

www.piron.culturecenter-su.org

**БРОЙ # 24 / 2023 / БРОЙ 24. ХИБРИДЪТ: ФОРМИ В КРИЗА**

URL: [https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Angel-Igov\\_Parertext-as-Network.pdf](https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Angel-Igov_Parertext-as-Network.pdf)

## Паратекстът като мрежа

Ангел Игов

**Резюме:** Понятието за хибрид, насочено към литературния текст, повдига въпроса за неговите граници и взаимодействието му с други текстове. Можем ли да разглеждаме като хибрид текста, „обрасъл“ по такъв начин с предговори, бележки, епиграфи, че паратекстът придобива необичайна относителна тежест? И ако този въпрос навява най-напред асоциации с игровата експерименталност на постмодернизма, то внимателното вглеждане показва, че подобна ярка „воля за паратекст“ характеризира и ред произведения на Романтизма и Модернизма: от „Кубла хан“ до „Пустата земя“. Статията установява, че паратекстът, този „праг“ в разбирането на Женет, може не само да се озове от периферията в центъра на интерпретативния режим, но и да функционира като мрежа, която текстът изплита около себе си в опит да предвиди своята рецепция.

**Ключови думи:** паратекст, мрежа, хибрид, Романтизъм, Модернизъм

Д-р **Ангел Игов** преподава английска литература и превод в катедра „Англицистика и американистика“ на Софийския университет. Автор е на три романа, два сборника с разкази и на монографията „Знамена и ключове: поезика на епиграфа“. Превежда проза и поезия от английски език.

Праг: основополагащата метафора на Жерар Женет за паратекста. Заглавието, предговорът, епиграфът, бележките, наред с останалите паратекстови елементи, представляват своеобразни прагове, които обуславят – или поне се опитват – навлизането на читателя в текста. „Нещо повече от преграда или запечатана граница, паратекстът е по-скоро праг... Той е неопределена зона между вън и вътре... зона между текста и онова, което е извън текста, зона не само на преминаване (transition), но и на *прехвърляне* (transaction), привилигеровано място на определена прагматика и стратегия, на влияние върху публиката...“<sup>1</sup> Прави впечатление как в момента, в който задава метафората, Женет същевременно я разширява: прагът не е само праг, а цяла зона, в която текат особени, двупосочни процеси. И другаде Женет сам отваря вратата към редакция на собствените си тези, предоставяйки удобна възможност за следващите изследователи да се оттласнат от неговия труд като от трамплин; но причината е поне отчасти и в убегливия многоизмерен характер на явлението паратекст. Бихме могли например да разглеждаме тези елементи едновременно като прагове и прозорци, защото те не просто въвеждат в текста, но и водят извън него, към други текстове; и това прехвърляне или обмен се осъществява не само в момента на влизане, а често е резултат от постоянни движения напред-назад в хода на прочита. Именно това повдига въпроса дали паратекстът, който по подразбиране е в периферията на текста, може да се озове в центъра на интерпретативния режим, дали може да увеличи несъразмерно относителната си тежест спрямо основния текст, и дали в такъв случай един текст, обрасъл с паратекст, може да бъде разглеждан като хибрид. Изглежда очевидно, че текстът (от един исторически момент нататък) обикновено има заглавие; но дали един текст, снабден с разширено заглавие, с въведение, предговор, епиграф, посвещение, бележки под линия и може би още някакви паратекстови елементи, е нещо принципно различно от онзи, който ги няма? Дали се превръща в своеобразен хибрид, химера, голем?

Разбира се, най-напред стои въпросът как изглеждат тези обрасли с паратекст създания и къде можем да ги срещнем. Изследванията ми в частност върху епиграфа ме отведоха до извода, че неговата честота е донякъде подвластна на своеобразни литературни моди и че съществуват исторически периоди, в които той се появява повече или по-малко. Струва ми се, че това важи за всички паратекстове. Струва ми се също, че

---

<sup>1</sup> Gerard Genette. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 1997, 2.

поне в художествената литература периодите, в които доминират относително чистите форми с минимален паратекст, са по-скоро изключение. Това са, наедно казано, периодите, които свързваме с реализма и модернизма, тоест с определени разбирания за ролята на автора и за предназначението на художествената творба, привидна като автономна, монолитна и само бегло свързана със себеподобните ѝ. Но като че ли през всичкото останало време обилното паратекстово меню е по-скоро правило.

Най-напред, в зората на книгопечатането, преди да се установят познатите ни днес практики, една книга обикновено е придружена от множество паратекстове – пространни заглавия, посвещения, благодарности, резюмета – от които понякога дори не остава място за името на автора (съвсем буквално). Женет също отбелязва, че „изобретяването на печатната книга не е наложило точно този паратекстуален елемент (името на автора) така бързо и категорично, както е наложило някои други“.<sup>2</sup> През XVI-XVII век титулната страница представлява истинско стълпотворение от всевъзможни елементи; когато човек погледне едно такова издание, разбира защо френският изследовател схваща паратекстовете като прагове, модерирани навлизането в текста и превръщането му в артефакт.

С изчистването на формите, тяхната употреба не намалява; особено богати и интересни за изследване са паратекстовете на романтизма. Тук можем да се спрем на добре известен и характерен пример. Едно от най-прочутите стихотворения в Английския романтизъм, „Кубла хан“ на Колридж, е придружено от също толкова прочут предговор, който описва процеса по създаването му: как авторът взел опиум, как преживял неповторими видения, как започнал да ги пренася в думи, но бил прекъснат от един човек, дошъл по работа от близкото село Порлък, и след това установил, че вече няма достъп до виденията си, поради което и оставил стихотворението във вид на фрагмент. Поне така твърди; някои го намират за напълно завършено, така че жанровото уточнение – впрочем също паратекстуален елемент – може да се смята и за подвеждащо. Доколко обаче въпросният предговор обуславя начина, по който функционира стихотворението? В антологията например то обикновено се включва без него; но жанрът на антологията сякаш предполага, че читателят е предварително запознат с мрежите от значения около каноничните творби, тоест паратекстът в известен смисъл продължава да присъства задочно. Знаем също така, че предговорът в този си вид се появява чак при публикацията на стихотворението през 1816 г., вероятно 19 години след

---

<sup>2</sup> Пак там, 37.

съчиняването му, което впрочем донякъде навярно потвърждава истинността на историята в него. Пак тогава публикуваният текст се сдобива и с двете указващи жанра подзаглавия, „Видение насън“ и „Фрагмент“, които, бидейки разнопосочни, на практика определят жанра на творбата в координатна система. Но съществува и запазен ръкопис, вероятно препис на същинския оригинал, към който също е добавена кратка бележка; в нея липсва минисюжетът с човека от Порлък, но пък е посочена точната доза опиум, която взел авторът: две зрънца.

При всяко положение, предговорът изгражда сюжет около стихотворението и го маркира като експериментална творба, освен това изразява сбито някои характерни за естетиката на Колридж питання относно същината на творческия процес: „Ако изобщо може да се нарече съчиняване това, че всички образи израстваха пред него [автора] като *предмети*, а паралелно се произвеждаха и съответните изразни средства, без каквото и да било усещане или съзнание за някакво усилие“. С други думи, за самото стихотворение се претендира, че не е точно „съчинено“, а е резултат от органичен интуитивен процес; веднага обаче се намесва така характерната за Колридж романтическа ирония, съсредоточена в демонстративната съчиненост на обилния паратекст, който именно предявява претенцията за органична интуитивност. Едно авторитетно текстологично изследване върху произведенията на Колридж отбелязва как предговорът е способен изцяло да преобърне поне един възлов елемент от интерпретацията на „Кубла хан“: „Посочвано е, с убедителни аргументи, че ако не беше уводният пасаж в проза, никога не бихме узнали, че това стихотворение е фрагмент. Предговорът контролира нашия прочит от начало докрай: без него, стиховете утвърждават творческото начало и вдъхновението; с предговора, напротив, стиховете подчертават творческия *провал* на поета“. <sup>3</sup> Така поне изглежда; но Стилингър не обръща внимание на потенциала за иронично четене на признанието за творчески провал, тоест за втори план, какъвто намираме и в други произведения на Колридж, като одата „Униние“. Дали наистина предговорът „контролира нашия прочит от начало докрай“, или твърде дръзко претендира да го прави; или пък – възможност, която ми се струва за предпочитане – с характерна саморефлексия изказва претенция, в която сам не вярва съвсем? Каквато и да е интерпретацията ни, от ясно по-ясно е, че паратекстът на „Кубла хан“ не остава в периферията на интерпретативния режим, а се придвижва към центъра.

---

<sup>3</sup> Jack Stillinger. *Coleridge and Textual Instability: The Multiple Versions of the Major Poems*. Oxford University Press, 1994, 73.

„Кубла хан“ в никакъв случай не е изключение поне в Английския романтизъм. Шели в частност също се отличава с мощна „воля за паратекст“. Ще дам само един пример, с едно от най-известните му произведения, „Адонаис“. Най-напред, тази поема има подзаглавие: „Елегия за смъртта на Джон Кийтс, автор на „Ендимион“, „Хиперион“ и пр.“ Посочени са ни темата и жанрът на произведението, и дори е дадено уточнение кой е този Джон Кийтс, който към момента на смъртта си е все още слабо познат на английската публика, макар че и популярността на самия Шели не е била кой знае колко голяма. Към поемата има епиграф от Платон; после има предговор, в който Шели споделя своето мнение за поетическите достойнства на своя колега, изказва погрешната теза, че Кийтс умрял от сърдечен удар, след като прочел една отрицателна рецензия за себе си, и използва това за кратка, но пламенна тирада срещу бездушната критика.

Подобно представяне навярно изглежда характерно романтическо, макар че по-скоро се корени в нагласи, вече утвърдени поне в Англия още през XVIII век, през периода, наричан „Епохата на чувствителността“ (The Age of Sensibility). Както посочва Луси Нюлин, „Шели тук успешно опакова посмъртната репутация на Кийтс за публика, привикнала с условностите на чувствителността, като кара гибелта от ръката на враждебните критици да означава вечен живот в ръцете на разбиращите читатели.“<sup>4</sup> Възниква въпросът дали подобни означаващи са насочени изцяло към творчеството и репутацията на Кийтс, или индиректно и към самия Шели. Тук е от значение и фактът, че предговорът на свой ред е снабден със собствен епиграф, тоест с паратекст на втора степен, който в известен смисъл го вади от първоначалния му контекст и го вписва в по-широка мрежа от означения. Цялата тази паратекстова обшивка на поемата придобива приобщаващ характер като поредица от жестове, маркиращи литературна общност: тук за пръв път Шели и Кийтс, иначе недотам близки в живота, застават заедно така, както ще стоят в канона. И си струва да се запитаме дали скритият адресат на тези паратекстове не е тъкмо канонът, дали не става дума за определена стратегия, чрез която „Адонаис“, респективно Шели, се прицелва в бъдещето – не само това на Кийтс, но и своето собствено.

Понякога паратекстът може да играе такава роля дори ако е продиктуван от по-скоро банални причини. Много е писано и говорено за авторските бележки към „Пустата земя“ на Т. С. Елиът. Поначало да придружиш собствения си текст с обяснителни

---

<sup>4</sup> Lucy Newlyn. *Reading, Writing, and Romanticism: The Anxiety of Reception*. Oxford University Press, 2000, 32.

бележки изглежда доста двусмислен жест: от една страна, неуверен, защото излиза, че се чувстваш принуден допълнително да се обясняваш, сякаш текстът ти не говори достатъчно ясно сам по себе си; но и точно обратното, жест на изключителна самоувереност, с който предпоставяш произведението си като особено сложно и значимо, щом заслужава такъв апарат. Ранните изследователи на Елиът от школата на американската Нова критика и в частност Клиант Брукс, който изиграва решаваща роля за литературната канонизация на тази поема, възприемат бележките като част от и свидетелство за мащабния замисъл на Елиът, като структурен елемент от внушителната единна цялост, която привиждат в поемата. Днес малцина четат „Пустата земя“ като единна цялост, включително и защото знаем онова, което Брукс не е знаел, а именно – историята на нейното написване, с цялото съчленяване на различни фрагменти, преместването им на различни места в текста, многобройните промени и решаващата редакторска работа на Езра Паунд.

Всъщност именно след намесите на Паунд спазареният издател намира текста за твърде къс и Елиът предлага решение на този проблем, добавяйки прословутите бележки, за които години по-късно половинчато се извинява, с изказването, че съжालява, задето е „изпратил мнозина питащи да се лутат подир картите Таро и Свещения Граал“.<sup>5</sup> Стои обаче въпросът доколко сериозно следва да се възприема именно това по-късно изказване и дали то всъщност не е пореден ход в играта на „лутане“. При всяко положение, бележките към „Пустата земя“ трудно могат да се смятат за надежден и авторитетен коментар върху поемата, дори ако сме запазили силно пристрастие към интегритета и достоверността на авторската фигура. Напротив, с оглед именно на едно такова критическо и читателско пристрастие, ролята на въпросния коментар е по-скоро амбивалентна. В едно сравнително изследване на авторите бележки у Т. С. Елиът и Уилям Емпсън, Мария Димитрова обобщава тази амбивалентност по следния начин:

Общо взето, метатекстовите бележки на Елиът едновременно утвърждават авторитета на автора (и намеренията му) и изтъкват неговите ограничения; едновременно претендират за авторов контрол и поверяват на други отговорността за значението... Противоречивото „Асоциирам, съвсем случайно“ на Елиът – което в един жест утвърждава авторския аз и отрича авторитета му – характеризира литературната автоанотация като компромис... начин да се предложи „план“ и в същото време да се оттегли.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Lawrence Rainey. “Introduction”. In: Rainey, L. (ed.). *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven & London: Yale University Press, 2006, 38.

<sup>6</sup> Maria Dimitrova. “Eliot and Empson: Two Self-Annotating Poets”. *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“: Факултет по класически и нови филологии*. София: Университетско издателство Св. Климент Охридски, 2017, т. 109, 124-125.

Подобна амбивалентност открива в бележките и Денис Браун, анализирайки поемата на Елиът с оглед на своето генерално разбиране за деконструкцията на „твърдата“ самоличност в литературата на модернизма – деконструкция, която естествено засяга и интегритета на авторския Аз: „По какъвто и повод да са били добавени бележките, Елиът ги използва отчасти за да изясни и нормализира смущаващите видения от поемата. Всъщност те просто усложняват нещата, добавяйки към съновидейните гласове една рационализираща цензура, маскирана като „истинска“ самоличност.“<sup>7</sup>

В такъв случай на свой ред можем да обобщим, че намеренията на тези бележки са „хибридни“: те едновременно утвърждават и подриват инстанцията на авторския Аз, което пък се вписва в цялостната деконструкция на идеята за стабилна и кохерентна самоличност, протичаща в поемата. Във формално и в текстологично отношение също така бележките са само едно от основанията да разгледаме „Пустата земя“ като хибрид, ако не и химера: поема, изградена от разнородни фрагменти чрез техниката на монтажа, със стърчащи от тялото ѝ множество цитати и със значителен паратекст (освен бележки, има разбира се и епиграф, който Елиът променя в хода на работата по съвет на Паунд). И същият този хибрид е бил привидян от цяло поколение критици като „единна цялост“. Нещо повече, обковът и осанката на паратекста сякаш са спомогнали за това, хибридно да изглежда единно. Дали пък това – макар и парадоксално – не е една от възможните функции на хипертрофията паратекст?

У Елиът, струва ми се, личи как паратекстът полага текста в *мрежа*. Разбира се, ние отдавна знаем, че художественото произведение не съществува само за себе си, а функционира в мрежа, но обикновено я мислим като състояща се от други текстове, които си взаимодействат: това е базовата представа за интертекстуалност. А в случая един текст като паяк изплита сам около себе си мрежа от паратекстове, които може и да са свързани по-нататък с други мрежи, но преди всичко оформят около основния текст един вид частна мрежа. Оказва се, че дори в относително тясното поле на изследванията върху паратекста, понятието *хибрид* логично отвежда към понятието *мрежа* – „по-гъвкаво от понятието за система, по-исторично от „структура“, по-емпирично от това за сложност... нашата водеща нишка в тези смесено-заплетени образувания“.<sup>8</sup> Заслужава

---

<sup>7</sup> Dennis Brown. *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-Fragmentation*. London: Palgrave Macmillan, 1989, 97.

<sup>8</sup> Бруно Латур. *Никога не сме били модерни*, прев. Доминика Асенова-Янева. София: Критика и хуманизъм, 1994, 11.

си поне да обмислим възможността – която наистина изисква по-задълбочена аргументация – да мислим паратекста по принцип като потенциална мрежа, изплитаща допълнителни значения, референции и отношения около самия текст. Прагът, ако се върнем към водещата метафора на Женет, е способен да се преобразува в мрежа. Буквалната визуализация на подобен процес изглежда чудовищна, но хипертрофиралата форма предполага и донякъде гротескови проявления.

У Елиът тази хипертрофия, трансформацията на прага в мрежа, изглежда (почти) напълно сериозна. Тя може да бъде и по-игрова, както ни показват хипертрофиите на паратекста в постмодерната литература: очаквано, тук се наблюдава игра, пастиш, „разпищолване“, демонстрация на вариращите отношения между текст и паратекст, между център и периферия. Можем да го наречем и демонстративно разголване на хибрида. Произведение, което особено ярко демонстрира всичко това, е „Блед огън“ (*Pale Fire*) на Набоков. Това произведение се нарича от критиката роман, но романът се състои от една поема и пространен критически апарат към нея: предговор, коментар и индекс. Разбира се, както поемата, така и критическият апарат са фикционални, и са разположени във фикционален географски, исторически и политически контекст. Защо това е роман ли? Защото не само поемата, но и нейният псевдопаратекст са повествователни по своя характер; паратекстът на практика не представлява коментар, а следва собствена сюжетна линия, разкриваща отношенията между двамата пишещи герои – автора на поемата Джон Шейд и неговия колега от университета Чарлс Кинбоут. Тоест, изправени сме пред жанров парадокс, който релативизира представите ни за границите и предназначението на текста. Бихме могли да възкликнем: в паратекста е истината – но и фикцията!

През 2013 г. излиза една книга, която по-скоро не притежава художествените достойнства на *Pale Fire*, но е много по-дръзка в своя паратекстуален експеримент. Тази книга се продава опакована в кутия, на която има заглавие – *S.* – и са изписани имената на двамата автори: Дж. Дж. Ейбърмс и Дъг Дорст. Имената на авторите и заглавието на книгата (впрочем и това са паратекстове, поне според Женет) присъстват единствено върху кутията. Вътре откриваме внушителен том, оформен в духа на книгоиздаването от средата на XX век и озаглавен „Корабът на Тезей“, а за негов автор е посочен някой си V. M. Straka. По въпросния том има библиотечни печати, а титулната страница е изпъстрена с ръкописни бележки: първата от тях обяснява, че лице от женски пол намерило тази книга забравена в университетската библиотека и я оставило на същото място с послание до нейния неизвестен и все по-тайнствен читател. Двамата подхващат



кореспонденция чрез книгата, като пишат бележки в полетата и си я предават на едно и също място, без да се виждат на живо. Нататък се появяват още необичайни паратекстове: втъкнати в книжното тяло пощенски картички, изрезки от вестници, фотокопия на писма. Но все пак има и книга, роман, при това с предговор от фикционален преводач, от който научаваме, че авторът В. М. Страка е не просто много значим и сериозен писател, но и рядко мистериозна личност. Двамата студенти, които разговарят задочно в полетата на романа, първоначално се интересуват именно от загадката около Страка, от неговото загадъчно изчезване и енигматичното му творчество, дало хляб на редица професори и докторанти. Но, естествено, между тези метаперсонажи или парAPERсонажи постепенно се оформя самостоятелен роман... И читателят може да чете последователно или техните бележки, или произведението на Страка, а може и да се опита да ги чете успоредно. Самият изфабрикуван роман, „Корабът на Тезей“, моментално влиза в онова, което можем да определим като постмодерно клише: той разказва за тайнствен човек без име и без спомени, отвлечен на борда на абсурден кораб, чийто чудовищен екипаж – със зашити уста – го кара в неизвестна посока. От своя страна, изразът „корабът на Тезей“ обозначава философски парадокс, идващ още от Античността: ако всички компоненти на даден обект бъдат подменени, обектът остава ли същият?

Радикални игрови експерименти като *S.* демонстрират внушителния означаващ потенциал на паратекста и относителността на представите ни за единна цялост на текста. Но не е нужна постмодерна демонстрация, за да се съгласим по тези въпроси. И без чак такава хипертрофия, паратекстът е способен да хибридизира текста, да изплита около него мрежа от значения и отношения. И тъй като паратекстът по принцип модулира читателското възприятие на творбата, изглежда тези хибридизации и мрежи имат косвено отношение към по-нататъшната рецептивна съдба на произведението. Доколко *самото наличие* на подобна мрежа е опит от страна на произведението да предвижда и управлява бъдещата си рецепция – това е един от проблемите, които тази статия поставя на масата.

## Библиография:

Латур, Бруно. *Никога не сме били модерни*, прев. Доминика Асенова-Янева. София: Критика и хуманизъм, 1994.

Brown, Dennis. *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-Fragmentation*. London: Palgrave Macmillan, 1989.

Dimitrova, Maria. "Eliot and Empson: Two Self-Annotating Poets". *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“: Факултет по класически и нови филологии*. София: Университетско издателство Св. Климент Охридски, 2017, т. 109, 108-133.

Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 1997.

Newlyn, Lucy. *Reading, Writing, and Romanticism: The Anxiety of Reception*. Oxford University Press, 2000.

Rainey, Lawrence. "Introduction". In: Rainey, L. (ed.). *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.

Stillinger, Jack. *Coleridge and Textual Instability: The Multiple Versions of the Major Poems*. Oxford University Press, 1994.