

ЖАНРЪТ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА

АЛИСТЪР ФАУЛЪР

I. КОНЦЕПЦИИ ЗА ЖАНРА

Често се казва, че жанровете предоставят средства за класификация. Това е една почтена грешка, която възлиза към древните граматичи. Дори такъв фин критик като Грегъм Хок може да пише, че „абстрактно теорията на видовете не е нищо повече от една система за класификация. Тя получава съдържание и позитивна ценност чрез запълване на всяко от нейните чекмеджета с адекватно описание и съответстваща теория“¹. Вероятните спътници на такъв възглед са смущения всеки път, когато една творба не е съответстваща, раздразнение, когато чекмеджетата не могат да бъдат намерени, и униние, когато самите чекмеджета се разместват. За щастие от XVIII век насам постепенно се формират алтернативни възгледи за жанра. От средата на 1700-те критици-емпирици и изследователи като Блейр и Кеймс са били способни да видят, че жанровете нямат ясно разделящи ги граници и че членството в един по никакъв начин не изключва членството в други. Като осмива химерата за дефиниция, Кеймс забелязва, че „литературните произведения се преливат едно в друго, точно както цветовете: в техните силни тонове те са отлично различни, но допускат такова голямо разнообразие и приемат толкова много различни форми, че ние никога не можем да кажем къде свършва един тип и къде започва друг“². Някои стигат до заключението, че жанровата теория, доколкото е безполезна в класификацията, няма стойност. Но в действителност жанрът е много по-малко преграда в гълъбарник, отколкото гълъб, и жанровата теория има различни употреби, бидейки свързана с комуникацията и интерпретацията. Когато това се признава, склонността на жанровете да се променят би изглеждала по-малко разстройваща. Разбира се, не е необходимо да се отказваме от всякаква мисъл за класификация. Ако литературата е жанрово организирана, то жанровете вероятно имат някакво таксономично приложение. Но то се оказва, както ще видим, неочаквано ограничено. Главната ценност на жанровете не е класификационна.

Клас? Тип? Семейство?

Всъщност най-добре е жанровете да не бъдат разглеждани изобщо като класове, а като типове. Е. Д. Хирш извежда разликата така: „Типът може да бъде изцяло представен в един-единствен пример, докато един клас е обикновено разбираен като множество случаи“³. Литературният жанр е,

¹ An Essay on Criticism (London, 1966), 84.

² Henry Home. Lord Kames Elements of Criticism. 3 vols. (Edinburgh 1762). See Adrian Marino, Theories of Literary Genre (L. 1978) 49; John Reichert—ibid 65 and A. F. B. Clark. Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830) (Paris, 1925), 301. See Voltaire Essai sur la poesie epique.

³ E. D. Hirsch. Validity in Interpretation (L., 1967); 50. Cf. R. Carnap. The Logical Structure of the World, sects. 29, 50, 33.

освен това тип от специален сорт. Когато определяме дадена творба към някой жанров тип, ние не предполагаме да е необходимо всички нейни характеристични черти да бъдат споделени от всяко друго възплъщение на типа. В частност нови творби в жанра могат да внесат допълнителни характеристики. По този начин литературният жанр се променя с времето, така че неговите граници не могат да бъдат определени чрез някакъв единствен набор от характеристики, какъвто ще определи един клас. Към въпроса за промяната ще се върнем по-късно. Тук идеята за типа се въвежда, за да се наблегне, че жанровете трябва да се занимават по-скоро с идентифициране и комуникация, отколкото с дефиниране и класифициране. Ние идентифицираме жанра, за да интерпретираме екземпляра.

В литературната комуникация жанровете са функционални: те активно формират преживяването на всяка литературна творба. Ако ние виждаме „Еврейният от Малта“ като жесток фарс, нашият отклик не ще бъде същият, както ако го разглеждаме като трагедия. Когато се опитваме да определим жанра на дадена творба, нашата цел е да разкрием нейния смисъл. Жанровите съобщения са инструментално критически, както Марио Фубини казва: те служат за създаване на индивидуален ефект, схванат като основа, преминаваща през техните тъкани. И когато ние разследваме предишните състояния на типа, то е за да изясним значимите отклонения, които самата творба прави. Следователно жанровата теория е също здраво свързана, в най-съществените си черти, с интерпретацията. Тя се занимава с принципите на възсъздаване и интерпретация и (в някаква степен) с оценката на значението. Не се занимава много с класифициране.

Въпреки това представата, че жанровете са класове, дълго време е преобладавала в литературната теория. До неотдавна, с редки изключения като Аристотел⁴, общата практика беше да се счита за разбиращо се от само себе си, че жанровете са определими и взаимно изключващи се. Може би теоретичните изпитваха недостиг от термини и логиката трябваше да поддържа едно различно виждане. Франческо Патрици, един от най-фините ренесансови италиански теоретици, се отнася към жанровете като към „видове“, но също използва термина „части“, които по един неуловим начин могат да съдържат в себе си различно отношение между творби и техните видове. В модерната теория обаче схващането, че ако жанровете съществуват, те трябва да бъдат определяеми класове, е още редовно срещано. Крейн, Олсън и Сакс са необичайни само с ентузиазма, с който преследват взаимно изключващи се жанрови категории⁵. Бенисън Грей подробно се занимава с логическия проблем за описване на литературата и отново, и отново настоява да се изясни дефиницията: неговият опит е „да класифицира един феномен, именно литературата, от гледна точка на рода и видовете“. Даже критици, които не наблюдават върху неизменността на жанровете, изпадат в подобен начин на говорене. Клаудио Гилен, чиято цялостна концепция е в друга посока, прави фаталната отстъпка: „Нека приемем, заедно с Кроче, че жанрът е външен клас в естетическите термини⁶“. А Френсис Кейрнс в едно водещо изследване на реторичните жанрове в древната литература се отнася във всички отношения като към класове на съдържанието, различавайки ги от „класификации на литературата от гледна точка на формата като. . . епика, лирика, елегия, послание“. Тези „съдържателни“ жанрове понякога се приближават до съвременните поджанрове, които

⁴ B en n i s o n G r a y. The Phenomenon of Literature (The Hague, 1975), 56.

⁵ J o h n R e i c h e r t. Theories of Literary Genre, ed. Strelka, 62-63.

⁶ C l. G u i l l e n. Literature as System (Princeton; 1971), 121.

в една ограничена степен приличат на класове. Но това, което трябва да отбележим тук, е формулировката на Кейрнсовото обобщение: „Всеки жанр може да бъде мислен като притежаващ набор от първични или логично необходими елементи, които в комбинация различават този жанр от всеки друг жанр.“⁷ Очакването за „необходими елементи“ или определящи характеристики е почти универсално сред пишещите за жанра критици.

Това е очакване, без каквото и да е достатъчно основание. Съществуват твърде малко необходими елементи (всички прощални стихове насочват към заминаване (смърт); всички комедии имат герои), но това не е и приблизително достатъчно, за да осигури някаква теория на жанра. Никакви формални жанрове на могат да бъдат успешно разграничавани по такъв начин — даже комедия и трагедия. И риторичните жанрове на античността представя значителни проблеми за определяне, които можеха да бъдат непреодолими, ако по-голямо количество от античната литература беше оцеляло. Границите при съвременните жанрове са даже по-неясни и променящи се, частично покриващи се и позволяващи сложно смесване. Необходимите елементи са редки.

Да разгледаме трагедията, жанр, който несъмнено е толкова определен, колкото всеки друг. В търсене на определящи характеристики можем да започнем с тези, които „Едип в Колон“ споделя с „Хамлет“. Но да започнем означава почти да свършим, тъй като общите признаци са няколко и неясни. Далеч по-забележими са специфичните несъответствия в продължителността на действието, в броя на героите и актовете, в честотата на перипетиите и на анагнозисите. Но да ги оставим настрана заедно с трудностите за прилагане на Аристотеловото описание на трагедия към Шекспировата трагедия (въпреки че Ример намира това решаващо). Нека помислим просто за общите признаци, които могат да бъдат необходими елементи на трагедия. Какви могат да бъдат те? Не падението на един велик мъж: в Колон Едип е почти пропаднал, а в една съвременна трагедия не е необходимо протагонистът да бъде велик. Нито пък нещастен край: „Едип в Колон“ завършва нито щастливо, нито нещастно, а някои други трагедии завършват в щастливо примирение⁸. Нито празничният случай, който Ричмънд Латимор поставя между „минималните, задължителни характеристики“ на атинската трагедия. Сериозност, може би — но даже това трябва да бъде смекчено предвид комичните и сатиричните модуляции в английската форма. Драйдън си позволява да смята, че „не само състраданието и страхът трябва да бъдат движещи“⁹.

Резултатите от спора на Драйдън с Ример отначало дават надежда, че ние можем да преодолеем проблема чрез разделяне на трагедията диахронично или в поджанрове. Може би тя не е един, а няколко класа. Ако е така, ще трябва да има няколко дефиниции: за атинската трагедия, за средновековната *de casibus* трагедия, семейната трагедия, трагедията на отмъщението, модерната трагедия и много други¹⁰. Гръцката трагедия, чиято форма включва музика и танц, вероятно в нейните изцяло споделени признаци отсъства от трагедията на по-късните периоди. И ренесансовата английска трагедия се приближава плътно да превръщането на представлението за неочаквана смърт в определяща характеристика. Но като цяло умножа-

⁷ Fr. Cairns. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh, 1972), 6.

⁸ R. Latimore. *Story Patterns in Greek Tragedy*, 1969, 13-39.

⁹ Heads of an Answer to Rymer 12; Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays, ed. G. Watson 2 vols. L. 1962) I. 213.

¹⁰ See W. Farnham. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (5 Berkeley, 1936).

ващите се класове не ще ни послужат. Защото същият логически проблем се връща върху една различна скала. Всеки поджанр притежава твърде голямо разнообразие, твърде неуловимо и непостоянни разпространени признаци, за да бъде дефиницията възможна. Ние можем да отбележим признаците, които често се срещат и се усещат като характерни, но не и признаците, които винаги са налице. Много атински трагедии избягват директно визуално представяне на насилие, но Софокловият Аякс се самоубива на сцената. Много от тях се съсредоточават върху един решителен морален избор, но той не е необходим, където сюжетът се занимава главно с разкриване или отмъщение, или бягство („Едип Тиранинът“, Софокловите „Електра“ и „Ифигения в Таврида“). Такива изключения убеждават Латимор да се откаже от мисълта, че атинската трагедия е единствен клас, и да предложи вместо това множество подкласове. Дефиницията пада, така да се каже, към нивото на подподжанра. Но работи от този тип също ще се окажат пред някои произведения, което се изплъзва от определяне по подобен начин. Даже подподжанровете ще имат изключения, техни частично покриващи се аномалии, тяхното разнообразие.

И така е с други поджанрове на трагедията, както и други жанрове на литературата. Те никога не ще имат достатъчно необходими елементи, общи за всички членове, за да бъдат разглеждани като класове. Или определящите характеристики отсъствуват изцяло, или те са ограничени до оскъдни различия, които не правят нищо повече от това да подразделят жанра. Накратко, жанровете на всички нива са безусловно резистентни към определяне. Дефиницията в крайна сметка не е подходяща стратегия за тяхната логическа природа. Те имат по-малко формално сходство с клас от твърди субстанции, отколкото с тип от твърди свойства. Толкова уклончиви са жанровете групирания, че някои критици твърде разбираемо ги отхвърлят като химерични, или уговарят, заедно с Ъруин Ирънпрайс, че е необходимо да се подразбира не повече от „някакво подобие между определени творби“¹¹.

Но други изпробват една по-свободна концепция за жанра, която не ще се разпадне изцяло, чрез прилагане теорията за фамиленото сходство. Тази теория, изобретена от Дугън Стюарт, беше развита от Витгенщайн в една знаменита аналогия между езиковите игри и игрите изобщо¹². „Тези феномени нямат нищо съвместно, което да ни накара да използваме същата дума за всички. . . , но те се отнасят един към друг по много различни начини.“ Отношенията не са прости: „Ние виждаме усложнена мрежа от подобия, частично покриващи и кръстосващи се. . . аз не мога да измисля по-добър израз, за да характеризирам тези подобия (сходства) от термина „семеенно сходства“; за различните сходства между членовете на семейството: строеж, признаци, белези, цвят на очите, походка, темперамент и т. н., частично покриващи се и кръстосващи се по същия начин. И аз ще кажа „игрите формират едно семейство“. Витгенщайновата теория беше приложена към проблема за жанра от няколко теоретици на изкуството и литературни теоретици: Робърт Елиът (1962), Морис Манделбаум (1965) и Греъм Хок (1966)¹³. Литературният жанр изглеждат точно като вид понятие със замъглени ръбове, когато се приложи такъв подход. Представителите на даден жанр могат тогава да бъдат разглеждани като съставляващи един род, чиито племена и индивидуални членове са свързани по различни начини, без да е не-

¹¹ H e r n a d i . B e y o n d G e n r e . 4 .

¹² L . W i t t g e n s t e i n . P h i l o s o f i s c h e U n t e r s u c h u n g e n (F r a n k f u r t , 1 9 6 7) .

¹³ R . E l l i o t . T h e D e f i n i t i o n o f S a t i r e . — Y e a r b o o k o f C o m p a r a t i v e a n d G e n e r a l L i t e r a t u r e I I (1 9 6 2) .

обходимо до имат един-единствен признак, споделян съвместно от всички. Аналогията се оказва извънредно съблазнителна. Тя обещава да се приложи не само към тясно срастнали връзки вътре в жанровете (якобинската трагедия на отмъщението), но също и към обширни сходства между далеч различаващи се творби (гордост от славата в „Едип Тиранинът“ и „Смъртта на търговския пътник“; унижението в „Едип“ и „Лир“). Жанровете изглеждат много повече семейства, отколкото класове.

Тук ние трябва да вземем предвид възгледа на Бенисън Грей, че подходът на семейното сходство е само подготвително мероприятие към дефиниция¹⁴. Грей е убеден, че проблемът за определяне на литературния жанр може да бъде разрешен, ако само ние можем да изберем правилния клас или проведем едно достатъчно енергично изследване, за да открием „дали определящият признак или признаци са налице или не“. Обаче уговарянето на определящ признак е не по-приемливо, отколкото уговарянето на дефиницията предварително. Процедурата на Грей води в случая само до една уговорена дефиниция, тъй като той решава едностранно в самото начало, че фикцията трябва да бъде определяща характеристика. Това е, което литературата трябва да означава.

Във всеки случай погрешно е да се мисли за семейното сходство като за един низш заместител на класа. Наистина силното желание да определим е почти непреодолимо. Всеки, който пише за група творби, изглежда, чувства, че „той самият трябва да се обвърже с някакъв вид формална дефиниция за жанра“¹⁵. Езикът на семейните сходства, с неговите изрази като „често“ и „понакога“, и „типичен“ изглежда по-малко строг, по-малко способен за демонстрация. Но да се опише даден жанр в такива термини не означава да се подготви неговото дефиниране като клас, а да се разглежда като различен сорт на групиране, несводим към клас. Освен това, както д-р Джонсън признава: „Дефинициите са не по-малко трудни или неопределени в критиката, отколкото в правото. Въображението, една волна и бродеща способност, която не е подложена на ограничения и не търпи обуздаване, почти винаги се опитва да разстрои логиката, да обърка границите на различаване и да разруши огражденията на обичайността. Следователно едва ли има някакви видове произведения, за които ние можем да кажем каква е тяхната същност и какви са техните конституенти; всеки нов гений създава някаква иновация, която, когато е разработена и утвърдена, разрушава правилата, които практиката на предшествуващите автори е установила“¹⁶. Неопределимостта на типа ще бъде виждана като потенциална сила, ако човек разглежда плодородността на литературната инвенция. Дефиниции за жанра трудно могат да бъдат формулирани, преди те да са фалшифицирани.

Теорията за семейното сходство, изглежда, дава най-добрата надежда за жанровия критик. Но Витгенщайновата теория се нуждае от известна модификация. В нейната първоначална форма тя ще помете не само традиционалната жанрова теория, но и всички обобщения за литературата и естетиката. Манделбаум обръща внимание на тази опасност, както и на прекаленото наблягане от Витгенщайн върху пряко показани сходства (уподобяване по функция например). Как теорията да прави разлика между пасианси и предсказване на бъдещето? Или между фикция и лъжа? По аналогия някои ще пожелаят да поставят по-голямо ударение върху това, което

¹⁴ See Gray. *The Phenomenon of Literature* (49FF, 197ff).

¹⁵ P. De la n y. *British Autobiography in the Seventeenth Century* (N. Y. 1969), I.

¹⁶ *The Rambler* no. 125 (Tues 28 May 1751).

обяснява много фамилни сходства: именно биологичните отношения между членовете¹⁷.

В литературата основата на сходството лежи в литературната традиция. Това, което произвежда жанрови сходства, размишлението скоро показва, е традицията: поредица от влияния, подражания и унаследени кодове, свързващи творбите в жанра. Както родството създава фамилия, така литературните отношения от този сорт формират един жанр. Стихотворенията се създават отчасти от по-стари стихотворения: всяко стихотворение е детето, да използваме метафората на Кийтс, на един преходен представител на жанра и може да бъде майката на някой последващ представител. Естествено генетичната природа се променя с бавни темпове, така че ние можем да открием различни исторически състояния на един жанр, които да бъдат твърде различни един от друг. Както исторически, така и вътре в даден период семейното групиране предвижда широко вариране в типа. В своята модифицирана форма теорията за семейното сходство също внушава, че ние трябва да бъдем нащрек за неявни, неочевидни, лежащи в основата връзки между признаците (и творбите) на жанра. Както при наследствеността, така и при жанровата традиция ние трябва да очакваме несъзнателни процеси, които действуват, освен тези, които читателите осъзнават. Ще бъде странно, ако жанрът не действуват отчасти несъзнателно, както други кодиращи системи в езика и литературата.

Едно предпазване обаче. В жанровото сходство пряката линия на произхода не е така доминираща, че да може да бъде установена жанрова теория с критическо изследване на източниците. Ние трябва да изоставим възможността за полигенезиса (феномен, на който Дамасо Алонсо обърнал внимание) и за отдалечените влияния. Не винаги е лесно да се каже кога жанровите сходства са като непосредствени семейни сходства и кога като атавизми. Да разгледаме случая на Спенсърския „Календар на пастиря“ — март, когато Уили се заема да се грижи за овцата на Томалин, докато последният говори за своята среща с Купидон (II. 37—42). Издателите сравняват това с предложението за помощ на Тирсис в Теокритовите „Идили“ (1.14) и делегацията за подобна задача от Виргилиевите Menalcas: „Incipere pascentis servabit Tityrus haedos“ (Eclogues 5.12). Ние можем да започнем да мислим за мотива като жанрово свързващ, като факултативен признак на пасторалната еклога. Но нямаме право да правим извода, че Спенсър предлага *подражание* на неговите най-скорошни предшественици в жанра. Той и Виргилий може даже да са измислили детайла свършено самостоятелно, от живота (ще бъде естествено да се вземат мерки за стадата). Или може би по Спенсърско време мотивът е бил усещан малко *passé* и се нуждаел от подновяване. Да се реши в какъв точно смисъл даден признак е генеричен, може да бъде трудно. За някои цели би могло да се окаже въпреки това необходимо. Но за критиката на следващите приноси към жанра, източникът на жанрово-свързващите признаци може да бъде твърде ирелевантен. Това, което има значение, е просто кодиращото правило и неговото непосредствено приложение, а не как е станало известно. Гордън Брейди тънко отбелязва, че анти-Олимповите митологически отсенки в „Херо и Леандър“ на Марлоу не е задължително да бъде резултат от подражание на школата на Нонос¹⁸. Те може да са възникнали независимо или в отговор на импликациите на жанра. Но това може да създаде малка разлика за

¹⁷ Все пак ще бъде погрешно да поддържаме заедно с Грей, че биологичното отношение пряко обяснява цялото семейно сходство.

¹⁸ G. V. G. G. The Classics and English Renaissance Poetry: Three Case Studies, New Haven, 1978, 137.

следващите писатели, за които може би Музеус, Марлоу и другите използват кода на едно последователно групиране.

Кодовете често идват към писателя непряко, странично, отдалечено, случайно по-скоро, отколкото чрез прости хронологически линии на наследяване. Но самата възможност за връщане към по-ранни парадигми създава някакво различие, което прави литературните жанрове по-свързани, отколкото някои други семейства.

II. ЖАНРЪТ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА

Ако жанрът има малка стойност в класификацията, тогава за какво е подходящ? Тази книга представя идеята, че той е комуникативна система, за употреба от писатели при писането и от читатели и критици при четенето и интерпретирането¹⁹. Не е необходимо никой автор да бъде убеждаван в ценността на жанра. Изучаването му дава възможност на твореца да ориентира своето съчинение към предишната творба. И, по-творчески, да отправя позитивна покана или „предизвикателство към формата“²⁰. Действително съществува тенденция активността на жанровата теория да предхожда или да съвпада с периодите на голяма литература; и да събужда интереса на най-добрите писатели.

В рецепцията жанрът действа най-малко по три начина, съответстващи на логическите фази на критиката — изграждане, интерпретация и оценка.

Изграждане на оригиналната творба

Първата фаза на критическия акт трябва да бъде изграждането — т. е. определянето на признаците на замисъла (интенцията) на творбата. Употребата на тези термини очевидно предполага интенционализъм, но не е необходимо, надявам се, да изпадаме в интенционалистката заблуда²¹. Просто реализираният замисъл (интенцията) е това, което изграждането цели да разкрие — интенцията в най-неизбежния смисъл. Какви сигнали, се пита, са първоначално изпратени? Какъв словен подбор е първоначално направен? Какви локални значения са първоначално предадени? Какви рими и други реторически образци и структури? Какви конвенции? Какви иновации или вариации? При по-ранната литература, в частност, тази описателна фаза е дълга, трудна и е малко вероятно да бъде завършена. Все пак тя ми изглежда *si ne qua pop*. Моделите, структурите и значенията, които тя разкрива, имат един привилегирован статут, неограничен от последващи звукови промени, семантични изменения или промени в конвенцията. Конструктивната фаза обикновено се пропуска (пренебрегва) за сметка на интерпретацията, сякаш тя може да бъде приета като нещо разбиращо се от само себе си. Но една литературна творба никога не е „дадена“. В реалния факт няма думи върху страницата, няма конвенции, няма значения.

Последният пункт изисква по-голяма обстойност. При възприемането на дадена творба читателят трябва да конструира всеки признак на неговото ниво, като интерпретира сигнали на едно по-ниско равнище на орга-

¹⁹ Cf. Paul Henard y. *Beyond Genre* (Ithaca, 1972), 7-9, esp. 7: „Изследването на жанровете не трябва да бъде самоцел, а по-скоро средство за по-пълно разбиране на индивидуалните творби и на литературата като цяло“.

²⁰ Cf. Guillen. *Literature as System*, 107 ff.

²¹ За обсъждането на интенционализма виж по-долу в бележка 53.

низация. От мастилениците знаци ние извеждаме букви, фонемни, словни сегменти и други конституенти съобразно една система от научени конвенции. Ако конвенциите не са научени, предаването може да се провали изцяло или творбата може да бъде погрешно изградена и следователно неправилно изтълкувана. Ако ние на можем да четем елизабетински ръкопис или знаем недостатъчно средновековната граматика, или не можем да се справим с конвенциите на Уилям Карлос Уилямс при отделянето на редовете (стиховете), ние не ще можем да схванем достатъчно добре какви са признаците на творбата, какво остава да я интерпретираме. Обикновено читателят споделя с писателя достатъчно конвенции, за да изгради произведението само отчасти. Въпреки това учени и критици могат да допринесат много за попълно разкриване на оригиналните признаци чрез колективни усилия. Ние не трябва да мислим за конструкцията като просто субективна, в противоположност на обективните физически данни на мастилениците знаци. Защото, както Чарлс Алтиери правилно отбелязва, не само емпирически верифицируемите факти са обективни. Обективността и определеността на институционалните факти също трябва да бъде потвърдена: „Обективността тук зависи не от физическите свойства на нещата, но от процедурата на четене, която членовете на дадена култура споделят благодарение просто на тяхното обучение в тази култура“²². Не е необходимо да следваме Алтиери обаче в опита да се разруши пирамидалния модел на артефакта като закодирани знаци с нарастваща пълнозначност. Наистина пресечените конуси на пирамидата често се припокриват. Зрелите читатели сканират няколко думи наведнъж и могат, водени от крайната дума в една строфа, да очакват нейната рима. Такива съкращения на пътя са несравними с една спретната, йерархична пирамида: ние трябва да вземем предвид факта, че жанровете и други схеми на по-високо ниво (и често погрешни такива) съществуват или спъват интерпретациите на по-ниските сигнали. Но когато казва, че „мнозина от нас са далеч по-малко наясно с физическите материали, конституиращи знака, отколкото със семантичното съдържание, ако не прагматиката, на изказването“, Алтиери пропуска необходимите стъпки, които трябва да посредничат даже ако те са несъзнателни. Логически, а в трудните случаи практически по-висшите нива се основават на обективността на по-ниските. Във всеки случай критикът не е задължен да се доверява на удобните и ненадеждни съкращения на читателя.

Критикът трябва да конструира обмислено, а също да чете многократно. В трудни случаи той ще опита да работи заедно с колкото е възможно повече утвърдителни страни на пирамидата, на творбата. Може да сравнява различни ръкописи и печатни версии, да привежда външни и вътрешни доказателства, да се консултира с лексикографски и исторически авторитети. Иконографичните елементи предлагат една особено полезна редуваност, тъй като в иконографията езикът е ясен и независим от много сложни семантични системи. По подобен начин разкриващите признаци съществуват върху всяко стъпало. Даже и така да е, не е нещо необичайно да открием различни критици да достигат до различни конструкции, до такава степен, че техните следващи от това разногласия водят до задънена улица. Те говорят, в резултат, за различни творби²³. Ние се нуждаем от процедури, следователно, за елиминиране на грешките на изграждането. Все още критиците пишат далеч повече за „Принципът на Изобилието“ — за генерирането на толкова значения, колкото е възможно, — отколкото за избора на

²² The Hermeneutics of Literary Indeterminacy: A Dissent from the New Orthodoxy, NLH 10 . I (1978), 78.

²³ See W. A. Davis. The Act Of Interpretation; L., 1978, 52.

тези значения, които са възможни²⁴. Единственият ограничаващ критерий, който се оказва най-употребяван, е съответствието на контекста.

Изграждането на оригиналната творба е ограничено, първо, от контекста на историческата и биографическата възможност и вероятност. „Тъмните сатанински мелници“ на Блейк вероятно не са фабрики. Историческият контекст е надежден водач, до определен момент. Наистина сам по себе си това е конструктор, основан на вероятност, но от вид, различен от този на литературата и достиган чрез много по-независими пътища. Литературни творби могат да бъдат изключителни документи. Въпреки това няма основание да се присъединяваме към Уимзът и Биърдсли в разрешаването на отпусък от историческия контекст („историята на думите“), след като едно стихотворение е написано, може да добави значения, които, ако са значими за оригиналния модел, не трябва да бъдат изключвани от скрупули за замисъла²⁵. За съжаление обаче историческата възможност сама по себе си не е адекватен водещ принцип. Много спорове възникват във връзка с алтернативни значения, като никое от тях не може да бъде изключено като исторически невъзможно.

Друг ограничител е литературният контекст. Тук „контекст“ има няколко смисъла. Той може да означава намерението (насоката) на творбата като цяло²⁶ — в практиката едно полезно нещо, което трябва да се помни, когато конструираме локално трудни пасажи. В теорията този смисъл е неудобно мъгляв и води до възникване на очевидна херметична кръговост. Как можем да знаем цялото, докато конструираме частите²⁷? В друг смисъл на термина Биърдсли прилага литературния контекст по твърде специфичен начин: „В сглобяването или търсенето (описването) на приемливите конотации на думите в едно стихотворение ние се ръководим от логически и физически възможности“²⁸. Този Принцип на „Съответствието“ е така безвременен в неговата всеобщност, че забравяме да питаме чия идея за „съответствие“ го удовлетворява. Ако един йейлски формалист или един деконструктивист биха конструирали Джонсъновия коментар на Бърч — „писалката е за Том торпедо“ — щеше ли да бъде свободен да намери съответствие между автоматична писалка и подводничарската ракета? Ако обаче съответствието е предмет на диахронични критерии с оглед на референти, защо не също с оглед на конотации? Или на идеи за съответствие? Например Четирите Елемента са някога разглеждани като логическо „място“.

Литературният контекст е може би най-добре предаден в Хусерлови термини като „хоризонт на значението“: „Целта на интерпретатора следователно е да постулира авторския хоризонт и внимателно да изключи своите собствени случайни асоциации“²⁹. Езиковите хоризонти на значение поставят определени граници, въпреки че те рядко определят много неопределености на имплицитното значение; и хоризонтите на литературно значение са отново твърде широки. Най-ограничаващият водач е жанровият хоризонт. Жанрът може да бъде един мощен инструмент в конструирането, тъй като неговите конвенции организират много други конституенти, по един фино изразителен начин. „Жанрът осигурява смисъл на цялото, една

²⁴ Монрое, С. Beardsley. *Aesthetics*, N. Y. 1958), 144.

²⁵ W. K. Wimsatt. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954) ch. In. 7.

²⁶ See E. D. Hirsch. *Validity in Interpretation* (L., 1967), 220-221.

²⁷ *Ibid.*, 237 ff.

²⁸ Beardsley *Aesthetics*, 144.

²⁹ Hirsch. *Validity in Interpretation*, 222.

идея за типическите значещи компоненти³⁰. Едва ли е необходимо да се казва, че ограничаващият жанр е състоянието на жанра по времето, когато творбата е писана.

Ценността на жанровия хоризонт е очевидна от трудността, която възниква, когато той липсва. Френсис Кейрнс отбелязва една тенденция да се виждат просто недостатъци на композицията там, където в действителност писателите са използвали допускана осведоменост за забравени жанрове. Жанровите конвенции днес губят веднъж допусканияте връзки, за да останат имплицитни: „Логическата незавършеност и очевидна вътрешна несъгласуваност на много антични творби са последствие на техния индивидуален характер, т. е. тяхното членство в жанровете“³¹. И в това отношение английската литература малко се различава. Историята на Човека от Хълма изглежда в „Том Джоунс“ погрешно, докато се тълкува от гледна точка на пикареския романсен жанр³². За романите на Дефо е също трудно да бъде създаден смисъл, докато те се разглеждат срещу хоризонта на предходни жанрове, а не този на викторианския роман. Гилен дава други примери³³. Но да илюстрираме с примери е погрешно: критиката винаги трябва да работи вътре в такива жанрови хоризонти, не само в особени случаи.

Процесите на жанрово разпознаване са фактически фундаментални за процеса на четене. Често ние можем да не го съзнаваме. Но винаги когато подхождаме към някоя творба от непознат жанр — нов или стар — нашите трудности ни връщат към основните положения. Никоя творба, колкото и авангардна да е тя, не е разбираема без някакъв контекст на познати типове. В началото само едно твърде широко жанрово установяване може да бъде налично („конкретна поезия“, „лирика“). Но една толкова груба идентификация едва ли ще бъде адекватна за разбирането на литературната комуникация. Понякога, вярно е, ние мислим, че схващаме някой непознат жанр едновременно с творбата, която първо го е въплътила за нас. Но това означава да опростим твърде едно сложно събитие, в което контекстът на други жанрове, по-големи, съседни или противоположни, ръководи нашите разпознавания. Иновативните творби изглеждат неясни точно защото техният жанров контекст все още не е очевиден.

Доколкото става дума за по-стари творби, херменевтичният акт дълго беше разбран като ограничаващ се с идентификацията на жанра. Класическата статия на Вилхелм Дилтай от 1900 г. резюмира централния проблем на екзегезис като този: „Цялото на една творба трябва да бъде разбрано от отделните думи и техните връзки помежду им, а все пак пълното разбиране на отделната част вече предполага разбиране на цялото. Този кръг след това се удвоява в отношението между самата индивидуална творба и духовните стремежи на нейния създател и след това се повтаря отново в отношението между творбата и нейния литературен жанр“³⁴. Херменевтичната задача е в някаква степен представена опростено като тази за сравнение между творби или част от творби и особено между частите и цялото. Но това е от пръв поглед една по-неуловима и по-институционална дейност, отколкото се предполага. Някои жанрови признаци, особено външни такива, могат да бъдат достигнати чрез сравнение. Но самите жанрове се познават вътрешно чрез сложно взаимоотношение на прозрения, основани на опита отношения с литературата, и отношения с други критици — чрез „осведоменост“, постигана чрез срещи, преки или косвени, с жанровото семейство.

³⁰ Ibid.

³¹ F. Cairns. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Ed., 1972, 6.

³² See, e. g. W. Allen. *The English Novel* (L, 1954), 57.

³³ See Guillen, 108.

³⁴ *The Rise of Hermeneutics*, tr. F. Jameson — NLH 3.2 (1972), 243.

В частност, ние трябва да конструираме някакво впечатление за предишното състояние на литературата — на жанровете, от които оригиналната творба тръгва. Затова ние трябва да се опитаме да се откъснем темпорално от съвременните мнения. Така да се каже, трябва да се научим да забравим нашите развити очаквания за това, какво е забележително, различно, новаторско в жанра. Ние трябва да се приспособим към един различен диапазон на промяна. И като правим това, не сме свободни да измисляме жанрови групировки, както предпочитаме, но трябва да стигнем до съглашение с институционално обективните жанрове, разкривани чрез методите на литературната история. Нашите отношения са с критици и писатели, както и с творби³⁵.

Гюнтер Мюлер, Карл Виетор и други поддържат, че реконструкцията на жанра е въвлечена в една специална версия на херменевтичния кръг, с познание на индивидуалните творби, основаващо се на познание на жанра, и обратно³⁶. Срещу това обаче Ралф Коен отбелязва, че „изявленията за идентификацията на жанровите признаци действа на едно твърде различно ниво от тези за поетичните функции“. Защото „понятията за формите. . . могат да бъдат постигнати чрез сравнение на класификационни системи и не се основават на интерпретация вътре в творбата“³⁷. Тяхната различна степен на абстракция прави жанровите конструи независими, най-малкото отчасти, от конструирането на значение и функции. Жанровете имат едно институционално съществуване, което трансцендира (или му липсва) частността и фините отсенки на значение (смислови отсенки) на индивидуалното произведение.

Реконструирането на жанра обаче също се сблъсква с друг херменевтичен проблем, този за неизкоренимото знание. Ако жанровете бяха неизменни, те щяха да предложат относително леки средства за разрушаване на херменевтичния кръг, както Коен обяснява. Но в действителност ние се натъкваме на едно по-нататъшно препятствие. За да реконструираме оригиналния жанр, трябва да елиминираме от съзнанието си неговите последващи състояния. Защото идеята за даден жанр, която информира читателското разбиране, е нормално най-последната, най-обхватната концепция за него, която той познава. И ако тази концепция може да е неизвестна за него, изглежда, че той не може да разкрие значенията, които се отнасят към по-ранните, „невинни“ състояния на жанра. Нашата осведоменост за следджеймсианския роман сигурно прави невъзможно за нас да схванем оригиналните качества на Текери, който може би е бил първият, усвоил стила, експериментално, към гледната точка вместо към обективната обстановка. Как можем днес да усетим относителната дързост на неговия миметичен синтаксис? По същия начин как Шекспировите реалистични отклонения от романа поразяват аудитории, за които натурализмът е бил непознат? Ерудицията може да смекчи, но едва ли да отстрани едно такова препятствие. Да разполагаме с дадена обяснена жанрова конвенция, означава да изгубим нещо от нейния ефект: да научим от аноатацията, че един признак е бил някога новаторски, не е същото, както да разпознаем неговата първоначална странност.

Затруднителна колкото може да бъде, все пак тази пречка не е по принцип различна от тези, срещани при конструирането на литературни творби, които произхождат от друг културен контекст или са писани на някой

³⁵ See Hernady. *Beyond Genre*, 4-5.

³⁶ *Ibid.*, 2.

³⁷ R a l p h C o e n. *Innovation and Variation, in Literature and History* (Los Angeles, 1974), 10.

чужд език. Във всички такива случаи ние трябва да забравим, т. е. временно да прекратим нашите собствени ценности и асоциации, и правилата на нашия собствен език или идиолект. Тези скокове на въобръжението също са немислими за тези, които заемат определени крайни теоретически позиции. От гледна точка на Сепир, че собственият свят е несъзнателно построен върху езикови навици, може да бъде развит един релативизъм, който прави превода невъзможен. Но това не съответствува на практическия опит. „Може би е по-добре, че ние никога не можем цялостно да усвоим или разберем „света“ на други езици, но той е достатъчно ясен, за да можем да постигнем едно твърде точно разбиране за него“³⁸. Така е с литературните творби, които се отнасят към по-ранни състояния на жанра: по взаимно подкрепящи се пътища ние можем да подходим достатъчно точно, най-малкото, за да постигнем един полезен жанров конструкт. Ролята на жанра е малко като тази на спомена, когато ние се опитваме да възстановим нашето детство. Трябва да отстраним фалшивите или внушени спомени и последващи представи. Въпреки това нашата памет ни е от голяма полза. Непрекъснатостта на жанровата традиция дава подобен достъп: пълен е с капани, но все пак крайно необходим. Непрекъснатостта на традицията означава, че чрез жанра нещо от един по-стар свят е още налице, точно както история може да бъде възстановена внимателно от нашето подсъзнание³⁹.

Като се приема хоризонтът, може още да се възрази, че същият хоризонт включва твърде много възможни творби. Както Уйлям Райтер казва, съобщението, че една творба е трагедия, ни казва нещо за нея, но не приблизително толкова много, колкото искаме да узнаем⁴⁰. Обаче един жанров хоризонт е повече от единствен хлабав параметър. Който е запознат с изследвания като „Жанрът на „Троил и Хризеида“ на Моника Макалпин или „Разцъфтяването на сезоните“ на Ралф Коен, няма да твърди, че идентификацията на жанра е необходимо да бъде повърхностно или външно занимание. Трябва да правим разлика между простата класификация и истинската система на жанра, която е изградена от конвенции, а не от абстракции⁴¹. Жанровата критика в действителност не е цялата критика. Но в изграждането тя има неocenim принос, като помества индивидуалността на творбата срещу конвенцията.

Този момент се проявява ясно в проблематичното изграждане на Шекспировия Хамлет. Бави ли се Хамлет? Както показва анализът на Морис Вайц, жанровата критика има нейната обичайна решаваща роля⁴². Именно понеже Е. Е. Стол идентифицира пиесата като трагедия на отмъщението, той отхвърля конструкцията на Колридж с нейното психологическо обяснение на забавянето на Хамлет. За Стол забавянето е епическа конвенция, която „прави действието важно, когато то идва накрая“. Самоукоряванията на Хамлет не се възприемат драматично от гледна точка на психологията. За Дувър Уилсън обаче това е „глупост“: забавянето е част от един последователно реалистичен портрет на психологическа слабост. Спорът не е от тези, които ще бъдат разрешени бързо във всички техни аспекти⁴³. Но ние можем да видим, че и двете партии погрешно разбират отношението между безвременна оригиналност и жанрова конвенция. Стол греши като смята, че съществуването на конвенционален „популярен героичен отмъстител“

³⁸ F. R. Palmer. *Semantics: A New Outline* (Cambridge), 1976, 57.

³⁹ Cf. C. G. Jung. *Psychology and Alchemy*. L., 1953, '84.

⁴⁰ W. R. Righter. *Logic and Criticism* (L., 1963), 122.

⁴¹ Cf. J. M. Ellis. *The Theory of Literary Criticism* (Berkeley 1974), 228-229;

⁴² M. Weitz. *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*. L., 1965, 49ff.

⁴³ See Helen Gardner. *The Business of Criticism* (Oxford, 1959, 45 ff).

предпазва Шекспир от варирането на този тип чрез въвеждане на отлагателни характеристики. А Уилван греши в отричането на това, че Шекспировото съобщение се съдържа в точно такива отклонения. С други думи, отмъстителят или недоволният човек не са класове, към които Хамлет спада или не спада. Шекспир е свободен да подлага на съмнение ценностите на жанра — но може единствено да използва неговите изразни средства, за да направи това. Няма темпераментова нерешителност у Хамлет с изключение на тази, която обстановката или персонажът изисква. Въпреки това отмъщението на Хамлет е оплетено в скрупули, изключителни в жанра и изобилстващи в коментарите върху него. Без познаване на трагедията на отмъщението следователно „Хамлет“ ще бъде неразбираем: никаква обоснована конструкция не ще бъде възможна.

Когато едно обосновано изграждане на някой аспект от творбата е постигнато, известен брой елементи нормално попадат на мястото си. Спаршот може би разбира това, когато пише за „особен вид критика, намиран за ефективен“⁴⁴. Най-добрите читатели намират критиката ефективна, когато тя се основава на изграждане, вярно на оригинала: само тогава тя реално ще работи. По принцип критикът се стреми към реконструирането на всеки аспект по този начин. Но човешките недостатъци и ограничения на знанието са такива, че на практика конструирането често остава незавършено. Съществуват изобщи аспекти на творбата, които съдържат въпроси без прости отговори най-малкото за момента — въпроси, вече въвлекли критика във фазата на интерпретацията. Да предположим, че въпросът, дали Блейковите „тъмни сатанински мелници“ могат да бъдат фабрики, не може да бъде разрешен. В този случай решенията на свързани аспекти на конструкцията могат да включват интерпретация и да бъдат повлияни от политически възгледи относно Индустриалната революция.

Някои теоретици отиват толкова далеч да твърдят, че цялото изграждане е вилетено в интерпретацията, защото то неизбежно се изразява на анахроничен език. В някакъв смисъл това действително е истина — но само в толкова слаб смисъл, че практиката на критиците остава незасегната. На тези критически солипсисти, които твърдят върху сходна основа, че понятието за оригинално значение е безсъдържателно, може накратко да се отговори: в този случай и тяхното собствено значение не съществува.

Интерпретация и неопределеност

Щом изграждането стане колкото е възможно по-съответно на замисления оригинал, критиката се придвижва към фазата на интерпретацията. Това е сърцето на критиката, толкова различна от четенето. Даже ако ние разполагаме с машини на времето или владеем телепатията, така че възсъздаването на литературата да става автоматично, пак ще е необходимо да я интерпретираме с наши собствени изразни средства. Доколко е оправдано бавенето на Хамлет? Ние не спираме с „тогава-значението“⁴⁵, така да се каже, но продължаваме да обсъждаме значимостта. Чистото конструиране губи всякакъв интерес, особено ако разглежданият жанр няма жива традиция на четене и подражаване.

Втората фаза работи по начин, почти противоположен на този на първата. В нейните педагогически аналогии и критически убеждения интерпретацията се стреми да се впусне в подробности и замъгли формите, които

⁴⁴ F. E. Sparscott. *The Concept of Criticism* (Oxford, 10-67), 179-180.

⁴⁵ See Rene Wellek, *The Literary Theories of F. W. Bateson*. EC 29 (1979), 117.

конструирането е дефинирало. Тя е диастолата на предишната систола. По такъв начин, когато ние се съсредоточаваме върху Омировия оригинален епос, яснотата и преувеличаването са несъвместими: той „сияе в далечината, ако и по-ясен и по-ясен, все пак също по-малък и по-малък. . . необходимо е да бъде реинтерпретиран и изкуствено приближен до нас“⁴⁶. Представянето на една стара творба включва неизбежна фалшификация, тъй като тя трябва да бъде отчасти реструктурирана. Няма нищо мистериозно в това. Структуралната мистика трябва да бъде отхвърлена; деконструкцията не е нищо повече от една прискърбна, но неизбежна необходимост. Но не е задължително тя да бъде и безотговорна, въпреки че нейните последствия са далеч отиващи и непредвидими. Защото интерпретацията е принудена да се занимава в по-голямата част с това, което интересува критика или неговата аудитория — за предпочитане и двамата. Тя трябва да говори по-пряко за тяхното състояние и техните интереси, отколкото строгите пропорции на творбата могат да оправдаят. И цялостното предразположение на читателското внимание варира по време и място по начини, които авторът не може да предвиди. Механизми, нива на организация, даже цели жанрове изгубват интереса — както се е случило със синтактичната инверсия, със строгата пентаметрична прозодия и с кратката епическа поема. Критикът трябва отчасти да се подчинява на този Демогоргон на промяната. Ако неговата интерпретация бъде вярна на всяка пропорция на оригинала, ползата от нея ще бъде малка. Така ние ще трябва да кажем относително малко за схематичната реторика на Шекспировите исторически пиеси или на „Изгубеният рай“, доколкото по време на последните два века интересът към реторическите схеми и структуралната пропорция е отстъпил на интереса към тропите и тоналните ефекти. Непоносимо е да признаем, че ние не можем да преценим признаците на тези велики творби. Но това трябва често да бъде правено. Когато литературният модел се променя, частите на литературата, за които читателите имат компетентност, трябва също да се променят.

Самото понятие за смисъл най-сериозно от всичко е подложено на радикални промени през последното хилядолетие. Алегорните повече не действуват за нас така, както са работили за Данте или даже за Шекспир. И средновековните интерпретатори по подобен начин усещат, че те не могат може би да допуснат конституентите на „Енеида“ или „Метаморфози“ да имат техните оригинални функции. Те реструктурират тези езически творби съобразно новите морални интереси, третирайки епическите поеми като алегии и подлагайки ги на безкомпромисно „приспособяване“. Както Френк Кермоуд използва този термин, той насочва към „всеки метод, чрез който старият документ може да бъде накаран да означава това, за което не може да се окаже, че точно това е изразявал“. Някои средновековни алегорични интерпретации са замислени може би като приложения, а не като значения⁴⁷. Въпреки това изглежда сякаш „книгите, които ние наричаме класически, притежават вътрешни качества, които устояват, но притежават също отвореност за приспособяване, която ги поддържа живи, под безкрайно вариращите диспозиции“⁴⁸. Класиката живее, ако може така да се каже, за сметка на своето изгубване. От тази гледна точка тя е само частично „над“ историята. След толкова много приспособявания, каква надежда или желание има за разкриване на нещо като замислено значение? Дилтай, въ-

⁴⁶ Carlyle. *Sartor Resartus* 3.3.

⁴⁷ See H. C a p l a n. "The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching — *Speculum* 4 (1929), 289.

⁴⁸ F. K e r m o u d e. *The Classic*. L., 1975, 40, 44.

преки неговото дълбоко съзнаване на херменевтичните проблеми, приема една непроменлива „обща човешка природа“, която позволява общуване през вековете. Но съзнанието, да не говорим за методите на интерпретация, изглежда се променят в съответствие с културните промени⁴⁹.

Както намекнах по-рано, средновековното приспособяване на „Енеида“ може да бъде разглеждано като една по-скоро драстична прекатегоризация. Подобен процес може да бъде универсален в случая на литературата, която издържа. Не само всеки жанр се променя, но творбата може да започне да се идентифицира с изобщо различен жанр. Така през средновековието някои антични епически поеми оцеляват, защото могат да бъдат групирани с „Енеида“. Прегрупирането винаги засяга значението, въпреки че невинаги по толкова краен маниер. Защото групирането се подразбира при всяка интерпретация, дори и само в рецензентските жестове към „авангардната фикция“. В последващата критика една сложна творба ще предизвика прогресивно по-трудни жанрови идентификации. „Плачът на Лот 49“ например е свързана с Мениповата сатира, някои от чиито характеристики споделя (самоцитиране, неопределеност на завършването)⁵⁰. Но може би е започнало да възниква ново групиране, което отнася Пинчън към Воингът и към апокалиптичната сатира от нов вид, маркирана чрез мозаични техники, унаследени от Натаниъл Уест и Дос Пасос. Ако е така, „Плачът на Лот 49“ ще бъде интерпретирана в светлината на „Тежестта на дъгата“ или „Кланица № 5“, а не на „Джайлс развратникът“. И нейният смисъл е принуден да се промени като последица от това ново жанрово присъединяване. По такъв начин жанрът винаги е бил принцип на еволюционната промяна — в противоположност на естествената еволюция (природната), в която именно типът е този, който запазва екземпляра⁵¹.

Ако тяхната интерпретация е така свързана с жанровата промяна, не трябва ли да разглеждаме литературната творба като неопределена? Много съвременни критици мислят така и в никакъв случай всичките не са саможиви структурилисти. Ние откриваме например Волфганг Изер, един внимателен и чувствителен критик, положително очарован от понятието за литературна неопределеност. Разбира се, той е умерен в практиката. Изер открива неопределеност предимно в съвременната литература, където смисълът е оставен „отворен“ — и даже тук не се изключва авторът от някакво немошно участие в смисъла. Действително „включването на читателя може да се състои в разкриването на собствената авторска преднамерена, но все пак неформулирана интенция за текст“⁵². Въпреки това плуралността на смисъла на творбата е за Изер фундаментална. Ингарденовото „скрито петно“ (blind spot) е, което не може „да приеме възможността една творба да бъде конкретизирана по различни, еднакво валидни, начини“⁵³. Други критици имат по-радикални възгледи за неопределеността. Френк Кермоуд не само говори за „присъщата множественост на текста“, но за „завършването на текста“ — не само на неговия смисъл — от читателя⁵⁴. Много усилия отиват в намирането или разкриването на „лакуните“ на неопределеност, които могат да позволят участието на читателя⁵⁵. По-вероятно е

⁴⁹ The Rise of Hermeneutics, 245.

⁵⁰ See J. N o h r n b e r g. Pynchon's Paraclete in Pynchon: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, 1978), 147-161.

⁵¹ See C a i r n s. Generic Composition, 96-97.

⁵² W. I s e r. Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction. — In Aspects of Narrative N Y; 1971, 42.

⁵³ W. I s e r. Act of Reading, 178.

⁵⁴ K e r m o u d e. The Classic, 129.

⁵⁵ See W. I s e r. The Act of Reading, 170 et passim.

такива да бъдат открити между наративните непоследователности на романсите, отколкото в правдоподобните романи. Оттук, може би, специалното внимание, отделяно на Хоторн и Емили Бронте. Кермоуд се радва, че когато времето минава, „ограничителите на един културен период изчезват, жанровите предположения, които прикриват лакуни, изчезват и ние можем да видим сега, че книгата („Брулени хълмове“), както Джеймс мисли, че романите трябва да правят, наистина „тържествува в една празнина“, една херменевтична празнина, в която читателското въображение трябва да действува, така че той да говори непрекъснато в текста“⁵⁶. Но ние можем да запитаме дали жанровите предположения изчезват: те, изглежда, по-скоро се променят в други, техни исторически приемници. И във всеки случай е трудно да се види редуцираната свързаност като нещо друго освен като загуба за литературната творба. Въпреки това тези идеи за неопределеност не трябва да бъдат диагностицирани като просто лоши ефекти на Йейлския формализъм; или като преувеличение на политическо иконоборство (тук неподходящо насочено срещу законната авторска привилегия; или като модернизъм, плъзгаш се твърде далеч от комуникацията. Те възплащават някои прозрения даже ако са теоретически необосновани.

Защото трябва да се каже, че мощната защита на определеността на литературния смисъл от страна на Е. Д. Хирш остана без отговор — фактически неоспорена. „Обосноваността на интерпретацията“ (1967) отдава на жанра централно значение в херменевтиката, бидейки всъщност основана върху доктрината, че всички съобщими значения са типове. Чрез твърде детайлни аргументи тя установява критерии, чрез които някакви интерпретации могат да бъдат оценени като обосновани, други като невалидни. Малко контрааргументи бяха предложени: теоретиците на неопределеността избират главно да избягват изобщо позицията на Хирш. Едно изключение е аргументът на Кермоуд, че литературните творби наподобяват юридическите текстове в притежаването на неопределени термини, приложими към непредвидени обстоятелства. Това е интересно, но не е изцяло правдоподобно. Кермоуд сигурно прави грешка, когато отрича, че литературните „определености“ са по-ограничени от юридическите. Малко юридически текстове са така детерминирани по отношение на емоционалния тон например или на други разнообразни „свърхопределени“ редундантности, които придават на литературните текстове тяхната трайна цялостност⁵⁷. По подобен начин аргументът на Дейвис, че Хирш се занимава с едно „гясно реторическо понятие за смисъла“ може да внуши в най-добрия случай едно твърде частично убеждаване⁵⁸. Индетерминистите изглежда са подмавани в една фалшива дихотомия на „тематическа определеност срещу неопределеност“⁵⁹ и да пропускат финността на Хиршовото различаване на различни сортове смисъл. В практиката проблемът е разрешаван чрез решаващия факт, че само ефективните интерпретации, претендиращи да бъдат „отворени, са тези, които (като някои от тези на Кермоуд) уважават авторското първоначално значение. Критика, която не уважава авторските права, е неизменно незадоволителна.

Привлекателният подход на Греъм Хок към темата изглежда отначало, че предлага едно възможно възстановяване на дружеските отношения чрез признанието, че и съчиняването, и четенето съдържат в голяма степен несъзнателен елемент. Той обаче прилага това прозрение по един по-скоро

⁵⁶ Ker mode. *The Classic*, 150.

⁵⁷ *Ibid.*, 78, 135.

⁵⁸ W. Davis. *The Act of Interpretation*, 161.

⁵⁹ A. Altieri. *The Hermeneutics of Literary Indeterminacy*, 80.

разочаровашо едностранчив начин. Творбата има „един безкраен, най-малкото неопределен капацитет на значение, тъй като нейната формална организация е „частично несъзнателен процес и личното подсъзнание на автора се свързва с колективното подсъзнание“. Резултатът е непредсказуемост: „този безбрежен океан от възможности е всъщност канализиран от случая и съзнателната интенция на отделната творба, но ние не можем да определим със сигурност, какво ще протече по канала“⁶⁰. Срещу това може да бъде възразено, че литературната творба не само канализира, но също интегрира и комуникира. Авторското подсъзнание има далеч по-активна и творческа роля, отколкото Хок допуска⁶¹. То също трябва да бъде съгласувано с постоянната творческа сила на читателите.

Това може да помогне да разграничим различни сортове неопределеност. Първо, съществува неопределеност, свойствена изобщо на езика, в който думите нямат напълно определени значения. Това в никакъв случай не пречи на съгласието относно тяхната употреба, когато е необходимо да се осъществява комуникацията⁶². При литературата наистина скокът във времето съдържа в себе си последващи лексикални неопределености — както в разказа на Борхес „Пиер Менар, авторът на „Дон Кихот“, където идентичните думи на Сервантес имат различни значения, когато се преписват през един по-късен век. Но както видяхме, конвенционалните редуванности продължават възможността за литературна комуникация. Във всеки случай самата комуникация е определена. Второ, съществува неопределеност в Ингарденов смисъл, смислови места на неопределеност, празнини в представянето, особено на фикционални обекти. Такива неопределени, или по-скоро неясни, съдържания са понякога замислени да бъдат смътни, противоречиви и от този род; понякога те са такива поради недостатъци на възображението. Нито един от тези сортове празнини не изисква някаква добавка от читателя, отвъд замисления оригинал. Читателската роля е като тази на възприемателя на лексикални неопределености в първата категория по-горе: именно да се заеме с комуникацията чрез прилагане на подходящо знание на кодовете, управляващи разглежданите конститuentи. Ингарден изглежда наистина загрижен да определи точно читателската свобода на действие — както неговото точно разграничение между творбата и нейните конкретизации подсказва. Без съмнение различните читатели осигуряват различно обосновани конкретизации, като например цветовете на косата на героите, които имат коса с неопределен цвят. Но такива съдържания не са между типове на самата творба и са съответно защитени от аргументите на Хирш срещу психологизма. Трети тип е неопределеността на цялостния анализ. Литературните ефекти са често трудни за определяне: може би, всъщност, „чарът на изкуството се състои в това, което е неопределимо“⁶³. Но съгласието за една литературна творба не се основава на изчерпателното дефиниране на нейните ефекти. Накрая има неопределеност на цялостния смисъл. Само този сорт неопределеност с извода, че творбите значат всичко, което ние искаме, е необходимо да бъде отречен. Но това е благородна грешка, доколкото е мотивирана от желание да се поощри свободният подход към класиката. Тя възниква обаче от различни обръквания относно литературния смисъл: обръкване между смислите, разграничени от

⁶⁰ Hough. An Essay, 72.

⁶¹ Напук на неговото твърдение за издигане на някаква „Юнгианска формулировка“.

⁶² See J. Lyons. Introduction to Theoretical Linguistics (Cambridge, 1968), 412.

⁶³ Ambrose Bierce. An Heirness from Redhorse. — In the Midst of Life, (London, 1892).

Хирш като „смисълът на един текст (който не се променя) и смисълът на текста за нас днес (който се мени)“⁶⁴; между смисъл и по-широко значение и между смисъл и тематични формулировки. Интерпретацията правилно се занимава с цялата форма и съдържание, не просто със схематичните формулировки⁶⁵. Не е необходимо да се спори за локалната неопределеност, която не възпрепятствува комуникацията на творбата. Що се отнася до въпроса за общата неопределеност, тя може да бъде сведена до един-единствен проблем: именно дали оригиналната реализирана интенция е по някакъв начин привилегирана. Когато толкова много неща са в постоянна промяна, неопределеността има цялата привлекателност на един Гордиански критерий. Но абсолютните алтернативи на структуралистката теория се оказват при проверка илюзорни. Херменевтиката не е „алтернативата на приспособяването“⁶⁶, но нейният подготвителен съпровод. И няма реален избор между „затворената книга“ и „отворения текст“, авторитета и плуралността, живота (неопределеност) и смъртта (определеност). В реалната практика свободата да се интерпретира никога не е безусловна. Критикът действа в една органична ситуация, в която научната реконструкция и интерпретативната критика постоянно се допълват взаимно. Заблудата, споделяна и от индетерминисти, и от консервативни филолози, може да бъде видяна като фалшива опозиция между две логически фази на интерпретацията.

Щом фазата на конструирането получава логически приоритет, някаква авторска привилегия трябва да бъде приета. „Тогава-смисълът“ е бил този, а не онзи. Но ограничението, което този поставя върху интерпретацията, се усеща по-малко, отколкото ориентираното преживяване на опита да се достигне оригиналната творба. Критиците, грижливи към ерудицията, ще намерят себе си споделящи много обективни съглашения. Такава ориентация може да бъде далеч от осигуряването на добра интерпретация, но тя е *sine qua* поп. Никой отговорен критик не се чувства свободен да играе тривиалната игра на прикрепяне на интерпретации, както му е угодно, без да се съобразява с оригиналния смисъл. Както видяхме, обоснованото конструиране се основава върху идентификацията на сигнали с оглед на конвенции, споделени от автора. И обосноваността на интерпретацията по подобен начин се основава на включването на оригиналния смисъл. Критикът не се осмелява да бъде незапознат с нея. Такава впечатляваща критическа грешка като сбъркването на „Изгубеният рай“ с някаква проста класическа епическа поема със Сатаната като неин герой е достатъчно ужасен пример. А има и други, също толкова лоши. С това не искаме да кажем, че интерпретаторът може да избира само между единствено правилната интерпретация на класиката и множество фалшиви такива. Както Чарлс Алтиери вижда проблема, „определеността в литературната критика не е сигурност, не е тематическо обобщаване; по-скоро това е възможността за постигане на публично съглашение, че дадено описание на текстовете и обяснява признаците, които компетентните читатели приемат за значими, и ги организира по начин, който удовлетворява нашите очаквания за съгласуваността на даден вид действия, подразбирани от описания подробен отчет“⁶⁷. Към това е необходимо да добавим, че компетентните читатели премаат оригиналното значение на творбата като един особено релевантен дял знание.

⁶⁴ Hirsh. *Validity in Interpretation*, 255.

⁶⁵ See A. Altieri. *The Hermeneutics of Literary Indeterminacy*, 89.

⁶⁶ Ker mode. *The Classic*, 75-76., and cf. 74, 131-133.

⁶⁷ A. Altieri, 87-88, cf. 85-90 *passim*.

Това знание невинаги е просто нещо. Както отбелязах, първоначалният смисъл може да бъде различен от замисляния и съзнателно изразения. Доджсън пише за „Ловът на акулата“: „Аз не съм замислял нищо освен глупости. . . Но тъй като думите значат повече, отколкото ние възнамеряваме да изразим, когато ги употребяваме. . . винаги когато добри значения се окажат в книгата, аз съм твърде радостен да ги приема като значението на книгата.“⁶⁸ Тези несъзнателни значения са не само предмет на частни усещания на автори, които познават себе си несвършено — както в някои от Хаусмановите „иронии“. Оригиналната творба може също да съдържа импликации, скрити във времето на написването. Така един класик може действително в някакъв смисъл да е „замислил“ първоначално това, с което някои интерпретатори си въобразяват, че доказват неопределеността на творбата чрез допълване. Това е близко до твърденето на Алтиери, че множествеността на интерпретациите, генерирани от една класическа творба, не доказва нейната „отвореност“, а е „функция на дълбочината, с която тя избразява действия и тяхното възможно значение“⁶⁹.

Изобщо, като се приближаваме към термините на оригиналното значение, ние не трябва да забравяме в каква епоха живеем ние самите. Заблуждение е да се мисли, че можем някога да станем съвременници на първоначалните читатели. И даже ако можем, това ще бъде предателство спрямо нас⁷⁰. Правилно е да пренасяме нашите собствени грижи към творбите на античността. Във всеки случай част от преживяването на една стара творба е точно смисъл на нейната отдалеченост, изменчивост. Защото в интерпретацията — за разлика от конструирането — ние не спираме временно нашия смисъл за настоящето, но призоваваме цялото съзнание, което можем да съберем за нашето място в историята. Само тогава ние можем свободно да схванем какво са те, вечните черти на дадена класическа творба, които ѝ позволяват да съществува в нейна собствена свобода.

Тук функцията на жанра е отново витална. Ние имаме някакъв шанс да научим нашето историческо място като читатели, ако се опитаме да интерпретираме първоначалната творба не само от гледна точка на нейните първи жанрови присъединявания, но също на последващия жанр, който тя поражда. Разглеждайки старите и новите групировки, един жанров подход може да постави творбата в историческа перспектива, без загуба на автентичност.

Перспективата обаче е предателско понятие. Защото перспективистката критика се стреми да издигне „автентичността“ за сметка на точността, водейки по такъв начин до исторически релативизъм. Всичко зависи от това, как перспективите — авторски и модерни — са свързани. Те не могат да бъдат свързани чрез невъзможното сливане, което Гадамер си представя. По-скоро ние трябва да си представим нещо като двете перспективи на Хиршовата антиисторическа теория. От друга страна, ние не можем да спрем да имаме нашата собствена гледна точка. От друга, „един текст не може да бъде интерпретиран от перспектива, различна от първоначалната авторска. Смисълът се разбира от перспективата, която придава съществуване на смисъл. . . Всеки акт на интерпретация включва следователно най-малко две перспективи, тази на автора и тази на интерпретатора. Перспективите не се сливат; те се приемат и двете в едно и също време.“⁷¹ И не само тези две перспективи. Защото, ако ние не сме изцяло обладани от нашата собствена

⁶⁸ W. de la Mare. Lewis Carrol (L, 1932), 53.

⁶⁹ A. Altieri, 90.

⁷⁰ See Taplin. A Surplus of Signifier, 343.

⁷¹ Hirsch. Faulty Perspectives, 167.

интерпретация, ние можем от време на време да се занимаваме с перспективите на другите критици. Хиршовата теория може да бъде развита по такъв начин, че да позволява много гледни точки. Същност тя съдържа подобно развитие, ако критическата общност не го игнорира. Тези множествени перспективи обаче не са неструктурирани. Да допуснем, че ще трябва да възприемем неопределеността в друга форма, понижавайки авторската творба до статута на една измежду множество от заместени инвенции. Как тогава се структурират перспективите? Ние можем да мислим за историческия успех на обосновани интерпретации като наподобяващи кожата на лука. Те стават прогресивно по-изчерпателни и (най-малкото в някои отношения) по-осведомени, така че в действителност „приспособяват“ първоначалната перспектива, макар и не твърде в смисъла на Кермоуд. Изобщо закрепват се обоснованите интерпретации, които на свой ред са укрепени в техните наследници. Обаче интерпретации, които наистина стигат до съгласие с авторската перспектива, трябва да бъдат различавани от тези, които просто я отбелязват повърхностно (механически, небрежно) като отправна точка. Валидната интерпретация, така да се каже, включва в себе си първоначалните смисли като значима част на новите: критическият лук не е без сърцевина. В същото време ние не трябва да очакваме неговите люспи да бъдат концентрично сферoidни. Интерпретациите могат да се взаимопроникнат, ставайки по-малко обхватни в една посока и по-широки в друга.

Те формират освен това свое собствено жанрово групиране. Всеки жанр, всеки автор, всяка значима творба имат своя своеобразен критически поджанр. Както в други жанрове, и тук съществува една сложна традиция. Много от интерпретациите ще бъдат акумулативни независимо дали като класически изявления или елегантни вариации, но други ще бъдат реактивни или иновативни⁷². Да заемем полезния термин на Жан Старобински, като кажем, че съществуват различни интерпретативни жестове⁷³. Старобински вероятно е прав да реабилитира такива неспециализирани, но въпреки това ефективни жестове, като подбор, коментар и алегорезис. А ние можем да продължим по-нататък. Жанрът на интерпретациите на дадена творба включва някакъв недостатък (недостиг) в ученост, критически метод, точност, логика — но въпреки това имащ ценност. Даже най-простото четене (което няма претенции да бъде критически принос) принадлежи към жанра, в който то по необходимост (волю-неволю) унаследява по-стари критически идеи, в които има все пак много генерационни колена. Други членове на критическата фамилия са без съмнение черните овце. Въпреки тяхната творческа необузданост — техните приключения в неопределеността, може би — могат само да наложат себе си върху нас чрез отклоняване от предишната твърда линия на интерпретация, една определеност, която те подразбират, обаче негативно. В стопанството на критиката погрешната интерпретация може да бъде почти задължителна за критиката в главната линия⁷⁴. Може би само неопределеността на Емпсън е могла да предизвика по-добрата интерпретация на Милтън от страна на Рик. Има някаква правдоподобност във възгледа, че един жанр интерпретации има някаква структура. В тази структура критиката, основана на идеите за неопределеност, има място и не е необходимо да бъде отхвърляна. Но нейното място може

⁷² See Martin Steinmann. *Cumulation, Revolution, and Progress*. — NLH 5.3 (1974), 477-490.

⁷³ J. Starobinski. *On the Fundamental Gestures of Criticism*. — NLH 5.3 (1974), 491-514.

⁷⁴ See E. D. Hirsch. *Some Aims of Criticism*. — In: *Literary Theory and the Structure*, ed; Fr. Brady London, 1973, 51-52.

да бъде най-добре разгледано като твърде периферно. Както с всеки жанр индивидуалните приноси трябва да заемат своето място вътре в една кохерентна традиция.

Критическите жанрове са твърде тясно взаимосвързани с жанровите състояния на самата литература. Фактически интерпретациите често допринасят за нови състояния на жанра — например чрез предлагане на нови групировки. Тези нови групировки кореспондират идеално на подобрените състояния на разбиране: по-късните сродници хвърлят светлина върху техните предшественици. Нещо повече, допълването към един жанр трябва да бъде смятано като един от най-красноречивите интерпретивни жестове. По такъв начин литературата, заедно с критическия жанр, може да бъде разглеждана като групова композиция, чрез която разбирането колективно се задълбочава. Обаче има отстъпничества от този идеал. Групирането на една творба може да върви лошо погрешно. Например групирането на епическата поема на Милтън с тази на Блейк, ексцентрично към основната критическа традиция, налага обширни изменения като цена за продължаващата възхвала в една индивидуалистична епоха. Тя се оказва недълготрайна, въпреки че още съществува интерес към въпросите, които тя повдига относно психологическите съдържания. По подобен начин постановката на „Вишнева градина“ от Станиславски като трагедия, въпреки че извежда реалния аспект на пиесата, води до фалшиво групиране с неподходящи сродници, от които с години трябва да се освобождава Чеховата пиеса. И „Хамлет“ не е все още възстановен от неговото групиране с новелистичната психологическа мотивирана литература. Тя става трудна, даже умопомрачаваща пиеса.

Една историческа традиция тече от оригиналния смисъл и групирането чрез жанра към нова интерпретация и прегрупиране. Приемствеността на жанровото спускане, без по никакъв начин да предотвратява глупавите постъпки, ориентира мъдростта за дадена творба. Всеки критик, заслужаващ това име, разбира това и се опитва да усвои по-ранни обосновани концепции за творбата като част от собствения си подход. Ако го прави ефективно, класическата творба е една отворена книга за него.

Преведе от английски: Данчо Господинов