

Савчук Р. І.,

доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова  
Навчально-наукового інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

## ЛІНГВОСЕМІОТИЧНІ МАРКЕРИ ОПОВІДНИХ ІНСТАНЦІЙ В ЕКСТРАГОМОДІЄГЕТИЧНОМУ НАРАТИВІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ФРАНСУАЗИ САГАН « DES BLEUS À L'ÂME » («СИНЦІ НА ДУШІ»))

**Анотація.** У статті систематизовано та схарактеризовано найбільш виразні лінгвоаративні та лінгвосеміотичні механізми творення оповідної реальності у романі французької письменниці ХХ століття Франсуази Саган « Des bleus à l'âme » (Paris : Gallimard, 1972). Методологічним підґрунтям цієї студії є вивчення текстотвірної ролі певних знаково-мовних структур у всьому комплексі їхніх виявів у пропонованому творі французької авторки з погляду когнітивної (лінгво)нараторології, що постає сьогодні однією із міждисциплінарних інтерпретативних теорій художнього нарративу. У ході цієї розвідки на матеріалі розглядуваного роману було з'ясовано, що його наративний простір формується та форматується нараторами різних рівнів, один із яких міститься в оповіді, хоча й не є складником оповідуваних подій і/або дій, а інший – є зовнішніми по відношенню до дієгезису, світу своїх персонажів. Таке перехрещення та співіснування в одній спільній перспективі різнорівневих типів одного з основних наративних конститuentів художнього нарративу дозволило Франсуазі Саган перебрати на себе функції екстрагомодієгетичної нараторки, що оприявнює себе в неіснуючих діях і/або подіях із світу життя вигаданих персонажів. Ґрунтуючись на принципі металепису (у витлумаченні Жерара Женетта), така техніка творення художнього нарративу постає найбільш продуктивною індивідуально-авторською наративною програмою в конструюванні французькою авторкою художнього дискурсу, що характеризується особистісним і суб'єктивізованим модусом оповіді з позиції він / вона та Я-респондентів. У такому суб'єктивізованому модусі представлено здебільшого думки та переживання оповідної інстанції, що міститься поза дієгезисом, однак вона є присутньою в самій оповіді, про що свідчать знаково-мовні структури гомодієгетичності. Водночас її ліричні відступи, обрамлені у форму монологів-роздумів, не мають безпосереднього відношення до головних актантів оповіді. Крім того, виявлено, що в концептуальному плані значущими є саме внутрішні рефлексії гомодієгетичної нараторки, які формують суб'єктно-мовленнєвий план оповідної інстанції, що розгортається паралельно з персонажною мовленнєвою структурою.

**Ключові слова:** когнітивна (лінгво)нараторологія, художній нарратив, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, металепис, трансгресія жанрів.

**Постановка проблеми.** Сучасні дослідження художнього дискурсу в питаннях його лінгвоаративного та семіотичного

творення виконуються, по-перше, завдяки застосуванню традиційного (у класичному витлумаченні) нараторологічного інструментарію для аналізу внутрішньотекстових механізмів функціонування елементів авторської свідомості, що опосередковано отримують вираження в основних конститuentах художнього нарративу. По-друге, у межах все більш затребуваної когнітивної (лінгво)нараторології, художній текст аналізується не з точки зору того, що в ньому представлено, а з погляду того, яким чином автор конструє і семіотизує навколишній світ, а також екстеріоризує власний чуттєвий досвід чи своє світосприйняття у категоріях художнього нарративу.

Конкретизуючи методику когнітивної (лінгво)нараторології як однієї із сучасних міждисциплінарних інтерпретативних теорій художнього нарративу, варто вказати на те, що саме вона дозволяє (ре)конструювати лінгвокогнітивні механізми мовного втілення наративних стратегій, технік, прийомів і тактик, що віддзеркалюють особливості авторського світосприйняття та світовідчуження, а також визначити (інтер)семіотичні ресурси полікодової множинності смислів у художньому нарративі, які має віднайти та зрозуміти читач. Власне вивчення текстотвірної ролі певних знаково-мовних структур у всьому комплексі їхніх виявів у художньому нарративі й уможливило дослідження особливостей авторського художнього мислення і/або шляхів осмислення ним оповідної і/або реальної дійсності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Спираючись на основні здобутки вітчизняної (Ф. Бацевич, І. Бехта, Я. Бистров, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша) та зарубіжної (М. Bal, R. Baroni, M. Fludernik, D. Herman) нараторологічних шкіл, основними конститuentами художнього нарративу можна означити *оповідь*, яка постає втіленням усієї складної системи взаємовідношень між наратором, подіями і/або діями й персонажами, *наратор* як основна оповідна інстанція, що експліцитно / імпліцитно веде оповідь, а також *фокалізація* як внутрішній чинник організації художнього нарративу через призму розширення або навпаки звуження фокусу бачення.

Нагадаю при цьому, що наратор є не лише організаційною домінантою художнього нарративу, але й деякою ідеалізованою когнітивною моделлю, що вводить увесь ментальний простір оповіді [див. 1, с. 24–26].

**Актуальність** пропонованої статті можна визначити через загальну спрямованість когнітивної (лінгво)нараторології на розкриття специфіки категоризації та концептуалізації письмен-

ником чи поетом оповідної і/або реальної дійсності засобами художнього мовлення. Це дозволяє виявити характер взаємодії між мовою та художнім мисленням, простежити, яким чином у художньому наративі об'єктивуються авторські знання про навколишній світ і в який спосіб читач може наблизитися до їх розкриття та розуміння.

**Постановка завдання.** Художня проза французької письменниці ХХ ст. Франсуази Саган загалом та її роман «*Des bleus à l'âme*» («Синці на душі») зокрема як утілення авторських рефлексій становить показовий і дуже цікавий **об'єкт дослідження** з огляду на специфіку художнього мислення письменниці та способи осмислення буття людини у цьому художньому творі. Одним із першочергових завдань цієї студії є визначити, схарактеризувати та проаналізувати найбільш прикметні знаково-мовні структури, що свідчать про функціонування в романі «*Des bleus à l'âme*» нараторів різних рівнів (у витлумаченні Ж. Женетта), які в одних контекстах, не будучи невід'ємними атрибутами оповідуваних подій і/або дій, все-ж оприявнюють себе в оповіді, а в інших – навпаки, перебувають повністю поза ними, тобто є зовнішніми по відношенню до дієгезису, однак вибудовують Я-розповідь як особистісний простір свого буття, своїх відчуттів і переживань.

**Виклад основного матеріалу.** Однією зі стрижневих характеристик екстрагомодієгетичного наративу є те, що з позиції текстотвірних технік і тактик, ідеться про оповідь в оповіді, в якій лінгвонаративні плани гомодієгетичного наратора й персонажів розгортаються паралельно. Внаслідок того, що гомодієгетичний наратор є екстрадієгетичним, тобто таким, який міститься за межами дієгетичних подій а/або дій, він оприявнює себе та свої оцінки того, що відбувається з ним у реальному світі, але не світі дієгетичному – в якому функціонують власне персонажі. Екстрагомодієгетичний наратив, відтак, розгортається у двох площинах: у персонажній площині з десемантизованим гетеродієгетичним наратором, який вибудовує оповідь із позиції він / вона, та у площині гомодієгетичного наратора, що творить Я-розповідь.

Якщо спробувати визначити і схарактеризувати те, яким чином вибудований художній наратив у романі «*Des bleus à l'âme*», то відразу варто зазначити, що загалом в основі саганівських текстотвірних практик лежить *трансмодалізація* (у термінах Ж.-М. Шеффера [2, с. 94]).

У цьому разі йдеться не стільки про наслідування наративної манери Г. Флобера або М. Пруста шляхом застосування наративного прийому *циклізації* чи-то у поєднанні певних сегментів наративу, чи-то в манері уведення в оповідь персонажів, чи-то їхнього побутування в часі і/або просторі. У Франсуази Саган відбувається суміщення та взаємоперетинання жанрів. Прикметно, що в аналізованому художньому наративі, який уперше було опубліковано в 1972 році, головними героями є персонажі, що були вигадані письменницею раніше і фігурували в її п'єсі «*Château en Suède*», яка з'явилася на театральній сцені у 1960.

Зауважу, що персонажна площина в саганівському наративі повністю підпорядкована суб'єктно-мовленнєвому плану десемантизованого гетеродієгетичного наратора, а точніше і вірніше нараторки, на відміну від якої екстрагомодієгетична нараторка формує особистісний і доволі суб'єктивний модус оповіді. У такому суб'єктивному модусі представлено здебільшого думки та переживання оповідної інстанції, що міститься

поза дієгезисом, однак вона є присутньою в самій оповіді, про що свідчать знаково-мовні структури гомодієгетичності. Водночас її ліричні відступи, обрамлені у форму монологів-роздумів, не мають безпосереднього відношення до головних актантів оповіді.

Розглянемо на прикладі фрагментів із роману Франсуази Саган «*Des bleus à l'âme*», яким чином в екстрагомодієгетичному наративі співіснують площини персонажів і нараторки з погляду лінгвонаратології та семіотики, а також завдяки яким наративним технікам і тактикам нараторка може оприявнювати себе, вибудовуючи Я-розповідь, й організовувати оповідне зображення з позиції він / вона.

Фрагмент 1: «*J'aurais aimé écrire : « Sébastien montait les marches quatre à quatre, en sifflant et en soufflant un peu. » Cela m'aurait amusée de reprendre maintenant les personnages d'il y a dix ans : Sébastien et sa sœur Éléonore, personnages de théâtre, bien sûr, mais d'un théâtre gai, le mien, et de les montrer fauchés, toujours gais, cyniques et pudiques, essayant en vain de se « refaire » à la Maurice Sachs, dans un Paris désolé de sa propre médiocrité. Malheureusement, la médiocrité de Paris, ou la mienne, est devenue plus forte que mes envies folasses, et j'essaye péniblement, aujourd'hui, de me rappeler quand et comment « cela » a commencé. « Cela » étant ce désaveu, cet ennui, ce profil détourné que m'inspire une existence qui, jusqu'ici, et pour de fort bonnes raisons, m'avait toujours séduite. Plus. Je crois que ce fut en 69 et je ne crois pas, hélas, que les événements de 68, leur élan et leur échec, y soient pour grand-chose. Ni l'âge : j'ai trente-cinq ans, de bonnes dents, et si quelqu'un me plaît, généralement, cela marche encore. Seulement, je n'en ai plus envie. J'aimerais aimer et même souffrir et même trembler au téléphone. Ou mettre un disque dix fois de suite, et respirer le matin, en me réveillant, cet air de bénédiction naturelle qui m'était familier. « On m'a ôté le goût de l'eau et puis celui de la conquête. » C'est un disque de Brel, je crois. Mais en tout cas, cela ne marche plus et je ne sais même pas si je vais montrer ces pages à mon éditeur. Ce n'est pas de la littérature, ce n'est pas une vraie confession, c'est quelqu'une qui tape à la machine parce qu'elle a peur d'elle-même et de la machine et des matins et des soirs, etc. Et des autres. Ce n'est pas beau, la peur, c'est même honteux et je ne la connaissais pas. Voilà tout. Mais ce « tout » est terrifiant [3, с. 651].*

Площина екстрагомодієгетичної нараторки отримує вираження в її монологіях-роздумах, звернених до уявного співрозмовника – читача або швидше до самої себе. Власне внутрішній монолог оповідної інстанції, за якою читач відразу розпізнає постать самої письменниці, вибудовується накопиченням тверджень доволі парадоксальної тональності, що свідчить про філософію буття французької авторки: *dans un Paris désolé de sa propre médiocrité* («у Парижі, спустошеному власною посередністю») – тут і далі переклад мій. – Р.С.); «*cela » étant ce désaveu, cet ennui, ce profil détourné que m'inspire une existence qui, jusqu'ici, et pour de fort bonnes raisons, m'avait toujours séduite*» («це – це те заперечення, та нудьга, той відвернутий профіль, що надихає мене на існування, яке до цього часу і з дуже вагомих причин завжди спокушало мене»).

Імпліцитне звернення нараторки до свого читача *j'aurais aimé écrire ...* («я б дуже хотіла написати»); *cela m'aurait amusée* («це мене б розважило») не має настанови на комунікацію, оскільки подальші репліки оповідної інстанції, як от: *mais en tout cas, cela ne marche plus et je ne sais même pas si je*

*vais montrer ces pages à mon éditeur* («але в будь-якому разі, це більше не працює, і я навіть не знаю, чи покажу ці сторінки своєму редактору»); *voilà tout* («ось і все»). *Mais ce « tout » est terrifiant* («але це «все» є жахливим») підсилюють риторичність звертання й демонструють, що нараторка розмірковує над тим, що відбувається з нею у реальному світі, зокрема міркує над своїми невдачами: ВИГОРАННЯМ як НЕСПРОМОЖНІСТЮ ПИСАТИ, НЕСПРОМОЖНІСТЮ КОХАТИ / БУТИ КОХАНОЮ та НЕСПРОМОЖНІСТЮ СМАКУВАТИ ЖИТТЯ, що рівноцінно у картині світу французької письменниці самому ЖИТТЮ.

На синтаксичному рівні рефлексії нараторки відзначені чималою кількістю складних конструкцій із складносурядних і складнопідрядних речень: *malheureusement, la médiocrité de Paris, ou la mienne, est devenue plus forte que mes envies folasses, et j'essaye péniblement, aujourd'hui, de me rappeler quand et comment « cela » a commencé* і складнопідрядних речень із одним або двома вставними *ce n'est pas de la littérature, ce n'est pas une vraie confession, c'est quelqu'une qui tape à la machine parce qu'elle a peur d'elle-même et de la machine et des matins et des soirs, etc.*, та редукованими, подекуди субстантивованими конструкціями, на зразок *plus; et des autres*. Така синтаксична тяглість, з одного боку, і часткова, одномоментна еруптивність, з іншого, створюють ефект «плину» думки, що не контролюється, проте скеровується мовною свідомістю екстрагомодієгетичної нараторки.

Саме в роздумах і рефлексіях екстрагомодієгетичної нараторки імпліковано основну ідею розглядуваного наративу – СЕНС БУТТЯ ЛЮДИНИ У СВІТІ. Накопичення парадоксальних думок і риторичних питань, адресованих нараторкою не читачеві, а, передусім, самій собі, підсилюють вагомість і серйозність проблеми ПОШУКУ СЕНСУ БУТТЯ ЛЮДИНИ. На граматичному рівні ПОШУК СЕНСУ БУТТЯ відтіняють такі знаково-мовні структури, як дієслова у минулому часі в умовному способі (*j'aurais aimé écrire; cela m'aurait amusée; j'aimerais aimer et même souffrir*), які, формуючи модальність гіпотетичності, вводять площину нездійсненності бажаного, а відтак – неможливості і/або неспроможності досягнення чогось.

Отже, існування людини у світі, тобто її БУТТЯ – ЦЕ ЖИТТЯ. Текстовими одиницями, що розгортають цю ідею є передусім дієслово *vivre* («жити»), а також *aimer et même souffrir et même trembler* («кохати, і навіть страждати, і навіть тремтіти»), оскільки ЖИТТЯ – ЦЕ також ЗАКОХАНІСТЬ і/або КОХАННЯ. Для екстрагомодієгетичної нараторки, ЖИТТЯ ототожнюється з ТВОРЧІСТЮ, з необхідністю та, на жаль, неспроможністю творити у певний момент свого життя: *cela ne marche plus et je ne sais même pas si je vais montrer ces pages à mon éditeur* («це більше не працює, і я навіть не знаю, чи покажу ці сторінки своєму редактору»); *ce n'est pas de la littérature, ce n'est pas une vraie confession, c'est quelqu'une qui tape à la machine parce qu'elle a peur d'elle-même et de la machine et des matins et des soirs* («це не література, це не правдиве зізнання, це хтось, хто друкує на машинці, бо боїться себе і машинки, і ранків, і вечорів»).

Крім того, екстрагомодієгетична нараторка вибудовує доволі панорамний образ свого життя, яке на певному етапі сповнене відчуттями СТРАХУ і САМОТНОСТІ (ЖИТТЯ – ЦЕ САМОТНІСТЬ, ЖИТТЯ – ЦЕ СТРАХ), про що свідчить семан-

тичне навантаження таких знаково-мовних структур, як в антитезі *et si quelqu'un me plaît, généralement, cela marche encore. Seulement, je n'en ai plus envie* («і якщо хтось мені подобається, загалом, усе виходить. Однак, я більше цього не хочу») або в гіперболі *ce n'est pas beau, la peur, c'est même honteux* («страх – це не красиво, це навіть соромно»). Таким чином, у концептуальному плані маємо ЖИТТЯ – ЦЕ ТВОРЧІСТЬ + КОХАННЯ і/або ЗАКОХАНІСТЬ + ТРУДНОЩІ та ПЕРЕШКОДИ, які долає людина + САМОТНІСТЬ + СТРАХ і ВИГОРАННЯ. У роздумах і міркуваннях екстрагомодієгетичної нараторки СТРАХ гіперболізовано до меж чогось, що жахає (*terrifiant*) і чого варто соромитися (*honteux*).

Фрагмент 2: *Ils étaient allongés dans une balancelle sur la terrasse de la villa Jedelman, au Capi-d'Ail. Après un moment difficile, Sébastien s'était pris d'une sorte d'affection pour Nora Jedelman. Il l'appelait « Lady Bird », cela à son vif mécontentement, d'ailleurs. Il nommait Henry Jedelman « monsieur le Président » et se livrait, dès qu'il avait bu un peu trop, à des simulacres d'attentat politique du plus mauvais goût [...]* [3, с. 666-667].

У фрагменті 2 нараторка є десемантизованою й імплікує, відтак, екстрагетеродієгетичну оповідь, де внутрішнє мовлення персонажа представлено його непрямым мовленням, яке корелює з розповіддю гетеродієгетичної нараторки про все, що має місце в оповіді: *ils étaient allongés* («вони лежали»); *Sébastien s'était pris d'une sorte d'affection pour Nora Jedelman* («Себастьян відчував певну прихильність до Нори Жедельман»). Непряме мовлення вводить персональний мовленнєвий план опосередковано, сухо, без експресивної та емоційної складових. Дієслова *appeler* і *nommer* у спільному для обох значенні «називати» представляють мовленнєву діяльність головного героя зі слів нараторки в її суб'єктно-мовленнєвому плані. Вкраплення голосу героя, які подано в лапках, підсилюють достовірність викладеного: «*Lady Bird*»; «*monsieur le Président*». Водночас ці вкраплення свідчать про те, що суб'єктно-мовленнєвий план персонажів є відносно самостійним і у своїй більшій частині підпорядкований нараторці.

Отже, в екстрагомодієгетичному наративі Франсуази Саган внутрішнє мовлення персонажа представлено непрямым мовленням і вкрапленнями внутрішнього прямого мовлення. У концептуальному плані значущими є внутрішній монолог і внутрішні рефлексії гомодієгетичної нараторки, які формують суб'єктно-мовленнєвий план оповідної інстанції, що розгортається паралельно з персонажною мовленнєвою структурою. Суб'єктно-мовленнєвий план персонажа підпорядковується суб'єктно-мовленнєвому плану нараторки, що десемантизується й може набувати рис гетеродієгетичної.

**Висновки та перспективи подальших наукових пошуків.** Я безсумнівно поділяю думку дослідників-нараторологів, які наголошують на тому, що художній наратив Франсуази Саган «*Des Bleus à l'âme*» створює в читача «*une impression paradoxale d'omniprésence dans l'absence de l'auteure*» («парадоксальне враження всюдисутності авторки в її відсутності») [4] завдяки *металепсису* як *наративній техніці трансгресії між нاراتивними рівнями* (за Ж. Женеттом [5, с. 58–59]).

Йдеться про те, що Франсуаза Саган вводить себе, у функції екстрагомодієгетичної нараторки, в неіснуючі дії і/або події своєї історії – до світу життя персонажів власного вигаданого театру, що на певному етапі позиціонуються авторкою не як фікціоналізовані персонажі, а як добрі знайомі, близькі люди,

за долю яких, за звичай, уболювають та переймаються. Жерар Женетт пояснює таку техніку творення художнього нарративу як «une transgression délibérée du seuil d'enclassement» («навмисне порушення порогу поєднання») [там само, с. 58–59] різних нарративних рівнів, пов'язане саме із процесом заміщення і/або перехрещення, чи співіснування різнорідних нарративних конститuentів в одній спільній перспективі.

Про *metalepsis* у термінах метафори «короткого замикання» пишуть інші відомі наратологи, зокрема Дж. П'єр і Ж.-М. Шеффер [6, с. 7]. На переконання цих текстологів, у побудові та розгортанні саганівського нарративу має місце такий собі технічний збій [там само]. На перший погляд може видатися, що вторгнення вигаданих персонажів у реальний світ французької письменниці або навпаки показ читачеві власних переживань і невдач на фоні не дуже помітної інформації про головних героїв роману можна витлумачувати як неспроможність авторки впоратися зі своїми персонажами, що на якомусь відрізку оповіді стали автономними й незалежними від основної канви оповіді з позиції він / вона або Я-розповіді.

Я абсолютно солідаризую з дослідницею Селін Громадовою, яка наголошує на тому, що стрижневою особливістю творення художнього нарративу Франсуази Саган є «парадокс розриву оповіді», який стає нормою історії, не створюючи якоїсь незв'язності [4] чи дисгармонії.

З огляду на таке особливе та до певної міри парадоксальне вибудовування художнього нарративу у романі Франсуази Саган «Des Bleus à l'âme», цілком закономірною постає необхідність подальшого дослідження лінгвонарративних і лінгвосеміотичних стратегій текстотворення в інших французькомовних дискурсивних практиках цієї письменниці і/або інших авторів.

#### *Література:*

1. Савчук Р. І. Французький художній дискурс XVIII–XXI століть у ракурсі нарративного текстотворення: лінгвокогнітивний і семіотичний аспекти. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. 280 с.
2. Schaeffer J.-M. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Paris : Éditions du Seuil, 1989. 184 p.
3. Sagan F. Des bleus à l'âme. Œuvres. Paris : Gallimard, 1972. P. 650–724.
4. Hromadova C. «Des Bleus à l'âme ou l'accident littéraire chez Françoise Sagan». Crossways Journal, 2019, Vol. 3, No. 2. <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/5395>
5. Genette G. Nouveau discours du récit. Paris : Seuil, 1983. 118 p.

6. Pier J. et Schaeffer J.-M. La métalepse, aujourd'hui. Vox Poetica, 2003. <https://vox-poetica.com/t/articles/pierschaeffer.html>

#### **Savchuk R. Linguistic and semiotic markers of narrative instances in extrahomodiegetic narrative (the case study of Françoise Sagan's novel «Des bleus à l'âme»)**

**Summary.** The present research paper provides a systematic and comprehensive analysis of the narrative and semiotic techniques used in the novel «Des bleus à l'âme» by the 20th-century French writer Françoise Sagan (Paris: Gallimard, 1972). The article explores how specific sign-language structures contribute to the creative expression of the text within the framework of cognitive (linguistic) narratology, an interdisciplinary theory of literary narrative interpretation. According to cognitive (linguistic) narratology, literary narratives are analyzed not based on their content, but on how the author constructs and conveys the surrounding world, as well as externalizes their sensory experience or worldview through the categories of literary narrative. The analysis of Françoise Sagan's novel reveals that its narrative space is shaped by different levels of narrators, one existing within the story and the other outside the world of its characters. Françoise Sagan's use of different narrative levels within the story allowed her to take on the role of an extradiegetic narrator, influencing non-existent actions or events in the fictional world of the characters. Such a technique, used by Françoise Sagan, is based on the principle of metalepsis as interpreted by Gérard Genette. This is the most productive strategy and it is considered as the French author's individual narrative program for the construction of a very particular and highly subjective literary discourse. The narrative is characterized by a personal and subjective mode of narration from the perspective of the narrator, using first-person narrative to present the thoughts and experiences of the narrator that are outside the main narrative but are present within the narrative itself. The narrator's lyrical digressions, presented in the form of monologues and reflections, are not directly related to the main characters of the story. Furthermore, it was found that the internal reflections of the narrator, which form the narrative's subject-speech plan, are conceptually significant and unfold in parallel with the character's speech structure.

**Key words:** cognitive (linguistic) narratology, literary narrative, homodiegetic narrator, heterodiegetic narrator, metalepsis, genre transgression.