

Питър Дж. Рабинович

**Завъртането на стъкления ключ:
популярната белетристика
като стратегия на четене**

1. Въведение

Даже сред критици, които не се занимават специално с детективска литература, четвъртият роман на Дашиъл Хамет „Стъкленият ключ“ (1931) е известен заради използването на т. нар. обективен метод с почти невероятна продължителност: не ни се казва какво мислят героите, а само какво правят или виждат. Всякакви заключения за нечни намерения (които в този престъпен свят на подопечни политици често имат последствия на живот и смърт) са *интерпретативни* заключения, основани върху правилни предположения — върху притежаването на правилен интерпретативен ключ. Заглавието на романа отчасти отправя към този вид ключ. Главният герой Нед Бомонт трябва да реши как да насочва своите отношения с Джанет Хенри: един от основните му ключове към нейното съзнание е сън, който тя му разказва; сън, който достига кулминацията си в опит да затвори някаква врата, за да спре нападението на змии. Интерпретацията на съня е достатъчно трудна като начало и Джанет Хенри смекчава тази трудност, като разказва съня два пъти. В първата версия опитът да заключи вратата успява, във втората ключът се оказва направен от стъкло и се разбива на парчета. При решаването на въпроса, кой сън да използва като свой ключ, Нед Бомонт избира втория (както правят повечето читатели) — но това е избор, основан върху интуитивна смесица от опит и вяра, знание и предчувствие.

Читателят често се изправя пред същите трудности, които Нед Бомонт среща. Четенето на една книга също изисква от нас да направим избор относно това, кой ключ да използваме, за да я отворим, и този избор често се основава върху интуитивна смесица от опит и вяра, знание и предчувствие. Например, както аз ще покажа, опитът за четене на определени текстове — не всички, но значително количество от тях — е проблематичен, защото зависи частично

от това, дали читателят е избрал, преди да се заеме с прочита им, да подходи към тях като към популярни или сериозни. Моите разсъждения зависят от две по-важни твърдения. Първо, аз настоявам, че един от начините (но не единственият) за определяне на жанровете е да ги разглеждаме по-скоро като съвкупности от операции, които читателите изпълняват, за да разкрият значенията на текстовете, отколкото като набори от признаци, намирани в самите текстове. Ако се изразим по-грубо, но по-модно, жанровете могат да бъдат разглеждани като стратегии, които читателят използва, за да обработи текстовете. Второ, аз твърдя, че популярната и сериозната литература могат да бъдат разглеждани като широки жанрови категории.

Преди да обсъдим всеки от тези пунктове в детайли, искам да предложа едно ограничение и едно определение. Когато разглеждам разликата между популярна и сериозна белетристика, аз се ограничавам в периметъра на американския и британския роман от 20-те до 60-те години на XX век. Въпреки очакването ми, че аналогични разсъждения ще имат сила за други страни и за други периоди, сигурен съм, че много от моите специфични твърдения ще трябва да бъдат преработени. Когато обсъждам интерпретацията и съответните въпроси, аз говоря в контекста на това, което определям като „авторско четене“, опит за разкриване на замисленото от автора значение. Моята цел в тази дейност е не да отричам проблемите, които „критиката на читателския отклик“ и постструктуралистите издигаха относно приоритета на таква автороцентрично значение, но по-скоро да направя задачата си изпълнима в една кратка статия чрез съсредоточаване върху един-единствен тип четене. С други думи аз не твърдя, както Е. Д. Хирш прави, че ние имаме морално предписание да четем по този начин¹. Всичко, което твърдя тук, е, че авторското четене е *един* начин за подхождане към текста. Това е определено важно, за да се оправдае едно строго изследване—поради две причини.

Първо, много хора четат (или се опитват да четат) по този начин през по-голямата част от времето си. Революциите в критиката от последните няколко години могат да ни заслепят, но е малко вероятно, че милионите, които се обръщат към „SS—GB“ на Лен Дайтън или към „Скрупули“ на Джудит Кранц, се интересуват от деконструирането на текстовете или от разкриването на техните основни семиотични кодове. Фактически даже сред най-пре-

¹ Виж в частност: Hirsch, E. D. J. г. *The Aims of Interpretation* (Chicago, 1976), особено глава 5. За силно контрастна позиция вж. Smith, V. H. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language* (Chicago, 1978), гл. 6.

ситените читатели — учените — авторското четене е още най-преобладаващата форма на литературна интерпретация, което става ясно, ако разгледате общата сума на академичната продукция, а не само списанията, посветени специално на литературната теория. Очаквам, че това е още по-обичайно в училище, където натишкът да бъдем оригинални е по-малко интензивен.

Второ, авторското четене осигурява подструктурата за повечето (въпреки че не за всички) други видове прочити. Наистина изглежда, че някои начини за подхождане към текста пропускат изцяло автора: някои видове структуралистки или стилистични изследвания например или субективното четене, предложено от Дейвид Блейх в „Четения и чувства“, едно четене, узаконявано по-скоро от обществените отношения отколкото от авторския замисъл². Но все пак силата на много типове четене зависи от едно предварително разбиране на авторското значение. Различаването „явно—скрито“ за определени фройдистки изследвания например търпи крах, ако не разполагаме с явното значение, за да започнем с него; анализът на Балзак от Дьорд Лукач се основава на разликата между това, което Балзак е искал да види, и онова, което реално е видял³. Най-важното — ако критическото значение има някаква връзка със степента, в която критиката може да ни накара да познаем света с нови очи — ние виждаме същата зависимост от авторския замисъл при много феминистки критици. Противопоставящият се читател на Джудит Фетърлей може да съществува само ако има нещо, на което да се противопоставя⁴.

Нека се обърнем сега към моите три твърдения.

2. Жанровете като стратегии на четене

Жанровете могат да бъдат разглеждани като стратегии на четене. С други думи жанровете могат да бъдат разглеждани не само

² Вж: Bleich, David. *Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism* (Urbana, Ill., 1975).

³ Дьорд Лукач твърди, че Оноре дьо Балзак се е сблъскал с противоречие между мъките на „прехода към капиталистическа система на производство“ и неговото усещане, че тази „трансформация не само е социално неизбежна, но в същото време е и прогресивна. Това противоречие в своето възприятие Балзак се е опитал да вкара в система, основана върху католическия легитимизъм и украсена с утопическите идеи на английския консерватизъм. Но тази система си противоречи през цялото време със социалните реалности на неговото време и балзаковското виждане, което ги отразява като огледало“ (*Studies in European Realism* (New York), 1964, 12—13).

⁴ Вж. Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington, Ind., 1978). Вж. също твърдението на Steven

по традиционен начин като образци или модели, които писателите следват при изграждането на текстовете, но също от друго направление като различни набори от правила, които читателите прилагат при тълкуването на значението на текстове. Това твърдение има три части.

Първо, читателят не е *tabula rasa*. Преди да се заемем с някоя книга, необходимо е да знаем между другото определени читателски конвенции — използваме термина не за да отпратим към сюжетни формули, но по-скоро към правила, които регулират читателските операции върху текста. Тези конвенции, част от това, което Дж. Калър нарича „литературна компетентност“, излизат извън обсега на лингвистиката⁵.

Второ, не само трябва да научим огромен брой имплицитни конвенции на четене, преди да разберем нещо толкова сложно, колкото един роман, нещо по-важно, ние трябва да научим различните „правила“ за обработване на различни книги. Всъщност, ако някаква аналогия има сила между литературните и лингвистичните системи, ние трябва да разглеждаме „Живот с татко“ и „Врява и безумство“ не само като различни изказвания, но също като прояви, равнозначни на различни езици. Въпреки че може да не изразяваме това с тези термини, принципът, че съществуват различни начини на четене, е фундаментален за начините, по които мислим относно преподаването. Когато се оплакваме, че студентите не знаят „как“ да четат, ние обозначаваме, че те не знаят как да четат по „правилния“ начин. С подобен успех същата идея изпълва нашия критически дискурс. Всеки, който е работил върху „Въртенето на винта“ (*The Turn of the Screw*), се е сблъскал с въпроса, дали тази книга трябва да бъде четена, или не „като“ разказ за духове: никой не е склонен да смята за ексцентричност заявлението на критик като Фернандо Ферар: „Точно както може да се изследва „Сън в лятна нощ“ като

Mailloux, че „всеки феминистки и нефеминистки подход трябва да постулира някакъв вид читателски опит, върху който да основе своята интерпретация. Само след като описанието на един читателски отклик е завършено или прието, феминистката критика може да започне“ (*Interpretive Conventions: The Reader in The Study of American Fiction* (Ithaca, N. Y., 1982), p. 89). За обсъждане на този проблем при деконструктивистката критика вж.: Booth, Wayne C. „M. H. Abrams: Historian as Critic, Critic as Pluralist“, *Critical Inquiry* 2 (Spring 1976): 411—445, и репликата от Miller, J. Hillis. *The Critic as Host*, *Critical Inquiry* 3 (Spring 1977): 439—447.

⁵ Culler, Jonathan. „Literary Competence“, *Structuralist poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, N. Y., 1975), 113—130.

документ, човек може също да изследва „Капиталът“ като художествена проза.“⁶

Нашата реална практика като преподаватели и критици до голяма степен потвърждава, че „четене“ е винаги „четене като“. Това е важно за моето разсъждение, че термините, използвани, за да опишем различните типове четене, са често жанрови термини: „Въртенето на винта“ може да бъде четена *като* разказ за духове. Така се връщаме към третата част на първото ми твърдение: не само четенето е процес на прилагане на правила, не само различните книги изискват различни операции, но освен това правилата пристигат в жанрови опаковки. Въпреки че всеки текст, разглеждан детайлно, въвежда в действие специфична съвкупност от правила, на едно по-общо ниво на анализа всяка творба *стопедя* голям брой правила с други творби от същия жанр. Често ние знаем да прилагаме правилото Г към определени текстове, защото това е обикновено случаят на текстове, при които вече сме приложили правила А, Б и В.

Досега говорих за правилата на четене по много абстрактен начин. Какъв вид правила са тези правила А, Б и В? Какво точно правят операциите, които читателите изпълняват различно от творба до творба или от жанр до жанр? Съществуват многобройни начини за използването им. Например различни въпроси са подходящи за различните жанрове — използвам думата подходящи, както вече казах, в контекста на търсенето на замисленото от автора значение. Подходящо е да се осведомяваме за метафоричните импликации на Уилям-Фокнъровото заглавие „Светилището“ по начин, който не е подходящ за осведомяване относно метафоричните импликации на заглавието на Агата Кристи „Тайната на синия влак“; уместно е да се пита какво ще се случи с Джанет Хенри и Нед Бомонт след края на „Състаканият ключ“ по начин, който не е подходящ за питане; какво ще се случи с щастливите любовници след края на „Ваканция“ от Филип Бари. По подобен начин ние се обръщаме към различни жанрове с различни набори от очаквания. Краят на „Големият сън“ от Реймънд Чандлър има въздействието, което има, само защото поради дадени наши предположения за това, какъв вид текст е тази книга и определено наше знание за това, как този вид текст е „предположително“ да завърши, ние погрешно очакваме някаква справедливост в края. Същите предположения могат да бъдат

⁶ Ferrara, Fernando. Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction. *New Literary History* 5 (Winter 1974): 252. Вж. също твърдението на Смит: „Възприемането на и/или отклика на едно събитие не само определя, но е и определено от това как човек го класифицира: какво ние „виждаме“ и как ще се държим спрямо него, ще зависи от това, като какво нещо го виждаме“ (Margins, p. 48).

наблюдавани и при „Вишнева градина“ от Чехов: на вечния въпрос, защо е наречена комедия, обикновено се отговаря с изрази от текста *per se*. Но ние можем да погледнем на това също и като на въпрос за читателския опит — особено относно това, какви видове желания и очаквания са възникнали от експлицитния сигнал да я четем като комедия.

Нашето разбиране за конвенциите на четене може да стане по-ясно, ако още веднъж въведем в него някакъв ред. Има многобройни начини за класифициране на конвенциите, но сега искам да предложа една четириелементна система, която, тъй като нито е изчерпателна, нито е привилегирована (например тя по-скоро допълва, отколкото замества типологията, предложена от Стивън Мейлаукс), е най-малкото полезна за грубо сортиране на една извънредно тръплива област⁷.

Първо, съществува това, което аз наричам „правила (за обръщане) на внимание (rules of notice)“. Въпреки повтаряните твърдения от критиците, че в литературата „всичко има значение“, ние знаем от опит, че има винаги повече детайли в даден текст — особено роман — отколкото може да се надяваме да проследим в развитието им, още по-малко да ги обясним. Ние се научихме да усмиряваме това множество с известен брой имплицитни правила, споделяни също така от читатели и писатели, които дават предимство на определени видове детайли и по такъв начин ни помагат за сортиране на образите изцяло чрез установяване на йерархия на значимостта. Изглежда, че някой от тези правила за внимание обхващат широк спектър от текстове: например простото правило, че заглавията са привилегировани. Това може да изглежда тривиално, но е огромна помощ например за зрителя, който за пръв път гледа „Хамлет“: в началните сцени има толкова много герои, че ние не знаем къде да фокусираме нашето внимание, ако не разполагаме със заглавието, осигуряващо едно ядро, около което другите детайли ще кристализират. По подобен начин първото и последното изречение (както първата и последната глава) на много текстове са привилегировани: т. е. всяка интерпретация на даден текст, която не може да обясни тези изказвания, се смята изобщо за по-дефектна, отколкото четене, кое-

⁷ Вж. например различieto, което Mailloux предлага между традиционални, регулативни и конститутивни конвенции (Interpretive Conventions, особено глава 5). Вж. също типологията на кодовете, предложена от Роланд Барт (S/Z, Paris, 1970), и разграничението, което Елен Шобер и Елен Сполски правят между лингвистични, прагматични и литературни конвенции („Reader, Language and Character“, in Theories of Reading, Looking and Listening, ed. Harry R. Garvyn (Lewisburg, Pa., 1981), 33—51).

то не може да обясни някои случайни изречения в средата. Други правила за внимание се прилагат специфично при по-малки групи текстове. Например, когато ни се поднася някакъв очевидно непонятен детайл за бабата на героя в роман на Фокнър или Рос Макдоналд, се предполага, че ще обърнем повече внимание на това, отколкото в някой роман на Ф. Достоевски.

Второ, „правилата на значимостта“ (rules of signification) ни казват как да преработим или символизираме, или извлечем значението от елементите, които първият набор от правила довежда до нашето внимание. Тук се включват правила за определяне на символическото значение (които ни казват кога да призовем религиозните конотации на думите например); правила за различаване на степените на реализъм в белетристиката (които ни позволяват да разграничим степените и типове реализъм в различните изobraжения на Наполеон във „Война и мир“, „Наполеонова симфония“ и „Любов и смърт“); правилото, което ни позволява да приемем в белетристиката, че *post hoc* е *propter hoc*; правила, които ни позволяват да извлечем заключения за психологията на героите от техните действия⁸.

Трето, съществуват „правила на оформяне“ (rules of configuration), които ни дават възможност да развием очакванията и да изпитаме усещане за завършеност. Определени групи литературни признаци показват тенденция да бъдат срещани заедно; нашето добро познаване на такива групи ни подбужда да съберем несъизмеримите елементи, за да се очертаят образци. Нашата способност да възприемаме формата — в Кенет-Бърковия смисъл на създаване и задоволяване на склонности — включва прилагане на правила на оформяне; както изследването на Барбара Херщейн Смит показва, същото е със способността ни да усещаме преграда; същото е и при нашето осъзнаване на сюжетните модели и формули, така често осветлявани в традиционните жанрови изследвания⁹. Не е нужно да отидем по-напред от началните сцени на „Ваканция“,

⁸ За по-детайлно разглеждане на едно от правилата на четене, което ни позволява да определим степента на реализъм в текста — и оттук ни позволява да използваме фикционалните текстове като исторически документи — вж: моята статия „Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World“, PMLA 96 (May 1981): 408—419.

⁹ Вж. Burke, Kenneth. Psychology and Form. — In: Perspectives by Incongruity, ed. Stanley Edgar Hyman (Bloomington, Ind., 1964), 20—33, and Smith, Poetic Closure: A Study of How Poems End (Chicago, 1968). За едно проникновено обсъждане на някои от формулите на популярната белетристика вж. John G. Caldwell, Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture (Chicago, 1976).

за да узнаем как ще завърши. Но не защото тя сигнализира своята собствена уникална форма. А по-скоро защото ние знаем как да съберем няколко елемента — чаровен мъж, непреклонна невеста, една забавно глупавичка сестра на невестата — и виждаме възникващ модел.

Накрая, има „правила на съгласуваност“ (rules of coherence). Най-общото правило тук гласи, че трябва да четем текста по такъв начин, че той да стане „най-добрият възможен текст“¹⁰. От това следват по-специфичните правила, занимаващи се с текстуалните разединености; правила, които ни позволяват да поправим очевидните несъобразности чрез преобразуването им в метафори, изтънчености и иронии — или в случая на деконструктивната критика, ни дават възможност да се откъснем настрана от текста, за да разкрием бездната зад него. Отношението между правилата на оформяне и правилата на съгласуваност е приблизително аналогично на това между правилата на внимание и правилата на значимост. Правилата на оформяне ни правят бдителни към определени образци и ни осведомяват какво да очакваме, правилата на съгласуваност ни позволяват да възприемем детайлите на текста (включително тези образци) и да екстраполираме към по-широки значения. Така правилата за оформяне ни карат да очакваме справедливост в края на „Големият сън“; правилата на съгласуваност — които изискват творбата да си съответствува като едно цяло — искат от нас да интерпретираме неудовлетворението ни при колебанията на романа от гледна точка на Чандлъровото цялостно политическо послание¹¹.

Доколкото има някакъв логически ред при всяко обсъждане на тези набори от правила, аз не твърдя, че ние четем даден текст чрез прилагането им едно след друго. Четенето е далеч по-сложен, холистичен процес, в който различните правила си взаимодействуват по начин, който ние не можем никога да разберем (отново старият херменевтичен кръг), въпреки че срещаме, изглежда, малка трудност

¹⁰ За едно завладяващо изследване на този феномен, разглеждан като последица от езиково правило (кооперативният принцип на Грайс) вж. Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington, 1977, esp. ch. 5). По един или друг начин едно подобно правило, експлицитно или имплицитно, се открива сред широк диапазон от критици, от Booth (see e. g. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* (Chicago, 1979), esp. pp. 273—274) до Culler (see e. g. „Prolegomena to a Theory of Reading“, in *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. Susan Suleiman and Inge Grosman (Princeton, N. J., 1980), 46—66).

¹¹ За по-пълно обсъждане на идеологическите импликации на завършека на романа на Чандлър вж. моята статия Rats behind the Wainscotting: Politics, Convention, and Chandler's „The Big Sleep“, *Texas Studies in Literature and Language* 22 (Summer 1980): 224—245.

в интуитивното им практическо прилагане. Така например правилата за внимание като че ли предхождат правилата за оформяне, тъй като не можем да забелязваме модел, докато обръщаме внимание на елементи. Но един от начините тези елементи да станат видими е чрез формирането на части от познат модел. Така в „Домби и син“ Дикенс повишава нашата осведоменост за традиционния образец на манипулирания дребен чиновник, като дава на мистър Каркър равни, бели зъби. Но той се стреми да наблюдаваме неговите зъби, защото те са отчасти елемент в този по-голям модел.

Въпреки че даже в тази класификация на конвенции не се отразява редът на нашите ментални операции, тя е все пак един полезен аналитичен механизъм. Понеже ни позволява да разглеждаме текстовете като набори от стратегии, използвани от читателите, а не като набори от конкретни словесни признаци, този подход прави явни някои от обикновено непознатите предположения, включвани в акта на четене. По-точно той напомня, че литературните творби „работят“ само защото читателят подхожда към тях с доста детайлно предварително разбиране къде е попаднал¹². Не отричам, че всяка белетристична творба създава свой собствен свят, но казвам, че това може да стане само защото се предполага, че читателят притежава определени умения преди всичко. Всеки литературен теоретик днес изпитва необходимост от ръководна метафора за текстовете: текстът като огледало, текстът като тяло, текстът като система. Предполагам, че моята метафора би трябвало да бъде „текстът като несглобена койка от Сийърз“. Това е конкретно нещо, но вие трябва да го сглобите; то е съпроводено от елементарни опитвания, но е необходимо да знаете как се изпълняват основни работи и трябва да имате определени инструменти подръка; нещо по-важно, опитванията са фактически безсмислени, докато вие не узнаете предварително към какъв точно вид обекти сте се насочили. Ако никога не сте виждали койка преди, шансовете ви да заспите удобно са незначителни.

¹² Анет Колодни поставя този пункт енергично: „Няма нищо случайно например в решението на Шарлот Пъркинс Гилмън да ситуира прогресивното психическо разстройство и повишаваща се неспособност на главния герой на „Жълтите тапети“ в една стая на горния етаж, която веднъж е обслужвала като бавачка (със залостени прозорци, не по-малко). Но читателят, незапознат с начините, по които жените традиционно обитават дома, може да не приеме началното описание на обстановката като семантично релевантно; и прогресивната инфантилизация на зрелия протагонист ще загуби по този начин някои от своите символични импликации (Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism, *Feminist Studies* 6 (Spring 1980): 13—14).

3. Популярната белетристика като жанр

Като очертахте по този начин някои от параметрите на четенето, ние можем да видим, че разграничението „популярна — сериозна“ има много от характеристиките на жанрово различаване. Разбира се, жанровите категории варират в тяхната специфика от такива общи класове, като епоса, през по-малки групировки, като класическата мистерия на заключената стая и „фантастиката“ на Цветан Тодоров, до все по-точни категории¹³. Разграничението „популярна — сериозна“, не е необходимо да се казва, е възможно най-общото. Правилата, които се прилагат, следователно са и извънредно общи, и предмет на безбройни изключения. Можем да кажем все пак, че популярната литература, изглежда, се различава от сериозната по два начина.

Първо, популярната белетристика акцентира върху различна категория правила на четене. Роланд Барт направи подобно твърдение с различни термини, когато разграничи народните приказки от психологическия роман — един от образците на сериозна литература през обсъждания период. „Някои повествователни текстове — твърди той — са предимно функционални (такива са народните приказки), докато при други (такива като „психологическите“ романи) е силна ролята на признаците.“¹⁴ Казано с речника на Барт, народните приказки клонят към по-голяма метонимичност, докато психологическите романи са по-метафорични; преведено с традиционни жанрови термини, това означава, че народните приказки са по-сюжетно ориентирани, докато психологическите романи са насочени повече към персонажа. Пренесено към моята терминология, неговите бележки предполагат, че когато четем популярна белетристика, ние поставяме акцента върху операциите на оформяне, докато при четенето на психологически романи наблюдаваме върху операциите на значимост¹⁵.

Популярната и сериозната белетристика се различават не само според типа правила, които техните читатели привеждат в действие

¹³ Вж. Todorov, Tzvetan. Introduction a la litterature fantastique (Paris, 1970) esp. ch. 1 с неговата язвителна атака срещу жанровите категории на Нортъп Фрай.

¹⁴ Barthes, R. Introduction to the Structural Analysis of Narrative, trans. Lionel Duisit, New Literary History 6 (Winter 1975): 247.

¹⁵ Същото твърдение с леко изменени термини е направено от Били Уолдстром и Карин Демин, които твърдят, че местата в творбите от попбелетристиката (като Spiderman) са „средство за различаването ни и за осигуряването на някои очевидни сюжетни усложнения“, докато тези в сериозното изкуство (като Ulysses) имат „едно допълнително метафорично измерение“ („Chasing the Popular Arts through the Critical Forest“, Journal of Popular Culture 13 (1980) p. 423.

по-често, но също по отношение на особените правила, които читателите са приканени да прилагат вътре във всяка категория. Първо, правилата за внимание: на какво обръщаме внимание в един текст, е до голяма степен повлияно от два фактора — скоростта, с която четем, и другите творби, които присъствуват в съзнанието ни и на чийто фон текстът се чете. Отделни детайли изпъкват като изненадващи, значими, кулминационни или странни само в контекста на една особена интертекстуална решетка — специфичен набор от други художествени произведения¹⁶. И ние не само четем популярната белетристика по-бързо, с по-малка интензивност, но също сме склонни да я четем на различен фон. Дали обръщаме, или не специално внимание на името „Марлоу“, което Ерик Амблър дава на неговия герой в „Причина за тревога“ (1939), ще зависи от това, дали я четем“ на фона на“ други популярни шпионски романи, или на фона на традицията, която включва творбите на Джоузеф Конрад. И докато някой е склонен да търси шифри и анаграми в сериозната пост-Джойсианска проза (без такива предразположения кулминационната точка в „Сестри Вейн“ от Вл. Набоков би била напълно пропусната), ние не сме склонни да го правим в някой популярен шпионски роман — даже в такъв, който като „Аматор“ на Робърт Литъл се занимава с дешифровач, разкриващ закодираното в „Бурята“ доказателство, че Френсис Бейкън е написал Шекспировите пиеси.

Дже когато това, което се забелязва, е едно и също в популярното и сериозното изкуство (например заглавието), често има разлика в правилата на значимост, които се прилагат към него. Предполага се, че заглавията в сериозните романи от разглеждания период ще бъдат третиращи повече метафорично или символично. Така, когато някой колежски преподавател е в затруднение за изпитен въпрос относно някой сериозен роман, той може винаги да запита: „Защо книгата е наречена „Светилището“ — или „За кого

¹⁶ От тази перспектива ние можем най-добре да оценим разсъждението на Janice Radway, че популярната литература използва езика и структурата „емпирично“, а не творчески — т. е. това, което тя избира, е „не да насилва конвенциите, да разстройва очакванията или да създава нови форми“ (Phenomenology, Linguistics, and Popular Literature“, Journal of Popular Culture 12 (Summer 1978): 95). Валидността на нейното разсъждение се удържа само ако ние си спомним, че даден естетически акт може да бъде разглеждан като нарушаване на една конвенция — а не като изпълнение на друга — само в един частен контекст. Така по дефиницията на Редуей читателското предразположение често определя кога една творба се тълкува като популярна или като сериозна. Тодоров поддържа една гледна точка, сходна с тази на Редуей — и по такъв начин предмет на същите квалификации; вж. например неговата книга *La Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 246.

бият камбаните“, или „Неговата съпруга Една“? „Но при четенето на популярни заглавия се предполага, че ще ги третираме общо взето като изцяло дескриптивни (те дават ключа за жанра и общото съдържание) и отграничителни (помагат да се отличи една книга от друга така, че ние да знаем дали вече не сме я чели)¹⁷. Не би било разумно да накарате студентите да пишат един час върху темата „Защо тази книга е наречена „Случаят с племенницата на сомнамбула“, защото функцията на заглавието на Ърл Стенли Гарднър е по-малко богата. От читателя просто се очаква да определи чрез него, че това е тайнствен разказ, различен от „Случаят с виещото куче“; не се очаква заглавието да осигури трамплин за метафорично асоцииране.

Правилата на оформяне също са различни за двата типа литература. Както вече отбелязах, популярното изкуство клони общо взето към поощряване на оформянето по-скоро, отколкото дейностите на означаването. Но в допълнение — както ще покажа в последната част на тази статия — особените конфигурации, които можете да наложите върху или да очаквате в една книга, зависят отчасти от книгите, на чийто фон я четете.

Накрая, във високото изкуство ние изискваме — и търсим — по-големи и по-разгърнати форми на съгласуваност. По-склонни сме например да разглеждаме очевидни несъгласуваности като примери за ирония или подбив, докато в популярното изкуство сме склонни да ги пренебрегваме просто като дефекти. Това също има нещо общо със скоростта на четене — както и със наклонността на читателя в сериозната литература да препрочита, да усъвършенствува интерпретациите и да проявява изобретателност.

4. Неопределеностите на четенето

С удоволствие бихме спрели теоретизирането в тази точка и бихме продължили с работата по изброяване на различията в правилата за двата жанра в по-специфични детайли. Но разсъжденията, които изложихме дотук, водят до някои теоретични проблеми, които не могат да бъдат игнорирани. Да припомня, че правилата, за които говорих, не съществуват в текста, а са правила, прилагани от читателя. Освен това тяхното приложение е конвенционално, а не логично. Тоест няма начин да определим какви правила се прилагат във всеки отделен случай. Когато четем „Тайната на синия влак“ от А. Кристи, ние трябва да очакваме, че престъпникът едва

¹⁷ Ibidem.

ли ще бъде сред заподозрените. Не защото има някакъв логически императив да го правим, но понеже ние живеем в общност, в която е обичайно да се прилага това правило към романи, които се представят като тези на Кристи¹⁸. По такъв начин не само читателите като свободни същества със субективни интереси имат властта да ги прилагат по личен или ексцентричен маниер; нещо по-важно, даже читателите, които се стремят да разкрият замисленото от автора значение, често ще открият, че се изправят пред алтернативи, между които е трудно, ако не невъзможно, да бъде направен избор. А преживяванията, които са резултат от прилагането на тези алтернативни процеси, могат да бъдат твърде различни.

С други думи винаги има множество набори от правила, които могат да бъдат приложени към текста; и докато някои текстове са повече или по-малко резистентни към определени видове погрешно четене, случва се — по-често, отколкото тези от нас, които са привързани към идеята за „по-добри“ и „по-лоши“ прочити, ще искат да повярват — че една творба оставя значително свободно пространство и няколко различни набора от правила биха били приложени еднакво добре. Аз не заемам тук модерната позиция, че на всички книги по самата им природа е присъща неопределеността. Твърде често текстът дава множество точни сигнали за това, как авторът

¹⁸ Аз не твърдя, че ние използваме логиката, за да интерпретираме литературните текстове. При положение, че Една Юсер е на двадесет години през 1900 г., когато „Неговата съпруга Една“ на Маргарет Айер Барнс започва, можем логично да заключим — както авторката е замислила да направим — че тя е в петдесетте си години, когато романът завършва — в началото на тридесетте години на ХХ век. Това обаче има малко общо с конвенциите на четене *per se* — то само ни напомня, че знанието на конвенциите на четене е само част от това, което се изисква, за да се прочете и разбере един текст. Нито твърдя, че не могат да бъдат описани признаците на литературните артефакти или правилата, които управляват четенето, съобразно „логически“ категории. Например Джералд Принс е твърде кокретен, когато твърди: „Ако едно събитие А предшества друго събитие В във времето, двете могат да бъдат темпорално съседни, или твърде близки, или далечни“ (*Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin, New York and Amsterdam, 1982), p. 64). По подобен начин можем да твърдим, че в дадена книга правилото, според което ние трябва да елиминираме заподозрените, или се прилага, или не се прилага. Но обезпечаването на логическа класификация на всички възможности е твърде различно от осигуряването на логическа система, която ще обясни коя от тези възможни ще бъде актуализирана в дадения роман. Читател, който попада на „Тайната на синия влак“ без опит, за пръв път, знае да елиминира очевидните заподозрени не поради някакво *систематично* разбиране на възможните литературни типове, но по-скоро защото това е *конвенционалното* нещо, което се прави в този вид книги. По тази причина дискусиите за реалните конвенции на четене винаги ще изглеждат произволни и *ad hoc*. За една различна перспектива към този проблем виж обсъждането на Тодоров за разликата между логически („теоретически“) и исторически жанрове (*The Fantastic*, chap. 1).

му е замислял да бъде прочетен. Например заглавието на Гарднър „Случаят с племенницата на сомнамбула“ ни побутва в една постратегия на четене чрез блокиране на метафоричните тълкувания, точно както заглавието „Врява и безумство“, като ни вкарва в една метафора и в света на Шекспир насочва към сериозен маниер на четене. Повтарящата се религиозна образност в „Госпожица Самотни сърца“ от Натаниъл Уест — която започва със стихотворение от Шрайк в първия абзац — прави почти невъзможно за един опитен читател да заключи, че авторът е искал от нас да третираме романа като народна приказка; похватът пиеса в пиесата и излишно подчертаната стилизация в началото на „Истинският инспектор Хаунд“ от Том Стопард дават знак на читателя, че трябва да възприема творбата не като имитация на детективска история, а по-скоро като нейна пародия; плоската, безизразна проза на много евтини романи не поощрява внимателното четене, което обикновено прилагаме към високото изкуство.

Други произведения са по-объркващи — даже такава явно праволинейна творба като „Отмъщението е мое“ на Мики Спилейн. Нейното заглавие може да бъде прочетено като попзаглавие, маркер, чрез който да я разграничим от някакво родство с „Аз, Съдът“. Но то може да бъде интерпретирано и като сериозно заглавие, което ни призовава да прочетем романа в контекста на „Ана Каренина“ от Лев Толстой (която започва със същия библейски цитат), да забележим неговите иронични религиозни импликации и да заемем критична позиция към арогантния герой, който си присвоява божие дело.

Доброто четене е процес на подбиране на предположения за текста и преразглеждане на стратегиите, когато текстът тръгне в неочаквани посоки. Ще бъде успокоително да вярваме, че читателят, сметнал „Отмъщението е мое“ за заглавие на сериозен ироничен роман, скоро ще намери своето четене коригирано от други елементи в текста. Но както всички виждаме, в множеството прочити, предлагани от нашите списания — и както е теоретично аргументирано от такъв критик като Стенли Фиш — не е лесно за текста да победи читател, който се е заел да открие в него ценности, които не му принадлежат, особено когато читателят е искрен¹⁹. При наличието на многобройни отправки към ада и проклятието, към играене на ролята на Бога, към „създаването“ на хора; при наличието на против-

¹⁹ Вж. в частност последните статии, събрани в: Stanley Fish. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass., 1980).

ник с име Юнона и чести отправки към Олимп; при наличие на нещо, което може да бъде интерпретирано като отправки към „Саразина“ (особено забележими в критичен климат, силно повлиян от „S/Z“ на Барт) — не ще бъде трудно да четем Спилейн иронически²⁰.

Аз не твърдя, че такава ироническо четене ще бъде добро. По-скоро казвам нещо твърде различно: колкото и да е лошо то, не е неизбежно да се натъкне на препятствия в текста. С други думи *успехът* на всяко отнасяне към жанрова категория — т. е. успехът на всяка особена стратегия на четене — не е гаранция за неговата коректност. Ироническото четене на Спилейн, каквито и да са неговите текстуални основания, ще бъде погрешно като интерпретация на авторските интенции, точно както подозирам, че изкусното четене на Шерлок Холмс от страна на Самюъл Розенберг, макар и успешно, става погрешно, когато включва в себе си твърдението, че Артър Конан Дойл е имал предвид Фридрих Ницше при създаването на образа на Морيارти²¹. В нито един от случаите обаче текстът не предписва окончателно какви правила трябва да бъдат приложени. Дали ще попаднете на правилното четене, често ще зависи просто от това, какво сте мислили, че е вероятно да бъде то преди да започнете.

Това ни връща към „Стъкленият ключ“. Както отбелязах в началото на статията, самият роман повдига проблема за това, как предположенията влияят на интерпретацията. При анализирането на сцените със съня като метафора за четенето обаче аз вече взех решение да разглеждам романа по-скоро като сериозен, а не като популярен. Но книгата далеч не е толкова ясна, колкото претендирах; фактически, тя реално е открита за отнасянето ѝ към всеки от двата общи жанра.

Да вземем началното изречение: „Зелени зарове се търкаляха напреко върху зелената маса, блъскаха се в ръбовете и отскачаха назад.“ И в единия, и в другия жанр това е привилегирана позиция, и в двата то повдига въпроси пред читателя. Но въпросите — т. е. очакванията, които подхранва, начинът, по който се възприема са твърде различни за всеки жанр. Ако това е популярна детективска история, ние ще задаваме оформящи въпроси: Кой играе? Ще спечели или ще загуби? Как това ще се отрази върху хода на бъдещи-

²⁰ Правилата, които се прилагат към един текст (като противоположни на тези, които трябва да се приложат), са, разбира се, тясно свързани с особения критически климат.

²¹ Вж. Rosenberg, Samuel. *Naked Is the Best Disguise: The Death and Resurrection of Sherlock Holmes* (Indianapolis, 1974).

те действия? Ако е сериозен роман, ние ще наблегнем върху въпросите на значимостта: Каква е ролята на шанса в този роман? Защо символът „отскача назад“? И в двата случая книгата се развива като последица: играта на зарове поражда много от ранните действия, но образите на шанса и пъргавостта са също централни за метафоричната структура на романа.

С пълно основание може да се твърди, че добрият читател е в състояние да приеме наведнъж и двата подхода и да чете романа и в двата класа едновременно — макар да подозирам, че само учените в действителност четат по този начин. Както и да е, съществуват други последиствия от жанровото отнасяне, които изискват решение от типа „или—или“ за стратегията на четене. Да вземем конфигурацията: ако ние правим разбор на книгата като популярен роман, поджанр „детективска история“, ние ще следим за едно особено оформяне — един проблем, едно фалшиво разрешение (често произтичащо от фалшиво самопризнание) по протежение на три четвърти от пътя, правилно разрешение десетина страници преди края и забулване след кулминацията с второстепенна важност. Ако търсим този образец, ще го намерим. Като последица ние нито за момент не ще повярваме на „изповедта“ на Пол и ще се съсредоточим повече върху разрешението отколкото върху забулването. Даже при това четене книгата няма да бъде особено хубава, но нейната безнадежност ще бъде приглушена от насочването на читателя предимно към разследването на Нед Бомонт. Но ако я четем като сериозен роман, поджанр „роман на личното откриване“, омаяни от Пруст, Конрад и Фокнър, ние ще бъдем бдителни за друго потенциално оформяне²². Правилното разрешение ще настъпи по-скоро отколкото в една детективска история, но ще бъде последвано от нещо даже по-важно — изследване на неговите психологически и философски последици. Ако ние следим за това оформяне, също ще го намерим — с доста изкривяване: по-вероятно е да повярваме на изповедта на Пол и да бъдем удивени от реалното решение, но във всеки случай ще се интересуваме повече от последициите от истината отколкото от фактите за самото убийство. При това четене ние ще обръщаме по-малко внимание на разрешението и ще поставим по-силно ударението върху крайния образ на романа: Нед Бомонт се вижда в един празен вход, който ние незабавно започваме да свързваме метафорично с вратата в съня и с всички други врати и входи в тайнствените психологически празни места, които придават на тази книга

²² За по-пълнен преглед на жанра на романа на разкриването вж. моята статия „The click of the Spring: The Detective Story as Parallel Structure in Dostoevsky and Faulkner“, *Modern Philology* 76 (May 1979): 355—369.

много от нейния характер, когато тя се тълкува като сериозен роман. Може би интелектуално ние можем да го направим и по двата начина и да наречем романа някакъв вид хибрид. Но за действителния акт на четене трябва да изберем един или друг жанр (или някой дискретен трети): не можем и да поставяме ударението и да дезакцентираме върху разрешението. А нашият жанров избор съществено ще оцвети цялостното ни читателско преживяване.

Разбира се, както казах по-рано, различаването „популярно — сериозно“ е жанрово разграничение на най-общото ниво на анализа. Когато четем, ние разсъждаваме също от гледна точка на далеч по-малки групировки: детективска история, шпионски роман... или даже класическа английска детективска история, циничен те-всички-са-копелета шпионски роман. Но принципите, изложени тук, са точно толкова приложими и към тези жанрове. Дори въпреки че аз поставих проблема в най-общи термини, надявам се, че моят анализ ще послужи най-малкото като напомняне за нещо, относно което трябва да мислим повече: начинът, по който, и степента, до която първоначалните читателски предположения за жанра детерминират маршрута, който читателското преживяване следва, и трудностите, които един романист може да срещне при опита си да на-кара своите читатели да следват верните насоки.

Преведе от английски: Данчо Господинов