

Анна ЮБЕРСФЕЛЬД

АКТАНТНА МОДЕЛЬ У ТЕАТРІ

(Фрагмент із книги “Читати театр”, переклад Маркіяна Якубця)

[...]

Так, актантний аналіз (у діалектному плані) виглядає вдалим інструментом для прочитування театру. Звісно, немає попередньо встановленої форми, закріпленої структури, прокрустового ложа, куди не вкладалися б усі тексти, а лише дуже різний спосіб їх функціонування. Фактично актантна модель не має форми. Вона – *синтаксис*, здатний породжувати безмежну кількість текстових варіантів. Спираючись на теорію Греймаса та Франсуа Растьє, ми, зі свого боку, пропонуємо визначення: *синтаксис театральної оповіді як своєрідність*, але не забуваючи, що кожна конкретна форма, породжена моделлю, буде:

- a) вписана в історію театру,
- б) носієм сенсу внаслідок безпосереднього контакту з конфліктами.

3. Актантна модель

3.1. Актанти

Завдяки працям “Структурна семантика” Греймаса і “Двісті тисяч драматичних ситуацій” Сурійо можна вибудувати базову модель за допомогою *одиниць* (у Греймаса – *актанти*) без їхньої ідентифікації з конкретним персонажем:

a) актант може бути або абстракцією (Місто, Ерос, Бог, Свобода), або колективним персонажем (античний хор, вояки), або групою кількох персонажів (як опозиція до сюжету та дії)¹;

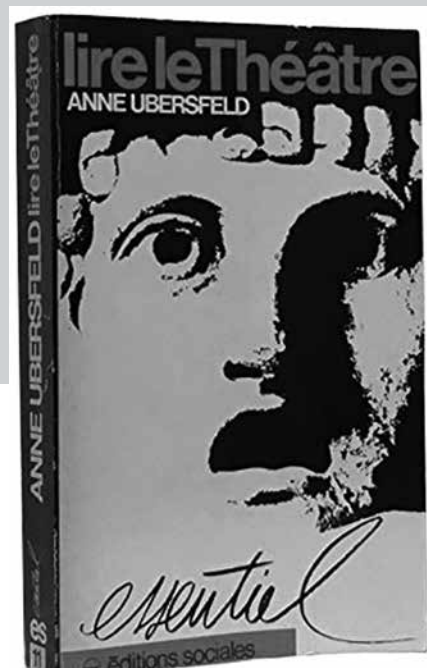
б) один персонаж може виконувати (одночасно або послідовно) різні актантні функції;

в) актант може бути відсутнім на сцені, його текстова присутність лише у дискурсі інших учасників (мовців) висловлювання, а він сам не предмет мовлення (Астінакс і Гектор в “Андромасі”).

“Актантна модель” у теорії Греймаса вважається (по-перше) екстраполяцією синтаксичної структу-



Анна Юберсфельд

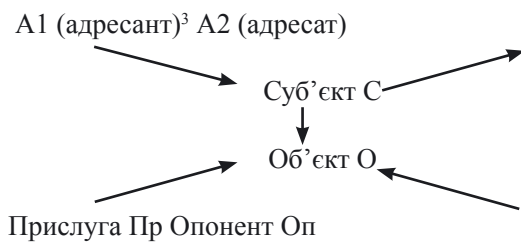


Французьке видання книги Анни Юберсфельд “Читати театр”.

¹ Див.: Greimas. *Sémantique structurale*. P. 184.

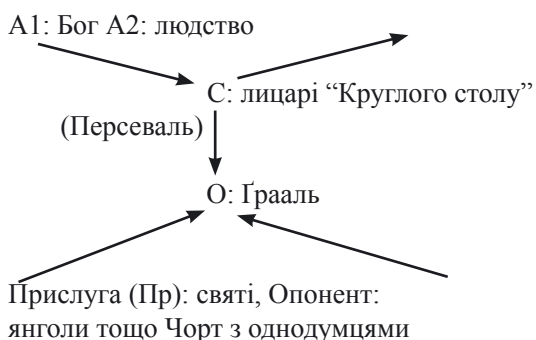
ри². Один актант ідентифікується з одним елементом (лексично або ні), який у базовій фразі оповіді виконує синтаксичну функцію: існують *суб'єкт* і *об'єкт*, *адресант* (*отримувач*), *опонент* (*суперник*) і *прислуга* або *помічник* (з очевидними синтаксичними функціями). *Адресант* або *відправник* (з менш вираженою граматичною роллю) належить до попередньої фрази ("інфра"). У термінології традиційної граматики це "додаток причини".

Ось схематично актантна модель у Греймаса:



Зауважмо, що Греймас "задушив" (цілком слушно) сьому функцію, присутню в теорії Сурійо, – *арбітра* (суддя), який не виконує синтаксичної функції. Якщо її прискіпливо аналізувати, то доведеться застосувати актантні функції (*адресант*, *суб'єкт* і *прислуга*)⁴. Наприклад, Король у [творі] "2" виконує роль *арбітра*, проте водночас він – у вчинках суб'єкта Родріга – *Адресант* (= Місто, Суспільство), *Опонент* і *Прислуга*.

Глибше розглядаючи фразу (імпліцитну в схемі), отримаємо *Силу*⁵ (чи істоту А). *Суб'єкт* С внаслідок своїх вчинків шукатиме *Об'єкт* О задля істоти А2 (конкретної чи абстрактної). Тому *суб'єкт* отримує в спільники *Прислугу* Пр і *опонентів* Оп. Усе це можна викласти схематично на прикладі "Пошуку Грааля", як у Греймаса:



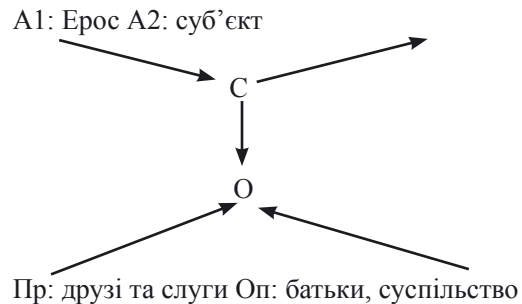
² Ibid., p. 185.

³ В оригіналі: D1 – *destinateur* (*адресант*), D2 – *destinataire* (*адресат*). Тому в перекладі вживаємо відповідно: A1 і A2. Прим. перекладача.

⁴ Ідеологічне значення функції *арбітра* (судді) означає, що понад конфліктними силами існує сміховинна чи миротворча сила.

⁵ Суб'єктивна якість, яка супроводжує відчуття глядача і не існує поза ним. Прим. перекладача.

Схема чітко вказує на можливий абстрактний (чи колективний) характер актантів. Будь-який роман про кохання можна звести до подібної схеми, але за умови індивідуальних актантів за формулою:



Тут *суб'єкт* і *адресант* змішуються. *Суб'єкт* шукає для себе *об'єкт*. Замість *адресанта* виступає "індивідуальна" *Сила* (емоційна, сексуальна), яка переплітатиметься із *суб'єктом*.

Варто зазначити, що можливі "порожнини". Наприклад, *адресанта* може не бути, і це вказуватиме на відсутність метафізичної *Сили* чи *Міста*. У такому випадку отримаємо драму з індивідуальним чітко означеним характером. Місце *прислуги* також буває порожнє, вказуючи на самотність *суб'єкта*. Замість *об'єкта* можуть одночасно бути різні елементи.

Виникає запитання: чи *прислуга* й *опонент* точно відповідають розташуванню *суб'єкта* й *об'єкта*? Стрілки стремлять до *суб'єкта* (у теорії Греймаса). На мою думку, вони мають стреміти до *об'єкта*, якщо конфлікт розгортається навколо *об'єкта*. Проте (для уточнення) треба розрізнити, коли *прислуга* стає помічником *суб'єкта* (друг або випадковий компаньйон) і *прислугою об'єкта* (годувальниця, Джульєтта у "Ромео і Джульєтті"). Так само треба розрізнити, коли *опонент* стає радикальним супротивником *суб'єкта* (наприклад, у легенді про Геркулеса Юнона протистоїть собі самій у всіх своїх вчинках) і коли *опонент* суперечить *суб'єкту* в кульмінаційний момент пошуку *об'єкта* (наприклад, у "Британіку" Жана Расіна герой виступає не проти Нерона, а проти кохання Нерона до Юнії).

Тому відразу напрошуються питання щодо виведення схем. Відповіді бувають розмаїті.

На цьому рівні пошуку ми не розрізняємо типи драматичних і недраматичних оповідей, бо актантна модель стосується як тих, так і інших. Але, звертаючись до театральних текстів, вважатимемо за потрібне уточнювати схеми (подані вище в загальних рисах).

3. 2. Прислуга (Пр) – Опонент (Оп)

Актанти паруються позиційно (*суб'єкт* / *об'єкт*, *адресант* / *адресат*) і опозиційно (*прислуга* / *опонент*). Тут "стріла" може спрацьовувати у двох на-

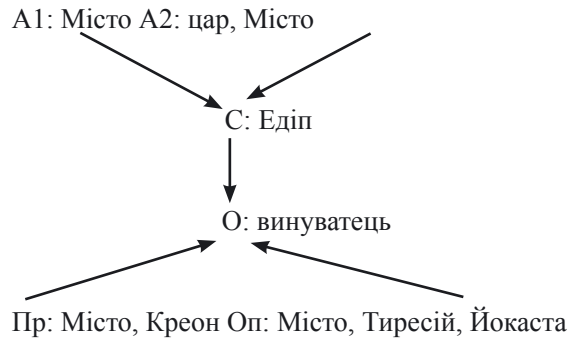
прямках. Конфлікт отримує вигляд колізії чи бою між двома актантами. Бувають випадки, коли *прислуга* безпосередньо стосується дій *суб'єкта*, і випадків, коли *прислуга* допомагає натрапити на *об'єкт*. (Наприклад, у “Брехливих зізнаннях” Маріво дії слуги Дюбуа стосуються Араменти як *об'єкта*, а конфідент трагедії впливає на *суб'єкта* розрадами).

Функціонування пари *прислуга / опонент* не виглядає простою справою. Це також стосується усіх актантів, зокрема, у драматичному тексті. *Прислуга* наймовірно мобільна й спроможна на певних етапах зробитися *опонентом*. Внаслідок зламу функції вона може бути водночас й *опонентом*. Така поведінка радників у “Британіку”. Двоє стають і *прислугами*, і *опонентами*.

Рідко коли *опонент* психологічно переходить у *прислугу*, і це важливо для з'ясування стосунку між оповіддю та актантною моделлю. Мутація функції залежить від складності самої дії, тобто від фундаментальної пари *суб'єкт-об'єкт*. Так, старші доньки короля Ліра виконують роль *прислуги* (на початку трагедії перед батьком задля поділу королівства), але згодом переходять в *опоненти*. Модифікація їхньої актантної ролі викликана не *переміною бажання*, а складною ситуацією Ліра. Або ще. Леді Макбет спочатку – *прислуга* свого чоловіка, коли йдеться про вбивство Дункана, але, як потім з'ясується, не ладна допомагати йому, бо тиранічна дія короля переходить до неї. Тут маємо психологічну модифікацію персонажа. Актанти, водночас *прислуга* й *опоненти* (ця категорія дуже часто трапляється), наділені ознаками, які глядач негайно вловлює. В інших типах дій визначення функції *прислуга-опонент* стає загадкою для глядача, бо вона двозначна або ілюзорна. Наприклад, у п'єсі “Кінець партії” Бекетта невизначеність ролі Клова до Гамма. Трапляються випадки, коли двозначність *прислуги-опонента* як властивості персонажа може стосуватися також їхнього ставлення до *суб'єкта*. Наприклад, Станарель у “Дон Жуані” чи Мефістофель у “Фаусті”.

3. 3. Адресант (A1) – адресат (A2)

Це, мабуть, найскладніша пара, бо її непросто збагнути без лексично “розмитих” одиниць, зокрема, у випадку персонажів (навіть колективних). Здебільшого йдеться про “мотивації” визначення сюжетної дії. Наприклад, старогрецька трагедія “Місто” постійно перебуває у позиції *адресанта*, але також і *опонента*, навіть будучи *адресатом*. Це чітко подає схема трагедії Софокла “Цар Едіп”:



Саме Місто настирливо вимагає від Едіпа знайти вбивцю царя (пастуха) Лайоса і так позбутися чуми у Фівах. Усупереч твердженню Греймаса про неможливість вбачати одного і того ж X у двох позиціях A1 і A2, саме Місто пропонує ритуал “очищення”, змушуючи Едіпа знайти вбивцю, тобто його самого. У цьому розумінні Місто переходить від одного актанта до іншого засобом “обертання”, що дає змогу займати почергово місця *адресанта, прислуги, опонента* й на решті *адресата*, поступово виокремлюючи людину, тобто *суб'єкта*, що ідентифікується з Містом, якого він зрікається і подається на полювання. *Суб'єкт* Едіп може ідентифікуватися з Містом, поки має змогу виступати проти себе самого. Звідси дивовижний факт самоосліплення й утечі. У драмі “Цар Едіп” долю Едіпа перебирає на себе Місто.

Так місце “адресанта” тримає у собі ідеологічне значення драматичного тексту. Ця виразно психологічна дія пов'язана з особистою долею *суб'єкта*. Наприклад, бог Ерос.

Бога Ероса не можна розуміти як звичайний еквівалент сексуального бажання чи платонічного кохання (християнська чеснота). Бог Ерос постійно зв'язаний з винятково “колективною” функцією *соціальної репродукції*. У п'єсі Джона Форда “Жаль, що вона повія” суспільство як *адресант* вимагає одночасної репродукції Аннабеля й Джовані. Суспільство (відповідно до умов репродукції) блокує логіку змісту: кровозмішання, відмова від соціального відтворення. Настає конфлікт на рівні *адресант – суспільство*. Індивідуальний протест як кровозмішання подано не як чудернацьке бажання, а як соціологічну катастрофу. Неможливо зрозуміти суть “Сіда”, якщо не взяти до уваги втручання бога Ероса-*адресанта*, який зіштовхує Родріго й Хімену. Сід – це той самий бог Ерос як соціальна репродукція згідно із законами феодального суспільства.