

Статиите и есетата на *Мирослав Петришчек* са опит за възстановяване на единството между философията и филологията. Той разглежда артикулирането на действителността в езика, функционирането на знаковите системи и генезиса на изкуствата. Книгата на М. Петришчек „Увод в съвременната философия“ („Uvod do soucasne filosofie“, 1992) проблематизира понятия като реч и мълчание, смисъл и безсмислие, правило и игра, цялост и граница, единичност и множественост във философията на новото време от Кант до Лиотар.

ФРЕНСКИЯТ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗЪМ И ТРАДИЦИИТЕ НА ЧЕШКИЯ СТРУКТУРАЛИЗЪМ

Мирослав Петришчек

Казано много общо и схематично, „деконструктивизмът“ на Дерида, а заедно с него — и целият философски постструктурализъм, се обръща към философския контекст на проблематиката на смисъла, изследва предпоставките на традиционното схващане и дефиниране на смисъла и се опитва да ги разколебае отвътре. Да разколебае, а не да разруши или преодолее. Дерида иска да разкрие функционирането на тази система, да дешифрира „смисъла на смисъла“. При това той се опира както на структурното езиковзнание, така и на феноменологията на Хусерл и Хайдегер – ето защо може да се каже, че неговата философия има корени, сходни с тези на чешкия структурализъм от периода между двете световни войни (срв. Холенщайн, 1974 и 1976). При Дерида това означава, че проблематиката на смисъла се доближава до главния феномен на феноменологията — феномена на света, чрез който тематизира основаната от Кант философска традиция на новото време, където въпросът за смисъла на света се решава в рамките на трансценденталната история на смисъла, респ. в рамките на рефлексията върху целостта, снабдяваща нещата със смисъл. Техният смисъл у Хегел, например, препраща към мястото, което заемат по пътя на мисълта към нея самата, към идеята, излъчвана от нещата. И понеже този път на мисълта към нея самата е необходим процес, следва, че светът е система (като резултат от необходим и целеносочен развой); ако искаме да разберем смисъла на смисъла, трябва да обясним неговата системност, в която сякаш се утаява закономерният генезис.

Целият този идеен фон се отразява в онова, което Дерида нарича метафизично предназначение на знака. Ако използваме неговата терминология, можем да кажем следното: тъй като метафизиката винаги определя битието като съществуване и мисли всичките си понятия с оглед на това привилегировано определяне на битието като съществуване (съществуването на идеята във вечното съществуване на божествения разум; съществуването на предметите за съзнанието; самоосъзнаването), то и знакът може да се разглежда само като нещо преходно и вторично; при това вторичността не е външен белег на знака – напротив, тя го конструира като такъв. Знакът като преход между два момента на пълно, непосредствено съществуване функционира като временна препратка от едно съществуване (начално съществуване, напр. пряко възприемане на предмета) към друго (напр. окончателно възвръщане на началното съществуване в края на историята, в момента на завръщането на духа към самия себе си). По своята същност знакът е заобикаляне и отлагане; времето на знака е време на изгубеното съществуване. Според Дерида знаковата теория винаги е подчинена на нерушимото всеприсъствие в края на времето (Дерида, 1972). В Хегеловата систематика например знакът като преходен момент по пътя на мисълта към нея самата е момент на чисто субективния дух и принадлежи към областта на вътрешната свобода – затова у Хегел семиологията спада към психологията (и е свързана с анализа на въображението). Знакът обаче се отнася към учението за душата още при Аристотел и Сосюр също включва семиологията в рамките на социалната психология. Това сходство не е никак случайно: то показва, че императивът на „трансценденталното означаемо“, на чисто духовното значение, чието обиталище може да бъде само душата, се намесва и в текста на Сосюр.

Намерението на Дерида е да мисли знака, противопоставяйки се на неговото метафизическо отграничаване.

Поантата на деконструктивизма е именно в техниката на мисленето против метафизиката, което трябва да остане философия – и отчасти метафизика. Защо? Защото ако трябва да мислим знака, не можем да се откъснем изцяло от философията (която имплицира знака като преход, заобикаляне и изместване на пълното съществуване); знакът – това е самата философия, той не може да бъде изтръгнат от обвързаността си и с останалите философски понятия. И деконструктивизмът трябва да пише своя текст не в празното пространство, а в периферията на „де-конструирания текст“, да се придържа към структурата на неговата аргументация и към централните му понятия, но така, че онова, което казва (деконструктивизмът), да се ражда на предела между двата текста като плод на тяхната конфронтация (един подход, който Дерида понякога прилага буквално). С други думи, безостатъчното преодоляване на метафизиката е невъзможно. Например това, че можем да проблематизираме основното семиологическо противопоставяне *signans/signatum*, не означава, че можем да се откажем от него – в противен случай не бихме могли да се справим с феномена „превод“. Но

ако искаме да разберем превода и знаем, че тази конститутивна за знака опозиция не е абсолютна, можем да обясним превода като трансформация на един текст чрез друг. Следователно, по своята същност деконструкцията е преди всичко четене; тя се опитва да проникне във философския текст, като търси в него пукнатините, през които се процежда светлината на онова, което текстът предварително елиминира като своя премълчана предпоставка, и на онова, което самият той не е в състояние да назове (тъй като елиминираното отрича привилегията на съществуването).

Това, което метафизическият текст не може да назове, без да пострадат вътрешните му спойки, е – както предполагам и както свидетелстват редица книги на френски постструктуралисти, стоящи между философията и теорията на литературата – опитът на модерното изкуство. Именно това е точката, в която деконструктивизмът на Дерида не само се доближава до чешкия междувоенен структурализъм, но и до известна степен черпи от него. „Структурализмът – казва Мукаржовски (1966:115) – възниква и се развива в непосредствена връзка със съвременното художествено творчество... Зависимостта между структурализма и днешното изкуство е взаимна.“ И точно тази „непосредствена връзка“ е специфична черта на чешката структуралистка концепция за естетиката, както и на руския формализъм – за разлика от френския и американския структурализъм и постструктурализъм, които се появиха едва след войната и използваха авангардното изкуство като признато достижение.

Уникалната ситуация на чешкия структурализъм от периода между двете световни войни легитимира опита ни да погледнем на съвременната френска философия (доколкото тя се занимава с езика) от тази „домашна“ перспектива.

По какъв начин опитът на модерното изкуство влиза в естетиката на Мукаржовски? Мукаржовски – казано много опростено – развива издигнатата от Шкловски идея за отстранението като „отчуждаващ“ поглед към нещата и я вгражда в систематическата основа на художествената творба като семиологичен факт, т.е. изхожда от Сосюровото схващане за езика като знакова система. В това той значително се отличава от Леви-Строс например, който при аналогичната рецепция на структурализма първоначално, главно в своята антропология и етнология, акцентира по-скоро върху статичните, „фонологичните“ моменти в структурното езикознание (покъсно, в „Митологии“, е принуден да модифицира възгледите си в по-динамичен план). Мукаржовски от самото начало подчертава енергичността на структурата: той характеризира художествената еволюция като резултанта от действието на две сили – вътрешната динамика на структурата и външната намеса в нея; възлов момент в неговата естетика е сблъсъкът между нормативното и ненормативното. Заедно с това Мукаржовски разработва своето ключово понятие – естетическата функция, която няма конкретна цел и не е ориентирана към изпълнението на практически задачи, а извеж-

да нещата от практическите им взаимовръзки (1966:113). „Остраняващото“ откъсване от пряката зависимост от практиката и изобщо от привичното изживяване на света изтласква в центъра на вниманието самия строеж на (езиковия) знак. Поради това при възприемането на една художествена творба най-важен е процесът на изграждане на смисъла. „За разлика от останалите видове знаци, художествената творба набляга не върху окончателното, еднозначно отношение към действителността, а върху процеса, чрез който възниква това отношение“ (1966:111). Очевидно и отдавна известно е, че тези и други подобни формулировки са транспозиция на художествената практика в теоретичната естетика. Такова едно сражение на междувоенния авангард е твърдението, че естетическата функция е присъща на всичко, че „потенциално присъства във всеки езиков акт“ (1966:157).

Какво целя с повторението на тези познати неща? Ще се опитам не толкова да обясня това, колкото да го демонстрирам с един пример от Деридата. Ще се върна към неговата „логика на суплемента“ като главен инструмент за деконструиране на метафизиката на съществуването. Тази особена логика можем да разгадаем, ако се вгледаме в основните философски понятия, по-точно – в основните опозиции, в които са организирани тези понятия: природа/култура, глас/писмо, душа/тяло, означаващо/означаемо, съществено/несъществено и, накрая – основната понятийна двойка – философия/реторика. Всички тези опозиции не са невинно-неутрални, те са коварно йерархизирани – единият член винаги е „надреден“ спрямо другия. Означаващото стои по-ниско от означаемото, то е негово спомагателно средство. Смисълът и функциите на тази йерархизация са ясни: ако-изхождаме от това, че означаващото е вторично по отношение на означаемото, евентуално то би могло да се окаже излишно – следователно йерархизацията в рамките на опозицията винаги дава възможност за пряко наблюдаване на нещата, тя е загатване за крайно съществуване. Знакът е феномен, чието присъствие в последната инстанция, в края на историята, не е наложително. Същия смисъл има привилегията на гласа спрямо писмото (което ясно личи и в някои глави на Сосюровича „Курс“): речта, фоническата субстанция, е означаващо, което – подобно на гласа, диханието, духа – всъщност почти не е означаващо; тя сякаш задържа във фаза на интенция първоначалния наглед, съществуването на самия предмет, респ. намерението на говорещия, докато писмото е вече моментът на кризата, тъй като тук ни грози загубата на оригиналното виждане, на изначалния смисъл – такъв, какъвто го е замислил говорещият.

Деридата документираща тази суплементарност чрез един кратък текст на Хусерл – приложението към „Кризата на европейските науки“ – „Произход на геометрията“, който се занимава именно с „трансценденталния генезис на смисъла“, т.е. това, което Хусерл нарича *Urstiftung*. В зародиша на всяко научно откритие е началният наглед, който първо се задържа в мисълта на съз-

дателя си чрез ретенция, след което се репродуцира от паметта. Но това не е достатъчно за превръщането му в действително познание; за неговото явяване е необходимо той да стане комуникативен и повтаряем, което е невъзможно без фиксирането му в писмото. Въпреки това, у Хусерл писмото обикновено е суплемент, то служи само за съхраняване на началния наглед на нещата и основополага неговото традиционализиране, както и евентуалното му изопачаване в традицията. Но без суплементацията чрез писмото, чрез знаковата система изобщо, познанието никога не би било познание. Нагледът не би могъл да се яви, дори не би могъл да съществува без знака. От феноменологична гледна точка суплементът е скандал: той е нещо конституирано, което е конститутивно за това, което го конституира. Тази логика на суплементата внася различия в предполагаемото твърдение, внася реалативното в абсолютното, събитийното във вечното. Суплементът като добавка е онова „още“, което се надгражда над пълната тоталност. Следователно той показва, че нещо е липсвало на целостта: суплементът, който е външен, представя онази част, която вътрешно липсва в целостта поради това, че целостта никога не може да бъде всичко. Оттук се налага необходимостта от допълваща добавка: отсъствието като външно за вътрешността винаги се съдържа в самата нея. Казано по-понятно, суплементът е възможност, която участва в изграждането на онова, към което се присъединява. Първичното съществуване е следствие от текста. Съществуването винаги закъснява спрямо самото себе си. Накратко: Размишлението на Дерида върху суплементата иска да демонстрира ненакърнимата структура на непрекъснатото изместване на изконното съществуване, непостижимостта на онзи начален миг, който би трябвало да породи цялото следващо съществуване на нещата; наблюдението демонстрира структурата, от която произтича, че това, което е преди (напр. оригиналът), е създадено от това, което е след (напр. репликацията). „...Това, което открива смисъла и речта, е именно *écriture* като изгубването на началното съществуване“ (Дерида, 1967:223). Не толкова парадоксално, но в сходен план се изказва и Пол Рикър в книгата си за метафората и особено в своите наратологически студии за романа: светът е тук една тогава, когато има повествование за него.

Ще остана при логиката на суплементата, при *écriture*, така, както го разглежда Дерида. Другото име на тази структура – защото става дума за определено схващане за структурата, за него е *différance*. *Différance* е структура в процес на ставане, движение на структуриране, т.е. движение, установяващо различия (онази Сосюрowska форма), което едновременно с това отлага срещата с нещата, а вече можем да кажем дори – с фантоматичните неща. Присъствието на това, което се показва чрез знака, е винаги съконституирано от неотменимото отсъствие. Очевидно е, че всичко това е един преосмислящ препис на Сосюр: ако всеки знак е отграничен чрез разликите спрямо останалите знаци, то това, което знакът посочва, е резултат

от онова, което отсъства в него и което присъства тук само като следа от отсъстващите знаци. И ако у Сосюр езикът е форма, а не субстанция, това означава, че всички елементи на структурата непрекъснато взаимно се допълват (бидейки диференциално взаимоотношени) и източник на смисъла, който се поражда тук като резултат от „играта на разликите“, е именно следата или, с други думи, онези отличаващи линии, които се осъществяват като *écriture* (другото име на *différance*). За този разлика, която е неизменно предначална (безспорен Хайдегеровски момент в деконструктивизма) не може да се каже, че е или се явява, тъй като нейните термини произтичат от оразличаването. Различаващото и изместващо движение на безкрайната *différance* според Дерида е източник, конституиращ дори времето и пространството. Тази интерпретация безусловно разтърсва из основи постулатите на цялата метафизика на съществуването, а логиката на суплементата не би могла да се улови в понятията на хегелианската диалектика: противоречието присъствие/отсъствие не може да бъде „разрушено“ от каквато и да било синтеза.

Все пак е допустимо – поне така си мисля – да се твърди, че за един от изворите на тази особена мисловна фигура може да се смята, и то с по-голямо основание, отколкото Сосюрското схващане за езика, именно теорията за остранието. Но би трябвало да говорим за Шкловски, а не за Мукаржовски. Не. Възгледите на Мукаржовски в това отношение са интересни, тъй като интегрират остранието в структурната основа и едва чрез тази трансформация (която модифицира и отваря самото понятие „структура“) стават част от общата естетика. Мукаржовски е значим поради това, че под названието „естетическа функция“ разширява релевантността на остранието: след него художествената структура се динамизира.

Само динамичната структура е в състояние да постигне както понятието „норма“, т.е. момента на общото (и комуникативното), така и момента на събитието, което вероятно е най-важното, когато хвърляме поглед назад към Мукаржовски. Моментът на събитието – нещо некомуникативно и единично. Именно единичността по традиция се свързва с изживяването на изкуството: във феномена „изкуство“ ни интересува преди всичко неговата иновативна реч, възможността да се появи нещо непредвидено и неконтролируемо, нещо, което като светкавица да озари нови зависимости. Доколкото естетиката на Мукаржовски предполага долавянето на тези сцепления, в нея не става дума само за пренасяне на опита на авангардното изкуство в плоскостта на теоретичната естетика, а за понятийно фиксиране с помощта на този опит на онова, което като същностна черта на изкуството има огромно значение и за философията.

Тъй като събитието е вечният проблем на философията, която може да борави единствено с понятия. От гледна точка на традиционното философско мислене събитието е своеобразно „място на ирационалност“, което

само по себе си е необяснимо, тъй като събитието е място на случайността и случая. Пример за превръщането на случая в настойчив философски проблем е творчеството на Мишел Фуко, у когото понятието за дисконтинитет е в известен смисъл израз на усилието да се постигне събитието в неговата единичност, макар и да се говори за събития от „по-висок ред“, т.е. за непредвидима поява на нови епистеми, на внезапни промени на дискурсивността, на ново отношение на обществото към лудия, болния, престъпника и т.н. Именно поради желанието си да съхрани единичността на събитието, Фуко се отказва от обяснението на промяната чрез превръщането ѝ в изява на по-висока структура, която би детерминирала нейното възникване. Ето защо той твърди, че никой не може да бъде по-голям противник на структурализма от него самия, затова и в по-късните си книги се обръща към модела на войната и борбата, към анализа на дискурса на властта, но – парадоксално – антиструктуралистката позиция на Фуко изцяло се съгласува с линията, подета още от Мукаржовски. Най-малкото – проблемът е същият.

Ще се опитам да подкрепя с пример отношението между структуралната естетика на Мукаржовски и постструктурализма. Какво е характерно за деконструктивизма? Той е неразривно свързан с де-конструирания текст и затова не е проста деструкция, а точно де-конструкция; никога не може да се откаже от обусловеността си от деконструирания текст. По подобен начин и у Мукаржовски творческото развитие не е деструкция, а своего рода деконструкция; остранението така, както го разбира Мукаржовски, е свързано с това, което остранява. Или: нормата е фонът, върху който се проявява събитието. (Между другото – съвсем същото твърди и Умберто Еко, когато разсъждава върху „отворената творба“ и казва, че комуникатът с естетическа функция е двузначно структуриран – така, както го представя кодът). Това, че нещо се явява по нов начин, не означава, че се явява в чистия си вид; напротив, за да види, трябва едновременно да виждам и да не виждам. Това също е логика на суплементата. Мукаржовски отбелязва ясно там, където размишлява за нормативното и ненормативното естетично: „Непрекъснато обновяваният спор между нормативното и ненормативното естетично достига крехко разрешение във всяка художествена творба; чувството за моментното равновесие между единичното и общото, между случайността и закономерността, което в следващия миг и у твореца, и у читателя се заменя с копнежа по новото, е психическият еквивалент на естетическата стойност“ (1982:62).

Естетиката на Мукаржовски се свързва с постструктурализма и другояче. Играта е едно понятие с висока честота на употреба в постструктурализма, което е имплицитно още у Мукаржовски. Поетическият език изопачава, а изопачаването „често значи да експериментираш, съзнателно или несъзнателно, нови, непознати начини... за използване на нещата“ (1982:57). Тази идея оживява отново рекреативното схващане за естетика-

та у Ролан Барт. Експериментирането е игра, която прави възможна единичността. То означава, че не знам предварително как ще завърши моята игра и въпреки това пристъпвам към експеримента с някакво намерение, но не знам какво е то точно – това намерение се артикулира едва по-късно. Своята „интенция“ виждам допълнително. И именно това е моделът, който инспирира както Дерида, така и схващането на Еко за отворената художествена творба. Защото още тук се поставя проблемът как може творбата, от една страна, да постулира свободната интерпретационна интервенция на възприемателя, а от друга – да показва определени структурни характеристики, които могат да се опишат и които стимулират реда или полето на вероятните интерпретации.

Литература

Барт, Ролан:

1973: *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil)

Дерида, Жак:

1967: *De la grammatologie* (Paris: Minuit)

1972: *Marges de la philosophie* (Paris : Minuit)

1974: *Glas* (Paris: Galilée)

Холенщайн, Елмар:

1974: *Jakobson* (Paris : Seghers)

1976: *Linguistik Semiotik Hermeneutik* (Frankfurt a/M: Suhrkamp)

Мукаржовски, Ян:

1966: *Studie z estetiky* (Praha : Odeon)

1982: *Studie z poetiky* (Praha : Odeon)

Статията на Мирослав Петршичек „Френският постструктурализъм и традициите на чешкия структурализъм“ е публикувана в сп. „Ceská literatura“, бр. 5, 1991, с. 138-391.

Превод от чешки: *Маргарита Костадинова*