

ЖАНРОВЕ, ТРОПИ И ФИГУРИ

Иван Касабов

Когато се говори за жанрове, обикн. става дума за литературни жанрове. Известно е, че Бахтин [(1982): 270-272] в своята теория за речевите жанрове от 30-те г. на XX век (актуализирана през 60-те г.) определя литературните жанрове като „вторични“, основани върху „първичните“ устойчиви речеви жанрови форми, в които се:

„отлива всяко изказване според речевия замисъл или речевата воля на говорещия според спецификата на дадена сфера на речево общуване, предметно-смиловите (тематически) съображения, конкретната ситуация на речевото общуване, персоналният състав на неговите участници и др. под. /.../ Такива жанрове съществуват преди всичко във всички най-разнообразни сфери на устното битово общуване, в това число и най-фамилярното и интимното. /.../ Речевите жанрове организират нашата реч почти така, както я организират граматическите (синтактични) форми. Ние се научаваме да отливаме нашата реч в жанрови форми и, слушайки чужда реч, ние още от първите думи отгатваме нейния жанр, предугаждаме определен обем, определено композиционно построение, предвиждаме края, т. е. от самото начало ние имаме чувство за речевото цяло, което след това само се диференцира в процеса на речта. Ако не съществуваша речеви жанрове и ние не ги владеехме, а ни се налагаше да ги създаваме тепърва в процеса на речта, свободно и тепърва да строим всяко изказване, речевото общуване би било почти невъзможно“¹.

Значи, съществуват стандартни речеви жанрови форми, които говорещият избира за изказвания по определени теми в типични речеви ситуации. Има „граматика“ на стандартните (достигащи до трафаретна шаблонност) жанрови форми на изказванията и ограничителни условия на типичните ситуации на речевото общуване по типични теми като предмет на речта.

Правени са различни опити за стандартизация на човешките действия, на които се приписват *мотиви*, за разлика от *движенията* на физическите предмети, както при „пентадата“ на Бърк, където за всеки вид човешко действие (което може да бъде признато за <<действие>> изо-

¹ Бахтин, М., Проблема речевых жанров. В: Эстетика словесного творчества, М., 1986 (2 изд.), стр. 270-272.

бшо) се предполага 1) акт, 2) извършен от деятел, 3) в някаква сцена или контекст, 4) чрез, посредством нещо (някакво действие, по някакъв начин – *agency*), 5) с определена цел (по-късно допълнена с 6) с някакво намерение) [Бърк 1945]². Вече има и <<алгебра на събитията (и процесите, състоянията)>>, където те се разглеждат напр. като атомарни или плурални в рамките на изречението-фраза [вж. Бах 2002]³.

Тези 5 основни (подчертани) термина са добре известни в реториката и още от Аристотеловата *Никомахова етика*. Те са отчетливо фиксирани през Средните векове като основни въпроси: quis (agent), quid (act), ubi (scene defined as place), quibus auxiliis (agency), cur (purpose), quomodo (manner, 'attitude'), quando (scene, defined temporarily), достигнали и до днес чрез кратките самоучители по чужди езици под названието *седемте главни оси от механизма на говора* – кога? (сцена като време), колко?, кой? (деятел), какво? (действие), къде? (сцена като място), как? (начин на действие), защо? (цел, намерение) [срв. Мавров 1992]⁴. Това, разбира се, е практическият аспект на проблема, а оригиналните 9 базови измерения може да се намерят в систематичната комбинаторика на Р. Лулий [вж. интересната интерпретация на прототипните базови логически и лингвистични структури от съвременна позиция у Вилдген 1998]⁵. Никак не трудно да бъдат сравнени тези „пентади“ и с Проповите функции на наративите на вълшебните приказки, и с *актантите* на Греймас. В свръх-генерализация (с неизбежното свръх-опростяване) типичното човешко действие се свежда до простата фраза „Някой прави нещо (Деятел върши действие)“.

Фразата обаче не е *прагматично действие* (правене), а *когнитивно* (основано на възприемане, интерпретативно разбиране с оценяване), както показва и Греймас [(1985) 1987 : 141-362 в блестящия семиотичен анализ на образцовия кратък разказ с типична фабула на Дж. Търбер „Любовният живот на хипопотамите“]⁶, където семейна двойка папагали злостно коментират (диалогично в когнитивни действия) сцена с любов-

² Вж. K. Burke, A Grammar of Motives, 1945

³ Вж. Bach, E., The Algebra of Events, In.: Formal Semantics. The Essential Readings, Edited by Portner, P. & Partee, B., Blackwell Publ. 2002.

⁴ Срв. Мавров, Бл., Английски език. Динамична метода: седем седмици за усвояване на езика, С., 1992, както и самоучителите му по френски, немски, италиански, гръцки, турски, испански, руски, румънски и сърбо-хърватски езици.

⁵ Вж. интересната интерпретация на прототипните базови логически и лингвистични структури от съвременна позиция у Wildgen, W., Das kosmische Gedächtnis. Kosmologie, Semiotik und Gedächtnistheorie im Werke Giordano Brunos (1548-1600), Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

⁶ Срв. Greimas, A., The Love-Life of the Hippopotamus: A Seminar with A. J. Greimas. In: On Signs, Ed. By M. Blonsky, The John Hopkins Univ. Press, Baltimore, Maryland, 1985, III printing 1987, pp. 341-362.

ните (прагматични) действия на два хипопотама и са готови да я разкажат (също когнитивно действие) на приятелите си в джунглата, а след това позициите се сменят (огледално) и хипопотамите наблюдават и коментират любовните действия на папагалите и са готови да разкажат за тях.

Фразата е репрезентативна **предикация** чрез езиковата (изреченска, синтактична) граматика – всичко свързано с предикацията като ядрена структура на всяко изречение, т. е. КАЗВАНЕ НА НЕЩО ЗА НЕЩО – основната елементарна предикативна фразова единица като резултат от комбинацията на двете ядрени единици за имената и глаголите в езика като цяло. Това не е само атрибутивно приписване на признаци на предиката, но и езиков (логически *субектно-обектен*) акт на референция към ситуация от действителността (в сегашно, минало или бъдеще време [вж. и Алън 2001 : 343–380])⁷. То е имплицитно, обикновено елиптично пропускано в изказването (и мисълта), но може да бъде изразено чрез перцептивните глаголи **усещам** и **чувствам**, чрез когнитивните глаголи **мисля** и **зная**, чрез глаголите за предикация и нарация (*verba dicendi*) **казвам** и **говоря**, и чрез основните глаголи за изразяване на действие или събитие по принцип **правя** и **случва се** – ядрени глаголи, чрез които може да бъдат интерпретирани (чрез дефиниции) всички останали глаголи в езиковата система.

Изброените перцептивни и когнитивни глаголи и глаголите *verba dicendi* (с техните производни) пряко обкръжават модалните глаголи **желая** (искам), **трябва**, **мога**, групирани, от своя страна, около ядрения глагол **СЪМ** [като Процес (= става + Действие = *правя*), Състояние, Качество + Чувство) + Съществуване (Реална (уникална) субстанция)] с граматични показатели за **време** (напр. *сега*) и семантична пресупозиция за **място** (на съществуване, напр. *тук*).

Тези централни глаголи се отварят към основните (и чрез тях – към производните и конкретизиращите) глаголи за действие изобщо **правя** или събитие **случва се** (основани на семантиката на *съм* като *процес* (**става**) + *действие* (= **правя**)). Към групата на централните е и глаголът за лично притежание **има** или пък **има** като модален глагол (дублиращ **съм** в сложни времена като перфекта).

Как обаче се свързват **типичните речеви ситуации** с **типичните теми** като **предмет на речта**, т. е. с действително случващите се житейските ситуации, и ако има **типични теми на речта**, **има ли и типични житейски**

⁷ За универсалността на тези категории може да се съди по мултиплицирането на все по-обърканиите им и несистемни претенциозни представяния с формализирани записи и в Чомскианска парадигма от все по-нови и по-обемни, преиздавани и цитирани трудове като Allan, K., *Natural Language Semantics*, Blackwell, Oxford, 2001. – по-специално гл. 11. Mood, tense, modality, and thematic roles, pp. 343-380 с позовавания на изследвания с примери от езичи от различни семейства, типове и региони.

ситуации, случки, за които се говори чрез стандартните форми на речевите жанрове, за разлика, напр. от тези, които не се признават за случки и за които не се говори?

И тук възниква големият въпрос: **Какво прави от дадена случка ситуация?** (за да бъде призната за ситуация и действие изобщо). Преди всичко трябва да се изясни ролята на „сцената“ (като рамкиращ контекст на всяко действие). Терминът **сцена** ясно показва, **че всяко действие и всяка случка, останали без свидетел (участник или зрител, който да може да разкаже за тях или да ги коментира) или без белег-резултат (по който да се съди за тях), изчезват в момента на завършването си**. И докато зрителят е наблюдаващ, възприемащ и интерпретиращ свидетел на прагматичното действие, той може да го представи (когнитивно) чрез разказ, то участниците в него могат и да го разкажат, и да го представят (също знаково) като го „изиграят (инсценират) миметично-драматургично“. Затова ситуацията е винаги съществуваща в сцената на дадено място и време със съответните лица-участници, т. е. тя е знаково разбрана в интерпретацията чрез диалога (на свидетеля със ситуацията или между участниците, в ролята едновременно и на свидетели), който е винаги когнитивно-интерпретативен, а разказът „**ин-сценира**“ (отново) житейската сцена.

По този начин на ситуацията се придава **онтологичен статус**, действително съществуване чрез **знакова дискретизация (цялостност и отделимост от останалите като тях) и типизираща „жанрова“ категоризация**.

Следва **функционалната категоризация** на всяко ситуационно и сценично действие, включваща функционално-фигуративните термини като: **герой**, **враг**, **помощник**, **битка**, **средство**, **цел**, **сцена**, осигуряващи главните условия за функционална наративна репрезентация на света на човешките събития-ситуации и на мотивите на действията на хората и отношенията между тях. Те са до такава степен взаимнообвързани, че е достатъчно да се дадат собствени имена на участниците, за да се развие фабула-сюжет [срв. Аристотел, *Поетика* : 86]:

„Поетът трябва да излага в общи линии както разработваните вече сюжети, така и тези, които сам съставя и едва след това да създава епизодите и да разширява... След това, вече като даде имена на героите, поетът трябва да съчинява епизодите...“

„В драмата епизодите са кратки, а епосът чрез тях получава пространност. Съдържанието на „Одисея“ не е дълго: някой странства дълги години, преследван от Посейдон, далече от хората, а у дома му работите му са така, че женихи пилеят богатствата му и заговорничат против сина му, но блъскан от много бури, стига в къщи, открива се на някои, напада женихите, спасява себе си и погубва враговете си. Ето същинското съдържание на фабулата, а останалото са епизоди.“

Тези „първични“ жанрови форми стават предмет на „подражание“ във „вторичните“ диалогични (в драмата) и монологични (в епоса като разказ и в лириката) жанрови форми (както учи още Аристотел). Всъщност, известно е, че всеки диалог може да бъде представен като разказ и всеки епичен сюжет – диалогично-драматургично.

Връзката между тропите, фигурите и жанровете изглежда необичайна, но тя се корени в спецификата на словесната образност. База за такава връзка е предметният образ на думата и неговата езикова символизация. Словесният образ се изгражда с езикови средства, т. е. чрез знаци. Най-същественото при словесния образ е изтъкването на предметната цялостност и „плътност“ на образа в баланса между звуково-значенийна условност (арбитрарност) и предметно-идейна естествена мотивираност. Тези средства на поезията – „да възвиси своите произволни знаци до степента и силата на естествените“, възмездява „несходството на своите знаци с предметите със сходството на обозначавания предмет (вещ) с който и да е друг предмет“ [Лесинг, *Лаокоон* (1977)].

Друга съществена специфика на словесния знак е, че той се организира във времето (т. е. освен парадигматично и синтагматично). За разлика от тропичната образност, напр. на метафората, като статична и парадигматична, тя може да се проявява и синтагматично. Така например образът на героя в низшите жанрове (като комедията) е **двуличен**, срв. напр. Тартюф. Сравнението между две неща, като база в двучленността на образа при метафората, в драматургичното произведение като такава база на образността се явява или простото двуличие, или пък разподобяването на едно нещо, което във времето на сюжетното действие претърпява метаморфоза до своята противоположност. Типично тази метаморфоза се получава при перипетията на героя в трагедията (като висш жанр).

Изтъкнатата генетична и структурна общност между сюжети (фабули) и тропи е загатната, между другото, още от Аристотел [*За поетическото изкуство* § 16-18 : 84-87) във връзка с *(раз)познаването* на героя. То може да бъде: 1/ въз основа на външни белези – природни и придобити, едни от които са на тялото (напр. белегът на Одисей), а други – извън него (напр. огърлици, ковчеже...); 2/ чрез писмо; 3/ чрез несдържано вълнение при спомняне; 4/ произлизащо от силогистично заключение; и 5/ основано върху неправилно умозаключение (докса, основаваща се на ентимема). Перипетията или преломът в действието означава смяна на облика или надяване и снемане на *маска*, или *(раз)познаване*. Следва разобличаване или героично триумфално санкциониране. Същото е и при смяната на ритуалните маски в обряда.

Тези две специфики на словесния образ – метафоричност или кондензация в пространството и сюжетност или разгъване във времето са най-съществените за него (за разлика, напр. от образа в пластичните изкуства). Идеален пример за балансирано сливане на метафоричност и

сюжетност е програмният роман на О. Уайлд „*Портретът на Дориан Грей*“.

Междинно положение между тропите и сюжетите заемат фигурите. Това е естествено, като се има пред вид тяхната природа – да изразяват личностното отношение на говорещия към предмета и действието на говорене. Т. нар. фигури на мисълта или същинските реторични фигури: *реторичен въпрос*, *реторично възклицание* и *реторично обръщение* съответстват на перипетийната метаморфоза.

Основното в разглежданите главни специфики на художествения образ е, че и тропите, и фигурите, и сюжетните перипетии представляват речеве „обрати“ – не само етимологично, но и същностно-смыслово. Тези обрати обаче са възможни благодарение на символната природа на езиковия знак и неговите собствени възможности за превъплъщения в различните типове значения на думата.