



Литературният образ в „акта на четене“ („Актът на четенето“ на В. Изер и „Лаокоон“ на Лесинг)

[Богдана Паскалева](#)

Текстът прави реконструкция на значението, в което Волфганг Изер употребява понятието за образ изобщо, и в частност за литературен образ, в съчинението си „Актът на четенето“. Посочени са връзките на Изеровата концепция с други форми на феноменологическо изследване на литературата и образа (Роман Ингарден и Жан-Пол Сартр). Посочени са близостите и разликите на Изеровата представа за образ в литературния текст и разсъжденията на Лесинг върху същия проблем, изложени в „Лаокоон“. Образът в словесната творба се оказва решително различен от визуалния образ, но докато Лесинг предполага наличието на образ като даденост на текста, Изер схваща образа като елемент, който се изгражда едва в акта на четателско отнасяне към текста.

The present paper attempts to reconstruct the meaning of the notion of image – the image in general, as well as the literary image in particular – in line with Wolfgang Iser’s research in “The Act of Reading”. An outlining of the links between Iser’s ideas and other forms of phenomenological approach towards literature and towards image is undertaken (Roman Ingarden and Jean-Paul Sartre). Iser’s notion of literary image is compared then to the one that could be reconstructed from Lessing’s studies on “Laokoon”. The image in the verbal work of art proves to be decisively different from the visual image, but while Lessing assumes the presence of an image already given in the poetic text, Iser considers the image as an element that is yet to be constructed during the process of addressing the text by the reader.

Проблематиката на образа е един от основните обекти на философията и теорията от 20. в. – дискусиите в тази област са свързани с нарастването на интереса към визуалните изследвания като елемент от настоящата ситуация на културата, определяна от Готфрид Бьом като „иконичен обрат“. Голям дял от съвременната философия представлява философия на образа и в тази линия участват някои от най-влиятелните автори на 20 в. – от немскоезичната феноменология и нейните наследници през френския структурализъм и психоанализата до съвременната постструктурална философия. Пренесен в полето на изследванията върху литературата, въпросът за образа се поставя като въпрос за литературния образ и около него се натрупват множество прилежащи проблеми от порядъка на статута на въображаемото и отношението на невизуалния към визуалния образ (вж. в български контекст [Манчев 2003](#); [Ангелов 2009](#); [Тенев 2012](#)). Макар че анализите на авторите, вземащи участие в тези дебати, са изключително разнопосочни, и при това много детайлни и внимателни, откроява се една обща характеристика в размишленията им, която ще се опитаме много грубо да обобщим като съпротива срещу репрезентацията и/или срещу логиката на подражанието в тълкуванието на образа. Тези теоретични разсъждения епитомизират отказа образът да бъде възприеман като обект с по-нисша и вторична онтологична стойност. Поради силното отхвърляне на опозицията между образец и копие, между подражавано и подражаващо, както и поради разколебаването на валидността на едно възприятно пространство, структурирано по законите на линейната перспектива (линия, ясно видима в късната френскоезична феноменология), авторите се стремят да търсят автопоетичното в образа, неговите собствени възможности („силите“ на образа по формулировката на Луи Марен), неговите собствени граници, откъсвайки го от онова, което



за предмодерната епоха е било неизменна част от трансценденталната дефиниция на образа – необходимостта от образец.

Критиката на миметичното и репрезентативното разбиране на образа обаче е съпроводена и от още един въпрос, който макар и свързан с първия (отношението образец-копие), измества проблематичния момент към взаимоотношението възприятие-образ. От значение в предложението тук текст ще бъде по-скоро този втори проблем, тъй като той се отлага в работата на немския литературен феноменолог Волфганг Изер. В своето съчинение *Въображението* (един от източниците на Изер) Ж.-П. Сартр поставя проблема особено еднозначно, като с това разрешава въпроса за опозицията между образец и копие, премахвайки я изобщо. Сартр се опира на разсъжденията на Хусерл за същността на интенционалния акт на представата (*Логически изследвания*, II т., V., прил. към 11. и 20.) и стига до твърдението, че образът не трябва да се разбира като „нещо сред нещата“, като предмет, който е просто „по-слаба степен“ на друг предмет и за който трябва да преценяваме като за всеки друг предмет, а като образуване с радикално различна природа от тази на визуалните сетивни усещания и на „нещата“. Така от предмет образът ще се окаже „начин на визиране на предмета“, „начин да се направят нещата присъстващи“ (Сартр 1995: 50).

Проблемът за отношението между сетивния образ и образа в представата (представния образ) има отношение към друг въпрос със специфичен за литературознанието залог, а именно разликата между визуален и поетически (или литературен) образ. На първо място, ще се спрем върху мястото на образа във феноменологията на читателския акт по начина, по който тя е представена от Изер в съчинението му *Актът на четенето* (1976/78), макар че разграничението между образ в сетивното и образ в представата е основно за него и се открива още в най-ранните му студии (Флук 2003: 172 – 173). След това ще се върнем към най-известното съчинение на Г. Е. Лесинг *Лаокоон, или за границите на живописата и поезията*, в което ще се опитаме да проследим една възможна пред-проекция на част от Изеровите заключения. В контекста на линията Лесинг – Изер проблемът за образа няма да се яви в онова свое превъплъщение, което се стреми да ревизира идеята за репрезентативния и за миметичния характер на образа, а по-скоро (макар в основата си да остава свързан и с тази критика) ще се постави като въпрос за пълната (или непълната?) независимост на поетическия образ от визуалния (или както го нарича Лесинг, „материалния“) и за фундаменталните разлики в структурирането на двата феномена. Така, като се насочим към един елемент от комплексното теоретично построение на Изер, а именно, опозиционната двойка сетивен образ – образ в представата, като вземем предвид това, че Изер не изследва понятието за образ в представата само по себе си, а тъкмо с оглед на ролята му в хода на читателския акт, ще можем да съотнесем тази характеристика на образа в литературата с изложеното от Лесинг в *Лаокоон, или За границите на живописата и поезията*.

1. Волфганг Изер и литературният образ в акта на четене

Феноменологията на читателския акт, чието изследване Волфганг Изер подхваща със съчиненията си от началото на 70-те години на 20. в., описва този акт като структуриран от текста процес по динамично взаимодействие между текст и читател (Iser 1994: 176 – 176). В трети раздел от *Акта на четенето*, озаглавен *Феноменология на четенето*, Изер посочва особеностите в протичането на въпросното взаимодействие, като акцентира върху спецификите на гледната точка на читателя в неговия ход. Така той формулира концепцията си за една своеобразна гледна точка, която назовава „странстваща“ (wandernder Blickpunkt) (Iser 1994: 177sq.). Наред с всичките ѝ останали свойства (функцията ѝ на пресечна точка между читателски ретенции и протенции, динамичната промяна на отношенията между тема и фон, провалите на читателските очаквания, преоценките на минали елементи, цялата сложна нелинейна темпорална структура в протичането на читателския акт и т.н.), една от първите характеристики, които Изер отбелязва за странстващата гледна точка, се състои в специфичното взаимодействие между наблюдател и наблюдаван обект, което тя имплицира. Странстващата гледна точка показва различна постановка на възприемателя спрямо възприемания обект:



Докато обектът на сетивното възприятие застава пред погледа в своята цялост, то текстът може да се представи като „обект“ едва чрез фазите на протичане на четенето. Докато спрямо обекта на сетивното възприятие ние винаги стоим „настреща“, то по отношение на литературния текст винаги сме „посред“ и „отвътре“. Оттук следва, че в основата на отношението между текст и читател лежи един модус на схващане, много различен от процеса на сетивно възприятие. Вместо във връзката субект-обект, читателят се придвижва като перспективна точка *през* полето на своите обекти. [...] Отношението между текст и читател се характеризира с това, да бъдеш *посред* и в същото време да бъдеш трансцендиран от онова, *посред* което си. (Iser 1994: 177 - 178)

Проблематиката на странстващата гледна точка въвежда лексиката на „гледането“ и „перспективата“ към един „гледан обект“ (въображаем обект, по-късно той ще ни се представи като „образ“). Оттук можем предварително да предположим, че самото понятие за „гледна точка“ е вече в някакъв смисъл метафорично употребено. Определящото за гледната точка у Изер е това, че тя сякаш няма нищо общо с гледането. Тя е изходна точка на един тип възприятие, което обаче ни най-малко не е визуално, нито може би дори сетивно, доколкото не просто не се извършва със сетивото на зрението, но и е свързано с липсата на ясна дистанция между наблюдаващия и наблюдаваното. Наблюдаващият, субектът на възприятието, се намира *посред* самото онова, което възприема, и при това „мястото“ му в това „посред“ непрестанно се мени с хода на четенето. „Посред“ е всеки път различно, а в синтезирането на отделните „посред“ читателят оформя една континуалност от възприятия и оценки, които представляват собствено естетическият обект в цялото начинание – обектът на читателския акт. Така става ясно, че възприятието на текста е структурирано по начин, коренно различен от процесите на сетивното възприятие.

Обхванатостта на възприемателя от възприеманото, нарушаването на представата за едно чисто и ясно разделение между обекта и неговия възприемател, на дистанцията, фокусирана около една ясна и неподвижна изходна точка (изходната точка на фиксираното във и от линейната перспектива око) е един от основните белези на модерната феноменология на възприятието след Хусерл, и това става видно от източниците, които Изер цитира, за да обоснове твърдението си: преди всичко Жан-Пол Сартр и Морис Мерло-Понти. Липсата на разделение между субект и обект в процеса на четене, на свой ред, е една от повтарящите си теми у представители на Женевската школа като Жорж Пуле (*Феноменология на четенето*) (Poulet 1969) и Жан Старобински (*Психоанализа и литература*), също така цитирани и коментирани от Изер. По този начин, от една страна е налице една исторически обоснована промяна на традиционната представа за отношенията на възприятие и представа, или въображение, от друга страна обаче можем да добавим и това, че изложената от Изер структура на възприемателския акт при четенето като активно взаимоотношение, въвличеност, комплементарност на усилията (ако приемем, че читателският акт е модус на възприемателски акт с повишена степен на креативност) всъщност изявява една особеност на литературното или поетическото, основана включително на самата езикова същност на обекта на възприятие.

В хода на описание на структурирания от текста процес на четене Изер достига до твърдението, че елементарните обекти на възприятие на читателя се формират от извършваните в съзнанието на читателя пасивни синтези (термин на Хусерл). Това са синтези, извършвани на равнището на предпредикативното, „под прага на съзнанието“. Подобни синтези биват извършвани от съзнанието автоматично, без то да ги тематизира за себе си и да рефлектира върху тях. Изер обаче ще се опита да посочи, че в литературата тези синтези се отличават „свообразна природа“, защото нито са дадени наготово в текста, нито са продукт единствено на читателското въображение, а се появяват във взаимодействието и съдействието между двете (Iser 1994: 219). На това място Изер достига до проблема за образа в литературния текст, започвайки от твърдението, че „централният модус на пасивните синтези е образът“ (Der zentrale Modus passiver Synthesen ist das Bild) (Iser 1994: 220).



Чрез това превключване от проблема за пасивния синтез към проблема за образа Изер се насочва към темата за образа и неговото структуриране в текста, като подчертано ще настоява за „ревизия на понятието за образ“ (Revision des Bildbegriffs) (Iser 1994: 221) по отношение на една традиция в интерпретацията на образа, която назовава „емпирицистка“ (представата за „емпирицизма“ на традиционното понятие присъства в критиката на Сартр от *Въображението*). Най-общо казано, ще се окаже, че за Изер ревизията на тази представа може да се извърши преди всичко като се направи разграничение между два типа образи (Bildtypen) – образ в сетивното възприятие (Wahrnehmungsbild) и образ в представата (Vorstellungsbild). Всеки от двата типа има свои характеристики, макар да не става ясно дали трябва да бъдат разбирани като два вида в общ род и какво тогава би било общото помежду им. Според Сартр това категорично не би било така (Сартр 1995); сетивното възприятие и образът ще се различават по модуса на интенцията си (Sartre 2004). Изер ще причисли литературния образ към групата на образите в представата – тогава отличителното за литературния образ ще се окаже това, че като образ той не преминава по никакъв начин през сетивното възприятие (както би бил например образът в спомена), а бива индуциран направо в представата с помощта на текста.

Така описанието на литературния образ у Изер е обусловено от концепцията му за акта на четене: 1. образът не е *предварително* наличен в текста, не следва автоматично от езиковия характер на използваната за построяването на текста знакова система; образът трябва да бъде тепърва *произведен* от самия читател в акта на четене (подобно на всичко останало, което ни се представя като феноменологична особеност на този акт), в рамките на взаимоотношение с текста; 2. образът не е и чист фантазъм във въображението на читателя (reines Phantasma in der Einbildungskraft des Lesers) (Iser 1994: 219), макар това да е мястото, където възниква, тъкмо поради факта, че възниква вследствие от влизането във взаимоотношение с един точно определен текст; 3. образът, следователно, трябва да бъде *синтезиран* от двете – читателското въображение и дадения текст, и това се случва под формата на пасивен синтез – той е дело на читателското съзнание, но без самото то да рефлектира върху извършеното от него дело. (Тук ще наблюдаваме една от основните разлики спрямо Лесинг, за когото образът е вече даден *във и единствено откъм* текста.) Ето защо, всеки път когато казваме „литературният образ“ или „поетическият образ в текста“, трябва да имаме предвид случването на образа във взаимоотношенията на текст и читател, тъй като именно това е първата и главна особеност на поетическия образ според Изер.

В какво се състоят останалите му особености, които, впрочем, от гледна точка на Изер произтичат от първата? Изер основава своята „ревизия“ на емпирицисткото понятие за образ върху цитат от съчинението на аналитичния философ Гилбърт Райл *Понятието за съзнание* (*The Concept of Mind*, публикувано за първи път през 1949 г.). В посочения откъс Райл прави разграничение между образа в представата (пред „окото на ума“, in one's mind's eye) и образа в сетивото, като подчертава, че първото не е просто отслабена степен на второто, просто „призрачен двойник“ (wraith) на визуални сетивни усещания, а е нещо качествено различно. Веднъж опосреден от мисълта, образът загубва всяка връзка с визуалното (the having of visual sensations) и започва да *изисква липсата* на визуални усещания като условие за собствените си специфики (Iser 1994: 221), фактическото отсъствие на онова, на което образът дава наглед, става необходимост за конституирането му (die faktische Abwesenheit dessen, was in den Bildern zur Anschauung gelangt) (Iser 1994: 222). Подобен момент можем да открием като една от основните характеристики на образа според Сартр в съчинението *Въображаемото* (Sartre 2004: 11 - 14).

Оттук Изер заключава, че „виждането на образи във въображението“ (das Bildersehen der Einbildungskraft) не е „отпечатъкът от предмети в нашето 'възприятие'“ (nicht der Abdruck von Gegenständen in unserer 'Empfindung') (Iser 1994: 221). Също така „то не е оптическо виждане в собствен смисъл, а представлява именно опитът да си представим онова, което никога не може да бъде видимо само по себе си“ (es ist auch kein optisches Sehen im eigentlichen Sinne, sondern gerade der Versuch, sich das vorzustellen, was man als solches niemals sehen kann.) (Iser 1994: 221). По този начин Изер настоява, че всъщност образът представя нещо, което е иначе невидимо, не би било видимо като сетивен образ без посредничеството на въображението. Тъкмо в това се състои ревизията на т. нар. „емпирицистка“ традиция в тълкуването на



образа, според която образът е отпечатък върху „восъчната табличка на духа ни“ и която по този начин всъщност го свежда само до онзи аспект на самото нещо, според който нещата е предмет на възприятието. Образът обаче не бива да се схваща като трансформираната от възприятието версия на самото нещо (традиция, водеща началото си най-малкото от Аристотел, също както метафората за „восъчната табличка“ на душата, критикувана от Сартр във *Въображението*). Тук „виждането“ не е в собствен смисъл не само доколкото не става въпрос единствено за визуалното възприятие на предметите, а доколкото изобщо не става въпрос за транслация на един външен предмет във вътрешен. Става дума за „препострояване“ на предмета направо във въображението, без посредничеството на сетивото. Ето защо поетическият образ е в състояние да предостави възможност за явяването на такива *аспекти* от предмета, каквито никога не биха могли да се разкрият при непосредственото възприятие на предмета – и тъкмо това е основната характеристика на този образ (*Der eigentümliche Charakter solcher Bilder besteht darin, daß in ihnen Ansichten zur Erscheinung kommen, die sich im unmittelbaren Wahrnehmen des Gegenstandes nicht hätten einstellen können.*) ([Iser 1994](#): 221 – 222).

2. Понятието за аспект при Роман Ингарден и Волфганг Изер

Понятието за „аспект“ по отношение на литературния образ (нем. *Ansicht*) отвежда към връзката на Изер с теорията на литературната художествена творба според Роман Ингарден, който на свой ред приема понятието от Хусерл ([Ingarden 1960](#): 272). Изер цитира Ингарден и неговото понятие още в самото въведение на *Акта на четенето* ([Iser 1994](#): 38). Все пак е необходимо да посочим разликите между Ингарденовото и Изеровото схващане на аспекта. За Ингарден „аспектите“ на предметите образуват цял един от четирите равнища на литературното произведение. В *Литературното художествено произведение* полският автор се опитва да дефинира начините на възприемане на аспекти от обектите в художествената творба в сравнение с начините на възприемане на аспекти от обектите в емпирията на сетивното възприятие, въвеждайки опозицията между конкретни и схематизирани аспекти. Така става ясно, че схематизираните аспекти представляват идеализации на множества от конкретни аспекти, гарантиращи явяването на един и същи обект или негово качество всеки път като самите себе си (идентичност и цялост на дадения на възприятието предмет) ([Ingarden 1960](#): 270 – 280). Понеже повечето от обектите в литературната творба не са предварително дадени сетивно, т.е. не са представени за възприемателя чрез потока от конкретни аспекти, те са дадени единствено като идеализирани схеми на съзнанието на читателя. Както при Изер, Ингарден приема, че актуализацията на схематизираните аспекти не може да се извърши без дейността на един „преживяващ индивид“ (*das erlebende Individuum*), но въпреки това самите аспекти са вече подготвени за актуализация и при евентуален прочит биват „наложени“ на читателя (*dem Leser aufgezungen*) ([Ingarden 1960](#): 282).

Въпреки че у Ингарден липсва концепция за формите и значимостта на читателския акт по отношение на конструирането на един естетически обект, тази логика се откроява като донякъде сходна с представата на Изер за предварително структуриране на читателския акт, а също и с идеята за разлика между дадените непосредствено на сетивата нагледни (конкретните аспекти) и дейността на представата, която работи *само* с вече идеализирани обобщения, частични данни (схематизираните аспекти, които Ингарден нарича още „скелет“). Конкретизацията на схематизираните аспекти при четене на литературното произведение може да се извърши единствено във фантазията ([Ingarden 1960](#): 287 – 288) и това задава специфичните им структурни характеристики. Тук „фантазия“ трябва да се разбира в смисъла на Хусерл, на когото Ингарден се позовава. (За предпочитанията на Изер към понятието „въображение“ (*Einbildungskraft* в *Акта на четенето*) вместо „фантазия“, за развитието на това понятие в по-късните Изерови изследвания, както и за отношението му с понятията за въображение и фантазия на Хусерл и на Сартр – вж. [Тенев 2012](#): 230 – 241).

Въпреки това има една основна разлика между „аспектите“ в употребата на Ингарден и тези у Изер. За Ингарден въображаеми обекти в текста може да има и без схематизирани аспекти. Според него конструирането на представени обектности (*dargestellte Gegenständlichkeiten*) не зависи от схематизираните аспекти, а е следствие от смисловите корелати на изказаните



съждения – онова от четирите равнища на литературното художествено произведение, в което останалите са *вкоренени*. Аспектите само допринасят за „пълнокръвието“ на тези обекти пред съзнанието на читателя, правейки ги от просто представени (*dargestellte*) нагледно представени (*zurschaugestellte Gegenständlichkeiten*). Това означава, че за Ингарден понятието „аспект“ се отнася единствено до даденото в текста. Докато, както стана ясно, при Изер схематично даденият обект може да произвежда в читателската представа аспекти, които не са дадени в текста, но и изобщо не биха могли да бъдат дадени по никакъв начин, нито дори визуално. Това ще рече, че за Изер разликата между начина, по който предметите се дават на сетивното възприятие, и този, по който те достигат направо до въображението в читателския акт, е много по-голяма от разликата, която си представя Ингарден. За полския изследовател разликата между двете е просто въпрос на схематизация на потока на възприятието, докато за Изер тя е разлика по природата на изявимите в представения образ аспекти. Именно благодарение на тази разлика, за Изер обектите на читателските синтези могат да изявяват в образите си такива аспекти, които не са достъпни по никакъв друг начин.

Тук ще отбележим обаче още един момент от разсъжденията на Ингарден – става дума за бележка под линия към началото на отнасящата се до схематизираните аспекти осма глава от *Литературното художествено произведение*. В тази бележка авторът препраща към разсъжденията на Лесинг от *Лаокоон*, и по-специално – Лесинговото понятие за „поетически образ“ (*poetisches Bild*). Бележката очевидно е добавена с оглед на идеята, че една много опростена критика на Ингарденовото понятие за „схематизирани аспекти“ би могла да се опре на Лесинговата критика срещу „живописната“ стойност на поетическото, т.е. сякаш срещу елемента на „нагледност“ в словесното изкуство. В отговор на тази евентуална критика Ингарден подчертава, че в действителност Лесинг цели да се противопостави на един определен *метод* за въвеждане на „нагледното“ в поезията, който намира за погрешен, а не на нагледното изобщо. Така с идеята си за поетически образ Лесинг дори се приближава до онази характеристика на произведението, която Ингарден назовава схематизирани аспекти ([Ingarden 1960](#): 281). Това от една страна, ни насочва директно към Лесинг, а от друга – обвързва индиректно тъкмо понятието за аспект с проблематиката на образното в литературата.

3. Непълноти, негативност и нарастване по смисъл

Още една особеност на литературния образ според Изер се отнася до проблема за „схематизираните аспекти“. Доколкото те са единственото знание, върху което въображението трябва да изгради представата за един обект, образът на обекта се оказва *непълнен* визуално, но индициращ нещо отвъд себе си. Като „централната категория на представата“ (*die zentrale Kategorie der Vorstellung*) образът се отнася към едно не-дадено (*das Nicht-Gegebene*), което „добива настояще“, „става присъстващо“ в него (придобива *Vergegenwärtigung*) ([Iser 1994](#): 222). Сходно разбиране за образа като „начин да се направи присъстващ“ един не-даден предмет демонстрира и Сартр във *Въображаемостта* ([Sartre 2004](#): 19). Макар че тук не можем да се спрем подробно на проблема за отрицанието и негативността у Изер (вж. [Флук 2003](#): 179 et passim, [Iser 1994](#): 327 – 355), както и на въпроса, по какъв начин негативността се включва в образа ([Sartre 2004](#): 11 – 14 et passim), ще се ограничим до това да посочим, че именно този негативен момент всъщност е и основанието за появата на „иновации“ (*Innovationen*), изникването на иначе непроявими аспекти. Според Изер тази специфика на „представения образ“ (*Vorstellungsbild*) се откроява най-ясно при сравнението на един роман с неговата филмирана версия. Следователно, разликата между *Wahrnehmungsbild* и *Vorstellungsbild* не се заключава единствено в отсъствието на обект на възприятие – тя засяга едно „повече“, което добива видимост в представата благодарение и вследствие на това отсъствие.

Оттук достигаме и до следващата основна особеност на поетическия образ: след като съвсем експлицитно са изведени двата „типа образи“ (*Bildtypen*), възприятиен (*Wahrnehmungsbild*) и представен (*Vorstellungsbild*), централната разлика между двете ще състои именно в *неопределеността* на представения образ в сравнение с „по-високата степен на определеност“ (*einen höheren Bestimmtheitsgrad*), която има визуалният образ на обекта ([Iser 1994](#): 223). На това място можем да препратим към фундаменталната роля на *празнотите*



(Leerstellen) в хода на акта на четене. „Оптичестката оскъдност“ (die optische Kargheit) и дифузният характер на предстàвния образ обаче са тъкмо неговата най-силна страна, защото благодарение на тях „фигурата [на героя] трябва да ни се представи не като предмет, а като носител на значение“ ([...] durch sie [die optische Kargheit] die Figur nicht als Gegenstand, sondern als Bedeutungsträger zur Erscheinung kommen soll) (Iser 1994: 223). „Бедността“ и „фундаменталната неопределеност“ са едни от характеристиките на образа и според Сартр (Sartre 2004: 16; 27 et passim). Неопределености (Unbestimmtheiten) открива и Ингарден в наличните в текста чисто интенционални обектности (Ingarden 1960: 261 – 270). Липсата на възможност за пълноценен във визуално отношение образ отваря възможността за навлизането на значенията в образа. Дори детайлите в описанието на един предмет или лице ние схващаме не като указания за неговия изглед, а като указания за това, какво той означава.

Структурата на литературния образ, както посочихме, всъщност повтаря особеностите на акта на четене, доколкото представлява негов модус. Това ще рече, че тъй като един образ представлява синтез на дадени в различни моменти от текста аспекти, този синтез ще бъде динамичен и ще подлежи на непрекъснати модификации, реструктурирания, нюансирания, поставяния в съотношение на фасетите, ретроактивно преосмисляне, опровергаване на очаквания и т.н. „Ето защо образът на фигурата, който възниква в представата, винаги е нещо повече от дадената ни в един или друг момент от четенето фасета“ (Deshalb ist auch das Bild der Figur, das in der Vorstellung entsteht, immer mehr als die im jeweiligen Lektüreaugenblick gegebene Facette.) (Iser 1994: 224). И тъй като обектът, чийто образ притежаваме в представата си, е синтезиран от самите нас, то читателската активност произвежда усещането за причастност към образа – усещане, което репродуцираният визуален образ никога не може да събуди. „Затова ние възприемаме оптичестката точност на сетивно възприетия образ в противовес на неяснотата на предстàвния образ не като нарастване, а като обедняване“ (Deshalb empfinden wir dann auch die optische Genauigkeit des Wahrnehmungsbildes im Gegensatz zur Undeutlichkeit des Vorstellungsbildes nicht als Zuwachs, sondern als Verarmung) (Iser 1994: 225). Тази причастност се проявява у читателя под формата на афект, на неразривна връзка между предстàвния образ и четящия субект (Iser 1994: 26 – 27; Sartre 2004).

В следващия откъс от текста Изер подробно се спира на начина, по който се изгражда представата, отбелязвайки, че доколкото въображаемият обект във фикционалния текст не е предхождан от никакъв емпиричен обект, той трябва тепърва да бъде „изобретен или съответно създаден“ (entdeckt, bzw. erzeugt) (Iser 1994: 228). Следваща разлика между предварително дадения и изцяло въображаемия обект се състои и в това, че текстът все пак фиксира гледната точка на читателя, не му разрешава пълна свобода при избора на перспективата, от която да възприеме обекта. Всичко това на свой ред се случва благодарение на референтния характер на естествения език, който – тук Изер цитира *Логико-философския трактат* на Витгенщайн – предполага, че всяко изречение задава, построява едно определено положение на нещата, за което след това може да се прецени дали е истинно, или не, чрез отнасянето му към обстоятелствата. Изер бърза да замени Витгенщайновия термин „положение на нещата“ (Sachlage) с феноменологическия „схема“ (Schema), добавяйки, че схемите имат характера на аспекти (тук Aspekte) от обстоятелства (отново с препратка към Ингарденовите „схематични аспекти“, schematische Ansichten). Сборът от дадените в реда на изреченията от текста аспекти (или схеми) трябва да бъде разбиран като *упътване* (Anweisung), по което читателят да съчлени една цялост (Ganzheit) (Iser 1994: 229 – 230).

Суспендирането на означаващата, денотативната функция на текста в неговия характер на „като че ли“ (Als-Ob-Charakter) води до отваряне на текста към нещо, което не подлежи на означаване (Bezeichnung). В това се състои специфичният характер на смисъла (Sinn) на фикционалния текст – той явява нещо, което не е вербализирано. Той е едно „повече“, което е едновременно вербално неексплицирано, но и съвършено недостъпно за невербалното (визуално). Този специфичен смисъл може да се осъществи едва в представата, т.е. в образа, произведен при интеракцията между дадените в текста схеми и читателя, който по този начин извършва творчески, създаващ и пре-създаващ акт. Примерът, който Изер дава в следващите страници от съчинението си се отнася да сцена от романа на Хенри Филдинг



Джоузеф Андриус, в която читателят е подканен да си представи сам изражението на изненада, което самият текст му спестява ([Iser 1994](#): 232).

Тук Изер показва, че конструирането на представата не се извършва директно от самите схеми, такива, каквито текстът ни ги предлага (както е твърдял Ингарден), а едва с посредничеството на една определена модализация на схемите (Modalisierung) – това е отрицанието, разкриващо недостатъчността на предложените схеми ([Iser 1994](#): 233). Тъкмо тази специфична модализация сигнализира появата на онова „вповече“, на онзи „прираст“ (Zuwachs) в представата, който не може да бъде обхванат от самия текст, не е вече даден в знаковия му характер (това ще бъде ролята на негативността, на която даденото отстъпва място, след като бъде подложено на отрицаващата модализация). Оттук става ясно, че образът в представата не е неутрален, а освен с афективния си характер, се отличава и с един неотнимаем от него смисъл, който работи *във* и *чрез* изградената представа (например, смисълът на човешката природа, социален смисъл и др. в приведенния пример с *Джоузеф Андриус*). Така става ясно, че преимущество на представния образ пред сетивния се отнася именно до неговия негативен аспект (проявен в горепосочената модализация) – едно отрицание и един негативен фон, които остават недостъпни за сетивността (срв. [Sartre 2004](#)).

Не на последно място, Изер отбелязва значимостта на времевия характер на читателския акт, който се трансформира във времеви характер на самия образ. Поради факта, че представният образ е обусловен от измерението на времето в акта на четене, той се характеризира с „кумулятивни модификации“ ([Iser 1994](#): 240). Това ще рече, че доколкото представният образ се състои от поставянето в отношение на дадените от текста аспекти (или схеми) и доколкото всеки един от тези аспекти непрестанно отстъпва мястото си на следващия, самият образ ще се отличава с една непрестанноменяща се идентичност, една „всеки път различна индивидуалност“ (eine je andere Individualität) ([Iser 1994](#): 242). И това, по отношение на което ще се мени тази идентичност, ще бъде самият *смисъл* (Sinn) на представата, който, както вече посочихме, е неотнимаем от представния образ – той е продуктът на „прираст“ в хода на построяване и непрестанно модифициране на въображаемия обект. Затова Изер може да каже, че актът на четене представлява процес на смислостроене (Sinnbildungsprozess) ([Iser 1994](#): 241), чийто процесуален характер е обусловен от времевия характер на акта. Измерението на времето тук е необходимо, за да даде възможността за последователна тематизация на всеки от дадените аспекти, който да разкрие смисъла си на фона на останалите. Така, благодарение на времево измерение въображаемият обект може да бъде конструиран от читателя и да се отличава именно с подобна динамика на смисъла. Тук става ясно защо Изер приема, че синтезирането на образа в хода на възприемането на отделните аспекти има формата на пасивен, а не предикативен синтез – предикативният синтез представлява съждение, което е независимо от времевия момент. Докато пасивният е този, за който времевият момент е конститутивен ([Iser 1994](#): 243). Това позволява образът и неговият смисъл да бъдат всеки път различни.

4. Лесинг и проблемът за визуалния и невизуалния образ

Често приемаме, че централната тема на съчинението *Лаокоон, или За границите на живописата и поезията* (1762 – 1765 г.) е преосмислянето на два основни предразсъдъка, които класицистичната епоха проявява в отношението си към Античността: първо, представата за древното като набор от идеални форми, белязани от „благородна простота и спокойно величие“ (edele Einfalt und stille Größe; [Лесинг 1978](#): 39; [Lessing 2010](#): 6) по известния израз на Винкелман, и второ, идеята за равноправието в особеностите на двете изкуства, живописата и поезията, постановено от Симонидовата, а после и Хорациева максима „ut pictura poesis“ и многократно репродуцирано в класицистичната естетика ([Лесинг 1978](#): 36; [Lessing 2010](#): 4). В случая ще обърнем внимание на втория аспект, като се опитаме да го представим в малко по-различна светлина. Тук няма да говорим за отношенията между различните изкуства (проблем, който ще занимава изключително романтичната естетика), а ще се опитаме да покажем, че в разсъжденията на Лесинг е налице един елемент, отнасящ се до вътрешната структура и особености на образа в рамките на изкуството на поезията. Така в разсъжденията на Лесинг за разликите между поетическия и живописния образ ще се опитаме да разчетем един пред-вариант на постановяваната по-късно от



феноменологическото литературознание същностна разлика във функционирането на визуалния и на невизуалния образ.

Отношението между поезия и живопис се възпроизвежда в самата поезия под формата на проблема за *поетическия образ*. Както е известно и както посочва и Ингарден, Лесинг подкрепя твърдението, че всяко от двете изкуства има собствени достойнства, които са недостъпни за другото поради вътрешно присъщите на двете изкуства характеристики – опозицията се опира на разликите в средствата и знаците: живописиста използва тела и багри в пространството, а поезията – членоразделни звукове във времето. На всяко от тези средства съответства различен подходящ обект: телата (Körper) в пространството са същинските обекти на живописиста, а делата (Handlungen) във времето – на поезията (Лесинг 1978: 97; Lessing 2010: 114sq). Това се обобщава под понятията сукцесивност и коекзистентност, като за живописиста от значение е т.нар. плодотворен момент (fruchtbarer Augenblick), а за поезията – характеризирането на предмета с „една-единствена черта“ (mit einem Zuge) (Лесинг 1978: 97-98; Lessing 2010: 115). Макар и по някакъв начин твърде опростена, тази представа очевидно отбелязва същностната свързаност на поезията с протичането на времето, но както посочихме, Лесинг мисли времето откъм страната на поетическото произведение, което приема за разгръщащо се като поредица от звуци, а не от страната на читателския акт, където ще бъде акцентът у Изер.

Лесинг не се противопоставя на идеята за някаква „образност“ в поезията, а се опитва да опише нейните специфични качества, с което демонстрира съзнанието, че поетическият и визуалният образ имат съвсем различна природа – по същия начин ще се отнесе към проблема и Изер. При това положение остава не докрай изяснен въпросът за връзката между двата вида образ – дали тя е единствено еквилокално, или има нещо друго, което ги обединява като видове в род? Изглежда, за Лесинг, положението би било по-скоро второто (докато Изер сякаш се намира в първото). Доколкото за Лесинг съществува една идея за образа „изобщо“, още с въвеждането на понятието за плодотворен момент в живописиста в трета глава на съчинението си, той отбелязва нещо много важно за този образ „изобщо“: живописиста е схващана като визуален образ, фиксиран от определеността на материята и единичността на момента и евентуално на гледната точка, но изискването за „плодотворност“ на този момент имплицира представата, че образът, дори когато е визуален, никога не се свежда до визуалното в себе си. Простата даденост на визуалното, която изглежда толкова саморазбираща се, чиста, ясна, непосредствено дадена, непосредствено комуникираща себе си (и в това е основното преимущество на визуалното – интуицията за неговата „непосредственост“) се оказва недостатъчна. В анализа си на плодотворния момент Лесинг показва, че визуалният образ не е достатъчен за това да има образ:

А плодотворно е единствено и само онова, което предоставя на въображението (Einbildungskraft) пълна свобода за действие. Колкото повече наблюдаваме, толкова повече трябва да можем да допълваме в мисълта си (hinzudenken) наблюдаваното. А трябва да си внушаваме, че колкото повече добавяме в мисълта си, толкова повече и виждаме. (Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.) [...] а да се показва на окото крайният предел на афекта, ще рече да се вържат крилата на фантазията (Phantasie) и да я принудят – понеже тя не може да излезе извън сетивното впечатление (über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann) – да се задоволява с по-слаби сетивни образи (schwächern Bildern), като не се осмелява да прекрачи границата, очертана от пълнотата на изобразения момент (die sichtbare Fülle des Ausdrucks). Следователно, ако Лаокоон въздиша, въображението (Einbildungskraft) може да го чуе, че вика; но ако той вика, въображението не може нито да се издигне на една степен по-високо от тази представа, нито пък да слезе една степен по-долу [...]. (Лесинг 1978: 49; Lessing 2010: 23)

Както видяхме, за Изер поетическият образ е откъснат от „простото“ наличие на сетивни обекти и възниквайки в представата на въображението, е в състояние под формата на негативен фон да ни разкрие не-даденото, не-видимото, онова, което никоя видимост не може да ни разкрие. Тази допълнителност е работа на въображението и за да подчертае



нейната необходимост, Изер често се позовава на пасаж от *Тристрем Шенди*, в който Л. Стърн настоява, че добрият автор винаги трябва да остави поле за разгръщане на въображението на читателя ([Изер 2003](#): 37). Тук Лесинг казва нещо дори още по-силно, а именно, че сетивността не е достатъчна дори по отношение на визуалния образ – представата (*Vorstellung*) не се ограничава до сетивните възприятия *дори когато* те са налице. Те представляват „един по-слаб образ“, оттук импликацията, че образът в представата е винаги *по-силен* от сетивния.

Така според Лесинг въображението (*Einbildungskraft*, тук синонимизирано с фантазията *Phantasie*) участва във възприемането на всеки един образ и то само в една посока – и тя е към добавяне, към обогатяване. Ако въображението не може да обогати предложеното, не му остава нищо друго, освен да го обедни. И тъй като тази работа на въображението върху визуалния образ е неизбежна, с оглед на естетическото въздействие препоръчителен се оказва такъв визуален образ, който оставя пространство за развитие в посока нагоре. Ако не го прави, той принуждава въображението да „се занимава с по-слаби образи“ – и в този израз „образ“ означава не просто визуалният, а образът, неизбежно произведен от въображението. Визуалното тук бива назовано „израз“ (*Ausdruck*) или „сетивно впечатление“ (*sinnliche Eindruck*), а не образ (*Bild*). Строго погледнато, в областта на зрителното око няма достъп до образ, а само до израз, и този израз се отличава със „зрителна пълнота“ (*die sichtbare Fülle*, „пълнотата на изобразения момент“). Работата на тази пълнота обаче е да бъде непълнота в естетически смисъл, тъй като тук пълнотата означава ограничаване от сетивно фиксираното. Образ *Bild* е възможно да има само при неизбежната намеса на *Ein-bild-ungskraft*, докато данните от сетивното са от-печат-ък или в-печат-ление (*Aus-druck bzw. Ein-druck*). Зрителното, сетивното не е достатъчно за образ – каквото е и твърдението на Сартр във *Въображението*. „Виждането“ в смисъла на „виждане на образи“ представлява в областта на зрителното „сетивното виждане“ плюс едно „допримисляне“ (*hinzudenken*). Така трябва да се тълкува твърдението, че колкото повече мислим в допълнение, толкова повече и трябва да вярваме, че виждаме. С други думи, виждането не е въпрос на виждане. Тук можем да припомним Изеровата идея за „богатството“ на „оптическата оскъдност“.

На следващо място, Лесинг привежда примери за неудачното изобразяване на върховни афекти и позитивните ефекти на онези творби, при които застиналият визуален образ носи в себе си следите от динамиката на една развиваща се ситуация, било като очакване за нещо предстоящо (примерът с Медея на Тимоммах), било като белезите на нещо отминало (примерът с Аякс на същия художник) ([Лесинг 1978](#): 52). Така, ако избързаме и приложим към анализите на Лесинг една феноменологическа терминология, заемайки я от дефиницията на Изер за странстващата гледна точка като пресечна точка на ретенции и протенции, ще се окаже, че за Лесинг най-„продуктивни“ са онези произведения на изобразителното изкуство, в които „единствената гледна точка“ на визуалното успява да наподобява донякъде структурата на странстващата гледна точка от полето на словесното изкуство. Сякаш едновременно с потвърдената темпорална застиналост се изисква една темпорализация на образа, когато той не е сведен до „сетивност“. Времевият маркер, също както концепцията за „допримислянето“ във въображението, се оказва положителна черта в един визуален образ, откъдето в една силна интерпретация може да бъде изведено заключението, че времето, както и въображаемото е задължителен компонент на образа „въобще“, а както Лесинг ще посочи след това, парадигмален пример за тяхната наситеност в един образ предлага именно поетическият образ.

Централната тема на съчинението си (как са прокарани границите на живописата и поезията) Лесинг разгръща въз основа на сравнението на визуални с поетически интерпретации на класически митологически сцени и герои (Класическата древност все още е образец за изкуство), основна фигура между които е тази на Лаокоон. Така прочутото римско копие на елинската скулптура, приписана от Плиний на Агезандър, Атенодор и Полидор е подробно съпоставено с описаната от Вергилий сцена на смъртта на Лаокоон и синовете му в *Енеида* (*Verg., Aen., II, 195 – 227*). В тази съпоставка Лесинг най-ясно показва различния начин, по който работи поетическият образ – а именно, поради особеността на материала същият образ, който в скулптурата съзираме в един миг, тук се представя като серия от верижно скачени свойства, далеч не всичките с визуална природа. Най-отличителното в описанието на Лаокоон при Вергилий има слухов характер: неговият вик. И тъй като този вик е изразен



езиково, визуалните обстоятелства, които го съпътстват, съвсем спокойно могат да бъдат пренебрегнати. Така въздействието на поетическия образ (Wirkung) се основава на обвързването (Verbindung) на отделните единични впечатления (Eindrücke), в рамките на което отделното единично впечатление губи решаващия си характер. Тук не можем да не отбележим връзките с Изер – Лесинг далеч не се съобразява само с онтологичното равнище на елементите на художественото произведение, а разглежда включително начина, по който то въздейства на възприемателя, някакъв вид Theorie der ästhetischen Wirkung, макар и не толкова експлицитно изведена като последователна методология.

Още един момент от размислите на Лесинг напомня тези на Изер – не просто се разглежда природата на поетическия образ по отношение на начина, по който той се изгражда като темпорална структура (в по-простия смисъл, в който темпоралността на поетическия образ би се основавала на факта, че, както казва Лесинг, средството на поезията е „последователни звукове във времето“), но и доколкото тази темпорална структура няма просто „кумулятивен“ характер – по израза на Изер – а напротив, различните моменти си влияят взаимно, като едни се схващат на фона на други – отминалите въздействат върху начина на възприемане на следходните, а те на свой ред влияят ретроактивно върху интерпретацията на отминалите. Така анализът на Вергилиевия Лаокоон показва, че Лесинг споделя някои от идеите за динамиката на читателския акт: за разлика от гледащия скулптурата на Лаокоон, читателят на Вергилиевата *Енеида* не получава образа на страданието сам по себе си, а го поставя на фона на вече изградените си знания и отношение за героя:

Впрочем, ако би било наистина неприлично за един човек да вика от силна болка, то какво може да му навреди пред нас това малко преходно неприличие, щом като с другите си добродетели вече ни е спечелил? Вергилиевият Лаокоон вика, но този викащ Лаокоон е оня същият, когото вече познаваме и обичаме като най-предвидливия патриот, като най-сърдечния баща. Ние отнасяме неговото викане не към характера му, а изключително само към непоносимото му страдание. ([Лесинг 1978](#): 52; [Lessing 2010](#): 27).

5. „Всепроникващото“ въображение

В поетическия образ на Лаокоон не само посоченото е видимо – намесата на въображението е дори още по-голяма, отколкото беше в случая със скулптурния образ. Тук всичко, което се „вижда“, се вижда от въображението. Докато скулпторът е принуден да изобрази Лаокоон гол (неправдоподобно за един жрец), за да предаде страданието чрез напрежението на телесните мускули и чрез откритостта на цялото лице, поетът спокойно може да си позволи да представи жреца облечен и с традиционната препаска на челото, тъй като „[у] поета одеждата не е никаква одежда; тя не закрива нищо. Нашето въображение прозира през всичко (unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch). Дали у Вергилий Лаокоон ще е с одежда, или без одежда, е все едно: нашето въображение прозира страданието на Лаокоон еднакво във всички части на тялото“; „За въображението челото на Лаокоон е превързано с жреческа превръзка, но не е закрито“ ([Лесинг 1978](#): 66; [Lessing 2010](#): 52; срв. [Sartre 2004](#)).

Всепроникващата (по-точно – всепрозиращата) сила на въображението, е и основанието, с което в началото на шеста глава от „Лаокоон“ Лесинг заявява интуитивното съмнение в правотата на максимата „ut pictura poesis“:

Човек е склонен да предполага това ограничение [на правилото за симетрията между поезия и живопис] още преди да го види затвърдено с примери: ей така, просто от мисълта за по-обширната сфера на поезията (aus Erwägung der weitem Sphäre der Poesie), за безкрайното поле на нашето въображение (aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft), за нематериалността на неговите образи (aus der Geistigkeit ihrer Bilder), които могат да стоят в най-голямо множество и разнообразие един до друг, без да се закриват и загрозяват взаимно, докато тъкмо обратното биха правили самите неща или пък естествените им знаци в тесните граници на пространството и



времето. ([Лесинг 1978](#): 67; [Lessing 2010](#): 54)

Тук полето на въображението е определено като „безкрайно“, а образите в него – като „духовни“ (нематериални), което им позволява да се разгръщат, подреждат и отнасят един към друг по начин, недостъпен за визуалния образ (бил той самият обект или негово визуално подражание). Но именно в тази намеса на въображението Лесинг вижда естетическата стойност на произведението на изкуството (както видяхме горе, то не е напълно неактивно и при визуалното възприятие), „защото това, което намираме красиво в една художествена творба – скулптура или живопис – не го намира красиво окото ни, а въображението ни посредством окото“ ([Лесинг 1978](#): 68; [Lessing 2010](#): 54 – 55). На това място можем да припомним концепцията на Изер за същината на т.нар. естетически обект – това не е самата материална даденост на художественото произведение, нито някакво нейно пресичащо я изцяло равнище, както приема Ингарден, а обект, конструиран в хода на взаимодействието между възприемател и творба, т.е. като продукт на читателското въображение в хода на акта на четене. Така сетивното се оказва единствено подпора, основа, но действителната естетическа дейност – по произвеждането на естетическия обект и по произнасянето на естетическото съждение – се извършва от въображението.

За Лесинг въображението е и по-свободно при поетическата творба, тъй като не е толкова ограничавано от сетивни данни, колкото при визуалната творба. Това е свобода, дарена тъкмо от отсъствието на „самите неща или пък естествените им знаци в тесните граници на пространството и времето“. Въпросното отсъствие, както видяхме, беше не просто значимо, а конститутивно за поетическия образ при Изер (вж. по-горе), то предполага една неяснота и непълнота на обекта, една „оптическа оскъдност“, която е от значение за смисловата пълнота. Неяснотата и непълнотата на поетическия образ е тъкмо това, което и Лесинг отчита като негово предимство:

Нещастieto на Лаокоон и разрушаването на Троя не са у поета две картини една до друга; те не образуват едно цяло, което нашият поглед би могъл или би трябвало да обхване изведнъж; [...] Двете описания следват едно след друго и аз не виждам какво би загубило следващото описание, ако предходното ни затрогнеше твърде много [...]. Тези черти задоволяват наистина въображението ни, но то не трябва да спре при тях, не трябва да се стреми към пълното им изясняване (sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen); то трябва да вижда ту само змиите, ту само Лаокоон, то не трябва да си представя каква фигура съставят двете заедно. ([Лесинг 1978](#): 69 – 70; [Lessing 2010](#): 59 – 60).

Тази специфика позволява в поезията, дефинирана като „изкуство с по-широк обхват“ от живописиста ([Лесинг 1978](#): 75; [Lessing 2010](#): 73), да представя както видими, така и невидими същества без всякакво противоречие (Лесинг се позовава на Омир и изображението на боговете при него; [Лесинг 1978](#): 88; [Lessing 2010](#): 98). Тук под „невидимо“ Лесинг разбира нещо доста по-различно от това, което Изер има предвид, когато говори за невидимото в литературната творба – при Изер невидимото е и неказано, то е „негативен фон“, докато Лесинг говори за невидими обекти (божествата), които могат да бъдат изобразени също толкова пълноценно, но като им бъде отречено качеството „видимост“. Така с идеята си за невидимите божества в поезията Лесинг по-скоро се доближава до това, което Изер назовава „отрицание“ – модус на изказването, в който нещо е въведено и отречено („видът“ на боговете). Единствено словесното изкуство ще бъде способно да работи с отрицания, докато визуалното не е способно да означае отрицанието (както отбелязва и Фройд по отношение на символиката в съня). Така предимството на поетическите представни образи е това, че в тях невидимото може да стигне до видимост, без да престава да бъде невидимо (макар в това отношение Лесинг и Изер да имат предвид различни смисли на „невидимо“).

Действително, у Лесинг перспективата на изследването е подхваната откъм гледната точка на поета, а не откъм тази на възприемателя, както е това при Изер. И все пак, дори при Лесинг поетическите решения (добрите поетически решения, по негово мнение) са



обосновани от своята цел, т.е. от очакваното си въздействие върху читателя. Всичко, което поетът прави, трябва да прави с мисълта за това какъв ефект ще предизвика. И макар у Изер „естетическото въздействие“ да е описано много по-сложно и нюансирано като темпорален процес, и двамата автори настояват, че работата на поезията (чрез инструментариума от образи, или представи) е да предизвика илюзия. Още в самото начало на книгата си Лесинг отбелязва, че изкуството цели да предизвика илюзия (Täuschung), твърдение, което ще се повтаря многократно из текста, докато се стигне до заключението, че целта на поетическото е съвършенството на заблудата:

Поетът иска така да оживи идеите, които събужда у нас, та в бързината да повярваме, че възприемаме истински сетивни впечатления от изобразяваните предмети (die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben), и в този миг на заблуда (in diesem Augenblicke der Täuschung) да престанем да съзнаваме средствата, употребявани от него за това. ([Лесинг 1978](#): 103; [Lessing 2010](#): 122).

Нещо сходно се случва според Изер в т.нар. от него процес на „ирреализация“ – оттегляне на читателя от действителния свят в света на творбата, което има формата на трансформация на опита. Тъкмо в ирреализацията се извършва преобразуването на читателския опит ([Iser 1994](#): 226 – 227).

В заключение може да се подчертае още веднъж, че в случаите на Изер и Лесинг въпросът за отношението между образа в представата и образа в сетивото се оказва обвързан с проблема за взаимоотношенията между поетически и визуален образ. Двата автори попадат в една линия на разглеждане на тези въпроси, която представлява разклонение на въпроса за разколебаването на двойката образец-копие, като допуска възможността образ да се изгражда направо в съзнанието на възприемателя, без необходимостта сетивно възприемаемият предмет да функционира като образец за един свой отпечатък. От анализите става ясно, че разбираан по подобен начин, образ трябва да се нарича нещо, което няма сетивен характер – или най-малкото, неговият „образен характер“ ни най-малко не се заключава в сетивните данни, макар да намира в тях своята опора. Образът е специфично смислово измерение на сетивните данни, при това не само в смисъла на схема или Gestalt, който ни позволява да разпознаваме едно или друго като това същото и като едно. Това е смислово измерение, което отива отвъд всичко изразимо, приемайки формата на негативност, конструираща се единствено в съзнанието на читателя. Именно този аспект на образа според Изер и Лесинг съставлява същината му на естетически обект.

Цитирана литература

[Ангелов, А.В.](#) авт, 2009. [Историчност на визуалния образ](#), София: Алтера. Available at: https://issuu.com/mariaart/docs/a_angelov.

[Лесинг, Г.Е.](#) авт, 1978. [Лаокоон, или За границите на живописата и поезията](#), София: Наука и изкуство.

[Изер, В.](#) авт, 2003. [Рецептивната теория](#). В [А. Кьосев](#) & [Ковачев, О.](#), ред-ри *Четенето в епохата на компютри, медии и Интернет*. София: Фигура, с-ци 27– 45.

[Манчев, Б.](#) авт, 2003. [Невъобразимото. Опити по философия на образа](#), София: Нов български университет.

[Мерло-Понти, М.](#) авт, 2000. [Видимото и невидимото](#), София: Критика и хуманизъм.



[Сартр, Ж.-П.](#) авт, 1995. [Въображението](#), София: АРГЕС.

[Тенев, Д.](#) авт, 2012. [Фикция и образ. Модели](#), Пловдив: Жанет 45.

[Флук, В.](#) авт, 2003. [Търсенето на дистанция: Негация и негативност в литературната теория на Волфганг Изер](#). В [А. Кьосев](#) & [Ковачев, О.](#), ред-ри *Четенето в епохата на компютри, медии и Интернет*. София: Фигура, с-ци 160 – 202.

[Lessing, G.E.](#) авт, 2010. [Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie](#), Stuttgart: Reclam.

[Husserl, E.](#) авт, 1913. [Logische Untersuchungen](#), Halle: Max Niemeyer.

[Ingarden, R.](#) авт, 1960. [Das literarische Kunstwerk](#), Tübingen: Max Niemeyer.

[Iser, W.](#) авт, 1994. [Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung](#), München: W. Fink.

[Marin, L.](#) авт, 1993. [Des pouvoirs de l'image. Gloses](#), Paris: Seuil.

[Poulet, G.](#) авт, 1969. [Phenomenology of Reading](#). *New Literary History*, 1, с-ци 53–68.

[Sartre, J.-P.](#) авт, 2004. [The Imaginary. A phenomenological psychology of the imagination](#), London: Routledge.

Етикети: [образ](#)

[литературен образ](#)

[сетивност](#)

[представа](#)

[читателски акт](#)

[image](#)

[literary image](#)

[sensible and mental image](#)

[act of reading](#)

Година: 2016

Том: 13

Книжка: 1

Рубрика в списание *Littera et Lingua*: [Прочити](#)

Дата на публикация: 02.02.2017

Сподели: [Delicious](#) [Digg](#) [Facebook](#) [Google](#)

[Plus](#) [LinkedIn](#) [Myspace](#) [Orkut](#) [Reddit](#) [StumbleUpon](#) [Twitter](#) [Yahoo](#)

Source URL: <https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2016/13/1/bpaskaleva>