останалите типове речеви актове, не зависи съществено от ситуацията, в която се създава и възприема. Авторът не може да се позове на някакъв предметен контакт, общ за него и възприемателя, не може да използва жест или негови езикови съответствия, например показателните местоимения, така както ги употребява участникът в един обикновен разговор – т.е. за позоваване на нещо, което е извън сферата на самия разговор, но се намира в непосредствена близост с него. Извън литературната творба не съществува предметен контекст и той може да бъде въведен между конститутивните фактори на този тип речев акт само като изграден от някакъв смислов комплекс в рамките на самата творба, подобно на фиктивно изобразявания свят. Ако за подобен контекст само се намеква, това предполага наличието на съответни средства в кода и на съответно съзнание. Ако например действието в даден роман се развива „през май 1945“, съотнасянето към колективния опит на чешките читатели внася в творбата по-широк ситуационен контекст (като значение *sui generis*), който обаче не съвпада с реалния контекст на майските събития (Пражкото въстание – бел. прев.), но е напълно зависим от образа на тези събития в колективната памет. Това е тази памет, която позволява такава

съотнасяне в рамките на творбата да означава нещо различно от съотнасяне към май 1965 година. В това отношение творбата предполага съществуването на „интерсубективен“ речник на историческите събития.

2.8.2. Творбата не се подчинява на многообразието, характерно за безбройните индивидуални ситуации, в които може да бъде възприемана. Има само няколко типични схеми на такива ситуации – „четенето за себе си“, публична рецитация и под. Съвкупността от тези ситуации също образува парадигма, от която авторът може (но не е принуден) да избере определен елемент. Творбата до определена степен предопределя коя от въпросните ситуации е оптимална за възприемането ѝ, съответната информация се съдържа в начина, по който тя става публично достояние, в избора на определени жанрове, а понякога и в отделни особености на стила (Маяковски е имал по две версии на някои свои стихотворения – една за публични рецитации и една за печата). Всяка от тези ситуации обаче изисква откъсване от непосредствения житейски контекст, литературата използва за тази цел средства, функциониращи подобно рамката на картината или пиедестала на скулптурата: оформянето на книгата, кориците, наличието на заглавие, подиумът на рецитатора, вечерното събиране на слушатели около фолклорния разказвач.

Всички тези банални факти показват специфичното място на литературата в живота и в обществото, относителната ѝ независимост от непосредствени интереси и цели. Читателят, усамотявайки се с книга в ръка, временно се изолира от практическата си дейност, за да стане съпричастен на общочовешките духовно стремежи; отслабва контакта си със ситуацията, детерминирана от житейската среда и конкретните проблеми и задължения, за да се потопи в по-широкия ситуационен контекст на историята, общността, човечеството, за да изживее детството и лудостта като носители на смисъл, без опасността да загуби авторитета си или да бъде поставен под опека.

Алюзиите за по-конкретни комуникационни ситуации, съдържащи се в творбата, са част от смисловото ѝ изграждане и остават затворени в нея, без да имат нищо общо с реалния ситуационен контекст, в който творбата се възприема. Не е добър читател човекът, който в молитвен поклон очаква утрото и чете второто стихотворение от стихосбирката „Разсъмване на запад“ (от Отокар Бржезина – бел. прев.). Не е добър читател и този, който, срещайки в съвременна белетристична творба изречението: „Споменатото лице се опасява, че твърде откровеното изявление (за хипнотизатора) би отблъснало тези негови потенциални слушатели, които особено държат на своята бдителност“, би вдигнал телефона, за да каже на споменатото лице: „Не се притеснявайте, госпожа Линхартова*, всичко е наред!“

Разсъжденията за литературната творба като потенциален речев акт бяха необходими, ако не за да решим, то поне за да осъзнаем сложната он-

*Вера Линхартова е съвременна чешка писателка, от чиято творба е цитираното изречение – Б. пр.)

тологична ситуация, с която всеки литературоведски анализ трябва да се съобрази. А по-нататък използваме изрази от рода на „значенията се свързват в надредни цялости“, правим това със съзнание за тяхната относителност. Те всъщност биха били по-komplицирани, в случай, че отговаряха точно на действителността „без хипостази“. Сега вече знаем – творбата, независимо от своите конкретизации, съществува само потенциално и познанието на тази потенциалност е възможно само при преходите между импулса и кода и обратно. Ако, навлизайки във вътрешността на творбата, процедираме така, сякаш тя съществува реално, правим това по методологични причини и с надеждата, че имаме право да изследваме величините и отношенията между величините в скобите, след като осъзнаваме в най-общи линии, че пред скоби е извадена някаква друга сложна величина.

Бележки на автора:

¹ Относно речевия акт вж: *Dolezel, L. Ostylu moderni ceske prozy. Praha, 1960, s. 8.* Разграничението между речев акт и Сосюровското parole – „в езиковото изграждане на речевия акт участват езиковите средства, от една страна, и несистемните (оказионални речевни елементи (parole)“ – остава неразбираемо за мен. Мисля, че участието на речевите елементи в езиковото изграждане на речевия акт имплицира тяхната системност. Например експресивните средства или елементите на актуалното членене на изречението изграждат своеобразни системи (въпреки че не се вметват в традиционната класификация на езиковите равнища – фонологично, граматично и т.н.), които съществуват в колективното езиково съзнание, и в този смисъл са някакво „продължение“ на Сосюровското Langue V. Опозицията „Langue“ – „parole“ е според мен опозиция между два начина на съществуване на езиковите средства – веднъж в колективното съзнание (Langue) и веднъж в актуалната употреба (parole), т.е. няма противопоставяне на средства от две различни сфери.

² Сравни консерватизма, характеризиращ фонологията на поетическия език, използването на някои архаични форми в стиха и пр.

³ *Markiewicz, H. Główné problémy wiedzy o literaturze. Warszawa, 1965, s. 71, 74.*

⁴ Относно това виж: Тынянов, Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1924.

⁵ Термин с негативен психологически нюанс – онова, което съдържа звуковата представа на това равнище, е обусловено от интерсубективната норма, заложена в колективното съзнание. Вж абз. 2.4.1.

⁶ Ето едно изречение на Ванчура: „Az vderimraz, az zver a lidi pastihne zima, az hlod a stradani vypudi kmeny, aby hledaly poznovi sidla, ktera pred casem opustily, az se kmen strazi sijnym kmenem, ustupujicim pred tymz stradanim, tozv nepchodov a tymz neprite lem, pak bude prave narodeny krk dvojn*asob prespocetny“ („Когато свие мраз, когато зверове и хора усетят студа, когато гладът и лишенията прогонят племената да търсят отново места, изоставени отдавна, когато племе се срази с племе, отстъпващо пред същите страдания, същите лишения и същия неприятел, тогава всяко новородено гърло ще стане два пъти ненужно“ – Българският превод е мой – бел. прев.). Художествената организация на тази изреченска цялост – съчинителното свързване на подчинените изречения с анафоричен съюз постепенното нарастване на сричковия им обхват, редуването на очакване и напрежение, основано на ретардацията (която се постига чрез включване-

то на две йерархически по-нисши подчинени изречения и широко развитото определение с частичен паралелизъм на анафорично въведените обстоятелства) и финалната позиция на главното изречение – всичко това не може да се основава на нищо друго, освен на йерархията на интонациите и на отношенията между обхватите на речевите отрязъци, т.е. на звуковата представа. В тази връзка можем да припомним направените от Мукаржовски анализи на прозата на Чапек като лирическа мелодия и диалог, както и систематичното представяне на художественото изграждане в предромантичната проза, направено от Водичка. А да не говорим за комплекса от стилистични признаци, свързани с категориите за повествованието, за пряката реч на героите и т.н. (Мисля, че даже и разликата между пряката и полупряката реч не е само въпрос на графика, макар че се сигнализира единствено чрез наличие или липса на кавички.)

⁷ Вж по този въпрос: *Mukarovsky, J. O jazyce básnickém.* –In: Kapitoly z české poetiky I, 2 vyd. 1948, s. 92; Wellek-Warren. *Theory of Literature.* New York, Harcourt. Brace and World Inc, 1956, кап. 12, s. 129.

⁸ Вж по този въпрос основополагащия труд на Ингарден: *Ingarden, R. Das literarische kunstwerk.* Halle, 1931.

⁹ Ето защо и полагането на творбата в колективното съзнание до известна степен представлява неточност. По този въпрос – по-нататък в настоящата глава, а във връзка с един подобен възглед на Мукаржовски – в заключителната.

¹⁰ *Dares. F. Athree-Level Approach to Syntax.* – In: *Travaux linguistiques de Prague* 1. 1964, s. 225.

¹¹ Вж напр.: *Havsenblas, K. On the Characterisation and Classification of Disoverses.* *Travaux linguistiques de Prague* 1. 1964, s. 67.

¹² Вж *Levy, J. Theorie informace a literární proces.* *Ceská literatura*, 1963, s. 303; *Levy J. Dudeli literární vedaexaktní vedov?* Praha, 1971, s. 31-70.

Ценен анализ на един такъв тип код, който възниква от преплитането и взаимната реконструкция на синтагматичния и парадигматичния план виж в: *Levin, S.R. Linguistic Structures in Poetry.* Gravenhague, 1962.

¹³ Във връзка с това сравни критиката, която Чомски прави на концепцията за знаковата система на Сосюр, като същевременно припомня и някои идеи на Хумболд: *Chomsky, N. Current Issues in linguistic theory.* –In: *The Structure of Language.* Prentice Hall. 1964.

¹⁴ Вж *Volek, J. Otázky taxonomie umení.* *Estetika* 7, 1970.

¹⁵ *Томашевский, Б.* Писатель и книга. Ленинград, 1924.

¹⁶ И самият анализ може да стане източник на такива данни (т. нар. вътрешни критерии за определяне на авторството, хронологията и т.н.). За фолклорните и анонимните творби този тип данни, макар да не са свързани с идентификация на автора, също са необходими.

¹⁷ *Mukarovsky, J. Individuum a literární vydoj.* –In: *Srudie z estetiky.* Praha, 1966.

¹⁸ Тъжна гледка представлява литературната „наука“, която се подчинява на такива „gesunkenes Kulturgut“ и конструира каузални връзки не между творбата и живота на автора (де да беше така!), а между творбата и мита за автора (напр. мита за Фучик през 50-те години), или пък инициативно конструира нови митове и чрез тях обуславя единството и целостта на съответната литературна творба.

Превод от чешки: *Михаела Кузманова*