

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ЖАНР: ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ТЕОРЕТИЗИРАНЕТО МУ

ГАЛИН ТИХАНОВ

1. МЯСТОТО НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ В ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ

Жанровата теория е консервативно научно поле. „Консервативно“ тук обозначава както дългите традиции на това поле (от Аристотел насам), така и бавните промени на централните парадигми вътре в него. Не може да се отрече, че дискурсът върху литературата исторически започва като дискурс върху нейното вътрешно членение. Тази взаимозависимост между говоренето за литературата и говоренето за нейните жанрове се запазва по цялото протежение на литературното мислене. Повратните точки в развитието на европейските литератури са белязани от закономерно интензифициране на полемиките за жанра. Можем да ги наблюдаваме както в споровете за смесените жанрове в английския Ренесанс, така и в диспута за литературните родове и „естествените форми на поезията“, разгорял се в Германия на прага на XVIII и XIX век, така и без това, разбира се, да изчерпва примерите в преоценяването на определени жанрове и лансирането на нова жанрова йерархия при прехода към модернизъм в славянските литератури от края на миналия и началото на нашия век. От своя страна, различните теоретични школи засвидетелстват устойчив стремеж да екстраполират и доказват своите доктрини и в областта на жанровите изследвания. В самото преддверие на модерната литературна теория класическият френски академизъм на XIX век – и по-точно Брюнетие¹ – прилага директно тезите си за литературното развитие върху литературния жанр, идентифи-

¹ Колкото и да е изненадващо за днешния читател, В. Шкловски неведнаж го цитира в своите работи, при това в знак на съгласие с него. Брюнетие¹ действително предусеща две важни идеи на руския формализъм: за иманентния характер на литературното развитие и за неговото осъществяване чрез промените в корелацията на съществуващите елементи, която на езика на формализма се превежда като смяна на доминантата. Конкретните места у Брюнетие¹ са в съчиненията му *Etudes critique sur l'histoire de la littérature française*. Paris: Natchette, 1912, p. 3 и *L'Evolution de la poesie lyrique en France aux dix-neuvieme siecle*, 10 ed. Paris: Natchette, n. d., V. 2, p. 288.

цирайки прословутите етапи на раждането, апогея и упадък. Малко по-късно руският формализъм вижда в съдбата на отделните жанрове показателно потвърждение на тезата за автоматизацията и деавтоматизацията като движещи фактори в хода на литературата, докато немската *Geistesgeschichte* изпитва върху различните жанрове основната си идея, че литературата съхранява по исторически специфичен начин духа и менталните особености на общността². От своя страна, феноменологията се концентрира върху жанра, за да провери механизмите на синтеза между форма и съдържание в т. нар. „вътрешна форма“³. Излишно е да споменаваме, че капиталното наследство на *New Criticism* и митологическата критика също е свързано с една оригинална версия за литературните жанрове, добила най-въздействащо възплъщение в *Анатомия на критиката* на Нортъръп Фрай. Френският структурализъм, на свой ред, вижда в жанровете неопровержима подкрепа на идеята за съществуването на текстови регулярности и равнища, изграждащи структурата на литературното произведение⁴. Херменевтиката и рецептивната теория – въпреки тяхната вътрешна разслоеност – също отдават дължимото на жанровата теория, въвеждайки в нея понятието за „хоризонт“ на очакванията⁵. Дори деконструктивизмът⁶ и феминизмът⁷ трябваше да легитимират себе си в полето на жанровата теория, провокирайки осветените от традицията параметри на понятието. Така, макар според Г. П. Фирмат днес с готовност да се признава, че генологията е „грозното пате на литературната теория и критика през ХХ век“⁸, всъщност жанрът се оказва една от основните теми в модерния дискурс за литературата.

В същото време обаче заключението на Фирмат не е напълно необосновано. Проблемът е в това, че моделите вътре в жанровата теория са били

² Сред най-представителните трудове на направлението, засягащи пряко проблемите на жанра, са: К. Виетор. Probleme der literarischen Gattungsgeschichte. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 9, 1931, S. 425-447; К. Виетор. Geschichte der deutschen Ode (1923); Г. Муелер. Geschichte der deutschen Lieder (1925); В. Кайсер. Geschichte der deutschen Ballade (1936); Ф. Вейснер. Geschichte der deutschen Elegie (1941).

³ Върху отношението между вътрешна форма и жанр вж. най-вече: Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk (1948) и класическата статия на Роман Ингарден „Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk“ в *Helicon*, 1, 1938/1939, с. 51-67.

⁴ Образцово изследване, споделящо преимуществата и ограниченията на този подход, е: Т. Тодоров. Introduction à la littérature fantastique (1970). Editions du Seuil: Paris, 1976.

⁵ Вж. статията на В. Изер „Жанров контрол на естетическия отговор“ в книгата му „Имплицитният читател“ и работата на Х. Р. Яус „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters“ в *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, V. 6, Heidelberg, 1972. Вътрешната нееднородност на херменевтиката добре може да се види в на практика антихерменевтичната надежда на Е. Хирш, че – отново чрез и във жанра (т. нар. „вътрешен жанр“) – значението на творбата може да бъде открито в неговата първозданност и незамъгленост от значимостта ѝ за интерпретатора, срв. книгата на Хирш *Validity in Interpretation* (1967).

⁶ Вж. най-вече J. Derrida. *The Law of Genre*. Glyph, 1980.

⁷ Срв. например М. Якобус. *The Law of/and Gender: Genre Theory and The Prelude*. Diacritics, Winter 1984.

⁸ G. P. Firmit. *The Novel as Genres*. *Genre*, V. 12, 1979, 3, p. 274.

по-стабилни и са се променяли по-бавно, отколкото общите парадигми на литературната теория. Поради важността на тази асиметрия бихме искали да я коментираме по-обстойно.

През XX век литературната теория преживява – нека поемем риска на обобщението – три решителни промени: първата може да се локализира в 20-те години и е представена от опитите на руските формалисти да идентифицират произведението на изкуството като сбор от похвати. Пражкия лингвистичен кръжок и френският структурализъм – независимо от вариациите и нюансите – са само логично продължение на начина, по който формалистите мислят за литературата. Разбира се, може да се наблюдава своеобразна градация, имплицитна в последователността на термините, прилагани за описването на литературното произведение от тези три школи („сбор от похвати” – „система” – „структура”), но и трите понятия остават генетично свързани. Едва в края на 60-те и началото на 70-те години парадигмата претърпява втората си основна промяна: читателят и рецептивните аспекти на литературната история добиват изключителна важност. Нещата се усложняват от факта, че третата промяна се извършва едновременно с втората, за да потвърди особената природа на хуманитарното познание, което допуска хронологичното съвместяване на изменения с коренно различни посоки. По същото време, когато Яус говори за релевантността на читателския опит, Барт заявява, че раждането на читателя е станало възможно чрез смъртта на автора. Преразглеждането на статута на автора е само един от аспектите на съществената промяна в мисленето за литературата, утвърдена с началото на постструктурализма⁹. Неговото новаторство не е толкова в обявяването на „смъртта на автора”, а в спрягането ѝ с една по-широка проблематика – смъртта на литературата като естетическо цяло, организирано по особен начин, притежаващо и разкриващо някаква отличаваща го същност. Тази идея скъсва напълно с есенциалистката парадигма, мислеща литературата като изкуство с висока степен на художествена организираност (или „текстова структурираност” в структуралисткия жаргон) и – според Лотман – повишена способност за производство и съхраняване на информация. Доколкото във всеки текст могат да бъдат открити литературни следи (тъй като езикът е инхерентно метафоричен), не съществуват текстове, овластени да възплъщават нормата за литературност. Литературността вече не разполага със сигурен дом: тя *не е*; тя *възниква* само като ефект на интертекстуалността.

Историческото разграничение, което се опитваме да проведем, може да бъде упреknато в известна диспропорционалност: както руският формализъм, така и рецептивната теория принадлежат към есенциалистката парадигма, докато постструктурализмът отива отвъд нея, т. е. първите две промени са промени *вътре* в парадигмата, а третата – промяна *на* самата парадигма. Това впечатление за несъизмеримост на гледните точки е

⁹ Опусът на Барт, отстояващ тази теза от ранните му структуралистски текстове до постструктуралисткия *Le plaisir du texte*, свързва в живо цяло двете направления и отново припомня, че всяко класифициране би било проблематично, ако трябва да отчита докрай измеренията на лично-индивидуалното.

породено единствено от времевия обхват на разглеждания материал. Ако го разширим, включвайки към него обширния сегмент на мисленето за литературата, предшестващ 20-те години на нашия век, ще стане възможно оразличаването на три централни идеи за литературата и литературния текст, представящи по-адекватно смяната на насоките, без непременно да я ограничават в дихотомията есенциалистки/неесенциалистки доктрини: литературата и литературният текст като обусловени по различни начини от обществени и/или природни закони (докъм 80-те години на XIX век, а в стриктни теоретични граници – преди руския формализъм); като автономни и относително независими от обществото (цялата ера на модерната литературна теория с изключение на марксизма); и като взаимозаменими със социалната реалност (постмодернизмът в изкуството; постструктурализмът в тясно теоретичен смисъл).

В тон с това разделение е разграничението между различните естетически координати, спрямо които е била полагана литературата. Целият първи етап от нашето разграничение (този, предшестващ руския формализъм) е концентриран върху лесингианската проблематика за отношението между литературата и другите изкуства. Вторият етап премества вниманието върху една по-ограничена област – литературата в съпоставка с другите форми на вербално изразяване, докато третият етап обявява и двата типа сравнения за повече или по-малко нерелевантни тъкмо в смисъла им на *сравнения*.

Връщайки се към идеята за асиметрията, сега бихме могли да я изясним по-добре. Жанровата теория не се оказва радикално засегната от промените, които накратко описахме дотук. Без съмнение те резонират понякога силно в нея, но тя има своите собствени цезури, които не всякога са съвпадали с цезурите в общата парадигма на мисленето за литературата. Основната причина за това трябва да се търси във вътрешно-присъщата „нечистота“ на категорията жанр. Без да навлизаме в ненужни детайли, бихме могли да очертаем три нейни главни параметра, показали историческа стабилност. Ж. Женет ги обобщава като тематичен, модален и формален¹⁰. Самото присъствие на „тематичното“ вече сочи към сфери извън литературата сама по себе си и внася в дискурса за жанра понятия като история, идеология, психология и т. н. Така жанрът никога не се е свеждал само до литературни импликации¹¹, а е бил по-скоро – в различните времена с различна сила – *релационна* категория, отвеждаща отвъд литературата (за разлика от понятия като композиция, ритъм и др., които са били винаги сравнително по-малко чувствителни към извънлитературната сфера). Поради това иманентистките

¹⁰ G. Genette. *The Architext. An Introduction*. University of California Press, 1992, p.78 (фр. изд. е от 1979).

¹¹ В чудесната си статия „More than Kin and Less than Kind: the Limits of Genre Theory“ (*Theories of Literary Genre*, ed. by Joseph Strelka. The Pennsylvania State University Press, 1978, pp.57-79) Джон Райхерт подлага на критика книгата на Тодоров за фантастичното тъкмо заради илюзорното желание жанрът да се определи в чисто литературни граници, изтъквайки, че колебанието, породено от характерните за този жанр сюжети, дали описваното да се възприеме като вероятно или като невероятно, е психологически, а не чисто литературен определител.

подходи към литературата, които дават облика на литературната теория от първите десетилетия на нашия век докъм 70-те години, нямат толкова непосредствен, бърз и решаващ ефект върху мисленето за литературния жанр.

В сърцевината на развитието на жанровата теория лежат променящите се възгледи за функциите, които жанровите понятия трябва да изпълняват в дискурса за литературата. Тези функции включват:

- а) таксономично-дескриптивната,
- б) оценяващо-нормативно-прескриптивната,
- в) интерпретативно-познавателната.

Лесно могат да се направят редица уговорки, но те няма да засегнат по решаващ начин този списък. Тъкмо при анализа на тези функции автономията на жанровата теория се разкрива най-видимо. Големите промени в парадигмите на мисленето за литературата нито автоматично предизвикват реформи в жанровата теория, нито напълно ликвидират полемиките вътре в нея относно функциите на жанра. Ето защо може да се твърди, че развитието на жанровата теория е протичало много по-бавно – за дълги периоди от време почти незабележимо, – отколкото промените в литературната теория като цяло. Всъщност единствената крупна промяна в полето на жанровата теория през ХХ в. е постепенният преход през последните няколко десетилетия към недвусмисленото подчертаване на интерпретативната функция. Това е един твърде скорошен епизод в жанровата теория, за да можем да пренебрегнем продължителната доминация в нея на таксономично-дескриптивната функция, играеща почти всякога ролята на основа за реализирането на останалите функции. Особено силна е била връзката ѝ с оценяващо-прескриптивната функция (класически е примерът с френския класицизъм). Едва втората половина на ХХ век бележи изоставянето на таксономичния подход за сметката на един широко разбран интерпретативен подход. Това движение започва още от Е. Щайгер, който през 40-те години пръв ясно постулира възможността литературният текст да принадлежи към няколко жанра едновременно¹². Това, което регистрира теоретичната дискусия, отдавна е факт в практиката. Ренесансът изобилства с показателни примери – в *Хамлет* Полоний с ясна автореференциалност говори от името на автора за „комико-трагико-историко-пасторални” пиеси, а Р. Коли тълкува дори сонетите на Шекспир като сложен жанр, обединяващ лиричното и епиграматичното в горчивия модус на любовта към не-обичащия¹³. Но не само липсата на „чистота” у жанровете пречи да се състави класификационната им карта, декомпозираща литературата на взаимно изключващи се класове от текстове. Второто принципино възражение идва от невъзможността подобна карта да отчете диахронния аспект на тяхното съществуване. В *Генеалогия на морала* Ницше скептично заключава, че само онова, което няма история, може да се осмисли теоретично. Тръгвайки от Фр. Шлегел, тази мисъл радикализира възгледа за противопоставянето между системно описание и историчност, върху което през ХХ век толкова

¹² Вж. неговото съчинение *Grundleggriffe der Poetik* (1946).

¹³ R. C o l i e. *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. University of California Press, 1973, pp. 69-75.

много се е размишлявало¹⁴. Жанровете не са ни дадени непосредствено, те не са пасивен материал, готов да бъде класифициран, тъй като преди този момент те вече са участвали в отношения помежду си, лишавайки се от своята „невинност“. Много близко до това е едно трето възражение: класификацията е процедура, предверяваща се на имената, които обаче сами имат производен характер¹⁵. Таксономичните процедури „забравят“, че името на един жанр, такова, каквото ни го завещава традицията, е плод на тази традиция, на измененията и конфликтите, които тя скрива. В същото време то е плод и на настоящата културна ситуация, на нейното познавателно равнище и на различните стремежи, които тя удържа. Както основателно изтъква Жан-Мари Шефер, името на жанра не е чист аналитичен термин, който прилагаме отвън към историята на текстовете, а съставлява – в различна степен – част от тази история¹⁶. Най-сетне, таксономичният подход е остро критикуван и с възражението, че класификациите класифицират не текстовете, а техните модели в читателското съзнание¹⁷.

Едновременно с усъмняването в основанията на класификационната функция във втората половина на ХХ век все по-силно се поставя под въпрос и оценяващата функция на жанра: качествата на един текст започват все по-малко да зависят от степента, в която той принадлежи към даден жанр. Постепенно на преден план излиза едно неопрагматистко гледище, което демонстрира радикално ново отношение: жанрът е полезен доколко, доколкото може да се пригоди инструментално към една по-широка интерпретативна процедура¹⁸.

Поради специфичния темп на промените и несъвпадането им с главните движения в парадигмата на литературната теория, теорията на жанровете може да се разглежда като консервативна не само в недвусмислено негативния аспект на това определение. Тъкмо поради тези свои особености жанровата теория се оказва едно от полетата, които успяват да съхранят до известна степен приемствеността в литературната теория. Устойчивостта, с която жанрът присъства в дебатите за литературата, надеждно свидетелства за това. Жан-Мари Шефер предлага да разглеждаме това трайно присъствие като резултат от уникалната потребност на литературата в по-голяма степен от другите изкуства да определя себе си в противовес на онова, което не е литература, а само различен вид семиотични езикови практики¹⁹. Определянето на литературното поле се смята за мислимо само

¹⁴ Вж. например Claudio Guillen. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (1971) и P. Szondi. „Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin“ в неговите *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philosophische Erkenntnis*. Insel Verlag: Frankfurt am Main, 1967, особено с. 126.

¹⁵ Срв. A. Fowler. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Clarendon Press: Oxford, 1982, p. 249.

¹⁶ Вж. J.-M. Schaeffer. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Editions du Seuil: Paris, 1989, p. 65.

¹⁷ Такива възражения могат да се открият у Jonathan Culler. *Towards a Theory of Non-Genre Literature. Surfication. Fiction Now and Tomorrow*, ed. by R. Federman. Chicago, 1975, p. 256-257; Thomas Keenan. *Interpretation and Genre* (1986), p. 152, както и у други автори.

¹⁸ Най-сериозният експонент на това гледище е Аден Розмарин с книгата си *The Power of Genre* (1985).

¹⁹ Ж.-М. Шефер. Цит. съч., с. 8-9.

едновременно с определянето на съставлящите го части. Този тип мислене е исторически детерминиран и работи най-интензивно в модернистското мислене за литературата. Друго обяснение на това явление – отново исторически конкретно – може да се потърси в значителното наследство от антични литературни образци, които западната европейска традиция получава и които, за да консервира като естетически опит, институционализира чрез осмислянето им именно като жанрове²⁰.

Колкото и добре обмислени да са тези аргументи, те трудно могат да обяснят защо литературният жанр продължава да ангажира вниманието в постструктуралистката теоретична парадигма. Вярно е, че това внимание сега носи различен нюанс, оцветяващ дебатите около категорията със съдържаност, ирония и съмнения. Не всякога защитата на жанра е достатъчно убедителна, дори когато е пламенна. Така например Ралф Коен, един от продуктивните теоретици на жанра през 80-те години, твърде наивно се опитва да докаже, че след като постмодернизмът не е заличил езика на жанровата теория (Коен цитира собствената си статия като свидетелство, че този език е още жив!), литературните жанрове в постмодерната ера не може да са мъртви²¹. Решителна, но по-скоро оставаща в сферата на заклинанията, е и апологията на Т. Кент във вече цитираната му книга: „Както не може да се избяга от историята, тъй не може да се избяга и от жанра“²². Колкото и да е парадоксално, скептично-ерозивното есе на Дерида *Законът на жанра* не само засвидетелства интерес към проблематиката, но упътва и към едно много по-оригинално тълкуване на въпроса защо този интерес е толкова траен, или – за да се изразим с друг език – защо жанровата теория е толкова присъщо-консервативна. Работата на Дерида отправя към неразрешимите трудности на теоретизирането за жанра и литературата като към нещо характерно за хуманитарното мислене въобще. Радикализирайки този импулс, можем да постулираме централността на жанровата теория за теорията на литературата поне в един съществен аспект: жанровата теория може би най-добре олицетворява многобройните апории на самата литературна теория.

2. АПОРИИ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ

Съвременните дебати за жанра са все по-фокусирани върху този проблем²³. Трудно е да се градират напреженията, пронизващи мисленето за жанра, но може би най-съществена и показателна за цялото поле на литературната теория е апорията на херменевтичния кръг. За жанровата теория тя е формулирана за пръв път от В. Хумболд и след това многократно е намирала място у различни автори²⁴. Същността на това напрежение е в

²⁰ Вж. Jean Molino. *Les genres littéraires. Poétique*, Fevrier, 1993, p. 4. Молино в случая прилага, без да се позовава на него, тезата на Бахтин за жанровете като памет на литературата.

²¹ R. Coen. *Do Postmodern Genres Exist?* Genre, 20, 1987, pp.241-257.

²² Т. Кент. Цит. съч., с. 152.

²³ Вж. например Margrit Schnur-Wellpott. *Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht* 1983).

²⁴ Сред тях вж. най-вече К. Виетор, Р. Уелек и Е. Д. Хирш, цит. съч., с. 76.

невъзможността да се съди за жанра на отделна творба без отнасяния към една исторически установена група от подобно структурирани произведения; и обратното – да се конструира историческата серия без позоваване върху отделни текстове, видяни вече като жанрово оформени. Антиномията част/цяло тук се отразява по особено ясен начин. Тя е от особено значение, тъй като се разпростира (имплицитно или експлицитно) върху всяко изказване, участващо в дискурса за жанра.

Тази апория има няколко съществени измерения. *Първото*, както вече отбелязахме, е напрежението между исторически и системен подход в жанровата теория. Всяко адекватно отчитане на многообразието на даден исторически период или направление вече поставя под въпрос възможността да се постигне тяхната стриктно-систематична картина. Изследването трябва или да се изгуби с наслада в царството на конкретното, на детайлите, или да конципира сложността на своя обект чрез доброволно наложените ограничения на теорията. Петер Сонди, изследвайки от херменевтична гледна точка съдбата на категорията жанр в немската естетика на романтизма, с основание вижда в нея непрекъснатото стълкновение между история и система.

Второ съществено измерение на тази апория е противопоставянето между дедуктивизъм и индуктивизъм в жанровата теория. Класически пример за това ни дава уводната глава към *Фантастичното* на Цветан Тодоров, където се прави опит за разграничение между „исторически“ и „теоретични“ жанрове²⁵. Тодоров разглежда първите като подклас на онази група от вторите, която той нарича „сложни теоретични жанрове“ (характеризиращи се с едновременното обединяване в себе си на няколко черти). Гледището на Тодоров, даващо превес на дедуктивизма²⁶, е било критикувано заради недостатъчната степен, в която прави това. Адена Розмарин в *Силата на жанра* нарича историческите жанрове просто „маскирани“ теоретични жанрове, упреквайки „историческия“ критик, че крие първите си мисловни ходове²⁷. Не липсват обаче и несъгласия, идващи от диаметрално противоположна посока. Най-сериозното от тях, макар да не визира пряко Тодоров, е формулирано от Яус, според когото жанровете не могат да бъдат предмет на дедукция или дефиниция, а само исторически определяни, отграничавани и описвани. Срещу дедуктивната логика се възразява и че е механичен пренос на специфичното за биологията отношение клас-индивид, в което чертите на класа детерминират автоматично чертите на индивида²⁸. В

²⁵ Вж. Ц. Тодоров. Цит. съч., с. 10. В подкрепа на това разграничение вж. Christine Brooke-Rose. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*. Cambridge University Press, 1981, p. 55-71.

²⁶ В интерес на истината трябва да се каже, че по-късно то плавно еволюира. Вж. статията му *Произходът на жанровете* в Tz. Todorov. *Genres du discours*. Seuil, 1978. (Навсякъде тази книга на Тодоров се цитира по английското ѝ издание *Genres in Discourse* от 1990.) Тук Тодоров вече предпочита да нарича „жанрове“ само онези класове от текстове, които исторически са били възприемани като такива, макар отново да твърди, че има теоретични жанрове, които не са исторически, но не съществуват исторически жанрове, които да не са теоретични.

²⁷ А. Розмарин. Цит. съч., с. 49.

²⁸ Вж. Ж.-М. Шефер. Цит. съч., с. 71-72. Още за съотношението между принципите на

литературата жанровите артикулации са възможни само по обратния път, смятат индуктивистите, тъй като литературният клас не притежава автономната вътрешна логика, характерна за биологичния, а е външно зависим в своето конституиране от човешките интенции. Твърде крайна позиция в тази полемика заема споменатата вече статия на Фирмат “Романът като жанрове”, един от ценните приноси в жанровата теория през последните два десет години. Както подсказва самото заглавие, авторът е склонен да се подпише под един своеобразен жанров атомизъм. Ходът на неговата аргументация ни отвежда пряко към *третото* съществено измерение на апориите, центрирани около антиномията част/цяло – напрежението между номинализъм и реализъм.

Класическото номиналистко решение на въпроса за жанра предлага Кроче в своята *Естетика* (1902), призовавайки да се признае или цялостното и хомогенно тяло на истинската „поезия”, или изобщо нищо. Истинското изкуство според Кроче определя себе си всеки път по поразително конкретен начин. Уникалността на всяко отделно произведение е толкова силна, че то не може да бъде подведено под знаменателя на определен жанр, а само под общия знаменател на самото изкуство. Това ярко неоромантическо гледище събужда думите на Фр. Шлегел в 116-и фрагмент от *Athenäum*: „Може да се каже еднакво обосновано, че има *безкрайно* много, както и че има само един прогресивен [т. е. модерен, Г. Т.] поетически вид.”

Интерпретирайки тази крочеанска линия (без да се позовава на Кроче), Фирмат едновременно наследява и трансцендира неговия номинализъм. По парадоксален начин той едновременно твърди, че романът обхваща само определен брой исторически жанрове, които не се разгръщат и не се развиват, поради което историята на романа е невъзможна, и – заедно с това – приписва на жанра статута на „текст от текстове”, притежаващ дискурсивно битие, отделно от битието на творбите, които обединява. Понататък в своя текст Фирмат стига дотам да подкрепи едно изцяло антиноминалистко гледище, което е толкова крайно и неудържимо, както и стриктно-номиналисткото: „Когато прилагаме жанров етикет към дадено стихотворение, трябва да е ясно, че не отправяме само към нещо *в* стихотворението; всъщност ние свързваме два текста, две отделни вербални послания: това на стихотворението и това, съставено от нормите на жанра”²⁹. Така в ограниченото пространство на няколко страници Фирмат напълно сменя своята методологическа привързаност, опитвайки се да намери средния път между номинализъм и реализъм, но успявайки единствено да подчертае още повече и без това големите разлики между тях.

Апориите на жанровата теория са свързани не само с антиномията част/цяло, но и със съпровождащата цялата история на мисленето за жанровете антиномия есенциализъм/конструктивизъм. Ако анализираме исторически двете страни на тази дихотомия, непременно ще стигнем до заключението,

класификация в биологията и жанровата теория вж. В. R o l l i n. *Nature, Convention and Genre Theory*. *Poetics*, 10, 1981, pp. 127-143.

²⁹ Г. П. Ф и р м а т. Цит. съч., с.279.

че почти цялата история на жанровата теория е била доминирана от едно устойчиво есенциалистско мислене. Дори един толкова модерен теоретик на жанра като Женет продължава да настоява, че литературните жанрове почиват върху дълбоко вкоренени есенциални характеристики на човешкото светоотношение: „Аз в никакъв случай не смятам да отричам на литературните жанрове „естествена” или трансторическа обособеност. Обратното, за мен е очевиден (макар и смътен) факт присъствието на екзистенциално отношение, на „антропологическа структура” (Дюран), на „ментална нагласа” (Йолес), на „модел на въображението” (Морон), или (на ежедневен език) на „чувство”, което е собствено епическо, лирическо, драматично – но също трагическо, комическо, елегично, фантастично, романтично и т. н. – чиято природа, произход, продължително съществуване и отношение към историята (наред с други характеристики) трябва още да се изучават”³⁰. Не е учудващо, че Женет черпи така безрезервно от А. Йолес. Неговите „прости форми” принадлежат към традицията на Гьотевите „естествени форми” (Naturformen), които самият Женет – и това е едно от големите му достойнства – показва, че са по-скоро създадени, отколкото дадени. Но същевременно Йолес извлича своите „прости форми” от онова, което по-късно Тодоров нарича „жанрове на дискурса”. Йолес ги разглежда като първични речеви актове и тъкмо тук спечелва симпатията на Женет.

Опитвайки се да разкъса осветените от традицията сраствания между модуси и жанрове, произлизащи от романтиците и Гьоте, Женет отнася модусите в сферата на езика и вербалната прагматика, запазвайки за същинските жанрове по-тясното поле на литературата, т. е. на езика единствено в естетическите му измерения (тук Женет следва Якобсон). За него есенциалността е концентрирана в модусите на представяне, но едва ли в жанровете. Показвайки по-късното смесване между модус и жанр, което неизбежно легитимира есенциалисткия елемент, Женет същевременно придава на централното понятие в своята книга – архитектста – една донякъде двусмислена окраска. Не е възможно да се отсъди дали то се критикува като съзнателно поддържана логическа грешка или – напротив – се подкрепя като основа за разбирането и коментирането на жанровете. Женет изглежда по-скоро примирен с първото и все още търсец надежда във второто.

Колебанията на Женет отразяват един по-късен етап от есенциалисткия дебат върху жанровете. По-ранният се характеризира с едно почти ведро-безконфликтно гледище за жанровете като експоненти на есенциални антропологични черти. Представително за тази тенденция е творчеството на Емил Щайгер, което увенчава една дълга немска традиция, търсеца да открие онтологичните основания на литературните жанрове. Щайгер предпочита да говори не толкова за жанровете в тяхната партикуларност и конкретно многообразие, колкото за основните „абстрактни” състояния на литературата: епическото, лирическото и драматическото. Гьоте в своите *Бележки и коментари за по-добро разбиране на Западно-източния диван* (1819) използва съществителните форми (епос, лирика, драма). Давайки предпочитание на прилагателните, Щайгер, изпитвайки влиянието на

³⁰ Ж. Женет. Цит. съч., с. 67-68.

Хайдегер, запазва, но и трансформира Гьотевата идея. Естествените форми вече не са приковани към определени конкретно възприемани реализации; те по-скоро свободно пребивават в едно всякога потенциално състояние, откривайки иначе трудно достъпни екзистенциални дълбочини.

Зает с жанровете като непроменливи „светогледни форми“, този тип теоретизиране е радикален пример за аисторизъм. През 70-те години на нашия век се появяват опити да бъде модернизирани този модел на мислене, като се укрепи с мнимото фундиране на жанровете в речевите актове. Пионерската роля в тези усилия принадлежи на Карл-Хайнц Щирле³¹, но най-авторитетен безспорно е приносът на Цветан Тодоров *Произходът на жанровете* (1978). На пръв поглед, Тодоров има да ни каже много за социалната институционалност на жанровете и за начина, по който те отразяват идеологически повлияните норми на дискурса. Въпреки това обаче той е твърде много ангажиран в търсенето на общ произход на жанровете, за да може да избегне есенциалисткия инструментариум. Според Тодоров има три възможности за произлизането на жанровете от речевите актове: жанрът съвпада с речеви акт, който съществува и извън литературата (молитвата); или произлиза от речеви акт чрез определен брой трансформации или амплификации (романът, базиран върху акта на разказването); или пък жанрът „кодифицира дискурсивни черти, така както би го направил всеки друг речеви акт“. Тук примерът на Тодоров е сонетът, който очевидно – както самият той признава – не съответства на словесна активност като, да речем, „сонетирането“. Съществуват, следователно, жанрове, които не произлизат от „един по-прост речеви акт“. Този факт обаче остава необяснен у Тодоров. Той не отговаря на два важни въпроса: 1). Кои речеви актове са прости и кои не са (след като говори за „по-прост речеви акт“, той очевидно допуска наличието на по-малко прости, сложни актове) и 2). Има ли основни от антропологична гледна точка речеви актове (като моленето, разказването)? Ако да, корелират ли непременно простите и антропологически основните речеви актове помежду си? Мълчанието на Тодоров по тези въпроси прави теоретичните му твърдения, особено в случая със сонета, почти тавтологични. Може би не трябва да се подминава фактът, че макар частично, идеята на Тодоров е повлияна от Бахтин, когото той детайлно проучва дълго време. Въздействието е най-осезаемо, когато Тодоров говори за пътищата, по които романът произлиза от акта на разказването. По-късно Тодоров преразглежда донякъде Бахтиновата логика на аргументация³², оставяйки верен на неговата идея за трансформативната мощ на романа.

Възпроизвеждането на жанровата теория в постоянна вътрешна противоречивост почива върху характерното взаимодействие между очертаните полюси на антиномично мислене. Есенциалистското гледище на Щайгер, например, вече предполага неизбежното активиране на конструктивисткия модус на теоретизиране. Ако епическото, лирическото и драматическото се мислят като експоненти на човешки универсалии, близо е до ума, че те

³¹ Вж. неговата статия *L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire*. *Poétique*, 10, 1972, pp.176-188.

³² Вж. T. T o d o r o v. *The Dialogical Imagination*, tr. by Wlad Godzich, 1984, pp. 85-86.

не могат да изпълняват тази функция, освен ако не са възприемани и оценявани от една аудитория, разполагаща с доста сходни критерии и ценностни ориентации, т. е. аудитория, която потиска възможните различия и конституира себе си като идеално възплъщение на универсалиите, които се кани да дешифрира. Тук вече е видим проблемът за читателя, макар и в пасивна, „дремеща“ форма. Важните промени в жанровата теория в последните две десетилетия съчетават ударението върху интерпретативната функция с едно осезателно движение към конструктивизъм. Жанровете постепенно стават продукт на читателското внимание и интенции.

Необходимо е да направим разграничение между две версии на конструктивизма: една по-слаба и една по-силна. Първата, казано обобщено, се занимава с читателя и неговия дял във взаимодействието с текста. Според нея жанрът е възможен само като резултат от присъщите на читателя жанрови нагласи към текста. Втората версия може да се разглежда и като специален случай, и като радикализация на първата. На мястото на читателя тя полага теоретизиращия субект, за когото жанрът е чист конструкт, инструментално подчинен на неговите теоретически цели.

Първата версия има силен феноменологичен оттенък. Тя често прави значителни отстъпки на есенциалисткия начин на мислене, премествайки обаче акцента от „обективните“ черти на текста върху конструиращия го акт на четене, чиято ментална парадигма придобива силата едва ли не на закон. Възможно е обаче конструктивизмът да се съчетава с допускането на подобни обективни текстови черти³³, както е възможно и херменевтико-феноменологическата ориентация да не е обвързана с конструктивистки позиции. Теорията на Хирш за „вътрешния“ жанр е достатъчен пример за това.

Напълно обяснимо конструктивизмът често е в основата на острите критики срещу ефикасността на таксономичната функция на жанра. Недвусмислена е позицията на Калър, който поставя съществуването на класификациите в непосредствена зависимост от акта на четенето: „Да третираме жанровете като таксономични класове значи да замъгляваме тяхната функция на норми в процеса на четенето. <...> ако една литературна класификация е по-добра от друга, то е, защото нейните жанрове в известен смисъл са естествени класове, чиято реалност е фундирана в очакванията и процедурите на читателя³⁴. Тук отново може да се наблюдава характерното съчетание между есенциалистски понятия („естествени класове“) и ориентиран към читателя конвенционализъм. Дори в качеството си на „естествени класове“ жанровете вече нямат гарантирана текстова онтология; те са по-скоро комплекти от конвенции, които читателят наследява (или придобива) и използва, за да подхожда правилно към различните текстове. Отворен остава въпросът дали читателят участва, и ако да – в каква степен, в създаването на жанровите конвенции, които прилага.

³³ Вж. например W. D. S t e m p e l. Aspects génériques de la réception. Poétique, 39, 1979, който подчертава читателската активност, без да имплицира отсъствието на обективни черти в текстовете.

³⁴ Д ж. К а л ъ р. Цит. съч., с. 256.

Втората (силна) версия на конструктивизма е от прагматистко потекло. Жанрът според нея би трябвало най-сетне да избяга от антиномията дедуктивизъм/индуктивизъм, още повече че това е „фалшива антиномия”. В *Силата на жанра* Розмарин напълно отхвърля индуктивизма като възможен подход към жанровете: процедурите на жанровата критика за нея са „неизбежно дедуктивни, винаги движещи се – независимо колко добре скрито – от общото към частното”³⁵. Тя изповядва един последователен прагматизъм, когато твърди, че жанрът е познавателен инструмент за критика, избран или определен от самия него, за да убеди своята аудитория да види литературния текст в цялата му необяснима до този момент пълнота и след това да съотнесе този текст към онези, които са подобни, или по-точно, към онези, „които могат да бъдат обяснени” по подобен начин. Логичната последица от всичко това е един смел манифест на прагматисткия конструктивизъм, заличаващ всякакви знаци на привързаност към есенциалисткото третиране на текста: „След като веднаж вече жанрът е дефиниран като прагматичен, а не толкова като естествен, като определен, а не като намерен, като употребяван, а не толкова като описван, тогава има точно толкова жанрове, колкото са ни нужни – жанрове, чиято концептуална форма е точно определена от тази нужда. Жанрровете са предназначени да служат на обяснителните цели на критическата мисъл, а не обратното”³⁶.

Книгата на Розмарин е може би най-убедителното доказателство за решителната промяна в жанровата теория през последните 10-15 години. Неопрагматичната ориентация, която тя представя, има нарастващо влияние в дебатите за жанра. В идеята за жанра като евристично средство, създавано всеки път отново *ad hoc*, се оглежда желанието на прагматизма още от времето на У. Джеймс да превърне реалността от критерий на познанието по-скоро в негова цел, завършек, изпълнение. Ако държим да бъдем достатъчно авторефлексивни, трябва да признаем, че нашето разглеждане на неопрагматизма като част от есенциалистко-конструктивистката опозиция е разглеждане от една метафизична гледна точка, с която е обвързано и самото понятие за антиномия. Основанията ни за включването на неопрагматизма в тази антиномия, което очевидно не е безпроблемно, са преди всичко в това, че той не толкова предлага решение на апориите на жанровата теория, колкото ги отбягва. „Познавателен инструмент” е добра формула, но не и панацея, защото тя на свой ред поставя неизбежния въпрос как е бил изработен този инструмент и как се е стигнало до решението да бъде използван именно той. Обърнат към целта, а не към произхода на теоретичните допускания, неопрагматизмът или изпуска (по-добрият случай), или приема за дадени (по-лошият) менталните ходове, които са в основата му, обосновавайки този избор с доктрината за отказ от кохерентни теории и поощряване на минималното теоретизиране.

Независимо от проблематичните си страни, неопрагматизмът е показателен за новия климат в жанровите изследвания, търсещ да надмогне класическите антиномии, които описахме. Други предложения за излизането от

³⁵ А. Розмарин. Цит. съч., с. 33.

³⁶ Пак там, с. 25.

тях идват от политически и исторически ориентирания дискурс върху жанровете.

3. ПОЛИТИКА И ИСТОРИЯ В ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ

Социално-политическите импликации на жанра остават дълго време в периферията на жанровата теория. Откритото заявяване на връзките между жанр, общество и идеология е явление на ХХ век. Специално отбелязване заслужават най-ранните усилия в тази област. През 20-те години В. Бенямин и М. Бахтин се опитват да впишат литературния жанр в една конкретна социално-историческа сфера³⁷. Не може да се премълчи обаче фактът, че и двамата споделят известни колебания между радикален историзъм и есенциалистски супраисторизъм. Бенямин твърди, че трауершпилът е идея, „оригинална същност” и като такава съществува независимо от текстовете, които я изразяват. Наистина, той признава, че прибегването до подобна метафизика е отчаян ход, но не може да види друго решение. От друга страна, в Бахтиновата теория за романа мисленето чрез широки аналогии често води до трансцендиране на исторически специфичното: ролята на романите на Достоевски на политическия фон на царска Русия е почти изравнена с ролята на менипееята в античността.

В същото време работите на Бахтин върху романа и епоса предлагат една изключително плодотворна идея: в тях на жанра (респ. на романа) е отреден привилегированият статут на „памет на литературата”. Както повечето плодотворни идеи, и тази е донякъде двусмислена. От една страна, жанрът се институционализира, мисли се като институция („институцията на паметта”), от друга страна, той започва да служи на една унифицираща заедност, на едновременното присъствие на противоречиви интереси и тенденции: паметта се проявява и като примирителна институция-хранилище на ценните образци от миналото, и като арена на враждуващи сили и социални гледища. Без да е никога изцяло решен в полза на една от функциите на тази институция, проблемът за жанра като памет на литературата и, нещо повече, като културна памет, не само тръгва от Бахтин, но достига в неговите трудове степен на зрелост и широта със забележими последици за бъдещето.

Жанрът, политиката и обществото в тяхната взаимна свързаност стават отново важни през 70-те и 80-те години, този път в духовния климат на постструктурализма и деконструктивизма. Съществена роля в началото на тези дебати изиграва статията на Дерида *Законът на жанра* (1979). На пръв поглед текстът на Дерида няма какво да ни каже за връзките между жанра и политиката. Но при по-внимателно вглеждане той е действително приносен, тъй като полага началото на нови стратегии в теоретизирането на жанра. Понятието за жанр у Дерида не може да бъде адекватно оценено и осмислено извън контекста на предизвикателния му проект за ревизиране и деконструиране на метафизическите основания на мисленето. „Различие” и „следа” са две понятия, които трябва да имаме предвид, ако искаме да

³⁷ Вж. техните книги *Ursprung des deutschen Trauerspiels* и *Проблеми творчества Достоевского*, публикувани през 1929.

разберем неговата интерпретация на жанра. За Дерида жанрът не е само и може би не е главно литературна категория. Той е нещо вътре в литературата и извън нея. Жанровете според него не са нито форми, нито просто инструменти на познание. Те са по-скоро възможности за значение, участващи в необходимите оразличавания и „отлагания”, които го произвеждат. Също както „следата”, жанрът е особена реалност, която се саморазрушава веднага щом се появи. Той изчезва в невъзможността да обозначи едновременно и общото *между* текстовете, и особеното *във* тях. Съществуването му е изключително преходно, но независимо от това то произвежда всеки път нови и конкретни различия, направлявайки консумацията на значенията. Радикалната новост в подхода на Дерида не е в регистрирането на апориите, които дискутирахме в предишния подраздел, а в това, че превръща апоретичната природа на жанровото понятие не в спиралка или край на жанровата теория, а в нейно необходимо условие. Това не значи, че Дерида трансцендира тези апории – неговата задача не е такава. Това, което истински го занимава, е да покаже нестабилността на понятието за жанр в по-широкия контекст на метафизичното мислене и, без да отива отвъд апориите, да деконструира есенциалисткото единство на смисъла, което често се крие под тях. За Дерида категорията жанр е обречена да бъде нестабилна, но по един оздравителен и освобождаващ начин. Тази нестабилност открива перспективите за една често пъти прословуто неразбирана или зле употребявана игра на интерпретациите. Тя прави понятието за жанр не просто налично в спокойното, единно течение на историята на дадена култура, а по-скоро откривано и изгубвано, отново намирано и изоставяно, проблясващо и изчезващо в неспирния поток на значенията. Жанрът, също както елементите в Сосюрвата система на езика, никога не е напълно присъстващ и никога не е напълно отсъстващ.

По един отново апоретичен начин той едновременно присъства и отсъства. Същото, разбира се, важи и за конкретните текстове, осмислени чрез понятието за жанр. Следвайки и радикализирайки принципа на семейното сходство на Витгенщайн, Дерида заключава: „Всеки текст участва в един или няколко жанра... но едно такова участие никога не е равнозначно на принадлежност”³⁸. Съизмерени спрямо разколебаната скала на жанровата идентичност, текстовете сами променят начина си на съществуване: от еднозначна принадлежност към поливалентно участие.

Последиците от работата на Дерида не могат да станат видими, преди текстът му да бъде поставен в контекста на ревизията на авторската институция, предприета от Барт и Фуко. Не е случайност, че след „смъртта на автора” (Барт) или решителното оголване на неговата роля като социално законен механизъм за контролиране на различните режими на значението (Фуко), жанрът също бива подложен на детайлен философски анализ и видян (от последователите на Дерида) като още един начин да се упражнява контрол над значението³⁹. Тесните връзки между автор и жанр, върху които

³⁸ J. Derrida. The Law of Genre. Glyph, 1980, v. 7, n. 1, p.151.

³⁹ У нас чрез конкретен исторически анализ тази функция на жанра показва Валери Стефанов в статията си „Страсти по името”. – Литературен вестник (7.VIII.1994).

настоява Хирш в своеобразната си версия на херменевтичното питане за значението, сега се възстановяват в акта на едновременното усъмняване и в автора, и в жанра, разголващо ролята им на социални институции.

Институционалният подход към жанровете има някои допирни точки с неопрагматистката версия на конструктивизма. И двата подхода предпочитат да виждат жанровете не като нещо, което винаги е било налично-съществуващо, излъчвайки непроменливата си същност, а като нещо „направено“, като построение. За разлика от прагматизма обаче, институционализъмът разглежда жанровете не като индивидуален инструмент на теоретизиращия субект, създаден от него за собствените му цели, а като социални продукти, резултат на конкуриращи се норми и практики. В един пасаж, доста сходен с вече цитираните изречения от А. Розмарин, Фредрик Джеймисън внушава подтекст, различен от нейния: „Жанровите категории, дори най-традиционните и осветени от времето, в последна сметка трябва да се разбират (или „отчуждават“) като прости експериментални конструкти *ad hoc*, построявани за специфичния текстов повод и зарязвани както скелето, след като анализът е свършил своята работа”⁴⁰. Това, за което пледира Джеймисън, не е пренебрегването на жанровото понятие и неговата приложимост за литературознанието. То е по-скоро пледоария за предпазливата употреба на това понятие, която би подтиснала активирането на трансисторизма и есенциализма. И транс-(или а-)историзъмът, и есенциализъмът са опасни според Джеймисън поради своите политически импликации. Само *ad hoc* употребата на понятието за жанр може да го предпази от вкаменяване и от превръщането му в твърде общо понятие, разпростиращо своята независеща от времето свръхобобщителна мощ върху дискурси, идващи от различни епохи и натоварени с различни, много често дори несъизмерими социални значения.

Марксизъмът, разбира се, винаги е бил изправен пред проблема как да примири проникателното институционалистко гледище за жанровете и литературата с убеждението, че те имат исторически детерминиран смисъл. Джеймисън също е доловимо двусмислен, когато твърди, че „стратегическата стойност на жанровите понятия за марксизма очевидно е в посредническата функция на понятието за жанр, което позволява координирането на иманентния формален анализ на индивидуалния текст със сдвоената диахронна перспектива на историята на формите и еволюцията на социалния живот”⁴¹. Наистина, Джеймисън говори за „координиране“, а не за субординиране на формалния анализ спрямо социално-историческия, но „еволюцията“ на социалния живот е все още централно понятие, обрамчващо анализа и придаващо му телеологични конотации. Това далеч не означава, че може да се отрече действително новото отношение към жанровете и литературата у Джеймисън, който, следвайки и силно модернизирайки Лукач (един рядък афинитет върху доминираната от Алтюсер и Грамши сцена на западния постмарксизъм), скъсва със старомодните версии на марксисткия наратив.

⁴⁰ F. J. Jameson. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, p.145.

⁴¹ Пак там, с. 105.

Способността на жанровете да свидетелстват за баланса на силите и за идеологическите полемики в дадено общество днес вече е общо място в жанровата теория. Дори автори, идващи от ортодоксалния текстово-ориентиран структурализъм, в края на 70-те години вече признават тази способност. През 1978 Цветан Тодоров твърди, че „всяка епоха има своя собствена система от жанрове, която стои в определено отношение към доминантната идеология. <...> Както всяка друга институция – продължава Тодоров – жанровете изваждат на бял свят конститутивните черти на обществото, към което принадлежат”⁴². Една още по-разширена версия на това изказване може да бъде проследена назад в историята до марксизма и Франкфуртската школа. Лукач в *Теория на романа* и Адорно в *Реч за лириката и общественото* използват една и съща метафора, сравнявайки жанра с историко-философски пясъчен часовник, показващ всеки път точното състояние на обществото⁴³. Съществената промяна през последните двайсет години се състои в допълването на тази представа за жанровете с идеята за тяхната социална активност. Жанровете вече не се мислят като чисто рефлексивни, като „паметници на властта”; те са не само идеологични, но и сами пораждат идеология. В своята книга с показателното заглавие *Перспективи на властта. Трагедията, сатирата, есето и теорията на жанра* (1991) Джон Снайдър разглежда жанровете като трептящи между литературните текстове и целостта на обществения дискурс, придаващи форма и на двете, но никога изцяло тъждествени нито с отделните текстове, нито с дискурса. За Снайдър жанрът, а не текстът произвежда идеологически значения: „Индивидуалният текст остава закотвен в своя статут като единично събитие; той не може да придобие колективния, истински исторически статут на идеология освен чрез своето участие в жанра. <...> Само жанровото може да произведе идеологическото; „членуваният” текст губи своята идеологическа потентност, ако е лишен от своето участие в жанра.<...> Жанровете са също като политическите движения: колективното е всичко, индивидуалното е нищо”⁴⁴. Колкото и стряскащо да звучи, политическата аналогия в текста на Снайдър не е безсмислена. Несъмнено жанровете ще престанат да изпълняват своите функции, ако бъдат отъждествени с дадени текстове, без значение колко представителни са те, или с целостта на обществения дискурс в неговото идеологическо измерение – първо, защото жанровостта е само един от каналите, по които протича формирането и поддържането на обществения дискурс и, второ, защото дискурсивната природа на жанровете нерядко сама е ефект на дискурса, в чието произвеждане са участвали и те. Така отношението между жанр и дискурс се оказва сложно и диалектично обратимо. Снайдър резюмира това отношение, отреждайки на жанра вече не стабилния статут на твърда текстова структура, от която може да се изведе също тъй твърд метод на интерпретация, а статута

⁴² T z. T o d o r o v. Genres in Discourse, p. 19.

⁴³ Вж. G. L u k á c s. Theorie des Romans, 1971, S. 32; Th. Adorno. „Rede Ueber Lyrik und Gesellschaft” в неговите Noten zur Literatur, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1971, S. 92.

⁴⁴ J o h n S n y d e r. Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre. Kentucky University Press, 1991, p. 206.

на „хипотеза“ в изследването: „Изразен като хипотеза, а не като „метод сам по себе си“, жанрът ще бъде разбран като диференциална конфигурация на дискурсивната сила – като символично разгръщане на властта в литературата. Специфичните жанрове каналлизират тази власт, следвайки различни исторически топографии и реализирайки различни потенциали на езика“⁴⁵.

В книгата си Снайдър се опитва да изследва отношенията жанр/власт, онагледено в три жанра: трагедията, сатирата и есето. Укорявайки деконструктивизма и прагматизма за пренебрегването на историческата динамика на жанра, той очертава изследователската си програма доста конкретно: „Онова, което се надявам да постигна, е да опиша *регистъра* на жанра, а не да разработвам неговата таксономия. Просто след като вярвам, че жанрът е сила, желая да покажа какво *може да направи* жанрът в максималната си ефективност (трагедията); какво един напълно нестабилен жанр (сатирата), който трябва да стане други жанрове, за да реши проблемите, които поставя, *не може да направи*; и какво един жанр, който сам поражда себе си (есето) *може да избегне да направи*, а именно: да не плаща дан на абсолютни жанрови директиви“⁴⁶. Колкото и да е фино, жанровото разграничение на Снайдър също създава проблеми: третирането на трагедията като „жанрът в максималната му ефективност“ е завръщане към един опасен есенциализъм, макар че авторът съзнателно се опитва да ограничи силата на това твърдение, приписвайки му предимно историко-ситуационна стойност. Сам съзнаващ, че есенциалистките йерархии едва ли могат да бъдат изцяло отбягнати, Снайдър постига висока степен на последователно-историческа рефлективност, само рядко поддавайки се на изкушенията да се позовава на приети за очевидни характеристики на трагедията. Интересът му към нея не може да бъде откъснат от истинското възраждане, на което се радва трагедията в жанровия дискурс на Новия Историзъм. Донякъде неясно обаче остава положението на сатирата между другите два жанра. Снайдър приема, че сатирата е била исторически обречена да се дезинтегрира в други жанрове. На това място изниква въпросът дали това, което е обречено да се разпадне, е сатирата като жанр, или по-скоро понятието за сатира като тип светоусещане, необходимо конкретизиращо се в различни жанрове. На този въпрос е трудно да се отговори еднозначно, но той трябва да бъде поставян, ако искаме да търсим решение на проблемите, поставени в тази истински приносна книга.

Жанрът, разглеждан като социална сила, открива перспективите за коренно нови проучвания в социологията на литературата. Онова, което се поставя на изпитание, е самата възможност да се пише „социология на литературните жанрове“ в традиционния смисъл. Едно от най-мотивираните възражения срещу тази възможност принадлежи на Тони Бенет. В книгата си *Извън литературата* (1990) той демонстрира недвусмислено предпочитание към един ярко реформаторски постмарксизъм. Черпейки от постструктурализма и британския постмарксизъм⁴⁷, Бенет е защитник на тезата,

⁴⁵ Пак там., с. 95.

⁴⁶ Пак там., с. 21.

⁴⁷ Споделяната и от Бенет теза за дискурсивния характер на социалните отношения е

че самите обществени отношения са силно текстуализирани. Той говори за дискурсивната природа на тези отношения и за социално-зависимата природа на дискурса. Тази обратимост прави несигурно за него традиционното разграничение между литературен артефакт и социално пространство. Последното вече не съществува в своята чистота, за да бъде фон, на който да изпъква първото: опозицията вътре/вън се мисли като старомодна и не „работи“, приложена към отношенията между литература и общество. Няма абсолютно „извън“ литературата, защото литературата сама е форма на социалност. Като се има предвид всичко това, очевидно на преразглеждане подлежи и въпросът за социологията на жанровете. Нейният класически вариант обикновено „прикрепва“ жанровете към определени социални сили и процеси, опитвайки се да обясни тяхното присъствие с необходимостта те да отразяват или обслужват дадени обществени интереси. Сега обаче това не изглежда напълно удържимо, защото сигурният фон, съизмерени с който жанровете изглеждат като *отражение* на някакви процеси, е изчезнал. Крайното текстуализиране на социалната действителност в постструктурализма прави невъзможно невинното съпоставяне на жанровете и обществото. Преразглеждането на опозицията между „текст“ и „не-текст“ компрометира класическата социология на жанровете (от Люсиен Голдманов тип например) и осъзнава жанровете не просто като отражения или пък възплъщения на властта, а по-скоро като точки, върху които тази власт се упряжнява и от които тя наново се поражда.

Марксистките и постмарксистките преосмисляния на жанра, макар да са важни и плодотворни, не изчерпват политически ориентирания дискурс върху жанра. Тясно свързан в различните си етапи и лица с марксизма и деконструктивизма, феминизмът не остава встрани от тези дебати. Френският феминизъм от 70-те и 80-те години, за който от изключително значение са работите на Лакан и Дерида, в най-радикалната си версия, представена от Елен Сиксу, критикува самия акт на теоретизиране и класифициране. Всеки опит да се направи това би отвел обратно към капана на мъжкия символичен ред, наложен върху обществото, твърди Сиксу. Въпросът за жанра се разглежда като част от общия въпрос за класификацията, която, на свой ред, се смята за заплаха към плурализма и истинската женска свобода. Класификацията се разбира като типично мъжко средство за боравене (справяне) с многообразието на опита. „Твърдият“ дискурс на фалогоцентризма не е мислим без класификацията, систематизацията и йерархизацията. При това положение не е учудващо, че Сиксу се обявява толкова решително срещу класификацията: „Има работа за вършене срещу *класовете*, срещу категоризацията, срещу класификацията.“ Сиксу тук играе с многозначността на думата „клас“ във френския език: „класа“, „категория“, „урок“, а и „военна служба“ в идиома, чийто буквален превод на български би бил „права класове“. Така за нея класът е средоточие на репресивни практики, свързани с категоризирането, манипулацията и дисциплинатата. В сърцевината си атаката на Сиксу носи неудовлетворението от есен-

отчетливо формулирана у E. L a c l a u и C h. M o u f f e. Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso, 1985, с. 111 и сл.

циалисткия патос, присъщ на акта на класифицирането. Въпросът „Какво е това?“ е опасен, защото ни принуждава да класифицираме нещата, т. е. да ги поробваме и да ги подчиняваме на властта на монолитния символичен ред: „Щом се постави въпросът „Какво е това?“, от момента, в който въпросът е повдигнат, щом се потърси отговорът, ние вече сме включени в едно мъжко разследване. Казвам „мъжко разследване“, както казваме „еди какво си беше разследвано от полицията“⁴⁸.

Сравнението на Сиксу между мъжкия и полицейския дискурс на разследване е може би твърде заострено, но то е показателно за силата, която жанрът и базираните върху жанра класификации могат да имат. В началото на този подраздел дискутирахме плодотворната и двусмислена идея на Бахтин за жанра като „памет на литературата“. Сега можем да формулираме още един аспект на тази двузначност: жанрът не само предава традицията, той същевременно я охранява, играейки ролята на източник на легитимиране за „новодошлите“ в литературата текстове. Жанрът и традицията (или в по-съвременни термини жанрът и канонът) са неразривно свързани. Както отбелязва Ал. Фаулър, „в царството на жанра революция или пълен дисконтинуитет са невъзможни“⁴⁹, защото основата на семейните сходства, конституиращи един жанр, е самата литературна традиция. Ако обаче само за момент решим да наречем тази основа „интертекстуалност“ вместо „традиция“, би възникнала съществена промяна: осветеността на традицията би се редуцирала, за да отстъпи място на едно нейерархично и не непременно приемствено и хомогенно пространство от текстове. Независимо от това, жанрът дълго време е бил и все още се sdвоява тъкмо с традицията като явления, които могат да се институционализират и след това институционалният им характер да бъде удобно „забравян“. Една друга феминистка авторка, Мери Джакобъс, в статия, силно задължена на Дерида, анализира ролята на жанра именно като регулатор на литературната традиция. За нея жанрът от политическа гледна точка е крайно консервативна институция поради същите причини, които карат Фаулър да мисли за него с „благородните“ понятия за традиция и континуитет. Типично феминистките обертонове у Джакобъс стават видни, когато тя заговаря за жанра като производител на „социалното бащинство на литературното произведение“⁵⁰. Думите на Джакобъс са скрита реплика към Витгенщайн, който пише, че преди да търсим семейно сходство, трябва да допуснем, че има семейство: „Не търсете [само] подобия, за да оправдаете едно понятие, а също и връзки. Бащата предава своето име на сина си, даже ако последният никак не му прилича“⁵¹. Тъкмо срещу тази институция на бащинството, което гарантира наследяването и стабилността дори не по силата на вътрешни сходства, а на един авторитарен закон, се обявява Джакобъс. За нея Бащата е олицетворение на опасното всемогъщество на традицията, което често избира жанра за свое алиби.

⁴⁸ Сиксу е цитирана тук по: Toril Moi. *Sexual/Textual Politics*, 1985, p.111.

⁴⁹ А. Фаулър. Цит. съч., с. 32.

⁵⁰ М. Джакобъс. Цит. съч., с. 57.

⁵¹ L. Wittgenstein. *Remarks on the Philosophy of Psychology*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, V. 1, p. 923.

Както се вижда, жанрът и традицията са поставени под въпрос като контролиращи институции, произведени от един консервативен теоретичен режим. Апострофирайки заглавието на Деридата „Законът на жанра”, Джакобъс стига дори по-далеч, твърдейки, че „всъщност жанрът анулира необходимостта от теория, тъй като организира литературата във формите, в които ние вече я знаем; разпознаваемостта и непрекъснатата родословна линия са окончателни критерии, а литературните йерархии – непроменени”⁵². Така всъщност главното безпокойство на Джакобъс е, че жанрът прави теорията излишна: ако традицията не допуска предизвикателства, то тогава теорията остава безгласна, защото не ѝ е оставено нищо, което да обяснява. Много показателно е, че Джакобъс мисли за теорията като възможна само във връзка с промените в литературното наследство. Излишно е да се казва, че срещу типа теоретизиране, предложен от Джакобъс, може да се акцентира и противоположност. Той почива върху точно обратното понятие за жанра като носещ мост на относителната стабилност в литературното развитие и е произвел, независимо как ще се отнесем към този факт, сериозен корпус от литературна теория и критика. Ако Бахтин е твърде „непропорционален” и оригинален, за да служи като добър пример, тогава сигурно това би могла да направи немската херменевтика. Залогът очевидно е другаде – в генералния избор на стратегия за оценяване на жанра и възможните му политически импликации.

С въпроса за взаимоотношенията между жанра и литературната традиция, институционално закрепена в канона, навлизаме не само във важни съвременни дебати, но и в проблема за това как жанровете проучвания биха могли да бъдат по-гъвкави и резултатни за изследването на литературата в единството ѝ с обществото и неговата култура. Това предполага отиване отвъд непосредствената област на жанровата теория. Казвайки „отвъд”, нямаме предвид отхвърлянето ѝ. По-скоро визираме възможността понятието за жанр да се използва по начин, който не би ни принуждавал да се ограничаваме с нея. Необходимостта да се отиде отвъд(или по-точно по-далеч от жанра) като „чисто” и самодостатъчно понятие се диктува от самата природа на това понятие. Вече успяхме да покажем, че то е релационно и „нечисто”, сочещо извън литературата като текстова монада към срастванията ѝ с политиката и идеологията. Жанрът очевидно не може да бъде изучаван в изолация. Всички главни проблеми на жанровата теория се дължат на твърде дългата доминация на един прикован към текстовете подход, който напразно се опитва да извлече жанровата есенция на творбата или пък да разчертае една класификационна карта, от която да се черпят „твърди” интерпретативни норми. Парадигмата на жанровете очаквания се е променяла ведно с променящите се позиции на литературата в обществото. Ето защо жанровете изследвания винаги би трябвало да включват теоретизирането на жанра в целостта на неговите социални и идеологически резонанси и зависимости. Това пожелание може да се превърне в теза и да бъде успешно аргументирано, ако се разкрие особеният тип битие, присъщо

⁵² М. Дж а к о б ъ с. Цит. съч., с. 47.

на литературния жанр. Преди да настояваме, че жанрът е полезен само когато се излезе извън ограниченията на текстовостта, трябва да се убедим, че той има модус на съществуване, който неизбежно трансцендира тези рамки.

4. ОНТОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНИЯ ЖАНР

Проблемът за онтологията на жанра е колкото сложен, толкова и неизбежен. Той отвежда в полето на епистемологията. В предишните под-секции, очертавайки антиномичността на жанровото понятие, вече се натъкнахме на него. Познати са две крайни, но често защитавани позиции: жанрът е обективна текстова даденост и – обратното – жанрът съществува само в главата на читателя (интерпретатора). Една по-слаба версия на тази теза произлиза от Кантовата гносеология: последователите ѝ виждат жанра като своеобразна регулативна идея, която трябва да моделира намереното в текста съгласно импулсите на априорните форми на познанието. Това отчасти може да обясни защо толкова често е била и продължава да бъде експлоатирана идеята за поетики на времето и пространството. Цялата линия на немското литературознание през XIX век, включително до Щайгер, се опира върху надеждата и амбицията литературните произведения да се групират съобразно тяхното отнасяне към идеята за времето.

По-силната версия на тази теза може да се открие у доста различни помежду си и все пак закърмени от една обща англо-саксонска либерално-хуманистична традиция автори (Гомбрих, Ричардс, Хейдън Уайт). Според нея жанрът е „вграден” в съзнанието поради неизбежната необходимост външният свят да бъде класифициран (феминизмът неслучайно смята либерално-хуманистичния дискурс за типично мъжки). Ернст Гомбрих в “Изкуство и илюзия” твърди, че човешкото съзнание е склонно да разширява класовете от неща отвъд рационално обосноващите групи. Ние обясняваме едни картини чрез други, опирайки се на концептуалното допускане, че едно нещо е сякаш като друго. Това е така, защото съзнанието ни реагира на „минимум образи”⁵³, обяснява Гомбрих. Идеята, че класификацията е присъща процедура на мисленето, изразена с дословно същите думи („всяко мислене е сортиране, класификация”), присъства и у Ричардс и Х. Уайт, чиито трудове са разделени във времето с дистанция от 40 години⁵⁴.

Становищата, че жанрът е изцяло в текста или пък изцяло в нечия глава са еднакво отворени за многобройни възражения, най-сериозните от които отдавна са формулирани. Рецептивизмът сложи край на надеждите, че текстът може сам да „изговори” себе си и своята жанровост, а неопрагматизмът се дистанцира от хипотезата, че жанрът е вечно наличен в съзнанието в очакването на своето активиране.

⁵³ E. H. Gombrich. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, 1960, p. 102.

⁵⁴ Вж. I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press, 1936, p. 30; H. White. *Tropics of Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 22.

Едно трето становище се опитва, според нас успешно, да посредничи между тези две крайности, характеризирайки битието на жанра като дискурсивно. Фирмат, както видяхме, мисли жанра като текст, или по-точно като „текст от текстове”, притежаващ дискурсивно съществуване „отделно от творбите, които обединява”. Дискурсивната хипотеза, опираща се на един по-модерен интертекстуалистски подход, локализира жанра в полето на взаимодействия между дадени текстове и го разглежда като ефект от тези взаимодействия. Жанрът тук не е „сума” от текстове, т. е. той не е логико-парадигматичен клас от обекти с общи характеристики и поради това не подлежи на дефиниране. Сходно гледище защитава Яус в *Теорията на жанровете и литературата на Средновековието*. Той мисли жанровете като аналогични на историческите езици (немски или френски напр.). Също както езиците, жанровете във всеки настоящ момент са не сбор, а система и подобно на тях не могат да бъдат дефинирани, а само изучавани в синхронен или диахронен аспект. По този начин – убеждава ни Яус – печелим в подхода си, защото не обвързваме жанровете нито към нормативната гледна точка (*ante rem*), нито към класификационната (*post rem*), а към историческата (*in re*)⁵⁵. Макар да клони към резултат, твърде сходен с този на Фирмат, виждането на Яус е вдъхновено от различен подход. То не е чуждо на структуралисткото привилегироване на езика като универсална семиотична матрица, но то същевременно вписва езика и в херменевтичния копнеж по историческата същност на нещата (*in re*). Към тезата за дискурсивното битие на жанра се придържа и Тодоров, когато в *Произхода на жанровете* определя жанра като „исторически засвидетелствана кодификация на дискурсивни характеристики”⁵⁶. За разбирането на онтологията на жанра е важна обвързаността му не с дадено множество от текстове, а с дискурса, чиито специфични черти той улавя. Под „дискурс” разбираме не просто текст (или текстове), а текста в неговата социална положеност. Дискурсът не е кое да е изказване, а само социално ориентираното и маркирано изказване, онова, което е „снабдено” с обществена съдба. Така дискурсивното битие на жанра за нас е равносилно на битието му като културен факт: то е възможно *чрез* текстовете и *чрез* съзнанието, но не е затворено в тях. Когато Ст. Грийнблат на един малко старомоден, но много точен, възходящ към Бахтин език казва, че жанрът е „естетически кодифицираният запас от социално знание”⁵⁷, той предлага една изчистена метафора за обозначаване на дискурсивното битие на жанра. Жанрът е културен факт, доколкото е продукт на отношения: между текстовете, между текстовете и читателите като социално обвързани личности и – чрез сложни опосредствания – между самите личности в аспекта на актуализиране на естетическия им опит. Това донякъде прави възможно обяснението на използването на жанрови определения за обозначаването на междуличностни отношения („романът” между тях) или авторефлексивното отношение на личността

⁵⁵ Х. Р. Яус. Цит. съч., с. 110-111.

⁵⁶ Цв. Тодоров. Цит. съч., с. 19.

⁵⁷ St. Greenblatt. *Lerning to Curse. Essays in Early Modern Culture*. Routledge: New York and London, 1990, p. 115.

към самата себе си („моята песен”)⁵⁸. Схващан по този начин, възгледът за жанра като културен факт, за дискурсивното му битие трансцендира антиномиите, които описахме преди, и съотнася идеята за жанра с една ползотворна и примамлива историческа конкретност.

Желанието тази перспектива да бъде оползотворена отново ни отвежда към същественния въпрос как се съотнасят теорията и историята в полето на жанровите изследвания. Разбираемо е, че цялата конкретност, която се надяваме да спечелим чрез свързването на жанра в битието му на културен факт с други категории, би означавала преместване на вниманието от теорията към историята. Това гледище обаче е защитимо само в границите на традиционното разделение между теорията като метадискурс и историята като не повече от приложение на онова, до което е стигнала теорията. Ако се откажем съзнателно да бъдем водени от историята като „всемогъщ наротив”, тогава историята и теорията ще изплуват пред нас в баланса на своята комплементарност. Има нещо иронично в това, че приносите на деконструктивизма, постструктурализма и особено на неопрагматизма ни тласкат или към скептицизма, че теорията вероятно няма кой знае какво значение за практиката (за историческите проучвания напр.) – какъвто е случаят с неопрагматизма, атрактивно защитаван от Стенли Фиш⁵⁹ – или – в нов контекст и с нова значимост – към цитираното вече заключение на Ницше от *Генеалогия на морала*. Теорията и историята обаче могат да се окажат двете лица на една и съща монета. Жанрът в това отношение изглежда потвърждава поне отчасти Хегеловата теза (възхождаща към Фр. Шлегел), че съществува клас от явления, теорията на които е тяхната история. Казваме „отчасти”, защото искаме да се разграничим от подтекста на Хегеловото твърдение: което е разумно, е реално и което е реално, е разумно. По-скоро целим да подложим изказването на Хегел на един метафоричен прочит, който се опитва да удържи теорията и историята в тяхното възможно най-пълно и неакцентирано равновесие. За да се постигне това равновесие, трябва обаче да се откажем не само от идеята, че теорията е метанаротив, но и – което е може би още по-трудно – да престанем да мислим за историята като за нещо просто налично, чисто фактическо, непроникнато от подбор, анализ и предварителна ориентация в света. Отричайки на историята качествата на наивност и невинна недокоснатост от една организираща и рационализираща опита мисловност, правим стъпка към смекчаването на противоречията между теория и история, от които в последна сметка са произлизали всички безплодни спорове около жанровете.

⁵⁸ Метафоризирането на жанрови определения за обозначаването на единството на индивидуалния човешки живот, често срещано в литературата от края на миналия и началото на нашия век („На някой Люне повестта”), е достойно за отделно внимание, което би отвело извън задачите на тази работа.

⁵⁹ Вж. напр. неговите работи в сборниците *Against Theory* (1987) и *The New Historicism*, ed. by A. Veaser (1989).