

рите), с които лесно и удобно оперира критикът (литературен историк и теоретик)⁴.

В тази връзка, позовем ли се на разбирането на Пол Рикъор за изказа⁵, се озоваваме пред неочакван парадокс: при парадигматичния поглед той сякаш губи свойството да се връща назад, да принадлежи и се съотнася към изказалия го. Превръщайки се именно в убежище на „институционални“ смисли (В. Стефанов), т.е. неизменно изпълнен с високи, вечни и абсолютни денотати, художественият изказ самопонятно се лишава от своите същински, първоначални референции. В по-силна или слаба степен той излъчва единствено предвидимото авторово поведение, което бива само в един или друг аспект диагностицирано. В действителност литературният дискурс губи своята предизвикателност – неговата „жива реч“ (П. Рикъор), присъщата му събитийност са иззети в преследване на идеала за херметизъм, за пространствена самодостатъчност на писаното слово и, в противовес на отворилите се „грозни“ липси в художествения дискурс, започва изпълването с *реч*, със събития и с много активна референциалност на критикоинтерпретативния дискурс, зает с неуморното подреждане на изказите според парадигматичната им стойност. Именно в процеса на извънредно напрегнато остойностяване на художествената изказност, интенцията на говорещия не само че не е укрита, а е заявена с твърде силен апломб. Смятаме точно преобръщането на опозицията *език – реч, смисъл – събитие, изказ – дискурс*⁶ в полза на критическото начало и в ущърб на литературното, поетическото, за същностно условие в конституирането на парадигматичния поглед спрямо българското художествено слово. Да се лишава авторовото тъкмо от онова, което му придава неповторима аура, да се отрича интенционалността му в името на категоризацията, да се вижда то в несъмнено „фукоянска“ перспектива – като изказ, формулиран не от *волята на автора*, а от анонимната воля на ред дискурсивни правила – подобен способ за пренаписва-