

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ”
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

Димитрина Георгиева Костадинова-Хамзе

**ЕЗИКОВО ИЗРАЗЯВАНЕ НА КОМИЧНОТО
(ВЪРХУ МАТЕРИАЛ ОТ ТВОРЧЕСТВОТО НА ВИТОЛД
ГОМБРОВИЧ)**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен „доктор“
в област на висше образование 2. Хуманитарни науки, професионално
направление 2.1. Филология, докторска програма „Славянски езици“
(полски език)

ПЛОВДИВ, 2016

Рецензенти:

Проф. дфн Иванка Гугуланова

Доц. д-р Маргарита Младенова

Автори на становища:

Проф. дфн. Маргрета Григорова

Проф. д-р Калина Бахнева

Доц. д-р Силвия Петкова

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по славистика към Филологически Факултет на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски”, проведено на 06.07.2016 г.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 21.09.2016 г. в зала „Компас“ на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски”.

Материалите по защитата са на разположение на сайта на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски”: <http://procedures.uni-plovdiv.bg>

Съдържание на дисертационния труд

| | |
|--|------------|
| Увод..... | 8 |
| Обект, предмет, цел, задачи и методи на изследването..... | 8 |
| I ГЛАВА..... | 16 |
| Естетика на комичното. Същност, специфика и функции..... | 16 |
| 1.0. Що е комично и как го разпознаваме сред другите естетически категории..... | 16 |
| 1.1. Смях, смешно, комично..... | 18 |
| 1.2. Естетика и комика..... | 22 |
| 1.3. Комичното и емоциите..... | 23 |
| 1.4. Амплитудата субективно – обективно в зоната на комичното..... | 26 |
| 2.0. Субкатегории на комичното..... | 29 |
| 3.0. Иронията – инвариант на комичното..... | 41 |
| 3.1. Сократовска ирония..... | 46 |
| 3.2. Реторична ирония..... | 50 |
| 3.3. Романтична ирония..... | 56 |
| 3.4. Други класификации на иронията..... | 68 |
| 3.5. Иронични маркери..... | 73 |
| 3.6. Личността на ироника..... | 75 |
| 3.7. Ирония, емоции, оценка..... | 78 |
| 3.8. Ирония и свобода..... | 79 |
| 3.9. Ирония и игра..... | 80 |
| 3.10. Ирония и негация..... | 85 |
| 3.11. Ирония и метафора..... | 88 |
| 3.12. Ирония и сравнение..... | 93 |
| 3.13. Ирония и повторение..... | 95 |
| 3.14. Иронията и нейните „сродници“: сарказъм, сатира, памфлет, пасквил..... | 98 |
| 4.0. Семантико-естетическа концептуализация на пародията..... | 102 |
| 4.1. Опити за дефиниция и категоризация..... | 102 |
| 4.2. Градивна пародия..... | 110 |
| 4.3. Връзките на пародията с категориите сравнение, метафора, повторение, негация..... | 115 |
| 4.4. Пародията и сродните ѝ понятия: травестия, пастиш, стилизация, бурлеска, водевил, фарс..... | 119 |
| 5.0. Семантико-естетическа категоризация на гротеската..... | 123 |
| 5.1. Опити за дефиниране и тълкуване на гротеската..... | 123 |
| 5.2. Участие на негацията, деиксиса, сравнението и метафората в гротесковата образност..... | 139 |
| 5.3. Ролята на оксиморона в гротеската..... | 142 |
| 5.4. Гротеска и ирония..... | 150 |
| 5.5. Гротеска и красота..... | 151 |
| 5.6. Гротеска и свобода..... | 152 |
| 5.7. Гротеска и сюрреализъм..... | 153 |
| 5.8. Гротеска и абсурд..... | 154 |
| II ГЛАВА..... | 158 |
| Прагматични аспекти на комиката..... | 158 |
| 1.0. Комика и модалност..... | 158 |
| 2.0. Иронията в когнитивно-прагматичен аспект..... | 166 |
| 3.0. Пародията в прагматичен аспект..... | 178 |
| 4.0. Гротеската в когнитивно-прагматичен ракурс..... | 183 |
| 5.0. Истина/лъжа в категориите на комичното..... | 186 |
| 6.0. Комика и стил..... | 191 |

| | |
|---|-----|
| 7.0. Комуникативният обмен между Автор и Читател в комически маркираното творчество на В.Гомбрович | 196 |
| 7.1. Иронията в комуникативния тандем А – Ч..... | 202 |
| 7.2. Пародията в комуникативния тандем А – Ч..... | 203 |
| 7.3. Гротеската в комуникативния тандем А – Ч..... | 206 |
| 7.4. Полифоничност и флукутация на авторския „аз” като комическа стратегия в диалога А – Ч..... | 207 |
| III ГЛАВА | 211 |
| Езиковата вселена на В. Гомбрович – мощен генератор на комика | 211 |
| 1.0. Философия на Формата..... | 211 |
| 2.0. Структурните антиномии във философското кредо и идиолекта на В. Гомбрович. | 216 |
| 2.1. Биномът „Висше – Нисше”..... | 217 |
| 2.2. Биномът „елитарна – секундарна култура” (неравностойност на националните култури)..... | 218 |
| 2.3. Биномът „Зрялост – Незрялост” (био-психологична диспропорция)..... | 220 |
| 2.4. Биномът „цивилизация – културен регрес” (неравностойност на епохите)..... | 221 |
| 2.5. Биномът „Старост – Младост” (възрастово неравенство)..... | 221 |
| 3.0. Езикът на В. Гомбрович като глобален провокатив и стимул за комикогенеза..... | 222 |
| 3.1. Езикът – носител на <i>energia stwarzajaca</i> (‘сътворяваща енергия’)..... | 224 |
| 3.2. Стилът на В. Гомбрович – мощен индуктор на Комикогенезата..... | 227 |
| 3.3. Мащабното участие на оксиморона в структурата на комичното..... | 228 |
| 3.3.1. Оксиморонът в иронично доминираното изображение..... | 230 |
| 3.3.2. Оксиморонът в пародийно доминираното изображение..... | 236 |
| 3.3.3. Оксиморонът в гротесково доминираното изображение..... | 237 |
| 3.3.4. Модалността като доминанта в структурата на комичното..... | 252 |
| 3.3.4.1. Модалността в иронично доминираното изображение..... | 253 |
| 3.3.4.2. Модалността в гротесково доминираното изображение..... | 254 |
| 3.3.4.3. Негацията като доминанта в структурата на комичното..... | 256 |
| 3.3.4.3.1. Негацията в иронично доминираното изображение..... | 257 |
| 3.3.4.3.2. Негацията в гротесково доминираното изображение..... | 259 |
| 3.3.4.3.3. Повторението в структурата на комичното..... | 265 |
| 3.3.4.3.4. Повторението в иронично доминираното изображение..... | 266 |
| 3.3.4.3.5. Повторението в гротесково доминираното изображение..... | 267 |
| Тавтологичен резонанс..... | 271 |
| Паралелизми и симетрии..... | 272 |
| 3.3.5. Фонетичната емблематика на гротеската в творчеството на В. Гомбрович..... | 276 |
| 3.3.6. Пространството в структурата на комичното..... | 284 |
| 3.3.6.1. Падежната организация на пространството и ролята му в гротесковото изображение..... | 295 |
| 3.3.6.2. Деиксисът като доминанта в комикогенезата..... | 299 |
| Семантично-прагматични параметри на деиксиса..... | 300 |
| Литературната комуникация в деиктична перспектива..... | 302 |
| Комемите в деиктичен ракурс..... | 304 |
| Деиктични подкатегории в литературата и мястото им в гротесковото творчество на В. Гомбрович..... | 305 |
| Деиктична транспозиция..... | 307 |
| Деиксис, разбиране и интерпретация..... | 307 |
| Деиксисът в когнитивен ракурс..... | 309 |

| | |
|---|-----|
| 3.3.6.3. Местоименната доминанта на пространствения деиксис в гротесковото изображение..... | 312 |
| 3.3.6.3.1. Демонстративът <i>to</i> като деиктор..... | 319 |
| 3.3.6.4. Субстантивите като деиктичен функтор в гротескогенезата..... | 325 |
| 3.3.6.5. Девербативите като деиктичен маркер в гротесковото пространство..... | 326 |
| 3.3.6.6. Инфинитивните деиктори в гротескова среда..... | 331 |
| 3.3.6.7. Глаголите като деиктори в гротесковото изображение..... | 333 |
| 3.3.6.8. Прилагателните имена като деиктори в зоната на комичното..... | 335 |
| Иронична доминантна..... | 336 |
| Гротескова доминантна..... | 307 |
| 3.3.6.9. Междуметията като деиктори в гротесковия пояс..... | 340 |
| Междуметието като регулатор на ключовата антиномия Семиотично – Символично..... | 346 |
| Междуметийната експресия като комуникативен и емотивен деиктор..... | 347 |
| 3.3.6.10. Лексиката като деиктор в комикогенезата..... | 353 |
| „Кръвната връзка” между семантика и лексика..... | 357 |
| Семантична деривация..... | 363 |
| Иронична доминанта в семантично-лексикалния ареал..... | 366 |
| Гротесковата доминанта..... | 368 |
| 3.3.6.11. Деминутивите като деиктори в гротесковата зона..... | 372 |
| 3.3.6.12. Неологизмите като деиктор и катализатор на гротескогенезата..... | 382 |
| Неологизъм, оксиморон, гротеска..... | 384 |
| Неологизъм и игра..... | 387 |
| <i>Berg</i> като парола за оксиморонна концептуализация..... | 388 |
| Архетипният профил на <i>Berg</i> | 390 |
| Експресията на неологизмите като комуникативен стимул в гротесковото пространство | 391 |
| Експресията на неологизмите в гротесковото изображение като анти-Форма или естетическата Форма срещу Формата..... | 393 |
| Функционалният диапазон на неологизмите в гротескогенезата – следствие от експресивната им консистенция..... | 396 |
| 3.3.6.13. Фразеологизмите като гротесков деиктор..... | 400 |
| 3.3.6.14. Синтаксисът като деиктор в комикогенезата..... | 421 |
| Комуникативно-прагматичната функция на синтаксиса като стимул в гротескогенезата..... | 422 |
| Синтаксисът като система..... | 423 |
| Синтаксис, гротеска, акомодация..... | 424 |
| Родството между синтаксис и гротеска..... | 424 |
| Синтаксис и лексикон..... | 425 |
| Ергативни конструкции и гротеска..... | 426 |
| Синтактично свързване..... | 428 |
| „Стилизирани” фрази..... | 431 |
| Метатекстови оператори..... | 433 |
| 3.3.6.15. Ролята на текстуалната кохезия и кохеренция в гротесковата образност..... | 437 |
| Кохезия и кохеренция – „родство по избор“..... | 437 |
| Кохерентната природа на гротеската..... | 437 |
| „Антикохезивна“ кохеренция..... | 438 |
| Гротесковата кохеренция като комуникабилност..... | 440 |
| Магическа функция на гротесковата кохеренция..... | 443 |
| Гротескови модели на кохеренция в творчеството на В. Гомбрович..... | 444 |
| 3.3.6.16. Комуникацията като деиктичен фокус в гротесковата панорама..... | 447 |
| Дискурсивността като универсалия – антиципация на гротеската като универсалия..... | 449 |

| | |
|--|------------|
| Интертекстуалността като комуникативна стратегия и гротеската като интертекст..... | 454 |
| Речевите актове като деиктичен фокус в гротесковата панорама..... | 457 |
| Ролята на перформативността в комуникативния регистър на гротеската..... | 463 |
| 3.3.6.17. Функционалност на стила като деиктема в комикогенезата..... | 470 |
| Стильт като гротескова трансформация..... | 471 |
| Разговорният език – текстуален „ствол”, текстуална „рампа” и генератор на естетика в гротесковия изказ..... | 472 |
| Разговорно-художественият език на В. Гомбрович като носител и проводник на гротескова образност..... | 474 |
| Сравнението като стилев фокус в гротескогенезата..... | 477 |
| Метафората като стилев фокус в гротесковата образност..... | 480 |
| Заключение..... | 490 |
| Ексерцирани източници..... | 504 |
| Използвана литература..... | 505 |

В структурно-композиционно отношение дисертационният труд, с общ обем 525 с. се състои от пет основни компонента: увод, три глави и заключение.

Уводът обхваща обекта, предмета, целите, задачите и методите на изследването.

Обектът на изследването е комичното с неговия богат езиков и най-вече семантико-прагматичен спектър в творчеството на полския писател Витолд Гомбрович. Проучени са представителните субкатегории както за категорията комично като цяло, така и за писателското дело на избрания автор, а именно иронията, пародията и гротеската. На иронията като априорна философско-естетическа матрица в избраната перспектива на комичното е отредено подобаващо място не само с цел да се проследи нейният път на развитие, открояващ както постепенно отмиращите елементи и трансформациите, така и запазилото се до днес в семантико-прагматичния ѝ диапазон, но и с цел да се докаже, че ироничният светогледен и комуникативно-прагматичен ракурс, характерен за мисленето и творчеството на В. Гомбрович, е легнал в основата и на другите две категории – пародията и гротеската. Като емблематична за литературно-философските търсения на писателя, гротеската е в центъра на изследователския интерес.

Предметът на изследването са езиковите прояви на комичното (ирония, пародия, гротеска) предимно в комуникативно-рецептивен и концептуално-прагматичен аспект, както и в широкообхватна езикова панорама на ниво фонетика и фонология, пространствено-падежна и деиктична перспектива, модалност и повторение, лексика и семантика, фразеология, синтаксис, стил, сравнение и метафора. Емпиричният материал е извлечен от цялото художествено творчество на писателя.

Целта на изследването, постигната на този етап, е във философско-езиков, естетико-лингвистичен и комуникативно-прагматичен ракурс да бъде направен нов „прочит“ на категориите на комичното: да бъдат предложени нови техни дефиниции, трите категории да бъдат релефно профилирани на широка интегративна основа с помощта на интердисциплинарен подход, да бъдат открити сходствата и различията помежду им. Важна съпътстваща цел е разкриването и проследяването на взаимовръзките между езика и комиката – как комичното използва креативно наличното в езика – а това несъмнено улеснява рецепцията – и как на свой ред му „се реваншира“ като обогатява и развива неговия потенциал.

Изследването запълва сериозна липса в хуманитаристиката, а именно сондажа на трите категории в сравнително-съпоставителен план помежду им, на техните комуникативни и прагматични реализации, както и на езиковата им специфика. Що се отнася до интереса на учените към творчеството на В. Гомбрович, то е проучвано главно от литературоведска гледна точка, но **все още няма солидно и цялостно монографично изследване нито върху езика на писателя, нито върху комичното в писателското му дело, нито върху**

езиковата комика в произведенията му. Важна част от научната цел е и задаването на категориално поле за по-нататъшно обсъждане на теоретични въпроси, свързани с комичното и на перспективи за бъдещи многопрофилни изследвания в тази област.

За реализиране на основната цел на изследването са поставени 13 научни задачи, които намират своето разрешение в текста на дисертационния труд.

Задачите на изследването:

1. Да бъде представена „анатомията“ на комичното, да бъде доказана неговата естетическа природа и специфика, въз основа на която то да бъде разпознавано сред другите естетически категории.

2. Преди да бъдат анализирани езиковите приложения на комиката, да се проучи смислово-структурният облик на всяка от трите категории в съпоставителен план, да бъде проследена диалектиката на иронията като деривативна база и водеща по отношение на пародията и гротеската категория, тъй като, за да се стигне до езиковата реализация на комемите, най-напред те трябва да бъдат идентифицирани в текста.

3. Да бъдат изтъкнати прагматичните аспекти на комическите категории, като бъдат разкрити имплицатурните¹ им схеми, ансамбловото съчетание от речеви актове със съответната комемна доминанта в качеството ѝ на мегаакт, мястото и ролята на модалността в техния спектър, комуникативната динамика между Автора и Читателя в диалогичното пространство на художествения текст, без която философско-естетическите и морално-етичните послания на комемите в техните езикови превъплъщения биха останали неразчетени, „неактивирани“.

4. Да бъде изтъкната комуникативна плътност и ярко изразеният диалогичен характер на комемите в лингвистичното пространство.

5. Да бъде проучван езиковият космос на В. Гомбрович като мощен генератор на комика през призмата на Формата като ключова философско-екзистенциална категория в неговата мисловна парадигма и в творчеството му.

6. Да бъдат очертани ядрените онтологични и философско-естетически антиномии, с които писателят оперира в произведенията си и които стават емблематични за идейния му и творчески натюрел. Тези опозитивни двойки се превръщат в основен извор на комика и ярко маркират авторския идиолект.

7. Да бъде доказана фундаменталната роля на оксиморона в структурата на комичното и неговата функция на алгоритъм и на вербален екслибрис в гротесковото изображение.

¹ Имплицатура – основно понятие в прагматиката, което представлява презумптивна ментална схема, актуализираща небуквална част от значението на текста, когато информацията не е изразена явно, а присъства в скрит вид. Имплицатурите на продукта на комика са комуникативни имплицатури – на базата на това **как** нещо е казано адресатът разбира адекватно вложената интенция.

8. Да бъде доказана същностната роля на повторението в неговите разновидности (тавтологии, симетрии, паралелизми, аналогии, рекуренции, редупликации) и на негацията като „носеща конструкция” в комикогенезата.

9. Да бъде мотивирана конструктивната роля на пространството и на падежните конфигурации в комикогенезата.

10. Да бъде обоснована деиктичната доминанта в гротескогенезата.

11. Да бъде изтъкната ролята и спецификата на текстуалната кохеренция, както и на перформативността в комуникативния регистър на гротеската.

12. Да бъде проучен разговорният език като проводник на гротесковата образност в пространството на художествената литература.

13. Да бъде осветлена от нов ъгъл гротеската като естетико-лингвистична транспозиция на грозното в красиво, като егалитарна платформа за изравняване и еднакво зачитане на битийностите в нейната зона, като многостепенна алтернатива за духовен напредък и индивидуален възход по линията кохеренция – транспозиция – сублимация – трансценденция.

Методологичната база е представлявана от интегративната методология или от т.нар. лингво-холистичен метод, приложен в текста. В рамките на посочения метод като методологична доминанта се откроява **прагматичният метод**, съпътстван от литературно-историческия метод (в очерка за иронията от първа глава), категориално-съпоставителния (методът на интер- и интракатегориалното сравнение), естетико-семантичния, когнитивно-семантичния, семантико-структурния, пространствено-деиктичния, прогностичния и психолингвистичния метод, както и от метода на дискурсивния и семантичния анализ. Като допълнителни са използвани следните аспекти методи: методът на семантичната трансформация и методът на прогностичната трансформация, методът на функционалната полифония. Когнитивният метод, също използван в изследването, е холистичен по своя характер и особено подходящ за изследване на комиката. Гротеската като тип изображение е сякаш нагледен „инструктаж” за използването му. Той представлява „метод в метода”, както го нарича Рената Пшибилска (Пшибилска 2002: 95), тъй като методът на когнитивната семантика например е част от направляващата когнитивна методология. Ако трябва да бъде обоснована необходимостта от когнитивен подход в нейните рамки, бих обърнала внимание на следните ползи от прилагането му:

1. Той е най-естественият и „природосъобразен” начин на действие; отговаря на когнитивно-концептуалната настройка (конституция) на концептуализатора.

2. Има образно-пространствен характер.

3. Интегративната му специфика се състои в премахване на границите между обособените дялове в езикознанието.

4. Има деиктична специфика (доминанта).

5. Има асоциативно-корелативен (релационен) характер.

6. Отличава се със силна комуникативност.

Методът на семантичния анализ, използван в изследването, в качеството си на хиперонимичен метод, съвместява следните спомагателните методи: метода на дистрибутивния анализ и метода на психолингвистичния експеримент, който е свързан със словесната асоциативност (открояваща основните тропи), представителна за комикогенното творчество на В. Гомбрович, метода на комуникативната и референциалната семантика, метода на семантичните парадигми. Особено ползотворен за целите на изследването се оказва методът на лексико-семантичните „онтологии” (Касабов 2013: 148), тъй като с негова помощ се очертава новата гротескова онтология и епистемология (чрез семантиката) в творчеството на полския писател.

Що се отнася до **терминологичния апарат**, използвани са актуалните и активни термини на лингвистичната прагматика, въведени най-напред от Руселина Ницолова (Ницолова 1984), а след това обогатени и добили популярност от монографичното изследване на Стефана Димитрова „Лингвистична прагматика” (Димитрова 2009). Направен е опит да бъде обогатен наличният инструментариум с нови термини за понятия, за които до момента няма направени терминологични предложения.

Теоретична значимост на дисертационното изследване

Тя се състои в определянето на концептуалните основи на комичното с трите му излъчени подкатегории (ирония, пародия, гротеска) в широк интегративен план, с помощта на плуралистична, вътрешно йерархизирана методология на базата на неговите богати и разнообразни езикови превъплъщения в творчеството на полския писател Витолд Гомбрович. Лингвистичната евристика в зоната на комичното, езиковият синкретизъм и калейдоскопичността на комическите решения в текстуалното пространство на твореца дават теоретични основания за открояване на нови тенденции, явления и перспективи в следните области на научното знание: теория на литературната комуникация и рецепция, теория на дискурса (и в частност на комическия дискурс), теория на когнитивната лингвистика, психолингвистиката и езиковата прагматика, както и теория и философия на езика. Открива се възможност да бъде улавян и изследван комикогенния (и в частност) гротесковия „субстрат” в самия език, както и да бъде обогатявана и допълвана функционалната „палитра” на езика с нови функции, една от които е комическата функция.

Практическа приложимост на дисертационното изследване

Резултатите от изследването могат да бъдат използвани в преподаването на полски и други славянски езици, при провеждането на занятия по прагматика и стилистика на разговорната и художествената реч, при подготовката на лекционни курсове или спецкурсове по Теория и естетика на комичното, Теория и естетика на езиковото комично,

Езикова прагматика на комичното, Психолингвистика на комичното, Комическият дискурс в художествената литература, Езиковата комика в творчеството на В. Гомбрович и др.

В първа глава на дисертационния труд, озаглавена „Естетика на комичното. Същност, специфика и функции” вниманието е насочено към същността, спецификата и функциите на комичното, като е направен опит то да бъде разграничено от понятията, с които най-често и упорито се смесва: смях, смешно, хумор. Неслучайно от научната литература предмет на специалния ми интерес е фундаменталното изследване на Исак Паси „Смешното” (Паси 1979). Постановките на българския учен, отнасящи се главно до иронията, почти напълно съвпадат с моите. Изпъква обаче известна терминологична разлика – част от това, което според И. Паси принадлежи на смешното, аз отнасям към комичното. Изтъкнат е естетическият характер на категорията и връзката ѝ с емоциите. Отражена е амплитудата субективно-обективно в зоната на комичното, фокусирана е личността на ироника като негов продукт, показана е етичната и оценъчната природа на **иронията** като комически инвариант. Тя е първоизвор и прототип на другите две комеми². Нейният основополагащ характер в качеството ѝ на ментална настройка на съзнанието, философско-епистемичен принцип на съществуване, светогледна позиция и интелектуално-естетическа творческа стратегия, предопределя центъра на тежестта, посоката и обхвата на изследователските усилия. Без ироничния субстрат в духовно-естетическото пространство на субекта не би се родила нито пародията, нито гротеската. Затова на иронията като комическа матрица е отредено съответното място в изследването.

Проследена е историческата траектория на категорията с акцент върху трите ѝ възлови разновидности: сократовската, риторичната и романтичната ирония, за да се прецени какво от техния смислово-прагматичен диапазон се е запазило до днес и какво е отряло. Представени са и различни съвременни класификации на категорията. Коментирани са ироничните маркери. Открояна е ролята на категории като свобода, игра, негация, метафора, сравнение, повторение в ироничното пространство. Направен е опит иронията да бъде разграничена от сродните ѝ образувания, с които нерядко е смесвана: сарказъм, сатира, памфлет, пасквил.

С оглед на факта, че литературно-текстуалната **пародия** е слабо застъпена в произведенията на В. Гомбрович и има секундарно значение, тя не е обект на специално внимание. Тази категория на комичното в концептуалното пространство на писателя

² Комема – мое терминологично предложение за обособена и монолитна комическа структура, която функционира като „единица мярка” за комика в литературата, за разлика от други прояви на смешното, нерядко безразборно смесвани с репрезентативните за комичното категории. Комемата е категориално название, отнасящо се до трите излъчени в изследването превъплъщения на комиката (ирония, пародия, гротеска) въз основа на обща интелектуално-естетическа генеалогия, структурно-функционално сходство и етико-естетически цели, а същевременно и на базата на относително самостоятелното им профилиране и функциониране. Те са най-представителните текстово-артистични прояви на комичното.

функционира преди всичко като глобална или тотална пародия: на форми на живот, на мисловно-поведенчески модели, на морално-етични, социални и литературни норми и практики, на жанрови и стилистични конвенции. Предложена е семантико-естетическа концептуализация на **пародията**, поставен е акцент върху съзидателно-перспективната (или т.нар. конструктивна) пародия, която не развенчава оригинала, а отразява неговата диалектика в културното пространство, силата и приемствеността на традицията, кълновете на новото в закономерно отминаващото. Проследени са връзките на пародията с категориите сравнение, метафора, повторение, негация. Категорията е разгледана в контекста на сродните ѝ понятия: травестия, пастиш, стилизация, бурлеска, водевил, фарс, скеч, буфонада.

В семантико-естетически ракурс е концептуализирана и **гротеската**. Разгледано е участието на негацията, деиксиса, сравнението и метафората в гротесковата образност. Специално внимание е отделено на смисловата и структурна роля на оксиморона в гротесковата образност; установени и анализирани са релациите гротеска и ирония, гротеска и красота, гротеска и свобода, сюрреализъм и гротеска, гротеска и абсурд.

Обемът на **вторя глава** със заглавие: „Прагматични аспекти на комиката” е осезаемо по-скромнен в сравнение с другите две глави по обективни и обясними причини: прагматичната проблематика с нейния терминологичен апарат и по-големите си възможности за структурно-схематично представяне на материята, позволява тя да бъде аналитично обработена и подготвена в по-стегнат и синтезиран вид. В тази глава научно-изследователският интерес е насочен към прагматичните аспекти на комиката. Направен е прагматичен анализ на трите категории поотделно, който позволява да се открият както родството, така и различията помежду им, излъчени са техните кратки и разширени импликатури, изтъкната е ролята на модалността. Изследвана е категорията истина/лъжа с оглед на отношението ѝ към комичното, както и проблемата комика-стил. Част от фокуса на изследването тук представлява и комуникативно-дискурсивният обмен между Автора и Читателя, без който функциите и възприемателната перспектива на комиката в художествената литература се изпразват от съдържание. Разгледани са поотделно иронията, пародията и гротеската с особеностите на тяхното „поведение” в комуникативния тандем Автор – Читател. Отделено е внимание и на полифоничната структура на авторския „аз” в художествените текстове на В. Гомбрович като комическа стратегия в диалога Автор – Читател.

Иронията в прагматичен аспект

Комуникативният диапазон на иронията представлява компендиум от йерархизирани речеви актове, както в илокутивната зона на продуцента, така и в перлокутивната зона на адресата. Богатата палитра от речеви актове (РА) се синтезира и „оглавява” от синтетичния предикатив *Иронизирам*. За да сглобим илокутивния спектър на иронията, смятам за целесъобразно да предложа откритата *импликатура*, която релефно демонстрира

изворовия, базисен и таксономичен характер на иронията като смислов първообраз (прототип, скелет) на пародията и гротеската. Трите универсални експликации представляват осеви конструкции, които фокусират както основните, така и комплементарните илокутивни интенции в потока на комуникацията. Подобни парадигматични схеми са много ефективен изследователски модел, който улеснява и едновременно онагледява проучванията в посока на реконструкцията на илокутивния потенциал на комемите, в рамките на които се очертава йерархизацията на комуникативните вектори³. Повърхностната апология в ироничното изказване прикрива, но същевременно сигнализира, чрез интонационен или контекстуален индекс, негативната асерция на дълбинно ниво.

Импликатура на иронията (кратък вариант):

Х иронизира У

казвам: Ти си нещо добро. (*Не* мисля това, което казвам).

мисля: Ти не си нещо добро. (Ти *не* си това, което казвам).

искам: *да разбереш* това, което мисля,

да знаеш, че можеш да бъдеш това, което казвам,

да станеш такъв, какъвто казвам, че си.

Трите ядрени предиката се подреждат градуално и се консолидират в синтетичния предикатив *Иронизирам*. Като речеви акт той представлява имплицитна комбинация от *вердиктив* („присъда”, свързана с изразяването на оценка, мнение) и *екзерситив* (свързан с проява на власт, влияние, с изпълняване на намерение) -- „Иронизирам те”, и ако адресатът го разпознае, възможните му реакции могат да бъдат следните: ‘Няма да ти позволя да ме компрометиращ и унижаваш’, ‘Аз също мога да те иронизирам и моето поведение би било правилно и напълно обосновано’ или обратно: ‘Даваш ми добър урок. Благодарен съм ти. Ще помня поуката. Ще се старая да се поправа’. Главният извод, който се налага на базата на презумпцията, е че иронията „избуява” като илокутивен „компендиум” или конгломерат, в чийто обсег се наблюдава разпределение и степенуване на илокутивните интензии. Генеративният ствол на синкретичния предикатив *Иронизирам* очевидно е дериват на глагола *Отричам* (това, което казвам) в дълбинен план, т.е. доминираща и решаваща за ироногенезата се оказва асертивно-негативната модалност.

Синтетичният предикат *Иронизирам* е хипостаза на *Оценявам*, който се разлага на следните пресупозитивни актове: неодобрение, недоволство, презрение, критика, порицание, упрек, осъждане, заклеймяване. Очевидно оценката има емоционален произход – производна е на емоцията. Аксиологичните предикати (които семантично се съгласуват със

³ Повече по темата вж. в статията *Категориите на комичното в перспективата на иронията в когнитивно-прагматичен аспект* (Хамзе 2012а).

скалите „добро – лошо”, „хубаво – грозно”, „умно – глупаво”, „полезно -- вредно”, „бързо – бавно”), се консолидират в синтетичния общооценъчен предикат и открояват оценката като най-яркия представител на прагматичното значение на изказването.

Ако трябва да отнесем иронията (както и другите две комеми) към един от двата глобално ориентирани по линията директност – индиректност типа речеви актове, то несъмнено бихме я причислили към втория тип, т.е. косвените РА, които представляват стандартизиран начин за изразяване на определена цел без назоваването ѝ. Като *проективен текст* (отнасящ се за формации с богата пресупозитивна основа) тя е подходяща илюстрация на речеви действия, чиято илокутивна стратегия не намира пряко отражение в езиковата структура на употребения изказ. В *илокутивната зона* на продуцента, се осъществяват следните РА (някои на дълбинно, други на повърхнинно ниво):

– *асерция*, изразявана чрез декларативния глагол **казвам**, твърде често допълвана от *експресивна констатация* – „Ale ślicznie wyglądasz!” (‘Изглеждаш великолепно!’) (пресупозиция: ‘Wyglądasz brzydko’ (‘Грозно изглеждаш’)) или *експресивен бехабитив* (адресатив като обичаен поздрав) – „Dobrego dnia, ty stary draniu!” (‘Добър ти ден, дърт пергишино!’) (пресупозиция: ‘Niby cię zaczepiam i prowokuję, ale w rzeczywistości cię lubię i czuję cię bliski’ (‘Уж се заяждам и те предизвиквам, но всъщност те обичам и те чувствам близък’)), или *интерогатив* (към болен)– „Jak się dziś czujemy?” (‘Как сме днес?’) (пресупозиция: ‘Nie należę do kategorii chorych’ (‘Не съм от категорията на болните’));

– *негативна констатация* (отново тип асерция), изразявана чрез декларативния парцелат **мисля**, допълван от *вердиктив* („осъждам”, „порицавам”) и *екзерситив* („предизвиквам те на словесен двубой”, „хвърлям ти ръкавица”);

– *облигативен директив* (задължаващо настояване) (‘Държа да разпознаеш ироничната ми интенция и да разчетеш правилно експлицитното ми твърдение’), изразяван чрез директивния парцелат **искам**, който обаче представлява илокутивна синтеза на няколко възможни речеви актове: а/ *деонтив* (‘Трябва да се поправиш’); б/ *предупреждение* (‘Ако не се поправиш, ще стане по-зле’); в/ *оптатив* (‘Дано да се поправиш’; г/ *декларативна хипотеза* с висока степен на убеденост (‘Вярвам, че ще се поправиш’).

В *перлокутивната зона* на аудитора се реализират следните РА: а/ *несъгласие*, обида, желание за реванш и закана, поради накърненото достойнство, поради чувството за унижение и подценяване; б/ *вербално отмъщение*, контраатака, връщане на ироничната „провокация”; в/ *признателност* за ценните наблюдения и констатации, макар и негативни; г/ *одобрение* на стратегията и *уверение* в личната амбиция и мобилизация за промяна (самоосъвършенстване).

Пародията в прагматичен аспект

Приликата в семантичните матрици на иронията и пародията е безспорна (вж. Хамзе 2012в: 43–44), с известен нюанс на различие, а именно, че при иронията казваме обратното

на това, което мислим, а при пародията уж приемаме това, което всъщност отхвърляме. Наличието на оригинал като обект на критика ни задължава да спазваме общоприети норми, определен текстуален регламент, макар и с обратен знак. Затова на пародията често неоснователно ѝ се приписват жанрообразуващи функции, но всъщност тя няма статута на жанр – само повтаря жанра на оригинала, като му придава пародийна окраска. Импликацията показва, че главната роля в аксиологичните подстъпи на пародиста се пада на *сравнението*. Още в етапа на протопародийните дирения то поражда предпочитание и съответно избор на обект.

Импликация на пародията (кратък вариант):

X пародира Y

казвам: Ти си нещо добро. Аз съм *като* тебе. (*Не* мисля това, което казвам).

мисля: Аз *не* съм *като* тебе. Ти *не* си нещо добро (Ти *не* си това, което казвам).

искам: *да разбереш* това, което мисля,
да знаеш, че можеш да бъдеш това, което казвам, (да си нещо добро),

да станеш такъв, какъвто казвам, че си (нещо добро).

Локутивният спектър в равнината на комуникантите при пародията, твърде много напомня ироничния и може да бъде представен по следния начин -- в полето на продуцента се материализират следните илокутивни актове: 1. *негативна асерция*; 2. *евокатив, провокатив*; 3. *експресив*; 4. *инфлуатив* (оказване на влияние). В полето на аудитора перлокутивните актове могат да бъдат следните: 1. *алакритив* (готовност за приемане на посланието); 2. *волетив* (неприемане на критиката: ‘Не ме критикувай! Не си позволявай да ми се подиграваш, да ме излагаш на присмех!’); 3. *експресив* (иритатив (раздразнение)), *контрапровокатив, менасив* (закана): ‘Ще те науча аз тебе, и аз ще те пародирам!’); 4. *акордатив* (консентив – съгласие); 5. *рекonesив* (признателност).

Ако трябва да обобща илокутивния спектър на пародията и да я представим символично като един-единствен, синтетичен речеви акт, то той би бил *експозитив* като квазицитат (или парафразиран цитат) на оригинала – също функция на повторението.

Гротеската в когнитивно-прагматичен ракурс

Гротеската като най-релефно изразен метазнак, с най-пластична и силно концентрирана „визуална” образност (това директно я сближава с изящните изкуства), е в засилена степен (в сравнение с другите две коеми – ирония и пародия) *перлокутивна*. Илокутивната ѝ стратегия синтетично се свежда до *провокатив* или *евокатив*, който предопределя експресивно-естетическия ансамбъл от разнообразни реакции у адресата: смях, плач, удивление, възхита, сензитивни вибрации, интелектуален подем, готовност за

приемане на конотативен импулс, чувство за виновност и непълноценност, самокритика, както и придобитата увереност за креативен потенциал и т.н. При гротеската асертивната модалност се преплита с оптативната, емоционалната и експресивно-естетическата, която е доминантна. При пародията и особено при гротеската (която е макродеиктема *rag excellence*), поради акцента върху формалната (или формално-образната) им страна, имаме илюзорното усещане, че двата плана – на съдържание и на изразяване – се припокриват. Новополученият композитум излъчва сигнал за дистанция спрямо референциалния знак и съответно за пародийно (или гротесково) възприемане. За разлика от иронията, при която планът на изразяване е видимо инверсивен по отношение на плана на съдържание, приплъзването до съвпадение на двата плана при гротеската предизвиква емоционално-естетическо „всмукване” (абсорбция) и съучастничество от страна на адресата в гротесковата „постановка”. Като съпричастен на проблематиката и съпреживял отблизо естетическото си превъплъщение, адресатът „слиза от сцената” и вече е подготвен от дистанция да концептуализира гротесковото изображение, наравно с неговия продуктор. Така ролята на адресата се раздвоява: той „играе” съ-персонаж и съавтор. Разбира се това предполага известна базова ерудиция, неконвенционално мислене, разкрепостен дух и артисцизъм от негова страна. В този смисъл дистанцията между продуктор и адресат се свежда до минимум. Адресатът е по-скоро творчески съучастник, отколкото обект на атака. Експликацията на рефлексива „мисля” (‘не си нещо добро’) би трябвало да се разбира не като морална критика, а като критика на стандартното, канонично мислене, „недорасло”, за да приеме предизвикателството.

Импликатура на гротеската (кратък вариант):

Хрисува гротесков образ У

казвам: Ти си нещо странно.

мисля: Ти може да не си нещо добро, но ти покавам, че можеш да бъдеш нещо добро и нещо нетипично, изключително.

искам: да разбереш и усетиш, че си нещо добро и да се опиташ да го покажеш.

Ако трябва да се онагледят движенията на локутивните интензии между комуникантите и да се посочи как си кореспондират те, могат да бъдат представени перлокутивните съответствия на илокутивните послания. На *афирматива*: „казвам, че си нещо странно” в рецептивен план съответства изненада, удивление, съзерцание (*контемплатив*), на *рефлексива* „мисля, че може да не си нещо добро, но...” съпътстван от *демонстратив*, *деонтив* (повелителност, задължаване), *евокатив* (призоваване), *инвитатив* (покана) за сътрудничество, в рецептивен план съответства *менасив* (заплаха, страх), но и *инспиратив* (вдъхновение), *алакритив* (готовност за проникване и трансформация); на *оптатива* „искам да разбереш и да усетиш, че си нещо добро и да се позабавляваш в своето

успокоение, удовлетворение и обнадяденост”, в рецептивен план съответства *лудатив* (желание за забавление, игрова реакция), придружен от *адмиратив* (възхита, естетическа наслада) и *инспиратив* – вдъхновение за съ-творчество. При гротеската се откроява експресивно-естетическата реакция на адресата.

Ако трябва най-кратко да определим трите категории от гл.т. на истинността, иронията е рефлексивно-корективна истина, пародията – подражателно-конструктивна и развойна истина, гротеската – изобразително-кохерентна и трансцендираща истина.

И трите категории на комичното „прокламират” истината чрез мнимата лъжа, т.е. чрез формалното нарушаване на кооперативния принцип, който се оказва спазен, благодарение на ироничните индекси.

– В светлината на речевите актове, като илокутивни синтези, визираните категории служат на истината като: за иронията – негативен асертив, за пародията – негативен компаратив, за гротеската – трансцендиращ експресив;

– Ироничните сигнали играят ролята на аргументационни отпратки и изключват интенционалната лъжа. Методите, които използва продукторът на комика: дистанция, негация, повторение, трансценденция, са и маркери на истинността;

– При иронията оценката като едно от превъплъщенията на истината, се проявява доминантно като негация и метафора; при пародията – като сравнение, имплициращо идентификация и негация, засвидетелствана чрез множество текстуални сигнали: повторение, емоционална интензификация, многократно увеличаване на броя на езиковите единици и амплификация на определени черти, демонстративна хипертрофия на незначителни неща и карикатурно смаляване на значителни; при гротеската – като негация на невярната представа за абсурда, метафорично регламентиране на потенциите на уж невъзможното и трансценденция на „парадоксалните” съжителства;

В трета глава със заглавие „Езиковата вселена на В. Гомбрович – мощен генератор на комика” вниманието е концентрирано върху комикотворческия потенциал на езиковия свят на писателя. Въвеждаща роля към лингвистичната проблематика на комичното имат подразделите, посветени на философията на Формата и структурните антиномии във философско-естетическото кредо и идиолекта на В. Гомбрович. Откроява се стиловата колористика на текстовете му като мощен индуктор в комикогенезата и мащабното участие на оксиморона в структурата на комичното, като е излъчена съответната иронична, пародийна или преобладаващо гротескова доминанта. Проучени са езиковите реализации на модалността, негацията и повторението съответно с иронична (по-рядко) и гротескова (предимно) доминанта. Отчетена е ролята на фонетиката и фонологията, на пространството и падежната му организация в гротескогенезата. Открита и подчертана е ролята на деиксиса в зоната на комичното, което налага разглеждането му в широкообхватна изследователска перспектива: представени са семантично-прагматичните му параметри, литературната

комуникация и самите комеди в деиктична перспектива, триединството деиксис – разбиране – интерпретация, деиктичната транспозиция и деиксисът в когнитивен ракурс. Излъчени са в качеството им на деиктични доминанти представителните за типа комика в творчеството на В. Гомбрович езикови категории: местоименията и демонстративът *to*, субстантивите, отглаголните съществителни, инфинитивите, глаголите, прилагателните, междуметията, семантиката и лексиката, деминутивите, неологизмите и фразеологизмите. Отдадено е дължимото на синтаксиса като деиктор в гротескогенезата, на ролята на текстуалната кохезия и кохеренция, както и на комуникацията като деиктичен фокус в гротесковата панорама. Отделено е внимание на речевите актове като деиктична ос в пространството на комичното, на перформативността в комуникативния регистър на комедите, откроява се деиктичната функционалност на стила в комикогенезата и по-специално ролята на разговорния език като катализатор на гротесковата образност, представени са ядрените за комическото (и в частност за гротесковото) образотворчество категории – сравнение и метафора.

Езикът на В. Гомбрович като глобален провокатив и стимул за комикогенеза

Езикът не е обикновено и индиферентно средство за формулиране на мисли. В. Гомбрович е убеден, че дори няма правото да се отъждествява със собственото си изказване – той е *над него*. Затова чрез комиката се бунтува и срещу личния си изказ, неизбежно обременен от визуални стандарти, които трябва да бъдат взривени, за да се оголи нерва на една затлачена, непозната и непознаваема автентичност. Езикът има две лица: публично, представено от литературната норма, и индивидуално, което в резултат на личен избор представлява повече или по-малко нейно нарушение. В изключителни случаи, както при Гомбрович, личностният принос в детонирането на езиковия канон се равнява на демиургичен акт, който придава на словото максимална перформативност. Идиолектът на писателя, който определя спецификата на неговия стилистичен паноптикум, гъмжи от заемки, от фрази, понякога директно „преписани” от други автори, с цел да „лъснат” формалните конвенции. Писателят пародира самия език като генератор на клишета, пародира неговата тотална стереотипизация. Колажното пано набъбва от гротескови императиви. Друг титан на модерната литература, тънък познавач и ценител на творчеството на своя съвременник и приятел, Бруно Шулиц характеризира комикогенното езиково въздействие на В. Гомбрович по следния начин: „Тук се проявява в цялото си несъвършенство структурата на митологията, насието, скрито във формите на езиковия синтаксис, разбойничеството на фразата, мощта на симетрията и аналогията. Тук се разбулва грубата механика на нашите идеали, базирана на наивната дословност, на метафоричните фигури и на простоватата имитация на езикови форми. Гомбрович е майстор на тази смешна, карикатурна психическа машинерия, която той съумява да доведе до

главозамайващи скокове, до прекрасни експлозии в същинска гротескова кондензация⁴ (Шулц 1984: 52).

Космогоничната функция на „новия“ език чрез гротеската съзидва „нов“ свят. Нормативният език е тотална Форма, в която властва ултиматумът за строга йерархичност и класификация. Релативизирането и „отменянето“ им се дължи на постоянното кръстосване на двата плана (предметния и езиковия) в творчеството на писателя. С помощта на комичното писателят максимално прагматизира езика и „изравнява“ неговите компоненти. Наративният поток става зигзагообразен, а сюжетното действие – абсолютно непредвидимо. Колебанието на читателя относно това дали то ще се разгърне според смисъла на ситуацията или в даден момент ще се подчини на чисто езикови повели, е излишно, тъй като и самата ситуация е продукт на лингвистични манипулации. Така езикът на писателя се превръща в постоянно творчество на алтернативни светове. Неговата полифонична мощ му придава качества на изключителност. Противно на очакванията, че идиолектът на В. Гомбрович би потвърдил наблюденията на Х. Ортега-и-Гасет, че езикът е даден на човека, за да скрие мислите му, ние се убеждаваме, че той разкрива менталните му търсения и със средствата на комичното умело съпровожда читателя по интерпретативните маршрути. Думите на Тадеуш Бреза са най-убедителното доказателство за това: „Упоритата безкомпромисност на неговото слово е за мене най-очевидното доказателство за неговия талант. Именно тази непринуденост в изразяването на необичайното покорява и буди доверието на читателя. Никога досега непознаваемото не е било толкова убедително и завладяващо⁵“ (Бреза 1984: 26).

В. Гомбрович преобръща „неприкосновената“ лингвистична йерархия, разменя ролите на отделните категории – глаголът изпълнява функциите на прилагателно, съществителното – на глагол; граматичните форми се „разхлабват“ и размиват, преплитат се взаимно и създават усещането за живописна екзотика. Симптоматичните белези на поетиката на В. Гомбрович са: полисемията и словообразователните находки, архаизацията и митологизацията на езика, неологичната стихия, многобройните солецизми⁶, десемантизацията, ресемантизацията и трансемантизацията на определени лексеми, синтагматичната и парадигматична свръхдетерминираност, подчертаната субективност на

⁴ „Tu okazuje się w całej lichocie struktura mitologii, przemoc ukryta w formach składni językowej, gwałt i rozbój frazesu, potęga symetrii i analogii. Tu odsłania się gruba mechanika naszych ideałów, oparta na dominacji naiwnej dosłowności, na figurach metafor i ordynarnej imitacji form językowych. Gombrowicz jest mistrzem tej śmiesznej, karykaturalnej maszynerii psychicznej, którą umie doprowadzić do gwałtownych spięć, do wspaniałych eksplozji w przedziwnej kondensacji groteskowej” (Schultz 1984: 52).

⁵ „Uporczywa bezwzględność jego słowa jest dla mnie najoczywistszym dowodem jego talentu. Ta właśnie prostota w wyrażaniu nadzwyczajności ujarzmia i budzi zaufanie czytelnika. Nigdy jeszcze niesprawdzalność nie była tak przekonująca i potoczna” (Breza 1984: 26).

⁶ Всевъзможни езикови чудатости, окачествявани главно като семантични аномалии.

изказа, , усилените повторения и уподобявания (многобройни симетрии, паралелизми, подобия, аналогии на лексикално и синтактично равнище), соматизацията на езиковия материал, който сякаш пулсира с чувственатата си, осезаема конкретика, сливането на високия поетизъм с вулгарното просторечие и грубата насмешка, и не на последно място психологическата и еротична заостреност на използваните от автора понятия⁷. Усиленото вътрешноезиково взаимодействие не само раздвижва и активизира всички пластове на езика, но сякаш ги превръща в метаезици един спрямо друг. В своята интегративна съвкупност те представляват перманентен „автокоментар” на своя продуктор..

Комическото слово в произведенията на В. Гомбрович е *вербално събитие*. То е оннипотентно, демиургично, смислопораждащо – сякаш поражда и дирижира ситуацияите, конструира действителността. Веригата от събития като че ли имитира езиковите модели. Върху човека тегне непосилното задължение да сътворява света из основи – от най-елементарната биология до Бога и неговите космически планове. Езиковото новаторство на В. Гомбрович се проявява в привидното омаловажаване на езиковата проблематика, в мнимата (и игрова) небрежност по отношение на езика. Ценното наблюдение на М. П. Марковски потвърждава това: „Това омаловажаване, което е същевременно откриване на нов език за не-знанието – а той би бил „истинският език на живота” [D4 114] – се извършва при Гомбрович на всяка крачка⁸” (Марковски 2004: 311).

Мащабното участие на оксиморона в структурата на комичното

В качеството си на алгоритъм на гротесковото изображение оксиморонът се профилира като отделни подтипове: ситуативен, семантичен, лексикален, стилистичен, психологически и т.н. и „оглавява” целия езиков резерв в творчеството на писателя, подчинявайки го на целите на комикогенезата. Тъй като ролята му като комически оператор е водеща, на него ще бъде отделено най-много място в изследването. В съзвучния езиков ансамбъл на писателя е много трудно да се излъчи комическа доминанта, затова всяка йерархизация в лингвистичния инструментариум е условна и относителна, наложена поради необходимостта от структуриране на емпиричния материал, и няма толкова смислово-концептуален, колкото пластично-изобразителен характер. В рамките на симбиозата и постоянната интеракция между елементите на гротесковата конструкция, една или друга езикова единица в определен момент все пак изпъква на фона на останалите. Тя започва да играе ролята на ядро (обединителен център, осева конструкция), около което гравитират останалите елементи, функциониращи в пълна хармония помежду си.

⁷ Повече за „чудотворството” на Гомбровичевия език в статиите *Евристика на словото. Трансгресивните иновации на писателя (върху текстове на Витолд Гомбрович (Хамзе 2012б) и Езиковата еквилибристика на Гомбрович – ефективна стратегия в борбата срещу нашествието на Формата (Хамзе 2012в)*.

⁸ „То unieważnienie, będące jednocześnie próbą znalezienia nowego języka dla nie-wiedzy, który byłby „prawdziwym językiem życia” [D4 114], dokonuje się u Gombrowicza co krok” (Markowski 2004: 311).

В. Гомбрович не попада в бездната на езика, нито попада под езиково „владичество”, благодарение на разговорната витална мощ на гротеската и най-вече на нейния оксиморонен алгоритъм, който възстановява както космическия, така и екзистенциалния баланс чрез ритмичното съгласуване на крайностите. Оксиморонният принцип на съществуване (в това число и езиково) на човека, който го хвърля в полярни емоции и състояния, е „смекчаван” от гротеската, която естетически помирява света и езика, защото самата тя е друг вид „съществуване”:

Już nie czułby się tylko Ojcem, lecz Ojcem i zarazem Synem: i nie pisałby tylko jako mądry, subtelny, dojrzały, lecz raczej jako Mądry wciąż ogłupiany, Subtelny bez wytchnienia brutalizowany i Dorosły nieustannie odmładzany. I jesliby, odchodząc od biurka, spotkał przypadkiem młodzieńca albo półinteligenta, już nie klepałby ich protekcyjnie, dydaktycznie i pedagogicznie po ramieniu, lecz raczej w świętym drzeniu zacząłby jęczeć i ryczeć, a może nawet padłby na kolana!⁹ (F, 91).

Във фразата *Już nie czułby się tylko Ojcem* става дума за автора като човек на перото, за пишещия човек. Авторът антиномично концептуализира себе си в 3 лице с цялата си неизбежна зависимост от Формата, която го дебне отвсякъде и сковава дори полярните му превъплъщения. Спасението на свободния дух е в преходната зона между двете Форми (едната от които е вдъхновяваща и все още незастинала), онагледена в оксиморонната структура, а нейната естетика подготвя и осигурява трансценденцията на формалните конструкти и превръщането им в над-Формални свръхбитийности. Лексемите *Ojces* и *Syn* извикват познатата асоциация с енумеративната триада *Ojciec – Syn – Duch Święty*, (*Отец – Син – Свети Дух*), която е „трилико” сакрално цяло, но с помощта на ситуативния и лексикално- синтактичния оксиморон, както и на скритото сравнение с религиозната формула, придобива нови семантични измерения и отправя нови философски послания. Естествената и същностна комплементарност в сакралната триада се декомпозира и преструктурира чрез гротесковия „отскок” в двоичен „сакрален” тандем, създаден на базата на антиномичното допълване: висшите добродетели на консервативния Баща (Отец) са неактуални, неуместни, смешни, „хербаризирани” без свежата, младежка струя на новото, непринуденото, предизвикателното, „извиращо” от Сина. На гротескова територия тази привидна колизия (този антагонизъм) се превръща в плодносно „сътрудничество” и взаимно обогатяване. Фарсовото телодвижение в края на цитата, наподобяващо клоунада (*może nawet padłby na kolana* – което става рефренична формула не само в този роман, но и в цялото

⁹ *И вече не би се чувствал само Баща, а Баща и същевременно Син: и не би писал само като умен, деликатен, зрял, а по-скоро като Умен постоянно оглуяван, Деликатен неуморно брутализиран и Възрастен постоянно подмладяван. И ако, ставайки от бюрото, срещне младеж или полуинтелигент, вече няма да го потупва покровителски, дидактично и педагогично по рамото, а по-скоро в свят трепет би започнал да вие и реве, дори би паднал на колена! (F, 91).*

творчество на В. Гомбрович) е всъщност гротесков реверанс към Младостта, Свежия полъх на Новото и Нестандартното, т.е. е само привидна ирония на коленопреклонната почит към буйния, необуздан темперамент и „Глупостта” на юношеството, в действителност е по-скоро ирония на неговото иронизиране, защото именно то е спасението, а вдъхновяващото динамично съчетание от противоположности е трамплин за трансценденция.

Модалността в гротесково доминананараното изображение

Самото изречение никога не е носител на една единствена модалност. Емблематичното слово на А. и П. Вежбицки може да послужи не само за прелюдия на категорията „модалност”, но и на комичното като познавателна и субективно-естетическа категория.

„Ако искаме хората да разберат не само за какво говорим, но какво говорим и как говорим, ако искаме да намерим адекватен израз за нашите психически състояния, ако искаме да изразим себе си, владеенето на модалното богатство на езика е от първостепенно значение” (Вежбицки, Вежбицка 1968: 206).

Деонтичната модалност, носена от глаголите (*żądam, wymagam*) и отглаголното съществително (*żądanie*) излъчва иронията на „справедливата” унификация на гражданите в комунистическото общество и на бдителния контрол да не се „предозират” с култура, финес и духовност, както и ирония на „забраната” да се изпитва отвращение към каквото и да е. Тя автоматично прераства в гротеска, която „завладява” картината:

*Żądam i podtrzymuję to żądanie w obliczu całego świata, aby pokrajano moją matkę na kawaleczki i każdemu, kto za mało jest gorliwy w modlitwach, дано по kawaleczku i by tak samo postąpiono z ojcem, w stosunku do istot pozbawionych rasy. Wymagam także, wszystkie uśmieški, wszelkie уроки i wdzięki dostarczane były tylko na wyraźne żądanie, a nieuzasadniony wstręt ma być karany zamknięciem w domu poprawy. Oto program. A co do metody, to polega ona przede wszystkim na piskliwym śmiechu, a także na mrużeniu oczu*¹⁰ (B, PSC, 27).

Итеративната модалност в „Kosmos” се захранва от императивната (волетивната) криптомодалност на Абсолюта, която се трансформира и проявява в полето на субекта като автодеонтична модалност (*NIEMOŻLIWE, MUSZE*) – и най-малкото уж случайно отклонение (крачка встрани, избор на пътека), води до решение, до усещане за категорична заповед, която предопределя реакциите му, без да издава мотивите си. Невъзможността да „тръгне”, да се приведе в движение, е продиктувана от всеобщата неподвижност на предметите,

¹⁰ *Настоявам и поддържам това настояване пред целия свят, да нарежат майка ми на парчета и на всеки, който не е достатъчно ревностен в молитвите си, да се даде по парченце, и по същия начин да се постъпи с баща ми по отношение на съществата, които не са от сой. Изисквам също всички усмивчици, всички чарове и прелести да бъдат доставяни само по специално нареждане, а необоснованото отвращение да бъде наказвано със затваряне в поправителен дом. Това е програмата. А що се отнася до метода, то той се състои преди всичко в писклив смях, а също и в присвиване на очите* (B, PSC, 27).

откроена чрез взаимното им уподобяване (чрез сравнението), повторението (включително и тавтологично), деиктичните оператори, негацията и квантитативните маркери (*piętrzyć się, rosnąca nieruchomość*) на нарастващата неподвижност (включително и чрез метафората), и в крайна сметка чрез ситуативно-психологическия и поведенчески оксиморон – цялата тази „непромокаемо” мотивирана и ескалираща неподвижност (т.е. невъзможност за движение) се оказва решаващо условие за излизане от това състояние (*Wtedy ruszyłem*).

Ja się nie ruszałem. Stałem. Ale stanie moje robiło się coraz bardziej niepo czytalne i nawet szalone, nie miałem prawa stać, to NIEMOŻLIWE, MUSZĘ IŚĆ... ale stałem. I wtedy, w tej nieruchomości, moja nieruchomość utożsamiała się z nieruchomością tam wróbla w krzakach, z nieruchomością układu, który tam nieruchomo nieruchomił wróbel – patyk – kot, z owym martwym nieustającym układem, gdzie nieruchomość piętrzyła się, jak ja się piętrzyłem tutaj, na łące, w mojej nieruchomości rosnącej, nie mogąc się ruszyć... Wtedy ruszyłem¹¹ (K, 177).

Негацията като доминанта в структурата на комичното

Условно приетото комично като цяло е неделим елемент от инвазивно-критичното концептуализиране на света, чиято градусна единица е негацията. Ако се опитаме да възсъздадем схематично психо-екзистенциалната траектория на индивида в духа на разсъжденията на Жак Лакан и Юлия Кръстева (по Белецки 2014: 44–45), ще се убедим, че тя е маркирана преди всичко от негацията: като *отхвърляне* на Първичната Цялостност, на единението с Майчиното тяло (Семиотичното) и на разчлененото собствено, „хаотично” тяло от периода на „пред-огледалната, пред-Едипална фаза”, в името на субективното самоопределяне и автоидентификацията, която обаче е невъзможна без социализирането чрез комуникативните процеси, т.е. без потискащата зависимост от Формата (Културата, Символичното); а после като отхвърляне на този „неистов копнеж”, който се оказва заблуда, защото постигането на идентичност е обречено на провал от императивите на задъхания маскообмен в човешкото общество. Така „излъгалият се” субект отново закопнява за Първозданната Цялост и целебния, хетерогенен Хаос, отхвърляйки предишния си копнеж¹².

Според Ю. Кръстева субектът също е конституиран на базата на липсата, празнотата, *негацията*. Липсата е задължителна, за да се зароди каквато и да било позитивност, културна Форма, създавана в процеса на неуморната семиоза. Тази липса обаче има до

¹¹ *Аз не помръдвах. Стоях. И моето стоеие ставаше все по-налудничаво и дори безумно, нямах право да стоя, това е НЕВЪЗМОЖНО, ТРЯБВА ДА ВЪРВЯ... но стоях. И тогава, в тази моя неподвижност, моята неподвижност се отъждестви с онази неподвижност на врабчето в храстите, с неподвижността на комбинацията, която там неподвижно неподвижничеше врабчето – пръчката – котката, с онази мъртва, натрапчива комбинация, където неподвижността се трупаше, както и аз тук се натрупвах, тук на поляната, в моята нарастваща неподвижност, не можейки да тръгна... Тогава тръгнах (K, 177).*

¹² Повече по темата вж. студията *Лингвотрансформативная функция гротеска как стимул развития межчеловеческих отношений* (Хамзе 2016)

известна степен онтологичен статус, тя не е абсолютно небитие, а сякаш е над него и при това е описвана с помощта на пространствена метафора, което означава, че може да бъде запълвана (по Белецки 2014: 45). Следователно негацията предопределя, антиципира и „призовава“ позитивността, афирмацията. С кохерентната си структура, с естетическата си сугестивност, със спояването и префункционализирането на разнородни и „разнокалибрени“ битийности, „подготвяни“ за трансценденция, гротеската се бори успешно с попълзновенията на Формата, с психическата травма и емоционалната разпокъсаност на субекта, запълвайки празнотата не с неговата Формална „неудовлетвореност“, а с благотворната, динамична симбиоза на Семиотично и Символично, която му носи утеха и просветление. Гротеската не само съчетава Семиотично и Символично, но трансформира едното в другото със силата на естетическата си експресивност. Самата тя става знак (символ) на Семиотичното, а Семиотичното – знак на нуждата то да бъде Символизирано. По този начин Символиката става приемлива и без-болезнена за субекта и вече не трябва да бъде преодолявана, защото ко-екзистира успешно със Семиотичното.

Комичното и в трите му представителни превъплъщения (ирония, пародия, гротеска) частично обезврежда Символичното и сближава със Семиотичното.

„Негативният“ език е катализатор на гротескогенезата. Целокупната вербална активност на писателя е под знака на негацията и лингвистичното му новаторство е нейна производна. Александър Русович споделя: „Гомбрович беше за мене абсолютна граница. Стоях пред него като че ли стоях пред стена. Стената на отрицанието. На активното, не пасивното отрицание¹³“ (по Р. Гомбрович 1987: 129).

Ключовата дума на писателя за тотално отхвърляне на екзистенцията (в достъпното ни издание) е *бягство*: от Формата, от себе си (всъщност не-себе си) – от уни-Формеността си, – от живота и от демоничния, непознаваем Космос. Очовечаването в смисъла на В. Гомбрович е сричане на системи, дезинтегриране и изкривяване на класически структури, разграждане на Формалната механика, де-Формализиране на мисълта, защото и тя е Форма (мислим така, както ни диктува системата), дистанциране на индивида от външното, самовглеждане и самовгълбяване, създаване на непредвидимост. Писателят признава субстанционалността на езика, но не като потвърждение на екзистенцията, а по-скоро като нейно опровержение.

Негацията като липса на светлина (*ciemność*), като невиждане (*niewidzenie*) се оказва изключително плодотворна в емоционален и когнитивен смисъл. Тъмнината размива Формата, връща към Изначалната Материнска Цялост, временно слива с Първичното Единство и освобождава от „пипалата“ на Формата. После следва редулицираната негация

¹³ „Gombrowicz był dla mnie absolutną granicą. Stałem przed nim, jakbym stał przed murem. Murem negacji. Negacji czynnej, nie biernej“ (по R. Gombrowicz 1987: 129).

на собственото желание (*nie chciało mi się*), придаваща гротесков характер на изображението, от една страна като осъзнаване на невъзможността на това бленувано, носталгично Пред- и Анти-Формално завръщане, а от друга – като невъзможност да останеш във Всеединството, поради вродената нужда от социализация и автоидентификация. Гротесковата неизбежност на любовното фиаско (не-осъществяването) има Символична и асоциативно Семиотична функция и не бива да се възприема буквално. Болестта като негация – „не съм здрав” – (*ja miałem egzemę, byłem chory*), допълваща и мотивираща нежеланието, е знак за отхвърляне на Формата, на утилитарното и за връщане към Първичната Цялост, включително и чрез абекта¹⁴ (плюенето), отразен в интенционално-перформативната фраза (*napluć jej w usta*) като екстремален волевитив. Силната императивност на инфинитива, характерна за асиметричното „разположение” (асиметричните позиции) на участниците в комуникацията, тук издава неотменността, задължителния характер на Космическите повели. Излъчващо максимална интензивност и категоричност, императивното послание не може да не бъде изпълнено. Желанието за еротично сливане е двузначно – от една страна играе ролята на субститут на Първичната неразчлененост с Майчино тяло, с животворния Хаос, а от друга, му „изневерява” чрез зависимостта си от Формата в света на културните стандарти.

Гротесковата картина „заговаря”, благодарение на оксиморонно групирани елементи: болезнено-изкусителна възможност за любов и нежеланието за нея, предвид физическото неразположение на разказвача. Веригата от градиращи инфинитиви със своя „взривоопасен” потенциал, в състояние на напрегната готовност (открояна от частичната „номинализация”, „субстантивация” на глаголните лексеми, което им придава известна автономност и Космическо звучене) кулминира в заместителния акт на „плюенето” (сякаш по силата на симпатическата магия) като компенсация за осуетеното коитално сливане и проява на абекта.

Uśmiechnąłem się, bo pomyślałem, że ciemność bywa dogodna, w niewidzeniu można zbiżyć się, podejść, dotknąć, ująć, objąć i kochać się do obłąkania, ale cóż, nie chciało mi się, nic mi się nie chciało, ja miałem egzemę, byłem chory, nic, nic, napluć tylko, napluć jej w usta i nic¹⁵
(K, 123).

¹⁴ Термин на Юлия Кръстева, който е соматичен продукт в качеството му на свързващо звено между индивида и Първозданната Цялост. Представява екстремално чувство, едновременно телесно и символично, което е бунт на субекта както срещу опасността от вън, така и срещу нейната трансформация във вътрешна заплаха. Субектът иска да се дистанцира, да си извоюва автономия, но не може. Абектът е изгубен „обект”, запокитен между фаталните усилия за отделяне от Пре-Едипалната Майка и разочарованието от придобитата псевдоидентичност в утилитарно-социалния свят на Формата.

¹⁵ *Усмивнах се, защото си помислих, че тъмнината е удобна, когато не виждаш, може да се приближиши, да пристъпиши, да докоснеш, да обхванеш, да обгърнеш и да се любиш до припадък, но уви, нямах желание, въобще не исках, имах екзема, бях болен, нищо, нищо, само да се изплюя, да се изключя в устата ѝ и нищо* (K, 123).

Повторението в структурата на комичното

Едно и също нещо, повторено толкова пъти, се оказва, че не е същото. Изключително пълната палитра от повторителни варианти на всички равнища в текстовете на В. Гомбрович (фонетично и фонологично, морфологично, лексикално, фразеологично, синтактично и стилистично: параномазии, оноματοпеи, симетрии, аналогии, паралелизми, хиазми, силепси, полиптоти, анафори и катафори, многобройни, повторени в разнообразни варианти окаялизми и неологизми) откроява богатия семантичен профил на повторението.

Семиотичното като припомняне, т.е. резултат от непрекъснат *повторителен* (реминисцентен и възстановителен, „реставрационен“) процес е вродена екзистенциално-биологична необходимост на субекта, а същевременно и съпътстваща, но и предопределяща, живота му драма, с която е длъжен някак да се справя. Чрез итеративната доминанта в гротесковото изображение В. Гомбрович естетически възсъздава Семиотичното, вплита адресата в неговата тъкан (т.е. прави го част от него), облекчавайки болката му чрез символиката на езика, и трансцендира житейските му неволи и лутания.

Ситуативният оксиморон в поредния откъс от „Ferdydurke“ – глупавото и едновременно могъщо „седене“ на учителя – метафорично илюстрира преобразяването на физическото „седене“ в космическо – чрез „многоликото“ повторение: като градация (част от която е и тавтологичният сегмент), чийто апогей е индексираният съюз *i*, като словообразователна поредица (чрез префиксалния глагол, означаващ траене и фиксация на действието като повратна точка преди трансцендирането му, както и чрез веригата от многократно повторени девербативи в качеството им на окрупнена и кооперирана действителност, придобила номинална квалификация чрез повишената си деиктичност; като указваща поредица от трикратно повторения демонстратив *tak*. „Даскалската“ Форма на дидактично- „повелителното“ „седене“ като натиск върху учениците, започва да се разгражда както с помощта на иронията, която го представя като „вездесъща“ битийност и „вселенски“ императив за непрекословно подчинение, така и чрез реалното ѝ трансцендиране, което сякаш я освобождава от собствената ѝ конвенционална Формалност, за да я превърне в символ на Формодеструкция и духовна сублимация. Така угнетяващото предметно действие се превръща в символ на спасяваща операция. От обект на негодувание и критика „седенето“ става образец на метафизичен преход към Над-земното, което го прави знак за енантисемия.

Lecz on siedział, a siedząc siedział i siedział jakoś tak siedział, tak się zasiedział w siedzeniu swoim, tak był absolutny w tym siedzeniu, że siedzenie, będąc skończeniem głupim, było jednak zarazem przemożne¹⁶ (F, 21).

Фонетичната емблематика на гротеската в творчеството на В. Гомбрович

Фонетика и семантика са в пряка връзка помежду си – като „скачени съдове”, както ни убеждават гротесковите словесни изображения в творчеството на полския писател. Важна особеност на съвременните семантични концепции и теории е, че независимо от различието в разбиранията, подходите и методологиите, изпъква нещо общо, което обединява семантиците – убеждението, че смисълът е разбиваем на отделни елементи (не е неделима цялост), *подобно на дистинктивните черти на фонемите*. Разликата е в използвания метаезик, начините за откриване на отделните (дистинктивните) семантични черти и в целта на описанието. При гротеската се наблюдава такова консолидиращо, интегративно и окрупнено съчетание от смислови сегменти, които изграждат гротесковата мега-семантема. Фонетиката и семантиката се представляват и индуцират взаимно; те всъщност обгръщат целия език. Ето какво казва за техните релации Камила Туревич:
„Отношението между единиците се състои в това, че вътре в семантичната единица нейният семантичен полюс (*semantic pole*) и нейният фонологичен полюс (*phonological pole*) се символизируют взаимно. Семантичният полюс определя съдържанието на символичната единица, а фонологичният полюс дефинира нейната фонетична реализация. [...] всички езикови структури, т.е. единици и сложни изрази, лексеми и традиционно схващани като лишени от съдържание граматични морфемии, както и типове граматични конструкции са възприемани и дефинирани в когнитивната граматика като символични структури. Това означава, че всички елементи на езика имат семантичен и фонологичен полюс, следователно те не се различават качествено един от друг¹⁷” (Туревич 1988: 64–65). В гротесковата панорама дори чистото звучене на думата придобива демиургична мощ.

В разказа „Biesiada u hrabiny Kotlubaj” (‘Приемът у графиня Котлубай’) от сборника с разкази „Вакакај” речта на отбраното общество от „изтънчени” аристократи е изпъстрена с маниерни дефекти, които трябва едновременно да очароват (запленят) обкръжението и да свидетелстват за знатния произход на своя продуктор. Замяната на недодяланото, стържешо

¹⁶ *Но той седеше, и седейки седеше и седеше, така някак седеше, така се беше заседял в това свое седене, толкова бе абсолютен в това седене, че седенето, макар и напълно глупаво, беше в същото време могъщо* (F, s. 21).

¹⁷ „Relacja między tymi jednostkami polega na tym, że wewnątrz jednostki semantycznej biegun semantyczny (*semantic pole*) i biegun fonologiczny (*phonological pole*) symbolizują się wzajemnie. Biegun semantyczny decyduje o treści jednostki symbolicznej, podczas gdy biegun fonologiczny definiuje jej realizację fonetyczną. [...] wszystkie struktury językowe, tzn. jednostki i wyrażenia złożone, leksemii i tradycyjnie uznawane za pozbawione treści morfemii gramatyczne, a także typy konstrukcji gramatycznych są pojmowane i definiowane w gramatyce kognitywnej jako struktury symboliczne. Oznacza to, że wszystkie elementy języka mają biegun semantyczny i fonologiczny, nie różnią się więc jakościowo” (Turewicz 1988: 64–65).

г с изящното, ефектно, дълбоко и кадифено увуларно г (*h*) възсъздава гротесковата оксиморонност на ситуацията, в която благородниците, които са болезнено чувствителни на тема вкус, се държат по-безцеремонно и просташки и от най-грубото простолудие, независимо от това, че уж са се събрали в името на най-благородна кауза – да помогнат на бедните, болните и страдащите (всъщност от тяхната, „аристократична“ свирепост!), което прави забележката на Барона за вкуса, като част от деонтивно-негативния акт, напълно неуместна. Дори „рафинираната“ реч на обществения елит, уж „покъртен“ и „трогнат до сълзи“ от злощастieto на бедните, а постоянно развличащ се с клюки и пиперливи, дебелашки анекдоти – в хармония с *bon ton*, както изисква Формата – е оксиморонно маркирана в стилистично отношение: предвзетите, засукани фрази са подправени с долнопробни ругатни.

– *Dophaudy, hhabino, nie wahto zaphaszać na obiad indywidua, któhych smak pozostaje jeszcze w stadium zupełnego phymitiwu*¹⁸! (В, ВНК, 73)

*Opowiadali anegdoty i ploteczki w dwóch słowach, w wyższym języku, za pomocą wyrażeń, jak „oszalala”, „fantastyczne”, „niephawdopodobne”, „ghoteska”, a nawet stosując gęsto przekleństwa gminne, jak „psiakrew” i „cholera*¹⁹ [...] (В, ВНК, 73)

Пространството в структурата на комичното

Комическата пространственост помага на човека да преодолее своята несъизмеримост с космическото пространство и ограниченост в подстъпите си към езиковото пространство. Осигурява му гъвкав и креативен подход към глобалното пространство на езика, като същевременно се превръща в негова емблема, в негов естетически символ. Пространството на гротеската осигурява най-добра симбиоза между космическото и езиковото пространство, благодарение на трансцендентната си функция.

В ролята си на инвариант на другите две субкатегории, **иронията** разполага с най-еластичното и трансформативно пространство, което може да се свива до абсолютния минимум и да се разтяга до абсолютния максимум. Тя едновременно задава пространствените параметри на пародията и гротеската, обемайки ги в себе си, и представлява тяхна съставна част. На равнище текст обаче, твърде често тя е само елемент от пародийната или гротесковата образност.

Поради своята зависимост от оригинала, **пародията** е по-малко свободна в сравнение с другите две категории, но при конструктивната пародия тази обвързаност е относителна. Използвайки класическата пародия като инструмент за автоматификация, тя

¹⁸ – *Наистина, гхавиньо, не тхябва да каните на обяд индивиди, чийто вкус си остава в стадия на пълния пхимитив!* (В, ВНК, 73)

¹⁹ *Разказваха си анекдоти и клюкички с по две думи, във висш стил, с помощта на изрази като „тя е полудяла”, „фантастично”, „невехоятно”, „гхотеска”, а даже използваха изобилно махленски псувни като „мамка му”, „чумата да го тръшне” [...] (В, ВНК, 73).*

се опира на даден изходен („анахроничен“) модел, привидно като обект на критика и разобличаване, а всъщност като предвестник на нови авангардни тенденции в художествената литература и като стимул за разширяване на собственото си пространство.

Гротеската генерира своята пространственост чрез екстензионално-пластично (и евристично) „повторение“ (креативно възпроизвеждане) на ироничното пространство. Гротесковият продуктор разполага с голяма пространствена свобода – освен с езиковото и космическото пространство, той оперира непринудено и със собственото си пространство като ту го удължава, ту скъсява. Предметността в гротесковата зона има важни пространствено-моделиращи функции.

Падежната и предложно-падежна организация на пространството и ролята му в гротесковото изображение

Чрез падежните (предложно-падежните) релации²⁰ се осъществява семантизация на пространството. Предпоставките за това се съдържат в самия език. Падежното управление при глаголите например, до голяма степен е плод на „а-системност“, влязла в системата на езика и престанала да се усеща като асистемност. Ние инстинктивно търсим рационално и логично обяснение на падежните „схеми“, за да „напъхаме“ явлението в системата, да го о-системим и след това да действваме автоматично. Полският писател сякаш реанимира и реабилитира падежната а-системност чрез гротеската, показва я в оголения ѝ, драстичен вид, за да я „узакони“, „легитимира“ и чрез тази радикална операция – да докаже, че тя е съвсем нормална за езика и че всъщност системността е гъвкаво и динамично понятие, че допуска и приема своя антипод, правейки го част от себе си, включвайки го в своята „аура“. (а-системността е също част от системата – отново оксиморон). Просто засилва, заостря, радикализира вече съществуващото в езика или като „плаха наличност“, или като полъх, тенденция, предсказание...

Гротесковото творчество на В. Гомбрович не само доказва, че пространствената съотнесеност в падежните връзки надделява и сякаш изземва или всмуква маргиналните семантични диференциации, не само естетически илюстрира междупадежното взаимодействие, не само откроява условността, относителността и колебливостта на падежната идентичност и дистрибуция, но преобръща традиционните представи за падежните взаимовръзки и издава нуждата от преразпределение на съществуващата падежна система.

В комикогенезата падежите упражняват пряко пространствено въздействие. Изграждат се нови падежни отношения между синтактичните единици, които пораждат неочаквани семантични ракурси:

²⁰ За падежността като пространствена мегасемантема вж. изследванията: *Аспекти падежности (на материалите полско езика)* (Хамзе 2013а); *Размисли върху падежните названия и представителните семантични роли на падежите в полски език* (Хамзе 2013б); *Аспекти на падежността (върху материал от полския език)* (Хамзе 2012г).

*Pensjonarka nie wiedziała o Norwidzie do Pimki. Pimko Norwidem gorszył się do Pensjonarki*²¹ (F, 111).

В нормативната граматика няма синтактична конструкция *wiedzieć do kogoś*; ('знам в посока към някого'), както и *gorszyć się do kogoś* ('морално пропадам в посока към някого'). В този пример изпъква пространствената кинетика на медиативно-алативните конструкции, илюстриращи тенденцията на взаимоотношенията между персонажите и посоката на движение на техните емоционални вектори.

Деиксисът²² като доминанта в комикогенезата

Категорията деиксис е колкото привлекателен, толкова и изплъзващ се обект за изследване с по-скоро неустановими, отколкото неустановени граници. Многоаспектният, нееднозначен и често процесуален характер на категорията, както и нейната еластично-разтеглива и вариативна природа я превръщат в твърде сложен и силно проблематизиран проучвателен терен. Безспорните преки представители на категорията – показателните и личните местоимения често засенчват обширни зони от нейната многолика и динамична структура. Важна крачка напред в проучването е несъмнено когнитивната перспектива, която автоматично обвързва деиксиса с категориите време, вид, модалност и го откроява едновременно като отправна точка, опорен стълб и резултанта, както в процеса на устната комуникация, така и в литературния дискурс. Разделът обхваща следната проблематика: **Семантично-прагматични параметри на деиксиса; Литературната комуникация в деиктична перспектива; Комемите в деиктичен ракурс; Деиктични подкатегории в литературата и мястото им в гротесковото творчество на В. Гомбрович; Деиктична транспозиция; Деиксис, разбиране и интерпретация; Деиксисът в когнитивен ракурс.**

Открити са комическите доминанти в рамките на пространствения деиксис:

Местоименна доминанта на пространствения деиксис в гротесковото изображение

Местоименията не са а-семантични, а по-скоро оставят впечатлението за „над-семантичност“. Указващата им „специализация“ откроява синтетично-екзистенциалния им характер. Именно тази семантична „непрозрачност“ ги прави отлични транслатори, трансцендиращи функтори, особено в гротескогенезата, в рамките на която придават особен и допълнителен смисъл на изказването.

Натрупването и ескалацията на местоименната деиктика, подхранвана и от падежно-пространствените ориентири гради скелета на гротесковото изображение, увеличавайки разговорността в диалога между героите. Директният прономинален деиксис играе ролята на

²¹ *Пансионарката не знаеше за Норвид към Пимко, Пимко чрез Норвид морално пропадаше към пансионарката* (F, 111).

²² Повече за деиксиса вж. в студията *Роль дейксиса в гротескогенезе* (Хамзе 2015а)

медиум, транслатор и евфемизатор по отношение на същинския, имплицитен деиксис, който фактически указва дълбоко интимния, конфузен акт на Леон от „Kosmos”. Именно благодарение на нагледната разговорност на комуникативното послание, няма опасност от неразбирателство и недоразумение между партньорите. Ироничният деминутив, интерогативите, многобройните елипси, междуметията, повторението, илюстриращо напрегнатия и процесуално-протяжен характер на действието (както и репетитивните паралелизми), метатекстовите оператори, са релефният, непряко деиктичен „антураж” на деиктичната арматура. Смесовата криптосхема на Леон се превръща в разгърнатата комуникативна платформа за плодотворно общуване с наратора, а чрез него и с трансцендентното космическо пространство.

– *Naukowczuniu – mówił z wolna – zwierzę mi, proszę zwierzę temu śnieżno dziewiczemu łonu jak ty z tym naukowym przygotowaniem będziesz or-ga-ni-zo-wał, w jaki deseń, pytam, jak, jak ty to tam z tamym do czego, pytam, jak z czym i po co i ku czemu i gdzie, jak ty, pytam, to z tym, tamto z tamtym, owo z owym, gwoli czemu, jak... [...] – Co ty wiesz?! – wybuchnął gorzko. [...] myślę i myślę... odkąd z banku wyszedłem nic tylko myślę, mnie głowa pęka od myślenia, co ty tam, czego ty tam, co tam tobie do... daj spokój, daj spokój*²³! (K, 39)

Демонстративът то като деиктор

Деиксисът служи за извличане на фигурата от фона. Обектът на показването поема ролята на прагматично „съкращение” на фигурата в бинорма фигура-фон. Най-естествено той се проявява в спонтанната, неофициална реч, чиято художествена проекция създава особен задушевно-естетически ефект. В такъв контекст то изпълнява ролята на релатор (оператор за синтактична спойка), както и ролята на експресивно-импресивен оператор, което го сближава с междуметията като афективни модуланتي (термин на Янина Лабоха) (Лабоха 2004: 150). Според Юстина Винярска то принадлежи на пет части на речта: местоимения, глаголи, съюзи, модуланتي и метатекстови оператори, като уточнява, че само първите две функции (местоименната и глаголната) са осезаеми и лесни за откриване (Винярска 2004: 159). Това обаче ни най-малко не омаловажава, нито ограничава деиктичната роля на *to* – напротив тя се засилва, служи за катализатор и допълнително деиктира останалите езикови единици по силата на деиктичната индукция. По този начин се получава една верижна деиктична прогресия (интензификация), която „изрязва” фигурите от фона, поставя ги на равно и ги интегрира, пораждайки гротесковост. Първоначалната ирония в следния откъс постепенно преминава в гротеска.

²³ – *Изследователченцето ми – говореше бавно той – довери ми, хайде довери на снежно-девичия ми скут как ти с тая научна подготовка ще ор-га-ни-зи-раш, по какъв начин, питам, как, как ти с това там към онова за онова, питам, как с какво и за какво и към какво и къде, как ти, питам, това с това, онова с онова, заради какво, как... [...] – Какво знаеш ти?! – избухна горчиво. [...] мисля и мисля... откакто съм напуснал банката... нищо... само мисля, главата ми се пука от мислене, какво ти там, за какво ти там, за какво ти е ... ох, остави, остави!* (K, 39)

– *Henryś! Chryste Panie! (...) a to kto mógł świętym przeczuciem tknięty przeczuc, że coś takiego, złotko moje, słonko moje, szczęście moje, o, że to ja stara, głupia, nie zmiarkowała, ale gdzie to ja oczy podziała, a ja oczy wyplakała, a ja myślała, że już cie nie zobaczę oczy moje, słonko moje, a to tu przede mną robaczek mój, ptaszyna moja, skarbek mój, a jak to wyrósł, jaki to mężczyzna, alleluja, alleluja, pójdź, niech cie uściskam*²⁴ (...) (Ś 105-106)

Ироничният ефект (който прераства в гротесков) в цитирания откъс идва от съчетаването на няколко фактора: репродукцията на деиктичния оператор *to*, който в случая е трифункционален – от една страна поражда свръхфамилиарния, галовен тон на Майката, наситен с трогателна интимност, от друга, указва неговата несъвместимост със зрялата възраст на Сина, който отдавна вече не е дете, а от трета, сигнализира объркването, психическото отклонение, менталното „помътняване” у Майката: *że to ja stara, głupia, nie zmiarkowała*. Тавтологичната редупликация (*przezuciem tknięty przeczuc*), изобилието от хипокористични евокативи, „вдетиняващи” солидният Мъж (което произвежда секундарен оксимороничен ефект) контрастивното успоредяване на разностилови фраземи: небрежно-разговорния, „свойски” автоматизъм на спонтанната реч и сакралната „неприкосновеност” на религиозната формула *alleluja, alleluja*, чиято редупликация покачва гротесковата температура, „живописват” гротесковото пано. За комикотворната стилистична креолизация допринася и причудливата симбиоза на просторечния, граматично дефективен изказ на Майката, която говори за себе си в 3. л. (*a ja oczy wyplakała, a ja myślała*) и неуместната употреба на фрази, характерни за високия, „йератичен” стил: *a to kto mógł świętym przeczuciem tknięty przeczuc; alleluja, alleluja*. Ескалирането на емоциите се дължи в немалка степен и на тези стилистични колажи.

Е. Табаковска извлича емоционалния заряд на лексемата *to*, като подчертава, че понятието за физическа близост, съдържащо се в ядреното значение на лексемата се „отпечатва” върху понятието за емоционално разстояние. Физическата близост се разширява метафорично до емоционална близост (Табаковска 2001: 145). Верижната деиктичност на демонстративна *to* има трансформативна функция – превръща доминантната ирония в гротеска.

Употребата на *to* (в случая от Майката) определя „сценографията” на комуникативния акт от гледна точка на говорещия (продуктора). Обособяването на фигурата от фона е мотивирано или от инхерентните особености на обектите, или от оценката, която им прави адресатът. Например в „егоцентричната” реч, характерна за емоционално-

²⁴ – *Хенриш! Иисусе Христе! [...] a to кой би си помислил, от свято чувство целунат, че нещо такова... златце мое, слънчице мое, щастие мое, ох, че аз такава стара, глупава, как пък не съобразих, ама къде си дянах тез очи, ох, очите си изплаках, а пък си мислех, че вече няма да те видят тез очи, слънце мое, а то пък ти тук пред мен, червейче мое, птиченце мое, бисерче мое, а я колко ми е пораснал, я какъв мъж е станал, аледуя, аледуя, ела да си те презърна [...]* (Ś, 105–106)

експресивните натури, които си служат с прост, безискуствен език, то активира фигури на фона на спомените. Майката казва:

– *Pamiętam, jak to dawniej mnie prowadził Ksiądz Dziekan podczas wielkanocnych świąt*²⁵[...] (Ś, 109).

Гротескогенните функции на деиктора *to* в цитирания фрагмент представляват ансамбъл от следните функции: 1. идентификационна функция: релефно очертава, центрира личността на говорещия (Майката), фиксира я като деиктичен център и подсилва субективната ѝ позиция, както и субективността на възприемането изобщо – то е обаяно с гальовност, фамилиарност, интимност. 2. аксиологическа функция: придава оценъчност на изказа от позицията на говорещия, но и от позицията на възприемащия (както комуникативен партньор на героинята – нейния син Ненгук, така и комуникативен партньор на А (т.е. Ч)), който „припознава” гротеската като художествен изказ. 3. референциална функция (всъщност тя е едновременно биреференциална и биидентификационна): указва и говорещия (субекта на изказването) и слушателя (неговия обект). 4. супремативна (организиращо-ръководна, регулативна и дистрибутивна) функция на *to* – лексемата е деиктичен център, осева конструкция, която профилира перцептивното ядро и „фонира” второстепенните обекти (отнася ги към фона). 5. експресивна функция: производна както на ориентираната навътре и в дълбочина по посока на своя източник (интраполираща) функция, така и на екстензионалното ѝ приложение във вид на частична екстраполация, но в очертаванията на същата душевно-интимна атмосфера по посока на слушателя, който е асоцииран в общото емоционално пространство. 6. повторителна (скаларна, асцендентна и апроксимативна) функция: повторението на демонстратива едновременно съгъства емоционалното напрежение и засилва експресията, „постигаща” едновременно някаква обобщеност (синтеза) и хегемония (обсебеност) на чувството, което експанзивно „връхлита” своя обект. Тази функция стимулира превръщането на пространствения деиксис в емфатичен (*to* „се легитимира” като бидеиктичен маркер). 7. транслативна (трансформативна и фузивна) функция: пряко свързана с предходните две; експанзията на трогателното майчинско умиление обгръща и слива в едно тяло малкото сладко-наивно дете и зрелия мъж. Тази функция откроява най-релефно гротескопораждащата функция, която всъщност се явява сумарно следствие от всички останали функции на демонстратива. 8. субстантивираща функция: *to* напомня субстантиватор. Предикативната концентрация на демонстратива е в състояние на потенциалност – тя „определява” субектите, които стават обект на някакво възможно действие или на все-възможни действия, превръщат се във

²⁵ – *Помня, как в миналото ме придружаваше Н. Пр. Прелатът по време на Великденските празници (...)* (Ś, 109).

фокус на предикацията. Майката „се самонаблюдава” като обект (през погледа на вътрешния автор, превъплътен в ролята на героинята) и „се самоиронизира” (от името на автора), осъзнавайки гротесковата си позиция. „Улавяйки” този поглед, Ч е в състояние да разпознае гротесковостта на изображението. 9. комуникативна функция: гротесковата образност покачва и градус на дискурсивния обмен, скъсява дистанцията между А и Ч, насърчава общуването им. 10. рецептивно-интерпретативна функция: „устрашените” към гротескова метаморфоза интензии на демонстратива го стимулират херменевтичните способности на Ч.

Субстантивите като деиктичен функтор в гротескогенезата

Съществителните имена като пространствени деиктеми в произведенията на полския писател играят изключително важна роля в гротесковото текстуално пространство. Тоталната субстантивизация чрез деиктичното обособяване (изрязване от фона) и равностойно изреждане до „безкрайност” на различни езикови битийности: същински съществителни, местоимения, девербативи, инфинитиви, синтактични сегменти, междуметийни и директно перформативни изказвания, сякаш преквалифицира не-съществителните в своеобразни „квази- и мета-съществителни”, за да ги превърне във фокуси на универсалната предикативност.

Сюрреалистичната спойка на изравнените чрез тоталния деиксис (той като че ли прерязва традиционните синтактични връзки) фрагменти от действителността чрез субстантивите, които в гротесковата картина не само се преобразуват в символ на Семиотичното, но онагледяват единението и единодействието на предметността като „част” от Вселената (изразени с всевъзможни езикови средства, особено колажния, некохезивен, свръхелиптичен синтаксис). Съществителните се превръщат от Космическия императив в Цялост – отразяват реалното психическо състояние на субекта в мнимата реалност на утилитарното му битие. Тази спойка подсказва утешителната възможност за периодичен преход от Символично в Семиотично и обратно, и то в най-разнообразни комбинации. „Неповторимата” повтаряемост на действието „реставрира” пъпната връв, свързваща тялото ни с Абсолюта.

Uciszył się zupełnie i nic nie było słyhać, ja myślałem wróbel Lena patyk Lena kot w usta miód wargą wywchnąć ściana gródka rysa palec Ludwik krzaki wisi wiszą usta Lena sam tam czajnik kot patyk płot droga Ludwik ksiądz mur kot patyk wróbel kot Ludwik wisi patyk wisi wróbel wisi Ludwik kot powieszę – – – Lunęło. [...] Dziś na obiad była potrawka z kury²⁶ (K, 148).

Девербативите като деиктичен маркер в гротесковото пространство

²⁶ *Притихна съвсем и нищо не се чуваше, аз мислех врабчето Лена пръчката Лена котката в устата медът устната да изкривя грудката стената ораскотината пръстът Лудвиг храстите виси висят устата Лена насам-натам чайникът котката пръчката оградата пътят Лудвиг свещеникът стената котката пръчката врабчето котката Лудвиг виси пръчката виси врабчето виси Лудвиг котката ше обеса – – – Заваля [...] Днес на обяд имаше кокоша яхния.*

Девербативите (Nomina actionis) функционират като елипси-заместители на цели изречения и латентно изпълняват деиктични функции.

Разглеждайки отглаголните съществителни като продукт на семантична деривация в контекста на актуализацията на пропозиционалното съдържание на думата, В. Ли констатира, че смисловите операции върху актантната рамка водят до формирането на нови производни значения в пределите на зададения семантичен континуум. В резултат от преобразуването на семантико-синтактичните отношения между актантите, се създава нова съдържателна единица в рамките на едно когнитивно-пропозиционално пространство (поле) (Ли 2013: <http://gisap.eu/ru/node/28828>): „В группе отглагольных имен (имен ситуаций) по мере понижения степени вербогенности, т.е. степени влияния глагольного значения на семантическую структуру отглагольных имен на передний план выдвигается предметное значение, прежде всего абстрактной предметности, не утрачивающей, однако, связи с категориальным значением глагольного слова вообще, что дало основание некоторым лингвистам говорить об «опредмеченном» действии как основном значении отглагольных существительных” (Ли 2013: <http://gisap.eu/ru/node/28828>).

А. и П. Вежбицки дават следната примерна експликация на отглаголното съществително: „Odkrycie nowej metody [...] = to, że odkryto nową metodę [...]” (‘Откриването на нов метод [...] = това, че е бил открит нов метод [...]’) (Вежбицка, Вежбицки 1968: 113). Освен икономия, стегнатост и стройност на речта, чрез тези предикативни компресии се постига деиктична субстантивация на действието, което става по-концентрирано и значимо, а същевременно придобива номинален характер като съгъстена вербалност и „екслибрис” на Вселената. Тези предикатно-аргументни миниатюри на принципа на „матрьошките” се попадат в по-обхватната предикатно-аргументна конфигурация, където са в ролята на някой от аргументите. Така предикативността тече по индукция като същевременно „изплита” кореферентната мрежа; окрупнява и глобализира облика си чрез формалното си уподобяване на субстантив, създавайки компактни гротескови ядра.

[...] *wargi [...] zarysem tego wypaczenia [...] wraz z popielniczką, siatką łóżka, stuleniem i rozchyleniem [...]*²⁷ (К, 45).

Инфинитивните деиктори в гротескова среда

Инфинитивът носи най-малко граматическа информация. Не казва нищо за участника в описвания факт, нито за отношението на този факт към другите описвани факти, нито за факта на говоренето. Той изключва лицето, рода, числото, таксиса, времето и наклонението. Сякаш е извънвременен. Универсализира, деиндивидуализира и прави факта „вездесъщ”. Излъчва някакъв вътрешно-предикативен синкретизъм, който подтиква Ч към

²⁷ [...] *устните [...] щрихът на това изкривяване [...] заедно с пепелника, с мрежата на леглото, притварянето и разтварянето [...]* (К, 45).

размисъл и стимулира диалога между него и А. Като модални компендиуми и предикативни компресии инфинитивите деиктират състоянието на потенциалност, което също ги сродява с девербативите. Есенциалната „активност” на глаголните инфинитивни конструкции е постоянна величина, но действието в тях е някак абстрактно и напомня за относителната статика на кръговото движение, т.е. на движението на място, което също ги центрира като ядра в гротесковото изображение. Те позволяват действието да бъде възприемано като екзистенциално-обхватно. Имат и висока разговорна стойност. Според С. Йодловски, инфинитивът, за разлика от финитивния глагол, който представя действието като протичане (т.е. в темпоралната кинетика), е форма на изолация на протичането, но още предметно необособена и неидентифицирана: „[...] следователно не е название на действие в точния смисъл на думата, но е някакъв *имагинатив*, назоваващ протичането, без да го оценява логично²⁸” (Йодловски 2003: 36–37).

Градацията на колоритните инфинитивни синтагми, които имат немалка заслуга за метафоричността на гротесковото изображение, сякаш кулминира в дедуктивния инфинитив *zabrać się* като ключ към героинята от „Ferdydurke”, който разкрива подстъпите към нея в различни варианти. Експресивите увеличават стойността на „откритието”.

Ha, teraz już wiedziałem, jak się zabrać do jej stylu! I mogłem w sobie mózgowo, mentalnie nadziewać ją wszystkim, co popadnie, bełtać, drobić, mieszać, nie przebierając w środkach! Ale spokojnie, spokojnie²⁹... (F, 152).

Глаголите като деиктори в гротесковото изображение

Глаголът е нещо като семантично участие в процес, в траене, неотменна част от темпоралната кинетика. За относителността на морфологично-категориалното разпределение на езиковите единици се говори често и усилено. Не прави изключение и Ян Токарски, който оспорва наложената от традицията формална „идентичност” на глагола. Неговото наблюдение е много важно за изследването на гротесковата образна перспектива и ролята на езика в нея.

„Всички [...] критерии са заблуждаващи до известна степен, когато ги прилагаме към глагола. Традиционното му, ученическо определяне като название на действие или състояние, на пръв поглед просто, не обяснява почти нищо, защото не се знае, поне не винаги се знае, по какво се различава качеството от състоянието или предметът от

²⁸ „[...] nie jest więc w ścisłym znaczeniu nazwą czynności; to jakby *imaginativus*, wymieniający tok, ale nie waloryzujący go logicznie” (Jodłowski 2003: 36–37).

²⁹ *Аха, сега вече знаех как да се захвана с нейния стил! И можех в себе си с ума си, ментално да я натъпквам с всичко, каквото ми попадне, и да разклащам, кълцам, бъркам, без да подбирам средствата! Но спокойно, спокойно... (F, 152).*

действието, защо напр. *гръм* трябва да е предмет, а *гърмя* действие, или пък *болен* качество, а *боледуващ* състояние³⁰ (Токарски 2003: 147).

Глаголите са модификатори на екзистенциално състояние на битийностите, те също „сочат” и са насочени към предмета, а гротесковият продуктор деиктира самите тях (посочва ги, сякаш ги субстантивира). Тази верижна деиктация в гротескова перспектива участва в създаването на симфоничния облик на космическото пространство.

В следващия пример низходящата градация от метафорични глаголни предикативи с помощта на сравнението и на неосемантизираната лексема с пространствена конотация *пира*, участват в сътворяването на гротесковата картина с преобладаващо метафорична образност, пропита с носталгията по изначалното, пред-Формално Единение с Абсолюта. Двойната метонимия – представянето на субекта от *дунето* и на астралното тяло (луната) от *дунето*, изобразява перспективата на компенсаторното „завръщане” в лоното на Целостта чрез трансценденцията, подготвена от минимализирането („свиването”) на света, съпътстващо трансформацията на субекта и впитането му в космическата тъкан.

*I ten świat malał, jak gdyby zacieśniał się, kurczył, a kurcząc przeżył się i nacierał, zaciskał się nawet na szyi jak obroża delikatnie dusząca. A pupa, infantrylna absolutnie, przerażająco godziła z góry*³¹ (F, 284).

Прилагателните имена като деиктори в зоната на комичното

Спомагателните и често невзрачни наглед определения са изключително ефективни и се оказват твърде значими за фразата като генератор и носител на предикативност: *Struchlał pan poblady = Struchlał pan, który pobladł = pan pobladł i struchlał* (‘Изплаши се преbledнелият господин = Изплаши се господинът, който преbledня = господинът преbledня и се изплаши’) (прим. по Вежбицки, Вежбицка 1968: 105). Оказва се, че определението въвежда допълнителна, самостоятелна предикация, в резултат на което фразата става максимално сгъстена. За гротеската, която почива върху наслагваща се, развойна, често ескалираща и наситена, плътна предикативност, адективните единици са от съществено значение. Предимствата на прилагателните са следните:

1. Те са пример за езикова икономия, пестеливост, стегнатост и вътрешна кондензация на фразата. Участват в езикови операции като: стилизация, абревиатура, елипса. В състояние са да функционират като отделно изречение и внасят нова информация.

³⁰ „Wszystkie [...] kryteria zawodzą w pewnej mierze, gdy je stosujemy do czasownika. Tradycyjne, szkolne jego określenie jako nazwy czynności lub stanu, pozornie proste, w gruncie rzeczy niewiele tłumaczy, bo nie bardzo wiadomo, a przynajmniej nie zawsze, czym się różni cecha od stanu lub przedmiot od czynności, dlatego np. *grzmot* ma być przedmiotem, a *grzmieć* czynnością, lub *chory* cechą, a *chorujący* stanem” (Tokarski 2003: 147).

³¹ *I този свят се смалываше, сякаш се свиваше, стягаше, а стягайки се, се напываше и натискаше, стискаше даже шията като кашика, деликатно задушаваща. А дунето, абсолютно инфантилно, се целеше поразывайки отвисоко* (F, 284).

2. Служат за открояване на обекта, с който са свързани – подчертават го, категорично го идентифицират (тук ярко се проявява деиктичната им функция). Представяват нещо като гаранция, че адресатът няма да се заблуди по отношение на лицето, за което авторът (продукторът) иска нещо да каже.

„Несъчетаемото” на пръв поглед (но всъщност кохерентно звено) гротесково съчетание *beztreściwa zupa* (*безсъдържателна супа*), обхванато от иронията на аристократичното лицемерие, е поредният *hypallage* (който генерира метафоричност на изображението) – супата става синекдоха на безсъдържателните разговори, на кухите и безмозъчни черепа на „отбраното” общество, както и чудовищна проекция, криво огледало на „хуманистичните” изявления на създанията със синя кръв. Гротесковата поанта (със зловещата евокация на убийства и трупове – развлекателна практика на аристократията) в избрания откъс е предадена дори в мерена реч със специфичната ритмика на ироничната приповдигнатост, за която немалка заслуга имат прилагателните.

spécialité de la maison – zupa z dyni na słodko, duszonej do miękkości [...] okazała się nadspodziewanie mizerna, wodnista i beztreściwa. Pomimo to nie zdradziłem najmniejszego zdziwienia ani zawodu [...], natomiast z twarzą rozjaśnioną i niebowziętą zdobyłem się na komplement:

Cóż za doskonała zupa

*I to bez żadnego mordy, ani trupa*³² (В, ВНК, 64)

Междуметията като деиктори в гротесковия пояс

Групата на междуметията (*interiectiones*) изключително сложна за концептуализиране и определяне, поради своята разнородност и изключително пъстр езиков състав. Досегашните опити за класификация и категоризация на тези единици са донякъде едностранчиви, недостатъчни и до голяма степен вътрешно противоречиви. Самите класификации не почиват на ясни и еднородни критерии.

В следната гротескова картина „съзвездието” от междуметия изземва цялата предикативност на текстовия отрязък и чрез експресивните синтактични елипси достига перформативния максимум. Междуметията като мощни адхортативи (подбудителни изказвания) образуват и ярък ситуативно-стилистичен оксиморон: Кралят от драмата „Iwona...”, като най-висша аристократична особа би трябвало да използва изтънчени фрази (понякога разбира се ги употребява за шик), а не да си служи с грубата, селска реч на

³² *spécialité de la maison – сладката супа от тиква, задушена на каша [...] се оказа неочаквано рядка, водниста и безсъдържателна. Независимо от това, не показах никакво учудване или неудобство [...], напротив, с грейнало и приповдигнато лице се осмелих да поднеса комплименти:*

Каква прекрасна soupe!

I то без никакво клане и труп (В, ВНК, 64).

простолюдието. Многобройните елипси, представлявани от междуметийните фрази, сякаш изобразяват нападението над Ивона. Трансгресивната, асиметрична „съчетаемост” на междуметието с фиктивното в конкретния случай лично местоимение (*Dalej go*), а Ивона е от женски род, сякаш я деперсонализира и предметява, за да улесни криминалния акт на убийството ѝ – защото това безлично „нещо” Ивона е „кривото огледало”, в което се оглежда уродливият лик на благородническата каста, – и да развенчае заблудата за изтънчения и великодушен аристократизъм на магнатите, да разголи тяхната брутална, престъпна природа.

Iwona

Król (głośno)

Dobrze, dobrze, Filip! Dobrze jej tak! Huzia!! Dalej go! Na pohybel! Huzia na Cimcirymsci! [...]

Nie wrzeszcz! Wyciągnijcie mnie stąd. (gramoli się) Ścierpłem. Stare kości mi ścierpły. (do Księcia) Hajda! Hajda! Huzia ja! Niezdary! Teraz ja zabijemy! Huzia na nią, powiadam! Dalej go, Filip – Szambelanie ja tędy! Na Cimcirymsci³³! [...] (I, 82–83)

Лексиката като деиктор в комикогенезата

За Фердинанд де Сосюр (1992) езикът е система, всичките съставки на която са взаимозависими и в която стойността на един елемент произтича от едновременното присъствие на другите елементи. Тези стойности се организират в синтагматичната и асоциативната сфера. Швейцарският учен извършва прелом в дотогавашната концепция за езикознанието като комплекс от строго обособени дялове, и става инициатор на интегративния подход между лингвистичните подсфери, които са в постоянна интерференция и взаимна комплементарност на принципа „tout se tient” (всичко е взаимно свързано).

Още през 17 век Джон Лок забелязва, че едни и същи думи, употребявани от различни хора, могат да имат различно значение, в зависимост от техния индивидуален опит и познания (по Мьодунка 1989: 35). Я. Токарски казва, че отделните думи не са изолирани, а са свързани в словообразователни и семантични комплекси – образуват определени цялости, така че елементите им взаимно се съчетават и допълват (по Мьодунка 1989: 20). Според Шарл Бали видяната дума е илюзия (т.е. видимата ѝ форма не съвпада със същността ѝ, с автентичния ѝ облик) (по Мьодунка 1989: 61). Проучвал и овладявал години наред индианските безписмени езици Едуард Сапир заключава, че думата е преди всичко плод на

³³ *Кралят* (на глас)

Добре, добре, Филип! Добре ѝ е така! Давай!! Напред, да му се не види макар! Айде на Чимчиримчи! [...] *Стига си врецял! Издърпайте ме оттук (катери се). Изтръгнах. Старите ми кокали изтръгнаха. (към Принца) Айде! Айде! Айде я! Леваци! Сега ще я убием! Напред към нея, казвам! Айде го, Филип – Шамбелане, аз оттук! На Чимчиримчи! [...] (I, 82–83)*

усещането (сетивността) и че нейният основен идентификационен критерий е функционалният. Тази постановка на въпроса има пряка връзка със семантиката и „парира“ опитите за строго диференцирана класификация на лексемите – те менят ролите и функциите си в зависимост от контекстуалното си обкръжение в дадената комуникативна ситуация. Гротеската „заимства“ и отразява естетически тази особеност на езика, която е в основата на кохеренцията.

Лексикалната система е част от семантичната система и представлява нейния ствол. Съставена е от единични знаци-символи, т.е. от отделни изрази. Тя обаче не е кохерентна и последователна цялост, не е еднородна структура. По-скоро е избор от символизиращи знаци, важни от обществени съображения, както забелязва А. Фурдал (Фурдал 2000: 139–140). Фактът, че дори общоприетото значение на думата е средство за достъп до мултимодалните продукти на перцептивната, когнитивната и емоционално-оценъчната преработка на познавателния и комуникативния опит на субекта, който налага интегративен подход, отчитащ резултатите от най-новите изследвания в науките за човека (Залевская 2016), предполага, че лексемите в художествения текст са с динамичен и дори неосемантичен профил. В предприетата „експедиция“ по следите на гротеската ролята на семантиката на лексикалните решения нараства неимоверно, тъй като тя определя маршрутите на кохеренцията и а/граматическата „обвързаност“ на думите като гротескови функтори.

Енантиосемията на *ciało* (‘тялото’) е ярък ирониогенен функтор. Колкото по-неприятно, по-дразнещо, досадно и отблъскващо е учителското тяло (и като физика, и като поведение), толкова „по-издигнато“ и „ефективно“ е то като професионално-служебно тяло. В услуга на Формалната директива и физическото тяло „се нагажда“ и уподобява на наложения образец. В ироничната зона този парадокс удивлява с инхерентната си хармония, а категоричната негативна декларация в края на цитата стабилизира баланса. Граматическото множествено число в синтагмата *ciała pedagogiczne*, по принцип неприсъщо на колективните имена, за които категорията число е конститутивна, в ироничния контекст става смислообразуващо и смислопреобразуващо – издава енантиосемичната компресия на лексемата – педагогическото тяло е с определена физическа и характерологична специфика, точно такава, каквато се изисква от педагогическата институция като социокултурна и политико-идеологическа Форма. Затова то е същевременно и „тела“ :

– *tak, panie, profesorze – rzekł dyrektor z dumą – ciało jest staranie dobrane i wyjątkowo przykre i drażniące, nie ma tu ani jednego przyjemnego ciała, samie ciała pedagogiczne³⁴ [...] (F, 41)*

³⁴ – да, господин професоре – каза директорът с гордост – тялото е старателно подбрано и изключително дразнещо и досадно, тук няма нито едно приятно тяло, само педагогически тела [...] (F, 41).

Емблематични в Гомбровичевото писателско дело са лексемите *gęba* (грубо – ‘уста, устни, устна кухня; реч; лице, буза’) и *pupa* (детински – ‘дупе, дупенце’), които са синекдохични репрезентати на индивида, а в по-абстрактен план са просто заместители и метаморфози на Формата. Реторичният въпрос в следния цитат, чийто отговор онагледяват пространствените параметри, кулминира в императивно-декларативната фраза, която обаче се оказва неокончателна. Тайнството на нощта като трансцендентен сигнал крие изненади и непредвидими решения.

[...] *bo dokądże miałem uciekać, w tył, naprzód, w prawo czy w lewo, przed własną swoją gębą, pupą? Milcz, milcz, nie ma ucieczki! Noc zadecyduje*³⁵ (F, 178).

Такива изрази, които са възникнали като определена езикова разновидност, но при преноса в друг езиков пласт са загубили първичната си функция и са получили нова, но са запазили понятийната си същност, С. Грабиас нарича **функционални неологизми** (Грабиас 1981б: 134).

Деминутивите като деиктори в гротесковата зона

По отношение на експресията, иманентна характеристика на умалителните имена, както в чисто терминологичен, така и в семантичен план, в лингвистичната наука царят голям безпорядък. С. Грабиас смята, че според някои учени тя е ограничена до изразяване на вътрешните състояния на продукта, а според други обхваща изцяло неговата личност, т.е. на езиково равнище включва начините за изразяване на всичките ѝ психически действия, а понякога дори и доловимите в езика външни симптоми на личността: обществен произход, възраст, пол и др. (по Грабиас 1981б: 19–20). В художествената литература, по мое мнение, експресията представлява цялата уникална оркестрация на речта, с определени смислово-формални акценти, която приобщава и въвежда Ч³⁶ в орбитата на А, включвайки и неговата „партитура”, която от своя страна също стимулира и моделира облика на експресивното словотворчество. Следователно експресивната езикова продукция не е само „изява” на Автора, а е съвместно дело на А и Ч, поддържащо „огъня” на техния диалог.

В тексовете на В. Гомбрович няма деминутиви с едно единствено значение, било то „малки рамери” (*patyczek, bibułka, twarzączka, żarcik, Wiselka, kamyczek, strumyczek*) (‘пръчица, хартийка, личице, шегичка, Висалка, камъче, поточе’), било то изразяващи любезност, учтивост (*kochanieńki, panoczkowie*) (‘миличък, милички господарчета’) или пък само умилителност (*rączka, odrobineczka, usmieszek, minka, parka, przyjemnostka, dzionek, domcio*) (‘ръчица, трошица (парченце), усмивчица, физиономийка, двойчица (от „двойка”

³⁵ [...] *защото къде щях да избягам, назад, напред, надясно или наляво, от своята физиономия и дупето си? Млък, млък, няма спасение! Нощта ще реши* (F, 178).

³⁶ От съображения за икономия Читател и Автор ще бъдат употребявани с техните инициали, съответно: Ч и А.

като мъж и жена), удоволствиене, денче (от „ден“), къщица’). Обикновено крият нещо друго, което ги прави гротескови функтори. Тези примери асоциативно препращат към евфемистичната функция на деминутивите, която може да завоалира стратегията на дистанциране и самоизолация, антагонистична позиция, агресивна тенденция или пък да предпазва от нарушаване на табу (тук я допълва защитната функция). Умалителното като евфемизъм поделва територия с метафората, иронията, парафразата. В ролята на евфемизми, деминутивите обикновено прикриват принизяващата си или остро иронична семантика, тъй като малките или привидно умилителни неща, освен съчувствие и покровителствена нежност, будят и пренебрежение, презрение или подигравка, мотивирани от доминантната позиция на говорещия, възприеман като превъзхождащ събеседника, както по размери, така и по ценностност: *Naukowczuniu, pakuneczki, Lulusia – pulchniutka i różowiutka z dołeczkami a cacy, z paluszkami a kuku, z torebką, z chusteczką, z parasolką, ... z zapalniczką, ... salonik, karzelki, ... w pupkę, ... z kapelusikiem tyrolskim, ... z oczkami niebieskimi, z tłustymi rączkami..., rozkosznusium, pończoszek, majteczek, pantofelkami, wariantunium, żonkoś, rotmistrzunio, żonusia, Jadeczka, Jadziucha, Jadusia, złotuś, niewiniątka, torcik*³⁷ (K, 83).

Неологизмите като деиктор и катализатор на гротескогенезата

Неологизмите³⁸ в творчеството на В. Гомбрович са ярки, експресивно-пластични структури с абразивно действие спрямо каноничната Форма и с подчертана гротескогенна и гротескоподдържаща роля. Те представляват едновременно гротескова абривиатура, компресия или стилизация, „малка пластика” на гротесковото изображение, т.е. автономна битийност, и стимул на гротесковата осмоза в панорамното пано, в рамките на което изпълняват и ролята на семиотичен индекс. Оксиморонният принцип на построяване на новообразуваните лексеми насочва към антиномичното съжителство на разнородни и дори противоположни семи, което е категориален принцип на гротесковото конструиране. Като представителни структури на гротеската и нейни а/логични алгоритми, неологизмите илюстрират в кондензирана форма възможността за интегративна космизация на пространството, за универсален синкретизъм и синергетизъм на битийностите.

Чрез използването на архетипни структури в гротесково-неологичната образност В. Гомбрович извайва своя уникален идиотип и идиолект, който помита менталните и езикови

³⁷ *Научно работниче, пакетченца, Люлюша – пухкавичка и розовичка с трапчинчици и щип-щип, с пръстенца и щрак-щрак, с чантичка, с кърпичка, с чадърче, ... със запалчица, ... салонче, джудженца, ... по дупенцето, ... с тиролска шапчица, ... със сини оченца, ... с дебел ръчички..., удоволствиенецум, дамско чорапченце, гащички, обувчици, вариантчетатум, младоженче, ротмистърченце, женичка, Ядечка, Ядушя, златенце, невинничкото ми, тортичка* (K, 83).

³⁸ Повече за ролята на неологизмите в художествените текстове на В. Гомбрович вж. изследванията *Експресивният потенциал на неологизма като катализатор на гротескогенезата* (на материал от романа „Космос” В. Гомбровича) (Хамзе 2014) и *Експресивният потенциал на неологизмите като катализатор на гротескогенезата* (върху материал от романа „Космос” на В. Гомбрович) (Хамзе 2015б)

„метастази” на стереотипа. Пораженията, които нанася цивилизационният модел се компенсират чрез преоткриването на архетипа. Архетипният субстрат на езика е комуникативната платформа, а езиковата инициация чрез всевъзвращаемото (омнивалентната) универсална лексема (гротесков субстрат) *Berg* в романа „Космос” се превръща в барометър за нарастващата разговорност в комуникативния тандем Витолд – Леон. Нейните разговорни енергии актуализират и илюстрират генетичната ни обвързаност с архетипа; играят ролята на ключ към архетипната ни ретро- и интроспекция. Тази „парола” за достъп и единение с Абсолюта, „аглутинираща” всевъзможни вербални сегменти за космозвучие (космобиоза – по модела на симбиоза), засилва разговорното сцепление между комуникантите, отхвърляйки Формалната тирания и оголвайки архетипните ни корени³⁹:

– *Słowo honoru, racja fizyka, pan myśli o tych tam zabawusium mojom na obrusie, na oczach płowicy? Dyskretnie, jak przystało, żeby skandałów mnie nie robiono? Tylko, że ona nie wie...*

– *Co?*

– *Że to berg. Bergowanie moje bembergiem moim z całą bembergowatością bemberga mojego! [...]*

Ale zaraz zatrząsł się od śmiechu wewnętrznego, zdawało się, że spuchł od tego śmiechu: – Ha, ha, ha, owszem racja, bergowanie bergiem podwójne i potrójne, specyfikalnym systemem pocichumberg i dyskretumberg o każdej porze dnia i nocy, a najchętniej przy stole jadalno-familijnym, podbembergowywanie sobie pod okiem zonusium i córkusium! Berg! Berg!⁴⁰! (К, 106–107).

Благодарение на експресивния „интензитет” на неологизмите като градиво на гротесковата композиция, актуализираните в собствената им зона функции стават автоматично гротескови функции: космотворческата, комуникативната, креативната, семиотичната, естетическата (пластично-изобразителната), синестезивната, игровата и развлекателна, провокативната и анти-Формалната, сакралната, езотеричната и профетичната, евристично-демиургичната, трансцендиращата, епистемологичната, интегративната и хармонизиращата, корективната (мелиоративната).

³⁹ За ролята на архетипа в езиковата космогония на В. Гомбрович в статията *Архетипната анатомия на езика като демистификатор на езиковия канон* (Хамзе 2011).

⁴⁰ – *Честна дума, думата на физик, мислите си за тези забавушум мойум върху кухненската покривка пред очите на половинката ми? Дискретно, както подобава, за да не ми правят скандали? Само че тя не знае...*

– *Какво?*

– *Че това е берг. Моето бергуване с берга мой с цялата бемберговатост на моя бемберг! [...]*

Но веднага се затресе от вътрешен смях, изглеждаше така, сякаш се е подул от този смях: – Ха, ха, ха, разбира се, че съм прав, бергуването с берг е двойно и тройно, със специфицираната система на тайничкумберг и дискретумберг по всяко време на деня и нощта, а най-охотно на семейната маса, да си подбембергуваш на воля пред очите на женичкушум и щеркушум! Берг! Берг! (К, 106–107).

Фразеологизмите като гротесков деиктор

Фразелогията се разглежда като осев център, около който се консолидира и напластява гротесковото изображение. В неговите предели фразелогичните обрати са полифункционални – освен като смислово ядро, те играят и ролята на гротесков катализатор, на лакмус за изобретателността и креативността на продуктора, на деиктичен маркер, който фокусира, направлява и улеснява рецепцията, както и на изобразителна миниатюра, която сама по себе си може да бъде знакова репрезентация, словесно-зрителен „абстракт” на гротесковото пано. Ярката изобразителност на фразеологизмите повдига комуникативния тонус в гротесковата зона и непрекъснато стимулира диалога между А и Ч. Фразеологичната сфера е обект на траен, оживен и настойчив интерес от страна на учените, но като благодатна почва за комикогенни (и в частност гротескогенни) операции още не е проучвана.

Вследствие на лексикално-семантичното, привидно девиантно фразеологично словообразуване, гротесковите картини в текстовете на В. Гомбрович придобиват нов колорит. Нерядко явление при тях е частичната или пълна дефразеологизация, която обаче е последвана от **идиолектална рефразеологизация** на гротесково равнище. Благодарение на нея се създават фразеологичните авторски неологизми. Рефреновият авторов фразеологизъм („изкован” вследствие на лексикална редукция) *usługiwać na palcach* (‘служи, обслужвам на пръсти’) се поражда в съответния гротесков контекст. Преобразуван е каноничният фразеологизъм *‘chodzić koło kogoś na palcach* (‘движи се, ходя около някого на пръсти’ – ‘много съм грижовен, внимателен, деликатен по отношение на някого’) като след трансформацията семантиката му добива следните параметри: 1. запазва буквалното значение (слугите обслужват господарите си на босо, без обувки) с ироничен акцент към аристокрацията, която хем се държи просташки, хем робува на Формата и затова трябва да бъде атакувана – „босотата” е от една страна знак за социокултурна асиметрия заради примитивността и безобразието на „миропомазаните”, а от друга – проява на бунт на угнетените срещу техните мъчителни (потисници-господари). 2. генерира и преносно значение по силата на гротесково-оксиморонния контраст между внимателното, дискретно обслужване и просташкото поведение на масата от страна на общественния елит (подчертано чрез поредицата от психо-поведенчески и лексикални оксиморони). 3. произвежда пряко-уподобяващо (асоциативно-аналогично) значение чрез симетрията, напомнящо метонимия – господарите ядат с пръсти, а слугите ги обслужват боси, излагайки на показ пръстите на краката си. Така безобразното държане на аристокрацията добива още по-отблъскващи форми. Тези значения взаимно се допълват, преливат едно в друго и едновременно взаимно се актуализират.

Konstanty jadł dość głośno, choć wyrafinowanie, z finezją; palcami oprerując nad talerzem, ujmował płat szynki, przyprawiał chrzanem lub musztardą i wtykał w otwór gębowy [...]

Ciocia pojedala z dobrocią, dosyć obficie, lecz cienko, Zosia wsadzała w siebie, Zygmunt konsumował gnuśnie, a szużba usługiwała na palcach. [...] Parobek! [...] Uwijał się i obsługiwał boso, z serwetką przewieszoną przez lewe ramię, bez kołnierzyka, z koszulką zapiętą na spinkę, w zwykłym niedzielnym ubraniu parobków wiejskich⁴¹ (F, 200).

Синтаксисът като деиктор в комикогенезата

Тук се ръководя от едно по-широко, универсално разбиране на синтаксиса като взаимно съгласуване, линейна езикова координация на лексеми, съставляващи изказването, предназначено да обслужва комуникативно-речевите потребности на езиковите потребители в процеса на общуването. Такова прагматично разбиране на синтаксиса позволява той да бъде видян като част от естествения интегративен обмен с другите, също така условно и работно обособявани, дялове на езика. Вече не е ново наблюдението за взаимните преливания и напластявания на отделните езикови области, „обгърнати всеотдайно” от семантиката. Тук хармонично се вписва становището на Йордан Пенчев, за който няма език без семантика. Както той констатира, значенията на лексикалните единици и на техните морфологични форми се проявяват при изричане на всяко съобщение, а то не може да се реализира с произволно извадени словоформи от някакъв речник, защото съчетаването им се подчинява на определени принципи, които все още не са установени докрай (Пенчев 1993: 3).

В този раздел с оглед на комикогенните ресурси на синтаксиса въз основа на Гомбровичевото творчество, е проучена и анализирана следната проблематика: **Комуникативно-прагматичната функция на синтаксиса като стимул в гротескогенезата; Синтаксисът като система; Синтаксис, гротеска, акомодация; Родство между синтаксис и гротеска; Синтаксис и лексикон; Ергативни конструкции и гротеска, Синтактично свързване; „Стилизирани” фрази; Метатекстови оператори.**

Безглаголните изречения като елипси в следния гротесков сегмент сякаш „предвкусват” и „предсказват” изплуването на метафоричността в синтактичния порядък, а падежно-пространствените вариации (с повторение на една от секвенциите) показват присъщата на пространството метаморфичност, предопределяща трансцендентните му свойства и увеличават деиктичността на изображението. Тяхната симптоматика се носи от кохерентната връзка между на пръв поглед несъчетаемите поредни фрази, които разбиват стандартната представа за синтактична съчетаемост, превръщайки в равноправни членове с еднакъв статут разнородни сегменти („синтактизирайки” равноценни битийности).

⁴¹ *Константи ядеше доста шумно, макар и изискано, с финес; оперирайки с пръсти над чинията, хващаше едно парче шунка, подправяше го с хрян или горчица и го вкарваше в ямата на устата си [...] Леля похапваше добродушно, доста обилно, но прилежно, Зося се тъпчеше, Зигмунт консумираше лениво, а прислугата ги обслужваше на пръсти [...] Ратаят! Суетеше се и сервираше бос, с кърна, праметната през ръката му, без якичка, с риза, закончана с безопасна игла, в обичайното неделно облекло на селските ратаи (F, 200).*

*Ale lampa. Kolacja. Senność. Sosem gęstym snu zbabrana olbrzymiość Hipa, tudzież rozplywająca się w dalekościach, pani, Fryderyk i ćmy, thukące się o lampę, ćmy w lampie, ćmy o lampę, i schody kręte na górę, świeca, upadam na łóżko, zasypiam*⁴² (P, 12).

Ролята на текстуалната кохезия и кохеренция в гротесковата образност

Кохезията е стандартната, знаково експлицирана връзка между езиковите единици, която получава своя „атестат“ от граматичната уредба на езика. Понятия, свързани предимно със синтаксиса, като акомодация, колокабилност и пр. са индексите на категорията. В качеството ѝ на синтагматична, пропозиционална и референциална даденост, тя предопределя и осъществява каноничните езикови връзки, които служат за жалонни ориентири в мисловно-граматическото пространство на продукта. Симптоматиката на текста обаче се дължи предимно на кохеренцията. Тя представлява онази дискретна и неуловима вътрешно смислова съгласуваност на елементите в текстуалното пространство, която ги увлича в синхронен ритъм, най-често в разрез с правилата за кохезивна съчетаемост. Кохезията и кохеренцията разбира се не се изключват взаимно, а се допълват и с „обща усилия“ допринасят за семантично-синтактичната консолидация на текста, но за смислово-естетическата (що се отнася до художествената литература) значимост на даден текст, цялата отговорност носи кохеренцията, и то твърде често за сметка на кохезията.

В този раздел са разгледани следните подтеми: **Кохерентна природа на гротеската; „Антикохезивна“ кохеренция; Гротесковата кохеренция като комуникабилност; Магическа функция на гротесковата кохеренция; Гротескови модели на кохеренция в творчеството на В. Гомбрович.**

Потъпквайки стандартната синтагматична обвързаност, позволявайки си дръзко трансгресивни „своеволия“, чрез кохеренцията, падежите упражняват пряко пространствено въздействие върху гротескогенезата, като изграждат нови казуални⁴³ връзки между синтактичните единици, които пораждат неочаквани семантични сугестии („Ferdydurke“):

*Czy znana wam jest ta sensacja, gdy malejecie w kimś? Ach, maleć w ciotce to coś przedziwnie nieprzyzwoitego, lecz maleć w wielkim belfrze zdawkowym jest szczytem nieprzyzwoitej małości*⁴⁴ (F, 20)

Комуникацията като деиктичен фокус в гротесковата панорама

Гротеската е артистичен макет на комуникацията. Както интракомуникативните (между елементите в рамките на гротесковото изображение), така и интеркомуникативните

⁴² *Но лампата. Вечерята. Сънливостта. Сфуфлявената огромност на Хип, подправена с гъстия сос на съня, разстилаща се в далечината, госпожата, Фридерик и ноцните пеперуди, удрящи се о лампата, пеперудите в лампата, пеперудите о лампата, и витата стълба нагоре, свецата, стоварвам се на леглото, заспивам* (P, 12).

⁴³ падежни (от casus – падеж)

⁴⁴ *Познато ли ви е онова сензационно чувство, когато се смалявате в някого? Ах, да се смаляваш в лея си е нещо невероятно цинично, но да се смаляваш в големия дребен даскал, е връх на циничното смаляване.*

(между гротеската и външни спрямо нея битийности енергии я идентифицират като една от най-ярките дискурсивни категории. В комуникативен план гротеската представлява съчетание от множество регистри, които съвпадат с основните пет комуникативни регистри (жанрове на речта), излъчени от Галина Золотова по наблюдения на А. Киклевич, които бих допълнила с два нови:

1. репродуктивен (репрезентативен) – представяне на събитията
2. информативен – осведомяване за познатите на говорещия събития
3. генеративен – обобщаване на информацията, интерпретирането ѝ на фона на житейския опит на говорещия
4. волунтативен – изразяване на волята на говорещия, подтикване на адресата към активност
5. реактивен – изразяване на вербалната реакция на субекта към събитието (по Киклевич 2004: 32)

Към тези регистри добавям още два:

6. експресивно-оценъчен – изразяване на емоционалната реакция на субекта и аксиологическата му позиция спрямо представяното събитие
7. естетически – изразяване на художествената нагласа както на продуктора, така и на адресата, придружени със съответна (екстатична) реакция

Ожесточеният двубой с гримаси между двама от героите на романа „Ferdydurke” Сифона и Ментус, разстила епичния полиптих на комуникативната гротескомахия. Свирепата надпревара във взаимно замеряне със смъртоносни гримаси е динамична и тотална, язвително-иронична метафора на комуникативната ни „каторга”, на комуникативните ни практики, белязани с безличие и безпомощност, с робуване на Формата. Дори неудържимият порив на бунтаря, довел до триумфа му на победител в двубоя, няма да го отърве от пленничеството на комуникативната стагнация. Ултимативното лансиране на собствената Форма е отчаян опит да потиснем собствената си формална податливост и да се наложим като авторитетна и автономна инстанция. Това обаче е *causa perdata*, защото т.нар. „собствена Форма” е огледално отражение на формалния императив на Другия. Маскообменът е взаимна субординация във владенията на Формата. Единственият шанс за комуникативна, духовно-естетическа трансформация чрез нарушение на статуквото дава самата гротеска, която атакува канона и същевременно дава нови перспективи на трансцендентно ниво.

Dość frazesów, dość tych takich połowicznych, wstydliwych min, mineczek, minią delikatnych, panięskich, co to człowiek sam przed sobą z nimi się ukrywa – diabli, diabli – wyzywam cię na wielkie, prawdziwe minasy, na miny całą gębą, a zobaczysz, pokażę ci takie, że twoje chłopię zemknie, gdzie pieprz rośnie! Dość gadania! Pokaż, pokaż, a ja też pokażę!

Szaleńczy pomysł! Miętuś wyzwał Syfona na miny. [...] Miny! Miny! – ta broń, a zarazem tortura! Tym razem bój miał się toczyć na ostrze⁴⁵! (F, 60).

В този раздел обект на изследователско внимание са следните подтеми: **Дискурсивността като универсалия – антиципация на гротеската като универсалия; Интертекстуалността като комуникативна стратегия и гротеската като интертекст; Речевите актове като деиктичен фокус в гротесковата панорама; Ролята на перформативността в комуникативния регистър на гротеската.**

В следния гротесков цитат „танцът” на волетивните експресиви (изразени с разнообразни езикови средства: междуметия, частици, инфинитиви, наречия, диалектна стилизация, графемни (главни букви на предикативните конструкции)), избуяли върху почвата на повторението, изпълва речевото пространство. С тяхна помощ една остаряла, консервативна, но жилава и вкопчена в живота Форма, пунала трайни корени в съзнанието на поляка и оцветила цялата му идейно-духовна конституция, се сгромолява, за да отстъпи място на Младостта, на Новото, на още Неоформеното.

A bo dosyć, dosyć tego starego, niech co Nowe będzie! Dać tedy trochę luzu chłopakowi, niech on Co Chce robi. A niech ta Ojca sobie zamorduje, niech bez Ojca będzie, niech z domu idzie na Pole, na Pole! Dać jemu grzeszyć, niech on siebie w Co Zechce przemienia, a choćby w Mordercę, Ojcobójcę! Choćby i w Cudaka! Niech się ta parzy z kiet chce⁴⁶! (TA, 114)

Оксиморонната конфигурация (По човешки човешката литургия, „отслужвана” от пияница, провъзгласил се за неин жрец) в поредния цитат е подчертано перформативна, благодарение на серията метафорични прилагателни, метатекстовите оператори, тавтологията и кулминантния декларатив. Литургията придобива плътско-човешка фактура, демонизира се, а Пияницата, който се оглежда в себеподобните си „играчи”, оплетени в мрежите на Формата, компенсаторно става неин „властелин”.

Pijak (wybucha)

[...]

Msza ludzko ludzka, oddolna, poufna

⁴⁵ *Стига празни приказки, стига с тия половинчати, срамежливи гримаси, гримасчици, гримасенца деликатни, девичи, дете човек с тях сам от себе си се крие – дявол го взел, дявол го взел – викам те на големи, истински гримасица, на гримаси и половина, ще видиш ти, ще ти покажа аз такива, дете тебе в ролята ти на невинно момченце ще те навра в миша дупка! Стига приказки! Хайде, покажи ми, покажи, и аз ще ти покажа!*

Безумно хрумване! Ментус извика Сифона на дуел с гримаси. [...] Гримаси! Гримаси! – това оръжие и мъчение! Тоя път боят щеше да е до смърт! (F, 60)

⁴⁶ *Айде, стига, стига със старото вече, нека най-после Новото да изгрее! Да дадем малко въздух на момчето, нека да прави Каквото Иска. Що пък да не убие и Баща си, нека! Нека без Баща си да подиша, нека да излезе от къщи, Навънка, Навънка! Нека да побуйства, нека в Каквото си Иска да се преобразява, ако ще и в Убиец, Отцеубиец! Ако ще и в Чудак! Нека да се чифтосва с който си ще! (TA, 114)*

Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika

Której ja jestem kapłanem!

(gwałtowne i patetyczne gesty obu Kapłanów⁴⁷) (Ś, 155).

Комемите доказват, че много по-важен от самия РА в момента на осъществяването му е неговият отзвук в съзнанието на адресата, мисленето, разсъждаването върху него. Ако Ч го е осмислил, пре-осмислил и в крайна сметка си е направил нужните изводи в позитивна за себе си светлина (въпреки имплицитната критика в зоната на комичното), значи актът е успешен. При художествената литература като комуникативен мегаакт, добрите отзиви за нея от страна на читателската аудитория (а може би дори само на някои нейни представители?) са вече достатъчно свидетелство за сполуката на посланието.

Функционалност на стила като деиктема в комикогенезата

Стилът е възможно най-мътното понятие в лингвистиката – то е „всеядно”, всеобхватно, в него може да се приюти едва ли не всичко... Стилистичното „жонгльорство” е само привидна езикова привилегия, защото не дооценява генетичната връзка на стила с когнитивните процеси, свързани с концептуализацията и категоризацията на явленията. Интуитивното езиково знание, предопределящо „стиловия” ни избор, релативизира стилистичната норма, защото не може да бъде обхванато от безизключителни правила. В този смисъл трансформацията се разбира не като „превод”, „пренос”, „трансмиграция” на един стил в друг, а като трансмисия на определен онтологично-познавателен опит в семантично-стилова конфигурация. Стилът се ражда едновременно със семантиката (която трябва „да докаже” комуникативните си основания), а не е неин „целофан”. Според Анна и Пьотр Вежбицки добър е всеки стил, който е изпълнил достойно функцията си, т.е. целта и предназначението си (А. Вежбицка, П. Вежбицки 1969: 24).

В този раздел изследването се фокусира върху следната проблематика: **Стилът като гротескова трансформация; Разговорният език – текстуален „ствол”, текстуална „рампа” и генератор на естетика в гротесковия изказ; Разговорно-художественият език на В. Гомбрович като носител и проводник на гротескова образност; Сравнението като стилев фокус в гротескогенезата; Метафората като деиктична стилема в гротесковата образност.**

В следния гротесков цитат стилистичният оксиморон, съчетаващ високия, книжен, церемониално-тържествен стил с фамилиарно-просторечния стил, чрез моментната психо-

⁴⁷ Пияница (*избухва*)

[...]

Литургия по човешки човешка, отдолна и свойска

Тъмна и сляпа, приземна и дива

На която аз съм Върховният жрец!

(*резки и патетични жестове на двамата Жреци*) (Ś, 155).

ментална „релаксация” и рефлаторния „отскок”, инсценира Първичното Всеединство и комуникативния интегритет.

Matka

Pamiętam jak to dawniej mnie prowadził Ksiądz Dziekan podczas wielkanocnych świąt...

A tam stół zastawiony, goście chórem

Przyjemne wiodą rozmowy!

Ojciec

Dawnymi czasy, panie, człek do stołu zasiadał

Przy czysto białym obrusie – i dopiroż

Zupę grochową wcinał, ale to wcinał

Jakby we dzwony bił, albo na trąbie grał!

[...]

Matka

Wybacz, Henryś, a i ty, Władyś, skromność przyjęcia...

Radziemy sobie jak możemy. To zupa z koński kizki i koci szczynty⁴⁸. (Ś, 109)

Сравнението открива своята предистория в деиксиса. Сравнявайки два предмета, първо ги открояваме на фона на обкръжението им, т.е. посочваме ги. Сравнението разкрива и универсалността на човешкия дискурс за виждането и преценяването. То е първата стъпка към оценъчността. Параметрите на сравнението са практически неограничени. Ако езикът не беше дискретен, нямаше да има и сравнения. А без тях не биха били възможни градацията, степенуването, деривацията. Сравнителните операции ни насърчават да погледнем на гротеската като на творение, наподобяващо езика с неговите основни характеристики: дискретност, комбинаторност и неутрализация.

Сравнението е в основата на кохеренцията. Сравняването на отдалечени и разнородни, „несравними” битийности, означава, че те все пак са сравними (щом вече сме ги сравнили, за да заключим, че са „несравними”), а за гротеската няма нищо „несравнимо”, дори в каноничния смисъл на словото. Тя просто разширява до безкрайност обхвата на сравнението и до такава степен засилва неговата функционалност, че то достига фазата на

⁴⁸ *Майката*

Помня как преди ме съпровождаше Негово Преосвещенство Викарият по Великденските празници.

А там масата наредена, гостите в хор водят приятни разговори – благопристойни и изискани!

Бащата

В миналото, господине, човек сядаше пред масата

с чисто бяла покривка – и едва тогава

граховата супа изплюскваше, ама така, че ушите му чак плющяха

като че камбаната удряше или свиреше на тропнет!

[...]

Майката

Прости ни Хенриш, а и ти, Владии, за скромното посрещане...

Оправяме се, както можем. Това е супа от конски черва и котешка пикня.

идентифициране на сравняваните величини, които придобиват способността взаимно да се заместват и представляват една друга.

В следващия гротесков фрагмент Фридерик от романа „Pornografia” е персонификация на Антиформието. Той разбива религиозната Форма като инертно и сляпо подчинение на църковния ритуал с иронията, ескалираща в гротеска, на своето демонстративно, предизвикателно, смазващо и победоносно приклякане. За перформативната мощ на този красноречив акт допринасят най-вече сравненията, придружени от метафората, иносказателните девербативи, експресивите и емотивното междуметие.

Tym razem uklękniecie jego było dobijające, podobne do dorżnięcia kury i msza potoczyła się dalej, ale ugodzona śmiertelnie i gadająca jak wariat. Ite, missa est. I... o, triumfie! Jakież zwycięstwo nad tą mszą! Co za дума⁴⁹! (P, 18)

В пищния дом на Гонзало от „Trans-Atlantyk” „дефилират” чудновати животински хибриди. Чрез негацията и оксиморонното сравнение, осигуряващо им кохерентна метаморфичност в гротесковия паноптикум, те са равнопоставени и със силата на директното изображение, на визуализацията, „заявяват” готовността си за трансценденция.

A w tej samej chwili pies duży, legawy, przyszedł się lasić; jak baran czarny; ale nie baran to był, bo jak kot duży z pazurami; tyle tylko że z koźlim ogonem i zamiast miauczeć, jak koza beczal⁵⁰ (TA, 86).

Метафората като денктична стилема в гротесковата образност

Метафоричната проекция на елементите от физическата сфера в духовната е един от начините за създаване на понятията. Следователно метафората не е рядко творение на гениален интелект, а неделима част от мисловната, познавателната дейност и от тъканта на езика. Игнаци Фик казва, че метафората представлява най-пълното и най-съвършено мислене: интуитивното мислене, че служи на разума, че го разширява и прояснява (Фик 1973: 186). Юлиан Пшибош възприема метафората в света на поезията по следния начин: „Поетичният феномен не може да се изрази чрез подбора на думите, той не се помества в словото, а прекрачва извън него. Поетичният опит е откритието на някакво „подобие в

⁴⁹ Този път неговото клякане беше убийствено, подобно на клането на кокошка и литургията се опита да продължи, но улучена смъртоносно, започна да преплита словата си като безумец. Ite, missa est. II ... o, triumf! Каква победа над литургията! Каква гордост! (P, 18)

⁵⁰ И точно в този миг едно куче голямо, ловджийско дойде да се гали; и като овен бе черно; ала не бе овен, защото като котка бе голямо – с нокти; само че с опашка на коза и вместо да мяучи, като коза проблейваше (TA, 88).

неподобие⁵¹”. Той го улавя го в светкавично и пулсиращо от емоции опиянение: метафората⁵¹” (Пшибош 1973: 196).

Вера Маровска възприема метафората като „универсален и изначален езиков механизъм. Целият език и всичките му равнищни елементи създават и утвърждават на принципа на подобие, т.е. на метафоричен принцип” (Маровска 1998: 69). Според българската лингвистка човек мисли метафорично и тогава „има чувството, че създава езика, че увеличава неимоверно богатствата на възможностите му, че видоизменя мисленето в положителна посока, докато... докато накрая се върне обратно пак там, откъдето е тръгнал” (Маровска 1998: 66).

Метафоричността е фундаментална черта на езика, така както и опозитивността на елементите му, а метафората е сложна идеограма, интелектуален инструмент, с помощта на който успяваме да възприемем и разберем онова, което надхвърля познавателните ни възможности. Благодарение на естетическата и трансцендентната си функция, метафората в гротесковата зона изпълнява ролята на защитен механизъм, освобождавайки човека от страха пред непознатото. Съществуването на акомодирани елементи в гротесковото изображение генерира техния нов живот под знака на взаимната символизация и метафоризация.

В следния гротесков фрагмент верижната (развойна) и индуктивна метафора, с помощта на изразителните глаголи, също се допълва не само от явното, но и от индиректното сравнение, което всъщност надгражда прякото (бикомпаратив) – едната любовна двойка се съпоставя с другата пространствено чрез прекия деиктичен маркер (*tamtą*). Опитът на Фридерик да пречупи (да огъне) Формата, да я подчини на своя режисьорски замисъл е само временен палиатив, защото още недооформената Младост е абсолютната и непобедима Виталност, въплътеното Антиформие.

*„[...] i wszystkie zmarszczki rozsiadły się i żerowały na nim (Fryderyku) jak na trupie. Był potulnie i pokornie podły w tym poddaniu się własnej ohydzie – i mnie zaraził tym świństwem tak bardzo, że całe robactwo zaroilo się we mnie, wylazło, oblażło. Nie na tym jednak poległ szczyt obrzydliwości. Jej groteskowa okropność wywoływało to przede wszystkim, że byliśmy jak para kochanków, zawiedzionych w swoich uczuciach i odepchniętych przez tamtą parę kochanków*⁵² [...]” (P, 51).

⁵¹ „Rzecz poetycka nie da się wyrazić przez dobór słów, nie mieści się w słowie, wykracza poza nie. Doświadczenie poetyckie jest objawieniem jakiegoś „podobieństwa w niepodobieństwie”. Chwyta je w błyskawicznym i pełnym emocji olśnieniu: метафора” (Przyboś 1973: 196).

⁵² „[...] и всичките му бръчки (на Фридерик) се разбушуваха и налетяха като на мърша. Беше покорно и услужливо подъл в това свое подчинение на собствената си отвратителност – и мене ме зарази страшно с тая свинщина, че чак цял мравуняк плъпна в тялото ми, засмука ме, задуши ме. Не това беше обаче върхът на гадостта. Гротесковият ѝ ужас бе предизвикан преди всичко от факта, че бяхме като любовна двойка, измамена в чувствата си и отблъсната от онази другата любовна двойка[...]” (P, 51).

Всеки раздел съдържа кратък преглед на коментираното явление или проучваната категория, представя нейната степен на обвързаност с проблематиката на комичното в творчеството на полския писател и предлага **локални изводи**, които имат за цел не само да направят изложението по-стройно и конструктивно, да въведат допълнителна прегледност и яснота в разсъжденията, но и да улеснят и направят по-ефективна и ползотворна рецепцията на текста, както и да ориентират пряко към **заключителните обобщения**, да съдействат за цялостния отзвук на дисертационния труд.

Заключението обобщава резултатите от изследването, които потвърждават смисъла и острата необходимост от него. Един от най-важните изводи, е че езиковата комика отразява езика, създава езика и върви успоредно с езика, но не само следва неговия ход, а дори го изпреварва, задава му нова траектория, води го след себе си и му сочи нов път на развитие. Езиковото комично е и „език в езика”, наследява неговия „генотип”, доразвива го, разширява и огъвкава системата и представите за системността в езика, реципрочно му „се отблагодарява”, разгъвайки семантико-комуникативните му хоризонти, увеличавайки неговата перформативност. Езикът на комиката в художествената литература прави от своите потребители (и продуктора, и адресата, А и Ч) мислещи и чувстващи същества, ценители на естетиката и истински творци. Не по-малко важна част от заключението е констатацията, че една от най-важните специфики на езиковото комично в писателското дело на В. Гомбрович е решаващата роля на **оксиморона**, който в пространствено-деиктична и концептуално-философска перспектива „оглавява” целия лингвистичен арсенал на писателя.

Изводи и обобщения

Изводите както за комичното, така и за езика, произтичащи от съотношението и взаимодействието помежду им, са направени почти изцяло върху творчеството на писателя Витолд Гомбрович. Поради факта, че някои от тях са свързани преди всичко с уникалната личност на писателя, ще бъдат представени отделно.

1. Комикогенезата в произведенията на полския писател Витолд Гомбрович доказва, че комемите са най-ефикасното средство за борба срещу тиранията на Формата.

2. Чрез своя идиолект В. Гомбрович постига ирония в иронията – от една страна си служи с иронията като средство за изразяване на критично отношение към стандарти на живот, мислене и поведение, а от друга – автоирония, т.е. като автономна ирония на самия себе си.

3. Ескалацията на иронията в текстовете на В. Гомбрович генерира гротесковост.

4. Пародията в творчеството на В. Гомбрович е многозначно понятие – чрез нея се „саботира” самото творчество, позицията на автора, самия език и самата Форма. Пародията е

Контра-Форма, а конструктивната пародия у автора е Новоформие като контрапункт на задушавания стандарт.

5. Една от най-важните специфики на езиковото комично в писателското дело на В. Гомбрович е решаващата роля на оксиморона, който в пространствено-деиктична и концептуално-философска перспектива „оглавява” целия лингвистичен арсенал на писателя. Ако може да се говори за йерархия на гротесков терен, където битийностите в езиковата им реализация са равностойни и функционират на равни начала в плътно сцепление помежду си, то оксиморонът прави изключение. Той е като „хипероним” за своите езикови „хипоними”.

6. В. Гомбрович като автор на гротеска има специални „правомощия” – благодарение на гротесковата обработка на „ограничения” в смисъл скроен по човешка мярка език. Той става Демиург и Пророк, Творец на нов език (чрез креативно-трансгресивния език), който е едновременно не-език, анти-език мета-език, пара-език, арт-език и над-език.

Общи изводи:

1. **Комемите** символизируют позицията ни към заобикалящия свят. А символът фиксира и ограничава безкрайния ред от интерпретации, улеснява и насочва възприемането. Те са и скъпоценен продукт на езиковата евристика.

2. Комичното използва креативно естествените възможности на езика и актуализира комическата функция на езика.

3. Пародията и гротеската – като „дъщерни” производни на иронията – допринасят за нейното разпознаване – играят ролята на нейни индекси, проявители.

4. Иронията, пародията и гротеската имат общо потекло и отчасти се припокриват, но това не изключва категориалния им статут, тъй като същевременно се профилират и като отделни конфигурации. Могат да функционират самостоятелно, без да губят индивидуалния си „чар”.

5. Илокутивната консистенция на комемите увеличава и тяхната перформативна мощ. Смазващото предимство на експресивите, които никога не са в чист вид, а най-често примесени с волетиви, адхортативи, интерогативи, персвазиви, покачват неимоверно нивото на перформативността в комическия акт. Следователно комемите, а в най-голяма степен гротеската, са перформативни категории.

6. Романтичната **ирония** е философия на творчеството. Тя открива антиномията на битието като основа за сътворяването на литературни битийности и става трансцендентна идея за творбата. Това я сродява с гротеската. Иронията сякаш предусеща, антиципира появата ѝ.

7. Иронията като запис на съзнанието за парадоксите в мисленето за битието директно отправя към гротеската.

8. Иронията е първична (матрикарна) и в процесите на възприемането. Ако не бъде разпозната, няма да бъдат разчетени и пародията, и гротеската.

9. Автоиронията е първична по отношение на иронията. Интелигентният, духовно издигнат и естетически чувствителен продуктор първо се е самоиронизирал, за да си позволи дързостта да „поразява” другите или другото със силата на иронията. Именно така постигна превъзходство над ироничния си обект.

10. Иронията е игра, а самата игра е иронично отношение към живота. Връзката между двете категории е реципрочна. Иронията е двойна игра, защото преди да насочим ироничните стрели към нещото, което сме избрали за обект, най-напред иронизираме живота като такъв, човешката екзистенция и позиция, присъствието на индивида в света, средата и мястото, в което битува или е принудено да пребивава въпросното нещо.

11. Иронията илюстрира отношението между изкуство и реалност. „Лъжата” в нейния периметър има естетическо-игрови характер.

12. Иронията поражда интеркатегориалната повторемост. В качеството си на първична и фундаментална философска, екзистенциална и естетическа категория, тя се повтаря в тъканта на другите две комеди (пародията и гротеската).

13. Иронията стимулира прагматичните изследвания за поне частично решаване на една от най-важните и сложни задачи на прагматиката – връзката между формата и функцията на речевите актове.

14. Импликацията на иронията показва, че тя е таксономичната категория, семантично-прагматичния прототип на другите две комеди – пародията и гротеската. Прилича и на техен хипероним, защото ги съдържа в зародишен вид.

15. Иронията и нейните деривати са функционално съчетание от субективна уникалност и общодостъпна универсалност на посланието, което ги прави едновременно рецептивни, креативни и перспективни. Това плодотворно съжителство е мощен тласък за успеха на комуникацията, а също и за развоя на езика въобще.

16. Комемите са ярка илюстрация на триединството: говорене – действие – въздействие (упражняване на влияние).

17. Без семантичните универсалии като част от импликацията на иронията, тя би била неразпознаваема; без индивидуалното творчество на продуктора, нямаше да е възможен щурмът срещу инертността, униформата и унификацията в общуването.

18. **Пародията** е „парафрастична” или „парафразирана” ирония. В художествената литература тя прилича на разгърнатата ирония – разстила се по протежение на цялата творба и това създава илюзорното впечатление за пародиен жанр. Светогледната позиция на продуктора също се разгъва и възсъздава постепенно, за разлика от иронията, която я компресира до „апофтегма”.

19. Пародията не щади самия дискурс (пародия на комуникацията и дискурса), а също конвенциите и илюзиите, които те създават и подхранват.

20. Същностната функция на пародията – оценъчната, едновременно обединява и стимулира няколко други функции: координиращата и регулиращата, дидактичната, емотивната, персвазивната и естетическата.

21. Литературната и онтологичната пародия не представляват опозиция. Първата служи като средство за изразяване на втората. Зависимостта между тях е реципрочна – онтологичната пародия поражда литературната, а тя на свой ред става нейна парафраза.

22. Интеграцията и интеракцията между категориите на комичното са релефно илюстрирани от пародията. Нейният ефект е комплементарен – тя може да бъде третирана като средство за изразяване на глобална ирония, а на ниво текст иронията и гротеската могат да функционират като изразно средство за пародирание.

23. Пародийната стратегия не е задължително отхвърляща, осъдителна. Съзидателната (конструктивната) пародия излъчва добрите страни на вече анахроничното и живителна носталгия по неизбежно отмиращото, освен това показва достойната приемственост на традицията.

24. Прагматичният смисъл на пародията е трипластов, за разлика от иронията, защото е ориентиран едновременно към пародирания текст (произведението), автора му и адресата (публиката).

25. Комиката и най-вече **гротеската** ускоряват езиковото темпо. Променят каноничната представа за норма на езика, правят я еластична и толерантна, готова на компромиси, отворена за промени и иновации.

26. Ярката изобразително-оценъчна функция на гротеската превръща дисонансите в асонанси, съставляващи една вътрешно хармонична и кохерентна философско-естетическа платформа.

27. Най-подходящата стратегия за изследване на гротеската е пространствено-деиктичната.

28. Комиката и особено гротеската развива концептуализаторските и интерпретативните способности на езиковите потребители.

29. Гротеската разкрива генеративния и креативен потенциал на езика, допълва го и го обогатява.

30. Една от най-важните функции на гротеската е не толкова осмиващата и развенчаващата, колкото жизнеутвърждаващата и поетизиращата.

31. В мощния си шурм срещу Формата гротеската показва, че самата ни зависимост от Другия е гротескова.

32. Гротеската онагледява холистичната природа на значението.

33. Гротеската е хомеостатична система – създава независима мрежа от значения.

34. Гротеската е вид интерпретация на света. Чрез нея А дава на Ч пример за инвентивно-интерпретативен подход както към материята на текста, така и към света, като същевременно го кани за съавтор.

35. Метафоризирането, „очовечаването” на изказа е гротескоподобна процедура.

36. Гротеската показва, че йерархиите са относителни и променливи – нещо е надредно, но пък е подчинено на друго нещо. Затова тя дейерархизира битийностите.

37. Гротеската като „картинно изображение” сякаш условно е атемпорална. С пластичните си средства тя сякаш извайва времето като пространство.

38. Чрез своята удивителна образност гротеската разкрива едно от най-големите предимства на езика в когнитивното му разбиране, а взаимопроникването на отделните езикови равнища, т.е. тяхната вътрешна комуникативност, която се предава и на участниците в комуникативния акт (в художествения текст на тандема А – Ч).

39. С вербалното си бунтарство, със своята анархичност, трансгресивност, асистемност и ексцентричност гротеската отново е приемник и носител (транслатор) на езиковите тенденции. Рената Гжегорчикова споделя следното: „Тази „капризност”, излизане от схемите и класификациите отдавна са признати за една от характерните черти на езика” (Гжегорчикова 2003: 203).

40. Гротеската е винаги ансамбъл от речеви актове, чийто комуникативен ефект може да бъде „измерван” и оценяван само като резултат от тяхното взаимодействие.

41. Езиковите средства, с които оперира гротесковият продуктор функционират в пълен синхрон и единодействие. Затова е много трудно да бъде излъчена доминанта с научна цел. Тя се определя по-скоро на интуитивно, психо-емоционално и визуално-естетическо равнище, като усещане, лично впечатление и индивидуално въздействие.

42. Благодарение на гротеската забелязваме нещо много важно – посоката на семантизация не е от общото, лексикалното значение на думата към нейното фразово „амплоа”, а обратно – от конкретния РА, от реалиите на контекста към понятийното значение на думата.

43. Семантичната динамика в гротесковата зона не само катализира гротесковото творчеството, но се превръща и в рецептивна динамика – стимулира креативната интерпретация на гротесковата образност.

44. Гротеската представлява нов тип оценъчна система – тя ре-аксиологизира и транс-аксиологизира явленията и битийностите.

45. Благодарение на кохеренцията или по-точно на оксиморонната кохерентност в собствената зона, гротеската „синонимизира” всичко. Така се стига до тоталната синонимизация на битийностите.

46. Анти-Формата на гротеската е трансцендирана Форма.

47. Гротеската подсказва, че езиковата семантика е „преодоляване” на езиковата структура като чиста конструкция, която разбира се не е без-смыслена, но строго ограничава смисъла, спира „полета” му, и „предупреждение”, че те всъщност са монолитно цяло и не трябва да бъдат разглеждани в опозиция. Семантиката „опълномощава” гротеската да извлече протосмисъла, за да стигне до свръхсмысла.

48. Гротеската е тотално пре-осмисляне – радикална смислова и естетическа трансформация.

49. Разбирането е процес и редуващите се фази на разбиране и неразбиране са естествена част от този процес, най-ярка илюстрация на който е гротеската. Неразбирането е всъщност „разковничето” на разбирането – на непознаемостта на не-нашия свят, който гротеската прави по-поносим, т.е. поне игрово-естетически усвоим и „наш”.

50. За да преодолее собствените си ограничения, самият език влиза в ролята на „автоинструктор” и „автоперформатор” чрез гротеската – сякаш я учи какво „да прави” с него, а тя от своя страна учи адресата какво „да прави” и с нея, и с езика.

51. Синтезираната илокутивно-перформативна цел на гротесковия продуктор е да предизвика определена **трансформация** у реципиента.

52. Със своята изобразителна мощ, многопластова, калейдоскопична структура, сугестивност и неустойима сила на въздействие, с включването на други пространствени измерения в орбитата си, гротеската се превръща в интернационален дискурс.

53. Гротеската напомня художествено-лингвистична теорема, която може да бъде доказвана по различни начини.

54. В гротесковата зона всички езикови средства се хармонизират и „сплотяват” в единодействие.

65. Опозициите в гротесковото изображение (най-релефни при оксиморона) имат „антиопозитивен” характер и функционират като симбиотични биноми. Оксиморонът като езикова даденост служи за поредно доказателство в подкрепа на твърдението за лингвистичната първооснова на гротесковото „устройство” в художествения текст и възможностите за оптималната му рецепция.

66. Гротеската като игра и експериментиране, разчупване на всякакви щампи е перманентна отвореност на всички нива: пространствено, когнитивно, прагматично, жанрово, наративно, композиционно, структурално, стилистично.

67. Комуникативната наситеност на гротеската и нейната ярка перформативност се дължат до голяма степен на естетико-експресивния ѝ облик. През призмата на гротеската експресивната функция на езика става водеща. По всяка вероятност от нея в най-голяма степен зависи разбирането. В гротесковата зона тя е истинската „репрезентативна” функция на езика.

68. Кохерентно-хармоничната „дисхармония“ в зоната на гротеската доказва съществената ѝ роля в процесите на концептуализация, категоризация и реструктуризация на света и на неговите елементи.

69. Кохерентните възможности на езика, често за сметка на кохезията, „залягат“ в кохерентната архитектурника на гротеската като гаранция за естетико-трансцендентната ѝ метаморфоза и сублимация.

70. Гротеската дава възможност да бъде осветлена от нов ъгъл – като естетико-лингвистична транспозиция на грозното в красиво, като егалитарна платформа за изравняване (дейерархизация) на битийностите в нейната зона, като развойна перспектива за духовен напредък и индивидуален възход по линията кохеренция – транспозиция – сублимация – трансценденция.

71. Езиковата и гротесковата комуникативна структура издават удивително сходство, което разкрива пред науката обещаващи перспективи за нови изследвания в различни насоки: представата за перформативността при гротеската като причина за промяна на нагласите за езиковата перформативност; промяната на класическата представа за комуникацията чрез изследване и на другите комически категории (иронията и пародията) и на тяхната роля в комуникативно-речевия спектър на гротеската, както и взаимната им комуникативна интерференция; новия поглед към езиковите средства, не като към „музейни експонати“, „мъртви“ знаци, а като към динамично-комуникативни функтори; другите езикови модели като първооснова за генериране и възприемане на гротесковост, както и за обогатяване на функционалния диапазон на езика чрез комуникативното „многогласие“ на гротеската; комуникативната панорамност на категорията като стимул за възприемане, когнитивното ни любопитство и вродената ни жажда за знанията за света.

72. В комуникативния обмен езикът „напуска“ себе си, за да се преоткрие в гротеската.

73. Самият факт, че езикът позволява (толерира) неакомодирани връзки доказва, че той е образец и стимул за гротескова обработка. Следователно, езикът изконно е гротескогенен, а четивността на гротеската е гарантирана от самата езикова система. Размиването на категориалните граници между думите, релативизирането на техните морфологични показатели доказва наличността на „гротесковост“ в самия език.

74. Голямата роля на гротеската се състои в това, че благодарение на нея биват осъзнати и ефективно използвани неподозираните способности на езика. Така се създава възможност езиковата система да бъде по-пълно обхваната и адекватно описана.

75. Гротеската играе решаваща роля за преодоляване на изконната трудност в езика да се улови скрития прагматичен смисъл. Тя разкрива този смисъл илюстративно, образно, разгръща „многосмислието“ на смисъла и затова е така пълноценна в прагматично отношение. Следователно, гротеската не е неразбираема, тя подтиква към разбиране,

„ръководи” разбирането. Гротеската от една страна отразява естествените трудности, съпътстващи разбирането в самия език, а от друга поне отчасти ги преодолява, благодарение на образната си пластичност и експресивност. Така тя изпреварва езика поне с крачка напред.

76. Комичното, и преди всичко гротеската, чрез езика надхвърля езика – гротесковото творение превъзхожда своя продукт („родител”), но същевременно го вплита хармонично (както и адресата) в тъканта на хибридно лингво-космическо пространство, което се трансформира в ново гротесково пространство – пространството на разширеното познание и на новото знание.

77. Гротеската спасява човека от света като го пренася в друг иреален, но всъщност по-реален от реалния свят, после го връща отново в практическия свят и чрез интеграция между двата свята, му осигурява ново битие – по-адекватно, естествено и креативно. Нещо повече, чрез трансцендентния пренос гротеската сякаш връща света на човека, но в по-добър и естествен вид, а чрез игровата естетика прави човека „властелин” и на света, и на езика.

Ексерпирани източници, цитирани в автореферата

Гомбрович 1956: Gombrowicz, W. *Ferdydurke*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956; съкр. *F*.

Гомбрович 1986: Gombrowicz, W. *Iwona, księżniczka Burgunda*, *Dzieła*, tom IV. *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 5 – 89; съкр. *I*.

Гомбрович 1986: Gombrowicz, W. *Ślub*, *Dzieła*, tom IV. *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 89–224; съкр. *Ś*.

Гомбрович 1986: Gombrowicz, W. *Operetka*, *Dzieła*, tom IV. *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 225 – 322; съкр. *O*.

Гомбрович 1986: Gombrowicz, W. *Trans-Atlantyk*, *Dzieła*, tom III. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986; съкр. *TA*.

Гомбрович 1997: Gombrowicz, W. *Bakakaj*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997, съкр. *B*.

Biesiada u hrabiny Kotlubaj – ВНК (61–81).

Pamiętnik Stefana Czarnieckiego – PSC (16–29)

Гомбрович 2000: Gombrowicz, W. *Kosmos*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000; съкр. *K*.

Гомбрович 2001: Gombrowicz, W. *Pornografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001; съкр. *P*

Литература, цитирана в автореферата

- Белецки 2014:** Bielecki, M. *Widma nowoczesności. Ferdynand Witolda Gombrowicza*. Warszawa: IBL, 2014.
- Бреза 1984:** Breza, T. O wyobraźni, humorze i urazach. Z powodu pewnej nowej książki. W: *Gombrowicz i krytycy*. (red.). Z. Łapiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984, 23–28.
- Вежбицка, Вежбицки 1968:** Wierzbicka, A., P. Wierzbicki, *Praktyczna stylistyka*. Warszawa: Wiedza Powrzechna, 1968.
- Винярска 2004:** Winiarska, J. Operatory podkreślające aktualne rozczłonkowanie zdania – jeśli chodzi o, co do, to. W: Bartmiński, J. *Tekstologia*. Lublin: UMCS, 2004, 151–161.
- Гомбрович 1987:** Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939/1963*. Raryż: Noir sur Blanc, 1987.
- Грабиас 19816:** Grabias, S. *O ekspresywności języka*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 19816.
- Димитрова 2009:** Димитрова, Стефана. *Лингвистична прагматика*. София: Велес, 2009.
- Залевская 2016:** Залевская А. А. Ф. *de Soszior i некоторые проблемы психолингвистики*. Ел. източник: [HTTP://GISAP.EU/RU/NODE/89627](http://GISAP.EU/RU/NODE/89627)
- Йодловски 2003:** Jodłowski, S. Teoria zaimka. W: *Współczesna polszczyzna 6. Wybór opracowań. Części tomy*. (red.) J. Bartmiński, M. Nowosad Bakalarczyk, Lublin: WUMCS, 2003, 197–202.
- Касабов 2013:** Касабов, Иван. *Проблеми на общата лексикология*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”.
- Киклевич 2004:** Kiklewicz, Al. *Podstawy składni funkcjonalnej*. Olsztyn: UWM, 2004.
- Лабоха 2004:** Labocha, Janina. Operatory tekstu. W: Bartmiński, J. *Tekstologia*. Lublin: UMCS, 2004, 145–150.
- Ли 2013:** Ли, Валентин. Актуализация пропозиционального содержания слова (к проблеме онтологии понятия словесной культуры). In: *Verbal culture of the humanity through the prism of ages* (London, July 18 - July 23, 2013), London: Published by IASHE, 2013, 25–28; эл. ресурс: <http://gisap.eu/ru/node/28828>
- Марковски 2004:** Markowski, M. P. *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Маровска 1998:** Маровска, Вера. *Стилистика на българския език*. Пловдив: ИПУ „Паисий Хилендарски”, 1998.
- Мьодунка 1989:** Miodunka, Władysław. *Podstawy leksykologii i leksykografii*. Warszawa: PWN, 1989.
- Ницолова 1984:** Ницолова, Р. *Прагматичен аспект на изречението в българския език*. София: Народна просвета, 1984.

- Паси 1979:** Паси, И. *Смешното*. София: Наука и изкуство, 1979.
- Пенчев 1993:** Пенчев, Йордан. *Български синтаксис. Управление и свързване*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1993.
- Пшибилска 2002:** Przybylska, R. *Polisemia przyimków polskich w świetle semantyki kognitywnej*, Kraków: Universitas, 2002.
- Пшибош 1973:** Przyboś, Julian. *O metarorze*. W: *Stylistyka polska*. Warszawa: PWN, 1973, 188–197.
- Сосюр 1992:** Сосюр, Ф. *Курс по обща лингвистика*. София: Наука и изкуство, 1992.
- Табаковска 2001:** Tabakowska, E. *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków: Universitas, 2001.
- Токарски 2003:** Tokarski, Jan. Pojęcie czasownika. W: *Współczesna polszczyzna 6. Wybór opracowań. Części mowy*. (red.) J. Bartmiński, M. Nowosad Bakalarczyk, Lublin: WUMCS, 2003, 147–150.
- Туревич 1988:** Turewicz, K. Profil a kategorie gramatyczne. W: *Profilowanie w języku i w tekście*, (red.) J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin: WUMCS, 1988, 63–77.
- Фик 1973:** Fik, Ignacy. *O metaforze*. W: *Stylistyka polska*. Warszawa: PWN, 1973, 179–188.
- Фурдал 2000:** Furdal, A. *Językoznawstwo otwarte*. Wrocław: Ossolineum, 2000.
- Хамзе 2012а:** Хамзе, Д. Категориите на комичното в перспективата на иронията в когнитивно-прагматичен аспект. В: *Съпоставително езикознание* кн. 3. София: 2012, 39–52.
- Хамзе 2012б:** Хамзе, Д. *Евристика на словото. Трансгресивните иновации на писателя (върху текстове на Витолд Гомбрович)*. В: *Годишник Наука – Образование – изкуство*. Том 6, част 2. Благоевград: Съюз на учените – Благоевград, 2012, 173–180.
- Хамзе 2012в:** Хамзе, Д. *Езиковата еквилибристика на Гомбрович – ефективна стратегия в борбата срещу нашествието на Формата*. В: *Славистиката в глобалния свят – предизвикателства и перспективи*. Благоевград, 2012, 205–213.
- Хамзе 2012г:** Хамзе, Д. *Аспекти на надежността (върху материал от полския език)*. В: *Научни трудове на ПУ „П. Хилендарски”, том 50, кн. 1, СБ. В*, 2012, 412–428.
- Хамзе 2013а:** Хамзе, Д. *Аспекти на надежността (на материале польского языка)*. In: *LXX International Scientific and Practical Conference "Language means of preservation and development of cultural values" / III stage of the championship in philology (November 10 – November 15, 2013) London: Published by IASHE, 2013, 48–57.*
- Хамзе 2013б:** Хамзе, Д. *Размисли върху надежните названия и представителните семантични роли на надежите в полски език*. В: *Научна сесия: „Международна конференция на младите учени 13–15 юни” Серия В. Техника и технология, том XVI*. Пловдив: Съюз на учените в България, 2013, 318–324.

Хамзе 2014: Хамзе Д. *Экспрессивный потенциал неологизмов как катализатор гротескогенеза (на материале романа „Космос” В. Гомбровича).* – In: Problems of combination of individualization and Unification in language systems within modern communicative trends. Peer-reviewed materials digest (collective monograph) published following the results of the XC International Research and Practice Conference and III stage of the Championship in Philology (London, October 09 – October 14, 2014), 28–34. // źródło elektr. <http://gisap.eu/ru/node/55743>

Хамзе 2015а: Хамзе, Д. *Роль дейксиса в гротескогенезе.* – In: Development of language systems in the context of accelerated dynamics of public relations. Peer-reviewed materials digest (collective monograph) published following the results of the XCVII International Research and Practice Conference and I stage of the Championship in Philology (London, February 24 – March 02, 2015). Published by IASHE, London, 2015, 2–35. // электр. ресурс: <http://gisap.eu/ru/node/66329>

Хамзе 2015б: Hamze D. *Экспрессивный потенциал на неологизмите като катализатор на гротескогенезата (върху материал от романа „Космос” на В. Гомбрович).* W: *Poznańskie studia slawistyczne.* Nom. 8, 2015, 349–366.

Хамзе 2016: Хамзе, Д. *Лингвотрансформативната функция на гротеската като стимул за развитие на междучовешките отношения.* – In: Theoretical and practical problems of language tools transformation in the context of the accelerated development of public relations. London: IASHE, 2016, 33–42. Ел. източник: <http://gisap.eu/ru/node/89775>

Шулц 1984: Schulz, B. „Ferdurke”. W: *Gombrowicz i krytycy.* (red.) Z. Łapiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984, 49–57.