

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, ВИЕНА—ЗАЛЦБУРГ,
1976, кн. 110

Ноемврийската книжка на австрийското списание за литература и критика предлага заслужаващата интерес статия на Йоахим Шондорф „Един от нашето поколение“, посветена на седемдесетгодишнината от рождението на немския писател Клаус Ман, познат на българския читател от романа му „Мефистофел“. Клаус Ман е син на Томас Ман и неговата творческа и житейска съдба хвърля светлина и върху делото на великия му баща.

Клаус Ман си създава трайно име в литературата не само като романист, но и като автор на къси разкази, есеистика, драматични творби, а също и със своята издателска дейност. Следвоенното развитие на Германия хвърля писателя в дълбока духовна криза и през 1949 година той завършва живота си със самоубийство.

Трагедията на Клаус Ман като един от видните представители на литературното поколение, преживяло войната, преди да достигне творческа зрелост, се засилва и от постоянното съзнание, че живее в сянката на една голяма традиция, олистворявана от неговия баща. Авторът на статията отбелязва, че определеното не само по пътя на интелекта отношение на сина към бащата, но и дълбоко ирационалното му усещане за неповторимо единство между живот и творчество при писател от мащаба на Томас Ман се проявява особено отчетливо в реакцията му, предизвикана от публикуването през 1936 г. на третия том от романите за Йосиф. По този повод Клаус Ман пише: „Претеглям книгата на ръка, разгръщам я, прелиствам страниците ѝ, започвам да я чета. И наред с възхищението, какво умилително възненение изпитвам! Колко много вечерни часове изникват в съзнанието ми, часове, през които за първи път съм се съприкосновил с приключенията и съдбините на младия Йосиф в Египет — вечерни часове в Мюнхен, в Лугано, в Санари, край Цюрихското езеро. Всичко, което ни бе четено там, всичко, което ни бе забавлявало и подтиквало към размисъл, е затворено сега между кориците на този обемист том. И, струва ми се, че той съдържа не само историята на Йосиф и на хората око-

ло него, но и нещо от нашата собствена история, ала в митически-достопенна маскировка.“ Клаус Ман определя така съотношението между лично и надлично в тетралогията на Томас Ман: „Романът за Йосиф е една песен на човечеството, сходна с „Фауст“; но в същото време той е и една проникната от личен дух, на места дори интимно-изповедна творба; на свой ред тази лична творба притежава могъщата обективност на всеки истински епос, макар че е субективна до такава степен, че във всеки отделен образ, дори в привидно второстепенните персонажи, сякаш се е скрил самият автор.“

Йоахим Шондорф подчертава, че като творец Клаус Ман е бил и облагодетелствуван, и ошетен от обстоятелството, че е потомък на такъв велик баща. Сам Томас Ман с голямо умение е облекчавал, доколкото е могъл, сина си от това тежко бреме и в едно от писмата му до него четем: „Ти си наред с всичко и мой наследник, който, ако шеш, може да се разположи в едно вече пригответо легло, ала най-сетне човек трябва да умее и да наследява; да наследяваш, това е в последна сметка култура.“

Клаус Ман според автора на статията спада към раноразвитите и незавършени духове в немската литература; писател, събудил още в ранна младост сериозни надежди и оправдал през краткия си живот твърде много очаквания, чието обемисто творчество обаче все пак е останало фрагментарно. В статията се коментира самоубийството на писателя. „Самоубийци“ е темата и заглавието на едно от есета на Клаус Ман, писано през 1930 г. като възпоминание за приятелите, разделили се с живота си. В есето се казва: „Пиша тези редове в памет на моите приятели, сметнали за по-благородно да прекъснат живота си, вместо да продължат борбата. Техните имена ще потънат в забрава; те отхвърлиха всичко, което бихме могли да им предложим. Веч не сме в състояние да направим нищо за тях. Те не ни чуват дори сега, когато посвещаваме тези слова на тяхната памет. Тъй голям е станало високомерието им.“ Мисълта за самоубийство преминава като ярка нишка през целия живот, през цялото мислене на Клаус Ман, обогря есета и писмата му. В друго едно есе писателят изповядва: „Смъртта е станала за мен вече позната област, откакто един тъй скръжено близък на моя земен живот човек се предаде доброволно на нея,

на смъртта. А където обитава един приятел, човек не се чувства напълно чужденец, преди сам да се е отправил натам.“ А в голямата си статия от 1949 г. върху „Изпитанието на европейския дух“, написана със завладяваща ирония и халлив сарказъм, Клаус Ман влага в устата на един млад философ и литературовед от шведския университет в Упсала думите: „Стотици, дори хиляди интелектуалци трябва да сторят това, което сториха Вирджиния Уулф, Ернст Толер, Стефан Цвайг. Една вълна от самоубийства, чийто жертви биха станали най-изтъкнатите, най-чувстваните духове, би стреснала народите в тяхната летаргия, тъй че сякаш да проумеем смъртоносната опасност на изпитанието, на което човечеството се е подлюжило поради своята глупост и себелюбие.“ Няколко седмици преди да извърши самоубийството си, Клаус Ман уверява в едно писмо сестра си Ерика, че смята окончателно да престане да взема героин и че гради нови планове по отношение на последния си роман. В своите спомени Томас Ман коментира постъпката на сина си по следния начин: „Той желаше да бъде храбър, да се държи като истински мъж в този живот и го вършеше в такава степен, че аз го наричам героизъм при такъв един човек, на когото рано поклъна в сърцето конжежът към смъртта. Той умря не за да позира като жертва на времето. Но той бе такава жертва във висша степен.“

Още на двадесет и шест годишна възраст Клаус Ман пише своята автобиография, в която описва историята на своето детство, но тук той прави преглед не толкова на своето, колкото на едно типично за времето детство, чийто първи осем години протичат преди избухването на Първата световна война, тъй че тези млади хора изживяват на дванадесет години революцията, а на шестнадесет — инфлацията. „Децата ли сме ние на късния капитализъм — пише Клаус Ман, — последни разглеждани издънки на една във висша степен интелектуализирана буржоазия? Нашето детство, все още доста опасно от външния свят, бе дълбоко в себе си тъй мощно вълвчено в страховитни беди на времето, че то бе далеч по-застрашено, по-проблематично, отколкото го рисува общата представа за едно „буржоазно детство“. В последна сметка неговата история може да представлява неговият и скромнен принос към гигантската история на ризата в буржоазния свят, в чийто център не се намираме вече от петнадесет години.“

Авторът на статията отбелязва, че в писмата на Клаус Ман се налага преди всичко неговото непогрешимо чувство за художествени стойности, и то тъкмо през годините на усилията му да създаде едно неоповлявано от политиката, действително литературно списание на немската емиграция след 1933 г. Силно впечатление правят точните оценки на писателя не само по отношение на литературата, но и на отделния човек. По случай смърт-

та на Стефан Цвайг той пише: „Колко австрийски бе той! Всички негови симпатии и антипатии, неговата усмивка, жестове, интонации бяха несъмнено обогатени от виенски дух. Единствено Виена е в състояние да създаде подобно нещо — френска грация, примесена с няколко капки немско дълбокомислие и малко ориенталска ексцентричност.“ Йоханн Шондорф е на мнение, че същата характеристика важи с пълна сила и за самия Клаус Ман. Не по-малко показателна е оценката, която писателят прави на Лион Фойхтвангер: „Международната популярност на съчиненията на Фойхтвангер е обяснимо и впрочем радващо явление. Съществуват по-рафинирани немски стилисти и по-сложни, по-богати духове. Но малцина умеят като него да изградят един роман с такова старание, бих казал, с такава страстна добросъвестност, с такова чувство за напрежение, въздействие, развитие.“ Но не само сродни духове привличат критичната преценка на Клаус Ман. От значение за литературната история на времето остана неговият спор с Готфрид Бен, който до 1933 г. е представлявал нещо като некоронован княз на немската литература. Клаус Ман пише: „Неговият случай е все още интересен само поради това, че той се оказа единственият значим немски писател, който съвсем сериозно и с определени духовни последици се заблуди по пътищата на националсоциализма.“ А през 1939 г. Клаус Ман дава следната оценка на високо почитания преди това Кнут Хамсун: „На него му липсва участие и загриженост за съдбата на човека, за неговото изобявление и неговото бъдеще; липсват му усмивката и сълзите, оплъчването срещу безпричетното, липсва му нежност; на романа му („Кръгът се затваря“) липсва всяко едно от онези качества, с които духът, загрижен в любовта си към човека, облагородява творбата си.“ Авторът на статията посочва, че ако с подобен мащаб се мери съвременната западноевропейска литература, то редица прехвалени автори ще трябва да загубят водещото си място.

Достоен наследник на баща си, Клаус Ман се показва и в това, смята авторът, че проявява отзивчивост и към „изискванията на деня“, включва в своето зрительно поле не само литературата, но и проблемите на „днес и утре“. Множеството пътувания през първите години на емиграцията го облъкват все повече и повече с политическите събития, които провокират взимането на определени становища. След като се преселва в Съединените щати, Клаус Ман развива бурна литературна и издателска дейност, а към края на войната встъпва в редовете на американската армия и тъй се завършва в своята родина. Писмата от последните му години свидетелстват за вътрешно неспокойствие, за неговите депресивни състояния, за съмненията му относно стойността на собствените му литературни творби, подсилени от чувството, че вече не владее с такава увереност родния си

немски език, след като дълго време е писал и публикувал на английски. Към всичко това се прибавя и огорчението му при мисълта за родината му. „Защо не се връщам окончателно в Германия? — пише той. — Много просто: понеже там не съм желан.“ А същият този Клаус Ман е записал в бележниците си през 1934 г., когато е узнал за отнемането му на немско поданство: „Какво могат те да ми отнемат? Във всеки случай не и надеждата, че от този нещастно обезобразен къс от света, наречен Германия, някой ден отново ще се създаде моята истинска родина.“

В. К.

POETIQUE, ПАРИЖ, 1976, № 28

Списание „Поетика“ излиза от 1970 г. Ръководено от Жерар Жьорет и Цветан Тодоров, то групира главно млади привърженици на литературоведския структурализъм, за които успехите на езикознанието през 60-те години дадоха ключ към литературния текст. Общата методологична основа, следвана от списанието, е формално-структурната и то събира усилията на редица структуралисти да превърнат лингвистичната поетика в самостоятелна теоретична дисциплина със свой автономен обект на изследване и специфичен метод. Според Цветан Тодоров научните амбиции на поетиката я карат да надхвърли частния литературен факт и правилното тълкуване на литературните произведения и да открие общите закони на своя предмет, литературната реч (рус. дискурс), разглеждана като „принцип, пораждат безкрайно количество текстове“ (Освалд Дюкро, Цветан Тодоров, Речник-енциклопедия на езиковите науки). Заедно с това в задачите ѝ влиза и изработването на „средства за описание на литературния текст“. Споровете около тези проблеми са добре известни и, както посочиха съветските литературоведи, мястото на лингвистичната поетика засега е твърде скромно, факт, създаван и от Цв. Тодоров. Те разкриха методологическата несъстоятелност на някои принципи, подчертавайки ползата от редица конкретни изследвания върху формата и функционирането на смисъла в литературното произведение (вж. сборника Структурализъм: „за“ и „против“, изд. „Прогрес“, Москва, 1975).

Последният за 1976 г. брой 28 е посветен на поетичната реч. Прави впечатление участието на няколко американски автори, говорещо за влиянието на формално-структурните методи в САЩ, което от своя страна е свързано с една част от традициите на американския new criticism, където през 20-те години се срещат хипотези за функционирането на смисъла в литературата (И. А. Ричардс, У. Емписън), както и за ролята на разказвача в художествената реч (П. Лабок).

Във ввеждащата статия „Теории на поезията“ е на Цветан Тодоров. Тя е обзорна и представя интерес със систематизациите на съвременните изследвания в исторически контекст. Забелязва се опитът да се намерят идейните и методологичните източници на формалните поетични теории, търсени по посока на естетическите идеи на Кант, Золгер, през Гьоте до така наречения Йенски кръг — братята Шлегел, Новалис, Шелинг. В първите ѝ редове се прави разграничение между „поетична реч“ (фр. дискурс) и „поетичен език“, като се посочва неточността на втората формула, създаваща впечатление според Тодоров, че поезията притежава статута на език и неизясняваща отношението между поезия и литература. В това разсъждение е резорбирана идеята, идваща от Роман Якобсон, че поезията, т. е. поетичната функция на езика, е само една от потенциите на езиковия израз, който е дотолкова поетичен, доколкото в йерархията на шестте определени от него функции преобладава в дадения случай поетичната. Следователно поезията не е език в общоприетия смисъл, а една от неговите изрази възможности — онази, при която изказът не цели само предаването на информация, а има автономна вътрешна стойност, т. е. е сам за себе си цел, т. е. „вид език“, както подчертава Якобсон, цитирайки в своята „Лингвистика и поетика“ поета Ренсьм. Подчертавам горното поради интересното противоречие, в което тази формулировка влиза с възгледите на друг автор в броя — Майкъл Шапиро в статията му „Два паралолизма на поетиката“.

Тръгвайки от четирите определени от него аспекта на текста — вербален, семантичен, синтактичен и прагматичен, — Цв. Тодоров посочва, че публикуваните в броя изследвания не дават прагматично определение на поезията, което е „определеността ѝ чрез „душевно състояние на автора, предшествуващо ѝ, или чрез това на читателя, което идва след нея“. В тази, както и в другите идеи, които следват (състоянието на автора не е причина, а резултат от текста), откриваме един от основните методологични постулати на литературоведския структурализъм — свеждане на всички съставки на литературния процес до функционирането на текста. Въпросите, които си поставя тук лингвистичната поетика, са кои особености на текста ни довеждат до едно или друго заключение за душевното състояние на автора и как поетичната реч предизвиква едни или други емоции.

Следва едно подреждане на изследвания в броя, като тези, които изследват семантичния аспект на текста, са разделени на три групи — три различни отговора на въпроса за поетичния семантизъм, наречени орнаментална, афективна и символична теория.

Според орнаменталната теория онова, което отделя поетичния от непоетичния израз, е неговата красота, украсеност. Тодоров я нарича „в същност прагматична теория“,

неприемаща семантичната специфика на поезията. Тук се нарежда традиционната класическа риторика.

Афективната теория посочва разликата между онова, което означават думите в поезията и в непоезията. Противопоставя се интелектуално, концептуално съдържание на емотивно, афективно, т.е. поезията изразява предимно чувства, непоезията — идеи.

Символичната теория търси разликата между поезия и непоезия в начина на означаването (проявлението на смисъла). „Без да означава друго, поезията означава по-различен начин.“ Или тук следва противопоставянето на знак (в обикновения език) на символ (в поезията). Тук влизат почти всички изследвания в броя. Тодоров, чиито последни работи са върху езиковия символизъм, посочва романтичния корен в произхода на тези виждания. Той вижда приемственост между теоретичните разсъждения на Йенския кръг и хипотезата на Р. Якобсон, който според него е предал в лингвистична терминология идеите на Август В. Шлегел. В „Учение за изкуството“ (die Kunstlehre) същият търси произхода на езика в междуметието, т.е. дава приमत на директния израз пред посочването, наименуването на предмета и формулира заедно с останалите романтици идеите за непреходност (плътност) на поетичния език, за кохерентност на частите на произведението, за сливането на противоположностите и оттам, като не изброяваме всичко, за цяло, взаимопроникване и т.н., водещи през Хумболдт към Сосюр. Ще се спра на определенията на символа, дадени от Тодоров, които са тези на Йенския кръг. Пет принципа противопоставят символа на алегорията:¹ 1) символът посочва развитието на смисъла, пораждало му, а не завършения продукт; 2) символът е непреходен, т.е. не само предава значението, а трябва да се схваща сам за себе си; 3) символът е вътрешно единен, т.е. отделният символ е мотивиран, а не произволен; 4) символът осъществява сливането на противоположностите като абстрактно и конкретно, идеално и материално, общо и частно; 5) символът изразява „неизразимото“, т.е. онова, което несимволичният знак не успява да предаде. Следователно той е непреходим и смисълът му е множествен — неизчерпаем.“

В подкрепа на тези схващания Тодоров цитира есето на американския критик Р. П. Блекмур „Езикът като жест“, където поетичният език е езикът на словото-жест, а самото то е „форма, идентифицираща се със своя субект“, т.е. жестът и мотивацията са едно цяло. А символът е „онова, което употребяваме непрекъснато, за да изразим смисъл, който не може да бъде пълно изразен чрез директни думи или чрез словосъчетание.“ И Тодоров заключава, че „думите се превръщат в жестове, когато пораждат нов смисъл при всяка тяхна нова поява“. А ето и принципите на поетичния език, в смисъл надхвър-

лящ поезията и включващ цялата литература, митологията, религията. Филип Уилрайт в книгата „Пламтящият фонтан“: 1) мотивацията, включваща и поетичната непреходност, и сливането между означаващото и означаваното; 2) непостоянният смисъл на думите в различните видове контекст, в които са употребени; 3) множествеността на смисъла дори и в един единствен контекст; 4) изразяване на неизразимото, на неясното, на смътното; 5) образуване на нови семантични съчетания; 6) отхвърляне на закона за изключеното трето; 7) отхвърляне на закона за непротиворечието.

Накрая се характеризира така наречената синтактична група теории, разполагащи спецификата на поезията във връзката между частите на текста. Тук отново се навлиза в традицията на Якобсон. У Шлегел, както и у последователната повторемост е средството, изграждащо автономността и непреходността на поетичния език, ритъмът го отделя от обикновения език. Цв. Тодоров подчертава, че романтичната хипотеза е само една от съществуващите хипотези, и посочва ролята на поетите-романтици в изработването на предствите на специалистите по поезия за поезията дори и когато романтичното начало е забравено.

Пак във връзка с функционирането на смисъла в стиха е поместена в настоящия брой петата част „Колеблющи се признаци значения в стихе“ от втора глава на книгата на Ю. Тинянов „Проблема стихотворного языка“, Ленинград, 1924, където изпъква на преден план зависимостта на значението (значимостта у Тинянов) на отделната дума в стиха от значението на целия стих като специфична организация. Непостоянните признаци на значението се явяват резултат от т. нар. стесняване на реда (теснота реда), което е въздействието на стихотворния ритъм върху формирането на смисъла в стиха и е „част от тесните взаимоотношения, в които единството на стиха поставя събраните от него думи“. При тези условия се създават допълнителни и непостоянни значения, които могат да се интензифицират дори за сметка на основното значение на думата и да създадат онова, което Тинянов нарича, цитирайки други, „видимо значение“, „иллюзорно значение“. Тодоров вижда голямата заслуга на Тинянов в извеждането на семантичните характеристики на поетичната реч от нейните вербални характеристики — в случая стихосложението. Ще си позволя да цитирам Тинянов, у когото схващането на движението на смисъла в стиха е едно великолепно познаване на творческия акт: „В системата от взаимодействия, създадени от динамиката на стиха и речта, могат да съществуват семантични бели полета, които могат да бъдат запълнени с думи с каквото и да било семантично съдържание според указанията на динамиката на ритъма. Точно в този момент става изборът на думата, която понякога се появява тясно свър-

зана със своята стихова значимост. Дори и да е „лишена от съдържание“ в най-висока степен, тя получава едно привидно значение, т.е. тя е „семасиологизирана“. Излишно е да се споменава, че този семантизъм на думата се различава в самата си същност от семантизма в една прозаична конструкция, където отсъства всякакво стесняване на реда.“

Интересни разсъждения се срещат в статията на Джозфи Хартман (Йелски университет) „Гласът на совалката“, характеризирайки един принцип при изграждане на метафората. Авторът изследва метафора, принадлежаща на Софокъл и цитира от Аристотел. В изчезналата пиеса на Софокъл Терей изнасилва Филомела, след което ѝ отрязва езика, за да не бъде издален. Девойката изтъква върху гоблен или дреха мотиви, с които разказва за случилото се. Разкривайки неколкостепенните метонимически замени, довели до създаването ѝ („гласът“ разкрива легендата, изобразена на гоблена чрез метонимическа замяна на причината със следствието, а „совалката“ чрез двойна метонимическа замяна означава тъкачния стан — синекдоха, и назовава произвеждащата причина — совалката, вместо произведения предмет — гоблена), Хартман подчертава увеличаването на дистанцията между причината и следствието в обикновената събитийна верига, в резултат на което нейните два края се явяват свърхопределени за сметка на междинната част, която изчезва и затруднява разбирането на метафората извън контекста на легендата. Хартман смята тази структура — свърхопределеност на крайните елементи и неопределеност на междинните — за основна за всички стилни фигури и я вижда способна да обясни сложните отношения между абстрактното и конкретното в поетичния език. Тези две явления според него обясняват и тълкуването на всеки поетичен факт. Метафората е толкова по-силна, колкото по-ясно съзнаваме междинните елементи от събитийната верига и толкова по-рязко е въздействието ѝ върху мисълта, защото ѝ позволява да прескочи сложната и уморителна логична обстоятелствено.

В броя прави впечатление статията на Майкъл Шапиро от Калифорнийския университет „Два паралогизма на поетиката“. Оставайки в рамките на формалната методология, авторът се противопоставя на два от основните аргумента на структуралистката теория за поетичния език (в трите главни нейни варианта — Якобсонов, френски и съветски), наричайки ги паралогизми, т.е. погрешно приложени умозаключения. В общи линии тези две съждения твърдят: 1) че елементите на поетичната форма са помежду си в отношения на *симетрия*, следователно правилата на математическата симетрия организират поетическата структура и 2) *паралелизъмът* е свършената структурна схема на поезията. Майкъл Шапиро разглежда по-

дробно понятието симетрия, основавайки се на немския математик Херман Вейл и на съветския математик Шубников, и показва условия характер на това явление в неговото математическо схващане, при което при всички промени (наречени автоморфизми), настъпващи между частите на два симетрични елемента, отношенията (релациите) между тях остават идентични независимо от пространствените им разположения. Симетрия и инвариантност, понятие, дошло преди всичко от Айнщайновата теория на относителността и възприето от Якобсон, са две еднозначни страни на фундаменталното понятие структура в схващанията на математиката и физиката. Приемайки, че поезията е също конфигурация, изградена от структури, Якобсон прави според Майкъл Шапиро погрешно отъждествяване на математическото схващане за еквивалентност с езиковото. „Използването на математическото разбиране за еквивалентност е стерилно като база за изследване в поетиката поради основния факт, че математическата условност деформира систематически първичния етимологичен смисъл на думата.“ М. Шапиро изказва интересното твърдение, че анализът на поетичния строеж, практикуван от поетите-структуралисти, се опира на една епистемологична стратегия, чието най-точно название е превръщане на временното в пространствено (специализация на временното). Цитират се Дерида — „геометрична метафора“, Лотман — „проблем на художественото пространство“, или тезата за неевклидовата геометрия на Лобачевски като модел на литературното произведение. У Якобсон „пространствената аналогия достига своя апогей“. Чрез серия примери М. Шапиро разглежда Якобсоновата теория за езиковата равнозначност в поезията като група автоморфизми в светлината на математическите понятия за симетрия и инвариантност. Грешката е в непрекъснатото подценяване на оценъния момент, т.нар. аксиологична компонента, присъща на парадигматическата опозиция. Парадигматическата ос или оста на селекцията е мястото, където поетичното съзнание търси словото. То го намира там винаги в съчетание с неговата противоположност. Парадигматическата връзка е по същество полярна, двата смисъла се изключват взаимно, т.е. поляризират се, което ще рече добиват качествени характеристики, асиметрични по своята същност. Освен материалното си проявление — означаемост, парадигматическата връзка притежава и проявление, схващайки се и предавани от мисълта — означаемо или смисъл. И щом смисълът влезе в действие, твърди авторът, оценъният момент се налага веднага и само чрез него значението, което е връзката между звук и смисъл, приема характера на едно структурирано, функционално и кохерентно цяло. Езикът е система от стойности, контрастираща с математиката в това, че една оценъчна суперструктура, липсваща в нея, дава завършеност-

та на мрежата от отношения и връзки, изграждаща лингвистичните структури. Научната мисъл не признава вътрешна разлика например на понятията ляво — дясно. Митичната (т.е. художествената) мисъл застава на противоположна гледна точка и използва тези понятия като символи на опозиции като добро — зло. Критиката на Майкъл Шапиро към Якобсон е, че същият не стига до заключенията, налагащи се от присъствието на аксиологичната компонента. По-нататък чрез анализи на отделни стихотворения авторът търси изграждащия принцип на поетичния език във *взаимното допълване* — подобие и контраст на стойностите на отделните езикови елементи. Използвайки недо-развитото от Сосюр понятие стойност, разглеждано по-късно като опозиция маркиран — немаркиран член главно от Пражкия лингвистичен кръг, авторът настоява на характерната за тази опозиция несиметричност на семантичните единици при употребата им, при която единият елемент включва и другия — противоположния. Получава се частич-но покриване на смисъла на двата елемента, което е именно допълването и в което личи езиковата логика, различна от тази на съответната наука. Например семантичната единица „човек“, включваща и значението „мъж“ и „човечество“, носи в себе си и значението „жена“, едновременно проти-воположно и допълващо.

След като разглежда подробно това от-ношение (маркиран — немаркиран елемент) в езиков план, Майкъл Шапиро поставя за цел пред теорията на поетичния език да търси систематическите проявления на връзката между звук и смисъл, с което той доказва принадлежността си към формалната школа. Убедителността на анализите му обаче в тези рамки е очевидна. Статията завършва с анализ на една руска поговорка, в който се подчертава подчиненото положение на принципа на паралелизма спрямо принципа на взаимното допълване. Той по думите на Шапиро „трябва да се схваща изцяло като второ-степенно явление, съществувало по необ-ходимост, но само като рамка на съпоставе-ните противоположни елементи и на техните оценки“.

Накрая авторът дава едно сполучливо сравнение на паралогизмите на поетическата теория с парадокса на Зенон за стрелата и движението ѝ към целта, считайки, че те са лишили поетическата структура от понятието оценка по същия начин, по който Зенон е отрекъл движението, откъсвайки го от вре-мето.

Останалите статии в броя се нареждат повече или по-малко в Якобсоновата пер-спектива и на тях няма да се спираме.

М. С.