

АРИСТОТЕЛОВАТА „ПОЕТИКА“, ТРАГЕДИЯТА И НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ ПРОБЛЕМИ

Богдан Богданов

Когато става дума за драма или за строеж на литературно произведение, на дело никой не заобикаля Аристотеловите термини. В какъвто и смисъл да бъдат употребени, те пазят аристотеловската си окраска и това естествено повдига въпроса за съвременното работно отношение към „Поетиката“. Проблемът е не дали Аристотеловото съчинение е използваемо, нито дали има абсолютна валидност. Общо взето, никой не спори, че конкретните наблюдения и изводи в нея са преплетени в общоважими теоретически постановки. Въпросът е как да се приложи на практика убеждението, че тя представлява и теоретичен, и исторически документ едновременно, и какъв път да се избере, за да бъде прочетена като задоволяваща естетическа теория, но и като критическо слово, свързано с определени исторически обстоятелства.

Разбира се, не само като практика, но и като проблем недialeктичeското отношение към делото на Аристотел все още не е история. В съвременното западно литературознание могат да се намерят достатъчно примери за отказ да се разграничава теоретическо от историческо положение. Показателно е, че структурализмът например застъпва и двата типа крайно отношение към естетиката на Аристотел. От една страна, неговите изводи не се взимат пред вид и по въпроси, по които постановките му са валидни, от друга, в подхода му се вижда „светая светих“ на всичко най-съвременно дотам, че самият структурализъм бива кръстен „неоаристотелизъм“¹. Този ентусиазъм повдига не безинтересния въпрос за „модерното“ у Аристотел.

Във всеки случай зависи с какви очи ще се чете „Поетиката“. Ако бъде гледана със структуралистки, в нея може да бъде открито дори чисто структуралистическото положение, че художественото произведение е по-голяма фраза (20, 1457 а 28—30). От този възглед обаче не следват никакви заключения и затова не бива да се оспорва първенството на Ролан Барт¹ в амбициозното му застъпване. И въпреки че в 20 глава на „Поетиката“ се говори за езикови нива, по същата причина не е прав и Роман Ингарден² да вижда на това място първообрази на своята теория за слоистата структура на художественото произведение.

Не е нужно да се спори — Аристотел не е структуралист. Но колкото и незначителен момент да е, присъствието на структурализъм в „Поетиката“ не

¹ Срв. J.-B. Fages. Comprendre le structuralisme. 1967. с. 103 и сл.

² Този възглед е обоснован най-пространно в книгата на Барт Critique et verité, 1966.

³ Срв. неговата статия „Заметки по поводу Поэтики Аристотеля“ в кн. „Исследования по эстетике“, 1962.

е случайно. Той възниква функционално, за да компенсира в страничен аспект това, което се оказва подвижно и неосъзнато в централния. И това прави малката книжка на Аристотел неочаквано съвременна. Прочетена по този начин, тя би разкрила механизма, който поражда структуралното мислене, би направила осезаеми границите му и възможния изход от апориите, които го пораждат.

На структуралистите Аристотел импонира и поради факта, че в „Поетиката“ наблюдението е насочено към литературното произведение, към материята, която се счита от тях за единствено достъпна за наблюдение. В същност литературното произведение е оформен проблем за естетическото съзнание на Аристотел, без да бъде нарочно предпочитан. Дори да се забрави недостигналото до нас съчинение „За поетите“, и самата „Поетика“ доказва, че за Аристотел съществуват аспектите на творческия процес и на въздействието на творбата, и то не като нещо реално външно на строежа на творбата, както се смята от един род съвременна западна критика.

Пример за модернизиращ прочит, противоположен на духа на Аристотел, дава цитираната работа на Роман Ингарден. Тя е особено ценна като контраст и в този смисъл като вид негативна характеристика на „Поетиката“. Привлечен от Аристотел доста години, след като е завършил труда си „Литературното художествено произведение“, полският естет открива в „Поетиката“ редица интимни положения на феноменологическата естетика — например това, че произведението представлява определена същност, изразяваща се в действителност безотносителна спрямо реалния мир. Доказателството на Ингарден върви успоредно с тълкуването на понятието *mimēsis*. Според него то означава само две противоположни неща — или огледално отражение, или това, което разбира сам Ингарден — неистинна правдивост; ако Аристотел разбира едното, следователно не би разбирал другото; и понеже по всичко личи, че не възприема възгледа за огледалното повторение, от това следва, че навсякъде в „Поетиката“ става дума за подражание, чийто резултат е автономната правдивост. Такъв е ходът на тълкуването на Ингарден.

Според Аристотел произведението наистина има някакво свое битие, но то не е противопоставено отчетливо на действителността. Тази неотчетливост се дължи вероятно и на примеса на критика в теорията. В четвърти век пр. н. е. естетиката се ражда като израз на недоволство от художествената практика — у Платон с крайността да бъде напълно отречена, у Аристотел с опита да бъде подложена на теоретическа корекция. Освен това „Поетиката“ е процес на отделяне от Платоновите възгледи и на оформяне на Аристотеловите посредством Платоновите термини. Когато говори специално за *mimēsis*, философът употребява и Платонов термин, но до известна степен и Платоновия възглед, че изкуството няма свое битие, а повтаря нещо съществуващо. По този начин той запазва една нужна гледна точка, по която още не би могъл да се изкаже точно. От друга страна, наблюденията върху природата на трагедията убеждават, че тя има някакво свое битие, което е именно „някакво“. Затова твърдението, че тя е подражание, не е чисто противоречие, а средство да се изрази положението, че в един определен аспект тя представлява също и подражание.

В това е огромната разлика между статичния възглед на Ингарден, че произведението притежава затворена същност, и динамичния на Аристотел, който при нужда може да се изкаже само с противоречие. Благодарение на него се постига представа за художественото произведение, която стои твърде близко до нашето съвременно разбиране, че то е нещо потенциално, подвижен кул-

турно-исторически конструкт,¹ а не даденост, ограничена в езиковия изказ.

На „Поетиката“ не бива да се гледа като на окръглено теоретическо произведение. Тя не излага готова система, а я изработва до реално възможната степен в процеса на изложението. Това, което изглежда псдчинено на единна схема, често има разнороден характер. Някои положения могат да бъдат отделени — например скритата полемика с Платон и Аристотеловите философски възгледи. Други съществуват в плътно слят вид — идеализацията на художествени форми от преди век и теоретическите обобщения. Именно хетерогенността налага, преди да се даде път на теоретическия патос, към „Поетиката“ да се подходи социологически.²

Не бива да се забравя, че като много велики творби на атическата класика „Поетиката“ е неравен текст с повторения и липси, които не могат да бъдат изпълнени. Аристотел я създава в ранните години на своята дейност вероятно като помощен текст към сказките върху поетическото изкуство, които държи в Македония. Това не са самите лекции, а съкращението, което напомняло какво следва. По различно време по-късно той прави добавки и който познава текст-критическите дисекции на „Поетиката“, знае колко противоречиви са резултатите на всеки опит да се достигне до първоначалния текст. Едно е безспорно — при вмъкването термините измествали значението си в посоката на уточняване вътре във философската система на Аристотел.

Това не означава, че в „Поетиката“ изобщо липсва система. Иначе за нея би било невъзможно да се говори. Но преди да се предприемат теоретически или филологически спекулации, нужно е да се осъзнае принципно подвижността на Аристотеловата мисъл, която се дължи на неукрепналата систематическа стихия, или може би е по-добре да се каже, на присъщата на младите години познавателна динамика, която влиза в щастлива хармония с трудния предмет на художественото творчество.

Когато се говори за „Поетиката“, не трябва да се забравя още, че в центъра на наблюдението ѝ стои трагедията. Възможно е в евентуалната втора книга, недостигнала до нас, да е ставало дума за ямба и комедията, както се разбира, и от един малък откъс върху папирус. Но не е необяснимо защо първата поетика се поражда именно от теоретическото наблюдение на трагедията. Тя е художественият феномен, който пръв бил усетен като литературно произведение. Тя първа става наблюдаема. Принос за това има и обемът ѝ. Епосът се рецитира в избрани части на празника Панатеней, изучава се в училище, но практически е невъзможно да се възприеме в цялост — този факт е отразен в малко разсеяната и деконцентрирана цялостност на „Илиада“. Обгледима трагедията става и защото в основата си най-често е мит. Това я прави удобна за четене и разказване. С усещането за завършеност тя става преносима, откъсва се от единичното изпълнение в театъра, превръща се в книга и първа дава идея за литературно произведение. Затова е естествено, че говорейки за нея, Аристотел говори по същество и за литературното произведение изобщо.

В „Поетиката“ връзката между трагедия и произведение се осъществява в понятието цялостност, което и днес поражда редица работни трудности. Първата иде от нуждата да бъде допълнено със синонимите единство и завършеност. Втората — от преплитането на теоретическия аспект с конкретния тип завършеност.

¹ Сръ. М. Сапаров: Три „структурализма“ и структура произведения искусства. — Вопросы литературы, 1967, 1.

² Този подход е застъпен и реализиран в книгата на Ю. Давыдов Искусство как социологический проблем. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля, 1968, и у А. Аникст: Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, 1967.

Днес знаем, че съществуват различни типове завършеност и че всеки един от тях е жанрово определен. Знаем още, че типът завършеност е определен смислов и че притежава определена функция в целостта на дадена социално-психологическа среда. Но за Аристотел тия положения не са осъзнати и понеже трагедията му изглежда по-цялостна от всяко друго литературно произведение, тя се превръща за него в модел за цялостност. Затова и Омир му се струва добър поет в степента, в която е затворил по драматичному действието в „Илиада“ и „Одисея“.

Да се осъзнае, че философът смесва общотеоретически проблем с конкретната жанрова завършеност, не означава да му се прави критика. Постигането на единен език за описване на литературния обект е открит проблем и в съвременната критическа практика. Но критиката би се оказала неоснователна още поради явните опити на Аристотел да приложи по-обща система на описание на литературното произведение. Това проличава особено в моментите, когато става наложително да се осъзнае цялостността на трагедията. Тъй като тя не може да бъде идеал на самата себе си, Аристотел търси друга описателна система, която да я фиксира.

Една от тях е покриването на творбата с определеността на фразата, език, явно несвойствен за философа. Изхождайки от практиката си на естествоизпитател, много по-често той подвежда творбата към цялостността на живото същество, което му служи и като език на описание, и като идеал за постройка едновременно. Но тази система също се оказва неточна — трагедията е цялостна като живо същество, без да бъде живо същество. Въпросът, каква именно цялостност е тя, поражда нуждата да се избере нов език на описание.

В процеса на търсенето му Аристотел достига най-напред до едно по-общо положение — структурираната цялостност, изразяваща се във функционалната зависимост на частта и цялото, това, че частите трябва да се отнасят към цялото така, щото то да се променя, ако някоя бъде разместена или отнета¹ (8, 1451 а 33—34). Това важи едновременно и за живото същество, и за художественото произведение. Затова въпросът, каква именно цялостност представлява то, продължава да бъде открит.

Погледнато сумативно, в „Поетиката“ съществуват следните типове описания на цялостността на трагедията и имплицитно на литературното произведение. Творбата е единна първо — като голяма фраза, второ — като жив организъм, трето — като структурно цяло, и четвърто — тя е цяла, тъй като подражава нещо цяло. Не е трудно да се забележи, че никой от тия отговори не описва художествената специфика. А специално по четвъртия — това, че трагедията е цяла, тъй като подражава нещо цяло, би могло да се заключи, че такава специфика не съществува и че Аристотел не схваща цялостността като художествена категория. И наистина в тази гледна точка за него тя е качество на действието. Художникът би трябвало да я открие в реалността и просто да я пренесе в произведението.

Но това е четвъртият отговор. При внимателното проследяване на Аристотеловата мисъл би се открил и един пети.

Не е трудно да се разбере, че обилието от отговори на въпроса, какво нещо е цялостността на драматичното произведение, се дължи на факта, че Аристотел не разполага със средства да види комплексността на отношението творба — действителност. Макар да мисли за творбата като за нещо сложно, той не осъзнава наличието на междинните степени, които я отделят и свързват с реал-

¹ Това най-общо виждане на структурната цялостност често пъти се мисли за съвременно откритие. Срв. напр. почти буквалното съвпадение на Аристотеловото определение с това на Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 1958, с. 306.

ране на термини, така характерно за литературоведския структурализъм, се дължи именно на предразсъдъка, че произведението е реализация на абстрактен принцип и че културата, в която се поражда, не се носи от структурата му.

Заслужава да се спомене в тази връзка работата на френския литературовед Е. Сурио „200 000 драматически ситуации“ (1950), в която се търси универсалната граматика на драматическия език. Като използва за тази цел приложените преди него от В. Проп¹ термини функция и ситуация, авторът отделя шест основни функции, от чието комбиниране се получава високата цифра драматически ситуации. Своите функции Сурио подвежда към различни астрологически знаци. И това не е просто игра. Тя крие сериозната идея, че всяко драматическо произведение борава с неизменни универсални положения, от чиито комбинации се получава конкретният смисъл. Това именно дава подтик да бъде изработен език за описание, в който са комбинирани народни системи от арсенала на световната култура.

До подобна смесица се стига и при опита да се подходи систематично към драмата в студията на Стийн Янсен „Скица към една теория на драматическата форма“². Авторът систематизира два аспекта на драматичната структура — на следването на ситуациите и на статиката на произведението, която той нарича цялостност. Но понеже я схваща построено, а не като смислов агент, Янсен достига до спорния извод, че драматическата форма може да породи безкрайно количество комбинации, и некритично примесва Аристотелови и други традиционни термини със заети от лингвистиката.

При подобно сравнение изпъкват две безспорни предимства на Аристотеловия подход — първо, това, че в „Поетиката“ драматическата форма е разгледана като структура на едно макросъдържание, и, второ — че тази операция е извършена не изобщо, а в по-голямата си част на езика на културата, към която принадлежи атическата трагедия. Аристотел е видял на дело сюжетната специфика на трагедията като исторически смислов контекст. С формулата за прехода от щастие в нещастие и обратно той представя централизиран сюжет като цялостност, функционална на атическата култура, в чиито граници подобен сюжет може да се възприеме за нещо затворено. Идеята от жанра завършеност е исторически ограничена — това е реалният извод, който следва от Аристотеловите разсъждения.

Разбира се, конкретният тип завършеност става нормативен в „Поетиката“, тъй като границите на културата на атическата класика се мислят от Аристотел и за граници на всяка възможна култура. Несъзнателно той въздига историческия тип в общетеоретически план. От друга страна, това става причина да не бъде постигната пълно и спецификата на атическата трагедия. Осъзнатата от Аристотел сюжетна система с двете ѝ страни — логичното следване на случвания и централно събитие преход от щастие в нещастие или обратно, в същност не съвпада с трагическата сюжетика. Мислейки за трагедията, Аристотел формулира в същността съдържащата се в трагическия сюжет по-широка област на повествователността, това, което се отнася за всеки мит независимо дали е реализиран в драматическо произведение.

Но трагедията не е безотносителна към мита. Както уверява и Аристотел, че се осъществило в нейната еволюция, тя се съсредоточава в определени митове. Това довежда до една втора формулировка на основното събитие, която само привидно противоречи на първата, а в същност представлява нейно ограничение. В добре съставената фабула, казва Аристотел в глава 13 (1453 а 12—15),

¹ В. Я. Пропп. Морфология сказки, 1 изд. 1928, 2 изд. 1969.

² St. Jansen. Esquisse d'une théorie de la forme dramatique: Langage, 1968, 12.

това ще рече в драматическия сюжет, преходът би трябвало да става само в посоката от щастие в нещастие.

И наистина между достигналите до нас атически трагедии няма нито една, която да не започва със събитие, представляващо преход към нещастие и изразяващо се в лишението от основно жизнено и ценностно благо за героя. Атическите трагедии започват не като „Крал Лир“, а като „Хамлет“ с трагическо събитие, което стои в началото на сюжетния ход. Това положение е осъзнато и формулирано от Аристотел като жанрово правило.

Ако съвременният интерес бъде съсредоточен специално в атическата трагедия, от този пункт нататък „Поетиката“ може да бъде затворена, тъй като Аристотел не се е изразил съвсем точно за цялата специфика на сюжета на трагедията, а само за едно негово положение, служещо му за начален момент. Анализът на оцелелите атически трагедии показва, че почти винаги в сюжетния ход се образува и второ основно събитие като един ненапълно успешен опит да се компенсира първото. В съчетание с него изходното събитие получава като че ли по-малко трагичен смисъл. Казано съвсем схематично, това е специфичната сюжетна формула, която лежи в основата на всяка атическа трагедия.

В „Поетиката“ на Аристотел тази особена сюжетна динамика не е постигната и трябва да се очаква, че това не е станало, тъй като не е било възможно да бъде изразена на езика на онази култура. Намирайки се вътре в нейните граници, Аристотел успява да формулира само статичната страна на трагическия сюжет. Именно поради това така определено импонира на философа „Едип цар“. Драма на едно събитие, към което героят приближава с постепенно научаване, Софокловото произведение е най-съвършеното повествователно изражение на атическата култура с нейните термини щастие, нещастие, съдба, стечение на обстоятелства. „Едип цар“ е драматичен не със специфично сюжетни, а с драматургически средства. И това е втората причина да се възприема от Аристотел за образцова трагедия със същата степен на неволно незачитане на жанровата драматическа смисловост, с която Хегел в началото на деветнадесети век се възхищава от „Антигона“ поради факта, че изразява доста адекватно идеята за драматическия жанр така, както си я представя в идеален вид немският философ.

Возможно е да се получи впечатлението, че горният анализ ограничава приноса на Аристотел в жанровата специфика на атическата трагедия, като при това обявява, че и самата тя остава непостигната поради ограничението на езика на културата. Не трябва да убегне от вниманието, че този извод се отнася до формулирането на смисловите положения и специално до проблема за съдържанието на основното събитие. Що се касае до общата формална проблематика, Аристотел достига до редица трайни положения.

Въпреки недовършеността си Аристотеловото описание на художествената система на атическата трагедия е напълно използваемо и днес, тъй като философът я поставя в нейната специфична семантична среда и не свързва строежните ѝ форми с някакво първично универсално значение,¹ а с това, което идва от конкретната култура и действително функционира в смисловата ѝ тъкан. Затова покрай другите си достоинства за нас Аристотеловата „Поетика“ има значение и като пример за съдържателен подход към структурата на атическата трагедия. Ако бъде четена критически, ако бъде превеждана на съвременен научен език, би се оказало, че далече не е изчерпана книга. Съвременно тя би могла да прозвучи и с нерешените си проблеми, и със своите апории.

¹ Това именно е причина да бъдат практически неизползваеми изводите на A. Greimas (Sémiotique structurale, Recherche de méthode, 1966).