

ТРИ ВЪЗГЛЕДА ЗА ПОЕТИЧЕСКИЯ ЕЗИК

ЦВЕТАН ТОДОРОВ

Онова, което бихме нарекли „базова теория“ на поетическия език у руските формалисти, приема осезаема форма още в първото колективно съчинение на това движение, в първия от „Сборники по теории поэтического языка“ (1916), под перото на Л. Якубински, чието участие в групата на формалистите остава второстепенно, но който по това време дава езиковедската гаранция на тезите на своите приятели. Следователно неговият принос има значение. Използвайки в общи линии езиковедски речник, и в перспективата на пълното описание на езиковите употреби, Якубински поставя по следния начин основите на своето определение на поетическия език: „Езиковите явления трябва да бъдат класифицирани от гледна точка на целта, с която говорещият употребява във всеки отделен случай езиковите си представи. Ако той ги използва с чисто практическата цел общуване, налице е системата на *практическият език* (на словесната мисъл), в която езиковите форми (звукове, морфологически елементи и т. н.) нямат самостоятелна стойност и са само *средство* за общуване. Но могат да се предположат и други езикови системи (а такива съществуват), в които практическата цел отстъпва на заден план (въпреки че може да не изчезне напълно) и езиковите форми придобиват независима стойност (Якубински, 1916, с. 16).

Именно поезията е пример за тези „други езикови системи“. Нещо повече, тя е техният привилегирован пример, от което следва, че между „поетически“ и „с независима стойност“ може да бъде поставен знак за равенство, както свидетелствува един друг текст на Якубински, публикуван в третия сборник на формалистите „Поэтика“ от 1919 г.: „Необходимо е да различаваме човешките дейности, които носят своята стойност в себе си, от дейностите, които преследват цели, външни по отношение на самите тях, и които имат стойност на средства за достигане на тези цели. Ако дейността от първия тип наречем *поетическа*. . .“ (Якубински, 1919, с. 12).

Тук има нещо просто и ясно: практическият език се осъществява извън себе си, в предаването на мисълта или във взаимното човешко общуване; той е средство, а не цел; той е, ако трябва да употребим една книжовна дума, *хетеротеличен**. Противно на това поетическият език се осъществява (и следователно постига пълната си стойност) в самия себе си; той не е вече средство, а своята собствена цел; той е независим или още *автотеличен***. Това определение, изглежда, е възхитило и останалите членове на групата, защото в публикациите им от същото време намираме аналогични определения. Шкловски например в статията си за Потебня (1919) отива по-далеч, като изразява поетическата самостелност с термини, отнасящи се до възприятието (по-нататък ще видим, че

* (гр.) чиято цел е отделна от него, външоцелен, другоцелен. Бел. прев.

** (гр.) чиято цел е самият той, вътре в него, вътрешноцелен. Бел. прев.

този нюанс не е случаен): „Поетическият език се различава от езика на прозата по осезаемата си конструкция. Можем да усетим или акустичния, или учленителния, или пък смисловия му аспект. Понякога осезаема е не структурата на думите, а тяхното изграждане, тяхното разполагане“ (Шкловски, 1919, с. 4).

И в същата година, в книгата си, писана по повод на Хлебников, Jakobson формулира идеите, предназначени да станат прочути, които остават в пълно съзвучие с определението на Якубински: „Поезията не е нищо друго освен *изказ, стремящ се към израз*. (. . .) Ако пластичното изкуство представлява придаване форма на материала на зрителните представи с независима стойност, ако музиката представлява придаване форма на звуков материал с независима стойност, а хореографията — на жестов материал с независима стойност, тогава поезията е придаване форма на думата с независима стойност, на думата „своя собствена мощ“, както казва Хлебников“ (Jakobson, 1919, с. 10—11). „Тази насоченост на изказа, на словесната съвкупност аз определям като уникален и съществен момент в поезията. . .“ (Jakobson, 1919, с. 41).

Да се каже, че поезията е независим или автотеличен език, означава да ѝ се даде функционално определение: определение по-скоро за това, как тя действувa, отколкото за това, което тя е. Кои са езиковите форми, които обуславят осъществяването на тази функция? По какво разпознаваме един език, който постига целта (и стойността си) в самия себе си? Работите на формалистите предлагат два отговора на тези въпроси. В първия отговор, отговор в известен смисъл съществен, твърдението се приема буквално: какво е езикът, който не отпраща към нищо, което е вън от него? Това е език, сведен единствено до своето означаващо — звукове или букви, език, който отхвърля смисъла. Този отговор не е плод на чиста логическа дедукция, а тъкмо обратното. По всяка вероятност неговото предварително присъствие в идейния хоризонт на епохата е подтикнало формалистите да му потърсят едно по-широко приложение и да изградят една теория на поезията като автотеличен език. Причината е в това, че техните теоретични разсъждения са тясно свързани със съвременната за тях дейност на футуристите; те са едновременно причина и последица от нея. Най-крайната точка в тази дейност е *заумь*, трансментален език, чисто означаващо, поезия от звуци и букви, поезия отсам думите. У Jakobson виждаме, че не е голямо пространство, което отделя *самовитое слово*, реч със собствена мощ на Хлебников (а самият той използва почти изключително само *заумь*) и *самоценное слово* на формалистите — реч с независима стойност. И връщайки се в мислите си към този период, Айхенбаум има право да смята „трансменталния език“ за крайния израз на автотеличното учение: „Стремежът на футуристите към трансменталния език като крайно оголване на независимата стойност. . .“ (Айхенбаум, 1925, с. 122).

Десетина години преди това Шкловски се пита дали всяка мисъл не е по същество трансментална, тъй като поетите в повечето случаи прибягват до смисъла само за да намерят в него „мотивираност“, т. е. прикритие или оправдание. „Поетът не се решава да произнесе трансменталната дума, обикновено трансменталното се прикрива под привидността на някакво съдържание, често измамно, илюзорно, което принуждава самите поети да приемат, че не разбират смисъла на стиховете си. (. . .) Приведените факти ни задължават да се запитаме дали в обикновената поетическа реч, а не в открито трансменталната думите имат винаги смисъл или това мнение е само илюзия и резултатът от недостатъчното ни внимание“ (Шкловски, 1916, с. 10—11). Jakobson също не мисли по-различно: „Поетическият език в крайна сметка се стреми да постигне по-точно звуковото слово, понеже е налице и паралелният стремеж — към благозвучното слово, към трансменталната реч“ (Jakobson, 1919, с. 68).

Други представители на думата не достигат до тези идеи, но и те признават същността и най-вече независима стойност на звуковете в поезията. Така например Якубински: „В мерената езикова мисъл звуковете стават обект на внимание, разкриват независимата си стойност, успяват да изплуват в осветената страна на съзнанието“ (Якубински, 1916, с. 18—19). Или Брик: „По какъвто и начин да разглеждаме взаимовръзката между образ и звук, едно нещо остава безспорно: звуковете, съзвучията не са просто благозвучно допълнение, а резултат от един свободен поетически устрем“ (Брик, 1917, с. 60).

Но все пак език, който отхвърля смисъла, продължава ли да бъде език? И когато той се свежда до статута на чисто физически предмет, не се ли заличава основната му черта — звук и смисъл, присъствие и отсъствие в едно? А защо трябва да се придава интранзитивност на онова, което е само шум? Доведен до крайна форма, този отговор (отговор на въпроса за формите на поетическия език) показва абсурдността си и вероятно заради това, въпреки че фактът не е изяснен у формалистите, се минава към втория отговор — по-абстрактен и по-малко буквален, по-структурален и по-малко същностен, който се състои в думите: поетическият език постига своята автотелична функция (т. е. липсата на всяка външна функция), бидейки по-систематичен от практическия или ежедневен език. Поетическата творба е една свръхструктурирана реч, в която всичко е свързано; именно заради тази особеност ние я възприемаме сама за себе си, а не я откриваме в нещо друго. И в своя прочут анализ на „Шинел“ от Гогол (1918) Айхенбаум прибегва до метафорите конструкция и игра именно за да изключи всяко позоваване на всичко, което е извън текста; тези метафори са обект или дейност, характеризирани от наличие на собствена цялост и от отсъствие на външна насоченост. „Нито една фраза от литературната творба не може да бъде в себе си просто отражение на личните чувства на автора, а е винаги конструкция и игра“ (Айхенбаум, 1918, с. 162).

В едно изследване, публикувано по същото време („Связь приемов...“), Шкловски също се позовава на този структурален вариант на автотелизма: всичко не е непременно трансментален език в поезията и особено в прозата, а самата повествователна проза се подчинява на законите на съчетанието на звуковете, на конструктивните правила, управляващи звуковата „оркестрация“. „Методите и средствата за композиране на сюжета са подобни и по начало идентични поне със средствата на звуковата оркестрация. Словесната творба е плетеница от звукове, от артикулиращи движения и от мисли“ (Шкловски, 1919, с. 50). Следователно твърдението за систематическия характер на творбата се появява в канона на формализма, изразено от най-разнообразни формулировки — като се тръгне от тази на Шкловски: „Творбата е изцяло конструирана. Цялата ѝ материя е организирана“ (Шкловски, 1926, с. 99), и се стигне до тази на Тинянов: „За да анализираме този фундаментален проблем за литературното развитие, трябва предварително да се съгласим, че литературната творба е система и че литературата е също такава система. Единствено на базата на тази уговорка може да се изгради една литературна наука“ (Тинянов, 1927, с. 33) (1).

Якобсон също изминава пътя от единия до другия отговор. Вече видяхме значението, което той придава на трансменталната поезия. Но по времето на „Новейшая русская поэзия“ той прибегва и до други обяснения. Едно от тези обяснения, което в крайна сметка заема междинно положение, изхожда от уроците на Кружевски. Същият дава систематическо описание на езиковите релации, служейки си с противопоставянето на подобие и съседство, тогава популярно в изследванията по обща психология. В него той внася и някакво начало на критическа оценка, като си служи с термини като „консервативен“ и „прогресивен“, особено натоварени с политически смисъл в Русия: „От известна гледна точка процесът на развитие на езика се представя като вечен антагонизъм между про-

гресивната сила, изразена от отношенията на подобие, и консервативната сила, изразена от асоциациите по съседство“ (Кружевски, 1883, с. 116—117). Разсъжденията на Якобсон тръгват точно оттук по следния начин: хетеротелизъмът на ежедневния език хармонира отлично с отношенията по съседство (следователно произволни) между означаващо и означаемо; автотелизъмът на поетическия език ще бъде облагодетелствуван от отношенията на подобие (мотивираност на знака); заедно с това се минава от „прогресивен“ към „революционен“, което в контекста на епохата дава възможност на всеки един от двата термина „поезия“ и „революция“ да хвърлят един върху друг положителна светлина. „В емоционалния и поетически език словесните изображения (фонетични и семантични) ни принуждават да се съсредоточаваме върху тях с по-голямо внимание, връзката между звуковата страна и значението става по-тясна, по-близка, в резултат езикът става по-революционен, понеже обичайните асоциации по съседство отстъпват на заден план“ (Якобсон, 1919, с. 10). „Механичната асоциация по съседство между звук и смисъл се осъществява толкова по-бързо, колкото е по-обичайна. Оттук идва консервативният характер на ежедневния език. Формата на думата умира бързо. Ролята на механичната асоциация в поезията е сведена до минимум“ (Якобсон, 1919, с. 41).

Това изместване на асоциациите по съседство от асоциациите по подобие (което вероятно се крие зад „по-тясна, по-близка“ връзка между звук и смисъл) е в същност едно подчертаване на систематическия характер на речта, тъй като съседство е само друг начин да се каже произволност или немотивирана условност. Но пак в същия труд Якобсон приема и една друга форма на мотивираност, не вече между означаващо и означаемо (мотивираност в известен смисъл вертикална), а между една и друга дума в потока на речта („хоризонтална“ мотивираност). Същата служи още повече на автотелизма, който характеризира поетическия изказ. „Човек не възприема формата на една дума, ако тя не се повтаря в езиковата система“ (Якобсон, 1919, с. 48). Четиридесет години по-късно именно тази гледна точка ще стане кредо на Якобсон и единствените разлики, които долавяме между фразата от 1919 г. и онези по-известни фрази, които датира от 60-те години, са терминологични: от една страна, поетическият език се характеризира със своя автотелизъм: „Целта (Einstellung) на поетическото съобщение като такова, ударението, поставено върху съобщението заради самото него, е всичко онова, което характеризира поетическата функция на езика“ (Якобсон, 1960, с. 218); от друга страна, автотелизъмът се проявява в една особена форма на свръхструктурираност, която е повторението: „Поетическата функция полага принципа на еквивалентност от оста на подбора върху оста на съетанието“ (Якобсон, 1960, с. 220). „Същността на поетическата изкусност се състои в периодични повторения на всички езикови равнища“ (Якобсон, 1966, с. 234).

Такъв е първият формален възглед за поетическия език — първи не във времето, а по-скоро по степен на значителност. Достатъчно ли е това, за да бъде този възглед оригинален? Приемствеността, която стига до руските футуристи, е била винаги известна. Но това е една пряка връзка, която повече скрива, отколкото разкрива истинските идейни корени на формалните теории. В основите на формалното учение за поетическия език, Жирмунски го беше посочил още в началото на 20-те години (в „Задачи поэтики“), лежи Кантовата естетика и, трябва да се добави, нейната по-късна разработка от епохата на немския романтизъм. Идеята за автотелизма на прекрасното и изобщо на изкуството идва направо от естетическите трудове на Карл Филип Мориц и Кант. В тях открито е формулирана взаимозависимостта между автотелизъм и повишена систематичност, както впрочем и зависимостта между автотелизъм и значение на звуковете (2). Още с първия си труд по естетика (от 1785 г.) Мориц заявява, че липсата на

външна целенасоченост трябва да бъде компенсирана от засилване на вътрешната целенасоченост. „Когато на един предмет липсват външна цел и полезност, то ние трябва да ги търсим в самия предмет, ако изобщо той може да събуди у нас наслаждение; или: в отделните части на този предмет аз трябва да открива такава целенасоченост, че да забравя да попитам: за какво тогава е цялото? С други думи, пред един прекрасен предмет аз трябва да изпитам наслаждение единствено заради самия него; за тази цел липсата на външна целенасоченост трябва да бъде компенсирана от вътрешна целенасоченост; предметът трябва да бъде нещо завършено в себе си“ (Мориц, 1785, с. 6).

Също и Шелинг: загубата на външната функция се заплаща с нарастване на вътрешната организираност. „Поетическата творба (. . .) е възможна само след отделяне от речта, чрез която художествената творба се изразява, след отделяне от целостта на езика. Но това отделяне, от една страна, и този абсолютен характер, от друга, не са възможни, ако речта не носи в себе си свое независимо движение, следователно свое време като телата в околния свят; по този начин тя се отделя от всичко останало, подчинявайки се на една вътрешна организираност. От външна гледна точка речта се движи свободно и независимо и само в себе си тя е подчинена и подредена на организация“ (Шелинг, 1803, с. 635—636).

Или още Август Вилхелм Шлегел, който обосновава в същност звуковите повторения (метрическите изисквания на стиха) с необходимостта да се засили независимият характер на поетическата реч. „Колкото една реч е по-прозрачна, толкова повече тя губи своята напевна ритмичност и остава само сухо подредена. Поезията носи точно противоположния стремеж, следователно, за да покаже, че тя е реч, която носи целта в себе си, че не служи на нищо външно и че в крайна сметка ще се изрази в една зависеща от други явления временна последователност, то за тази цел тя трябва да създаде своя собствена временна последователност. Само така читателят ще бъде изтръгнат от действителността и поставен в една въображаема временна последователност, само така ще долови едно ритмично деление на последователни части, една размерност в самата реч; оттук идва това чудно явление, при което в своето най-свободно проявление, когато е използван като чиста игра, езикът доброволно се освобождава от произволния си характер, който другаде непоколебимо властвува в него, и се подчинява на закон, привидно чужд на съдържанието му. Този закон са размерът, отмереността, ритъмът“ (Шлегел, 1801, с. 103—104).

Бихме могли да се запитаме дали формалистите са съзнавали тази приемственост. Но дори да дадем отрицателен отговор, това няма да има голямо значение, защото те могат да бъдат пропити от идеите на романтизма, без да са ги почерпали от извора, възприемайки ги през френските или руските символисти. Така че човек може да остане скептичен пред изявленията на Якобсон от 1933 г., когато той се брани от паралелни сравнения, които му изглеждат неправилни. „Излиза, че тази школа (формалистите) (. . .) проповядва изкуството за изкуство и следва пътя на Кантовата естетика. (. . .) Нито Тинянов, нито Мукаржовски, нито аз проповядваме, че изкуството е затворено в себе си“ (Якобсон, 1933, с. 123). Но в действителност първите работи на Якобсон съдържат две ключови думи: думата Маларме и думата Новалис. А естетиката на първия е само една крайна версия на учението на романтиците; що се отнася до втория, то той е един от главните му създатели. . . В един неотдавнашен текст Якобсон си спомня по следния начин за влиянието, което някога Новалис е оказал върху него: „Но още много време преди това (преди 1915 г., в която той чете Хусерл, към 1912 г., т. е. на шестнадесетгодишна възраст), като гимназист, който решително беше избрал езика и поезията за предмет на бъдещите си изследвания, аз попаднах на работите на Новалис и бях завинаги пленен, че открих у него, както заедно с това и у Маларме, неразделимото единение на големия поет със задълбо-

чения теоретик на езика. (. . .) Школата, наречена руски формализъм, беше в периода на зараждане преди Първата световна война. Оспорваното понятие *саморегулиране* [*Selbstgesetzmässigkeit*] на формата, за да се изразим с думите на поета, претърпя в това движение развитие, което тръгна от първите механични постановки и стигна до едно истински диалектическо схващане. То беше вече намерило у Новалис, в прочутия му „Монолог“, който още в първия миг ме поразиха и омагьоса, един докрай цялостен тласък“ (Якобсон, 1974, с. 176—177).

Разбира се, приемственост не означава идентичност и сигурно е, че нито А. В. Шлегел, нито Новалис биха могли да напишат граматическите анализи, които Якобсон посвети на поезията. Това идва от факта, че идейният избор (определението на поетическия език), който формалистите разделят с романтиците, не е достатъчен, за да характеризира изцяло работата им; не е без значение да се знае, че Новалис пише поетически фрагменти, а Якобсон — статии в научни списания. Въпреки това си остава истина, че това особено популярно схващане на формалистите в същност не им принадлежи.

2

Но този възглед за поетическия език не е нито единственият, нито първият в историята на руския формализъм. Ако се обърнем към първата теоретична публикация на Шкловски, датираща от 1914 г., т.е. от времето преди обособяването на групата, ще открием там една любопитна сплав на вече изложеното учение с друго едно, разликата между които Шкловски, изглежда, не забелязва, но които в същност могат да се съгласуват само с много голямо усилие.

Ето, от една страна, в дух, който ни е вече близък, Шкловски пише: „Ако искаме да създадем определение на *поетическото* и изобщо на *художественото* възприятие, ние несъмнено ще се облъскаме със следното определение: *художественото* възприятие е онова възприятие, по време на което усещаме формата (може би не само формата, но задължително и формата).“ (Шкловски, 1914, с. 2—4). Общият тон е добре познат и въпреки това долавяме и един нюанс, който вече съществува в цитираните по-горе текстове и който, изглежда, наистина е личният принос на Шкловски към колективно изповядваното учение: вместо да описва самата художествена творба или поетическия език, Шкловски остава привързан към процеса на нейното възприятие. Автотеличен е не езикът, а начинът, по който читателят или слушателят го възприема.

От друга страна обаче, Шкловски ни дава никак случайно друго определение на изкуството, което, както ще видим, е пак свързано с възприятието, но в замяна на това се отказва от автотелизма: „Жаждата за конкретното, която е душата на изкуството (Карлайл), търси обновление“ (Шкловски, 1914, с. 4). А Карлайл, както е известно, е само друг канал, по който изтичат романтичските идеи и неговият възглед за изкуството произтича от този на Шеллинг: това е синтез на безкрайното с крайното, вплъщени на абстракцията в конкретни форми. Продължаваме да бъдем в романтическата традиция. Но може би Шкловски имплицитно се основава на едно друго общоприето в неговото време положение (особено ако вземем под внимание настояването му върху възприятието): това положение е популяризирано от естетиката на импресионизма. Изкуството се отказва от изобразяване на същността и се обръща към изобразяване на впечатленията, на възприятията; не съществуват предмети в себе си, съществуват като го обновява.

Но, както и да стоят нещата, Шкловски сякаш съвсем не забелязва, че тази функция на изкуството (да обновява нашето възприемане на света) не може вече да се свърже с автотелизма или с липсата на външна функция, също характерна

за изкуството, и в следващите си работи той продължава да твърди и двете неща. В „Искусство как прием“, където е въведено прочутото понятие *остранение* или дистанциране, липсата на последователност е особено фрапираща. Защото тук отново се срещаме с вече цитираните във „Воскресение слова“ примери (старобългарски език, Арно Даниел, *тълкуването* на Аристотел и т. н.), следвани от следните твърдения: „Така езикът на поезията е език труден, усложнен, забавен. (...) Така достигахме до определението на поезията като забавена, недиректна реч“ (Шкловски, 1917, с. 21—22).

Първият възглед за поетическия език е следователно налице. Но редом с него, понякога дори вместен в него, намираме също и втория, който в същност носи приповдигнатостта на автора. И ето той пише, показвайки пълна последователност спрямо първия възглед: „Поетическият образ е средство за засилване на впечатлението. (...) Поетическият образ е един от начините за създаване на най-силно впечатление. Като такъв (...) той е еднакъв с всички начини, с които писателите разполагат, за да увеличат усещането на предмета (думите или дори звуковете в творбата могат също да бъдат предмети)“. (Шкловски, 1917, с. 9, 10). Тук виждаме как скобата се опитва да настигне пропуснатото; откриваме учението за художествения автотелизъм, но при условие да забравим, че изкуството е различно от останалия свят! Но може ли образът-„начин“ да бъде идентичен с образа-„предмет“, средството да бъде идентично с целта? Или още: „Целта на образа е не да приближи значението до разума ни, а да създаде едно специфично възприемане на обекта, да създаде „видение“, а не „разпознаване“ на същия“ (Шкловски, 1917, с. 18).

Опозицията поетически език—практически език си остава все така категорична и проста; все пак тя вече не противопоставя автотелизъм и хетеротелизъм, а конкретно и абстрактно, сетивно и интелективно, света и мисълта, частното и общото. Понякога Шкловски успява да застане и на двете позиции в рамките на едно и също изречение, както в централния пасаж на есето си: „За да предадем усещането за живота, за да почувствуваме нещата, за да бъде камъкът камък, съществува онова, което се нарича изкуство. Целта на изкуството е да даде усещане за нещата като видение, а не като разпознаване; похватът в изкуството е похватът остранение и похватът на трудната форма, която увеличава трудността и продължителността на възприятието, тъй като процесът на възприемане в изкуството носи целта си в себе си и трябва да бъде продължен; изкуството е средство за усещане развитието на нещата напред, онова, което вече е станало, няма значение за изкуството“ (Шкловски, 1917, с. 13). До думата остранение ние сме при втория формален възглед; оттам до точката и запетаята се връщаме към първия — стига изкуството да не се схваща само като апарат за възприемане, който сам по себе си не може да бъде възприет. Ако процесът на възприемане стане самоцелен (в резултат на трудната форма), предметът се възприема в по-малка степен, а не в по-голяма; ако остранението представлява определението на изкуството, то процесът на възприемане е недоловим и онова, което виждаме, е обектът — и то сякаш за първи път...

Шкловски не ни дава никакъв знак, че съзнава трудностите, които създава. Доколкото зная, има само един начин да се свържат двата възгледа; той се явява в изследването на Якобсон „Со је poesie“, публикувано повече от петнадесет години по-късно. Към края на своя труд Якобсон представя в сбит вид формалната позиция и стига до определение на поетическия език или поетичността. „Но как се проявява поетичността? В това, че думата се усеща като дума, а не просто като представител на назования обект, нито като изблик на емоция. В това, че думите и техният синтаксис, тяхното значение, тяхната външна и вътрешна форма не са безразлични към действителността белези, а притежават своя собствена тежест и своя собствена стойност“ (Якобсон, 1933, с. 124).

Дотук се касае изцяло за вариант на първия формален възглед — този за автоматизма. Но следващото изречение променя перспективата: „Защо е необходимо всичко това? Защо трябва да се настоява, че знакът не се слива с предмета? Защото заедно с непосредственото осъзнаване на идентичността между знак и предмет (A е A_1) е нужно непосредствено осъзнаване на липсата на такава идентичност (A не е A_1); тази антиномия е неизбежна, защото без противоречия няма игра на концептите, няма игра на знаковете, връзката между концепта и знака става автоматична, течението на събитията спира, съзнанието и действителността умират. (. . .) Поезията е онова, което ни пази от автоматизиране, от ръждата, заплашваща нашата формула за любовта и омразата, за бунта и помирението, за вярата и отрицанието“ (Якобсон, 1933, с. 124—125).

Това разсъждение може да бъде тълкувано в духа на общата семантика по маниера на Коржибски: автоматичната връзка между дума и предмет е пагубна и за думата, и за предмета, защото ги откъсва от възприятието и благоприятства единствено разбирането. При разчупване на автоматизма печелим и на двата плана: думите се възприемат като думи, но веднага и предметите се възприемат като предмети, такива каквито са „наистина“, извън всяко назоваване. . . (3).

Известно е, че идеята и думата остранение имат голям успех. И все пак не е сигурно дали в самите произведения на формалистите ролята на остранението е толкова решаваща. Вярно е, че Шкловски непрекъснато се позовава на него. Но в систематичните трудове (например „Теория формалного метода“ на Айхенбаум или „Теория литератур“ на Томашевски, датиращи и двата от 1925 г.) въпросният похват е само посочен, без нищо повече; той съвсем не е определението на изкуството. Например Томашевски описва остранението като „частен случай на художествена мотивираност“ (Томашевски, 1925, с. 153). Какво може да бъде мястото на остранението в естетическата система на формалистите? Първо, бихме могли да приемем, че то съдържа самото определение на изкуството, както иска Шкловски. Но дори и далечният произход на този втори възглед за поетическия език да е пак романтически, в тогавашните си форми той е в пълно противоречие с първия възглед; единият отхвърля всяка външна функция, а другият изисква такава. Връзката с външния свят, изхвърлена от романтическата естетика затова, че е „подражание“, се връща тук в едно по-инструментално съотношение: изкуството като откровение за света (не вече подражание).

На второ място бихме могли да обърнем внимание на непрестанното настоячиво обръщане на Шкловски към процеса на възприятието и да видим в тази идея наброските на една теория на прочита. Но и в тази си форма идеята е в противоречие с голямата част от практиката на формалистите. Те всички са съгласни в едно — че обектът на литературната наука са самите произведения, а не впечатленията, които те оставят у читателите си. Поне на теория формалистите отделят изучаването на творбата от изучаването на нейното създаване или нейното възприемане и отправят постоянни упреци към предшествениците си, че се занимават с онова, което е само обстоятелства или по-точно впечатления. Една теория на прочита би могла само скришом да влезе във формалното учение.

И на трето място, остранението би могло да послужи за изходна база на една теория на литературната история. И това е смисълът, който понятието получава в трудовете на Шкловски, Якобсон или Томашевски още в началото на 20-те години; то именно поражда идеята за цикъла автоматизация — разкриване на дохвата или за онова, което се означава с метафората за наследството, преминало от вуйчото на племенника. Но ако вземем понятието в точния му смисъл, можем да го приложим само към ограничен брой случаи; за да му придадем общовалидност, трябва да променим смисъла му, което именно става в трудовете на Тинянов, стигнали по този начин до един трети възглед за поетическия език.

Но преди да стигнем до него, трябва да си припомним в какво се състои конкретната дейност на формалистите и да се запитаме в каква степен тя съответствува на тази или онази част от тяхната програма. В голямата си част техните публикации не са посветени на разработването на една естетическа система, била тя оригинална или банална, нито на въпроса за същността на изкуството. И независимо за щастие или за съжаление сме принудени да констатираме, че формалистите не са „философи“. Напротив, множат се трудове върху различни аспекти на стиха (Брик, Якобсон, Томашевски, Айхенбаум, Жирмунски, Тинянов), върху организацията на повествователната реч (Айхенбаум, Тинянов, Виноградов), върху формите на композицията на интригата (Шкловски, Томашевски, Реформатски, Пропп) и т. н.

Би могло следователно да се каже на пръв поглед, че има дистанция между това, което наричаме „първи възглед“ за поетическия език, и конкретната работа на формалистите, дотолкова, доколкото не е ясно за какво първоначалната хипотеза е нужна на последвалите я трудове. Все пак, ако се вгледаме по-отблизо, откриваме, че възможността да се напишат тези трудове (без да са предизвикани от това) се крие в изходния постулат. Донякъде абстрактната и празна формула на романтиците, според която творбата трябва да бъде възприета сама за себе си, а не заради друго нещо, ще се превърне не в научно твърдение, а в практическа предпоставка, която ще тласне формалистите — и повече като учени, отколкото като читатели — да възприемат самото произведение, да открият, че то притежава ритъм, който трябва да се научат да описват, че има разказвачи, които трябва да бъдат разграничавани, че има универсални повествователни похвати, макар и безкрайно разнообразни. С други думи, тръгвайки от романтическата естетика, те започват да създават на практика, и в това те са истински новатори, една нова наука за речта. Не защото за разлика от други критици те казват истината там, където други само изказват мнение — това е илюзия, а затова, че се обръщат към намерението, изказано в „Поетиката на Аристотел“, да се създаде дисциплина, чийто предмет да бъдат формите на речта, а не отделните произведения. Именно в тази среща на Аристотеловата традиция с романтическата идеология е заложена оригиналността на движението на формалистите и тя обяснява предпочитанието към научните статии пред поетическите фрагменти.

Айхенбаум ще се окаже особено чувствителен към тази характерна черта на формализма и той непрестанно се връща към това в своята „Теория формалного метода“. „За формалистите“ единственият принципиален въпрос се отнася не до методите на литературните изследвания, а до литературата като обект на изследване. (. . .) В този смисъл ние сме достатъчно освободени от собствените си теории, както това трябва да бъде в науката, доколкото съществува разлика между теория и убеждение. Няма готови науки, науката живее не в установяване на истини, а в преодоляване на заблуди. (. . .) Моята основна задача е да покажа как формалният метод, развивайки се постъпателно и разширявайки областта на изследванията си, надхвърля окончателно онова, което се нарича методология и се превръща в една частна наука за литературата в качеството ѝ на серия от специфични факти. (. . .) Това, което ни характеризира, не е формализмът като естетическа теория, нито методологията като завършена научна система, а единствено стремението да създадем независима литературна наука на базата на специфичните черти на литературния материал“ (Айхенбаум, 1925, с. 116—117). „Ставаше съвършено ясно, дори и за външните на „ОПОЯЗ“ хора, че същността на нашата работа не беше в създаването на неизменен формален

метод, а в изучаването на специфичните свойства на словесното изкуство, че се касае не за метода, а за предмета на изследването“ (Айхенбаум, 1925, с. 141).

Това, което характеризира формализма, е един предмет, не една теория. То-зи предмет е „литературата като серия от специфични черти“, „специфичните свойства на словесното изкуство“. Но за коя специфичност става дума? За да може една наука да получи своето оправдание, трябва тази специфичност да има еднаква природа във всички области на онова, което по общо признание принадлежи на литературата. Обаче внимателният анализ на „самите творби“ — станал впрочем възможен чрез хипотезата за литературната специфичност — ще разкрие на формалистите, че споменатата специфичност не съществува или поточно, че нейното съществуване е обусловено исторически и културно, а не универсално или вечно. Парадоксален факт е, че именно романтиците им предпоставки ще доведат формалистите до антиромантически заключения.

За първи път срещаме тази констатация в изследването на Тинянов „Литературный факт“, което датира от 1924 г. Най-напред Тинянов отбелязва: „Докато все по-трудно става да се даде едно твърдо *определение* на литературата, всеки съвременен човек може с пръст да ви покаже какво е *литературен факт*. (...) Остаряващият съвременник, преживял една-две и дори повече литературни революции, ще забележи, че по негово време еди-кое си събитие не е било литературен факт, а сега е станало такъв и обратно“ (Тинянов, 1924, с. 9). И заключава: „Литературният факт е разнороден и в този смисъл литературата е една непрекъсната развиваща се серия.“

Виждаме какво обобщаване е трябвало да претърпи понятието отстранение, за да се стигне до новата литературна теория на Тинянов (и не е случайно, че изследването му е посветено на Шкловски). Отстранението е вече само пример за едно по-обхватно явление, което е историзмът на категориите, с които си служим при разреза на фактите на културата: последните не съществуват в абсолютното подобно на химическите вещества, а зависят от възприемането на тези, които ги използват.

Връщайки се на същото в „О литературной эволюции“ (1927), Тинянов е още по-ясен: „Съществуването на даден факт като литературен зависи от неговото диференциално качество (т. е. от съотнесеността било с литературната, било с извънлитературната серия), с други думи, от функцията му. Онова, което в дадена епоха е литературен факт, в друга ще бъде общоговоримо битово явление и обратно, в зависимост от цялата литературна система, в която живее даденият факт. Така например едно приятелско писмо на Державин е битов факт, а едно приятелско писмо от времето на Карамзин и Пушкин е литературен факт. Срв. литературността на мемоарите и интимните дневници в една литературна система и извънлитературността им в друга“ (Тинянов, 1927, с. 35). „Автоматизацията и „отстранението“ се явяват тук като типични илюстрации на процеса на трансформация на литературата.

Логическите последици от този факт са потресавачи за формалното учение и единствено разпадането на групата, станало малко след това, е попречило на публикуването на реакции, които той естествено е събудил. В същност той идва да потвърди невъзможността за съществуване на онова, което Айхенбаум счита като гаранция за адекватността на формализма: (надисторическата) специфичност на литературата. Тук обаче могат да се проявят две ответни реакции, между впрочем противоречиви. Първата е тази на Айхенбаум в „Мой современник“ през 1929 г.: тя се състои в пълно присъединяване както на равнището на примерите, така и на това на заключенията. „Така в някои епохи вестникът и дори ежедневието на една редакция имат значение на литературен факт, докато в други същото значение добиват сдруженията, кръговете, салоните“ (Айхенбаум, 1929, с. 55). „Литературният факт и литературният период са сложни и

променливи понятия, доколкото също променливи са отношенията между елементите, които съставят литературата, както и функциите им“ (Айхенбаум, 1929, с. 59). Но нищо не е казано за начина, по който тази идея се свързва с предишните твърдения на Айхенбаум.

От своя страна Якобсон не изглежда разтърсен от новите открития. В „Со је роесие“ той се задоволява да отдели едно здраво ядро сред общото движение; той малко ограничава полето на приложение на своите тези, но не изменя съдържанието им. „Вече съм казвал, че съдържанието на понятието *поезия* е подвижно и се променя с времето, но поетическата функция, *поетичността* е елемент *suī generis*, както го подчертаваха формалистите, елемент, който не може да бъде механически сведен до други елементи“ (Якобсон, 1933, с. 123). Работите му от 60-те години продължават да свидетелствуват за убеждението му, че е възможно да се даде езиково (и надисторическо) определение ако не на поезията, то поне на поетическата функция.

Тезата на Тинянов прелива от радикални последици. В същност тя вече не оставя място за едно независимо изучаване на литературата, а отвежда към две допълващи се дисциплини: една наука за видовете реч, която трябва да изучава постоянните езикови форми, но не може да назове спецификата на литературата; и една история, която да изяснява съдържанието на понятието литература във всяка определена епоха, поставяйки я във връзка с други понятия от същото равнище. Този трети възглед за поетическия език е в същност едно разрушаване на самото понятие: на негово място идва „литературният факт“, историческа, а не вече философска категория. Тинянов е длъжник на предшествениците си, но все пак той е този, който скъсва с романтичното учение, като сваля литературата от трона на изключителността и я вижда не вече противопоставена, а свързана чрез взаимен обмен и промени с другите речеве жанрове. Променена е само структурата на мисълта: на мястото на сивото ежедневие и на поетическата звезда откриваме множество речеве похвати. И именно в това твърдение можем да открием последното послание на формалната школа.

Превели от френски: Марта Савова, Райна Стефанова

БИБЛИОГРАФСКА СПРАВКА

- M. Blanchot. 1949. La part du feu. Paris, 1949.
О. Брик. 1917. Звуковые повторы. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
Б. Эйхенбаум. 1918. Как сделана „Шинель“ Гоголя“. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
Б. Эйхенбаум. 1925. Теория формального метода. — В: Б. Эйхенбаум. Литература. Л., 1927.
Б. Эйхенбаум. 1929. Мой временник. Л., 1929.
N. Frye. 1957. Anatomy of Criticism. New York, 1967.
Р. Якобсон. 1919. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921.
R. Jakobson. 1933. Co je poesie?. — In: R. Jakobson. Questions de poétique, Paris, 1973.
R. Jakobson. 1960. Linguistique et poétique. — In: R. Jakobson. Essais de linguistique générale. Paris, 1963.
R. Jakobson. 1966. Le parallélisme grammatical et ses aspects russes. — In: R. Jakobson. Questions de poétique. Paris, 1973.
R. Jakobson. 1974. Nachwort. — In: R. Jakobson. Form und Sinn. München, 1974.
Л. Якубинский. 1916. О звуках стихотворного языка. — В: Сборники по теории поэтического языка. Петербург, 1, 1916.
Л. Якубинский. 1919. О поэтическом глосомосочетании. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
М. Кружевский. 1883. Очерк науки о языке. Казан, 1883.
K. Ph. Moritz. 1785. Schriften zur Aesthetik und Poetik. Tübingen, 1962.
F. W. Schelling. 1803. Philosophie der Kunst. Sämmtliche Werke. T. V. Stuttgart et Augsburg, 1859.
A. W. Schlegel. 1801. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. T. I. Die Kunstlehre. Stuttgart, 1963.

- В. Шкловский. 1914. Воскресение слова. — In: Texte der russischen Formalisten. Т. II. München, 1972.
- В. Шкловский. 1916. О поэзии и заумном языке. — В: Сборники по теории поэтического языка. Петербург, 1, 1916.
- В. Шкловский. 1917. Искусство как прием. — В: В. Шкловский. Теория прозы. М., 1929.
- В. Шкловский. 1919, Потебня. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
- В. Шкловский. 1919. — В: Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — В: В. Шкловский. Теория прозы. М., 1929.
- В. Шкловский. 1926. Третья фабрика. М., 1926.
- Tz. Todorov. 1977. Théories du symbole. Paris, 1977.
- Б. Томашевский. 1925. Теория литературы. Поэтика. М., 1927.
- Ю. Тынянов. 1924. Литературный факт. — В: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Ю. Тынянов. 1927. О литературной эволюции. — В: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929.