

ГФР

„ROETICA“ — Бохум—Амстердам, 1976, кн. 2

От по-особен интерес в рецензираната книжка е студията на Херта Шмид, Бохум: „Доколко сценичното действие е конструктивна доминанта на драмата?“ Разсъжденията на бохумската авторка имат за основа пиесата на А. П. Чехов „Три сестри“ и представляват опит да се внесат някои нови акценти в традиционните схващания за същността на драматичното.

Ако драмата бива обозначавана като „поезия на действието“, посочва Херта Шмид, то с това се има пред вид, че тук действието притежава структуроопределяща, доминантна позиция. Но, както показва развитието на модерната драма, конструктивно-определящата функция на компонента „действие“ не е константна величина на този литературен род, защото тъкмо съвременната драма се проявява във форми, при които действието вече не е нито смислова единица, нито смислово-определящ фактор. С оглед на тази историческа промяна вътре в структурата на драматичния род пред литературознанието стои задачата, смята авторката, да открие онзи същностен принцип, който изнеса структурата на драмата и обосновава идентичността на литературния род също и в неговите променящи се с времето трансформации. И Херта Шмид вярва, че е открила този принцип.

Действието е един от компонентите на тематичния пласт в слоестия строеж на литературната творба, продължава авторката, опирайки се на авторитети като Роман Ингарден и Ян Мукаржовски. Но дали структурообразуващият принцип на драматичния род не трябва все пак да се търси в езиковия пласт на творбата? Херта Шмид застъпва тезата, че този принцип не е нищо друго, а сценичният диалог. Той представлява според нея онзи компонент, който определя основните структурни качества на драмата. Пренасянето на конструктивната функция върху тематичния компонент „действие“, което дълго време е било характерно за историята на драматичния род, представлява само една възможност за разлика от сценичния диалог, който се оказва същински конструктивен принцип на драмата. В същото време сценичният диалог представлява според авторката и онзи фактор, който прави възможни нови тематични

конструкции, по-различни от онези, реализирани в традиционната драма; така сценичният диалог се оказва тъкмо онзи принцип, който обосновава диалектически схващаната идентичност на драматичния литературен род.

Доминиращата роля на сценичния диалог вътре в драматичната структура се разкрива и във вертикално измерение, обхващашо слоестия строеж на творбата, и в хоризонтално измерение, обозначаващо протичането във времето и композиционното разчленяване, и най-сетне тя се разкрива в динамичната самотрансформация на структурата, извършваща се в процеса на историческото развитие на рода, при което сценичното действие е загубило своята първостепенна конструктивна роля.

Авторката изтъква, че във вертикалния пластов строеж на драматичната творба сценичният диалог се явява на текстово равнище под формата на драматически текст, чиято специфика се заключава в това, че тук постоянно интерферира едно с друго две изказни равнища — това на автора, изразено чрез неговите бележки и режисьорски указания, и това на действащите лица. Посочва се, че тази текстова форма десигнира актуалната говорна ситуация като нейно езиково значение. При конституирането на актуалната говорна ситуация изявляенията на автора под формата на ремарки имат предимство пред репликите на действащите лица, защото именно те очертават актуалната ситуация с нейните временни и пространствени координати и предметно оформление, както и самите действащи лица, които се явяват само като компоненти в цялостната ситуация. Поради това всяко изявление на някой присъстващ в ситуацията персонаж има характера на вземане на определено становище, чрез което лицето — съобразно със своята самоориентация в обкръжаващата го среда и съобразно с намеренията си — се самовъвежда в определено отношение към ситуацията. От гледна точка на цялостната ситуация репликите на персонажите могат да се оценяват като „епизоди“, които структурират актуалната ситуация темпорално, а също и като елементи на акция и реакция, доколкото последователните изявления на различните действащи лица са свързани едно с друго причинно-следствено, т. е. доколкото в репликите се образува специална комуникативна ситуация между персонажите.

Авторката на студията отбелязва, че езиковото и извънезиковото поведение на дей-



ствуващите лица в драмата могат да се обединят до значение на една единна акция, когато персонажът представлява онази инстанция, от която произтича първото разклащане на равновесието на силите в цялостната ситуация. Тогава посоката на акцията е от действащото лице навън, към обкръжаващата го среда. Но акцията може да бъде насочена също и отвън, от наличните в средата сили към главното действащо лице. Смесовото единство на общото поведение на засегнатите от акцията лица в такъв случай се превръща в реакция, протичаща в обратна на акцията посока, т. е. отвътре навън. Акция и реакция заедно създават единството на драматичното действие, посочва Херта Шмид. И тъкмо по-неже драматичното действие произтича от сблъсъка на две опозиционни, разположени в едно и също поле на действие сили, традиционната теория на драмата му е признала формата на борба. А самото драматично действие предлага според авторката определени вариационни възможности, за да бъде то проведено. И те се заключават преди всичко в различното пространствено структуриране на акцията и на ответната реакция.

За да провери и аргументира тезата си, че структурообразуващият принцип на драмата е не сценичното действие, а именно сценичният диалог, Херта Шмид подлага на изследване драмата на А. П. Чехов „Три сестри“. Авторката посочва, че тази драма, както изобщо драматическото творчество на Чехов, представлява поврат от традиционната, определена от действието драма към „бездействената“, езикова драма, каквато е според нея модерната драма. И тъкмо тази преходна форма, каквато представлява Чеховата драма, предлага възможност да се проникне в процеса на тази смяна на доминантите, понеже разрушаващата се доминанта — действието — тук все още се усеща, но нейното структуроопределящо място започва да се губи.

Авторката прави пространно изследване на драмата „Три сестри“, като анализира структурата ѝ в следните три пласта: 1. Сценичното действие се проучва с оглед на спецификата на елементите „акция — реакция“ и на формалното отношение между акция и реакция; след това се разглежда реализирането на сюжета в неговата смислова функция по отношение на сценичното действие. 2. Определя се структурирането на актуалното ситуационно поле от сценичния диалог. 3. Анализира се композицията в нейните два аспекта на смислова композиция и на сценично-езикова композиция. Накрая авторката изтъква приносния момент в своето изследване, който ѝ се струва безсъмнено значителен.

В. К.

## ФРАНЦИЯ

Тримесечното списание „Поетик“ е посветено на литературна теория и анализ в духа на новите изследователски веения. Често пъти

спорни, материалите, поместени в него, предлагат нови тълкувания на литературния текст, които представляват интерес както за специалиста, така и за посветения читател. Така например в бр. 25 от 1976 г. е поместена кратката, но любопитна статия на Жан Бем „Психоанализа и Бодлерова поетика“. В нея се разглежда стихотворението „На една Мадона“ от зрелия период на Бодлер. Според Жан Бем това е един чародеен текст.

Ще трябва да се отнесем, продължава Бем, към Жюбеновото определение на „лингвистическата фикция“. Думите водят до фикцията. В словесния инициален материал на „На една Мадона“ е очевидно името на Мари (Мари Добрун). Други са бленували:

Мари, който преобърне вашето име,  
ще получи обич: обичайте ме, Мари.

Тук обаче нямаме случая на Ронсар, а на Флобер по-скоро. Или още по-точно касае се за обединяване на двете вдъхновения — „да се смесят любовта с варварството“ (стих 38). Понеже да обичаш своята майка е начало на всяка обич, естествено е да виждаш своята любов като самата майка, Мадоната — особено когато Мадоната е „доминант“, и още повече, когато тази домина се нарича Мари. Но понеже да обичаш своята майка за Бодлер е също стремеж към непризнато и неизлечимо чувство, ще бъде изкусително да римува (стих 37—38) „Мари“ с „варварство“: варварството става опасно ехо за Мари, Мари е Майката, а варварството се отнася за Бодлер, наречен по-долу (стих 40) „палач“. Известната испаномания, наследена от Готие, покрива с орнаменти една фикция, чиято структура произлиза обаче единствено от езика. Така Бодлер, мъдро католическо дете, не узнава, че „името на Мария е ужасно за демона“, но че има случая да го узнае.

„Мари“ е следователно кръстосване на две семантични серии — серията на непризнатата любов и серията на испанската Мадона. Това са двете серии, които организират вертикално стихотворението под изразената, подчертана дори двуколовна форма от думи с главни букви. Фантазматичната фикция е точно продукт на систематичното смесване на двете серии. И понеже, както казва Якобсон, „в поезията еднородното се допълва от смесването“, това систематично смесване означава систематична равноценност. „Твоята Рокля ще бъде моето Желание“ (стих 15) е чудесно подхождащ израз. Така в продължение на целия текст се „строи“ вертикално възбуждаемата статуя, на която:

|           |    |               |
|-----------|----|---------------|
| Стиховете | са | Короната      |
| Ревността |    | Дрехата       |
| Сълзите   |    | Перлите       |
| Желанието |    | Роклята       |
| Греховете |    | Ножовете. . . |

Огромна метафора на Бодлеровата любов, испанската Мадона е, трябва да се отбележи, продукт от смесването на две метонимически серии. Метонимите на „Аз“ от психи-



чески разред се метаморфозират от магическа операция. Още по-конкретно, продължава Жан Бем, метонимията определят метафората, както дрехите обгръщат тялото. Ритуалът на деизмарието е преди всичко факт на езика. От четирисет и четири римувани думи четирисет са съществителни и чрез тях съдържанието се извява прекомерно в еротичен план. Истинският фантазъм на текста е между майката и „фалическото“ дете, между поета и стихотворението, чиято майка се явява той. Казано с биографични думи, без отношението към своята майка Бодлер не би бил невротизиран и поет. Но за всеки писател „не достига“ една майка, както Серж Дубровски го доказва за Пруст. И отговорът на този недостиг е винаги същият: писателят умира за света, за да се слобие с майка (със своя език) в единствения свят на думите и за да създаде това „малко нещо, възможно да бъде отделено от тялото“, подсъзнателно идентифицирано с дете, подарък или... творба.

И какво за епилог? Необходимият епилог на поетическото изкуство зачева като отношение към майката. Не е достатъчно за писателя да овладее езика, той трябва още да го пресътвори като свой собствен и на никой друг, като най-доброто средство за това е да го разруши. Няма писател, чийто език да не е бил негов мъченик. Тази деструкция е показана така силно в стихотворението на Бодлер, особено в стих 43 и 44, където трите Сърца, придружени от рими (вътрешни) са като удари. Това също е и лингвистическа деструкция. Изглежда, в някои свои крайни предположения и самият Жан Бем не е съвсем сигурен, защото според края на неговата статия: „Трябва може би да се спре това изследване, преди то да е станало съвсем разрушително на свой ред чрез тези ножове в стихотворението, издигнати от езика на александрина.“

„Да пишем на Алис“ е озаглавена статията на Гуидо Алманси. Досега се, че става дума за Луис Керъл, известния английски писател, автор на толкова интересните книги за деца...

Писането за възрастен предполага лингвистическо доверие. Употребява се един хипотетичен език, общ за автора на писмото и за получателя относно основните и вторичните смислови значения, както и особеностите на аналогичните и асоциативните структури. Очевидно е, че това съпадение на намерението, емоциите и израза е фиктивно; и все пак играта на разбиране или на неразбиране, неизбежна при всяка лингвистическа размяна, служи за определяне на контурите и за прикриване на некомуникативните остатъци. Това доверие ни поддържа илюзията, която може в крайна сметка да уреди всичко благодарение на тайните договария между общия смисъл и споделените чувства. Така крайният резултат става едно послание.

Но да пише на едно дете, казва Гуидо Алманси, не предполага нищо подобно. Не може

дори да се използва това, което е в наличие като писмена реч, когато се пише от възрастен на млад кореспондент. И това става съвсем очевидно, когато авторът на писмото храни литературни или артистически амбиции. Защото един артист не изхожда никога единствено от самия себе си, да употребим известната формула на Бодлер, докато този, който поддържа кореспонденция с деца, е принуден да изхожда от самия себе си и да се насочва в една авантюра, където той не използва повече илюзорната закрила на своите възрастни възгледи. Последствията от подобно положение са винаги безрезултатни. Ако възрастният приеме културния код на детето, резултатът рискува да стигне до гротеска; но ако възрастният държи за културния код на възрастните, детето в края на краищата ще бъде объркано. Това, което разделя двете възрастови категории, се разширява от формалните изисквания на писмената реч. Да пишеш на едно дете предполага определена дистанция между нас и него, а не едно приближаване. Всички родители, които живеят далеч от своите рождби, познават неизбежните трудности при епистолярния контакт, който временно облекчава физическата раздяла чрез една друга раздяла, още по-радикална — тази на различните езици. В същност подаряването на играчки и подаръци е един плах начин да се ускочи нашето съзнание, когато сме изправени пред проблема за тази основна некомуникативност.

Дотук, казва Алманси, моето разсъждение е изразено вярно, но би могло да се докаже, че то е невярно. То е вярно в светлината на напъния опит и в светлината на психологията. Но то е невярно, ако се приеме за свидетел текстът, за който ще говоря. Луис Керъл, авторът на двете прославени книги за Алис, отправя предизвикателство към цялата традиционна логика и психология на епистолярната литература: той използва думите дръзко, за да прескочи бездната, опасно разделила хората от това, което те са били в своето детство.

Този парадокс произтича от факта, че в същност Луис Керъл не е автор за деца, колкото и учудващо да изглежда това. Алис без съмнение е намерила между своите съвременници една възприемчива детска публика, но въпросните текстове, взети заедно, не засягат младите читатели на нашето време. Тъй като всички социални конвенции (както и педагогически), така елегантно осмисли в двете авантюри на Алис, са се променили, това, което остава в същност от текста, е систематичното преобръщане на обикновената логика, твърде лениво определена като естествена. Преди всичко текстът ласкае непрекъснато тенденцията в нас да подстрекаваме интелектуалния бунт и предлага куп забележки върху вредната двойственост на чувствата; но неговият истински урог е необикновеният размер на нарушението. Двете Алис, някога самият тип на писане, необхванато от каквото и да е

морал, са станали заплаха за обикновеното приличие и изпълват читателя с намерение да участва в забранени игри.

Дори ако Керъл в своите произведения да не е автор за деца, в своята кореспонденция той изглежда, че се подлага на двойни интерпретации. Писма, които той адресира до своите млади приятели, ще си останат винаги решително ориентирани към детето и са способни да събудят симпатии у един получател независимо от кое време (също и от нашето). Въпреки че не съм специалист, заявява Алманси, а и никой възрастен не може да бъде специалист по този въпрос, струва ми се, че тези писма могат да бъдат четени от едно дете със смесица от изненада, изумление, смях и особено със съпричастие към автора, който го предизвиква. Всичко това се случва без каквото и да било отдалечаване, както при възрастните, от най-невинното до най-софистичното. Тази лична кореспонденция следователно не съдържа на всяка цена необходимия ключ, за да се интерпретира частният живот на Луис Керъл; тя не плаща данък на проклетия въпрос, на каква

възраст сме ние и на каква — нашите деца. Удоволствието, което изпитваме като читатели, идва също отчасти и от това, че ние сме съзнателни за множествените възможности на текста. Това не е едно четене на писмата на Керъл, а две: на определено ниво ние четем неговите логически парадокси, неговите игри на думи, неговите светкащи без-смислици и на друго ниво напълно сме наясно, че едно друго, различно четене остава възможно в съседната стая, където са децата.

В света на Луис Керъл думите не са никога това, което те изглеждат; това са мистериозни персонажи, които живеят двоен живот, денем чрез своето лексикално значение и нощем чрез своите аналогични авантюри.

Въпреки че всяко писмо е по необходимост свързано с биографични детайли между изпращача и получателя, кореспонденцията на Луис Керъл е обратното на един биографичен документ; с други думи, това е произведение на изкуството.

Н. К.