

ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ

АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ

Тезисността на настоящото изложение не позволява не само изчерпването, но дори и достатъчно убедителното представяне на повдигнатите проблеми. Въпреки това авторът смята, че може да го публикува като опит за систематизация на различните въпроси на жанровата теория в единен възглед за същността и функциите на жанра в художествения процес. За съжаление малкият обем не позволява включването на три много важни въпроса — проблема за жанровата система, за развойните модели на жанровете и жанровите системи и за промяната във възприятийната парадигма на исторически установилите се жанрове.

ОНТОЛОГИЧЕН СТАТУС

Според Хемпфер¹ на въпроса, „как в същност съществуват литературните жанрове?“, може да се отговори принципно по следните три начина: А) Номиналистично — не съществуват всеобщи категории, а само всеобщо прилагани словесни знаци, които се представят за всеобщи понятия, докато в действителност можем да разполагаме само с единични представи; Б) Платонично, респ. реалистично — а) платонично — приема съществуването на универсалия „ante res“, която съществува заедно с времепространствения свят под формата на отделна сфера, т. е. жанрът съществува като идея. И б) реалистично (материалистически) — универсалията съществува „in rebus“, т. е. закономерността се изразява само посредством явлението, но тя съществува обективно; В) Концептуалистично — съществува универсалия „in mente“, утвърждаваща съществуването на всеобщи категории в съзнанието, но отричаща реалното им съществуване в действителността.

Но на какво е универсалия литературният жанр? Терминологичната епопея на жанровата теория показва не само противоречивостта и сложността на проблематиката, но и възможността тя да бъде разрешена на различни равнища, от различни позиции и според различни принципи. Всички „родове“, „видове“, „жанрове“, „поджанрове“, „типове“, „прости и сложни форми“, „модуси“, „естествени форми на поезията“, „прости качества“, „дискурсивни особености“, „естетически и исторически жанрове“ и пр. са все универсалия на нещо — на отделни произведения, на идеални феномени, на композиционни принципи, на структурни особености. Освен това отношенията между различните равнища са също противоречиви и неопределени. Какво е отношението например между лирика и лирически жанр? А между ода, елегия и лирическа песен? Могат ли те да бъдат определени въз основата на *genus proesimus* и *diferencia specifica*,

¹ К. H e m p f e r. Gattungstheorie. München, 1973.

т. е. да бъдат видове на класа според формалната логика? И ако за родовите понятия, както и за структурните и композиционните принципи е признато, че могат да бъдат постигнати само в сферата на абстракцията, макар и да съществуват обективно,² то проблемът за универсалията на тези жанрове, които се наричат „балада“, „сонет“, „роман“ и пр. и с които сме свикнали да обозначаваме вещественно съществуващи текстове, остава да тревожи. Коя е основата за извличане на общи черти от отделните произведения, които да дават основания за формиране на жанровата универсалия и какво е значението на тези понятия? Може да се дадат няколко принципи разрешения: А) нормативна поетика — съществуват регламентирани структури, според които произведението се създава и възприема. Или в семиотически термини — в езика (*langue*) на изкуството жанровете съществуват така, както граматическите правила в обикновения език. Б) морфологична поетика — жанрът съществува в абстракцията като средство за класификация на текстовете. Явява се въпросът, кои текстове да бъдат включени към всяка група — историческите промени налагат съществуването под едно заглавие на принципно различни творби. Като отговор на този въпрос възниква представата за „инвариантната норма“ — лирическите песни се обхващат от своето „песенност“, присъщо на всички текстове от тази рубрика, докато останалите особености на произведението са исторически променливи.³ В) комуникативна поетика — жанрът е универсалия на „групи текстове“ и се нарича „текстов сорт“⁴. Това схващане преодолява едностранчивостта на класификационния подход, като признава обективното съществуване на жанра. Но ограничаването му само в областта на текстовите групи, т. е. на индивидуалните речеве актове, носи след себе си всички несъобразности на Сосюровата дихотомия език — реч. Тъй като жанрът не може да се разглежда като „реч“, но не може да бъде причислен и към „езика“ на изкуството, по необходимост трябва да се приеме, че той съществува само в съзнанието на определена историческа епоха, представлява „хоризонт на очакване“, чиято природа е малко или повече инструктивна — тя се усвоява от читателя в училище, от мнениата на критика и пр. и му служи като „естетически опит“, от чиято гледна точка той възприема творбата. Субективноидеалистическият характер на тази позиция личи най-ясно в определението на Яус: „Всеобщността на литературния жанр, която не може да се отнесе към една процесуално определена инвариантна норма, може да се обхване с помощта на понятията, които Кант разработи за определяне на естетическото съждение. „Вследствие на това (на не-необходимия характер на връзката между естетическото съждение и понятието за красотата — б. м., А. П.) модалността на естетическото съждение не е обективно следствие на обективен закон. Тя може да се нарече само о б р а з ц о в а, т. е. необходимо е съгласието на в с и ч к и относно едно съждение, което се разглежда като пример на едно правило, което не може да се посочи.“ Това посредничество между всеобщото и особеното чрез образцовото важи очевидно и за рецептивния, и за продуктивния континуитет на литературния жанр, който като „неопределе-

² За сложния и противоречив път при установяване на родовото и жанровото понятие вж. Н. Георгиев. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. — ГСФ, ФСФ, 1969; J. Beherens. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Halle, 1940; W. V. Rutkowski. Die literarischen Gattungen. Bern/München, 1968; K. Hempfer, Op. cit.; G. Genette. Introduction à l'architexte, p. 79.

³ Това е по принцип схващането, залегнало в основата на цяло направление в литературознанието, известно като „литературна история по жанрове“. За основните теоретически принципи вж. G. Müller. Bemerkungen zur Gattungspoetik. — In: Philosophischer Anzeiger ³ (1928/29); K. Viëtor. Die Geschichte der literarischen Gattungen. — In: K. V. Geist und Form. Bern, 1952.

⁴ Вж. G. Gülich E./R. Raible W. (Hrsg.). Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt a. M. 1972.

на норма“, чийто отворен смисъл се изпълва и определя едва в отделното художествено произведение и в отделното естетическо съждение, е същевременно пример и образец. Така разбрана, категорията на образцовото сменя схемата „правило — явление“ и дава възможност да се определи жанровото понятие в областта на естетическия процес. Защото онова, към което ни отправя образцовото, е н е о п р е д е л е н о, то има динамичен характер, т. е. при всяка нова конкретизация се определя отново.⁵

Анализът на изложените възгледи води до следните изводи: 1. Представа-та за съществуването на жанра под формата на Платонова идея е явно несъстоя-телна. Трябва следователно да търсим полето на неговата екзистенция в сферата на общественото съзнание и историческия художествен процес. 2. В сферата на общественото съзнание универсалията може да съществува поне по два принципно различни начина: а) като абстракция, извлечена от съществуващите тексто-ве, и б) като норма, предлагаща и конституираща литературните произведения.

Съществуването на жанра като абстракция също може да има два варианта: а) съществуване като универсалия *in mente* без корелат в обективната действи-телност. Това е схващането на Хемпфер, извлечено от понятието за структура на Ж. Пиаже.⁶ То позволява да се обясняват и продуктивната, и рецептивната страна на жанра в художествения процес, но не посочва корените, които обус-лавят съществуването на жанровата универсалия. Тя си остава с неизменно ин-структивен характер и неизбежно води до неразрешимите противоречия на има-нентизма; б) жанрът съществува *in rebus*, в текстове, обединени в група по опре-делени признаци. Това схващане звучи поне привидно материалистически. Ред-но е обаче да се запитаме: следва ли да приемем текста или текстовата група като субстанция, чиито закономерности не зависят от нищо друго освен от соб-ствената им природа? Допускането на отрицателен отговор води до приемане на втората възможност, посочена по-горе — жанрът съществува като норма. Така отговаря и Яус, но за да проверим доколко може да му се вярва, е необхо-димо едно кратко отклонение в общата теория на комуникативните системи.

Съществуването на междинно равнище в дихотомията език — реч за пръв път допусна и доказва М. М. Бахтин.⁷ Той излиза от понятието за „изказването“, за да анализира процесите, осъществяващи се при употребата⁸ на езика. Всяко изказване се характеризира с определена речева ситуация, комуникативна среда, тема и специфични начини за нейното изчерпване, композиция и насоченост към определена ответна реакция.⁹ Типовете характеристики на изказванията са имен-но речевите жанрове. Те съществуват, както и езикът, в потенция, но не са тъж-дествени с него, а образуват собствена сфера, която организира речевото пове-дение. „Ако речевите жанрове не съществуваха и ние не ги владеехме, ако ни се налагаше да ги създаваме за пръв път в процеса на речта, свободно и за пръв път да строим всяко изказване, речевото общуване би било почти невъзможно.“ „Речевите жанрове, сравнени с формите на езика, са много по-пластични, измен-чиви, гъвкави, но за говорещия индивид те имат нормативно значение, не се създават от него, а са му дадени.“ „... речевата воля на говорещия се осъществя-

⁵ H. R. Jauss. *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*. — In: H. R. J. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München, 1977. s. a. H. R. Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970.

⁶ J. Piaget. *Logique et connaissance scientifique*. Paris, 1967.

⁷ В приписването на Бахтин книги на В. Н. Волошинов „Марксизм и философия езика“. Л., 1929, и на П. Н. Медведев „Формальный метод в литературоведении“. Л., 1928, а също така и в доскоро неизвестния проект за книга „Проблема речевых жанров“ в: М. М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979.

⁸ В лингвистичния смисъл на термина, който корелира с други две сродни понятия „из-ползуване“ и „боравене“. Употребата *usage* е реализация на съществуващите езикови възмож-ности в речта.

⁹ М. М. Бахтин. *Цит. съч.*, с. 255.

ва преди всичко в избора на определен речеви жанр.¹⁰ Тази идея по-късно беше преоткрита от структурализма и се изрази в понятието на Л. Йелмслев за „социалната норма“¹¹ и понятието за дискурс (discours) на френския структурализъм.¹² Това чисто комуникативно определение все още не може да бъде пренесено направо в областта на художествената литература, тъй като не е съобразено нито с особения ѝ статут, нито със спецификата на обществените ѝ функции. Съвременното литературознание обаче все по-често достига до извода, че самото изкуство представлява една „цялостна комуникативна верига, извън която художественото произведение не може да се появи, да съществува и да функционира в своето собствено, специфично художествено качество.“¹³ Въпреки спецификата си и художественото изказване също се характеризира с определена тема, композиция, насоченост към ответна реакция и обществено въздействие. Следователно механизмът на съществуване на литературния жанр е принципно същият, както и на обикновения речеви. А обективната основа на съществуването му като литературен жанр се състои именно в качеството му на речеви жанр, т. е. на облягането върху комуникативната система извън литературата, която е същевременно и в литературата. Типологическите корени на литературните жанрове лежат в способността на обществото да си служи с комуникативни системи. Литературните жанрове са специфични норми, обединяващи в себе си многообразните аспекти на художествената творба — от строежа ѝ до нейното специфично обществено въздействие. Принципната им структура съвпада с тази на речевите, а спецификата им се разкрива от разликите между същността и функциите на практическата и художествената комуникация. Тяхната художественокомуникативна функция обикновено се осъществява чрез облягане върху строежа и функциите на обикновените речеви жанрове. Затова и можем да представим литературния жанр като своеобразна трансформация на прости речеви жанрове.

АСПЕКТИ НА ЖАНРОВОСТТА

Жанрът като съществуваща в потенциала типова структура на изказването трябва да отговаря на следните изисквания:

А) Да конституира изказването според отношенията на отправителя и адресата на изказването. Тези отношения са: а) комуникативни: 1) речева ситуация — диалог, монолог за другите, монолог „за себе си“, 2) условия за осъществяване връзката между участниците в комуникацията — различни варианти на адресант и адресат; б) йерархически и обществени условия в социално, морално и пр. отношение, които определят характера на изказването — молба, заповед, дружеско послание и пр.

Б) Да конституира изказването според начина, по който се осъществява комуникацията — писмено или устно и според канала. С този признак се характеризират до голяма степен смисълът и целта на комуникацията. Много жанрове са строго свързани с определен начин на предаване на комуникация и с определен канал. Епитафията — писмена, поговорката, ораторската реч — устни, радиопиесата — съобразена с характера на канала и пр. Голямото значение,

¹⁰ М. М. Бахтин. Цит. съч., с. 258, 260, 256—257.

¹¹ Л. Елмслев. Прогломены к теории языка. — В сб.: Новое в лингвистике. Вып. I. М., 1962.

¹² Вж. Э. Бенвенист. Всеобщая лингвистика. М., 1975; Тз. Тодоров. Les genres du discours. Paris, 1978.

¹³ И. Стефанов. Социология ли е социологията на изкуството. — В: Проблеми на културата, 1981, кн. I, с. 21.

което Н. Фрай придава на тези жанрови белези, не е пресилено, въпреки че е недостатъчно да се дефинират отделните родови и жанрови категории само с тяхна помощ.¹⁴

В) Да конституира изказването спрямо темата и нейната съотнесеност към ситуацията.

Г) Конституиране на изказването с оглед на очакваното въздействие и желаната ответна реакция. Тези два аспекта, колкото и да са близки, не бива да се смесват. Въздействието на изказването не се изразява непременно с прагматичната или речева ответна реакция, която да следва точно условията, поставени в началното изказване. На тази особеност на комуникативния акт се дължи и възможността за съществуване на художествената литература, чието въздействие има едни измерения, а ответната ѝ реакция може да се прояви много по-късно и по съвсем друг повод.

Д) Конституиране на изказването с оглед на господстващите в езиковото съзнание начини на постройка, формален апарат, езикови и художествени конвенции, идеологически фактори, табути и пр., а специално за художествените жанрове и с оглед на схващанията за същността и ролята на литературата, функциите на съответния жанр, специфичната му структура.

Освен тези условия, необходими за изграждането на всяко изказване, за художествената литература са необходими още няколко:

А) Конституиране на изказването според отношението към публиката. За художествената литература, която се отказва от прагматичното въздействие на обикновеното съобщение, е важно да се знае какво е отношението на изказването и неговия отправител към публиката. Върху това отношение най-вече влияят различните художествено-комуникативни ситуации и различните въздействени цели. То зависи и от равнището, на което се намират художествените конвенции, социологическите характеристики на художествената ситуация, както и характерът на цялостния обществен и духовен живот. Жанровият характер на отношението творба — публика е винаги исторически обусловен.

Б) Конституиране на изказването спрямо конвенциите за специфичното му изграждане. За характеризирание на художествения текст не е достатъчно да се определи само речевата ситуация, то борави с конвенционални средства за изграждане, които не са пряко следствие на определена комуникативна ситуация, а имат в известен смисъл функцията на „код“, т.е. те о з н а ч а в а т принадлежността на изказването към един или друг жанр. Такова е положението на диалога в драмата, съществено различаващ се от обикновения диалог, наративността като художествен принцип, изповедността като особен тип монологичност и пр.

В) Конституиране на изказването според господстващите естетически конвенции на времето. Тук са валидни не толкова непосредствените комуникативни условия, колкото идеологическите, естетическите и художествените схващания на епохата. Въздействието на творбата зависи в немалка степен от отношението ѝ към разбиранията на своя възприемател и начина, по който тя борави с тях. Много добър пример е теорията на Аристотел за катарзиса, който се основава на сблъсъка на показаното на сцената и реакцията на общественото мнение. Темата и начинът на нейната разработка също зависят много от това отношение. Ето защо те често се конвенционализират и се превръщат в един от най-сигурните жанрови признаци.

Г) Конституиране на изказването спрямо някои конвенционални структурни елементи. Тук влизат разграниченията поезия — проза, различните начини на стихова организация, социалният и художественият статус на героя, използва-

¹⁴ N. Frye. Die Analyse der Literaturkritik (Anatomy of Criticism). Stuttgart, 1964.

ването на схеми и свързването на изказването с определен лингвистичен стил. Това са особеностите, които най-много заслужават определението „художествени“, тъй като подчертават условия, „направен“ характер на изказването. Затова и нормативните поетикки определят жанровите белези най-вече според тези признаци.

За извършване на комуникативния акт са необходими най-малко две условия — код и комуникативна ситуация. Без владеење на кода комуникацията е невъзможна. Затова и всички елементи с конвенционален, т. е. с кодификационен характер играят извънредно важна роля в процеса на художествения акт. Но разграничението между тях и елементите с предимно ситуативен, т. е. прагматичен характер, се налага от необходимостта да се освободи представата за жанра като „естетически опит“ с инструктивна природа. Спецификата на художествения жанр се корени в напрежението и взаимодействието между художествените и нехудожествените комуникативни системи, следователно в диалектичката връзка между кодификационните и прагматични елементи на изказването. Онези отношения и елементи на изказването, които водят началото си от условията на комуникативната ситуация, ще наричаме „комуникативен статус на жанра“ независимо от факта, че те вторично се семантизират и преминават към кода. А онези аспекти и характерни особености на изказването с конвенционален характер, водещи началото си от идеологическата историческа ситуация и получаващи впоследствие комуникативен характер, ще наричаме жанрова конвенция или „жанрова парадигма“. Структурни елементи като тип реч, стихова организация, схеми, стил, героин и пр. — „елементи на жанровата композиция“ въпреки неточността в употребата на термина „композиция“.

ТИПОЛОГИЯ ИЛИ ИСТОРИЗЪМ

„Как е възможно да се пише история на жанра, ако няма предварително дадени жанрови норми и ако тези жанрови норми могат да се определят едва в прегледа на цялата маса исторически появили се отделни произведения. Това не е дилема, това е д л е м а т а“¹⁵ — пише К. Виетор в статията си „История на литературните жанрове“. А Г. Мюлер разрешава тази дилема по следния начин: „Жанрът се проявява само в историята на отделните произведения, но не изниква от тях, а ги „трансцендентира“. Жанрът е исторически действителен само в „своите“ отделни произведения.“¹⁶

Ясно формулирана, дилемата може да се отрази така: Или жанрът е типологично явление, което не зависи (или твърде малко зависи) от историческите изменения в литературата, или жанрът е конкретно, исторически обусловено явление, което е действително само в рамките на определена система. Така очертана, опозицията е наистина груба и много рядко се появяват гледища, които да защитаваат една от двете крайности, но по същество тя е точна. Различните подходи към нейното разрешаване, известни досега, могат да се подредят така: а) Отменяне на проблемата — Кроче¹⁷; б) Жанрът е закон с непроменима типологичност — системата на класицизма; в) Жанрът е типологично явление, но неговата типология се изразява не в предварително дадени норми, а в едно общо качество, което се среща във всички исторически варианти. Жанрът съществува като „инвариантна норма“, извлечена от историята, но, както твърди Мюлер, не произлиза от нея, а „трансцендентира“ отделните творби. Тази позиция е защитавана от различни школи и течения, с неизбежните нюанси, разби-

¹⁵ K. Viëtor. Op. cit., S. 305.

¹⁶ G. Müller. Op. cit., S. 25.

¹⁷ B. Croce. Die Dichtung. Tübingen, 1970.

ра се, като и до ден днешен продължава да има привърженици¹⁸: г) Жанрът е исторически изменяща се субстанция, запазваща все пак единството си, като опознаването му се извършва не по основни признаци, а по „второстепенни“ — Тинянов¹⁹; д) Жанрът е исторически конкретно явление, валидно само в определена художествена система — Жирмунски²⁰, Яус²¹; съществуват два полюса за проявяване жанровия характер на литературата — Лемерт²², Тодоров²³, Хемпфер²⁴, Женет²⁵.

Очертаното противоречие се обуславя от разликите между двете главни функции, които изпълнява жанрът в художествения процес. От една страна, се визира процесът на осъществяване на художествената творба, нейната онтология, осмисляне и въздействие. В този случай изпъква ролята на жанра като код и при това с уклон към синхронията. Ненаправно въпросът за жанра на произведението, създадени в предишни епохи, е доста сложен, противоречив и все още трудно разрешим. От друга страна, на преден план изпъква функцията на жанра като „памет на литературата“, т. е. в историческия процес, където неговото място обикновено се тълкува като консервативния елемент в динамичния процес. Анализът на проблематиката довежда литературознанието до извода, че тези две функции не принадлежат на едно и също явление — функцията на посредник в комуникативния художествен процес, съобразена с всички изисквания, очертани в предишния параграф, може да поеме само жанрът като конкретно историческо явление, тъй като в неговата структура участвуват твърде много елементи, свързани с конкретната идеологическа и художествена ситуация. Функцията на „типова структура“ с постоянен въздействен потенциал, така както е очертана в книгата на Бахтин за Достоевски например, трудно се вмества в представата за определен жанр. Дори и в цитираната книга противоречието е явно — авторът говори за жанра, а проследява различни конкретни явления — сократически диалог, менипова сатира, античен роман, средновековен роман, романът на Достоевски. . . Така се появява понятието за типа — и до ден днешен дискутирано и неполучило еднозначно решение, но симптоматично като изследователска насока. За Женет „типът“ е надвременно явление, приближаващо се до представата за родово деление на литературата. Лемерт, съзателят на понятието, счита, че то е само една абстракция, „градивна форма на литературата“. Схващането на Тодоров е много променливо, и то се колебае между позицията на Женет, по същество проявена още в системата на Гюте и Шайгер, и представата за типа като структура, проявяваща се в различни етапи на историческия процес и представляваща нещо като елемент в таблицата на Менделеев. Сравнително ясно определение дава Хемпфер, облягайки се на структурното понятие на Пиаже: „Ако се определят начините на писане като отношение на елементите, тогава при определени трансформации, от една страна, ще се получат надвременни типове, а, от друга — конкретни исторически жанрове.“²⁶

¹⁸ С по-големи или по-малки разлики подобна концепция се експлицира или имплицитно присъствува в теориите на Емил Шайгер и неговите последователи. Вж. E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1957; E. S. Andeutungen einer Musterpoetik. — In: Unterscheidung und Bewahrung, Festschr. F. Kunisch. Berlin, 1961.

¹⁹ Ю. Н. Тинянов. Литературный факт. — В: Поэтика, история литературы, кино. М., 1977.

²⁰ В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. М., 1978.

²¹ H. R. Jauss. Op. cit.

²² E. Lämmert. Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955.

²³ Tz. Todorov. O. Ducrot. Enzyklopädisches Wörterbuch der Sprachwissenschaften. Frankfurt a. M., 1975.

²⁴ K. Hempfer. Op. cit.

²⁵ G. Genette. Op. cit.; G. Genette. Genres, types, modes, Poétique 32 (1977).

²⁶ K. Hempfer. Op. cit.

Все още неясната дефиниция на типа, както и неразрешеният въпрос за тълкуването на произведенията от предишните епохи не могат да заличат голямата стойност на разграничението, до което достига съвременното литературознание. Това е единственият начин да се разреши противоречието между типологията и историзма на жанровото понятие и неговите функции в художествения процес. Посоката, в която трябва да се търси характеристиката на типа, предполага изпълнението на следните условия: 1. Да отразява устойчиви, независещи от исторически изменения елементи на изказването. 2. Да бъде достатъчно обхватно, за да може в определена художествена система да се трансформира в жанр, без при това да бъде ограничен в обратна посока, т. е. типът да не се схваща просто като затвърдяла жанрова структура — едно от качествата, които типът трябва да има, е съчетаемостта и взаимозаменяемостта му в конкретните жанрови образувания. 3. Да включва само елементи със структурно значение, които само потенциално да са съчетаеми с идеологията, т. е. по необходимост типът ще обхваща само комуникативния статус на жанра, но, от друга страна, той не може да представя само комбинация от градивни елементи или да се изразява от устойчиви форми като сонет, рондо, триолет, защото градивните форми по принцип не са достатъчни да конституират изказването в неговата цялост. 4. Типът не може да бъде друго освен абстракция, неговият въздействен потенциал може да се опише само най-общо, което му позволява трансформациите в конкретни жанрови структури и въздействени възможности. 5. Типът като художествена структура може да включва само относително устойчиви принципи на организация като нарация, песенност, диалогичност, без да се обвързва с цялостната характеристика на художествената комуникативна ситуация. Пример за подобно типологизиране на жанровите явления можем да дадем със схващането на Волфганг Кайзер.²⁷ При класификацията на лириката Кайзер въвежда две основни понятия — поведение на лирически субект (*Haltung*) и вътрешна форма. Различните комбинации между тях представляват сравнително обособени типове лирически структури с относително неизменен характер и въздействен потенциал. Удачното в неговата система е това, че конструкциите са единство не само на структурни елементи, а на композиция, тематика и въздействие, т. е. определят изказването в неговата цялост. Върху подобен тип предпоставки изгражда жанровата си система и Хенрих Маркевич²⁸.

Без все още да ограничаваме точния брой и характер на елементите, изграждащи типа, може да се каже, че за разлика от жанра той може да се представи като математически модел. Общият брой типове в литературата биха били всички възможни комбинации на отделните елементи при спазване на условието за вътрешна непротиворечивост, което автоматически изключва голям брой съчетания. Въпреки това броят им, макар и краен, би бил все пак неудобно голям. Затова практически въпросът може да се разреши с описанието на исторически появилите се и утвърдени типове, тъй като единствено те играят роля в художествения процес. Но не трябва да се забравя, че цялата система съществува в потенциала и нищо не би попречило на появата на нови типове, неизявени досега.

ЛИРИЧНО, ЕПИЧНО, ДРАМАТИЧНО

Основният въпрос, който трябва да се разреши при дискутиране на връзката между литературните родове и жанрове, е проблемът за тяхната съподчиненост и принципна съчетаемост. Как отделните жанрове се обединяват в голяма-

²⁷ W. Kayser. *Das Sprachliche Kunstwerk*. Bern, 1948.

²⁸ Г. Маркевич. *Основные проблемы науки о литературе*. М., 1980.

та група на рода и как отделните жанрове носят родовите си характеристики. Трудността на проблема се е отразила и във възникването и функционирането на отделните родови понятия.²⁹ След периода на утвърждаването им литературознанието достига другата крайност — пълното съподчинение на жанровете в понятието за рода, отразило се в наименованието „вид“. Множество школи полагат огромни усилия да построят единна система, по която отделните жанрове логически да се обединяват в рода. Хегелианството — посредством понятията на субективност и обективност, Петерсен³⁰ и Маркевич — въз основа на структурни принципи, Фрай — с понятието за ритъма и т. н. Все повече обаче представата за логическата съподчиненост на родовите и жанровите явления изпада в криза. „Основните понятия“ на Щайгер³¹, „естествените форми“ на Гьоте³² и пр. са само някои от примерите. В криза изпада и самото понятие за триединството — появява се предложение за формиране на нов род или родово качество — „дидактика“ (Зайдлер),³³ ново основно понятие — „артистичното“ (Рутковски),³⁴ нов принцип за класификация — „целови форми“ (Зенгле).³⁵ Следва ли да се приеме, че понятията за лириката, епоса и драмата са загубили евристичната си стойност и ако не, каква е спецификата на тяхното присъствие в литературата и какви са техните отношения с жанровостта, така както я очертахме — в комуникативен план?

Въпросът може да получи разрешение само ако се анализира принципната разлика, съществуваша между строежа и въздействието на художественото и нехудожественото езиково изказване. Художественият „дискурс“ не може да се обхване изцяло от простия модел на речевата комуникация — говорител, канал, код, съобщение, приемател, въздействие, ответна реакция. Освен тези елементи в системата на художествената комуникация се намесва и проблемът на публиката, т. е. проблемът за своеобразието на художественото съобщение. Напрежението, което съществува между социалната насоченост на художествен текст и неговата привидна безцелност и автономност, невключеността му в конкретна комуникативна ситуация — това е полето, в което се проявява разликата между родова и жанрова организация. Жанрът характеризира преди всичко комуникативната страна на текста и като код, и като ситуация. Родът се проявява в спецификата на естетическата и художествената организация на изказването.

Принципите, по които се извличат родовите характеристики, са много различни. Щайгер и неговите последователи съчетават структурни и антропологически понятия, обединени от системата на Хайдегер и от Касиреровата философия на езика.³⁶ Валтер Кили в книгата си „Елементи на лириката“³⁷ се опитва да създаде една феноменология на лиричното, където все още се смесват сферите на естетическото и художественото, но без преки прескачания към типологически понятия. Дори „времето“ е чисто художественото време, а не философската категория на Хайдегер. Смесването на естетическо и художествено има и в понятието на Хемпфер „начин на писане“, под чиято рубрика са обединени чисто естетически категории като комичното и чисто структурни като наративността. Зенгле предлага изработване на „тонова поетика“ въз основа на ретори-

²⁹ Вж. бел. 2.

³⁰ J. Petersen. Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin, 1939.

³¹ E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1957.

³² J. W. v. Goethe. West-Östlichen Divan. Zürich, 1963.

³³ H. Seidler. Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. Stuttgart, 1965.

³⁴ W. V. Rutkowski. Op. cit.

³⁵ F. Sengle. Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre. Stuttgart, 1969.

³⁶ E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. I Teil — „Die Sprache“. Berlin,

1923.

³⁷ W. Killy. Elemente der Lyrik. München, 1972.

ческото понятие „тон“, явяващо се като организиращ фактор при конструиране и възприемане на изказването. У нас Н. Георгиев³⁸ предлага един родов модел на лириката, който, разграничавайки сферата на естетическите понятия и сферата на художествените, характеризира рода като количествено корелативно съпоставяне и противопоставяне на структурните характеристики на лириката и епоса. Същата по принцип е и позицията на А. Натев,³⁹ който разграничава понятията „драматично“ и „драматургично“. В последно време до подобно решение стигат Ц. Тодоров в „Произход на жанровете“⁴⁰ и Ж. Женет в „Увод в архитектурата“⁴¹. Основното, което характеризира всички тези схващания, може да се резюмира като: 1. Родовата характеристика на художествената литература именно като художествена се състои в устойчиви исторически слабо променливи „начини на писане“, на структуриране на творбата, с оглед на нейното специфично художествено въздействие. 2. Родовата характеристика на художествената литература като естетическо явление, което включва в себе си качествата на действителност с естетически характер, се състои в особения начин на третиране и концептиране на тематиката. Интересен е въпросът за отношенията между художествените и естетическите родови понятия. На първо място генетически. Дали първични са естетическите категории, обусловени от психологически особености на човешкото възприятие, или първична е художествената структура, под чието влияние се изработват понятията на трагичното, комичното, драматичното и пр. Отговорът на този въпрос е много трудно да се даде, преди да е изучен генезисът на изкуството не само като конкретна проява, но най-вече като типологически корени. От друга страна, стои въпросът за отношенията на естетическо и художествено вътре в структурата на творбата. Трябва ли драмата да е непременно „драматична“, лириката — „лирична“. Въпросът се усложнява допълнително и от факта, че в различните художествени системи са валидни различни конвенции за лирика, епос и драма. Освен това различните художествени системи притежават и специфични методи за изграждане на произведението, неговото осмисляне и въздействие. Всичко това очертава едно извънредно противоречиво поле на проява на родовите характеристики в литературата. Тази противоречивост, чиито корени са най-вече исторически, все пак може да се сведе до принципно разрешими граници при разграничаване на жанровете и родовите характеристики, от една страна, и художествените и естетическите — от друга. В този случай жанровата теория има задачата да опише и изясни взаимоотношенията, съществуващи между тях във всяка отделна исторически обусловена художествена система.

ПЛАСТОВЕ И ЙЕРАРХИИ

Съвременната представа за размираване на границите между жанровете за разлика от строгата жанрова регламентация на класицизма и Просвещението например изхожда най-вече от методологическата предпоставка, че жанровете различия се обуславят от разликите в отношението към темата. Старата литература е силно конвенционализирана и канонизирана, докато съвременният реализъм със снемането на конвенционалните изисквания и преодоляване на ограниченията при отразяване на действителността не изпитва нужда от строги

³⁸ Н. Георгиев. Лириката. Канд. дис. С., 1972.

³⁹ А. т. Натев. Драматично и драматургично. С., 1967; Подстъпи към теория на драмата. С., 1971; За театъра като изкуство. С., 1972.

⁴⁰ Tz. Todorov. L'origine des genres. — In: Tz. T. Les genres du discours. Paris, 1978.

⁴¹ G. Genette. Op. cit.

жанрови диференциации.⁴² Изучаването на средновековните литератури,⁴³ социологията на литературата,⁴⁴ теорията на комуникацията, рецептивната естетика⁴⁵ и пр. предложиха множество факти, които силно разклашат тази представа. Доказано беше преди всичко, че литературата не е и не може да бъде единен процес, тя се състои от множество паралелно протичащи микропроцеси, свързани с определена социална среда, с различни пластове на публиката, разделени според равнището на естетическа и обща хуманитарна подготовка, идеологически позиции, обществени взаимоотношения. Не само разликата в предполагаемото въздействие и начинът на изграждането на текста, но дори и третирането на темата е различно при съотнасянето на литературата към различните пластове на публиката. Въпросът действително се усложнява в съвременната ситуация, особено при социализма, където постепенно изчезват класовите различия, но всички други диференциации, както и разликите в предполагаемите въздействия на всеки от жанровете все още остават безусловно валидни. Една от основите, върху която съществува жанровостта в литературата, е именно съотнасянето ѝ към различни обществени пластове.⁴⁶

С изучаването на тези проблеми се занимава т. нар. социология на литературата, която има няколко разклонения според предмета и методите на изследване. Към въпроса за жанра са релевантни следните три аспекта: а) Социологическа характеристика на съдържателните структури. Тук влизат социалният статус на героя, средата на действието, идеологията, с която са свързани едни или други мотиви; б) Социология на изказа. Предмет на интерес тук е преди всичко идеологическата същност на езиковите явления и речевите жанрове, свързаността им с определени социални и идеологически ситуации. в) Социология на художествената форма. Предмет на анализ е реалното битуване на художествените форми в обществените групи, средата и начинът на изпълнение, въздействието и свързаността им с определени идеологически структури, обвързаността им с определен начин на разпространение — книги, устно разпространение, масови комуникации, институции и т. н.

Всеки жанр е подвластен на социологическите диференциации, неговото право на съществуване, начинът му на съществуване, специфичната композиция и въздействие, обществената му функция са строго регламентирани от очертаните по-горе условия. Естествено вече създаденото произведение може да се пренася от пласт в пласт, да променя специфичния си начин на екзистенция и въздействие, да променя обществената си функция, но винаги остава обвързано с определен оптимален вариант социокултурни условия, които са залегнали в жанровата му специфика. Много интересен пример, доказващ верността на правилото чрез опита си да го преодолее, са жанровете на т. нар. тривиална литература — детективският роман, романите с пикантни истории, шлагерът, мюзикълът и т. н. Привидно те са насочени и възприемани от пределно широк кръг читатели — това е едно от основните им качества — да бъдат бестселъри (отново се вижда пряката зависимост между жанра и изискванията на определена историческа формация — капитализма). Конкретните социологически из-

⁴² Вж. В. Сквозников. Лирика. — В сб.: Теория литературы в историческом освещении. Т. II. Роды и жанры литературы. М., 1965; Л. Я. Гинзбург. О литературном творчестве. М., 1979; а също и О лирике. М., 1973.

⁴³ Вж. изследването на Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; H. Kuhn. Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur. — In: H. K. Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart, 1959; H. R. Jauss. Älterität.

⁴⁴ R. Escarpit (Hrsg.). Elemente einer Literatursoziologie. Stuttgart, 1977; J. Barck (Hrsg.). Literatursoziologie. Stuttgart, 1975.

⁴⁵ Вж. съчиненията на Яус, Изер, Вайрих, Ширле и пр., както и представителния сборник R. Warning (Hrsg.). Rezeptionsästhetik. München, 1975.

⁴⁶ F. Nies. Gattungspoetik und Publikumstruktur. München, 1973.

следвания обаче показват, че различните обществени, идеологически, дори професионални групировки, различните типове читатели, диференцирани по психологически, образователни и т. н. критерии, възприемат различно тези произведения. От това и тяхната обществена функция като че ли добива полифониен характер. В същност този полифонизъм е само привиден, всеки от вариантите е само частица от тоталното социално въздействие на жанра, чиито характеристики обикновено гравитират около развлекателността, преодоляването на психически стресове, отреагиране на социални конфликти и личностни комплекси на базата на психическия катарзис. Само че структурата на произведението е такава, че за всяка категория читатели да се намери подходящ подход. Същността на жанровете от областта на тривиалната литература е именно в тяхната „всеядна“ насоченост и това е една от основните причини те да се чуждеят от истинската проблемност.⁴⁷

За жанровата характеристика на изказването е релевантен още един проблем — пластовете и йерархиите в комуникативната му структура. Това разслояване се забелязва и в нехудожествените речеви актове в случаите, когато говорещия субект включва в словото си и чуждо изказване. Проблемът е изследван още през 20-те години от школата на Бахтин и Волошинов.⁴⁸ Днес обаче въпросът е поставен много по-общо — като анализ на трансформациите, които претърпява нехудожественият речеви акт, превръщайки се в художествено произведение.

Първата стъпка в тази посока е отделянето на равнищата, на които се наблюдава йерархически съподчинена активност на речевите субекти, и равнищата, на които се извършва възприятието. По принцип могат да се отделят следните нива:⁴⁹ а) Равнище на речевия субект — лирически аз, разказвач, хроникьор. Неговата позиция принципно не се различава от позицията на обикновения субект на изказването. Включването му в художествената комуникация обаче го изважда от нормалната речева ситуация и го превръща в условност. Всяка художествена система изработва свои норми за тази условност — за средновековния автор е недопустимо да говори за неща, които практически е невъзможно да се видят и чуят от един реален субект, но той спокойно говори за „чудеса“, представяйки ги като „видени и чути“. В епохата на реализма се появява, напротив, фигурата на разказвача „демиург“, той знае всичко, дори и мислите в главите на героите си, но пък описва само достоверни неща и т. н. Степента, на която се намира тази условност на речевия субект, е много показателна за цялостната характеристика на художествената система, за равнището, до което е достигнало развитието на художествените конвенции, за въздействия механизъм на определения жанр. б) Равнище на имплицитния автор. Нарушаването на нормалната комуникативна верига при художествената литература отделя реалния автор на творбата от собствения му текст, който битува като нещо самостоятелно, а неговите значения и функции зависят не толкова от речевата воля на говорещия, а от имплицитните и експлицирани дадености на текста, които изграждат неговата въздействена програма в съответствие именно с особеностите на литературния тип комуникация. Но наличието на текст, както и наличието на въздействена програма, закодирана в него, която вторично го реконструира в речево действие, предполага и някакъв отправител. Така възниква и концепцията за един своеобразен субект с твърде особена идентичност, чиято речева воля поражда художествения дискурс. Това е в същност и имплицит-

⁴⁷ Вж. Я. Березницки. Тактиката на успеха. С., 1981.

⁴⁸ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1929.

⁴⁹ Вж. Alexandra Okopień-Slawinska. Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation. — In: R. Fieguth (Hrsg.). Literarische Kommunikation. Kronberg, 1975; W. Iser. Der Akt des Lesens. München, 1976.

ният автор на текста. Различните художествени системи променят характера на този имплицитен автор под влияние на различните условия на осъществяване на художествения акт. Античният епос например, който битува само в устно- изпълнение на автора или рапсода, предлага един тип взаимоотношения между реален и имплицитен автор. Фолклорната комуникация пък, при която текстът не само се възпроизвежда, но и всеки път наново се създава в акта на изпълнението, но субектът на изказването не претендира за авторство — друг тип. Печатният текст — трети, средствата за масова комуникация — четвърти и т. н. в) Равнище на реалния автор. Негова е заслугата за възникване на текста, той служи за медиум между реалната и художествената действителност. Но тъй като жанрът е нормативен за субекта на изказването и неговата речева воля може да се изрази само в избора на подходящ жанр и неговото използване в съответствие със ситуацията и въздействието, което се цели, намесата на реалния автор за характера на жанровата поетика е важна, но не и в структурно отношение. Това важи дори и когато авторът създава нов жанр — и тогава той се води от наличните вече алтернативи, които му предлага художествената парадигма на епохата, а неговата роля се свежда до обзора на такива алтернативи, които в своята съвкупна структура ще доведат до очакваното въздействие. г) Равнище на речевото поведение на обекта на изказването. Тук влизат изказванията на героите. Често пъти йерархическата структура може да бъде съставена от няколко сложно преплетени слоя в зависимост от това, колко изказвания се появяват включени едно в друго. На основата на това равнище възникват и някои специфични жанрови образувания — полифоничният роман на Достоевски и въобще жанровете на „диалогичното повествование“, ролевото стихотворение и пр.

Обратната страна — рецепцията, е разположена на симетрични равнища: а) Речева комуникация между героите. б) Равнище на експлицирания адресат. Това е въвеждият в творбата образ на лирическия ти, някакъв предмет, към който субектът се обръща, и пр. в) Равнище на имплицитния читател. Неговият образ е резултат на стратегията на текста, той е обектът на въздействия потенциал на творбата, неговият образ понякога битува и в самата структура на текста. Но във всички случаи имплицитният читател не е реалният, в този смисъл неговият образ има типологично значение, както и образът на имплицитния автор. Обективизирането на въздействието обаче се осъществява едва в реалния сблъсък между реалния и имплицитния читател. г) Равнище на реалния читател. Той има същата функция на медиум между художествената и реалната действителност, както и реалният автор, но вече като обект на въздействие. Всичко, което беше казано за социологическото равнище, важи именно за този пласт на художествената комуникация. Реалното въздействие на жанра никога не може да се отдели от историческата конкретност на реалния автор и читател независимо от промените в креативната и рецептивната парадигма. Тази диалектика между въздействия потенциал на жанра, реализираща се на равнището на типологията, т. е. на равнище имплицитен читател и автор с реално въздействие, е основата за самостоятелността и автономността на художествената творба и нейната многозначност.

Жанровата теория от началото на съществуването си се е изграждала главно върху диференцирането на различните типове речева активност. И ако системата на Платон и Дионисий не може да даде отговор на всички въпроси, то анализът на речевите ситуации се оказва много плодотворен за обхващане същността на онези трансформации, които настъпват при преминаването на речевия акт в художествен. Намирането на границата, която отделя равнището на безусловност от равнището на условност на художествената творба, е възможно единствено при внимателен анализ на спецификата на художествената

комуникативна ситуация. Подстъп към този анализ са отделянето на различните равнища, на които се води изказването, и стриктното очертаване на ролята, която всяко едно от равнищата играе в цялостния художествено-комуникативен акт.

Анализът на комуникацията на първото равнище — речеви субект/експлицитен адресат — може да предложи само описване на условния речеви акт, обект на трансформация, както и неговия въздействен потенциал в корелация във въздействения потенциал на сродни речеви жанрове. Но самият механизъм на трансформация, както и специфичните похвати, с които си служи изкуството, за да създаде един художествен текст, не са възможни на това равнище — те се достигат на следващото — равнището на имплицитен автор/имплицитен читател. Постройката на текста според изискванията на рода — лирически, епически или драматургичен, постройката на структурата според специфичните художествени композиционни принципи — наративност, диалогичност, монологичност и пр., а също и влизането на творбата в специфичната художествена комуникативна верига се извършват именно на това равнище. Анализът на взаимоотношението между двете равнища може да ни покаже какви промени се извършват в структурата на едно „нормално“ изказване при превръщането му в художествено, като тези промени са специфични за всяка художествена система и техните основни черти дават и основната характеристика на системата именно като художествена.

Разграничавайки по този начин двете типологични равнища на художествените дискурс и осигурявайки си с помощта на това разграничение възможност за анализ на структурата на този дискурс, литературознанието се изправя пред сериозен въпрос — къде е мястото на темата, на съдържанието на художественото изказване между тези две равнища. И в същност кое трябва да се приеме за „план на съдържанието“ на художествената творба, коя е нейната тема? Ако се приеме, че това е темата, върху която се гради изказването на първото равнище, какво ще разграничи художественото от обикновеното изказване? Ако пък приемем, че съдържание на художествената творба са само онези внушения, които обикновено се наричат „естетическо послание“, няма ли да осакатим съдържателните възможности на литературата и да влезем в ролята на досадните учители, задаващи инквизиторския въпрос — какво е искал да каже авторът с еднi коя си сцена? Най-важното качество на художествената литература — нейната многозначност и многоаспектност, се оказва игнорирано. Ако пък погледнем на въпроса в историческа перспектива, ще видим, че между тези две крайни възможности за прочитане на творбата в хода на историческия процес се реализират най-различни взаимоотношения. В рамките на една художествена система се оказва, че водеща е ролята на темата, върху която говори речевият субект — най-вече в лириката. Оттук и господствувашото в тези епохи мнение, че лириката е резултат на субективните мнения на своя автор. В други художествени системи алегоричното третиране на темата на речевия субект дава приоритет на идейните послания на имплицитния автор, пр.

За разбиране същността на трансформациите, които претърпява темата на едно прагматично изказване, за да се превърне в тема на художествената творба, е важно да се знае в какви отношения влиза тя с различните аспекти на художественото въздействие. Схематично изложим, тези отношения са: а) С действителността. За разлика от обикновения речеви акт художественото изказване не взема своята тема от дотекстовата действителност. Дори и в т. нар. стихотворения „по случай“ конкретният повод добива една особена обобщеност и откъснатост от емпирията. Изграждането на художествената тема може да се извърши както нефикционално, така и фикционално, без да загубва връзката си с действителността. Освен това организацията на изказването може да си

послужи с похвати като сюжет, фабула и т. н. или пък да не си служи с тях, а да го организира по някакъв друг начин — по хронология, по място и пр. От друга страна, темата може да бъде третирана и по различен начин — да се отнася към действителността еднозначно, фикционално-реалистично, алегорично, символически и пр. Всеки един от тези аспекти на референцията на изказването очертава неговата типологичност, но не може да се свърже априорно с някои от жанровете. Връзката между типа референция и характера на жанра е строго исторична — в рамките на определена художествена система. В нейните рамки обаче връзката между конкретния исторически жанр и спецификата на тематиката му е обикновено доста здрава. б) С идеологията. Още Шилер предлага една достатъчно убедителна класификация на различните подходи на темата на художественото произведение спрямо някакъв господстващ в обществото морален, философски или пр. идеал. Едни типове поезия се съотнасят спрямо тези идеали (сентименталната поезия), а други — не (наивната поезия). От своя страна идеологически активната поезия може да бъде сатирична, елегична или идилчна. В наше време известно нарушение на това правило предлага реалистичната литература, но във всеки случай класификацията на Шилер е валидна и досега.⁶⁰ Свързването на тези типологични отношения с определен исторически жанр е също както при референцията зависимо от конкретните условия и характера на художествената система. в) Отношение на темата към самото изказване и отношение на субекта на изказването към темата. В общи линии възможностите за отношение са няколко — еднозначно третиране, подчертано двузачно, иронично, амбивалентно. Третирането е важен жанров признак — само лека смяна на интонацията и възторжената ода може да се превърне в унищожителна пародия, а хумористичното разказче с амбивалентно третирана тема може да разкрие неподозирани дълбоки и сериозни идеи. Същото се отнася и за отношението на субекта на изказването към темата. То корелира с отношението на възприемателя, като между двамата може да се установят отношения на единомислие или не. Още Аристотел използва този принцип, за да разграничи комедията от трагедията, които в неговата терминология се разграничават единствено според предмета на подражание. Този предмет обаче е характеризиран с оглед на „средния зрител“ — трагическият герой стои над него, а комическият — под него, и така отношението на героя към неговата речева тема ще се разминава с това на зрителя — от една страна, ще се достигне до трагическия патос, а, от друга, до комичното осмиване. г) С естетическите свойства на действителността и изкуството. Темата може да се разработи трагично, комично, драматично и т. н., като невинаги естетическата ѝ окраска зависи от собствените характеристики на мотива от действителността, взет за тема на изказването. Затова можем да наречем този аспект „естетическо концепиране на темата“.

Всички очертани аспекти на тематиката в тяхното единство влизат в още едно отношение — съотнесеност на темата към ситуацията на изказването. Това е главният жанров аспект на тематиката, но зависимостта между него и другите аспекти не е пряко подчинителна. Както ситуацията моделира отношението на темата към идеала, референцията ѝ и естетическата ѝ концепираност, така и те оказват влияние върху ситуацията. В литературата, където липсва еднозначна комуникативна верига, разработката на тематиката е едно от основните средства за вторично организиране на речевия акт, закодиран в текста. Тази особеност осигурява на художествената творба самостоятелен живот, а на жанра — промяна на въздействената парадигма в диахрония, а в синхрония — полифункционалност и разнообразие на въздействието.

Обединявайки анализа на социологическите и структурните пластове и йерархии, искахме да покажем, макар и не експлицитно, че структурното и со-

⁶⁰ Ф. р. Ш и л е р. За наивната и сентименталната поезия. — Във: Ф. Ш. Естетика. С., 1981.

циологическото равнище изграждат своеобразна корелация. Обществената функция на жанра и структурното му изграждане са във взаимна зависимост. Но от своя страна и промените в обществената ситуация могат да влияят върху жанровата функция и да променят възприятелната парадигма на определена, исторически обусловена жанрова структура.

ОПИТ ЗА МОДЕЛ НА ЖАНРА

Предложеният по-долу модел се изгражда според представата за реалното комуникативно присъствие на жанра в художествения процес. По-удобен за изследвателя е безспорно другият начин — отделяне на характерните особености според различните нужди на изследването — структура, рецепция, изказ, обществена функция. При този начин не се смесват отделните аспекти, но той е приложим към жанрови теории, акцентиращи върху парадигматиката и конвенционалния характер на жанра. Поемайки риска да смесим отделните аспекти на различните равнища, предлагаме модел на жанра според неговата непосредствена комуникативна структура.

1. КОМУНИКАТИВЕН СТАТУС

А. Първо равнище — речеви субект — експлицитен адресат.

1. Речева ситуация.

а) Диалогична — нормалната речева ситуация. Изключения — обръщане към автокомуникативното „ти“ и към некомуникабилни предмети. Последният случай има две разновидности — обръщане към неодушевени предмети и обръщане към ирационални същности — бог, душа и пр.

б) Монологична — разновидност на диалогичната. Бива също два типа — „монолог за себе си“ и „монолог за другите“, т. е. удължена реплика на диалог.

2. Комуникативна ситуация.

а) Връзки между участниците. Присъствие или отсъствие на адресата от непосредствения комуникативен акт. Начини за осъществяване на връзката — непосредствено, чрез писмо, по радио и пр. Позиция в речевия акт — пасивна, активна (речево), прагматично активна.

б) Отношения между участниците. Йерархически — при молба, заповед; духовни — по приятелство или неприязън; конвенционални и пр. По този признак се отделят доста жанрове, като например молбата, молението и молитвата и т. н.

3. Цел на комуникацията — убеждаване, измолване, възхвала, съвет, заповед и пр. В художествената творба целта на комуникацията на това равнище е по-скоро условна, отколкото действителна, но въпреки това тя служи като основа за изграждане на основната функция на жанра.

4. Очаквана ответна реакция. Макар и излизаща извън границите на изказването и принадлежаща на активността на партньора, ответната реакция е конституитивна за изказването, още повече, че и то може да се схване като ответно (на някакво предишно изказване). От характера на ответната реакция зависи до голяма степен структурата на изказването — за предизвикване на прагматична активност тя е една, за говорна — друга, за пасивно съчувствие — трета, и т. н.

5. *Modus dicendi*. Две възможности — устно (звучаща) и писмено. Редица речеви жанрове, в т. ч. и художествени, са възможни само в една от тези две възможности — ораторската реч, закланането, песента и пр. са предимно устни, а писмото, дневникът, епитафията, хрониката — писмени. Начинът на из-

каз се определя от цялостния характер на комуникативната ситуация и определя до голяма степен семантиката, ответната реакция и цялостната структура на изказването. Писмената епитафия, създавана, за да се чете след години, и военната заповед са безкрайно различни. Дори и в един и същи жанр, например заповедта, разликата в начина на изказ — писмена или устна — ще даде отражение върху характера на изказването.

6. Композиционна структура на изказването — начало, установяване на контакт, конструиране на изложението, отношение към адресата и пр. Обикновено композицията е следствие на изброените по-горе качества. Но нейната вторична позиция се превръща в конститутивна при функционирането на жанра — неговата нормативност се изразява най-често чрез неговата „твърда“ структура. Промяната на обществената комуникативна ситуация може да доведе до разногласие между комуникативните условия и нормативността на композицията. Речевите жанрове обикновено бързо преодоляват различието, но при художествените, където условността на първото равнище дава възможност за различни видове трансформации на речевия акт, композицията може да се запази с характерните си видоизменени функции. Специфичният ефект на това разминаване е исторически обусловен и зависи най-вече от обществената функция на жанра.

Б. Второ равнище — имплицитен автор — имплицитен читател.

1. Начин на писане. Лирически, епически, драматургичен.

2. Изложение — диалог, наративност, пряко изложение, монолог.

3. Художествено-комуникативна ситуация, в която влизат:

а) Социалните характеристики и степента на художествена подготовка на предполагаемия читател. От тях зависи поведението на имплицитния автор, което е закодирано в знаковата структура на текста.

б) Социалните характеристики и художествената активност на типичната обстановка, при която се извършва художественият акт — насоченост към определен кръг читатели или всеядна насоченост, специфично място за извършване на художествения акт — художествена и идеологическа маркираност (романът е салонен, пътуващият театър и дворцовият театър се различават съществено, шансонът е вариететен жанр, докато романът от Дикенсов тип е предназначен за семейно четене и пр.).

4. *Modus dicendi*. Може да се класифицира според няколко опозиции: а) тип реч — проза/поезия; б) начин на изказ — устно/писмено; в) стилистически изказ — песенност/декламативност/разговорност. Отделните принципи на класификация не почиват върху обща основа, но всички са релевантни към жанровостта. Освен това те влизат в корелативна връзка помежду си, както и с останалите аспекти. Песенността се съгласува със стиховата организация и устния характер на изпълнението, а така също и с определен тип художествено-комуникативна ситуация, обществена функция и пр.

5. Художествено-комуникативна насоченост — артистичност. Този аспект показва степента, според която жанрът се влияе от присъствието на публиката и доколко се строи така, като че ли тя не съществува. Жанрове като шансона са пределно артистични,⁵¹ докато други, също песенни — пределно аутокомуникативни.

6. Формална структура на изказването. Тя обхваща структурата на композицията, присъща на първото равнище, като, прибавяйки или не художествена рамка, условно я поглъща и с определени трансформации превръща в художествена.

7. Автореференция. Отношение на имплицитния автор към текста на изказването в зависимост от целта му и връзката му с комуникативната среда. Ху-

⁵¹ H. Weinrich. Ein Chanson und seine Gattung. — In: H. W. Literatur für Leser' Stuttgart, 1971.

дожествените жанрове с нееднозначните си функции обикновено се влияят много от автореференцията. Нейните особености зависят от художествените конвенции, от характера на публиката и от начина на извършване на художествения акт. В крайна сметка тя определя и въздействия потенциал на творбата, и характера на имплицитния читател.

В. Междинно равнище — тематика.

1. Тема. Всеки речеви жанр освен около определена комуникативна ситуация възниква и около определен кръг от теми, като тези два аспекта са в най-тясна корелация. Типовите теми са жанровите теми. За художествените жанрове появата на определена „твърда“ тематика е по-сложна — художествените и идеологическите конвенции също се намесват, а освен това и обществената функция на жанра не следва пряко от тематиката, а има много по-сложен характер. При художествените жанрове съществува диалектическа връзка между структурата на комуникативния акт, тематиката и въздействия потенциал на жанра.

2. Излагане на темата: а) пряко, т. е. миметично; валидни са два типа мимезис: пряк — чрез представяне на явлението (драма), и непряк — чрез разказване; б) субективно; тема на творбата в този случай не е непосредствено случката, а разсъжденията и емоциите на говорещия, предадени в естествения им ход.

3. Третиране на темата: а) еднозначно; б) многозначно; в) амбивалентно.

4. Отношение на субекта на изказването към темата според отношението ѝ към идеологията: а) сатирично; б) елегично; в) идилично; г) нерелевантно спрямо идеологията.

5. Референция на темата спрямо действителността — символично, натуралистично, реалистично, алегорично и пр.

6. Концепиране на темата. Според естетическите категории комично, трагично, лирично, епично, драматично и пр. тематиката се зарабатва по определен начин. В този аспект се проявява действието на родовите закони на равнището на тематиката.

II. ЖАНРОВА ПАРАДИГМА

А. Конвенции, отнасящи се до принадлежността на изказването към системата на литературата.

1. Конвенции относно тематиката. 2. Конвенции относно вида на изказването (включване или изключване на жанрове като писмо, анекдот и пр. от системата на литературата — трансформация на жанровото въздействие). 3. Конвенции относно структурата на художественото изказване. Като пример може да се даде разграничаването в по-старите поетика между „поезия“ и „проза“.

Б. Конвенции относно характера на лирическата, драматическата и епическата поезия. 1. Конвенции спрямо тематиката. 2. Конвенции относно включване на определени жанрове към рода. Интересно в този аспект е движението на жанрове като балада, поема, басня и т. н. между епоса и лириката. 3. Конвенции относно структурата на изказването. Тук се отнасят представите от рода на тези, че лириката е непременно стихотворна, епосът — прозаичен и пр. Много от жанровете имат и конвенционална структура — сонетът е свързан с петостъпния ямб, хорейт у нас в един определен период означава връзка с народната песен и пр.

В. Конвенции относно специфичното въздействие на жанра. Това са конвенциите, които регулират използването на различни жанрове в определените художествени ситуации, схващанията на общественото художествено съзнание за въздействените възможности на определен жанр, както и предписанията за неговото възприемане или съотнасянето му с определен „хоризонт на очакване“.

III. ЕЛЕМЕНТИ НА КОМПОЗИЦИЯТА

Те се приемат като следствие на взаимодействието на комуникативния статус на изказването и неговата парадигма. Обикновено те са най-външните жанрови белези, спрямо които обикновеното възприятие класифицира литературата.

А. Елементи на градежа.

1. Схеми за построяване на изказването. Тук се имат пред вид т. нар. празни схеми. Те имат различен характер в зависимост от начина, по който изказването ще въздейства.

а) Поетически схеми — сонет, рондо, мадригал и пр. Техният конвенционален характер е несъмнен, но използването им се отразява и на комуникативния статус на творбата, на начина, по който тя добива смисъл при възприетие-то. б) Реторични схеми. Въвеждането им в литературата има двояк смисъл — от една страна, спомагат за постигане на някои от функциите на изказването — убеждаване, аргументация, овладяване на аудиторията и поддържане на контакт с нея, а, от друга — те о з н а ч а в а т наличието на взаимовръзка между художественото и ораторското изказване. В този случай схемата служи като знак и може да има много сложен механизъм на проява. в) Музикални схеми. За разлика от реторичните схеми, които организират изказването според логическата разработка на темата, музикалните схеми се прилагат там, където съдържанието на творбата трябва да се извлече от играта на смислите, предизвикана от взаимното разположение на семантичните елементи в структурата на текста. В този смисъл двата типа схеми са противоположни и могат да се срещнат само в художествени системи, чиито принципи са полярни.

2. Тип реч. Познатата опозиция стих — проза, която добива жанров смисъл само в определена художествена система.

3. Жанр и стихова организация. Конвенционалният характер на връзката между жанр и определена стихова организация е несъмнен, но не може да се изпусне и голямото влияние на комуникативния статус.

4. Величина. Количествена и енергетична. Връзката между характера на темата, начините за нейното изчерпване, целта на комуникацията, характера на комуникативната ситуация и пр. с величината на изказването дава количествената величина. Енергетичната (понятието е на Тинянов) визира установката към определен обхват на художествената творба. Стихотворението може да е по-дълго от поемата, но тя винаги си остава в съзнанието като нещо „по-машабно“.

5. Лингвистичен стил. Функциите му и механизмът за свързването му с някой жанр обикновено са обусловени от много фактори и биха могли да се появят само в рамките на определена художествена система.

Б. Герой.

1. Социален статус. Показател на идеологическата функция на жанра има обаче и комуникативна, и стилистична природа. Типични примери — класическата трагедия с герои царе, идилиите и буколиките и т. н. Съвременното състояние на проблема се отразява в названия от типа „производствен роман“, „селска проза“ и пр.

2. Художествен статус. Комплексна категория, която визира цялостната система от характерни черти, поведение и типология на героя във функционална връзка със строежа на творбата и обществените ѝ функции. Художественият статус има историческа и типологическа сфера на проява. Типологическата характеристика се състои от онези черти, които са необходимо условие за наличието на определен герой с регламентирани функции. Трагическият герой например, каквито и исторически превъплъщения да претърпява, непременно трябва да притежава две особености — да е поставен пред неразрешима дилема

и да отива към гибел независимо от начина, по който се опитва да разреши дилемата. Историческият художествен статус на героя ще включва освен типичните характеристики още и всички ония, които привнасят конкретната идеологическа и художествена ситуация, като в нейните рамки има нормативен характер.

IV. МОДЕЛ НА ТИПА

На първо равнище исторически неизменният жанров тип трябва да регламентира: а) речевата ситуация; б) комуникативната ситуация; в) целта на изказването; г) очакваната ответна реакция.

На второ равнище исторически непроменливи са само: а) начинът на писане — лирически, епически, драматургичен и б) начинът на изложение — нарративност, диалогичност и пр.

На равнището на темата: а) специфична жанрова тематика; б) отношение към идеологията — елегично, сатирично, идилично и в) концепиране на темата — комично, трагично и т. н.

Различните комбинации между тези елементи дават контингента на жанровата типология с определен въздействен потенциал. Само равнището на темата създава усложнения, ето защо обикновено типовете се свързват не с всички възможни теми, а с определени мотиви, стоящи в центъра на жанровата конструкция — пътешествието в средновековния роман, историята на семейството — в семейната хроника, възхода на личността в пикареската и пр.

ПРОСТИ И СЛОЖНИ ФОРМИ

Разграничението между жанр и тип не отменя необходимостта и от една друга диференциация — разграничаването на прости и сложни форми. Едни жанрове, макар и художествени, много приличат на съответните им нехудожествени, а и самата им структура е проста. Други пък, макар и да включват в себе си един основен принцип на построяка, съществено се различават от простите форми по сравнително усложнената си и йерархизирана структура.⁵¹

Досегашните възгледи могат да се групират така: За Бахтин прост жанр е този, който не включва в структурата си други, по-елементарни от него. Според него обаче такива прости форми са само нехудожествените жанрове, но не и художествените, които по принцип са сложни, защото се облягат на първичната комуникативна структура. Но, от друга страна, сложни (вторични) жанрове се срещат и сред обикновените прагматични жанрове. При Бахтин все още не става дума за онези трансформации, които претърпява простият речеви акт, за да се превърне в художествен, различни от трансформациите, които претърпява обикновеният прост речеви жанр, включвайки се в структурата на сложния, но също обикновен речеви жанр. Такъв опит предприема Цв. Тодоров, който разграничава следните три случая на сложност при художествените жанрове: а) Жанрове като сонета, които нямат корелат в нехудожествената сфера и представляват по същество обикновена кодификация на дискурсивните особености, т. е. те са принципно еднакви с прагматичните речеви жанрове; б) Жанрове като художествената молитва, които имат корелат в извънхудожествената действителност, но разликата между художествен и нехудожествен акт е минимална — и строежът, и художествените функции на литературната молитва твърде много приличат на своя извънхудожествен корелат; в) Жанрове като романа, които включват прости речеви актове и дори започват от един от тях — разказ-

⁵¹ H. Weinrich. Ein Chanson und seine Gattung. — In: H. W. Literatur für Leser, Stuttgart, 1971.

ването, но разликата с обикновеното разказване е голяма. В този случай е особено интересно да се проучат трансформациите, които се извършват в строежа и художествената функция на разказването, за да го превърнат в роман.

Третият възглед е на А. Жолес, който под „прости форми“ разбира нещо подобно на това, което ние нарекохме „тип“. Легендата, сагата, вицът, гатанката, митът и пр., т. е. предимно фолклорните жанрове, са такива прости форми, които по-късно с успех се прилагат като градивна основа на значително по-сложните литературни жанрове. В неговата система има известно противоречие, защото Жолес изследва типологията на конкретни исторически жанрове, които обявява за елементарни типове. Заслугата му обаче е във формулирането на главното изискване към „простата форма“ — единство на темата, комуникативната ситуация, разработката и въздействиения потенциал.

Възможността за непротиворечиво формулиране на границата между прости и сложни форми намираме при използване на въведеното разграничение между двете равнища на комуникативния статус. Проблемът в случая е: какви са отношенията между изказването на речевия субект, което, извадено от контекста на художествената творба, е принципно еднакво с обикновените речеви актове и цялостния литературен дискурс. Художественото изказване е винаги вторично и в този случай Тодоров не е прав, когато твърди, че само случаят с романа представлява съвършено нова художествена ситуация. Но начинът, по който художественото изказване борави в началното изказване, може да бъде прост или сложен. В случаите, когато дискурсивните характеристики на равнището на речевия субект са симетрични по отношение на дискурсивните характеристики, на равнището на имплицитния автор бихме могли да говорим за „прости форми“. В такъв случай въздействиеният потенциал на жанра ще зависи доста от въздействиения потенциал на първичното изказване. В случай на разминаване между дискурсивните характеристики на двете равнища ще имаме сложна форма, чието въздействие ще бъде не само различно от това на първичното изказване, но ще се изгражда от взаимодействието на няколко въздействиени типа. Важна изследователска задача е да се открият и опишат трансформациите при преминаването на изказването от едното равнище в другото. Простите и сложните форми не бива да се разграничават по принципа — елементарност/комплексност — в този случай Тодоров е прав, защото винаги съществува една доминанта, която обхваща целия дискурс.

Сложните художествени жанрове могат да се образуват главно по два начина. Първо, когато се състоят само от един нехудожествен жанр, но с него се борави така, че да се получи противопоставяне между двете равнища. Второ — когато художественият дискурс се състои от няколко прости речеви жанра, обединени от доминанта. В този случай е задължително да се посочат точно трансформациите, които се извършват при организирането на художествения дискурс.⁶²

⁶² Вж. като пример едно изследване върху новелата. Н. J. Neuschäfer. *Boccaccio und der Beginn der Novellistik*. München, 1969.