

КОНЦЕПЦИЯТА НА СТИВЪН МОНТЕ ЗА ЖАНРА СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗА

Александър Христов

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

STEVEN MONTE'S CONCEPT OF THE GENRE OF THE PROSE POEM

Aleksandar Hristov

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Turnovo

The present article aims to discuss the elusive genre of the prose poem, bringing into focus Steven Monte's *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature* (2000). By making comparisons between French and American literature, he looks not only at the formative contexts of the prose poem, but also at its reception, which influences how we read and how we understand the details of such works. Accordingly, the present paper delves into some theoretical aspects of Monte's book such as its terminology, its concepts and their practical applications. Special emphasis has been placed on his interpretation of prose poetry against the backdrop of his concepts of genre.

Keywords: prose poetry, genre, concept, Monte, invisible fences

В полетата на познанието битуват множество непримирими, противоречиви, различни идеи за жанра, за неговата същност, за способността му да категоризира, за диалозите между групите и произведенията, които ги изграждат. Мишел Фуко например смята, че „когато изследваме историята на дадено схващане, философска школа, литературен жанр, подобни категории ни изглеждат относително слаби, вторично и изкуствено натрапени в сравнение със солидната и основополагаща цялост на автора и творбата“ (Фуко/Fuko 2016: 10). Но теоретиците не са единомисленици относно завършеността и отвореността на текста, единността на автора и функциите на твореца след създаването на произведението – тогава, когато то е пред възприемателя. Според Лотман писателят избира както жанр, стил, художествено направление, така и език, чрез който да общува с читателя. Избраният език се включва в сложната „йерархия на художествените езици“ (Лот-

ман/Lotman 1998: 29) на епохата, културата, народа. Читателят може да отговори, метафорично казано, на писателя, като проучи езика, направлението, стила, жанра или да се дистанцира, като положи написаното в своя или в чужда (привнесена) парадигма. От една страна, професионалният читател (колкото и условно да е названието) разполага с привидна методологическа свобода да проведе комуникацията с художествения текст според собствените си намерения и умения. От друга, интерпретацията, отявлено или прикрито, разчита на опит за навлизане в избрания език.

Ако се разшири сферата на наблюдение от съответната творба до развитието на жанра, към който тя принадлежи, да се разглежда еволюцията на разказа например без съпътстващите го жанрове, „би значело да се ограничи съвсем безоснователно теренът, върху който се осъществява типът повествование“ (Янев/Yanev 1975: 37). Неотменна, важна част от развоя са и жанровата деволюция, модификациите, трансгресиите. Освен това трябва да се регистрират и анализират синхронните и диахронните движения вътре в системата, обменът между тях, съотношението между константно и вариативно.

Въпреки че литературните групи са немислими без произведенията – следствия от автори (осъзнати и неосъзнати) избори, – въвличането на творби би следвало да се основава на прецизен подбор. Според концепцията на Х. Р. Яус за хоризонта на очакванията рецепцията на текста също разчита на разпознаването на жанра. Не можем да възприемем разказ като поема, дори и да признаем основополагащата роля, изключителността на произведението независимо от жанровата му принадлежност, тъй като внушението, смисловите потенци, художествените особености са различни при прозаически и при поетически текст. Както и Жерар Женет подчертава, в литературата „вероятно не съществува по-древна и по-универсална категория от опозицията между проза и поезия“, а до началото на миналия век основният „различителен критерий“ е бил „изключително от фонично естество“ (Женет/Genette 2001: 210). При настоящото „прокарване на границата между проза и поезия“ „като все по-определящи се налагат семантичните аспекти на поетическия език“ (Женет/Genette 2001: 212). Преосмислянето на предела между родовете е пряко

свързано с факта, че „новото понятие за лирически род, обобщено на непознато дотогава теоретическо равнище, се поражда в границите на няколко интензивни и благотворни за литературната наука десетилетия от средата на XVIII до началото на XIX в.“ (Георгиев/Georgiev 2017: 55). Днес „литературното мислене може да изработва – и наистина изработва – много частни жанрови понятия“, но „колкото и частни да са и колкото и по-частни да стават, те винаги са общи и категориални спрямо отделната творба“ (Георгиев/Georgiev 1992: 67). С други думи, произведението и жанрът са функционално взаимообвързани, взаимозависими, но не и взаимнозаменяеми, докато отношенията между тях са „важен смислообразуващ фактор“ (Георгиев/Georgiev 1992: 67).

В книгата „Невидими заграждения: поезията в проза като жанр във френската и американската литература“¹ Стивън Монте не само проблематизира натрупаните литературоведски наративи за стихотворението в проза, но и настоява, че жанрът не е категория или всеобемна величина, а инструмент за интерпретиране. Монте съвместява, видоизменя, развива свои „версии“ на различни методи (например генетичния подход, присъщ на новите истории, херменевтичния кръг, рецептивната теория). Проявява прецизност при разполагането на творби и автори сред културни и обществени ситуации. Отделя място на „затворени“ анализи, които не изпълняват само илюстративни функции.

Налагат се известни уточнения относно термините, с които Монте борави, преди да бъдат представени не толкова механизмите и начините, по които ги съчетава или адаптира, колкото изводите, до които достига. Когато анализира френска литература, ученият пише за *жанра* стихотворение в проза („*poème en prose*“), а когато се съсредоточава върху американската – за *формата* прозаическа поезия („*prose poetry*“). Според него прозаическа поезия е по-скоро репродуциран израз, отколкото органично изработен жанров маркер. Словосъчетанието се налага чрез творчеството на автори като Ръсел Едсън, Робърт Блай, Карл Шапиро. Разграничението между двете означения – протекло в англоезична среда – сигнализира за стремежа към отдалечаване

¹ Всички преводи в текста са авторски с изключение на вече познатите на български език заглавия на книги.

от първоизточниците на жанра, но и за връзките на американските поети с френските им предшественици.

Монте поставя вече засегнатите тук въпроси – относно тълкуването на творбата и смисъла от съществуването на обединителни конструкции в литературознанието – като се позовава на изследвания върху природата на жанровете. Цитира текстове от Адена Розмарин, Ралф Коен, Дейвид Фишелов, Алистър Фаулър, като ги препрочита и коментира критически. Фишелов например е привърженик на прилагането на аналогии в теорията. Не приема да се дискредитира жанрът (не се съгласява с Мишел Фуко, Жак Дерида и отчасти с Фредрик Джеймисън по проблема), но предлага (както и Фаулър) за него да се разсъждава през въведената от Витгенщайн идея за семейни прилики между отделните членове. Произведенията могат да се различават значително помежду си, да възплъщават част от белезите и нито една творба да не носи всички. Монте намира предложението за уместно и (позовавайки се на Фаулър) твърди, че „жанрът функционира в литературата така, както граматиката функционира в езика“ – той е набор от указания, които „комуникативният акт предполага“, а не „схема, наложена впоследствие върху сбор от изказвания с цел да им се придаде съгласуваност“ (Monte/Монте 2000: 24). Още повече, че пълният регистър от характеристики е „в най-добрия случай идеал и дори списъкът на оперативните черти, определени от контекста на четене, би бил потенциално разширяем“ (Monte/Монте 2000: 238). Жанрът е „невидимо заграждение“ – чиито граници, независимо колко са неопределени, променливи – „никога не отсъстват, когато четем“ (Monte/Монте 2000: 238 – 239).

В разглежданата книга са разработени още две ключови понятия: негативна диференциация на жанровете и негативна диалектика – характерна за поезията в проза и различна от развитата при Теодор Адорно. Негативната диалектика е вътрешнотекстов сблъсък, който се експлицира чрез реториката в хода на производението. Според американския учен както при устна реч отделните сегменти могат да бъдат последвани от уточнения, от противоположни по смисъл изказвания, така и при художествените текстове написаното може да бъде оттегляно, коментирано или оборвано, без да се заличава. Негативната диференциация също е

принцип на установяване чрез разграничаване. Жанровете се оформят в (преки или индиректни) отношения с други жанрове. Установяват се, утвърждават се, когато оразличаването е факт, но и когато започнат да образуват своя традиция. Така „способността да се изгражда история около абстракция е може би необходимо условие за даден жанр, но в никакъв случай не е достатъчно“ (Monte/Монте 2000: 238). Възможно е „да се напишат истории и да се публикуват антологии на сонета например, въпреки че „сонетът“ може би се отнася „по-скоро до форма, отколкото до жанр“ (Monte/Монте 2000: 238). От една страна, в англоезичната литература антологията с поезия в проза са в пъти повече, отколкото във френската. От друга, в американски контекст принципите на съставяне свидетелстват за липса на недвусмислено гледище по въпроса. Личи неустановеността на формата.

Монте достига до основните положения, спомагащи за разглеждането на жанровете, чрез стихотворението в проза – „специален случай“, който може да „ни помогне да премислим теориите на жанра и тяхната употреба при интерпретирането“ на литературни творби (Monte/Монте 2000: 4). Парадоксално на пръв поглед, изследователят избягва да дефинира т.нар. специален случай. Както и сам пояснява, определението в познатите му варианти нерядко се изчерпва с тавтологията: поезия, която е написана в проза; понякога фокусът се измества към същността на поезията и/или на прозата – сами по себе си несклоними към пълно и категорично описание, към окончателно обяснение; а твърде често не се стига по-далеч от възпроизвеждане на възприеманото като оксиморон наименование на жанра.

Всъщност стихотворението в проза показва, че изведеното като оксиморон може да бъде функционално не само в конкретния литературен текст, но и на равнището на групата текстове. Фигуративно казано, единството е съставно, потенциално разширяемо и разчита на изговаряне – което променя формалната и съдържателната си материя – както езикът разчита на речта. Опитите за дефиниция водят до непълен образ, който лишава жанра от неговата иманентна процесуалност.

А Монте се насочва към преодоляване на досегашните опити, като охарактеризира „невидимите заграждения“ („invisible

fences“) при стихотворението в проза. За целта не визира само върховите постижения, търси и предшественици, съпоставя, вглежда се в предистории, в развитието на двете литератури, обозначени в заглавието на неговата книга. Във френската литература например терминът („*poème en prose*“) датира от началото на XVIII век, когато „добива популярност в дебата относно жанра“ (Monte/Монте 2000: 15) на „Приключенията на Телемаха“ (1699) от Франсоа Фенелон. Творбата на Фенелон е сред предходниците на модерната поезия в проза. Монте въвлича в разсъжденията си за навлизането на термина (и респективно – на жанра) във Франция първоначалното му буквално възприемане, както и следните знакови тенденции и процеси: появата на преводи и псевдопреводи на лирика в прозаически форми през XVIII век, като например „Атала“ (1801) на Шатобриан; твърде продължителния спор за традиционно и модерно изкуство („*querelle des anciens et des modernes*“); „възхода“ на романа – „исторически по-успешния жанр“ (Monte/Монте 2000: 16 – 17). Фразата на свой ред хвърля отражение върху решението на Бодлер „да идентифицира произведенията си“ като поеми в проза и спомага за налагането на термина като „литературно описание“ (Monte/Монте 2000: 16). Така Монте приема два момента за неоспорими. Първо, жанрът придобива модерното си значение след Бодлер и поети като Рембо и Маларме. Второ, с „относителната стабилност на термина става по-лесно стихотворението в проза да се възприема като жанр“ (Monte/Монте 2000: 22). Но значението също не остава затворено, то се видоизменя с натрупването на текстове при „разместване“ на рецептивните нагласи, докато очакванията са провокирани именно от написаното, от появилите се текстове.

В книгата към процеса по диференциация на жанра са съотнесени Юго с разколебаването на александрийския стих, Русо с „Размишленията на самотника“ (1782), както и други писатели, творби, проявления на френския литературен контекст. Изследователят не приема отпадането на класическата форма александрин като обяснение за зараждането на стиховете в проза, тъй като при промяна в структурната организация би следвало да възникне първо свободният стих. Подобни предположения имат прогностичен характер и в крайна сметка литературните факти остават. Така свободният стих

като литературно явление следва поезията в проза във Франция, за разлика от Америка, където, ако се спазва хронологията, събитията протичат в обратен ред. Ситуацията около александрийския стих няма аналог в англоезична среда, но и във френска – класическата форма още при Юго трайно се преобразява. А приведените в хода на книгата жанрове, родствени със стихотворението в проза (част от които без аналог в други литератури и сякаш затова останали почти непреводими – като популярните физиологии, променадите, *Choses vues*, рапсодиите, *Propos de table*, парижкото рондо, *Intermédés lycanthropiques*, *Petits Châteaux*), онагледяват протичането на негативната диференциация и припомнят, че стихотворението в проза носи механизма „в жанровия етикет“ (Monte/Монте 2000: 64). Но освен в етикета оразличаването, колкото и оприличаването, е видимо, когато се съпоставят различни, но произтичащи от един и същ контекст словесни прояви. Така поставени и мислени, явленията са изначално обвързани и поради процесуалното им изговаряне, което формира самата събитийност.

На практика процесът на диференциация приема „почти териториални конотации за Бодлер“ (Monte/Монте 2000: 56). За да защити цитираната хипотеза, Монте успоредява литературноисторическата ситуация с моменти от биографията и от кореспонденцията на поета, както и с разнородни текстове, предназначени за тогавашния читател. В творбите на френския творец открива диалогичното отношение спрямо заветите на Ал. Берtrand („Гаспар на нощта“ от 1842 г., наречени от Сент-Бъов – балади в проза), превеждането на текстове от Едгар Алън По (сред заниманията на Бодлер), „Изповеди на английския пушач на опиум“ (1822) от Де Куинси. Бодлер избира името на модерния жанр, стреми се неговите творби да са различни от познатата нему литература, но приема поезията в проза и като път за себеосъществяване, способ за словесно себепостигане. Например в посвещението, което пише за своите *poèmes en prose* и адресира до Арсен Усе, „представя решението си да намери нова форма“ като премислено и волево, не като „отказване от поетичните“ граници (Monte/Монте 2000: 65). В „Малки поеми в проза“ поетът се отгласква от статиите по „дочуто“ на Пиер Дакс, от журналистическите скици на Нервал, от текстовете карикатури, разпространени из тогавашната перио-

дика. С други думи, поезията в проза като жанр при Бодлер е „многогласна, диалогична“ и „по-отворена от поезията в стихове спрямо дискурси, традиционно чужди“ на лириката (Monte/Монте 2000: 87). В същото време редица обстоятелства от контекста той „изтрива или прикрива в акта на писането на стихотворения и критически текстове“ и оттогава немалко от изтритото е невидимо (Monte/Монте 2000: 67). Факт е, че между изговореното от поета и написаното стои друга рамка, която събира и едновременно разделя намерение от постигане. Търсеното ново е идеалната величина, докато творбите задават параметрите за развите на жанра и на неговите потенции.

Но колкото и значителни да са модерните естетики, критическите дискусии относно експерименталното, антологите и сборниците със стихове в проза, излезли до началото на XX век, според Монте не по-малко съществено е, че френското стихотворение в проза се приема за престижен жанр и заради авторите, които пишат произведения в него. Изследователят смята за незадоволителна идеята, че произходът на жанра трябва да се възприема като дело на „избран“ автор. Успехът на жанра във Франция според него произтича от постиженията на Бодлер, Рембо, Маларме. Разрастването, налагането и разпространението на явлението се дължат и на поетите, и на рецепцията на техните произведения, и на сблъсъка на разнородни становища по темата – от Бодлеровите уклончиви размисления до твърденията, че подобен жанр не може да съществува. Разслояването при представите за възможностите на стихотворението в проза всъщност спомага да се узакони битуването на оксиморона като жанрово действие.

Постепенно поезията в проза се трансформира от сложно „предизвикателство за пречертване на границите“ на лирическото в „освобождаване от ограничения“ (Monte/Монте 2000: 91). Ако читателят се съгласява да мисли текста като „радикално отворен“ или като произлязъл от естетически търсения, които предполагат радикализиране, „проблемът с неопределеността“ предпоставя как отделната творба се „позиционира, интерпретира и оценява“ (Monte/Монте 2000: 91). Приема се, че стиховете от „Озарения“ (1886) на Рембо и от „Песните на Малдорор“ (1869) на Лотреамон например са революционни. Анализите на Монте

обаче клонят към противоположния извод. А ако съдим по „изявленията и редакционните практики на критиците и съставителите на антологии от XX век“, в края на XIX в. бавно се появява „нормативен или идеален тип стихотворение в проза“ – кратък и интензивен („intensive“) текст (Monte/Монте 2000: 107). Редица творби на Пол Клодел са от посочения тип, но при тях „прокарването“ на границите на лириката вече изгубва (жанровото си) значение. Указанието за постигане на нормата е спорно. Следва да се запитаме дали стихотворението в проза наистина спира да съществува, или по-скоро приема нов вид, дали не следва друго преместване на границите. Дали постепенното му създаване и диференциране не се корени в експерименталното?

Определящ фактор във френската литература и в англо-американския модернизъм от края на XIX в. са експериментите. Съществуват и анекдотични, и сюрреалистични стихотворения, и изобщо творби, в които се проиграват възможностите на езика, структурата, композицията, смисълът на текста. Именно във въпросните контексти според Монте поезията в проза битува не като жанр, а като една от поетическите форми. Така в Америка и във Великобритания „духът „да бъдеш новатор“ доминира в определени кръгове и въпросът в каква посока трябва да поеме поезията, е особено важен за поети като Езра Паунд, Уилям Карлос Уилямс и Ейми Лоуел“ (Monte/Монте 2000: 138). Появата на стихотворението в проза в английска среда до началото на миналия век за изследователя е предимно индивидуално авторово решение.

Може да се дебатира относно предвестниците на английската поезия в проза (от ранни сборници като „Декорации в проза“ (1899) на Ърнест Доусън и преводния „Пастели в проза“ (1890) на Стюарт Мерил, скиците на Хоуторн и рапсодиите на Емерсън до т.нар. декадентски творби на Оскар Уайлд). Прозаичната поезия се оразличава от свободния стих на Уолт Уитман, от модерната поема, от френското стихотворение в проза, но негативната диференциация не достига по-далеч от формалните аспекти и не би могло да се говори за история, за традиция.

Доколкото симбиозата между стих и проза засяга множество жанрове и форми, Монте се спира на модернистичните експерименти – като например поемата „Пустата земя“ (1922) на Елиът, творби

на Фрост – и отбелязва, че в тях прозаическото присъства. Но въпросът, който литературоведът поставя непрестанно, макар и понякога полускрито, е дали стихотворението в проза разчита да бъде жанрово разпознато, или потъва сред многообразието. Краткият, предизвикателен отговор гласи: „Да се интерпретира“ детайлно творба „в известен смисъл означава“ тя да се чете „като стихотворение“ (Monte/Монте 2000: 150). Следва уговорката, че ако прозаически текст се съпротивлява при тълкуване, можем да го четем като стихотворение в проза, въпреки че така жанрът (със своите особености) изчезва в процеса. В разглежданата книга се разчита на въвличането на текстове, факти, теории, знаци, а при подобен подход, с усъмняванията, които го съпътстват, се рисува подвижна картина, при която се сменят плановете на изобразяване. Актът на интерпретиране изхожда от творбата, като разчита и на индивидуалната представа за поетическото. Подводният камък е, че непознаването на жанра не би спряло самото му съществуване, писането на историята му, само би променило артикулирането на неговите прояви.

В американска среда първите по-значими стъпки поставят „Нежни копчета“ (1914) на Гертруд Стейн и „Кора в Ада“ (1920) на Уилям Карлос Уилямс. Стейн и Уилямс имат отношение към границите на прозаическото и лирическото, както и към литературната традиция. Според Монте „Нежни копчета“ и „Кора в Ада“ едновременно са книги, изградени от стихотворения в проза, но и предизвикват да се пренебрегне напълно идеята за жанра. Прочитът им сякаш зависи от означението, от причисляването или отказа от причисляване към поезията в проза. Следователно прозаичната поезия в Америка все още не се е установила. Тук като изключение се посочва творчеството на поети като Робърт Блай и Ръсел Едсън – автори на сборници със стихове в проза. Съвременният интерес към формата се дължи и на вниманието, което те предизвикват.

Всъщност според учения – въпреки че не одобрява да се поставя в центъра на възникналия интерес към формата определена книга или поет – „Три стихотворения“ (1972) на Ашбъри „бележи повратна точка в историята“ на американската форма (Monte/Монте 2000: 181). Аналогията, която прави спрямо поета, е с Бодлер и Рембо, с тяхната роля като фигури при установява-

нето на жанра във френския литературен процес. В творчеството на Ашбъри разликата между писане на стихове в строфи и в проза също е „формална“ (Monte/Монте 2000: 188).

В текстовете, в които поетът е определен като постмодернист, се извеждат следните характеристики на неговите творби: „неопределеност, демократизация на дискурси, подриване на жанрови ограничения, автореференциалност, (особено доколкото поезията поставя под въпрос собствената си власт и по принцип се деконструира), антимументализъм, полифония, диалогичност и отвореност“ (Monte/Монте 2000: 193). По протежението на цялото изследване се коригират подходите, при които поезията в проза като жанр се приема за революционна, подривна, постмодерна или неограничена, когато маркерите са употребени без аргументация или остават неясни, нефункционални. Затова върху „Три стихотворения“ като книга, която предизвиква силен критически отзвук и подобни размишления, се гради и концепцията за негативна диалектика, привнасят се примери и се споменава, че случаят не е изолиран – наблюдава се в медитациите на Томас Трахърн, в творби на Одън. Негативната диалектика, наслагването на противоположни идеи или на консеквентни авторефлексивни коментари като пораждащо смисъл движение в текста, има „силен прагматичен залог“ (Monte/Монте 2000: 198) при Ашбъри. Прогресията, доловима чрез реториката, не е механичен низ от повторения или многократно употребени „теми, образи, фрази“ (Monte/Монте 2000: 201). Тя е пулс в семантичните пластове, иманентно осмеляване те да бъдат разширени, да се преместят рамките около понятието за лирика и лирическо. Именно „Три стихотворения“ сигнализира за конвенциите както на прозата, така и на поезията, като в същото време задава тон на последвалата поезия в проза. „На място“ (1978; 1986) на Джон Холандър и „Моят живот“ (1980; 1987) на Лин Хежиниан едновременно „наследяват“ Ашбъри и се отклоняват от него. Монте изразява несъгласието си към етикерането на Холандър и Хежиниан като диаметрално противоположни автори. На първо място заради „удивителните прилики, които биха могли да бъдат поставени заедно“ (Monte/Монте 2000: 219) с разликата между цитираните им творби.

В крайна сметка, според „Невидими заграждения: поезията в проза като жанр във френската и американската литература“ осо-

беностите на стихотворението в проза „не се ограничават до формални“ свойства, тъй като, първо, включват и „очевидно външни ограничения“ като историята на рецепцията, контекста на публикуване, читателското внимание, второ, винаги „се различават в зависимост от историческата и културната среда и дори от по-тесните литературни контексти“ (Monte/Монте 2000: 239). В книгата към жанра се подхожда като към интерпретативна рамка, чието поставяне или премахване повлиява на прочита, на възприемането, доколкото спрямо произведението, което се тълкува, се отнася серия от въпроси. Трагикомедия от ХХ век и стихотворение, което е едновременно и ода, и поема, предполагат различни питання спрямо драма от Класицизма и „чиста“ поема. Въпросите, произтекли от и във самия анализ, засягат аспекти като език, стил, автор, време, място (вътрешни и невътрешни за литературата контексти), но и комуникацията помежду им, многостранното взаимодействие, при което се учленява конкретното явление.

Приносът на Монте, както стана ясно, не се изчерпва с констатацията, че в Америка липсва традиция, стихотворението в проза е все още форма, която би могла да се развие, докато във Франция жанрът има преди всичко историческо значение. Изследването доказва, че жанровете се създават и развиват в определена среда, като се оразличават от други жанрове, също неделими от епохата, ситуацията, идеите. Принципът на негативна диференциация, не като единствен, но като продуктивен при опит за осмисляне на полифонията в литературната събитийност, позволява да се навлезе в ритъма на пораждаване, без да се замъглява изключителността на явленията и без тя да се преекспонира, типизира или формализира. За жанра следва да се разсъждава не като за законодателна идеализация, а като за критически осъзната, контекстуално проявима, едновременно исторически наблюдаема и динамична, променлива цялост. В действителното единство творбите са комплексен резултат от авторови избори и от многозначен, многопосочен контакт с границите на постигнато, познато и съвременно, с видимите и невидимите заграждения.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Георгиев/Georgiev 1992:** Георгиев, Н. Жанр, херменевтика и един прочит на „Хаджи Димитър“. // *Сто и двадесет литературни години*. София: изд. „Век 22“, 1992, 58 – 89. [Georgiev, N. Zhanr, hermenevtika i edin prochit na “Hadzhi Dimitar”. // *Sto i dvadeset literaturni godini*. Sofia: izd. “Vek 22”, 1992, 58 – 89.]
- Георгиев/Georgiev 2017:** Георгиев, Н. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. // *Избрано в два тома. Т. 1. Литературна теория. Питания и изпитания*. София: ИК „Изток-Запад“, 2017, 7 – 115. [Georgiev, N. Poyava i utvarzhdavane na edinnoto rodovo ponyatie lirika. // *Izbrano v dva toma. T. 1. Literaturna teoriya. Pitaniya i izpitaniya*. Sofia: IK “Iztok-Zapad”, 2017, 7 – 115.]
- Женет/Genette 2001:** Женет, Ж. Поетически език, поетика на езика. // *Фигури*. София: изд. „Фигура“, 2001, 210 – 234. [Genette, G. Poeticheski ezik, poetika na ezika. // *Figuri*. Sofia: izd. “Figura”, 2001, 210 – 234.]
- Лотман/Lotman 1998:** Лотман, Ю. *Структура художественного текста*. Санкт Петербург: „Искусство-СБП“, 1998. [Lotman, Yu. *Struktura hudozhestvennogo teksta*. Sankt Peterburg: “Iskusstvo-SBP”, 1998.]
- Монте/Monte 2000:** Monte, S. *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2000.
- Фуко/Fuko 2016:** Фуко, М. Що е автор? // *Генеалогия на модерността*. София: ИК „Изток-Запад“, 2016, 7 – 44. [Fuko, M. Shto e avtor? // *Genealogia na modernostta*. Sofia: IK “Iztok-Zapad”, 2016, 7 – 44.]
- Янев/Yanev 1975:** Янев, С. *Традиции и жанр*. София: изд. „Наука и изкуство“, 1975. [Yanev, S. *Traditsii i zhanr*. Sofia: izd. “Nauka i izkustvo”, 1975.]