

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ТЕКСТ ОТ ЛИНГВИСТИЧНО И ЕСТЕТИЧЕСКО ГЛЕДИЩЕ

ХРИСТО ТОДОРОВ

Съвременната авангардна литература поставя с особена острота проблема за относителността на естетическия вкус. В последните години в западноевропейската литература се появиха необичайни литературни произведения, които поставят в недоумение обикновения читател. И тук естествено възниква въпросът: съществуват ли някакви граници за новаторството в литературното творчество? Има ли някакви „абсолютни противоположности“ по отношение на новаторските търсения? Съществува ли критерий, който да ни позволи да различим „законното“ от „незаконното“ новаторство? Или, напротив, всяко новаторство има шансове да се легализира и да се превърне след време в класика? Съществува ли някаква естествена норма, отвъд която новаторството не може безнаказано да прекрачи, или, напротив, поради конвенционалността на естетическия вкус, всяко новаторство може да се наложи и след време да се превърне в ефимерна „норма“?

Всъщност този проблем не възниква днес за първи път: достатъчно е да си припомним например прословутия „спор между древните и модерните“ във френската литература от края на XVII и началото на XVIII в. Но за разлика от миналото днес разрывът между новаторство и традиция е абсолютен и конфликтът между тях надхвърля рамките на чисто естетическите полемки; ето защо отговорът на поставения по-горе въпрос не може да бъде същият като някога.

1. РЕАЛИЗЪМ И НОРМАТИВИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРАТА КРИТИКА

Едва ли някой би се наел да оспорва историчността и относителността на естетическия идеал за прекрасното. Един вечен и абсолютен идеал за красота, еднакъв за всички епохи и народи, не съществува. Могат да се посочат редица примери, свидетелстващи за това, че произведенията, които в дадена епоха са били отхвърляни като неестетически, впоследствие са получавали признание.

Че естетическият вкус се мени с времето, се вижда ясно например от краха на нормативизма във френската класицистична естетика от XVII в. За класицизма от тази епоха е характерна вярата в съществуването на един метафизичен абсолютен идеал за съвършенство в изкуството. Прословутите „правила“ на класицизма представляват всъщност опит да се формулира и опише този идеал. Естествено този идеал за съвършенство в изкуството се явява същевре-

менно и естетическа норма, вън от която според класицистите няма истинско изкуство. Ето защо, разполагайки с такъв сигурен критерий, класицистичната естетика уверено и категорично отхвърля всяко литературно произведение, което не се вмести в тяхната представа за съвършенство: според класицистите Вийон, Рабле, Шекспир са просто варвари. Разбира се, класицистите издигат в ранг на абсолютна естетическа норма изискванията на тяхната собствена исторически детерминирана и неабсолютна естетика. Този наивен нормативизъм не закъсня да бъде развенчан: в началото на XIX в. представителите на романтизма противопоставиха на класицистичната естетика своя, романтична представа за художествена ценност, която пък на свой ред отстъпи мястото впоследствие на други естетически направления.

Това редуване на вкусове има сякаш напълно отворен и нецеленасочен характер: тъй като естетическият вкус не е конвенционален, то новаторските тенденции в изкуството ще се развиват до безкрайност. Именно до такъв прибрзан извод стигат представителите на авангардната съвременна критика на Запад. Целта на техния краен естетически релятивизъм е да се оправдае и обоснове теоретически модернизъм в изкуството, да се наложи той в борбата му с традиционализма. В перспективата на естетическия релятивизъм неприемането и неразбирането на модернистичното изкуство от страна на широката публика се оказва твърде слаб аргумент против авангардизма, тъй като неразбирането остава за сметка на слабата култура, некомпетентността и консерватизма на обикновения читател. На упрека, че произведенията им са херметични и непонятни за обикновения читател, модернистите отговарят, че този читател, който в своите навици не е отишъл по-далече от естетиката на миналия век, не може да бъде сочен като законодател в литературата. Релятивистичната критика набляга особено много на това, че читателят цени само произведенията, които разбира, а той разбира само онези произведения, които е научен да разбира, т. е. традиционните. Изобщо, релятивистичната критика счита, че естетическите навици се учат, както се учи чужд език, а никой не е научил обикновения читател, нито в училище, нито извън училище да разбира авангардното изкуство; следователно няма нищо чудно в това, че авангардното изкуство не се ползува с широка популярност. Изобщо обикновеният читател е бил винаги — както в миналото, така и сега — назад с една епоха: той съди модернистичното изкуство с критериите на традицията, които критерии обаче той наивно смята за абсолютни и универсални.

Такава е в общи линии основната идея на релятивизма в литературната критика — от просветния традиционализъм на Р. М. Алберес до крайния конвенционализъм на групата Тел Кел. Нека разгледаме накратко възгледите на Р. М. Алберес по този въпрос. Спирайки се в частност на отношението между традиционния роман и антиромана, Алберес подчертава два съществени момента:

а) Антироманът представлява отрицание на традиционния (балзаковски) роман. Но тъй като и балзаковският тип романи представлява на свой ред отрицание на романите от предшествуващата епоха (например „плутовските“ романи), то ясно е, че за времето си балзаковският роман се е възприемал в известен смисъл като „антироман“ спрямо съществуващата тогава традиция. Следователно „антилитературата“ (т. е. новаторството), макар и всеки път различна, е едно твърде *старо* нещо: тя съвсем не датира от 50-те години на XX в. А щом е така, то антилитературата има изобщо същите права на съществуване, както и традиционната литература: днешната традиция вчера е била новаторство, а утрешната класика — това е днешната антилитература.

б) От друга страна, новаторството винаги и всякога е възниквало не като просто отрицание на предшествуващото го течение, а като задълбочаване и

хипертрофиране на някои черти на традиционната литература: новаторството се оказва не само скъсване, но в известен смисъл също така и продължаване на традицията. Така например може да се потърси и намери класицизъм у критическия реалист Балзак или романтизъм у класициста Корней. Именно тази връзка с традицията прави новаторството приемливо и допустимо. А що се отнася до съвременния антироман, Алберес показва, че корените на новаторството в това направление не са чак толкова необичайни: похватите на антиромана (стремеж към разрушаване на интригата, повествователното време и персонажа) се намират в зародиш у такива вече признати писатели почти традиционалисти като Пруст, Джойс, Сартр и др. Следователно въпреки своята привидна необичайност съвременният антироман представлява едно напълно законно отрицание на предишната литература.

Още по-далеч в това отношение отиват представителите на крайни конвенционализъм в литературната критика, които даже валоризират модернизма за сметка на класиката. Такива са например работите на Ж. Рикарду, който счита, че авангардизмът бил по-съвършен вид изкуство, тъй като неговата същност била антибуржоазна за разлика от традиционната литература. Подобни опити да се социологизира противопоставянето между класика и модернизъм (при което отношението между класика и авангарда в литературата се отъждествява с антагонизма между буржоазия и пролетариат в обществото) целят единствено да маскират конвенционализма на критика.

И така: да се оспорва естетическата ценност на модернистичните произведения би означавало да се твърди, че съществува абсолютен естетически критерий-норма, с който тези произведения не се съобразяват. Но кой би се наел да защитава един такъв наивен естетически нормативизъм?

2. ЛИНГВИСТИЧНАТА СВЪРЗАНОСТ — КРИТЕРИЙ ЗА НОРМАЛНОСТ НА ТЕКСТА

Всъщност въпросът за нормата, в нарушение на която се създава антилитературата, трябва да се постави по-иначе. Защо е необходимо тази норма-критерий да бъде непременно естетическа? Тя може и да няма отношение към художествената стойност на произведението, т. е. тя може да бъде извънестетическа. Но при всички случаи тази норма трябва да има общозадължителен, универсален характер.

За да бъде универсална, тя трябва да е валидна за всички епохи и за всички текстове — както художествени, така и нехудожествени. Ето защо една такава норма трябва да има за основа езиковата същност на текста, т. е. онова, което остава неизменно при всички текстове, независимо от тяхното безкрайно разнообразие. Тъкмо такава норма могат да представляват лингвистичните изисквания за свързаност на суперфразовата реч. Когато един текст наруши тези изисквания, той престава да се схваща като цялост, имаща смисъл. Именно това се случва с антилитературата, която отива не толкова против предишната литература, колкото против езика изобщо: нормата, която антилитературата нарушава, не е естетическа, а лингвистична. Но преди да видим каква е тази лингвистична норма и как антилитературата я нарушава, нека се запитае най-напред съществува ли изобщо лингвистична норма за свързаност на текста.

Допушането, че съществуват лингвистични закони за изграждане на суперфразовата реч („суперфразов синтаксис“), срещу сериозни възражения от страна на самите езиковеди. Така например Л. Йелмслев разграничава две страни в езика — форма и субстанция (не-форма); според него само онези езикови явления, които притежават форма (т. е. които са организирани в си-

стема), са от компетентността на лингвиста и влизат в предмета на езикознанието. От това определение следва, че най-голямата езикова единица, която може да представлява интерес за лингвиста, е изречението, тъй като то притежава своя специфична лингвистична (синтактична) форма. А що се отнася до т. нар. суперфразови (текстови) единства, то за тях не е характерна такава собствена лингвистична форма; следователно те не могат да се разглеждат като лингвистични обекти. Иначе казано, да се говори за суперфразов синтаксис в лингвистичен смисъл е недопустимо: това е просто една злоупотреба с термините.

Но, от друга страна, за да бъде един текст свързан и разбираем, той трябва все пак да отговаря на известни изисквания: какъв да е набор от изречения не е непременно свързан текст, също както и един произволен набор от думи не е изречение. Оттук следва, че нещо като суперфразов синтаксис все пак трябва да съществува, въпреки всичките теоретически съображения против това. Но какъв може да бъде този синтаксис?

Според представителите на семиотиката законите на изграждане на суперфразовата реч имат екстралингвистичен характер. Те считат, че текстовото единство се осъществява посредством повторението на едни и същи елементарни смислови единици (семи), които преминават през всички изречения на текста. Но семите не са лексически (т. е. съществуващи в естествения език) понятия, а абстрактни метаезикови семантични единици. От това, че семите са извън естествения език следва, че тяхната природа може да бъде най-различна — логическа, културно-историческа, етнологическа, психоаналитична и т. н. А това означава, че не съществува никаква естествена йерархия нито между отделните „кодове“ (психоаналитичен, културно-исторически и т. н.), нито между семите на един и същи код (тъй като всеки опит да се изгради такава йерархия има произволен характер и зависи от това, кое понятие в дадения код ще привилегироваме, т. е. какво „виждане“ ще предпочетем. Иначе казано, суперфразовият семиотичен синтаксис се оказва не необходим езиков закон, задължителен за всички, а лична работа на отделния човек: отсъствието на естествена йерархия на кодовете води практически до отричане на организираността на текста. Подобно схващане легализира анархията в интерпретациите на литературния текст и обосновава представата, че литературното произведение е по природа многозначно. Но на този въпрос ще се спрем по-нататък.

Противно на представителите на семиотиката ние считаме, че свързаността на текста има граници, отвъд които текстът престава да бъде разбираем; тези граници са задължителни и не зависят от това кой, кога и при какви обстоятелства възприема дадения текст. Иначе казано, суперфразовата реч — както и изречението и думата, — не може да се изгради на други основи, освен на естествено езикови. Но за да можем да твърдим подобно нещо, трябва най-напред да обесдим законността на това предположение от лингвистична гледна точка и евентуално — да отхвърлим възраженията, изложени по-горе.

И така, обект на лингвистиката е формата на езика. Но как трябва да разбираме това понятие? Според болшинството езиковеди за езикова форма може да се говори само дотолкова, доколкото тя е явна (експлицитна, имаща външен белег). Именно такава — експлицитна — езикова форма отсъства в суперфразовите речевни единства; поради това последните не се признават за лингвистични обекти. А ако допуснем, че съществува и имплицитна форма в езика, т. е. форма без външен белег? Въсъщност подобно допускане се налага поради чисто теоретични езиковедски съображения: ако съществуват езикови универсалии, то те са в болшинството случаи скрити, а не експлицитни: ето защо най-съществената форма в езика е имплицитната.

Но едно такова схващане на понятието форма не е приложимо към суперфразовите единства: последните имат имплицитна езикова форма. Следователно един лингвистичен суперфразов синтаксис ще бъде по същество семантичен и ще се гради на естествената йерархия на езиковите понятия. Иначе казано, при отсъствие на външно проявена морфосинтаксична форма, суперфразовите речеви единства имат все пак езиков строеж.

Подобно допускане би било обаче плодотворно само ако приемем, че семантиката има характер на система, т. е. че понятията в езика се разполагат в известен порядък. При това необходимо е да се съгласим също така и с идеята, че езикът е цялостна система, в която граматиката и семантиката не са паралелни и независими една от друга: семантичната система е първична и определяща спрямо граматичната. Иначе казано, външно проявената форма в езика (морфосинтактичната система) се обуславя от вътрешната форма (понятийната семантична система). Ето защо изграждането на една цялостна систематична семантика означава да се направи опит за една глобална лингвистика, способна да обясни по хомогенен начин всички явления в езика.

Засега обаче една такава цялостна систематична семантика все още не съществува; един интересен опит — и може би единственият — в това направление принадлежи на нашия езиковед К. Манчев. Според него цялата езикова система се изгражда в поредица от мисловни операции, протичащи неизменно между два основни полюса — Субект и Обект. При диференцирането и раздълчаването на тези два полюса се образуват най-напред няколко първични понятия, имащи, най-общо казано, глаголен характер. Впоследствие тези първични понятия се дооформят и едновременно с това се изграждат както нови, по-частни понятия, така и основните граматически понятия (части на речта и специфични категории на отделните части на речта). Самите първични понятия, резултат на постепенната дискриминация на Субекта и Обекта, се разполагат в следната оперативна последователност:

А) В началния момент се изгражда основният понятиен ред:

1. Идея за съществуване.
2. Идея за притежание.
3. Идея за действие;

Б) В следващия оперативен момент тази първична понятийна ос се доизгражда по следния начин:

1. Идея за съществуване (съм).
2. Модални понятия (мога, искам, трябва).
3. Идея за притежание (имам).
4. Сензитивни и познавателни понятия (чувствувам и др., зная и др.).
5. Идея за действие (права).

Приемайки системата на К. Манчев, ние я приложихме по отношение на суперфразовите единства с повествователен характер. Вземайки предвид съображения от чисто теоретичен характер, би трябвало да се очаква, че ролята на суперфразови връзки в текста ще се поеме от модалните, сензитивните и познавателните понятия. Защо е така?

Като речева единица фразата се интегрира в крайна сметка от понятието за съществуване, т. е. от началната и основна позиция в понятийната йерархия. Това впрочем се потвърждава и от факта, че всяка фраза, каквото и да е било нейното съдържание, може да се дематериализира и доведе до архи-фразата „това е“: тази архифраза представлява понятийната форма на всяка мислима фраза. Но в такъв случай на каква база би могло да се извърши трансцендирането на фразата изобщо и преминаването към свързан текст?

Една голяма категория речеви единства се изгражда също така на базата на идеята за съществуване: това са описателните текстове, в които отсъству-

ва събитийност (действия) и повествователно време. А друга категория текстове — повествователните — се изграждат на базата на модалните понятия (респ. сензитивните и познавателните понятия, които обаче са винаги подчинени на модалните). Това е така, защото модалните понятия са първата следначална позиция: в самия понятиен ред те са тези, които непосредствено трансцендират идеята за съществуване. Именно потенциалността на модалните понятия обяснява наличието на повествователно време в разказните текстове. От друга страна, самата вътрешна интеркатегориална йерархия на модалните понятия дава ключ към определяне степента на свързаност на повествователния текст: при имплицитна модалност от типа на *мога* свързаността е минимална; тя нараства при имплицитна модалност от типа на *искам* и достига своя максимум при модалността от типа на *трябва* (задължен съм): неслучайно най-общата форма на вътрешен конфликт в повествователните текстове противопоставя някакво желание на някакъв дълг.

Всички тези съображения може би изглеждат твърде умозрителни и несъответстващи на действителността. Защото достатъчно е да вземем който и да било повествователен текст, за да се убедим, че там по принцип се редуват описателни пасаж (в които са предадени статични състояния или повтарящи се действия) и повествователни пасаж (в които се разказват някакви събития). В повествователните пасаж константни са само глаголните понятия за действие, динамика, процес; а в описателните пасаж константни са глаголните понятия със статичен характер; но и в двата случая модалните понятия се срещат рядко. Впрочем това наблюдение не е удивително, тъй като под общите антиномични категории статичност и динамичност можем да подведем в крайна сметка всичко съществуващо (всеки възможен текст).

Всъщност нещата стоят по-иначе. Действително в художествения текст модалните глаголи на повърхността са твърде ограничено количество и нищо не подсказва, че те са с нещо привилегирани спрямо останалите понятия. Но ако се опитаме да предадем в резюме повествователното действие (т. е. да предадем същественото от гледна точка на интригата), имплицитните модални връзки, осигуряващи свързаността и разбираемостта на текста, се появяват. Когато резюмирането на действието достигне своя максимум, то от дадения художествен текст остава един свършено оголен и схематизиран скелет от няколко фрази, в който модалните връзки са експлицирани: този повествователен скелет можем да наречем архитект. Последният е лишен от всякаква художественост: от него е отпаднала индивидуалната неповторимост на даденото произведение. Но в замяна на това тук най-ясно личи общото, категориалното за всеки повествователен текст, т. е. необходимите и задължителни модални връзки, без които е немислимо текстовото единство.

Разбира се, едно повествователно произведение може да бъде резюмирано не само с оглед на интригата, но и с оглед на идеята, т. е. не само с оглед на буквалното (феномена), но и с оглед на дълбоката философска същност на произведението. Естествено такива две резюмета на едно и също произведение ще са доста различни; а тъй като обикновено резюметата, които се правят, са смесени, то нищо чудно, че двама души никога няма да предадат по абсолютно еднакъв начин едно и също произведение. Но от това съвсем не следва, че операцията резюмиране е произволен акт: всеки резюмира даден текст както си иска, но в определени граници.

Нека вземем един пример — всеизвестната басня за Лисицата и Гарвана. Независимо от това дали имаме предвид баснята на Лафонтен, Крилов или Езоп, архитектът на тази басня при всички случаи е един и същ (тъй като индивидуалността на произведенията е елиминирана при резюмирането). Ето впрочем архитекта на тази басня:

1. а) Гарванът има храна в човката си.
- б) Лисицата е гладна (=иска да му отнеме храната).
- в) Но Лисицата не може да достигне Гарвана.
2. а) Тя му прави приятни комплименти (=иска да му се хареса),
- б) И го моли да изпее нещо.
- в) Гарванът се съгласява, отваря човката си
- г) И изпуска храната (=Лисицата може да я вземе).
3. а) Лисицата я взема
- б) И му казва неприятни истини.

Всъщност когато Проп, Сурио или Гремас анализират действието в повествователните и драматичните произведения и констатира наличието в тях на ограничен брой повествователни функции-актанти, които се повтарят, техните изследвания показват привилегированата роля на модалните понятия в повествователния текст, тъй като актанти не са нищо друго освен носители на елементарни глаголни понятия, в които модалните идеи влизат като инвариантни компоненти. А тъй като на нивото на буквалния смисъл функционалността на разказа мобилизира не какви да са семи (например цвят, мирис, геометрична форма на предметите и т. н.), а само модални идеи, които са всичко няколко в езика, то ясно е, че архитектът на всички мислими разкази ще съдържа едни и същи елементи, например:

Х иска нещо, но не може да го постигне.

Х постига целта си.

И така функционалността на повествователните текстове е модална и само модална; това е така не поради никакви преходни естетически навици и стереотипи, а поради една универсална лингвистична необходимост, с която никой текст — бил той художествен или нехудожествен — не може да не се съобразява.

Естествено всеки художествен текст представлява в известен смисъл отдалечаване спрямо нескопосания повествователен архитект. В един простицък текст като баснята за Лисицата и Гарвана текстът остава сравнително близо до архитекта, но обикновено това отдалечаване може да бъде значително по-голямо. При това колкото повече архитектът е имплицитен, толкова повече текстът ще бъде елиптичен, фрагментарен и привидно несвързан. Но във всички случаи начинът, по който се осъществява това отдалечаване, е въпрос на композиционно-стилистична техника, която у различните автори е различна.

Тук няма да се спираме на въпроса за процедурата, чрез която се трансформира даден текст в архитект и обратно. Този въпрос се отнася до същността на механизма, по силата на който имплицитните модални връзки в текста се експлицират (или респ. при обратния преход — от архитект към текст — стават имплицитни). Този проблем, чиято теоретическа значимост е огромна, засяга между другото законността на операцията резюмиране. Разрешаването на този проблем може да се осъществи само на базата на понятиятата йерархия в езика: резюмирането на повествователното действие се базира на интуицията за тази универсална езикова йерархия. Ето защо и самото резюмиране не е произволна операция — каквито и да са възможните индивидуални отклонения в различните случаи.

Нека вземем сега един пример, в който текстът се е отдалечил значително спрямо архитекта. Следният пасаж от разказа на Луи Арагон „Провокаторът“ илюстрира това отдалечение:

„Сигурно имаше треска. Ако го тресеше много, можеше да го поставят в лечебницата. Не трябваше да разчита много на това. Умира ли се от такава

треска. В ушите му звънят камбани. . . И непрекъснато — натрапчивите, упорити и глухи удари по стените. Какво можеха да си говорят, господи? Нощта беше страшно задушна. „Не казах нищо. . . Не казах нищо. . .“ Тежки и бръмчащи мухи кацаха по него. Когато пълзяха по врата му, човекът се тресеше като впренат кон. Сърбежът по корема стана непоносим. Опитваше ли се да се почеса в сламеника, болките в гръста се пробуждаха отново. Треската. . . „Нищо не казах. . .“ Тези вълшебни думи бяха изгубили успокоителната си сила. Повтаряше ги несъзнателно, без полза. „Нищо не. . .“ Разноцветни светлини се раждаха под клепачите, фосфоресциращи блясъци, които тутакси загасваха, мяркаха се неясни образи. Някакъв лик, някакво движение на устата, ужасени очи. . . Може би някакъв далечен пейзаж, осветен от бурята. . . Стадо овце. . . Сънят падна като мрежа върху жертвата си“ (Л. А р а г о н. Робство и величие на французите. Прев. Веселин Ханчев. С., 1949, с. 64).

Този откъс престава да изглежда несвързан и хаотичен, ако се ситуира в архитектурата на разказа. Ето и част от този архитект:

1. Героят е политически затворник от Съпротивата. Полицаяте искат от него да изкаже другарите си, но той не се съгласява и те го пребиват от бой.

2. Болен и измъчен, той лежи в килията си. Затворниците от другите килии искат да установят помежду си морзова връзка чрез чукане по стените. Героят би желал да разбере какво си казват другите, но не знае морзовата азбука. В трескавото му съзнание се мяркат хаотично образи от миналото (побоят) и възприятия от настоящето (чукането по стените, болките).

Несвързаността на текста произтича от факта, че вместо обективен разказ за събитията тук е налице един поток на съзнанието, където сензитивните и познавателните идеи-връзки не са формулирани: оттук и елиптичността на текста. Поради същата причина темпоралната последователност на събитията е нарушена (т. е. минало и настояще са смесени), откъдето идва и повишената субективност на текста. Субективният характер на текста в сравнение с обективния архитект влече след себе си появата на една частна перспектива на повествованието, която е известна като „гледна точка“. Всъщност самото понятие „гледна точка“ се гради на имплицитното присъствие на модални, сензитивни и познавателни идеи в текста. Най-сетне за привидната неразбираемост на текста допринася и фактът, че авторът умишлено съсредоточава вниманието си не върху модалното ядро на архитекта, а върху редица второстепенни детайли: повествованието се осъществява, сякаш на читателя му е вече известен архитектът. Все пак независимо от всичко това имплицитната модална наситеност на текста го прави в крайна сметка понятен въпреки хаотичността и елиптичността му.

И така никой литературен текст не е идентичен на своя архитект: понятието „литературност“ (художественост) започва да съществува едва след едно минимално отдалечаване на текста от архитекта. Но оттук съвсем не следва, че колкото по-голямо е това отдалечаване, толкова по-голяма ще е и естетическата ценност на текста.

Когато това отдалечаване на текста от архитекта прекрачи известна граница, читателят вече не е в състояние да открие имплицитните връзки в произведението: тогава то престава да се схваща като свързана речева цялост. Такъв несвързан текст изглежда неразбираем, нарушаващ лингвистичната нормалност на суперфразовата реч. По отношение на такъв текст въпросът за естетическата му ценност отпада от само себе си: нека наречем такъв ненормален текст а-текст.

И така зоната на литературността е ограничена от две страни: отляво от архитекта (=максимална експлицитност на универсалните суперфразови връзки и минимална индивидуалност на текста) и отдясно — от а-текста (=максимална индивидуалност на текста и отсъствие на общозадължителни семантични

връзки). Но и в двата края — отляво и отдясно — литературността е нула, така че в никакъв случай не бива да се счита, че приближавайки се към дясната граница (т. е. отдалечавайки се от архитектурата), текстът увеличава своята литературна стойност. Исторически погледнато, известни епохи (например класицизмът) са валоризирали текстове с почти експлицитна свързаност (например критерият за единство в класицистичната естетика не е всъщност нищо друго освен едно изискване за експлицитна свързаност); докато съвременната епоха (особено след сюрреализма) валоризира текстове, намиращи се близо до дясната граница, т. е. с минимална експлицитна свързаност. Но, разбира се, тук става дума за предпочитания, а не за абсолютни естетически критерии.

3. СВЪРЗАНОСТ И МНОГОЗНАЧНОСТ НА ТЕКСТА

В стремежа си към оригиналност и новаторство на всяка цена писателите модернисти достигат дотам, че нарушават свързаността на текста и унищожават всякакви модални имплицитни връзки между елементите на речта. При това естествено текстът престава да бъде разбираем и навлиза в зоната на а-текста. В тези си търсения писателите модернисти срещат подкрепа от страна на литературоведите релятивисти, които уверяват, че неразбираемостта на тези текстове не е есенциална, а преходна, дължаща се на слабата естетическа подготовка и консервативност на съвременния обикновен читател. Нещо повече, дори теоретиците на модернизма валоризират именно неразбираемостта на тези текстове. Техните разсъждения са примерно такива:

— За разлика от научните съчинения литературните произведения не са по принцип никога еднозначни: те се поддават на множество интерпретации.

— Следователно многозначността е най-дълбокото същностно качество на литературата. Колкото повече едно литературно произведение се доближава до еднозначността, толкова повече то става тезисно, скучно, дидактично и в крайна сметка нехудожествено. И обратно, всяко безсмъртно произведение е многозначно.

Следователно многозначността е критерий за естетическа ценност.

Тук естествено възниква следният въпрос: как да се доведе до максимум многозначността на текста, т. е. как да се пишат високохудожествени произведения. Отговорът се оказва съвсем прост: трябва да се наруши свързаността на произведението.

Наистина един неразбираем (т. е. нищо незначещ) текст ще е свръхмногозначен, тъй като може да се тълкува свършено свободно. Информацията, която такъв текст съдържа, е нула или безкрайност (което впрочем е едно и също). Такъв текст, или по-точно а-текст, не съдържа информация, а само чист шум: това може лесно да се види например в следния откъс:

„глас цвете това беше последният водопад хвърлен в тъмното обелено стъбло коноп мрежа от самото начало това беше загубено по-долу аз стисках нейните затворени от съня ръце и течението се задръсти стана отново сигнален пистолет реката градът върбите откритие на хартията юта лен тръстика ориз памук в пяната в 900 смяна на парите в 1294 персийско разпростиране след това направо чак до нашите делти моето желание в този миг е да спра всичко да остана легнал в пещерите утринен ветрец който носи мъгла и разбужда езера огледала замъгляващи листата водно спокойствие пламъчета човек съвсем не знае как да започне разговор с нея все пак аз започнах започвам вземам започнатото кълбо връщам се отново наченат опънат отпуснат

върху нея и държейки точките в ръцете си. . .“ (Филип Солер. Рай. — сп. Тел Кел, кн. 57, с. 3).

Приведеният откъс представлява началото на текста, който е изцяло без пунктуация, въпреки че заема 12 страници. Тъй като художествен превод в дадения случай е невъзможен, преводът на дадения пример е напълно механичен и буквален).

Тъй като нашата цел не е естетическа, а предестетическа, то тук не ще влизаме в дискусия по въпроса, дали многозначността е или не е белег на художественост. За отбелязване е обаче, че при нормалните повествователни текстове независимо от това, дали те са високохудожествени, или не, многозначността е от съвсем друг тип. При тези произведения буквалният смисъл (интригата) се схваща винаги абсолютно еднозначно; този еднозначен буквален смисъл, който е елементарен и първичен, става по-нататък основа за метафоризация; последната естествено е многозначна, макар и в определени граници. У писателите модернисти, напротив, буквалният смисъл се разрушава, текстът става неразбираем и несвързан (тъй като свързаността на литературния текст изобщо се осъществява на нивото на буквалния смисъл) и на тази база нищо незначещият текст лесно започва да изглежда многозначен.

И така крайният модернизъм тласка литературата извън границите на елементарната лингвистична (предестетическа) нормалност. Поради това и въпросът за естетическата ценност на а-текстовете губи смисъл: да се твърди, че те са бездарни, е също така абсурдно, както и да се твърди обратното — че те са гениални.

Една такава дискусия върху модернизма ни връща естествено към проблема за нормативизма и релативизма в литературната критика. Признаването на историчността на естетическите категории (и следователно отказът от естетическия нормативизъм) не означава още, че трябва да се откажем от всякакви (например извънестетически) норми, приложими към всяка реч, в това число и към художествената.