Софийски университет „Св. Климент Охридски”

Факултет по класически и нови филологии

Катедра „Англицистика и американистика”



**Мария Петрова Димитрова**

**PRIVATE TREATIES: WILLIAM EMPSON’S NOTES TO HIS POEMS**

**Частни договорености: бележките на Уилям Емпсън към собствените му стихотворения**

Автореферат на дисертационен труд

за придобиване на образователна и научна степен „доктор”

Професионално направление: 2.1. Филология (Английска литература)

Научен ръководител: проф. д-р Владимир Андреев Трендафилов

2017 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Англицистика и американистика” при Факултет по класически и нови филологии на Софийски университет „Св. Климент Охридски“ от 10 януари 2017 г.

Дисертационният труд е написан на английски език и се състои от увод, пет глави, заключение и библиография. Обемът му е 275 страници (330 стандартни страници), от които 12 страници библиография, включваща 196 заглавия.

Председател на научното жури: доц. д-р Зелма Каталан

Рецензенти:

1. проф. д-р Владимир Трендафилов

2. проф. дфн Клео Протохристова

Публичната защита на дисертационния труд се е състояла на

**ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

**I. ПРЕДМЕТ И ЦЕЛИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО**

Изследването разглежда един важен и интересен аспект на поезията на Уилям Емпсън – пояснителните бележки, които той пише към стихотворенията си и които, по негово настояване, биват публикувани и в двете му стихосбирки, *Poems* (1935) и *The Gathering Storm* (1940), както и във всички последвали издания на събраните му стихотворения. Емпсън смята тези бележки за неотделима част от поетичната си практика – и в *Poems*,и в *The Gathering Storm* обяснителните бележки са предшествани от една по-обща бележка – по същество предисловие, в което той обосновава необходимостта от подобни бележки и отговаря на потенциални възражения към тях (бележката-предисловие от втората стихосбирка бива препечатвана във всяко последвало издание на събраните стихотворения). Ангажираността на Емпсън с практиката на автоанотиране е видна и от факта, че той настоява за подобни бележки още в предварителните преговори с издателите на първата стихосбирка, преди дори да им е предложил конкретни стихотворения. Тя е видна и от това, че през годините той прави редакции на съществуващите бележки; а през 1984 година в процеса на подготовка на поредното издание на събраните стихотворения – последното през живота му – Емпсън предлага на издателите да напише допълнителни бележки.

Тази практика е за него повече от лична мисия – както и в бележките-предисловия и кореспонденцията с издателите, така и в пространната си статия “Obscurity and Annotation” (1929) Емпсън теоретизира необходимостта от автоанотиране в съвременната поезия изобщо. Той разглежда културно-литературните фактори, които създават тази необходимост; несъмнените ползи и възможните вреди от такова автоанотиране и за автора, и за читателя; различните видове информация, които подобни бележки могат да предложат на читателя, както и формата, която е препоръчително те да приемат в езиково-стилово отношение. Във всички тези текстове Емпсън показва ясно съзнание за необичайността на автоанотирането в поезията като практика и за съмненията и възраженията, които тази практика би могла да предизвика; той не просто отхвърля, а изследва основанията за подобни резерви. Също така, макар да не казва това изрично, Емпсън явно смята, че някои типове трудности и неясноти в поезията се поддават на автоанотиране по-лесно, а други – по-трудно; ползите също не винаги са равни. И въпреки това, за Емпсън повечето от тези проблеми могат спокойно да бъдат разрешени посредством една „частна договореност” между автор и читател[[1]](#footnote-1): еднa съзнателна пренастройка на някои традиционни нагласи, която би донесла огромни ползи и за автора, и за читателя – и, в крайна сметка, за съвременната поезия изобщо.

И тази обща програма за автоанотиране в поезията, която Емпсън предлага, и самите бележки, които пише към стихотворенията си, представляват изключително интересни литературни документи. Програмата повдига редица фундаментални проблеми на литературата и литературната комуникация; бележките са сложни и провокативни текстове с нееднозначен статут. Но поезията на Емпсън като цяло в голяма степен попада в сянката на неговата критика. Емпсън е смятан за една от ключовите фигури в англоезичната литературна критика на XX век, дори за неин изобретател[[2]](#footnote-2). С първата си и най-влиятелна книга, *Seven Types of Ambiguity*, излязла през 1930 г., когато той е само на 24 години, той поставя началото на една кариера, продължила повече от половин век, в която всяка нова книга предизвиква дебати в англоезичното литературознание. Голяма част от критическите му текстове са фокусирани върху поезията; а *Seven Types of Ambiguity*, посредством влиянието, което оказва върху развитието на американската Нова критика, коренно променя начина, по който се чете поезия в ХХ век.

В съвкупността си критическата продукция на Емпсън е много по- голяма по обем от поетичната му продукция; последната освен това на практика приключва около 1940 г. (От 1940 година, когато излиза втората му стихосбирка, до смъртта си през 1984 година Емпсън написва съвсем малко нови стихотворения.) Повечето изследвания върху Емпсън разглеждат постиженията му като литературен критик и теоретик и като философ на езика. Що се отнася до поезията му обаче, *The God Approached: A Commentary on the Poems of William Empson* (1978) от Филип Гарднър и Авърил Гарднър остава единствената засега книга[[3]](#footnote-3); при това в нея се тълкуват отделните стихотворни текстове, без да се предлага една по-обща интерпретативна рамка за поезията на Емпсън в нейната цялост.

Но тази поезия, макар и скромна по обем, е крайно предизвикателна. Още от най-ранните читатели на Емпсън – неговите състуденти от Кеймбридж в края на двайсетте години на XX век – тя бива възприемана като интелектуална провокация. Тя съчетава в себе си образи и идеи от най-новите открития в природните науки (преди да се насочи към литературата, Емпсън следва математика, а задълбоченият му интерес към астрофизиката продължава през целия му живот), предадени чрез силно елиптичен изказ в сложни и изискани стихотворни форми като виланела и терцина.

Поезията на Емпсън е изключително интересна сама по себе си; интересна е и с връзките с критиката му, които предлага. Всички ключови аспекти на поезията на Емпсън, които привличат вниманието на рецензенти и критици – разнородните и често специализирани сфери на познание, на които се позовава; компресираният й изказ; „главоблъсканиците”, които съдържа в себе си[[4]](#footnote-4); сходствата й с метафизичната поезия от XVII век; високата й интелектуалност – са пряко свързани с проблема за анотирането. Голяма част от връзките между поезията и критиката на Емпсън също се проявяват именно в авторовите му бележки. Въпреки това липсва пространно и детайлно изследване върху тези анотации. По правило в литературата върху Емпсън те се споменават бегло (в книгата на Гарднър и Гарднър например откриваме само два кратки коментара – с. 24 и 27). Доколкото ми е известно, единствената статия по въпроса е тази на Жан-Жак Льосеркл[[5]](#footnote-5).

Целта на този дисертационен труд е да предложи именно такова цялостно и задълбочено изследване на бележките на Емпсън. Дисертацията разглежда целите, на които те отговарят, функциите, които изпълняват, и ефектите, които постигат; и предлага анализ на бележките като текстове със своя специфична стилистика и реторика, конструиращи определени отношения между автор и читател. Бележките се явяват важно средство за комуникацията автор-читател и важен инструмент на авторовия контрол.

По този начин дисертацията цели да допринесе и за едно по-пълно разбиране на поезията на Емпсън, която, както бе отбелязано, до голяма степен остава в сянката на критиката му. Разглеждайки както собствената му автоанотационна практика, така и общата програма за автоанотиране в поезията, която той формулира в цитираните по-горе документи, дисертацията си поставя за цел да очертае и някои ключови връзки и съответствия между поезията и критиката на Емпсън.

**II. ТЕОРЕТИЧНА И МЕТОДОЛОГИЧНА РАМКА**

**НА ИЗСЛЕДВАНЕТО**

Основната теоретична и методологична рамка на изследването е моделът на паратекста, разработен от Жерар Женет – най-цялостният съществуващ модел на множеството паратекстуални форми и практики. Но именно защото Женет се стреми да обхване в общ модел едно огромно разнообразие от проявления, той невинаги може да разгледа задълбочено отделните такива. Авторовите бележки към стихотворни текстове той разглежда в рамките на малко повече от половин страница. Прилагането на модела на Женет към бележките на Емпсън предлага отлична възможност за разширяването и прецизирането на този модел. Това доразвиване на модела се явява и вторична цел на дисертационния труд.

Трудът се позовава и на други изследователи на паратекста. Макар и преобладаващо насочени към бележките към нефикционална проза и авторовите бележки към фикционална проза, тези изследвания предлагат редица ценни постановки, които в модифициран вид могат да се приложат към авторовите бележки към поезия.

Освен теория на паратекста, дисертацията прилага към бележките на Емпсън и средствата на стилистичния и реторически анализ.

**III. ОБЕМ И СТРУКТУРА НА дисертационния труд**

Дисертационният труд е с общ обем 275 страници (330 стандартни страници), от които 12 страници библиография, включваща 196 заглавия.

Трудът се състои от увод, пет основни глави и заключение. Всяка основна глава е разделена на няколко подглави.

**Уводът** формулира проблема, който ще бъде изследван, и обосновава неговата значимост.

**Първата глава** въвежда литературния и теоретичен контекст, в който се разполага изследването. По отношение на литературния контекст, на първо място се разглежда състоянието на изследванията върху Емпсън, очертават се централните въпроси в критиката на поезията му и се обобщават основните критически реакции към бележките му. След това се обосновава необходимостта от сравнително разглеждане на бележките на Емпсън и авторовите бележките, които Т. С. Елиът прилага към *Пустата земя* – ключов поетичен текст на англоезичния модернизъм. Тази сравнителна перспектива се прилага на няколко важни места в изследването. По отношение на теоретичната рамка, на първо място се въвеждат някои основни понятия и постановки от общата теория на паратекста. След това се очертават и основните принципи и проблеми в изследванията върху бележките като специфичен паратекстуален жанр.

**Втората глава** разглежда автоанотационната програма, която Емпсън излага в двете бележки-предисловия, статията и кореспонденцията, цитирани по-горе. На първо място се очертават основните параметри на тази програма: факторите, налагащи автоанотирането на съвременна поезия, различните възможни типове бележки и т.н. След това се обсъждат въпросите, които програмата повдига по отношение на връзките автор-читател, процеса на четене и статута на поетичния текст. Най-накрая се изследва мястото на програмата в цялостната поетическа и критическа идеология на Емпсън.

**Третата глава** очертава основните характеристики на автоанотационната практика на Емпсън – съотношението между анотирани и неанотирани текстове, видовете информация, които бележките предлагат и т.н. Тук се обсъжда и степента, до която практиката на Емпсън следва програмата му, и се формулират основни въпроси, които ще бъдат изследвани подробно по-нататък в дисертацията. Предлагат се и няколко конкретни казуса на различни отношения между бележки и стихотворения. Най-накрая се излага и защитава тезата, че бележките се явяват разширение и допълнение на една важна тенденция, която наблюдаваме в самата поезия на Емпсън.

**Четвъртата глава** е най-пряко обърната към бележките като текст. Тук се предлага подробно изследване на стила и структурата на този текст, комуникационната ситуация, която той конструира, и типа читателско преживяване, което обуславя.

Макар всички вече очертани проблеми да поставят – по един или друг начин – въпроси, свързани с авторовата власт и контрол, тези въпроси придобиват особена значимост в метатекстуалните аспекти на бележките. Затова тези аспекти следва да се разгледат отделно. Именно такова изследване се предлага в **петата глава** на дисертацията. В нея се предлага подробен анализ на метатекстуалната реторика на бележките, където въпросът за авторовата власт заема централно място.

В **заключението** се обобщават най-важните изводи върху автоанотационната практика на Емпсън и се очертават основните области, в които тази практика налага преразглеждането и разширяването на паратекстуалния модел на Женет.

**IV. СЪДЪРЖАНИЕ НА дисертационния труд**

**Първата глава** на труда започва с преглед на основната литература върху Емпсън, в която изследванията върху поезията заемат значително по-скромно място от тези върху критическата проза. По отношение на поезията, повечето критици и рецензенти засягат няколко взаимно свързани теми и проблеми. На първо място това са идеите и образите, които Емпсън черпи от геометрията, химията, астрофизиката и много други науки. Според някои критици той неминуемо ще „пострада” заради специализираните си познания, недостъпни за мнозинството; други защитават правото му да обхване в поезията си всички части на човешкото познание[[6]](#footnote-6). На второ място е силно компресираният поетичен изказ на всички нива – синтаксис, семантика, образност – и с всички произтичащи от това ефекти и рискове. На трето място е проблемът за поетичната неяснота – стимулираща за едни критици, стерилна за други. На четвърто е сходството между поезията на Емпсън и тази на поетите-метафизици от XVII век. На пето е силно изразената интелектуалност; според някои критици тя води до емоционална сухота, докато според други е съчетана с „трагична сила”[[7]](#footnote-7). Всички тези аспекти на поезията на Емпсън имат пряко отношение към проблема за автоанотирането.

Бележките към поезията обикновено се споменават бегло. За някои критици те са „насъщни” и „очарователни”[[8]](#footnote-8); други обаче виждат в тях симптома на фундаментален поетически проблем. Езикът и стилът им също предизвикват разнопосочни коментари; по един или друг начин се повдига и въпросът за статута на бележките спрямо този на стихотворенията. Всички тези проблеми, набелязани между другото в съответните текстове, биват пространно изследвани в настоящия труд.

Един важен литературен контекст, в който трябва да се разглеждат анотациите на Емпсън, е този на прочутите бележки, които Т. С. Елиът прилага към *Пустата земя*. За Емпсън това е не просто прецедент, а прототип. Поемата на Елиът оказва изключително влияние и върху поколението на Емпсън като цяло, и върху самия него. Това влияние той засвидетелства по различни начини – например, като превръща будистката „Огнена проповед”, популяризирана от поемата на Елиът, в епиграф към *The Gathering Storm* и всички събрани издания на поезията си. Бележките към *Пустата земя* също силно заинтригуват Емпсън. Той повдига въпроса за техния статут в шеговита форма в едно съвсем ранно произведение[[9]](#footnote-9); впоследствие ги разглежда съвсем сериозно в литературната си критика. Бележките, както и ролята, която им отреждат Уимзат и Биърдсли в „Интенционалната заблуда”, са ключов стимул за теоретизацията на автоанотирането в поезията както в програмната статия “Obscurity and Annotation”, така и в по-късната критика на Емпсън. Той смята бележките към *Пустата земя* за необходими, но е критичен към техния назидателен, „даскалски” тон. Както споделя с издателя на първата си стихосбирка, в собствените си бележки той ще се стреми да избегне „интелектуалния снобизъм”, който се усеща у Елиът.[[10]](#footnote-10) Бележките на Елиът помагат на Емпсън да формулира своята представа за идеалните авторови бележки.

Тук трябва да отчетем някои важни различия между двамата поети. За разлика от Емпсън, при Елиът автоанотационната практика се ограничава до *Пустата земя*. Пак за разлика от Емпсън, Елиът или изобщо избягва да говори за обстоятелствата около създаването на бележките и техния статут, или говори за тях уклончиво. Самите обстоятелства също са различни – Елиът явно бива принуден да напише бележките си като решение на един технологичен издателски проблем[[11]](#footnote-11). Тези разлики до голяма степен могат да бъдат обяснени с различните литературно-критически идеологии, от които изхождат двамата поети. Възгледите на Емпсън върху функциите и методологията на литературната критика ще бъдат разгледани подробно във втора глава; тук само ще маркираме ключовите проблеми, по които Елиът заема коренно различни позиции. Докато Емпсън вярва в стойността на генетичния подход към литературния текст, Елиът набляга на това, което този подход не може да постигне, и на рисковете, които носи. За разлика от Емпсън, Елиът се отнася скептично към понятието „авторова интенция”, както и към „смисъла” на поетичния текст, който за него е от второстепенно значение.

Бележките на двамата поети са много различни и като текст, както отбелязват малцината критици, които правят подобно сравнение[[12]](#footnote-12). Като цяло тези съпоставки се ограничават до съвсем кратки и общи наблюдения. Една от задачите, които си поставя този труд, е да представи една по-пълна и подробна картина на връзките между бележките на Емпсън и тези на Елиът. Макар донякъде да съм съгласна с наблюденията на цитираните критици, бих искала да предложа тезата за едни по-сложни отношения между бележките на двамата поети – отношения, които се характеризират не само с явни различия, но и с не толкова явни сходства. Тази сравнителна перспектива ще бъде приложена на ключови места, свързани със стила и структурата на бележките на Емпсън (в четвърта глава) и с техните метатекстуални аспекти (в пета глава).

По-нататък в първа глава се въвеждат някои основни принципи и понятия от теорията на паратекста изобщо и от изследванията върху бележките като паратекстуален жанр. По отношение на паратекста като цяло, най-важни за целите на този труд са следните принципи:

1) За Женет паратекстът е инструмент на авторовата интенция. Тази интенция изцяло контролира комуникацията автор-читател – макар паратекстът да посредничи между двамата, неговата задача е „да осигури на текста такава съдба, която да отговаря на авторовите цели”. Ефектът на паратекста е „в сферата на влиянието, дори на манипулацията”; той винаги работи в интерес на автора, но не невинаги в този на читателя[[13]](#footnote-13).

2) Отново според Женет границата между текст и паратекст е относителна и условна, „неопределена” и „хлъзгава”. Самата идея за паратекст е по-скоро въпрос на методологическо „решение”, отколкото на „установен факт”. А бележката като паратекстуален жанр се характеризира с особена пропускливост на границата.[[14]](#footnote-14)

3) Паратекстът е неавтономна, вторична и спомагателна форма; той е „посветен на службата си” на текста. Каквато и „естетическа или идеологическа инвестиция” да носи той, за Женет това не променя факта на неговата подчиненост.[[15]](#footnote-15)

4) Женет отчита локалните подривни ефекти, които паратекстът може да произведе, продуктивния смут, който понякога внася, спомагайки да се преодолее донякъде линеарността на текста. Като цяло обаче сякаш повече го занимава въпросът за потенциалните вреди от един придобил несъразмерна важност паратекст[[16]](#footnote-16). За разлика от него, други критици наблягат на продуктивността, не на деструктивността, на игровия потенциал на паратекста. Паратекстуалната провокация често се явява важен аспект на литературния експеримент, като обуславя и нов тип комуникация с читателя.[[17]](#footnote-17)

Макар моделът на Женет да задава основната теоретична и методологична рамка, що се отнася до подривния потенциал на паратекста, настоящият труд акцентира именно върху положителната продуктивност на тази подривност. Също така, докато Женет отрежда едно по-незначително място на идеологическите инвестиции, които авторът може да направи чрез паратекста, в бележките на Емпсън тази инвестиция е твърде важна.

По отношение на бележките като специфичен паратекстуален жанр, най-важни за целите на този труд са следните постановки на Женет:

1) Бележките имат фундаментално локален характер[[18]](#footnote-18).

2) Най-общо бележките могат да се разделят на такива към дискурсивни и такива към фикционални текстове. По отношение на фикционалните текстове, при тях авторови бележки се срещат основно в текстове, чиято фикционалност е твърде „нечиста”. Що се отнася до авторовите бележки към поетични текстове, функциите, които те изпълняват, са по правило „повече документални, отколкото интерпретативни”[[19]](#footnote-19).

3) В авторовите бележки към фикционални текстове се извършва смяна в текстовия режим, като колкото по-„чисто” фикционален е текстът, толкова по-рязка е смяната – бележките прозвучават като „референциален изстрел посред фикционалния концерт”[[20]](#footnote-20).

Автоанотационната практика на Емпсън налага преразглеждането и на трите постановки.

 Важни за настоящия труд са и следните акценти, поставени от други изследователи на бележките като паратекстуален жанр:

1) Бележките играят важна роля в общата динамика на процеса на четене, който правят значително по-сложен. Те имат и специална роля в комуникацията автор-читател, където и авторът, и читателят придобиват особена видимост и са пряко ангажирани.[[21]](#footnote-21)

2) Бележките се радват на една парадоксална реторическа свобода.[[22]](#footnote-22)

3) Дори в академични текстове бележките не са неутрални; те винаги са израз на властови отношения и имат способността да подсилят или подрият авторитета на текста.

**Втората глава** е посветена на автоанотационната програма на Емпсън. За него необходимостта поетите сами да анотират текстовете си идва от все по-голямата неяснота, характерна за съвременната поезия; а тази неяснота се явява неизбежно следствие от една променена културна ситуация. Идеята за обща култура е вече несъстоятелна, твърди Емпсън през двайсетте години на ХХ век. Ако през XVIII век всички образовани хора са споделяли един общ набор от знания, то през ХХ това е невъзможно – човешкото познание неимоверно се е умножило и профилирало. Това има важни последици за литературната комуникация, продукция и рецепция. Ако авторът и читателят вече не могат да разчитат на общ език, осигурен от споделено знание, то ще се наложи един непрекъснат процес на преговаряне, за да могат да си създават някаква временна, провизорна споделеност. За Емпсън този проблем има просто решение. Ако поетите не могат да пишат „по-лесно”, те трябва сами да анотират произведенията си; читателите пък трябва да престанат да смятат авторовите бележки за „претенциозни” или „белег за лоша поезия”. Ако авторът и читателят успеят да постигнат такава „частна договореност”, това би дало на поезията свободата да обхване в себе си цялото разнообразие на човешкото познание и опит. За Емпсън това е нейно основно право. В същото време добрата поезия е концентрирана – разводни ли се, тя вече не е поезия. Така практиката на автоанотиране ще позволи на поезията да бъде себе си дори и в новата културна ситуация: бележките ще осигурят необходимите фонови знания, за да могат стихотворенията да обемат цялото човешко битие и познание в една компактна форма[[23]](#footnote-23).

 Предложението на Емпсън се обуславя от още един фактор. Според него както съвременният човек изобщо изпитва особена необходимост да разбере себе си (голяма роля тук изиграва развитието на антропологията и психоанализата), така и съвременният поет в частност се отличава с изразена самоаналитичност и самокритичност. Бележките към собствените стихотворения предоставят едно важно пространство за такива търсения[[24]](#footnote-24).

 Що се отнася до поетичната неяснота, Емпсън я разделя на четири основни типа, от които следват и съответни видове бележки. На първо място, неяснотата може да се дължи на специфични лексикални и синтактични употреби или на интра- и интертекстуални алюзии. Вторият тип неяснота произлиза от това, че самият поет не винаги знае как е постигнат определен поетичен ефект. Третият също засяга отношенията между автора и неговия текст – поетът не винаги е сигурен дали даден аспект на първоначалното преживяване, породило стихотворението, се явява част от самото стихотворение. Четвъртият тип е сходен с третия и е свързан с потенциалното неудобство да се разкриват подробности от живота на други лица.

 Бележките, насочени към първия тип неяснота, според Емпсън ще обясняват технически термини или ще перифразират особено сложен синтаксис; но могат да обясняват и механизма на дадени тропи. По отношение на бележките, свързани с втория тип неяснота, можем да предположим, че в тях авторът ще коментира решенията и интенциите, обусловили определен поетичен образ или фраза. Това биха били бележки от работилницата на поета. Третият и четвъртият тип бележки пък ще разкриват обстоятелствата на написване на стихотворението, като Емпсън е твърдо убеден, че биографичните сведения могат да бъдат много полезни за разбирането на текста.

 Емпсън разглежда и плюсовете, и минусите на четирите типа бележки. Въпреки че не заявява това директно, той явно смята, че бележките ще са най-полезни при първия тип неяснота. Що се отнася до втория, и особено до третия и четвъртия тип, макар в крайна сметка той неизменно да стига до позицията, че винаги е по-добре да знаем повече, пътят, който го води до нея, лъкатуши между различни аргументи „за” и „против”.

 Писмата на Емпсън до издателя му щрихират още няколко функции, които бележките могат да изпълняват.[[25]](#footnote-25) Взети заедно, статията “Obscurity and Annotation” и тези писма очертават следните възможности: авторовите бележки могат да поясняват по-трудни езикови употреби; да посочват интра- и интертекстуални връзки; да дават информация за обстоятелствата, при които е писано стихотворението, и дори за мотивите, водили поета при написването му; да обясняват механизмите и ефектите на стихотворението. Освен всичко това, те могат да предлагат и интерпретация на стихотворението като цяло, както и „всякакви критически коментари, които се сторят интересни” на поета.

 С други думи, почти всеки вид информация е добре дошла. Що се отнася обаче до езиковата обвивка на тази информация, единствено приемливи за Емпсън са „простите”, „добродушни”, лежерни и дълги бележки. „Даскалският” тон и снобизмът на Елиът са недопустими. За Емпсън бележките предполагат едно непринудено общуване между автора и читателя – своего рода приятелски разговор, в който авторът трябва да свали одеянията си на поет. По този начин бележките ще позволят на читателя да отдъхне след усилието, изисквано от езиковата и идейна концентрация на поетичния текст; и ще хвърлят „мост” над растящата бездна между поетичните условности и „нормалния живот”. Според Емпсън подобно съчетание между поезия и непринуден авторов коментар би било много по-примамливо за читателя, отколкото една книга, състояща се изцяло от стихотворения[[26]](#footnote-26).

Най-накрая Емпсън разглежда и въпроса за подходящото време и място за авторови бележки. Според него поетът трябва да остави да измине известно време между написването на стихотворението или първата му публикация и анотирането му. Този интервал е необходим и на читателя, и на автора – той позволява стихотворението да отлежи на спокойствие в съзнанието и на двамата. На по-ранен етап поетът няма да може да подходи към стихотворението критично, като към „чужд … външен предмет”. А що се отнася до читателите, дори при тези от тях, които имат резерви към авторовите анотации, бележката няма да „навреди, ако я прочетат едва когато напълно са приели стихотворението без нея; тогава едно препрочитане с бележката може да ги отведе по-навътре в него”. По отношение на разположението на бележките, Емпсън предвижда те да са в края на книгата, каквато е „обичайната практика” [[27]](#footnote-27). И времевият интервал между написването или първата публикация на стихотворението и анотирането му, и това разположение на бележките дават на последните относителна автономност.

Автоанотационната програма на Емпсън повдига важни въпроси за ролите и правата на автора и на читателя, за същността на процеса на четене и статута на поетичния текст. Емпсън си дава сметка, че авторовите бележки често биват считани за претенциозни и педантични; с тях авторът сякаш укорява невежите и оскърбява осведомените читатели. Както обаче изтъква той, в новата културна ситуация знанията на абсолютно всеки са „разнородни и откъслечни”; не съществува и „никаква йерархия на знанията”, според която би било повече или по-малко осъдително да не знаем определен факт. Следователно няма основания да обвиняваме бележките нито в порицание, нито в оскърбление на читателя. Всъщност, твърди Емпсън, не бележките, а отказът да напишеш такива е израз на горделивост – отказът предполага, че стихотворението си заслужава усилията, които читателят трябва да положи, за да провери значението на някой термин например. Поетът, който анотира текстовете си, не просто не накърнява читателските права, а се бори за тях: читателят „има правото да изисква” такива бележки. Накратко, за Емпсън бележките служат на читателя и го улесняват; те са израз на внимание от страна на автора[[28]](#footnote-28).

В същото време той негласно изключва възможността поетите да пишат „по-лесна” поезия – на първо място, в новата културна ситуация писането на лесна поезия е особено трудно; на второ, добрата поезия винаги е била тази, в която мисълта е „достатъчно активна”, а тя никога не се чете лесно. С други думи, Емпсън не е склонен на компромиси по отношение на представата си за качествена поезия[[29]](#footnote-29).

Дори обаче да сме готови да предоставим на поета правото да обясни отделни термини или алюзии (приемайки тезата на Емпсън за разпада на общата култура), по-трудно е да му признаем правото да ни предложи цялостна интерпретация на стихотворението. Последното би дало на поета неправомерна власт. Даже да не приемем авторовата интерпретация, едва ли можем да не се влияем от нея; това важи както за редовия читател, така и за професионалния интерпретатор – критика. Така в крайна сметка, независимо какви други функции изпълняват, авторовите бележки гарантират позицията на поета като главен тълкувател на своя текст.

В същото време самото автоанотиране донякъде подрива авторитета на поета. Бележките се противопоставят на идеята за самоприкриващото се изкуство. Те излагат на показ сглобките, които обикновено остават невидими; показват ни обратната, грапавата страна на текста. Те представят стихотворението като конструкт, чиято същност е условна, а не иманентна. Бележките ни напомнят, че стихотворението спокойно е можело да бъде различно; ако в написването му е имало дял вдъхновението, дял са имали и обстоятелствата, и авторовите решения. Напомнят ни и че стихотворението е непълно, недостатъчно, неспособно само да говори за себе си. Те могат да ни накарат да приветстваме авторовите решения, но и да се усъмним в адекватността им. С други думи, ако бележките охраняват истината на поета, то това не е божествена истина.

 Остава обаче въпросът за процеса на четене и удоволствието от него. Бележките компрометират спонтанността на този процес и по този начин отнемат на читателя част от удоволствието. Както признава самият Емпсън, понякога те приличат на „онези очарователно любезни шофьори, които ти предлагат да те откарат на автостоп, когато просто си тръгнал на разходка”. Той предлага обаче и друго сравнение: поетичният текст е като градина, която можеш да обходиш по различни пътеки, а по една и съща пътека можеш да вървиш в повече от една посока. Дори да приближиш някоя интересна гледка от „неправилната” посока (макар от подобна гледна точка „неправилни” посоки да няма), можеш да си представиш какъв щеше да е ефектът, ако я беше приближил от правилната посока; дори да не си изненадан, можеш да си представиш изненадата[[30]](#footnote-30). С тази макар и несъвършена аналогия Емпсън с право отказва да третира четенето като процес, който тече строго в една посока, и отдава подобаващо значение на ролята на въображението.

Що се отнася до самия поетичен текст, за Емпсън той е „един много независим организъм”; поезията се отличава с особено „равновесие” и „е много по-малко зависима от бележки, отколкото си мислим”. В същото време, както вече видяхме, бележките помагат поезията да остане поезия в съвременната ситуация – ако, както смята той, поезията трябва да е способна да работи с много по-разнообразен материал отпреди, по-добре е тя да използва този материал в концентрирана форма, отколкото да възприеме обяснителен модус и така „да престане изобщо да бъде поезия”[[31]](#footnote-31). Иначе казано, бележките не са някакъв израстък върху тялото на поезията, не са външни спрямо нея: тъкмо напротив, те гарантират нейната поетичност. Стихотворният текст е едновременно независим от бележките и дълбоко зависим от тях. Подобно виждане е в съзвучие с модерната паратекстология, която подчертава амбивалентната същност на паратекста и нееднозначните му отношения с текста, както и неопределеността на връзката вътрешно-външно.

Автоанотационната програма на Емпсън е своеобразна апология на поезията и въображението. Според нея не сме справедливи нито към поезията, нито към въображението, ако смятаме, че бележките към поетичния текст могат да го унищожат или че той може да бъде четен по един-единствен начин. Бележките не са и опит от страна на автора да изземе интерпретативните права на читателя – те са опит за комуникация с него на едно допълнително, по-неформално ниво. Най-накрая, практиката на автоанотиране може да доведе поезията по-близко до хората. Посредством една „проста готовност да обясниш”, авторовите бележки способстват да се избегне присъщото на голяма част от съвременната поезия усещане, че е писана за определена „клика”[[32]](#footnote-32). Те не са белег на елитарност, а атрибут на една по-демократична поезия.

Какво място заема тази програма в общата поетическа и критическа идеология на Емпсън? С акцента, който поставя върху анализа, върху разкриването на логическата подредба на поетичния текст и експлицирането на смисловото му съдържание, програмата се явява важен аспект на неговото застъпничество за един определен тип поезия, която той нарича „спореща” (*argufying*); и за един определен тип критика – такава, която се ангажира в равна степен и с детайлния вербален анализ на поетичния текст, и с изследването на началата на текста и интенциите на автора. В този смисъл автоанотационната практика на Емпсън носи една крупна идеологическа инвестиция (по Женет).

Чрез автоанотационната си програма Емпсън се стреми да създаде идеалния читател за типа поезия, която защитава и която сам пише. Програмата подкрепя една определена поетическа чувствителност и култивира един определен вкус, като изтъква и недостатъците на алтернативни типове вкус и чувствителност – поезията на Емпсън съзнателно се родее със „спорещата” поезия на поетите-метафизици и се противопоставя на символизма и имажизма. Сродството между поезията на Емпсън и тази на метафизиците включва както споделения интерес към науката, така и основни характеристики като изобретателност и интелектуалност; вкус към парадоксалното и към съчетаване на разнородното; предпочитание към образност, която ангажира интелекта, а не чувственото възприятие. Поезията му предизвиква и същите критики като тази на поетите от XVII век – понякога стихотворенията му биват смятани за показно изкусни и в същото време „студени”, за преднамерено трудни и непроницаеми[[33]](#footnote-33).

Що се отнася до символизма и имажизма, според Емпсън те споделят един фундаментален порок: и двете течения налагат диктатура на образа и потискат интелекта. Той протестира срещу начина, по който символизмът отхвърля мисленето като „вулгарно” и внушава, че образът предшества мисълта и се корени по-дълбоко от нея, че той ни „пази” от нейното лукавство. За Емпсън този анти-интелектуализъм води не до изтънчена интуиция, до духовно възвисяване, до трансценденция, а до деградация и дехуманизация. Когато описват човешкия ум, символистите и имажистите сякаш го уподобяват на ангелския, а всъщност го свеждат до животинския, казва Емпсън. Но отрицанието на разума е не просто унизително, а и опасно – негово почти неизменно следствие е най-обикновеното „мракобесничество”[[34]](#footnote-34).

Автоанотационната програма на Емпсън отразява и един друг аспект на поетическата му идеология, донякъде свързан с анти-символизма му. Това е неговото убеждение, че между дискурса на поезията и дискурса на ежедневието съществува дълбока свързаност. Като философ на езика той цели да покаже колко необикновен в употребата си е „обикновеният” език. Като критик той не приема превзетия професионален жаргон, на който е написана голяма част от съвременната критика, и изтъква колко важно е да се съхрани „нормалната жива връзка” между писмения и говоримия език. По отношение специално на автоанотирането, както вече бе отбелязано, един от факторите, които го правят необходимо, е все по-голямото отдалечаване на „поетичните условности” от „нормалния живот”: един прозаичен „мост” би направил четенето на поезия „по-естествено”. „Спорещата” поезия пък привлича Емпсън именно с това, че споренето е нещо, което правим в ежедневието си[[35]](#footnote-35).

По отношение на критическата му идеология, най-кратко можем да определим Емпсън като рационалист. Макар да изтъква, че поезията се поражда от и обслужва дълбоко емоционални нужди, той настоява, че поезията трябва и да комуникира; емоционалният конфликт, от който води началото си поетичният текст, трябва да приеме външен, публично достъпен вид – в противен случай текстът е провален. Като публичен израз поезията подлежи на критическо изследователство, изхождащо от принципа, че по самата си същност поетическият смисъл е достъпен, а поетическите ефекти са обясними.

За Емпсън съществува дълбока приемственост между мисленето за литературата и мисленето изобщо, между литературната критика и живота като цяло – „причините, по които един стих обещава да достави удоволствие … са като причините за всяко друго нещо; човек може да разсъждава над тях”[[36]](#footnote-36). С това твърдение той едновременно демистифицира и литературата, и литературната критика. Както в ключовата книга *Seven Types of Ambiguity*, така и във всичките си други трудове той упорито се бори с романтическата нагласа, че умът убива текста, който подлага на дисекция. Поетическият текст за него е не само независим, но и много жилав организъм: твърде „горделиво” би било да вярваме, че той ще загине, само защото сме го подложили на рационалната си мисъл. Ако символистичното отрицание на разума е унизително, то идеята, че поезията „не може да бъде анализирана безопасно” е „позорна”. Според Емпсън всички видове поезия и всички поетични ефекти – дори тези от най-непосредствено физическо или най-„тайнствено съкровено” естество – се поддават на анализ и обяснение[[37]](#footnote-37).

В критическата си практика Емпсън се стреми, на първо място, да разкрие смисловото съдържание на текста. Според него точно както поетичният текст не трябва да се бои да „спори”, така и критиката не трябва да се бои да каже какво значи текстът. Той не признава критиката, която отбягва този въпрос, и се притеснява от ефекта й върху литературното образование. За Емпсън е неприемливо един студент да може да датира непознато стихотворение въз основа на използваната образност, а в същото време да няма представа какво всъщност се казва в него; или да се задоволи с твърдение като „Показателно е, че образите [в това стихотворение] са символични”, без да обясни какво всъщност показват или символизират те, сякаш подобни обяснения са „еснафски”[[38]](#footnote-38).

За Емпсън е особено важно това, което той нарича „историята” (*story*) в текста – тоест, основната ситуация, представена в него, повествователната и логическата му подредба, както и мотивите, действията и отношенията на героите. Пренебрегването на тези страни на текста за сметка на преекспонирането на по-„естетическите” му аспекти според Емпсън води до изкривен или направо погрешен прочит. Подобна естетска рафинираност има пагубно въздействие – тя внушава, че литературата няма връзка с истинските неща; че поезията „не би трябвало да означава нищо”[[39]](#footnote-39).

Автоанотационната програма на Емпсън се явява продължение на общата му критическа позиция за важността на смисловото съдържание на поетичния текст – на неговата логика и „история”, на неговото послание и поука (за Емпсън е напълно приемливо да се говори за „поуката” в дадено стихотворение). В програмата е заложено и използването на някои от същите форми и инструменти, които той използва в критическата си практика – глосата, парафразата, експликацията на основния смисъл на литературния текст.

Програмата предвижда, както вече стана дума, и възможността бележките да осветлят обстоятелствата, при които е писан поетичният текст, а също и мотивите на автора при написването му. И в това отношение програмата е логично продължение на общата критическа идеология на Емпсън, който е убеден в достойнствата на генетичния подход към текста. Така той се явява противник на американската Нова критика, макар да изиграва ключова роля за нейното развитие. Да сведем изследователството си до думите върху печатния лист означава да пренебрегнем множеството контексти – езикови, лични и исторически, – в които литературният текст, в не по-малка степен от „обикновените” употреби на езика, добива своето пълно битие, и по този начин да се обречем на един осакатен прочит.

Според Емпсън поетичният текст може много да спечели от познаването на неговите източници; биографичните сведения могат да са много полезни за разбирането му[[40]](#footnote-40). Самият той с готовност „използва биографичното” (*Using Biography* е заглавието и на последния сборник статии, които той публикува). Същевременно той прави разграничение между преживяването, което текстът предава, и преживяването, което го е породило; между това, което е важно за критика, и това, което е интересно само за биографа[[41]](#footnote-41). Всъщност, третият тип поетична неяснота, която той разглежда, е свързан именно със съмненията на автора дали даден аспект на първоначалното преживяване се явява част от поетичния текст или не. Нуждата от автоанотиране е отчасти нужда да се разреши този въпрос.

Изключително важно за Емпсън като критик е и изследването на авторовите интенции. Според него преценяването на интенциите на автора от страна на читателя играе ключова роля в литературната комуникация: в самата си същност актът на четене е акт на търсене на интенция. Като предмет на изследване в анализа на литературния текст, за него интенцията е и ценна, и в крайна сметка достъпна; освен това, тя има важен дял в оценката ни за текста като естетическо постижение. Опитът да се реконструират съзнателните и несъзнателни интенции на автора – в контекста на съвременните му социални нагласи и условности – за Емпсън е насъщна част от критическо-интерпретативния проект. Този опит е опит да се надхвърли собствената ограничена ситуация, а това надхвърляне в крайна сметка е самото основание за съществуването на литературата. Интенциите на другите не могат да бъдат „подминавани”, настоява той, а най-важната функция на художествената литература – „литературата на въображението” – е да ни накара да осъзнаем колко различни са другите, колко различни са техните „ценностни системи” и „кодове”, опит и нрави. Да се откажем да разглеждаме интенциите на автора означава да изберем една преднамерена „слепота” – слепота не само естетическа, а и етическа[[42]](#footnote-42).

Интенционализмът на Емпсън има своите проблеми. Един от тях е широтата на самото му разбиране за интенция: то включва и съзнателни, и несъзнателни, а и социални компоненти. Понякога той омаловажава и трудността на достъпа до авторовите интенции – за него подобни трудности могат да бъдат преодолени с помощта на „здравия разум” на критика и няма смисъл да бъдат „формализирани”. От друга страна, самият той прави някои важни уговорки. На първо място, той отчита „Интенционалната заблуда” на Уимзат и Биърдсли като опит да се „възпре гадаенето” и да се постигне строгост и прецизност в литературната наука. Съгласен е с тях и че, доколкото интенцията може да бъде позната само в проявленията си, вероятно „позоваването на интенцията на теория може да се избегне”. Признава и че критикът спокойно може да сгреши в преценката си за авторовите интенции – критическите интуиции са „много коварен терен”; те трябва да бъдат „коригирани и развивани” и в никакъв случай не бива просто да „им се дава воля”. Най-накрая, макар четенето в самата си същност да е търсене на авторовата интенция, действителното достигане до нея е по-скоро „лукс”. В крайна сметка, обаче, фундаменталната необходимост от изследването на авторовите интенции за Емпсън е много по-важна от неизбежно ограничените му резултати. Интуициите може да са коварни, но те са единственото, с което разполага критикът, подчертава той; разбирането на авторовата интенция може да е лукс, но без него няма „истинска критика”[[43]](#footnote-43).

Аргументите на Емпсън за ключовата важност на интенцията изхождат отново от убеждението му за фундаменталната свързаност между литературната комуникация и другите видове езикова комуникация. „Навикът” да се търси интенцията за Емпсън е „много дълбоко вкоренен” – „без него човек не би могъл да се научи да говори”. Един от първите уроци, които научава едно бебе, е този за съществуването на другите, а оттам и на техните подбуди и интенции и необходимостта от тълкуването им. Да преценяваме интенциите на другите, изтъква Емпсън, е нещо, което правим постоянно; абсурдно е точно в областта на художествената литература, с нейния „изтънчен интерес към човешката близост”, да се възпира опитът ни да разберем интенциите на другия[[44]](#footnote-44). Да изключим изследването на интенциите от полето на литературознанието би означавало да ограничим комуникативния потенциал на литературата.

Убедеността във важността на това изследване, както и на това на обстоятелствата, при които е създаден поетичният текст; вниманието не само към финия езиков детайл, но и към общия смисъл на текста – всичко това е в самата основа на автоанотационната програма на Емпсън и я прави представителна за критическата му идеология.

**Третата глава** на дисертацията разглежда основните параметри на автоанотационната практика на Емпсън. На първо място, той анотира една наистина внушителна част от поезията си – повече от 80% от всички свои стихотворения. Колко важна за него е тази практика личи и от факта, че с течение на времето той преработва някои бележки, като преработката може да се състои в добавянето на единичен детайл, но и в цялостно пренаписване. Промени са възможни дори в рамките на две издания на една и съща книга: във встъпителната бележка в изданието от 1956 година на *Collected Poems* от 1955 година са включени допълнителни глоси към “Letter III” и “Bacchus”. Подобен факт свидетелства, че Емпсън преразглежда своите анотации с всяко ново издание на стихотворенията. Това се потвърждава и от една бележка под линия в *Collected Poems* от 1949 година, която обръща поглед назад към бележките, писани през 1940 година; както и от предложението за допълнителни бележки, която Емпсън прави на издателите си през 1984 година.

Що се отнася до стихотворенията, които той *не* анотира, идеята за някаква обща, фундаментална причина за тяхната не-анотираност, макар и примамлива, би била измамна. Причините са различни – “Just a Smack at Auden”, например, е пародия/ сатира и разчита читателят сам да разпознае първообраза/ мишената; “Anecdote from Talk” е напълно прозрачен текст; а непроницаемото “The Teasers”, както свидетелстват документални източници, е съзнателна провокация към читателя.

Какъв вид информация носят бележките на Емпсън? Нека се облегнем на типологията на поетическата неяснота, изложена в “Obscurity and Annotation”. На първо място е текстуалната неяснота, свързана със сложни употреби на синтактично и лексикално ниво, както и с интер- и интратекстуални препратки. Голяма част от бележките на Емпсън са насочени именно към нея. Те разгръщат свръх-концентрирания на места синтаксис и предлагат глоси за научните термини и вдъхновените от науката образи, с които стихотворенията изобилстват, както и за по-редки употреби. Бележките осветляват и някои интертекстуални връзки, като експлицират алюзии към произведения на литературата, масовата култура и науката.

Друга част от глосите пък, наред с научните обяснения, коментират стилистичните аспекти на дадени употреби. Така те се обръщат към първия, но и към втория тип неяснота, която можем да наречем метатекстуална – тя засяга отношенията между автора и неговия текст. Метатекстуалното изследване на собствените авторови решения е едно от най-важните измерения на автоанотационната практика на Емпсън; в него въпросите, свързани с отношенията автор-читател и с интерпретативния контрол, придобиват най-ясни очертания. Затова то заслужава специално внимание – на метатекстуалните аспекти на бележките е посветена пета глава на дисертацията.

Третият тип неяснота произтича от несигурността на автора дали даден аспект на преживяването, породило поетичния текст, се явява част от самия текст и, съответно, колко и каква биографична информация ще е полезна за читателя под формата на бележки. Четвъртият тип пък засяга разкриването на биографични сведения за други лица. Накратко казано, Емпсън смята, че с колкото повече информация разполага читателят, толкова по-добре. В същото време, както вече бе отбелязано, за него четирите типа неяснота не се поддават еднакво лесно на анотиране, като при третия и четвъртия тип възможността за анотиране е свързана с най-много уговорки. Действително, съвсем малка част от бележките на Емпсън съдържат сведения за създаването на стихотворенията, като дори в тези, в които има по-изразен автобиографичен елемент, личното е неотделимо от политическото. В крайна сметка бележките, насочени към първия тип неяснота (и отчасти към втория), преобладават над тези, насочени към третия и четвъртия. В този смисъл практиката на Емпсън следва заявената програма.

Отново в съгласие с програмата голяма част от бележките предлагат и цялостна интерпретация, формулирайки експлицитно „идеята” на съответния поетичен текст. Така те поставят под въпрос тезата на Женет за фундаментално локалния характер на бележките като паратекстуален жанр, а също и тезата му, че в бележките към фикционални текстове документалната функция има превес над интерпретативната. Те показват и несъстоятелността на самото разграничение между документални и интерпретативни функции. В бележката към “Sea Voyage”, например, глосата “*Replyed*: bent back, like a sharp answer”[[45]](#footnote-45) едновременно документира (етимологичната употреба на думата) и интерпретира, като подсказва и един цялостен интерпретативен подход, при който се обръща внимание на етимологичните употреби изобщо и който читателят ще трябва да приложи към други думи в стихотворението. А и неизбежната избирателност на всяка документация неминуемо тласка интерпретацията в дадена посока. Бележката към “Sleeping Out in a College Cloister”, например, насочва вниманието към една определена част на текста за сметка на друга, като по този начин насърчава и определен тип – в този случай политически – прочит на текста.

Що се отнася до препоръката на Емпсън бележката да се добави на един по-късен етап от публичния живот на поетичния текст, самият той в повечето случаи действително оставя да измине такъв интервал. Това, изтъква той, позволява на стихотворението да отлежи в съзнанието и на автора, и на читателя. Освен това, макар той да не повдига този въпрос, подобен интервал дава на автора възможност за обратна връзка с читателя: въз основа на отзивите, които получава, той може да реши какво да включи в бележките. Бележката към “China”, например, експлицитно отчита ролята на тази обратна връзка; тя е белязана от диалога автор-читател.

Както видяхме, в програмата си Емпсън настоява и че бележките трябва да бъдат дълги; тази „приказливост” гарантира неформалния им, непринуден тон. Неговите собствени бележки обаче са с различна дължина – наред с бележките от по цяла страница, или дори три или шест страници, има и такива, които се състоят от по едно кратко, информативно изречение и са по-скоро делови, отколкото „приказливи”. Няма и зависимост между дължината на поетичния текст и тази на бележката към него. Докато “Aubade”, например, е от по-дългите стихотворения на Емпсън (42 стиха), бележката към него се състои от едно-единствено изречение: “*The same war* in Tokyo then was the Manchurian Incident”[[46]](#footnote-46). Контрастът между тази лаконична глоса и сложната, наподобяваща виланела структура на стихотворението със сигурност е преднамерен; той се превръща в стилистичен ефект. Формалният контраст кара да изпъкне и тематичният контраст между заглавието, което обозначава стихотворението като любовно, и бележката, която го представя като политическо. И понеже това е едно от най-силно автобиографичните стихотворения на Емпсън, не можем да не тълкуваме бележката като съзнателен отказ да се коментира интимната ситуация, представена в него.

Подобни стилистично функционални контрасти се наблюдават и при други стихотворения, например между стройната и напрегната виланела “Missing Dates” и бележката към нея, която се състои от едно небрежно, разговорно изречение, фокусирано върху тривиален детайл. Бележката се явява ироничен коментар – в сравнение с нея поетичният текст изглежда тежък и претенциозен. В този смисъл можем да я разглеждаме като своеобразна спирачка, която авторът използва, за да избегне прекомерно вживяване. (И наистина, както критиците, така и самият поет изразяват опасения, че стихотворението е прекалено сериозно и тържествено.) Съчетанието на поетичен текст и бележка се явява едно разноезично пространство.

Стихотворенията и бележките на Емпсън действително влизат в различни отношения. Деперсонализация като тази, осъществена от бележката към “Aubade”, наблюдаваме и при бележката към “To an Old Lady”; освен бележката към “Missing Dates”, ироничен коментар прави и тази към “This Last Pain”; бележката към “Arachne” пък създава едно отношение на огледалност, в което реторическата структура на паратекста възпроизвежда тази на текста. Така практиката на автоанотиране отваря още едно ниво на смислостроене и още едно измерение на поетичната рефлексивност.

Погрешно би било да смятаме, обаче, че бележките на Емпсън са някаква аберация, че без тях поезията му би била обречена на монологичност и солипсизъм. Тъкмо напротив – те продължават и разгръщат една тенденция, присъща на самите стихотворения. На тематично ниво тази тенденция се проявява като своеобразна диалектика, като подчертан интерес към противоречията в живота и към позицията, която можем да заемем между тях. Проявява се и във впечатляващото разнообразие от препратки – например в съчетанието на културния мит за английската морава, падналите ангели на Милтън, физическите упражнения, популярната реклама и Троянската война в “Rolling the Lawn”. Тенденцията обаче отива много по-далеч, като определя самия строеж на поетичния текст, който в редица случаи е съставен от графично обособени текстови слоеве, всеки от които следва своя логика, своя тема и форма (езикова и стихотворна). Тези слоеве си съперничат, допълват се, оглеждат се един в друг, както например в “China”, “Part of Mandevil’s Travels” и “This Last Pain”. Но дори и стихотворенията, които не са изградени на този структурен принцип, често съпоставят алтернативни гледни точки и съдържат един вътрешен коментар на основния текст. Това става посредством множество вметки, графично обособени в различни системи. В първата част на “Bacchus”, например, 8 от общо 17 стиха са вметнати в скоби, като първата скоба се отваря още в началото на втори стих; във втората част в скоби са 15 от общо 24 стиха; и така нататък – като цяло, малко повече от една трета от стихотворението е в скоби. Често в рамките на един поетичен текст срещаме и две различни системи от вметки – обособени съответно посредством скоби и посредством двоеточия – които се редуват, пресичат или поместват една в друга. Това подрива синтактичното единство и линеарността на текста и дори разколебава границите между основен и вметнат текст, отхвърляйки модела на монолитното стихотворение, въплъщаващо един глас и една гледна точка.

Поетичният текст при Емпсън настойчиво се вглежда в себе си и коментира себе си. В известен смисъл той съдържа в себе си своя паратекст.

**Четвъртата глава** на дисертацията разглежда стила и структурата на бележките като текст, както и типа читателско преживяване, които те обуславят. Позицията на Емпсън, че единственият адекватен тон тук е неформалният, е в съзвучие с отбелязаното от редица изследователи на паратекста – в бележките авторът говори с един по-непринуден, дори интимен глас, който контрастира със строгия, овладян глас на учения в основния текст и който ни разкрива човека в учения[[47]](#footnote-47). В неговите собствени бележки наистина е налице една подчертана тенденция към неформален изказ. На първо място, тя е свързана с употребата на проста и разговорна лексика; често се използва и лексика с обобщено значение (*generalized vocabulary*), която е типична не просто за неформалната, а специално за устната реч[[48]](#footnote-48). Друг важен аспект е употребата на разговорното *you*/*your*; това е предпочитаната форма на обобщена референция – напр. “Drink … makes you outgoing and unselfcritical”; “what strength or wisdom the drink gives comes through disturbing you”. Употребата на местоимението *we* също допринася за тази неформалност, внушавайки идеята за една интимна общност между автор и читател и описвайки съвместното им пътуване през поетичния текст – напр. “[w]e have got here to the quarrelsome stage of drink”; “in this verse we have reached the neurotic effects of drink”[[49]](#footnote-49). Употребата и на *you*/*your*, и на *we* понякога граничи с пряко обръщение към читателя и се допълва от употребата на *I*, която преобладава над безличните конструкции. Емпсън не се притеснява да обозначи лично присъствие; той отхвърля позата на безпристрастна обективност и съответния езиков протокол.

Бележките избягват формалния изказ и на синтактично ниво, като в много случаи имитират по-свободния синтаксис на устната реч. Особено характерни са различните вметнати части, които звучат като спонтанни хрумвания, допълващи или поправящи вече казаното, или пък добавящи някаква уговорка, сякаш мисълта и езиковият й израз се оформят едновременно. Използват се и словесни формули, свързвани повече с разговорния, отколкото с формалния и академичен дискурс. Така например дадена идея може да се обобщи с небрежното *anyway* – “Anyway the religion of love produced appalling cruelties …”[[50]](#footnote-50) – което внушава, че дори с една импровизирана структура на аргументацията основната мисъл може да бъде адекватно предадена. По подобен начин употребата на неопределеното *sort of* / *kind of* подсказва, че за целите на бележките не са нужни педантично прецизни обяснения; читателят няма защо да се тревожи за подробностите, също както явно не се тревожи и авторът. Това не е академична лекция, а непринуден, макар и интелектуален разговор.

Свободата, за която авторът негласно претендира, не се ограничава до прецизността на формулировките. Бележките многократно загатват за несигурността на неговите познания – напр. “A big enough and concentrated enough star would, *I understand*, separate itself out from our space altogether”[[51]](#footnote-51). Така отново се предразполага читателят, който – внушават бележките – не се намира в смущаващото присъствие на експерт, а просто на някого, който знае нещичко по въпроса. Най-накрая, често използваната фраза *of course* – напр. “Noah of course has a reputation for drinking”[[52]](#footnote-52) – подсказва една споделеност на знанията между автора и читателя.

Що се отнася до научните понятия, в бележките те са обяснени отново на обикновен, разговорен език, например чрез познат от ежедневието образ – “A planet where the food molecules were mirror images of ours *(right hand for left hand glove)*”[[53]](#footnote-53). Термините са сведени до минимум; няма позовавания на физически закони.

Неформално е и цитирането на източници – напр. “‘High hall garden’ comes in *Maud*”[[54]](#footnote-54) – за разлика от бележките на Елиът, които ползват академични формули. Всъщност, макар поезията на Емпсън да заимства идеи от най-различни сфери, в повечето случаи бележките не препращат към източника или пък го идентифицират неопределено и небрежно – напр. “Dr Johnson said it, *somewhere in Boswell*”; “It is true about the old dog, *at least I saw it reported somewhere*”[[55]](#footnote-55). Те са и твърде непоследователни: дори в рамките на едно стихотворение бележката понякога посочва един източник, но не и друг, даже когато източниците са със сходна степен на разпознаваемост. Не откриваме никакъв общ принцип, който да обясни защо някои източници се цитират, а други – не; тук наистина става дума не за избирателност, а за непоследователност. Ако последната е част от някаква система, то това е систематичният отказ дискурсът на бележките да се формализира като академичен дискурс. Както бе отбелязано по-рано, моделът, който Емпсън поддържа, е този на непринудения разговор; в него човек не цитира по страница, а по памет и „някъде в Х.” или „прочетох го някъде” обикновено са напълно достатъчни.

Що се отнася до бележките на Елиът, от които Емпсън се стреми да се оттласне заради „даскалския” им тон, педантично прецизната препратка към източника на даден цитат или алюзия е всъщност само един – макар и основният – от различни типове анотация. Нека разгледаме например следната бележка:

The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton’s): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was *one more member* than could actually be counted[[56]](#footnote-56).

Небрежно вметнатото “(I forget which, but I think one of Shackleton’s)” я прави коренно различна от повечето бележки към *Пустата земя*, в които се документират източници. Тя не само не цитира съответния откъс, но дори не посочва източника; не си служи с академични формули (“Cf.”, “V.”); не цитира на чужди езици. И най-важното за целите на това изследване: между тази непринудена като изказ бележка и някои от бележките на Емпсън – напр. “Dr Johnson said it, somewhere in Boswell”; “Darwin tried this, but I forget whether it was true or not”[[57]](#footnote-57) – съществува подчертано сходство. Напълно възможно е, в такъв случай, небрежната неопределеност, с която се посочват източниците в много от бележките на Емпсън, да е реторически жест, който той заимства от Елиът.

Друга важна бележка на Елиът е “A phenomenon which I have often noticed” (към стиха “With a dead sound on the final stroke of nine”)[[58]](#footnote-58). В нея отново откриваме известна неформалност, изразяваща се и в елиптичния синтаксис, и особено във вида на предложената информация: късче от личното всекидневие на автора, вмъкнато без повече обяснения. С тази си особеност бележката се явява предшественик на бележките на Емпсън, при които спонтанно вметнатите пояснения понякога придобиват неочаквано личен характер – напр. “A bus is *under-roaded* when the road gives way under it and you spend hours digging in the mud and spreading branches (my friends don’t seem to know this word, which I thought was a common one)”[[59]](#footnote-59). В крайна сметка, макар Емпсън да е принципно прав относно формалния тон на Елиът, той донякъде го преувеличава. И макар да не прави разлика между отделните бележки към *Пустата земя*, на практика той се противопоставя на едни от тях, но продължава модуса, зададен от други.

Връщайки се към бележките на самия Емпсън, можем да обобщим, че неформалният им тон цели да смекчи трудността и концентрацията на поетичния текст и да увери читателя, че този текст, макар и наситен със заети от точните науки образи и идеи, може да бъде четен и обяснен по „обикновен”, неакадемичен начин. В този смисъл *интеракционната* функция на езика в бележките се явява не по-малко значима от *транзакционната* му функция – изразяването на „социални взаимоотношения и лично отношение” е не по-малко важно от изразяването на „съдържание”[[60]](#footnote-60). И доколкото първата от тези функции преобладава в устната реч, а втората – в писмената[[61]](#footnote-61), бележките на Емпсън действително в известна степен се приближават до характеристиките на говоримия език. Иначе казано, стилът им донякъде неутрализира присъщата за писмената реч *отстраненост* посредством систематичната употреба на маркери на типичната за устната реч *включеност*[[62]](#footnote-62).

Изборът на такъв стил е важна идеологическа инвестиция от страна на автора. Критическата проза на Емпсън като цяло се отличава с неформален и често личен изказ, доближаващ се до непосредствеността и жизнеността на устната реч. Така тя се явява съзнателен коректив на сковаността и дистанцираността, от които според него страда съвременният академичен дискурс; на прекомерната употреба на мъглява терминология, която изпразва текста от смисъл; на прекъсването на „нормалната жива връзка” между устния и писмения език[[63]](#footnote-63). И наистина, както свидетелстват негови читатели, стилът му е като глътка свеж въздух сред обичайната суха, високопарна академична проза[[64]](#footnote-64). Бележките на Емпсън, в крайна сметка, се явяват продължение на литературната му критика и са впрегнати в служба на същите стремления.

Въпреки своята неформалност, обаче, и въпреки достъпните обяснения на сложни идеи и понятия от точните науки, бележките, както и стихотворенията, изправят читателя пред значителни предизвикателства. Самите те предполагат познания в множество области. В бележката към “The World’s End”, например, макар фразата “differential coefficients” да експлицира по-неопределеното “differential”[[65]](#footnote-65) от стихотворението, все пак се приема, че читателят знае какво е диференциален коефициент. А и като цяло липсата на определени обяснения често се чувства осезаемо. В “Dissatisfaction with Metaphysics”, например, стихът “Old epicycles numberless in vain”[[66]](#footnote-66) е ключов за смисъла на поетичния текст, но бележката изобщо не го коментира. За да разбере стиха, на читателя са нужни специфични познания по история на астрономията. В крайна сметка, макар Емпсън многократно да заявява несъстоятелността на идеята за обща култура, бележките предполагат една солидна научна култура. Обявената за ирелевантна идея се оказва необходима и неизбежна.

Препратките към източниците на цитати също отправят своите предизвикателства. Както бе отбелязано, в много случаи бележките изобщо не назовават тези източници. Бележката към “Rolling the Lawn”, от друга страна, не само посочва източника на цитата в стиховете “You can’t beat English lawns. Our final hope / Is flat despair”, не само уточнява кой герой изрича тези думи, но дори предлага още един цитат от същия текст: “*Our … despair*: said by Belial in Milton (‘in act more graceful and humane’)”[[67]](#footnote-67). Това щедро, необичайно допълнение обаче поставя и нови въпроси. На първо място, с кого е сравнен Велиал? Отговор можем да намерим единствено в самия *Изгубеният рай* (Молох). На второ място, дали това сравнение е важно като сравнение – дали самият Молох има отношение към стихотворението? И най-накрая, дали стиховете, които делят описанието на Велиал като “more graceful and humane” и думите му “our final hope / Is flat despair”[[68]](#footnote-68) също имат отношение към него?

Според мен и Молох, и откъсът, чиито граници очертават двата цитата, могат да бъдат директно отнесени към стихотворението на Емпсън, като проследяването на тези връзки води до една особено наситена интерпретация. Ясно е обаче, че отношенията между поетичния текст и бележката към него тук са много по-сложни, отколкото Емпсън внушава, когато сравнява бележките с отговорите на кръстословица[[69]](#footnote-69); а на читателя се налага да интерпретира не само текста, но и неговата интерпретация. И докато в този случай предизвикателството води до осезаеми ползи, в други случаи то в крайна сметка е безплодно, като например при “Plenum and Vacuum” – дори когато бележките предлагат точен цитат и така сякаш ни отварят прозорец, този прозорец може да се окаже зазидан.

Понякога бележките въвеждат и свои собствени алюзии и цитати, несвързани с поетичния текст, като по този начин връзката с него се разхлабва, а паратекстът донякъде придобива статут на основен текст. Такъв е случаят с бележката към “Bacchus”, в която сравнението на сребърния тигел с човек ни препраща към Еклесиастовите сребърна верижка и златна чаша[[70]](#footnote-70). Връзката между сравнението и библейските образи съвсем не е очевидна; за да я открие, читателят трябва да положи също така сериозни херменевтични усилия, както и когато чете поетичния текст. Опитът да установи тази връзка го води през различни тълкувания на библейския текст, докато стигне до един по-стар и необичаен екзегетичен подход, според който верижката и чашата следва да бъдат разбирани като различни части и органи на човешкото тяло. Бележката не служи за затварянето на поетичния текст; напротив, тя отваря нови въпроси и вменява на читателя нови интерпретативни отговорности.

Основното предизвикателство при бележките обаче може би се състои в езика, и по-специално в синтаксиса им, както и в структурата им като текст. Макар често да експлицират двусмислените синтактични употреби в стихотворенията, техният собствен синтаксис също ни изправя пред редица въпроси. Неформалният, по-свободен синтаксис, за който говорихме по-рано, е само една от тенденциите, които наблюдаваме в бележките; наред с него е налице и тенденция за възпроизвеждане на концентрирания, компресиран изказ, характерен за стихотворенията. Тя се проявява в синтактични фигури и подчертано елиптични конструкции, някои от които вметнати, като в съчетание с твърде пестеливата пунктуация това често налага особено внимателно четене на синтактичните връзки между елементите. В една поредица от формално еднородни елементи, например, всъщност могат да се съдържат отношения на подчиненост; а различните значения, с които е използвана дадена дума (в глосите, които експлицират игрословици), на пунктуационно ниво биват по-скоро съчленени, отколкото разчленени. Макар че бележките целят да „разгънат” смисъла на поетичния текст, в езиково отношение те го „сгъват”. Такива центростремителни тенденции, подобни на тези, които откриваме в поетичния текст, изискват и сходни умения за четене.

Що се отнася до структурата на бележките като текст, нека започнем с въпроса за граматическите референции. Референциите в бележките понякога са твърде минималистични и изправят читателя пред задачата да открие към какво точно се отнасят. Такъв е случаят с “*The error* is built into a truth” и “The point is to get *puns*” в бележката към “Bacchus”[[71]](#footnote-71): нито е очевидно за коя грешка и за кои каламбури става дума, нито отговорът, до който читателят в крайна сметка стига, е еднозначен. Ако приемем предложеното от Емпсън сравнение между бележките и отговорите на кръстословица, то това е една по-сложна кръстословица, при която разполагаме с отговорите и с празна схема, а задачата ни е да открием мястото на всеки отговор в схемата, като при това отговорите се засичат.

Референциите се отличават и с една фундаментална раздвоеност между текста на стихотворението и текста на бележката: дадена езикова форма може да се отнася до връзки между елементи в стихотворението *или* между елементи в самата бележка. Така например в “By the second mention of hell I meant only Sheol, chaos. It was done somewhere by missionaries onto a pagan bonfire” (от бележката към “This Last Pain”),[[72]](#footnote-72) местоимението *it* се отнася не до Шеол, а до прожектирането на картини с магически фенер – един от ключовите образи в стихотворението. Подобна раздвоеност подрива идеята за паратекста като изцяло подчинен на основния текст. Бележките съдържат в себе си следите на един конфликт между порядъка и целостта на основния текст и тези на паратекста. Тази раздвоеност може да изглежда присъща на бележките изобщо, но всъщност е много по-характерна за анотациите на Емпсън, отколкото за тези на Елиът или Мариан Мур. При Елиът по-дългите бележки съставляват самостоятелни реторически цялости, а кратките препратки към източниците на цитати и алюзии са напълно откъснати; същото се отнася и за документалните бележки на Мур. Формалната граница между текст и паратекст при тези двама поети е ясна и категорична; при Емпсън тя е разколебана.

Що се отнася до цялостната структура на бележките, на първо място трябва да отбележим колко разнородна информация съдържат повечето от тях. Бележката към “Plenum and Vacuum”, например, съчетава точна и свободна парафраза, интертекстуални и интерконтекстуални препратки, глоси на каламбури, коментар върху прозодията, научни пояснения на отделни образи и идеи и философско обяснение на цялостния смисъл на стихотворението. Четенето на бележките изисква от читателя значителна гъвкавост: то налага едно непрекъснато приспособяване на перспективата, непрекъснато прекрачване от едно ниво на коментар в друго. Тази особеност на бележките на Емпсън изпъква особено ясно, ако ги сравним с анотациите в антологиите или в академичните издания на канонични поетични текстове – тоест, с нормата в анотирането на поезия. Такива издания имат своята фина топология: за различните типове информация биват обособени различни пространства както на отделната страница, така и в книгата като цяло (напр. страничното и долното поле на страницата, началото и края на книгата). Бележките на Емпсън компресират отделните пространства в едно общо пространство и отделните паратекстуални жанрове (глоса, бележка под линия, уводна бележка, предговор) – в един паратекст. С други думи, ако на синтактично ниво бележките на Емпсън възпроизвеждат езиковата концентрираност на самите стихотворения, то на дискурсивно ниво те концентрират в себе си различни жанрови форми.

И ако приемем анотирането изобщо като „форма на агресия”, „опасността” от която бива отчасти овладяна посредством изработени от общността форми, целящи физическото „фрагментиране” и „разпиляване” на анотиращия текст[[73]](#footnote-73), то центростремителният текст на Емпсъновите бележки представлява абсолютна, неовладяна опасност.

За разлика от топологията в една антология, в тези бележки с някои изключения няма маркери за прехода от едно ниво на коментар към друго, а отделните нива не са формално обособени; като тази формална еднородност още повече подчертава съдържателната разнородност. В повечето случаи няма и експлицитни връзки към отделните думи, стихове и пр., които биват коментирани; в самото стихотворение въпросните думи и стихове също не са маркирани. Връзката между съответната част от поетичния текст и частта от бележката, която я коментира, обикновено е имплицитна. Най-често тя се свежда до някоя обща за стихотворението и бележката дума, или до две повече или по-малко свързани думи или фрази, но това средоточие на текстовете не винаги може да бъде лесно определено. Проследяването на връзките между анотирания и анотиращия текст често изисква също толкова активно, творческо мислене, колкото и проследяването на връзките между отделните елементи в стихотворението.

Остава обаче въпросът за принципа на организация на бележките, за последователността, в която биват предложени различните видове информация. Като цяло можем да кажем, че повечето бележки следват известен ред, който обаче в различните случаи е различен – в бележката към “Poem about a Ball in the Nineteenth Century”, например, се върви от най-широките въпроси към глоси върху единични думи и стихове; докато в тази към “Plenum and Vacuum” посоката е от специфичното към общото. Но дори в рамките на една бележка редът често е твърде условен – общият порядък се съчетава с отделни отклонения от порядъка или с друг, алтернативен общ порядък. Възможно е, например, напрежение между порядъка на последователния коментар от типа „стих по стих” и различните нива на коментар. Фраза от самото начало на стихотворението понякога бива коментирана към края на бележката; за една и съща дума може да има две глоси, в две различни части на бележката, в които стихотворението се коментира на различни нива.

Както вече казахме, тези нива не са формално обособени и не са очевидни. За да ги идентифицира, читателят трябва да приложи същите умения за извличане на общо тематично ядро от конкретните детайли, каквито изисква и четенето на стихотворенията; също като при стихотворенията, той ще трябва да прекоси и бележките в най-различни посоки. Но дори когато съзнателно идентифицираме основния принцип на подредбата, очакванията, свързани с най-привичния, „естествен” принцип на последователността, продължават да са в сила. Хармония между различните типове порядък е невъзможна. В опита си да следва и „хоризонталния” порядък на последователността, и „вертикалния” порядък на тематичното единство, читателят усеща как единият от двата винаги му се изплъзва, как изостава с единия, докато се мъчи да догони другия. Иначе казано, четенето на бележките е нелеко, защото е свързано с едно структурно „куцане”[[74]](#footnote-74).

Опитът да установим основния порядък понякога ни показва и как бележките – например тези към “Autumn on Nan-Yueh” и “China” – добиват свой независим живот като текст, как произвеждат свои собствени реторически и дискурсивни ефекти отвъд целите, които изпълняват спрямо основния текст. Така те постигат своя собствена квази-фикционалност.

Като обобщение на различните предизвикателства, които бележките отправят като текст, бих искала да доразвия две свързани помежду си идеи: тези за *компресия* и за *напрежение*. *Компресията* действа на две основни нива – синтаксис и дискурс. Въпреки по-рано разгледаните езикови жестове на небрежност и „приказливост” в бележките, между стихотворенията и тях в крайна сметка често няма рязък дискурсивен скок. От формална и стилистична гледна точка бележките до голяма степен възпроизвеждат дискурсивния модус на стихотворенията. С размиването на тези стилистични разлики се размива и границата между текст и паратекст. За Женет, а така също за Дерида, стиловата разнородност е важно условие за подобно разграничение[[75]](#footnote-75). При Емпсън обаче е налице значителна стилистична приемственост между стихотворенията и бележките; разликата между тях е по-скоро въпрос на различни нюанси на фикционалното, отколкото рязък контраст между фикционалност и референциалност. От друга страна, бележките на Емпсън потвърждават постулирания от Женет принцип за изначалната условност на границата между текст и паратекст.

Компресията в бележките е свързана и със съжителството на различни паратекстуални форми в едно пространство, което неизбежно води до *напрежение*. Напрежението в бележките като текст може да бъде сведено до това между два основни текстуални модуса, които ще нарека каталог и наратив. *Каталогът* се отличава с прекъснатост на структурата (в него работи принципът на успоредяването: поредици от фрази, списъци от дефиниции), предполага вертикално четене и е безличен. *Наративът* се отличава с непрекъснатост на структурата (на принципа на съгласуваната последователност от изказвания), предполага хоризонтално четене и често съдържа един спомнящ си или размишляващ *аз*, който гарантира на текста вътрешна (психологическа) цялост. Сред чертите на каталога, разгледани по-горе, са рудиментарният и елиптичен синтаксис, както и резките преходи между изреченията. Чертите на наратива пък включват маркирането на формална поредица (напр. “In the second verse...”, “In the third verse...”), както и инкорпорирането на заглавието на стихотворението в текста на бележката като едно синтактично и структурно цяло (напр. “The Ants build mud galleries into trees to protect the green-fly they get sugar from, and keep them warm in the nest during winter”)[[76]](#footnote-76). Езиковите маркери на една разговорна ситуация, разгледани по-рано, също се отнасят към наратива – освен целостта на авторовата личност, те внушават и тази на междуличностното общуване и разказа.

Как взаимодействат двата модуса? В рамките на една и съща бележка можем да наблюдаваме преход от наратив към каталог и обратно към наратив, като обаче границите между тях не са безусловни. В много случаи даден елемент съдържа в себе си черти и на двата модуса. Но това напрежение не е въпрос на отделни чувствителни места в текста, а характеризира самия начин на функциониране на бележките – те изискват да бъдат четени *едновременно* и като каталог, и като наратив.

В своята съвкупност стилистичните и структурни черти на бележките, разгледани в тази глава, изискват от читателя същата интерпретативна гъвкавост и издръжливост, същото творческо мислене, както и стихотворенията. Бележките не проправят преки пътеки: те изграждат лабиринти. Текстът им е писателски текст (по Барт). Наред с отговорите, които предлагат, те умножават въпросите – действието им е не центростремително, а центробежно. Така бива разколебана границата между текст и паратекст; така и вместо да затворят текста, те го държат отворен.

**Петата глава** на дисертацията разглежда едно от най-важните измерения на бележките на Емпсън: метатекстуалното. Бележките често коментират решенията и интенциите, взели участие в оформянето на дадена фраза или избора на даден похват; в много случаи те коментират и поетичния текст като постижение или по-скоро несполучливото осъществяване на една или друга интенция. Именно това измерение на бележките в най-голяма степен изразява съпротивата на Емпсън срещу мистификацията на поезията, както и убеждението му, че поетът трябва да бъде активен изследовател на собствените си процеси и продукти. Макар, както бе отбелязано във втора глава, всяко анотиране да оголва текста като конструкт, при метатекстуалната анотация това е особено преднамерен акт. При този тип бележки раз-очароващият, раз-омагьосващ ефект на анотацията изобщо[[77]](#footnote-77) се проявява с пълна сила. Подобни бележки подчертават авторовия труд за сметка на вдъхновението, ролята на сръчността за сметка на непосредственото чувство. Както се оплаква един критик, бележките на Емпсън оставят впечатлението, че в някои стихотворения „двусмислията са *прекалено* внимателно пресметнати”, че са „плод на волята, а не на въображението”[[78]](#footnote-78).

На първо място в тази глава се поставя по-общият въпрос за връзките между двата вида транстекстуалност – пара- и метатекстуалност, – които често се преплитат. Както показва Женет, редица паратекстуални форми съдържат в себе си някакъв елемент на метатекстуален коментар. Най-изразен е този елемент в авторецензията, която, макар в по-ново време да не е точно „табу”, се подчинява на едно друго табу: „презумпцията за [авторова] некомпетентност, забраняваща авторова интерпретация”. Така авторовите коментари обикновено възприемат генетичния подход, разкривайки не толкова какво означава даден текст, а как се е зародил[[79]](#footnote-79). Бележките на Емпсън нарушават това табу: макар да съдържат и елементи на генетичен коментар, те много по-често предлагат сбито тълкувание на „идеята” на съответното стихотворение.

 След това се разглеждат накратко двама предшественици на Емпсън в областта на метатекстуалната анотация – поетите Ейбръхам Кули (XVII в.) и Джордж Краб (кр. на XVIII / нач. на XIX в.), с което се очертават някои основни параметри и проблеми на метатекстуалната авторова анотация в поезията изобщо. Много по-подробно обаче се изследва метатекстуалният елемент в бележките на Елиът, които имат пряко отношение към тези на Емпсън. Макар повечето бележки към *Пустата земя* да документират източниците на алюзии и цитати, някои от тях служат да обяснят или защитят определени авторови решения. Те могат да засегнат отделни стихове – напр. “the evening hour that strives / Homeward, and brings the sailor home from sea”, към които е дадено следното пояснение: “This may not appear as exact as Sappho’s lines, but I had in mind the ‘longshore’ or ‘dory’ fisherman, who returns at nightfall”[[80]](#footnote-80). С тази бележка се признава възможността за поетична несполука, след което обаче се отстояват правата на авторовата интенция. А и “*may* not appear …” е двусмислено: несполуката вероятно е привидна. Така признанието се явява своеобразно изпреварващо отбиване на предугадената критика. На свой ред, употребата на специализирана (мореплавателна) терминология служи да покаже, че поетът много добре знае какво прави, и да разсее всякакви остатъчни съмнения у читателя. Потенциалното възражение бива решително неутрализирано, читателят замлъква пред авторитета. Подобни реторически жестове оправдават характеристиката, която Емпсън дава на бележките на Елиът. Тук наистина има нещо „даскалско”: да залее ученика с непознати термини е един от начините, по които неувереният или авторитарен учител може да отклони неудобния въпрос.

Друга важна бележка, тази към стих 46, засяга едно цяло ниво на поемата – нивото на героите:

I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V. The Phoenician Sailor and the Merchant appear later: also the ‘crowds of people,’ and Death by Water is executed in Part IV. The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself.[[81]](#footnote-81)

Бележката започва с признание за невежество, последвано от явна декларация за правата на автора. Тя подчертава до каква степен поетичният материал е подчинен на моделиращата авторова интенция; а авторът заявява ясно своето присъствие чрез множеството първолични форми. Тази декларация за върховната роля на авторовата интенция обаче негласно поставя под въпрос авторитета на поета и тежестта на неговата интенция, която ни се представя не като солиден, внимателно замислен план, а като средоточие на условни, „произволни” лични асоциации.

 В друга част от бележките към *Пустата земя* пък наблюдаваме своеобразно бягство от авторова отговорност. В бележката към стих 218, например, Елиът, макар да не изглежда сигурен какъв точно е статутът на Тирезий в поемата, уверено заявява “What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem”, като добавя “The whole passage from Ovid is of great anthropological interest” и цитира въпросния откъс[[82]](#footnote-82). Цитатът от 19 стиха на оригинален латински, заемащ две трети от бележката, зашеметява читателя, който при тези обстоятелства едва ли ще постави под въпрос уместността на тълкувателната процедура (твърдението “What Tiresias *sees* …” звучи твърде властно) или важността на фигурата на Тирезий, за когото самият Овидий осигурява солидна подпора. Ловко въведен заради „антропологичния” си „интерес”, цитатът служи за отвличане на вниманието. Подобен процес наблюдаваме и в уводната бележка, където екзегетичната отговорност се прехвърля първо на Джеси Уестън (от която е заимстван общият „план” на поемата); а след това, посредством определени томове от *Златната клонка* на Фрейзър, на самия читател (“Anyone who is acquainted with these works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies”)[[83]](#footnote-83).

Така метатекстуалните бележки на Елиът едновременно поддържат и поставят под въпрос авторитета на автора и интенциите му; едновременно заявяват авторов контрол и поверяват екзегетичната отговорност на други авторитети.

Към въпроса за бележките на Елиът и връзките им с тези на Емпсън ще се върнем към края на главата; на този етап трябва да се вгледаме в бележките на самия Емпсън. Най-експлицитно метатекстуална от бележките му е тази към “Poem about a Ball in the Nineteenth Century”: тя се включва в един от литературните дебати от 30-те години на ХХ век, в който участват важни фигури като Елиът и Лора Райдинг. Това е дебатът около поетичната проза на Гъртруд Стайн, на която стихотворението на Емпсън подражава; а бележката и илюстрацията върху корицата на стихосбирката се явяват апология на стихотворението както в смисъла на извинение, така и в смисъла на защита. Така паратекстът показва ясно съзнание за читателската публика и нейните реакции.

Недвусмислени знаци на подобна чувствителност откриваме и у останалите бележки на Емпсън, макар те да се занимават с по-тесни въпроси на поетичния замисъл и занаят. Такива знаци потвърждават подсказваното и от самата му практика на анотиране: поезията му не е солипсистично упражнение. Емпсън винаги е настоявал, че да пишеш поезия означава да пишеш за публика. А интервалът от време, който той препоръчва да измине между написването или първата публикация на стихотворението и неговата повторна публикация, очевидно позволява не просто поетичният текст да отлежи в съзнанието на поета: както отбелязахме в трета глава, той позволява на поета и да събере отзиви за него. Така проектът на Емпсън подрива Бахтиновата идея за присъщата на поезията монологичност.

Като стил метатекстуалните части на бележките се отличават с непринуденост, дори небрежност; това е разговорният стил, чиито по-общи характеристики разгледахме в предишната глава. Авторът не изпитва някакъв особен пиетет към собствените си творения, такъв пиетет не бива да изпитва и читателят, внушават бележките. Когато експлицират замисъла на дадено стихотворение, те използват непретенциозната формула “The idea is that ...”, “The main idea is that ...”. Въвеждането на нов образ или идея се коментира също така неформално – напр. “The spider’s legs push down the unbroken surface of the water like a soft carpet, *which brings in the surface-tension idea*”. Разгръщането на поетичния текст и, по аналогия, развитието на творческия процес биват представени като нещо лесно; четенето и писането на поезия са просто въпрос на сглобяване, на прибавяне. В тях не се крие някаква божествена тайна; стихът или фразата просто се „получават” или не се „получават” (“come off”)[[84]](#footnote-84).

Тонът на бележките е често и колеблив. В много случаи авторовата интенция се въвежда с изрази като “supposed to” – “The thought *supposed* to be common to the examples is that ...”; “[the] ‘quivers’ are *supposed to eke out a hint* at ...”. Авторът не е сигурен доколко успешно е осъществил интенциите си. Отново и отново Емпсън отбелязва какво е *искал* да каже или, още по-безлично, какво е *било искано да се каже* – “There is meant to be a comparison between …”; “The shifting sand is meant to imply that …”. Подобна реторика подсказва една дистанция между автора и неговия текст – дистанция, която се удвоява в “the three towns ... *seem meant* to symbolise three ways of life” и др. Тя подсказва и неохота да се заяви ясен контрол, да се заяви, че авторът изцяло присъства в текста си и изцяло го притежава. В коментари като“The last line *might* look back on the ball long after” липсва дори символично авторово присъствие; като словесна форма тази бележка по нищо не се различава от стандартната критическа бележка в някое академично издание[[85]](#footnote-85). Анотаторът е напълно отделен от поета.

Подобна дистанцираност в известен смисъл поставя автора-анотатор на равна нога с читателя. И двамата са на известно разстояние от текста; както читателят, така и авторът може само да предполага какъв е смисълът на текста. В същото време колебливите формулировки могат да спечелят доверието ни именно с това, че авторът сякаш гадае за смисъла *отвън* – тоест, обективно и неутрално; те могат да спечелят читателя със самата мекота на тълкувателната процедура.

В редица бележки откриваме и реторическите знаци на своеобразно разделение, дори спор, между автора-поет и автора-анотатор. Те се явяват израз на поетическото самосъзнание, на нуждата от безпристрастен анализ на собствената продукция, за която пледира Емпсън. Подобен спор е белег и на интелектуална почтеност, на нежелание проблемите да се ограничават до една гледна точка.

Наред с дистанцираността, обаче, бележките често заемат и една отбранителна позиция. Те изразяват опасения от най-различен характер и предугаждат всякакви възможни критики – напр. “[The word] *free* [here] I am afraid only sounds an offensively false use of the great emotive term” – на които авторът отговоря, като се позовава на първоначалния си замисъл[[86]](#footnote-86). В стихотворението “Reflection from Anita Loos” пък, отбелязва съответната бележка, един от стиховете може да засегне чувствата на вярващите християни; затова авторът предлага своеобразна апология, в която се извинява на читателя, но и отстоява собствената си позиция. При всички случаи, такава автокритика показва същото съзнание за публиката, същата чувствителност към читателската реакция, за които вече стана дума.

Освен подобна дистанцираност или отбранителност, понякога бележките изразяват и пренебрежение към поетичния текст – например, като го сведат до предмет, до *нещо*: “The thing is about …”; “the thing expresses …”. Те могат да омаловажат усилията на автора и крайния им резултат и още по-ясно – напр. “*I have tinkered with [the poem]* a bit ..., perhaps *making it tidier rather than better*”; “I end the book with *a somewhat prattling long poem*”[[87]](#footnote-87). Често неодобрението към поетичния текст се заявява с прямата дума *fail*: даден стих или образ са се провалили.

Как да тълкуваме подобни коментари? Омаловажавайки поетичния текст, те подриват обичайните очаквания спрямо паратекста, една от главните функции на който е да повдигне стойността на основния текст. Парадоксално, подобно пренебрежение може да ни направи подозрителни и да ни накара да гледаме на текста още по-сериозно. От друга страна, бележките могат да ни спечелят с откровеността си и така да ни обезоръжат и да укрепят общото ни доверие към тях. Но и в двата случая коментарът, въпреки привидната си фриволност, в крайна сметка добавя стойност към съчетанието стихотворение-бележка. А и признанията за поетични несполуки са не просто признания: коментари като “… I failed to get that into the line”[[88]](#footnote-88) *насочват* вниманието ни към несполуката и с тази покана за критика всъщност заявяват неуязвимостта си към нея. Така бележките служат на интересите на авторовия контрол върху текста.

В изразяването на пренебрежение или неодобрение към поетичния текст отново откриваме следите на един спор между анотатора и поета: ако първият експлицитно показва дефектите на текста, вторият имплицитно отказва да поправи или отстрани проблематичната дума или фраза. Както свидетелства и критическата му проза, Емпсън държи подобни вътрешни разногласия да не се изглаждат до фалшиво единство. Авторитетът, въплътен в единна гледна точка, е съмнителен; а аргументацията, която сама сочи разломните си линии, парадоксално придобива повече тежест.

Подобна автокритика, която неутрализира потенциалните критики отвън, е важна функция на паратекста изобщо. Бележките на Емпсън показват обаче, че можем да я открием не само в паратекстуални жанрове като предговора и бележките към дискурсивни текстове, както подсказва Женет[[89]](#footnote-89), а и в бележките към фикционални (в случая поетични) текстове.

Всички тези реторически жестове у Емпсън можем да разглеждаме и като проявления на традиционния топос на скромността, чиято цел е да се спечели благоразположението на публиката и да се предотвратят или смекчат възможните критики. Непретенциозният изказ в бележките, например, е в съзвучие със съвета на Квинтилиан, че речта трябва да звучи спонтанно и че не бива да е прекалено украсена – известна простота в мислите, стила, гласа и външния вид на оратора ще се понрави на публиката. Колебливостта в изказа също може да спечели слушателя: добрият оратор, казва Цицерон, проявява известна плахост и обърканост – колкото по-добре подготвен е той, толкова повече си дава сметка за трудностите на говоренето, за несигурността на успеха, за тежестта на очакванията на публиката. Освен знак за опитност, плахостта свидетелства и за почтеност: скромността не само не пречи, а дори помага на оратора. Също така, според Квинтилиан добрият оратор предугажда реакциите на своята публика и сам признава грешките си. Той допуска публиката и до мисловните си процеси и така тя става техен свидетел[[90]](#footnote-90).

Бележките на Емпсън правят всичко това. Непретенциозният им и неуверен изказ, както и опитът им да предусетят възможни реакции, обезоръжават читателя. Истината на анотатора в тези бележки не е безусловна и следователно авторитарна; това е една човешка, не божествена истина. Със стила и реториката си бележките си спечелват всички основни изгоди, свързани с топоса на скромността. Позволявайки си да показва неувереност, анотаторът всъщност подсказва самоувереност; демонстрацията на слабост е свидетелство за сила.

Така бележките на Емпсън показват, че, макар Женет да свързва топосa на скромността най-вече с паратекста към нефикционални текстове,[[91]](#footnote-91) този топос може да играе съществена роля и в паратекста към фикционални текстове. Разликата е следната. В нефикционалните текстове топосът се основава на разграничението между крайно достойния предмет на творбата и недостойната за него авторова разработка, като значимостта на темата се оказва по-важна от недостатъците на текста[[92]](#footnote-92). В бележките на Емпсън топосът на скромността се основава на разграничението между намерението (“I meant to”, “I tried”) и крайния резултат (“I failed”), като доброто намерение компенсира незадоволителния резултат.

Сега можем да се върнем на въпроса за връзките между бележките на Емпсън и тези на Елиът. Въпреки всички разлики между тях, някои от най-важните метатекстуални жестове и ефекти, които откриваме у Емпсън, имат своите прецеденти у Елиът. Подобно на Елиът в бележката към стихове 220-21, Емпсън също понякога пресича потенциалните възражения на читателя и едва ли не го сплашва чрез безцеремонно позоваване на интенциите си. Бележката към “Courage means Running”, например, съдържа следното пояснение: “*Bard* and *hack* I suppose come in a bit oddly, but the point is to join up the crisis-feeling to what can be felt all the time in normal life”[[93]](#footnote-93). За да неутрализира възраженията, тя разкрива авторовия замисъл (“to join up the crisis-feeling …”), което обаче води по-скоро до объркване, отколкото до яснота. Всякакви съмнения, които читателят може да е имал относно уместността на думите “bard” и “hack”, остават на заден план пред нуждата му да открие връзката между тези думи и кризата/ нормалния живот. Идеята за подобна свързаност е подхвърлена небрежно, сякаш връзката е очевидна, каквато тя не е; читателят е не просто озадачен, а и несигурен пред явната увереност на автора. Както при Елиът, и тук откриваме нещо „даскалско”: бележката на Емпсън ни напомня за учител, който допълнително обърква и без това неразбиращия ученик, като безгрижно заявява, че проблем изобщо няма.

Бележките на Емпсън се родеят и с тази за картите Таро на Елиът. В последната, както видяхме, авторът едновременно признава своето невежеството и заявява правата си, като подчертава върховенството на авторовата интенция над поетичния материал: “... I have obviously departed ... to suit my own convenience.... fits my purpose ... he is associated in my mindwith ... I associate him with.... I associate, quite arbitrarily, with....”. Същата реторика откриваме в бележката на Емпсън към “Bacchus” – първо в “Ether and chloroform *smell to me much alike* though only chloroform has got chlorine in it, *so I swap* drugs *to bring in* [the idea of] poison gas”; а след това – в “The snakes round [Mercury’s] staff were also used for Bacchus, *as I remember*, hidden under the ivy, and *I connect them* with the serpent that gave knowledge of good and evil”[[94]](#footnote-94). Както и бележката на Елиът, тези глоси са наситени с присъствието на автора – те заявяват лични възприятия и асоциации; обявяват интенции и небрежно излагат на показ неумолимото им действие. Всъщност, напълно е възможно бележката на Елиът да е вдъхновила метатекстуалния подход на Емпсън като цяло, с типичните за него открити декларации на авторови интенции, решения и процедури; най-малкото, тя със сигурност го е насърчила.

И едно последно сходство между анотациите на Емпсън и две от бележките на Елиът: уводната и тази върху Тирезий. Първата, както видяхме, разкрива цялостния „план” на *Пустата земя* (заимстван от изследването на Уестън върху легендата за Светия Граал); втората посочва Тирезий като обединяващата гледна точка в поемата. Целта на подобни бележки не е да хвърлят светлина върху отделни трудни моменти в текста: те обхващат цялостния му замисъл или някое важно негово измерение. Не всички критици приветстват тези бележки на Елиът (за едни „планът” е изкуствено привнесен, за други е редукционистки). Емпсън обаче, макар да не одобрява други от бележките на Елиът или други техни аспекти, няма нищо против тях. Както вече казахме, собствените му анотации често предлагат цялостно (макар и кратко) тълкувание на съответното стихотворение. По този начин те поставят под въпрос тезата на Женет за фундаментално локалния характер на бележките като паратекстуален жанр – черта, която служи да го разграничи, например, от предговора и послеслова. И макар да споменава един пример за лаконичен, „маскиран като бележка” послеслов, той приема разграничението за устойчиво[[95]](#footnote-95). Бележките на Емпсън, обаче, бидейки едновременно локални и глобални, разширяват идеята за границите на бележката и по този начин релативизират разделението. Те показват, че вместо да описваме даден паратекст като определена форма, маскирана като друга, може би ще е по-уместно да гледаме на тези форми не като на същности с ясно обособени граници, а като на различни точки от един континуум.

Напълно е възможно уводната бележка към *Пустата земя* и тази върху Тирезий да са подсказали на Емпсън потенциалната стойност на подобно цялостно тълкувание и да са подействали като стимул за това измерение на собствените му бележки. В същото време в бележките и на двамата поети откриваме реторически жестове, които поне на пръв поглед поставят под въпрос авторитета им. Бележката за картите Таро на Елиът заявява невежеството му, като обаче това заявление бива неутрализирано от предявеното право на авторова свобода и удобство. По подобен начин Емпсъновата бележка към “China” обявява ключовите идеи в стихотворението за погрешни, а централната метафора – за неточна, но едновременно с това подсказва правото на поета да не се съобразява с истината и фактите, когато преследва даден замисъл[[96]](#footnote-96).

Бележките на Емпсън често подриват авторитета му, посочвайки проблематичността на знанията му – напр. “Dr Johnson said it, *somewhere in Boswell*”; “Darwin tried this, but *I forget whether it was true or not*”[[97]](#footnote-97). Този жест също има свой прецедент у Елиът, както видяхме в предишната глава. Въпреки че тези бележки не са строго метатекстуални, те са свързани със сходни проблеми на авторовата власт и контрол.

И макар Емпсън да не прехвърля екзегетичната отговорност на други, и в неговите бележки, както и в тези на Елиът, откриваме известна раздвоеност: авторът представя текста едновременно като свой и като не-свой. Самата колебливост на изказа, която вече обсъдихме, свидетелства за разделение между поета и анотатора и подсказва, че поетът-анотатор не притежава текста си докрай. За такова разделение говори и съчетанието, в определени бележки, на неутрални наблюдения със собственически жестове или автобиографични реминисценции.

За Емпсън двойствеността на бележките, чийто коментар е и личен, и безличен, не е резултат на компромис. За него поетът едновременно има пълното право да ни разкрие генезиса на текста отвътре и трябва да погледне на текста като на „чужд … външен предмет” (вж. втора глава). Чрез подобно взаимно допълване на вътрешен и външен поглед бележките дават на читателя своего рода бинокулярно зрение. А разногласията между автора-поет и автора-анотатор се противопоставят на опасната илюзия за единствената и единна истина и гарантират по-дълбока истинност.

И все пак тази истинност произхожда от Автора, било в ролята на поет или на анотатор. С истината, предоставена от авторовите бележки, независимо колко е колеблива и нееднозначна, не можем да не се съобразим. Колко и да се самоподрива авторът-анотатор, колкото и да овъншнява погледа си, чрез бележките той се опитва да задържи текста в своя власт и дори, в известен смисъл, да продължи да го пише. Тъкмо за такова продължаващо писане свидетелстват коренно различните варианти на бележката към “Sea Voyage” от 1928 и 1935 година, които сякаш коментират две различни стихотворения. И макар това да е единственият подобен случай сред анотациите на Емпсън, той показва убедително какъв интерпретативен контрол позволяват на автора бележките.

 Тази власт не е абсолютна. На първо място, макар автоанотирането да разкрива отказа на автора да отстъпи контрола върху продукцията си, то същевременно подрива идеята за свещения, самодостатъчен и неприкосновен текст. (Ако един текст подлежи на анотиране от страна на автора, той подлежи на всякакво анотиране.) Иначе казано, в авторовите бележки се проявяват две противоположни нач ала: авторитарно и анти-авторитарно.

 На второ място, стилът на бележките, както видяхме, ги прави подчертано писателски текст: те пораждат допълнителни въпроси и изискват допълнителни тълкувания. Те не затварят текста, а го държат отворен. И макар стилът на Емпсън да е твърде специфичен, същото вероятно важи за анотирането изобщо: всяка анотация има потенциала да предизвика по-нататъшни анотации. Ако един текст подлежи на анотиране, той подлежи на още анотиране.

 Каква в крайна сметка е ролята на бележките на Емпсън спрямо смисъла на текста? Ограничават ли те играта на интерпретацията? Или самата възможност за игра отменя потенциалните граници?

Бележките на Емпсън са форма на общуване с читателя, която контролира интерпретацията, без да я удържа.

**Заключението** обобщава основните изводи от изследването и откроява главните му приноси. Предложената от Емпсън автоанотационна програма, която той следва и на практика, представлява отговор на една специфична културна ситуация, в която поезията не може да не бъде трудна. За Емпсън тази неизбежна трудност обаче не означава, че поезията не подлежи на рационално обяснение, а най-важната форма на подобно обяснение се явяват авторовите бележки. Програмата на Емпсън се основава на същия рационализъм, на който се основава и критиката му, и въплъщава същата съпротива срещу мистификацията на литературата. С голямото разнообразие на видовете информация, които програмата предвижда, тя се явява отражение и на методологическата всеобхватност на критиката му. Наблюдаваме приемственост и между бележките на Емпсън и поезията му: бележките се явяват продължение – в по-обособена форма и в по-наситен вид – на диалектическите и диалогични тенденции, характерни за самите стихотворения.

Бележките на Емпсън наистина се отличават с особена диалогичност. На първо място, те влизат в различни взаимодействия със стихотворенията и така отварят нови пространства за поетично смислостроене. На второ място, те говорят на два различни езика едновременно – единият е небрежно разговорен, другият се отличава с квази-поетична компресия. На трето място, най-общо казано, те позволяват на автора да общува с читателя на още едно ниво. По-конкретно бележките понякога експлицитно разкриват участието на други в създаването им (за дадена дума се предлага глоса, например, защото приятелите на автора не са я знаели) и предугаждат или откликват на читателски реакции. Бележките често документират един своеобразен спор между поета и анотатора; често ни показват и личната работилница на поета. Иначе казано, рефлексивността на бележките не е солипсистична рефлексивност; самосъзнанието им включва съзнание за другия.

А въпросът за аз-а и другия е тясно свързан с въпроса за властта. Като явни знаци за присъствието на автора, бележките на Емпсън потвърждават неговата агентност, а подчертаната им метатекстуалност ратифицира автора като първоизточник на поетичния текст и гарантира позицията му като негов главен тълкувател. Но самите бележки не се явяват недвусмислена опора за стихотворенията. Да се подчертае агентността на автора означава да се подчертае конструираността на стихотворението и, следователно, да се открои неговата условност. С различните решения, търкания и разделителни линии, които бележките документират – разногласията между поета и анотатора; заявяването както на определени поетични избори, така и на някои съмнения относно адекватността им – истината, която те предлагат, макар и да не може да бъде пренебрегната, не е солидна и абсолютна. И още нещо: бележките по правило отговарят на въпросите ни около стихотворния текст с други въпроси, предлагат ни тълкувания, които на свой ред се нуждаят от тълкуване. Те насочват читателската интерпретация, без обаче да я ограничават. Те поддържат ангажираността на читателя. Така авторитетът им се състои не толкова в това, че свеждат до нас окончателния смисъл на поетичния текст, колкото в това, че правят затварянето на този текст невъзможно.

**V. ОСНОВНИ ПРИНОСНИ МОМЕНТИ**

1) Настоящият труд е първото цялостно и детайлно изследване на бележките, които Емпсън пише към повечето си стихотворения. Трудът разглежда подробно всички основни аспекти на бележките, като ги полага и в една по-широка рамка, показвайки връзките между бележките, от една страна, и поезията и критиката на Емпсън, от друга, както и мястото на бележките в литературно-културния контекст на времето и в литературния дебат изобщо. Като осветлява тази практически неизследвана страна от творчеството на една от най-значимите фигури в англоезичната литература на ХХ век, дисертацията способства за един по-пълен поглед върху тази фигура.

2) Трудът предлага и първата подробна съпоставка на бележките на Емпсън и тези на Елиът към *Пустата земя*. Последнитеса най-известните авторови бележки в англоезичната поезия на ХХ век, но освен това те имат и пряко отношение към бележките на Емпсън. Както показва изследването, въпреки очевидните разлики между двата типа анотация, между тях съществуват и редица важни сходства. Елиът предлага на Емпсън не просто общ стимул, а конкретен модел на автоанотация – модел, който Емпсън едновременно отхвърля и следва. Подобно съпоставително разглеждане обогатява разбирането ни както за бележките на Емпсън, така и за тези на Елиът.

3) Изследването препрочита и допълва един аспект на паратекстологията, който при Женет е само набелязан. Ако Женет предлага удобна рамка за изследване на бележките на Емпсън, бележките на Емпсън пък приканват едновременно към разширяване и прецизиране на Женетовата рамка. При Женет анотациите в поезията са съвсем малък елемент в една мащабна типология на бележките и са разгледани съвсем накратко. Богатият корпус, който Емпсън предлага, позволява тази част от паратекстологичния модел да бъде значително обогатена. По-конкретно изследването показва следното:

А) Бележките на Емпсън потвърждават ключовата теза на Женет за условната граница между текст и паратекст – първо, бележките демонстрират значителна стилистична приемственост със стихотворенията (възпроизвеждайки техния концентриран изказ); второ, те често придобиват своя собствена реторическа структура (следвайки свои собствени принципи на конструиране и произвеждайки свои собствени дискурсивни ефекти).

Същевременно с това обаче бележките налагат преразглеждането на редица важни постановки на Женет.

Б) Предлагайки глобални коментари върху цялостния смисъл на поетичния текст, те поставят под въпрос фундаментално локалния характер на бележките от дефиницията на Женет.

В) Демонстрирайки значителна стилистична приемственост със стихотворенията, бележките оспорват постулираната от Женет рязка смяна в текстовия режим между основния текст и бележките към фикционални текстове.

Г) Бележките на Емпсън показват, че бележките към фикционални текстове не се ограничават до предимно документални функции – тъкмо обратното, изпълняваните от тях интерпретативни функции могат да се окажат по-важни от документалните. Бележките разкриват и че разграничението между двата типа функции така или иначе е твърде условно (неотменната избирателност на всяка документация, например, неизбежно води интерпретацията в едни посоки за сметка на други).

Д) Те показват и че, точно както бележките към дискурсивни текстове, бележките към фикционални текстове също могат да служат за отклоняване на потенциални критики отвън и често съдържат в себе си значителен елемент на автокритика. Най-виден е този аспект на бележките в различните проявления на топоса на скромността.

Е) Докато за Женет идеологическата инвестиция, която може да носи в себе си паратекстът, е пренебрежима, бележките на Емпсън показват, че тази инвестиция може да бъде значителна. Те въплъщават съпротивата на Емпсън срещу мистификацията на поезията и срещу прекомерно професионализирания дискурс на съвременната литературна наука, обуславяйки съответно самия му автоанотационен проект и някои от най-важните формални аспекти на бележките.

В крайна сметка корпусът, предлаган от Емпсън, показва, че както бележките изобщо, така и тези към фикционални текстове в частност, могат да играят много по-сложни роли, отколкото им отрежда моделът на Женет.

**Цитирана в автореферата литература:**

Barney, Stephen A., ed. *Annotation and Its Texts*. New York: Oxford UP, 1991.

Barthes, Roland. “Introduction to the Structural Analysis of Narratives.” In *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 79-124.

Benstock, Shari. “At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text.” *PMLA*, Vol. 98, Issue 2 (1983). 204-25.

Bowersock, G. W. “The Art of the Footnote”. *American Scholar* 53 (1983-84). 54-62.

Brown, Gillian, and George Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Chafe, Wallace L. “Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature.” In *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Ed. Deborah Tannen. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1984. 35-53.

Cicero, *On Oratory and Orators.* Trans. J. S. Watson. New York: Harper and Brothers, 1860.

Constable, John, ed. *Critical Essays on William Empson* (Critical Thought Series: 3). Aldershot: Scolar Press, 1993.

Cooke, Fletcher. “*Poems*, by William Empson” (book review) [1935]. In Constable, *Critical Essays on William Empson*. 59.

Cosgrove, Peter W. “Undermining the Text: Edward Gibbon, Alexander Pope, and the Anti-Authenticating Footnote.” In Barney, *Annotation and Its Texts*. 130-51.

Derrida, Jacques. “This Is Not an Oral Footnote.” In Barney, *Annotation and Its Texts*. 192-205.

Dodsworth, Martin. “Empson at Cambridge.” *the Review*, Nos. 6&7 (June 1963): William Empson Special Number. 3-13.

Eberhart, Richard. “Empson’s Poetry” [date unknown]. In Constable, *Critical Essays on William Empson*. 136-53.

Eliot, T. S. *Collected Poems 1909 – 1962*. London: Faber and Faber, 1963.

Empson, William. *Argufying: Essays on Literature and Culture*. Ed. John Haffenden. London: Hogarth Press, 1987*.*

---. “Argufying in Poetry” [1963]. In Argufying. 167-73.

---. *Collected Poems*. London: Hogarth Press, 1984.

---. *The Complete Poems of William Empson*. Ed. JohnHaffenden. Harmondsworth: Penguin Books, 2000.

---. The Gathering Storm. London: Faber and Faber, 1940.

---. “The Hammer’s Ring” [1973]. In Argufying. 216-24.

---. “An Interview with William Empson.” By Christopher Norris and David B. Wilson. In Bevis, *Some Versions of Empson*. 289-319.

---. “Obscurity and Annotation” [1929].In Argufying. 70*-*87.

---. *Poems*. London: Chatto & Windus, 1935.

---. “Rhythm and Imagery in English Poetry” [1961]. In Argufying. 147-66.

---. *Selected Letters of William Empson.* Ed. JohnHaffenden. New York: Oxford UP, 2006.

---. *Seven Types of Ambiguity*. London: Hogarth Press, 1953.

---. “Still the Strange Necessity” [1955]. In Argufying. 120-28.

---. “Teaching the Meaning of Poetry” [1936]. In Argufying. 98-100.

---. *Using Biography*. London: Chatto & Windus, 1984.

Gardner, Philip, and Averil Gardner. *The God Approached: A Commentary on the Poems of William Empson*. London: Chatto & Windus, 1978.

Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

Haffenden, John. *William Empson[.] Volume I: Among the Mandarins*. New York: Oxford UP, 2005.

Hanna III, Ralph. “Annotation as Social Practice.” In Barney, *Annotation and Its Texts*. 178-84.

Hardy, Barbara. “William Empson and *Seven Types of Ambiguity*.” In *The Critics Who Made Us: Essays from* Sewanee Review. Ed. George Core. Columbia, Missouri: U of Missouri P, 1993. 47-58.

Lecercle, Jean-Jacques. “William Empson’s Cosmicomics.” In Norris and Mapp, *William Empson: The Critical Achievement.* 269-93.

MacNeice, Louis. “Mr. Empson as a Poet” [1935]. In Constable, *Critical Essays on William Empson*. 58.

Maloney, Edward J. “Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach.” Diss. Ohio State U., 2005. 6 Oct. 2015 ‹[https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\_file?accession=osu1125378621](https://etd.ohiolink.edu/%21etd.send_file?accession=osu1125378621)›.

Mason, H. A. “William Empson’s Verse” [1935]. In Constable, *Critical Essays on William Empson*. 69-70.

Meller, Horst. *Das Gedicht als Einübung: Zum Dichtungsverständnis William Empsons*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1974.

Milton, John. *Paradise Lost*. Ed. Barbara K. Lewalski. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Morelli, Angelo. *La Poesia di William Empson*.Catania: Niccolò Giannotta, 1959.

Press, John. *The Chequer’d Shade: Reflections on Obscurity in Poetry*. London: Oxford UP, 1958.

Quintilian. *Institutio Oratoria*, 4 vols. Trans. H. E. Butler. London: Heinemann (Loeb Classical Library), 1920-22.

Rainey, Lawrence. *Revisiting* The Waste Land. New Haven & London: Yale UP, 2005.

Richards, I. A. “Empson’s ‘Poems’” [1936]. In Constable, *Critical Essays on William Empson*. 76-78.

Rodway, A. E. “The Structure of Complex Verse” [1956]. In Constable, *Critical Essays on William Empson*. 334-41.

Troy, William. “Poetry and ‘The Non-Euclidean Predicament.’” *Poetry*, Vol. 74, No. 4 (July 1949). 234-36.

Vanderborgh, Susan. *Paratextual Communities: American Avant-garde Poetry Since 1950*.

Carbondale: Southern Illinois UP, 2001.

Vinson, James, and D. L. Kirkpatrick, eds. *Contemporary Poets*. New York: St. Martin’s Press, 1985.

White, Patricia S. “Black and White and Read All Over: A Meditation on Footnotes.” *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship*, Vol. 5 (1991). 81-90.

Wilbur, Richard. “Seven Poets” [1950]. In Constable, *Critical Essays on William Empson*. 207-11.

Wimsatt, W. K., Jr. and Monroe C. Beardsley. “The Intentional Fallacy.” In *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: U of Kentucky P, 1954. 3-19.

Zerby, Chuck. *The Devil’s Details: A History of Footnotes*. New York: Touchstone/Simon & Shuster, 2003.

**Публикации по темата на дисертационния труд:**

1. „Бележките към *Пустата земя* на Т. С. Елиът: бродове и плаващи пясъци”. В *Четвърта конференция на млади учени във Факултета по класически и нови филологии – май 2007*, София: УИ „Св. Климент Охридски”, 2008. ISBN 978-954-07-2754-7. Стр. 70-79.

2. “Transgressive Transtextuality: Early Reception of *The Waste Land* Notes”. В *Boundaries, Boundary Crossing, Cross-Boundary Transfer*, Благоевград: УИ „Н. Рилски”, 2009. ISBN 978-954-680-617-8. Стр. 178-86.

3. “Private Treaties: William Empson and the Case for the Self-Annotating Poet”. В *The Peregrinations of the Text: Reading, Translation, Rewriting (Essays in Honour of Alexander Shurbanov)*, Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2013. ISBN 978-954-07-3500-9. Стр. 201-209.

4. “Decorous Seduction: The Self-Annotated Poetry of William Empson”. В *Научни трудове: том 50, кн. 1, сб. Г, 2012*, Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски”, 2013. ISSN 0861-0029. Стр. 206-16.

5. “Empson’s Authorial Notes to His Poems: The Documentation of Source References”. В *Десета конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти от Факултета по класически и нови филологии (май 2013)*, София: УИ „ Св. Климент Охридски” 2013. ISBN 978-954-07-3633-4. Стр. 159-67.

6. “A Poetry ‘Cookery-Book’: The Metatextual Aspects of William Empson’s Authorial Notes to His Poetry”. Във *Филологията – класическа и нова: юбилейна научна конференция на Факултета по класически и нови филологии*, София: УИ „Св. Климент Охридски”, 2016. ISBN 978-954-07-4082-9. Стр. 483-97.

7. “Eliot and Empson: Two Self-Annotating Poets”. В *Годишник на СУ – ФКНФ: том 109/2016* (под печат).

1. “Obscurity and Annotation” 70. [↑](#footnote-ref-1)
2. Haffenden 7. [↑](#footnote-ref-2)
3. Като се изключат книгите на двама неаглоезични автори – *La Poesia di William Empson* (1959) от Анджело Морели и *Das Gedicht als Einübung: Zum Dichtungsverständnis William Empsons* (1974) от Хорст Мелер. Книгата на Мелер не успява да заеме важно място в изследванията върху Емпсън; тази на Морели всъщност е неголяма по обем (154 страници, в които интерпретацията на стихотворенията на Емпсън е съчетана с техни преводи на италиански) и не се радва на висока оценка (вж. Gardner and Gardner, *The God Approached: A Commentary on the Poems of William Empson* 37-38, бел. 47). [↑](#footnote-ref-3)
4. Стихотворенията на Емпсън често биват оприличавани на поетични главоблъсканици или гатанки (вж. напр. Eberhart 136, 143; Richards 76). [↑](#footnote-ref-4)
5. Jean-Jacques Lecercle, “William Empson’s Cosmicomics”, в Norris, Christopher, and Nigel Mapp, eds. *William Empson: The Critical Achievement.* Cambridge: Cambridge UP, 1993, 269-93. [↑](#footnote-ref-5)
6. Cooke 59; Press 41. [↑](#footnote-ref-6)
7. Dodsworth 3. [↑](#footnote-ref-7)
8. Wilbur 210; Rodway 335. [↑](#footnote-ref-8)
9. “Two songs from a libretto” (1927), в *Complete Poems* 154. [↑](#footnote-ref-9)
10. “Teaching the Meaning of Poetry” 98; “Obscurity and Annotation” 71; *Selected Letters* 7. [↑](#footnote-ref-10)
11. Вж. Lawrence Rainey, *Revisiting* The Waste Land 37. [↑](#footnote-ref-11)
12. Lecercle 273; Gardner and Gardner 24; Haffenden 371-72. [↑](#footnote-ref-12)
13. Genette 407, 409. [↑](#footnote-ref-13)
14. Genette 319, 328, 343. [↑](#footnote-ref-14)
15. Genette 12. [↑](#footnote-ref-15)
16. Genette 326-28; 410. [↑](#footnote-ref-16)
17. Вж. напр. Vanderborgh 5, 129, бел. 2; Zerby 144; Maloney 61. [↑](#footnote-ref-17)
18. Genette 319-20. [↑](#footnote-ref-18)
19. Genette 332-33. Под „дискурсивни” Женет разбира исторически, философски, есеистични и други подобни форми на проза, а под „фикционални” – романи, разкази, пиеси и поетични текстове. [↑](#footnote-ref-19)
20. Genette 332, 335. [↑](#footnote-ref-20)
21. White 86; Benstock 204-6. [↑](#footnote-ref-21)
22. Benstock 204; Derrida 194. [↑](#footnote-ref-22)
23. “Obscurity and Annotation” 70-71, 73, 76-77. [↑](#footnote-ref-23)
24. “Obscurity and Annotation” 83-84, 86. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Selected Letters* 6-7. [↑](#footnote-ref-25)
26. “Obscurity and Annotation” 71-72, 80, 83; *Selected Letters* 7; *The Gathering Storm* 55. [↑](#footnote-ref-26)
27. “Obscurity and Annotation” 74-75, 78-80. [↑](#footnote-ref-27)
28. “Obscurity and Annotation” 70-72. [↑](#footnote-ref-28)
29. “Obscurity and Annotation” 70, 72, 77. [↑](#footnote-ref-29)
30. “Obscurity and Annotation” 73-74. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Seven Types of Ambiguity* 167; “Obscurity and Annotation” 80, 77. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Poems* 39. [↑](#footnote-ref-32)
33. Вж. напр. MacNeice 58; Mason 70; Rodway 335-36. [↑](#footnote-ref-33)
34. “Argufying in Poetry” 167; Vinson and Kirkpatrick438; “Rhythm and Imagery in English Poetry” 161, 159, 163-64. [↑](#footnote-ref-34)
35. Лекция, изнесена в Принстън (цит. по Haffenden 542); *The Gathering Storm* 55; “Argufying in Poetry” 167. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Seven Types of Ambiguity* 9. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Seven Types of Ambiguity* 57, 16, 256; “Still the Strange Necessity” 126; *Selected Letters* 180. [↑](#footnote-ref-37)
38. “Argufying in Poetry” 168. [↑](#footnote-ref-38)
39. “Rhythm and Imagery in English Poetry” 161. [↑](#footnote-ref-39)
40. “Obscurity and Annotation” 80, 75. [↑](#footnote-ref-40)
41. “Obscurity and Annotation” 80. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Selected Letters* 396-97, 477; “The Hammer’s Ring” 218. [↑](#footnote-ref-42)
43. “Still the Strange Necessity” 125; *Selected Letters* 396, 404-6; Norris and Wilson, “An Interview with William Empson” 297. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Selected Letters* 623; “Still the Strange Necessity” 124-25. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Collected Poems* (1984) 96; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Collected Poems* (1984) 111; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-46)
47. Benstock 204-5; Zerby 9, 66, 81; Bowersock 58. [↑](#footnote-ref-47)
48. Brown and Yule 17. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Collected Poems* (1984) 105, 107-8. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Collected Poems* (1984) 114. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Collected Poems* (1984) 100; курсив мой. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Collected Poems* (1984) 105. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Collected Poems* (1984) 101; курсив мой. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Collected Poems* (1984) 101. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Collected Poems* (1984) 94, 113; курсив мой. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Collected Poems 1909 – 1962* 85; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Collected Poems* (1984) 94. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Collected Poems 1909 – 1962* 81, 65. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Collected Poems* (1984) 116-17; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-59)
60. По определението на Brown and Yule 1. [↑](#footnote-ref-60)
61. Brown and Yule 3-4. [↑](#footnote-ref-61)
62. Термините (*detachment*, *involvement*) заемам от Chafe 45-49. [↑](#footnote-ref-62)
63. Лекция, изнесена в Принстън (цит. по Haffenden 542); *Selected Letters* 222, 545. [↑](#footnote-ref-63)
64. Вж. напр. Barbara Hardy 49-50, 52-53. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Collected Poems* (1984) 94, 6. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Collected Poems* (1984) 12. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Collected Poems* (1984) 8, 95; курсив и многоточие в оригинала. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Paradise Lost*, книга II, стихове 109, 142-43. [↑](#footnote-ref-68)
69. *The Gathering Storm* 55. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Collected Poems* (1984) 109. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Collected Poems* (1984) 107, 105; курсив мой. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Collected Poems* (1984) 102. [↑](#footnote-ref-72)
73. Hanna 179. [↑](#footnote-ref-73)
74. Този термин заемам от Ролан Барт, който описва с него хода на наратива, характеризиращ се с едновременното действие на различни видове отношения между елементите (Barthes 122). [↑](#footnote-ref-74)
75. Genette 332, 335; Derrida 196. [↑](#footnote-ref-75)
76. *Collected Poems* (1984) 105, 107-8, 93. [↑](#footnote-ref-76)
77. Cosgrove 148. [↑](#footnote-ref-77)
78. Troy 235; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-78)
79. Genette 353, 367-68. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Collected Poems 1909 – 1962* 71 (стихове 220-21), 83. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Collected Poems* *1909 – 1962* 80-81. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Collected Poems* *1909 – 1962* 82-83; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-82)
83. *Collected Poems 1909 – 1962* 80. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Collected Poems* (1984) 100, 119; курсив мой. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Collected Poems* (1984) 95, 108, 100, 112, 96; курсив мой. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Collected Poems* (1984) 119; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Collected Poems* (1984) 113, 115, 103, *The Gathering Storm* 9; курсив мой. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Collected Poems* (1984) 98. [↑](#footnote-ref-88)
89. Genette 207-9, 326, 330-32. [↑](#footnote-ref-89)
90. Quintilian IV.i.55, 60, IX.ii.16-21; Cicero I.xxvi. [↑](#footnote-ref-90)
91. Genette 198. [↑](#footnote-ref-91)
92. Genette 198. [↑](#footnote-ref-92)
93. *Collected Poems* (1984) 113; курсив в оригинала. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Collected Poems* (1984) 108; курсив мой. [↑](#footnote-ref-94)
95. Genette 319-22. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Collected Poems* (1984) 115, 118. [↑](#footnote-ref-96)
97. *Collected Poems* (1984) 94; курсив мой. [↑](#footnote-ref-97)