

Клео Протохристова

**За „прелъстителната“
функция на заглавието
и тривиалната литература**

Формулировката на горното заглавие съдържа имплицитно две изходни презумпции, които засягат поотделно тривиалната литература и заглавието на литературната творба. Първата се отнася до разбирането за качествата на тривиалната литература. Самото ѝ обособяване предполага тя да се мисли като нещо противопоставимо на „нетривиалната“, т. е. сериозната, или високата литература. Именно от позицията на подобно отправно убеждение е възможно специфицирането на въпроса за заглавието с оглед на неговите функции в конкретния естетически контекст. Донякъде впечатление за такава ценностна нагласа създава и конотационният ореол около израза „прелъстителна функция“, който естествено асоциира с представата за естетическа дейност от по-нисък ред. Тъй като у нас изследванията по титрология едва напоследък придобиват по-голяма популярност, налага се да уточним, че става дума не за авторска приумица, а за регламентиран термин (Genette, 1988), който можем да съотнесем с реторическите параметри на заглавието и по-специално с репрезентативно-увещателния му характер. Независимо от или по-скоро в противоречие с очакването, че „прелъстяването“ е приоритет на тривиалната литература, тук на него се гледа като на универсална функция, присъща на заглавието на художествената творба, колкото и сериозна да е тя. Доколкото има различия, те са главно в интензивността на проявление, както е между впрочем и в човешките отношения, откъдето е взето понятието и където то битува освен иносказателно и съвършено буквално, както на всички ни е известно. Дали и доколко има несъответствия в начините, по които прелъстителната функция на заглавието се осъществява във високата и тривиалната литература, ще се опитаме да установим в следващите страници.

Втората презумпция, която се заявява от формулировката на поставения проблем, е за заглавието като важна съдържателна съставка на художествената творба. Без да се впускаме в дълги обяснения, каквито активизираният в последното десетилетие интерес към паратекстовете предполага (вж. например „Poétique“, Paris, 1987,

№ 69), ще изтъкнем само, че съвременната литературоведска ситуация не провокира усилията да се докаже идеята за значимостта на заглавието, тъй като тя се счита за вече утвърдена. Любопитното е, че структурализмът и деконструктивизмът проявяват забележително единомислие по въпроса за позицията на заглавието като същностен елемент на художествената творба — в единия случай изведена чрез анализ на многостранното обвързване и съподчиняване на всички съставки на художествената структура, а в другия — чрез дискредитиране на понятието център и следващото от него преосмисляне на маргиналиите.

Изхождайки от вече заявената презумпция за универсалността на прелъстителната функция на заглавието, ще разгледаме по-подробно факторите, които обуславят проявлението ѝ. Особено наложително е това поради обстоятелството, че различните функции на заглавието са тясно преплетени, а в отделни случаи и трудно разграничими. А именно своеобразието на функционалната многостранност съдържа перспективата за установяване на специфичното за заглавието в контекста на тривиалната литература.

В литературата и изкуството изобщо заглавието играе главно посредническа роля. То е онзи предтекст, чрез който авторът заявява за своята творба. На него се поставя задачата да привлече и заинтригува бъдещия читател, да му даде някаква достатъчно определена представа за текста, който онасловава, да осигури регламентирането ѝ в конкретни стойностни параметри, да предложи херменевтичен ключ. Репрезентативно-увещателната му функция следователно е естествена съставка на цялостната стратегия, заложена в заглавието на художествената творба.

Но да преминем към своеобразията на прелъстителната му функция в тривиалната литература. Първото, което е необходимо да се отчете, е, че там заглавието е само елемент, макар и главен, от цяла система примамки, които имат общата цел да представят и препоръчат конкретното произведение именно като факт на съответния тип култура. В много по-голяма степен, отколкото при „сериозната“ литература, в тривиалната продукция въздействието се предопределя от оформлението на книжното тяло — обложка, илюстрации (особено примамливи, ако са от екранизация на произведението), формат, шрифт, дори цвят. Съблазняването се осъществява чрез няколко заявки в заглавието, основните от които са за правдивост, за сензационност, за достъпност и за познатост. В анализа на начините, по които тривиалната литература подкупва своя читател, не бива да се изпуска от внимание едно много важно, макар и на пръв поглед едва ли не банално съображение, че в комуникационната система, която тя създава и чрез която битува, качествата, с които една творба се препоръчва, се възприемат без-

прекословно като положителни. Така че измислянето на механизма на прелъстяване трябва да преодолее априорно утвърждаваната идея, че за тривиалната литература сигурен идентификатор е естетическата несъстоятелност на автор, творба и читател (вж. например Geyer-Ryan, 1983).

Всички онези характеристики, които от външна гледна точка се отчитат по инерция с двусмислени квалификации, в собствените оценъчни ориентири на тривиалната литература са стабилизирани и непротиворечиви. В нейната ценностна система например липсва напрежението между мисълта за литературата като за мимезис и възприемането ѝ като генератор на алтернативни възможни светове. В перспективата на освободените от двусмисленост представи за достоверност и фикционалност заглавието акцентира именно върху „правдивата история“ или „невероятните събития“.

В същото време литературната история изобилствува от примери, как „истинското“ и „достоверното“, от една страна, и „странното“ и „удивителното“, от друга, придобиват метафоричен, ироничен или стилизиращ смисъл.

Аналогично на това, как заявената в заглавието автентичност на предлагания текст се приема еднозначно, положително и без уговорки, се осъществява и внушението за достъпност и познатост. Именно затова в тривиалната литература с особено очарование се ползват всевъзможни серии. Тук отново трябва да отграничим своеобразието на ценностната ориентация, валидно за тривиалната литература, като се изправим лице в лице с един литературно-исторически парадокс. В известен смисъл може да се каже, че опозицията „тривиална — нетривиална литература“ се осъществява не просто в синхрона, изразен в пространствената метафора „ниско — високо“, а и в диахронията на различни типологични системи. Тривиалната литература е подчинена на традиционалистичната културна конвенция, основни принципи в която са възпроизвеждането на устойчиви модели-щампи и представата за авторството като за занаятчийство. Затова в контекста на тривиалната литература неоспоримо достойнство е както несдържаната плодовитост на писателя, така и откровеното клише, които от позициите на антитрадиционалистичната естетическа установка са неприемливи.

Премествайки вниманието си извън границите на тривиалната литература, ще установим, че отделни елементи от стратегията на прелъстяването съхраняват валидността си с изненадваща последователност, докато други при привидна равностойност имат свършено различно въздействие. Осезаема тенденция към тривиализиране може да се открие например в изданието от 1974 г. на романа на Жорж Сименон „Часовникарят от Д'Евертон“ (1954)

като „Часовникарят от Сен Пол“ (заглавието е от известния филм на Таверние, направен по романа) или в случая с „Господин Ладмирал скоро ще умре“ на Пиер Бост, публикуван за първи път през 1945 г., който след екранизацията му (отново от Таверние) през 1985 г. и вече след смъртта на писателя се появява в обложка, на която фигурира заглавието на филма „Една неделя на село“ (прожектиран в България като „Един ден сред природата“). Чести са проявите на тривиализация при превода на заглавията на друг език — къде поради стремеж да се постигне на всяка цена търговски успех (като превода на „Сбогом на Берлин“ от Кристъфър Ишъруд, като „Кабаре“), къде поради предозиран стремеж към пълноценно предаване на конотациите около заглавието (например тромавото и в крайна сметка неадекватно „Грешницата от Лайм Рийджиз или прелъстената от френския лейтенант“, което така и не съхранява аромата на викторианския социолект, умело вложен от Джон Фаулз в простото, но изразително заглавие „The French Lieutenant's Woman“).

Споменатите драстични преименувания на литературни творби, с които се цели най-често експлоатацията на постигнатия от екранизацията успех, са родствени на случаите, когато като пряка инверсия на нормалните отношения между литература и кино се раждат текстове, написани по филми (между които най-известен като прецедент е „Психо“ на Хичкок).

Привидно аналогична на основните прелъстителни механизми в озаглавяването при тривиалната литература е практиката на различен род писатели да организират творбите си в цикли и поредици — като „Човешка комедия“ на Балзак, „Ругон-Макарови“ на Зола или „По следите на изгубеното време“ на Пруст. Въпросът за подобни серии и за обединяващото ги свръхзаглавие представлява сам по себе си сериозно предизвикателство към литературоведското мислене, но тук ще се спрем на него само доколкото това се налага от търсената съпоставка с тривиалната литература.

Несъмнено организирането на по-голям или по-малък брой произведения в някакъв тип цялост може да се основава на различни принципи. Достатъчно е да съпоставим тясната събитийна последователност на романите от „Сага за Форсайтови“ с по-скоро повърхностните или алюзийно подсказани съдържателни връзки в „Човешка комедия“, за да се уверим, че логиката на структуриране и значението на обединяващото свръхзаглавие могат да имат съвършено различна стойност. Ако съпоставим обаче циклите на Балзак, Зола, Голсуърди или Пруст, от една страна, с явления като „Рокамбол“, от друга, ще установим много съществено несъпадение. В повечето от известните сериозни поредици налице е

някакъв обединяващ проект (независимо дали априорен, или осмислен „post factum“). Най-често той е заявен от подзаглавие (в „Ругон-Макарови“ като „Биологическата и обществената история на едно семейство в епохата на Втората империя“) или в системата на организиране на отделните произведения (като в „Човешка комедия“, която се състои от многократно прегрупиранни цикли: „Философски етюди“, „Анатомически етюди“ или „Етюди на нравите през XIX век“, които пък са разделени на подсерии: „Сцени от парижкия живот“, „Сцени от провинциалния живот“, „Сцени от частния живот“).

Принципът, по който отделната творба се подчинява на цялото, в подобни случаи може да бъде изключително сложен. Добре известният роман „Братовчедката Бет“ например е първа част от „Бедните роднини“, който пък е включен в „Сцени от парижкия живот“, на свой ред принадлежащи към „Етюди на нравите“ като основен раздел от „Комедията“. Разбира се, романите на Балзак могат да съществуват и напълно самостоятелно, за което свидетелствуват издания, най-често непълни, на „Човешка комедия“, в които се спазва просто хронологически принцип, т. е. отделните произведения се подреждат според годината на написване. Възможността за подобно решение е относителната лабилност на връзките между отделните романи за разлика от „Ругон-Макарови“, където Зола е разполагал с предварително изградена ясна програма, изцяло в духа на властващия тогава позитивизъм, за написването на поредицата.

Особено интересно е „разкрояването“ на романите, съставлящи „По следите на изгубеното време“ — отначало един голям том, след това разделен на два, а след това издаден като тритомник, за да се превърне накрая, чрез сложно дописване и преразпределение в седемчастна (но осемтомна) поредица, при това с последователно поддържане на общ структурно-композиционен принцип — романът на Пруст прилича на готическа катедрала, тъй като всеки съдържателен елемент там репликира цялото.

При цялото многообразие на приведените примери наблюдаваме по един или друг начин безусловно преследване на някакъв цялостен замисъл. Докато в тривиалната литература поредиците обслужват друг тип съображения, които могат да се сведат до експлоатация на успеха и популярността на веднъж издадена книга, използване на заглавието като жанрово-тематичен ориентир за публиката, както и недвусмисленото предлагане на уют на познатото, или пък апела към любопитството на читателя по принципа „какво ще стане по-нататък“ или „какво още има да се случи“. По отношение на подобно използване на общото заглавие и поредицата се наблюдават симптоматични преходни явления, ко-

гато следващата творба има като че ли главно целта да допълни и дообясни предходната. Резултатите обаче в повечето случаи са с двусмислен ценностен статут, както е в „Живот във висшето общество“ на Джон Брейн или „Ейглетиеви“ на Анри Троя.

Специално внимание в комплекса от внушения, който използва „серийното“ заглавие, заслужава примамливостта на познатото. В тривиалната литература то се гарантира чрез заявената приемственост от предходни вече популярни произведения и така изграденото усещане за сигурност и увереност на читателя, както и чрез своеобразната конвенция за интимност и обещание за повторение на веднъж предложено удоволствие. Същият механизъм е присъщ изобщо на литературата, но в значително по-широк диапазон, който не само включва изброените прелъстителни способности, но и гради договореността с читателя и на основата на идеята за съобщност от друг ред. Става дума за специалните случаи на заглавия, съдържащи междутекстови внушения. Във всичките си разновидности — от прекия и всеизвестен цитат до алюзията-енигма, интертекстуално активното заглавие провокира определен тип самочувствие у възприемателя, включва го в съпричастност към една територия на споделени знания. Така прелъстяването се осъществява чрез интелектуалното предизвикателство, докато в тривиалната литература подкупващо е именно отсъствието на агресия спрямо уютна на неразколебаното, но и неатакувано самочувствие на читателя.

И в двата случая обаче действа един и същи психологически феномен — апелът към увереността на бъдещия читател и стимулиране на интелектуалната му удовлетвореност от успешното ориентиране в зададената комуникационна ситуация. Различието е единствено в характера и степента на усилията — при тривиалната литература удовлетворението е гарантирано и безпрепятствено постижимо (сходно с радостта от разпознаването на познатата мелодия), докато извън границите ѝ заглавието поставя пред възприемателя в една или друга степен по-сложна задача, достатъчно често просто неразрешима преди прочитането на самия текст — като например в „Жерминал“ на Зола или „Черният принц“ на Айрис Мърдок. Но и във фазата, докато заглавието е просто предизвикателно загадка, читателят се усеща равностоен участник в играта, въоръжен с онези правила, които ще му помогнат за правилната ориентация.

Опозицията „предразполагане — провокация“ се проявява и при другия основен механизъм на прелъстителната функция — внушението за достъпност. Тривиалната литература борави изключително с описателни и тематични заглавия. Тази практика е наследена от съществуващата през XVIII и XIX век традицията да

се използват резюмиращи заглавия. В автентичния си вариант заглавията на „Робинзон Крузо“ и „Роксана“ на Даниел Дефо, „Дейвид Коппърфийлд“ на Дикенс и „Бари Линдън“ на Текери представляват доста обемни текстове, които споменават кажи-речи всичко, за което ще се говори в съответния роман. От най-ранните си прояви обаче наративното заглавие се оказва проводник на иронично напрежение и нееднозначна провокация към читателя, тъй като често то заявява съдържателни параметри, които текът на творбата опровергава. Класически е примерът с „Животът и мненията на Тристрам Шанди, джентълмен“ на Лорънс Сърн, в края на който героят е все още на невръстни години, а разказаното се отнася повече за всичко друго, отколкото за „живота и мненията“ му.

Повествователният тип заглавие придобива иронична перспектива и при автори, които твърде колебливо балансират върху трудно определяемата граница между тривиална и сериозна литература, като Ерика Джонг — тя например предлага следното заглавие за една своя като цяло пародийна творба: „Истинската история на приключенията на Фани Хакабаут-Джоунс“, в три книги, обхващащи живота ѝ в Лаймуърт, инициацията ѝ като магьосница, пътуванията ѝ с Веселите мъже, живота ѝ в публичен дом, живота ѝ в лондонското висше общество, пътуването ѝ като робиня, живота ѝ като жена-пират, действителното разнищване на нейната съдба и т. н.

Характерната тенденция към съкращаване на заглавията, която равностойно се проявява и във високата, и в тривиалната литература, се компенсира повсеместно чрез охотно използваните анотации-преразкази, помествани на задните корици (особено за дължителни за изданията с меки корици или джобните формати). Очевидно е, че необходимостта от допълнителна подготовка на читателя е общовалидна, но тук изниква една друга съществена страна на въпроса, свързана с това, чия е въпросната обяснителна бележка — на автора или на издателите. Но и в единия, и в другия случай разграничаване на практиката извън и вътре в областта на тривиалната литература не може да се направи.

Различието съществува, и то е много съществено, но засяга друг аспект на информиращия тип заглавие. За тривиалната литература пряката референция е абсолютно задължителна. Тя не може да си позволи предизвикателства от рода на известната „История на живописца в три тома“ на Матийо Бенезе, представляваща тънко книжле, в което изобщо не става дума за живопис, или „Плешивата певица“ на Йонеско — аналогична на „Това не е лула“ на Маргит.

Тривиалната литература борави с директно назоваване, достатъчно конкретно, за да създаде необходимата нагласа у читателя. Строгото придържане към информационно пълноценни описателни заглавия изключва използването на автореференциални заглавия. Най-голямата степен на приближаване към този тип са такива свръхпопулярни и гарантиращи успех заглавия като „Любовна история“. Тривиалната литература не може да използва и подкупващия в друг контекст жест на отказ от заглавие.

Аналогията между тривиални и „нетривиални“ проявления на прелъстителната функция на заглавието продължава и в механизма на внушаване на идеята за автентичност на разказаната история. Един от най-безпогрешните ходове спрямо читателския интерес е уловката, че се предлага „нещо истинско“. Още дългото почти половин страница заглавие на „Робинзон Крузо“ завършва с бележката „разказано от него самия“. Като се премине през препоръчителни подзаглавия от типа на „истинска история“, „достоверна случка“, „чут разказ“ и др. под. и се стигне до деликатни внушения за автентичността на представения материал, налице е последователно придържане към стремежа да се предлагат „нещата от живота“. Няма да коментираме механизма, на който се основава примамката в подобни случаи, тъй като теоретическите изследвания върху масовата литература острожно са анализирали мотивите на стръвта по действителни житейски истории. Нашето внимание ще се съсредоточи по-скоро върху разнопосочността на проявленията, които този тип заглавие демонстрира.

Когато повествователят в „Дон Кихот“ умува върху автентичността на „ръкописа“ и неговия превод, както и върху начина, по който трябва да се произнася името на героя му, налице е умела мистификация, в която претенцията за достоверност е съзнателно дискредитирана, така че елемент от многостепенната деструкция е и ироничното стойностно разколебаване на авторовата позиция. На другия полюс на възможните отношения между фикционалност и достоверност е творческото възпроизвеждане на действителен случай, което съзнателно се оттласква от единичността на описваните събития и от тяхната спонтанна логика (както в „Червено и черно“, където действителният съдебен процес и фактите около Секретната нота са обединени въпреки значителната дистанция във времето в услуга на синтетичния образ на реставрационна Франция, който Стендал гради в романа си).

В цялата гама от възможности вътре в така очертаните граници литературата, която условно наричаме висока, борави нееднозначно с представата за достоверност и автентичност. За разлика

от тривиалната литература, която я експлоатира в мащаб „едно към едно“.

И по отношение на този механизъм съществува средищна територия, която се заема от една наложена в последните десетилетия творческа практика, получила ефектното и напълно подходящо наименование „факция“ (на англ. „faction” — хибрид от „fact” и „fiction”). Става дума не само за известния американски „нов журнализъм“, а за характерно литературно развитие, което активно преосмисля функциите на факта и въображението в художественото творчество. Без да омаловажаваме обстоятелството, че към това направление можем да отнесем такива неоспорими авторитети като Дос Пасос или Труман Къпоути, а и без да поставяме под съмнение престижността на въпросната литературна практика като цяло, все пак се налага да забележим, че „новият журнализъм“ и сродните му европейски течения демонстрират висока пропускливост спрямо тривиалната книжнина, така че се оказват непомерно инфилтрирани от нея.

Паралелните наблюдения върху прелъстителната функция на заглавието в тривиалната и нетривиалната литература показват твърде разлята в контурите си картина на разпределение между присъстващи и отсъстващи механизми. Категорично противопоставяне може да се проведе единствено по линиите „буквално — иносказателно“ и „пряка референция — автореференциалност“, където първите членове са задължителни, а вторите неосъществими в границите на тривиалното. В останалите случаи се наблюдава главно префункционализиране на общи или еднотипни механизми на въздействие.

Степента на несъответствие и функционалната нетъждественост са най-често не по-големи, отколкото е мислимо в съпоставката между различни литературни жанрове. Следователно колкото и съблазнително да изглежда, прокарването на категорична демаркационна линия между тривиална и сериозна литература според своеобразието на прелъстителната функция на заглавието в тях е невъзможно. Що се отнася до преобладаващата еднозначност и автоматизъм на механизмите, които действуват в тривиалната литература от определен зрителен ъгъл, по-близък до житейската прагматика, те се оказват своего рода предимство. Защото в крайна сметка не е толкова важно качеството на онова, което ни е съблазнило, колкото съответствието между обещание и реално изпълнение. А ако тривиалната литература има едно безспорно достойнство, то е, че се старее да не се отклонява значително от договореното, което е несъстоятелно за високата литература, където виртуозно се играе със събуждане, поощряване, разколебаване и лъгане на очакванията.

Примерът на тривиалната литература в това отношение би могъл да бъде достатъчно полезен на някои научни писания. По-не в отношенията със собствените им заглавия.

ЛИТЕРАТУРА:

- Genette, Gérard. 1988. Structure and Functions of the Title in Literature. *Critical Inquiry*, 14, Summer, 1988; *Poétique*. P., Seuil, 1987 (целият брой е посветен на проблемите на паратекста).
- Geyer-ryan, H. 1983. Der andere Roman: Versuch über die verdrängte Ästhetik des Populären. Wilhelmshaven: Henrichshofen.