

Красимир Петров

ЗА ЕДНА ИМАНЕНТНА ИСТОРИЯ НА ДРАМАТА

Историята на литературата, както историята въобще, има за предмет не отделните явления в тяхната проста последователност, а преди всичко връзката между тези явления. Но едва ли съществува друга научна област, където отношението причина — следствие (предпоставка, въздействие — резултат) да е толкова неясно и спорно. Преди всичко литературната наука, в частност историята на литературата, трудно определя границите на своя предмет: художественото произведение е продукт на толкова много фактори, възможните подходи към него са толкова много, че изследвачът е по-скоро затруднен, отколкото улеснен от този избор.

Най-общо казано, литературната история има за цел да изследва литературните явления в тяхната последователност и взаимовръзка. Оттук нататък възниква въпросът за изходната точка на подобно изследване, за методологията, на която то ще почива. А изборът на метод в литературната наука е от изключителна важност, тъй като от него зависи и самият предмет на изследване, който при която и да е друга наука е предварително установен¹. Достатъчно е да се обърнем към подходите на основните школи в днешното литературознание, за да се убедим в това. Двете традиционни направления — психобиографичното и социологическото — се занимават основно с генезиса на литературното произведение. Психобиографичното изучава фактите от живота и творческия път на автора, възгледите му — обществени, философски, религиозни, чертите на неговия характер, темперамента, като чрез тях се опитва да обясни раждането на неговите творби и техните особености.

Психоаналитичната школа също се занимава с личността на твореца, но се интересува не от съзнателната му активност, а от проявите на подсъзнателното като най-адекватен израз на неговото "аз". В някои случаи психоаналитичният метод може да претендира за иманентност, доколкото търси проявите на подсъзнателното в рамките на самия текст. Но така и в единия, и в другия случай предмет на изследване се явяват не самите произведения, а преди всичко извънлитературни факти — личността на писателя с неговите съзнателни и

подсъзнателни черти и прояви. Днес, разбира се, психобиографичният метод не се прилага в своя чист вид от времето на Емил Фаге, но същността му не се е променила.

Подобен е случаят и със социологическата школа, която се занимава с общественнополитическите, духовните условия, при които живее и работи писателят, изследва влиянието им върху неговото оформяне като творец и отражението им в неговите произведения. Разглеждайки литературната творба като субективно отражение на обективната действителност, социологическият метод поставя ударението върху обективната действителност като фактор и като обект на претворяване.

Следователно едно психобиографично историколитературно изследване намира опора в личността на твореца, а основа за социологическо историколитературно изследване е историята на обществото. И при единия, и при другия метод изходната точка е от извънлитературен характер, вниманието основно се съсредоточава върху факторите за постигане на определен резултат, а не върху самия резултат — литературното произведение.

За разлика от генетичния подход структуралната поетика в различните си разновидности може да претендира за иманентност при анализа на литературното произведение. Но редом с това в нейната методология са налице два същностни недостатъка, които не ѝ позволяват да стигне до една стройна концепция за историколитературния процес. Първият се състои в това, че структуралистите смятат закономерностите, валидни за езика на дофразово равнище, за идентични със закономерностите на суперфразово равнище. Тъй като за тях езикът е семиологична система, структуралният литературен анализ е винаги анализ на формата, на означаемото. Другият недостатък е невъзможността от тази позиция да се стигне до единен критерий при разглеждане на литературните явления в диахронен план.

И така една иманентна история на литературата е възможна само при наличието на две условия — първо, еволюцията на литературните явления да бъде проследена вътре в самото произведение, и второ, това да стане от позициите на един критерий, който да превърне в стройна система хаоса на явленията.

Такъв критерий предлага големият наш литературовед Христо Тодоров, от чиято преждевременна кончина неотдавна се навършиха десет години. Същността на неговия възглед по този проблем е изяснена в сбит вид в краткото му, но съдържателно изследване "Теория на литературните жанрове"². Изхождайки от теорията на Красимир Манчев за семантичната йерархия на глаголите³, Тодоров поставя единството на художествения текст върху модалните отношения между Субекта и Обекта на изказа. Той смята, че са налице най-малко три опорни точки на тези модални отношения: Субект на изказа (който е извън самия изказ — разказвач, лирически субект) и Субект и

Обект в самия изказ (т. е. персонажите). По такъв начин се стига до една нова дефиниция за литературните жанрове, основана на отношението Субект — Обект.

Лирика — екзогенен конфликт $S \rightarrow (S \ O)$

Модалното напрежение е между лирически субект и един свят, в който е налице вътрешна противоречивост, неразвита в конфликт.

Епос — ендогенен конфликт $S (S \rightarrow O)$

Основното модално напрежение е вътре в текста, представящ динамична картина на света, докато повествователят играе интелективна роля.

Драма — ендогенен конфликт $(S \rightarrow O)$

Формално отсъствие на субект медиатор. Модалното напрежение се реализира чрез драматичен конфликт, развиващ се в един автономен, затворен в рамките на произведението свят.

От казаното дотук следва, че:

1. Едно системно изследване на литературните явления в диахронен план може да се направи само на основата на единствения общовалиден за всеки литературнохудожествен текст критерий — отношението Субект — Обект в различните му проявления.

2. Тъй като при различните жанрове модалното отношение се реализира по различен начин (това различие е жанроворазграничителен белег), една история на литературата може да бъде само история на литературните жанрове.

Така поетическите школи в диахронен и типовете поезия в синхронен план се определят на основата на отношението Лирически субект — Универсум, а типологията на романа — според гледната точка, фокализацията, което Христо Тодоров прави в двете части на своята История на френската литература (XVIII — XX в.)⁴, посветени на романа и поезията. Нашата цел тук е да покажем как същата по принцип методология може да се приложи и в областта на драмата.

Тодоров смята драмата за "обективен" литературен жанр. И действително в нея липсва пряк носител на субективното, авторът не може да се намеси нито като лирически субект, нито като повествовател, без да наруши правилата на жанра. Драмата е сякаш "чисто действие". Отношението Субект — Обект може обаче да послужи за изходна точка и в този случай. Просто то трябва да се потърси вътре във формално свободния от намесата на каквато и да било външна воля свят на драматичното произведение. Там модалното напрежение се реализира чрез драматичния конфликт, който осъществява единството на произведението, движи действието, обединява в едно цяло персонажите, като ги поставя в определени отношения помежду им и спрямо света, който населяват. Очевидно драматичният конфликт е ключ както при анализа на конкретно произведение, така и към изясняването на всички характерни за жанра белези — диалог, композиция, пространство, време и пр.

Съвсем логично се поставя въпросът може ли да се подходи към анализа на едно драматично произведение, без то да бъде предварително жанрово определено. Първоначалната емпирична дефиниция трябва да получи пот-

върждане според същия критерий. След като претендираме, че природата на драматичния конфликт притежава достатъчна степен на общност, тя би трябвало да ни послужи и при този случай. Необходимо е да отбележим, че драматичният конфликт сам по себе си представлява сложно явление и в него могат условно да се разграничат две страни, две нива — конфликт на нивото на действието и идеен конфликт. В произведението, където той служи за двигател на основното действие, тези две страни представляват едно цяло, но често при второстепенни, съпътстващи колизии е възможно той да се прояви само като конфликт на действието без идейна дълбочина или като конфликт на идеите, който не се е осъществил в действие. Подобни примери са твърде многобройни и не е необходимо да се цитират. Все пак тяхното съществуване е доказателство за целесъобразността на подобно разграничаване. Основанието за него се крепи на общата теория на Христо Тодоров за лингвистичната кохерентност на литературния текст. Той пише: "Да се възприеме текстът като едно цяло, означава да се признае възможността да бъде сведено неговото съдържание до един минимум, без при това да се отнеме нещо важно от формална гледна точка. С други думи, да се признае единството на литературния текст, означава в същото време да се приеме съществуването на понятийна йерархия, позволяваща да се отстрани несъщественото и да се разкрие скелетът на разказа. От това следва, че резюмето на един повествователен текст е резултат от операция, която съвсем не е произволна.

Следователно за автора завършеният текст е краен резултат на едно мисловно действие (афабулация), което се извършва в оперативното време. За човека, който чете литературното произведение и го възприема като едно цяло, завършеният текст е само изходна точка за обратен процес, при който той търси да се добере до един по-латентен стадий на разказа. Иначе казано, афабулацията и резюмето са двете страни на една и съща операция¹⁵.

Така може да се приеме, че в основата на драматичното произведение стои едно модално отношение, "потенциален разказ", който е зародиш, първа, крайно обобщена форма на бъдещия идеен конфликт. В трагедията на класицизма например това модално отношение се изразява с глаголите "желая — дължен съм". В процеса на афабулация то се реализира в действие, като в същото време се изпълва с конкретно идейно съдържание и се превръща в морална дилема "страст — дълг". Дали героят, изправен пред тази дилема, ще се нарича Родриго, Хораций или Федра, зависи от процеса на афабулация — същинския творчески процес.

Що се отнася до използването на драматичния конфликт като жанроворазграничителен белег между трагедията, комедията и драмата в тесния смисъл на думата, то може да се осъществи, като се вземат под внимание дистанцията между двата плана на конфликта — на действието и на идеите — и характерът на факторите, осъществяващи тази дистанция — тя е минимална при трагедията и максимална при комедията¹⁶.

Нека разгледаме как би могла да се използва на практика природата на драматичния конфликт в едно изследване на еволюцията на френската комедия от XVII и XVIII век. Изборът на епохата се основава на факта, че при класицизма драмата във Франция претърпява вътрешно развитие, следвайки един изключително стабилен континуитет. Външното влияние се чувства само през началния период при формирането на теоретичните основи на направлението. Тогава концепцията за драматичните жанрове се изгражда на основата на античните образци с известно италианско и испанско влияние. По-нататък самата доктрина на класицизма изключва по принцип подобни влияния. Причината да се спрем на комедията е свързана с по-голямата динамика на жанра, дължаща се на особеното място, което му отрежда класицистичната естетика. Поради това е налице едно непрестанно обогатяване както на жанровите форми, така и на идейното съдържание, което те въплъщават.

Първия етап от развитието на класицистичната комедия ние наричаме "комедия на интригата". Този термин, както и използваните по-нататък за останалите етапи, са възприети за по-голяма яснота от създалата се с времето традиция, но в тях е вложено ново съдържание и употребата им е повече или по-малко условна. Въз основа на няколко анализа на комедии от най-бележитите представители на жанра от домолиеровия период стигаме до заключението, че за този тип комедии е характерен еднопланов конфликт на равнището на действието. Това е т. нар. "чиста комедия" с най-осезаемо присъствие на дистанциращи фактори между двата плана на конфликта — комизъм на персонажите и ситуациите, динамика на действието, бърза смяна на положенията и преди всичко пълно господство на случайността, чийто произвол почти лишава конфликта от идейно съдържание. Свързани с този конфликт в комедията на интригата са персонажите-маски, клишетата в развитието на действието, езиковият хумор, всеобхватният характер на развързката, която е в състояние да изглади с един удар всички противоречия.

Хронологически втора по ред възниква комедията на характерите. Неин създател и най-бележит представител е Молиер. При нея е налице двупланов конфликт — на нивото на действието, изразяващ идейна антитеза с морално-философско съдържание. Конкретните прояви на героите са мотивирани от техните възгледи, житейската им позиция е резултат от определен миросглед. Този двупланов конфликт е основанието на редица други особености: йерархичност на композицията, разширена експозиция, непрекъснато нарастване на напрежението в процеса на драматичното действие, което е обективно по отношение на всеки отделно взет персонаж и е свързано с развитието на борбата на идеите. Героят няма възможност да проявява "произвол" и реакциите му са предварително определени от неговата идейна същност.

В края на XVII и началото на XVIII в. във Франция се появява т. нар. "комедия на нравите". Тя продължава тенденцията към конкретизация в тематичен план и актуализация от гледна точка на мотивацията. Главната

характеристика на героите не е вече от морален аспект — лицемер, скъперник, егоист — а от социален аспект — разорен аристократ, финансист, куртизанка, моден кавалер и пр. Героите от новия комедиен вид също могат да бъдат скъперници, лицемери и егоисти, но тази тяхна морална характеристика се свързва и обяснява с мястото им в обществото. Така, ако комедията на интригата се отличава с персонаж-двигател на действието, комедията на характерите с персонаж-идея, то в комедията на нравите откриваме социален тип персонаж. Героите от комедията на нравите обаче не встъпват в конфликт от социално естество, тъй като, макар и принадлежащи към различни обществени слоеве, не се явяват в действието като техни съзнателни представители, а са водени единствено от лични егоистични подбуди. Ето защо, колкото и да е странно, комедията на нравите има еднопланов конфликт, основан на общественото положение на героите. Богати и бедни, благородници и слуги, те са носители на един и същ морал — "всеки за себе си и всеки срещу всички". Особеният характер на този конфликт води до това, че комедията на нравите бичува пороците, без да им противопоставя положителни образци.

Пълна реализация социалният тип персонаж намира в четвъртия тип комедия, появила се през втората половина на XVIII в. в навечерието на Революцията. В социалната комедия е налице двупланов конфликт, чиято идейна страна изразява антитеза с обществено-политическо съдържание. Тук личният конфликт на равнището на действието, възникнал най-често поради банална причина (любовен триъгълник), става израз на нов за класицистичната комедия сблъсък на представителите на две обществени прослойки.

Развитието на класицистичната комедия, разгледано във връзка с драматичния конфликт, се разкрива като процес на създаване на нови изразни средства, на непрекъснато обогатяване на вече съществуващите, които приемат нова формална функция и ново съдържание. Така едноплановият конфликт от комедията на интригата, основан на случайността, се проявява в комедията на нравите като еднопланов конфликт, чието основание се крие в социалната принадлежност на участниците в него, а двуплановият конфликт с морално-философско съдържание от времето на Молиер у Бомарше се превръща в идеен конфликт от класов характер с конкретна политическа насоченост. Подобно развитие претърпяват и останалите формални черти на отделните етапи — интрига, композиционни особености, персонажи.

Комедията на класицизма минава през четири етапа на зрялост, всеки от които представя в завършен вид определена тенденция в развитието на комедиения жанр въобще. Като последен етап на нейното развитие социалната комедия постига пълна реализация на всички изразни възможности, заложили в общата ѝ формално-съдържателна структура.

Литературният анализ, дори когато има за предмет само една страна на произведението, трябва потенциално да обхваща това произведение в неговата цялост, защото в една логическа система като литературния текст изследването

и решаването на частен проблем е невъзможно без ясна представа за основните отношения между отделните компоненти и различните нива на текста. Тръгвайки от лингвистичната кохерентност на литературния текст, Христо Тодоров дава най-обобщен израз на тези отношения чрез модалната свързаност между Субекта и Обекта. На тази основа може не само да се изгради една обща теория на литературните жанрове, но и да се проследи историческото развитие на всеки от тях. Една бъдеща иманентна история на драмата несъмнено ще се основава на проявленията на драматичния конфликт. Подобна методология разкрива своята плодотворност и при анализа на конкретното произведение. Очевидно такъв иманентен анализ съвсем не може да се нарече чисто формален. Той не изключва от литературната творба позицията на автора и не изолира неговото произведение от обществената и духовната среда, не откъсва собствено литературното развитие от историческото развитие въобще. Съществена в случая е възможността да се разкрият тези връзки и взаимоотношения вътре в рамките на самото произведение и чрез неговите специфични закономерности.

БЕЛЕЖКИ

¹ Chr. Todorov, *Historie de la littérature française. II-ème partie. La Poésie*. Sofia, 1982, p. 4.

² La Théorie des genres littéraires. — In: *Etudes d'histoire de la littérature française*. Sofia, 1987.

³ Кр. Mantchev. *Hirarchie sémantique des verbes français contemporains*. — In: *Cahiers de lexicologie*. 10. I. Paris, 1967.

⁴ Вж. бел. 1. II-ème partie, Sofia, 1979.

⁵ Valeur esthétique et normalité linguistique du texte littéraire. — In: *Etudes d'histoire de la littérature française*, p. 153.

⁶ Повече по този въпрос вж.: Кр. Петров. *Жанровият белег на комедията като изходна точка за анализ на произведението*. — В: *Sprach- und Literaturwissenschaftliche Aspekte bei der Interpretation Literarischer Texte. Beiheft des Germanistischen Jahrbuches der VRB*. 1987, t. II., s. 164 — 171.