

«ЕМІНЕНТНИЙ» ТЕКСТ І ЙОГО ІСТИННІСТЬ (1986)

Сформульована таким чином тема видається парадоксом. Мистецтво художнього слова виступає як успадкування цінностей у літературній формі або принаймні наближається до такого успадкування. Художній текст є текстом по суті і як такий, що відповідає найстрогішим вимогам. Це той текст, що не вказує на проголошене чи непроголошене мовлення шляхом фіксації цього мовлення, — він звільняється від свого походження, завдяки цьому набуває самодостатності і саме в цьому статусі стає останньою інстанцією, до якої звертаються читач та інтерпретатор. Але ж напрошується висновок, що ставити питання про істинність цього тексту не слід. У тексті немає нічого, що гарантувало б висловлюванню істинність, — немає тієї орієнтації на «дійсність», яку звикли називати «референцією». Художній текст взагалі не зорієнтований на таке співвідношення з істиною або ж дозволяє таке співвідношення лише у якомусь незначному сенсі. Це відбувається з усіма текстами, які ми зараховуємо до «літератури». Витвір мовного мистецтва має свою власну автономію, а це досить чітко обумовлює можливість вільного підходу до питання про істинність. Остання, звичайно, розподіляє всі висловлювання — чи то проголошені усно, чи написані — на істинні та неістинні. Що ж має означати наше зацікавлення істинністю таких текстів? Очевидно, мова не може йти про те, що в таких текстах функціонують висловлювання та повідомляються факти, які ми повинні визнати як істинні, розглядаючи текст ззовні. Текст як такий не залежить від цього підходу.

Та навіть у тому випадку, коли текст є лише фіксацією пізнання і не сягає поза ці межі, його співвідносять з істиною не як текст, а з урахуванням тих фактів, які він передає. Якщо дослідник намагається знайти істину текстів, він має на увазі їхній зміст, який може вміщувати в собі щось істинне чи неістинне. Але як повинні співвідноситись з істи-

ною літературні тексти, які, власне, й належать до «красної писемності» («белетристики»), — адже вони такого співвіднесення позбавлені? Не випадково ми вживаємо в цьому випадку слово «красний (красивий)». Це слово ми використовуємо стосовно того витвору, що виправданий своїм власним буттям, і немає потреби обґрунтовувати існування витвору якимсь зовнішнім фактором, крім його самого. У такому випадку, що є тоді істинністю?

Проблема не прояснюється, коли це питання ставитимемо не стосовно тексту, а стосовно автора, вважаючи, що сам поет намагається не лише сподобатись своїм твором, а й донести за його допомогою якусь інформацію. Видається досить незрозумілим, як можна висловлювати істини, якщо сам текст взагалі не співвідноситься з реальністю. Уже Гесіод, перший поет нашої західної традиції, який чітко усвідомлює своє призначення як поета, відчуває подібну проблему. Він характеризує себе як поета, узаконеного музами, які й повідомляють йому, що начебто мають багато чого сказати про істинне та неістинне. Ці два поняття видаються в такому випадку безнадійно нероздільними та переплутаними.

Таким чином, незважаючи на всі настанови поетики, протягом усієї історії нашої європейської цивілізації прослідковуємо ідею того, що художня література не тільки розважає, а й навчає. Лише коли філософія з метафізикою зазнали кризи, зіткнувшись з вимогою пізнання, яке сповідувалось науками на експериментальній основі, видимою стала близькість між філософією та поезією, що заперечувалась з часів Платона. І саме в епоху романтизму Шеллінг вбачав у мистецтві органон філософії, а Гегель визнавав його як образ абсолютного духу, який зазвичай втілюється в об'єкті споглядання, а не відображає абстрактне поняття істини.

Відтоді стало беззмістовним говорити про виключні претензії художнього мистецтва на істину — це можна було робити ціною недекларованого співвідношення художнього та наукового пізнання. Тут художнє мистецтво дотичне до філософії, хоча і дещо іншим чином. Але то вже інша тема. У кожному разі, згідно з традицією, під істиною розуміють «*adaequatio intellectus ad rem*». Це означає, що питання про істину повинне залишатись без відповіді доти, доки художнє мистецтво розумітиметься як художнє мистецтво і визнаватиметься лише в рамках його власних домагань. Складовою частиною нашого питання є те, що художні тексти, — навіть у тому випадку, коли всі вони сповіщають багато істинного та неістинного, — не лише піднімають заплутане та спекулятивне питання про істину, а й самі — як тексти — можуть бути

істинними чи неістинними. Що назвати «неістинним», якщо стосовно нього ніколи не можна дійти згоди?

Що ж таке художній текст? Текст можна визначити як послідовність знаків, яка фіксує змістову єдність чогось мовленого, — також у тому випадку, коли це мовлене відчужене від мовця і записане кимось іншим. Мереживо звукових та змістових зв'язків, з яких вибудовується зміст мовлення, жорстко фіксується. Цей зміст може бути зрозумілим кожному, хто розуміє відповідні літери і володіє мовою, а не лише тому, кому адресоване мовлення, чи тому, хто слухає мовлення разом з іншими комунікантами. У цьому якраз і полягає вся головна ідеалізація поняття «зміст». Осягнення змісту літер ми називаємо «читанням». Читання, звичайно, не є відтворенням мовлення у його первинному варіанті з усією його конкретикою та змістовим наповненням, яке прийшло з минулого. Жоден читач не намагається віднайти той голос, тембр, ту неповторну модуляцію первинно мовленого тексту, якщо він просто хоче повністю відтворити зміст написаного. Коли ж читач зрозумів цей зміст, то це означатиме, що він бачить текст наскрізно, тобто текст тепер говорить про суть речі, а не репродукує його автора. Для читача важливим є не автор мовлення, а те, що є написаним. Але увага зосереджується на самому читачеві.

Написане стосується того читача, якому автор це написане адресує. Викладений письмово текст не мусить з магнітофонною точністю відтворювати сказане. Хоча при такому утворенні сказане й може бути зрозумілим, але при сліпому копіюванні мовленого балансує на межі зрозумілого та незрозумілого. І навпаки, справжній «текст» пишеться для того, щоб його читали. Він завжди зорієнтований на здатність бути прочитаним, а читання — то дещо більше, ніж розшифрування письмових знаків. Мовний виклад у тексті того, що мається на увазі, повинен бути зорганізованим таким чином, щоб текст озвучував сам себе — без супроводу голосу чи жестів, і таким чином повідомляв про те, що автор хотів сказати¹. Той факт, що поновлене мовлення у такому тексті — наприклад, при читанні тексту вголос — стикається з іншими проблемами «виконавчої практики», абсолютно не впливає на «ідеальність» тексту. Написання тексту та підпорядковане йому читання є, таким чином, наслідком ідеалізуючої абстракції. Особливо вражає використання літер. Це геніальна абстракція, яка не містить безпосереднього образного зв'язку з висловлюваним. Натомість комунікація набуває нових обширів. Записаний текст, переступаючи через простір та час, йдучи до

¹ Про це див. мою статтю «Stimme und Sprache» («Голос і мова») в: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 258—270.

тих, хто знає вживані алфавіти та володіє мовами, стає повністю доступним будь-якому читачеві — і то як автентичний документ, а не як наближений варіант, який ми мали б, якби натомість отримували лише відображення цього тексту.

Ця визначальна риса писемності утримує текст у рамках чистої передачі змісту. Те, що текст може бути записано та прочитано, жодною мірою не робить його приналежним до літератури.

Література означає «художня література». Не все те, що служить комунікації читача, можна віднести до літератури — ми вже не говоримо про наукові тексти та інструкції з використання різних приладів. Зарахувати твір до літератури — до «писемності» — означає спеціальним чином відзначити твір. Особливо багатозначним є слово «писемність». Твір, що належить до писемності, належить до неї не тому, що його викладено на письмі, а тому, що хоча цей твір є «лише» письмом, він має і власну основу, яка вміщує все, що для цього твору важить: єпископство, князівство, старовину, християнство, героїку, проповідництво, історію людства, — одне слово, все те багатство, куди зараховуємо найважливіші моменти існування. Такий підхід з усією очевидністю передбачає, що подібний текст набуватиме цінності — незалежно від закладеного в ньому змісту і не лише задовольняючи потребу в актуальній інформації. Навіть коли мати на увазі тільки таку орієнтацію тексту, останній сягає за межі будь-якої конкретної адреси чи ситуації. Тоді текст, перебуваючи в статусі витвору мистецтва, стає «емінентним», тобто «вивищеним».

Завдяки чому текст стає «емінентним»? Завдяки своєму значенню? Усталена молитва, формула привітання, законодавчий акт, газетне повідомлення можуть містити критично важливу інформацію і жваво обговорюватись, але до літератури вони не належать і «емінентного» тексту не створюють. З іншого боку, ми, не вагаючись, зараховуємо до літератури усну поезію, яка лежить поза межами писемної спадщини, а у віддалених регіонах може тривалий час існувати поряд із розвитком писемності. Ми підходимо до усної поезії так, начебто пам'ять співаків чи рапсодів уже створила першу книгу, складовою частиною якої і є усне успадкування. Усна поезія завжди прямує до тексту, в той час як поетичний твір у виконанні рапсодів постійно скерований на літературу. Видається, що так само й пісня, що співатиметься єдиний тільки раз, перебуває на такому шляху, коли зорієнтована на дві речі — поезію та музику. Коли створюються такі тексти, то вони розглядаються виключно як тексти пісень і швидше за все не зараховуються до літератури. І це лише тому, що вони в реальності є чимось більшим і входять до класичного арсеналу музики, від якої вони невіддільні.

Але завдяки чому твір починає належати до літератури і стає літературним текстом? Для того щоб відповісти на це запитання, слід перш за все уяснити для себе, що поняття тексту є первинним герменевтичним поняттям. Текст формує авторську даність, за якою вимірюється ступінь розуміння та інтерпретації тексту — а також формує і критерій у герменевтичній ідентичності, який встановлює межі варіативності тексту. Лише коли розуміння написаного чи мовленого стає спірним, ми звертаємось до точного, «правильного» тексту або до його дослівного варіанту. У такому герменевтичному зв'язку певне утворення може конституювати себе як текст, або ж філолог конституює це утворення як текст. Текст літературного спрямування є ще й текстом вищого рівня, який задовольняє вимогам того, що називається тлумаченням художнього образу, взятому у своєму «емінентному» значенні, тобто вимогам інтерпретації. Я відштовхуюсь від тієї тези, що тлумачення суттєво та невіддільно зв'язане з поетичним текстом якраз з тієї причини, що сам цей текст невичерпний, якщо брати до уваги трансформації його поняттєвого наповнення. Кожен, хто читає поетичний текст, не може не заглиблюватись у розуміння цього тексту, а це означає підключення тлумачення. Читання є тлумаченням, а тлумачення є нічим іншим, як артикульованим представленням читання. У такому випадку текст є не тільки надійно зафіксованою даністю, до якої, врешті-решт, мусять повернутись і читач, і інтерпретатор. Емінентний текст є самосформованим, автономним утворенням, яке весь час вимагає нового прочитання, — навіть у тому випадку, коли текст повністю зрозумілий. Слово «текст» передбачає, власне, сплетіння окремих ліній у суцільну павутину, яка утримує себе і не дозволяє якійсь окремій нитці випасти із плетива, і художній текст відповідає цьому визначенню, позаяк його елементи сплетені у єдину словесно-звукову послідовність. Ця єдність утворюється не лише завдяки змісту мовленого, а ще й тому, що звуковий образ має єдину тональність. Художній текст — це не речення в потоці мовлення, а єдине ціле, яке постає завдяки енергії цього мовленнєвого потоку. Навіть найреалістичніша фраза, яка функціонує для відтворення літературного образу, набуває за таких умов статусу «високого» стилю. Жодні варіації «тверезого» стилю, притаманного Новому часові, не в змозі зупинити той високий політ.

Високий стиль не є наслідком стилізації мовлення чи добору спеціальних засобів вислову. Це безпосередній вияв структурованості образу, який примусово накладається на процеси і читацького сприйняття, і авторського вислову. Разом з Полем Валері можна з позицій мате-

матичної гри вирахувати цю структуризацію: образ, що формується під кінець висловлювання, сам факт формування образу вкінці висловлювання, якесь утворення, яке міститься там і є стабільним, залишається в цій кінцевій позиції для найраціональнішого реципієнта. Цей реципієнт повністю усвідомлює тверезість свого підходу і сприймає положення образу як виключно кінцеве. У такій оцінці структури немає ніякої таємниці, яку слід пояснювати ледь не з позицій генної теорії. Безпосередньою причиною цієї оцінки є наше сприйняття часу. Як і будь-який процес читання, процес написання є створення дискретного образу, який розгортається в часі. Кінцевий етап обох процесів — це дещо усталене, позбавлене зв'язків зі своїми джерелами і, таким чином, трансформоване у самостійний твір. На останньому етапі свого розгортання літературний твір сигналізує про свою завершеність тим, що художник уже не може продовжувати працювати над цим твором. Це відповідь, що її давали на поставлене твором запитання і Поль Валері, і Гете з його закінченими фрагментами (наприклад, «Прометей», «Повернення Пандори», «Чарівна флейта» — частина друга, про які я писав у своїй розвідці²). Сучасна інформаційна естетика, яка славиться тим, що може виготовляти комп'ютерні вірші, підтверджує — попри все — те саме. Проте вона забуває, що повинен бути хтось, хто з віршованого масиву відбиратиме поетичноподібні речі. Кожен читач вдалого поетичного твору також реально відчуває, що твір є завершеним. Не в останню чергу це відчуття приходить ще й завдяки досвіду, який підказує, що лише внутрішній слух, а не розмірене голосове відтворення поетичного твору уможливорює звукове відтворення образу в усій його ідеальності. Видається, що матеріальне змістове наповнення твору, яке має своїм носієм декламацію, оформлену інтонаційно та модуляційно, з відповідно підібраним ритмом, фразовим оформленням та наголосами, робить доступним для реципієнта той несприйнятний залишок вседозволеності та неперебірливості, який відкидається внутрішнім слухом. Лише у внутрішньому слухові повністю об'єднуються змістовий та звуковий образи.

Образ, який ми відтворюємо в процесі читання, не є завершальним у тому розумінні, що ми осягаємо його інтуїтивно в якусь мить. Над нами тяжіє закон сприйняття образу протягом певного часового відрізка. Те саме стосується і скульптурного мистецтва, образи якого не розгортаються в часі, але сприйняття цих образів також відбувається в часовій послідовності. Твори архітектурного мистецтва — навіть просто буди-

² Пор. мою статтю «Про духовний прогрес людства». Див.: *Ges. Werke*, Bd. 9, S. 80—111.

вельні споруди — повинні бути спершу «прочитані», перш ніж вони будуть осягнуті³.

Репродукуючі види мистецтва — перш за все театр та музика — мають спеціальне завдання творчо трансформувати закладене в текстах, які вони отримують, і презентувати це закладене як зміст, притаманний для цих мистецтв. У цьому й полягає їхня особливість, яка передбачає, що такі види мистецтва є інтерпретаціями, яким властивий власний творчий потенціал. Проте й ця власна творчість, у свою чергу, підпорядкована внутрішньому слухові. А це, зрештою, означає підпорядкування незнищенному (який, однак, так легко можна зруйнувати) образіві свого мистецтва. З усією очевидністю тут постає антагонізм між двома видами творчості — літературним та сценічним. Обидва керуються своїми власними законами. Але у своїй спільній дільності, як це відбувається у так званому літературному театрі, один вид творчості підпорядковується іншому. Це є герменевтичною істиною. Звичайно, її можна порушити, однак театральні професіонали сьогодні схиляються до тієї думки, що закони театру домінують над законами художнього твору. Але оскільки мова йде саме про літературний театр, не будемо відкидати герменевтичний масштаб, про який ми говорили.

Повна відповідність змісту та звучання, яка робить текст емінентним, має в кожному з літературних жанрів свої особливості. Це позначається на ступені перекладності художнього тексту іншими мовами. Очевидно, що найважче перекладати ліричний вірш, а в рамках цієї поезії своєю складністю вирізняється лірика символізму з її ідеалом *poésie pure*. Роман однозначно займає найнижчий рядок на шкалі перекладацьких труднощів. Що ж стосується жанру драми, то, на мою думку, сценічне мистецтво до певних меж уможливило його проходження крізь мовний бар'єр навіть без перекладу. Проте «літературу» загалом можна було б характеризувати як таку діяльність, у якій переклад зумовлює величезні втрати, позаяк центральне, що є в літературі — єдність та звучання слова, — неможливо передати. Рамки цієї статті не дозволяють пояснити, якими стабілізуючими засобами володіє мистецтво художнього слова для утримання хисткого балансу між фактологічними та духовними складовими поетичного образу. Тут слід би було максимально скористатись із внеску, який зробив структуралізм у літературну критику. Одна тільки конвергенція змістових та формотворчих ліній надає мові художнього твору того, що раніше ми назвали високим стилем.

³ Див. статтю: «Про прочитання будівель та картин», що опублікована в цьому томі.

Виділення «еміненнтного» тексту повинно, врешті-решт, прислужитись для опрацювання одного конкретного запитання: що означає «істинність» у тому випадку, коли мовний образ обриває всі референтні зв'язки з таким вагомим фактором, як реальна дійсність, і реалізується сам через себе? Побіжно слід зауважити, що складові елементи художнього тексту цілком зрозумілим чином будуть зорієнтовані на реальний світ і внаслідок цього можуть бути істинними чи неістинними, якщо використовуються для передачі висловлювання у цьому тексті — структура тексту в цьому випадку зовсім не задіюється. Сам же художній текст подає правдиву чи неправдиву інформацію, не відрізняючи одну від іншої. Художній текст є істинним на свій власний кшталт.

Тим більше це стає чітко зрозумілим при розгляді питання «художньої свободи». Очевидно, що художню свободу слід захищати і в тому випадку, коли є чіткий зв'язок з історичним минулим чи історичними особами. У такому випадку на перший план виступає принцип, який має загальну цінність: художник мусить бути «вільним». Питома вага кожного тексту в цьому плані залежить від якості літературного твору як витвору мистецтва. Для такого твору не існує безпосередньої «референції». Скоріш навпаки: спеціальний сторонній інтерес до змісту художнього твору як до реального змісту відкидається з усією рішучістю. Феномен кітч ми повинні одразу схарактеризувати як руйнівне вторгнення такого стороннього інтересу в автономію мистецтва і відмежуватись від нього, як від чогось неістинного. Зокрема сучасна манера оформлення книжок полягає в тому, що в прагненні зробити художній твір доступнішим, до нього додаються фотографії, що зображають ситуацію, в якій твір був написаний. Але вона лише заважає досягненню істинних розмірів художнього твору. У той же час художник, що ілюструє книжку (як і декоратор, що робить лаштунки в театрі), є позитивною фігурою в текстотворенні, коли підпорядковує себе текстові.

У цьому полягає чітка відмінність між художніми образами нижчої якості та тими, які ми називаємо «кітчем». Лише ці останні ми називаємо неістинними. Очевидно, такий стан виникає через те, що запозичені форми художнього вислову використовуються не для передачі змісту, який є легітимізованим у рамках мистецтва, а ставляться на службу іншим інтересам. Як приклад можна навести релігійний чи патріотичний кітч.

З викладеного вище впливатиме наступне питання: а може, проблема «правдивості» художнього слова розв'язується незалежно від художньої якості чи мистецької завершеності цього слова і, може, навіть не слід ставити питання про істинність художнього тексту у випадку, коли

обговорюється проблема «правдивості»?⁴ Коли ми схильні беззастережно відхиляти певні літературні твори — навіть коли вони написані на певному якісному рівні — як неправдиві (а це, наприклад, може статися тоді, коли й обдаровані письменники можуть піддатися ідеологічному тискові і продукувати офіційно бажаний фабрикат), то це питання геть ускладнюється, коли ми, як освічені читачі, виносимо своє судження не з позицій сучасності та сучасних умов, а розглядаємо текст і робимо висновки з позиції «класичних» творінь художнього мистецтва.

Класичні твори, як і все, що оточує нас, складають нашу сучасність. Оскільки спільна для всіх нас антично-християнська традиція (частиною її — зрозуміло — є мистецтво) більше не спрацьовує, творча уява митців, як і всіх інших творчих особистостей, перебуває під всезростаючим тиском, який формується завдяки одночасовості мистецтва та універсальності нашого розуміння мистецтва. Ці митці піддаються новоявленій спокусі — спокусі наслідування, яку зневажливо називають «імітацією». Звичайно, наслідування та старанне копіювання навичок (наприклад, у формі ланцюжка «майстер-учень-учень») постійно були рушійною силою всіх культур. Але цілком зрозуміло, що при цьому цінувалась і свобода самовираження. На противагу цьому, імітація (як і її протилежність — вишукана оригінальність), за словами Платона, який говорив на теми мистецтва, є «тричі віддаленою від істини». Імітаційний тиск є найдужчим, якщо брати до уваги завдання літературного перекладу⁵. Тиск з боку законів віршування, римування, збереження змісту змушують перекладача — хоче він того чи не хоче — просто імітувати художні зразки власної мови, для того щоб перетворити іншомовний текст у сучасний художній твір.

Крім того, ми ще й знаємо, так би мовити, наперед, що те, що нас захоплює як елемент історичної давнини, здаватиметься нам як неправдиве, коли його розглянути як сьогочасний витвір. Цілі жанри художнього мистецтва, що мали усталену традицію, сьогодні вже не існують, і немає жодної надії на їх відродження. Так, Лукач цілком резонно обґрунтовував теорію роману фактом зникнення міфологічної традиції віршованого епосу. Данте, Мільтон чи Клопшток ще могли сприймати жанр віршованого епосу, розроблений Гомером та Вергілієм. Історичний розвиток уможливив перенесення в наш час античного спадку — давньогрецької та римської комедії і трагедії, — що зрештою трансформувалося в жанр міщанської трагедії. Тож мусимо сприймати як належ-

⁴ Див. у цьому томі: «Про внесок художнього мистецтва в пошук істини».

⁵ До цього див. попередню статтю: «Читання як переклад».

не, що сьогодні ранні форми вже не спрацьовують, або ж функціонують у пародійній формі, — адже немає нічого вічного. І чи не в тому якраз і полягає істинність мистецтва, що воно вказує на таке обмеження? Візьмімо факт формування літератури нашого сторіччя такими авторами, як Пруст, Джойс, Беккет, які розробляли всі концепти оповідного жанру (дію, учасника дії, перебіг часу тощо), чи той факт, що герой великого незакінченого (та ще й такого, який взагалі не піддавався закінченню) роману міг бути «людиною без характерних рис», або те, що «герметичний» поет Пауль Целан поставав перед питанням «Хто є я і хто є ти?» як перед загадкою, яку не можна було розгадати, — у всьому цьому формується норма правдивості та істинності, яка, власне, і притаманна суті художнього мистецтва. Цій нормі властиве те, що точка зору весь час зміщується. Відбувається це тому, що вживана для опису мова важить більше, аніж уміння висловитись. Саме ця загадкова форма нерозрізнення того, що сказане, від того, як воно промовлялось, і надає мистецтву специфічної єдності та легкості, а разом з ними і притаманну тільки мистецтву правду. Мова сама заперечує себе і чинить спротив вседозволеності, всіляким забаганкам та будь-якій самоспокусі. Тому навіть і в найскрутніші часи ідея, висловлена в художньому творі, не перестає бути ідеєю, якщо вона навіть і набула негативної форми заперечення.

Саме в такий спосіб — співвідносячись із сучасною творчістю, яка більше не супроводжується традицією, що зобов'язує — реалізує себе ідея «правдивого» та «неправдивого», що притаманна художньому творі, а отже і текстові як такому. У рамках саме так окресленої ідеї текст є правдивим (чи неправдивим) висловлюванням. Це зовсім не означає, що ми при цьому обираємо точку зору соціолога — навіть коли напевне відомо, що певний стан суспільства відбивався і в художніх образах. У такому підході соціолог зацікавлений. Але ж соціологія не звертає уваги на мистецтво і на те, про що мистецтво може сказати. Вона залишає поза увагою і художню літературу, і те, про що ця література сповіщає як художня. Соціологія хоче перевірити на літературному матеріалі те, що вже відоме і про що знають і думають. Безперечно, для соціології кітч є значно інформативнішим, ніж відображення реальних подій засобами мистецтва. Це виявляється і в соціалістичному реалізмі, який під зовнішнім тиском соціологічно обґрунтованого виробничого процесу був наближений до кітчу. Історично задокументоване домінує тут над художнім зображенням.

Те, що ми визнаємо в сучасному мистецтві правдивим висловлюванням, дивним чином поєднується з тим, що нам пропонує мистецтво

інших часів і народів, чії характеристики — такі, як висловлювальна та виражальна цінність, якість та стиль — чітко переконують нас (звичайно, з різною градацією цього переконання, але при його постійній присутності), що в літературних творах, званих «класичними», правильним є все і, що всі ці твори зрозумілі нам, хоча й зв'язані з їхніми власними умовами — умовами давнього виникнення та чужоземного походження. Отже, матеріал, що нині — при стильовій непевності та експериментальній вседозволеності модерного мистецтва — долучається до лейтмотиву істинності світової літератури, так само правдивий, як і ця література, незважаючи на те що — ні, завдяки тому що — він сповнений заперечення. Питання про те, *як* висловлюється мистецтво, вагоміше, ніж питання, *що* через нього висловлюється. У запереченні також міститься конструктивність. «Нічого там нема, де слів нестача є» — це завершальний рядок чудового вірша Стефана Георге, у якому великий мислитель нашого часу, Мартін Гайдеггер, упізнав близький йому мотив — а саме, мотив заперечення.