

## РАЗПОЛАГАНЕ НА КАТЕГОРИЯТА „РОД” В ДРАМАТУРГИЧНОТО ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЕ НА САМ ШЕПАРД<sup>1</sup>

КОРНЕЛИЯ МЕРДЖАНСКА

*Джойс казва: „Времето е на бащата, биологичният вид — на майката”. И наистина, когато извикаме в съзнанието си името и съдбата на жените, се сецаме по-скоро за пространството, което поражда и оформя човешкия род, отколкото за времето, процесите и историята.*

Юлия Кръстева — „Времето на жените” (1986:190)

Американската критика често коментира стереотипните „мачистки”, „агресивни”, „женомразки” и „хомофобични” (понякога наричани просто „български”?) герои, които преобладават в творчеството на Сам Шепард вече тридесет и пет години.<sup>2</sup> Хърбърт Блау, негов почитател, счита за основна слабост на Шепард това, „че протестът му е предимно мъжки и мачо” и се съмнява дали „той (Сам Шепард) би могъл да представи женското тяло по по-различен начин от познатото изображение на жената като маскирана, отстъпчива, неуловима, пасивна, т.е. — стандартно копие/факсимиле на жена” (1987: 43). Бони Маранка също критикува „пословичния отказ или неспособност на Шепард да създаде раздвижени женски героини със същата творческа сила като мъжките му герои”. Тя дори отива по-далеч с твърдението си, че Шепард е не просто традиционен в изобразяването на жените, но и „силно потискащ”, като единственият глас на неговата драма — „гласът на съзнанието, на емоциите, на разума, на успеха и на провала, и най-накрая, на самата Америка — е мъжки глас” (1981: 31).

<sup>1</sup>Ще използвам термина „род” в смисъл на социалното и културологично изграждане на пола (биологична определеност) със съответните два признака „мъжкост” и „женкост”. По този начин се надгражда и езиковата категория „род”. След различни опити да се въведе съответен термин на български език, (англ. „gender”) „род” се наложи над варианти като „социо-пол”, „социо-културен род”, транслитерираното от англ. „гендер” или транскрибиращия вариант „джендър”. В последните години феминистката мисъл не дава предимство на нито един от двата термина „пол” и „род”, а все по-често ги използва заедно, като категории от една обща полово/родова система.

<sup>2</sup> За пример могат да се посочат статиите на Rudolf Erben „Women and Other Men in Sam Shepard's Plays” (1987:40-55), Bonnie Maranca „Men Without Women: The Shepard Landscape” (1981: 97-9), Alan Shepard „The Ominous 'Bulgarian' Threat in Sam Shepard's Plays” (1992:59-66) и много други, които изследват хипер-мъжкостта/мъжествеността на творческото му съзнание.

Като цяло цитираните критики са основателни — Шепард се съсредоточава предимно върху мъжки преживявания — особено фигурите на каубоя и самотника-отшелник в търсене на истинския „Див Запад“, на рок-певица и музиканта, връзката баща-син(ове). В по-ранните му пиеси, макар и с много малко женски характери, се забелязва една разделителна линия между „мъжкостта“ и „женскостта“ на преживения човешки опит и чувствителност, където двата пола/ рода не обозначават различност или догълване, а по-скоро противопоставяне, асиметрия, неравенство и потисничество.

И все пак, на по-дълбоко ниво може да се спори, че в късната драматургия на Шепард именно използването на пресилени родови стереотипи и митове, както и втвърдените схеми на взаимно противопоставяне, отместване и изместване на двата рода, подриват подобно опростителско определение на родовите роли. Това се вижда в развитието на драматичните конфликти, където взаимно антагонистичните декларации на родова независимост експлоадират в кризи на идентичността и семейството, незачитане и насилие спрямо противоположния пол/ род. Вижда се и на ниво характери, които са не само разделени на отделни общности — мъже срещу жени, но и вътрешно жестоко раздвоени от императивите на съответния род: „Бъди (като) мъж / жена! „. Подриването и размиването на твърдите граници между мъжкостта и женскостта се внушава индиректно и чрез самото артикулиране на пространствено-времевия континуитет в драмата на Шепард. Настоящата статия ще се опита да разгледа пресичането именно на тези две основни категории — време-пространство и род в няколко по-късни пиеси на американския драматург.

Странно е как времето и пространството са били традиционно възприемани като две отделни самостоятелни измерения — пространството като вместилище, а времето като агент на дейността. Метафизическата традиция показва предпочитание към въпросите, свързани с времето. Едва с появата на модернистката литература се забелязва промяна в интереса в полза на пространството.<sup>3</sup> Мишел Фуко резюмира това изместване по доста категоричен начин : „ Настоящата епоха ще бъде преди всичко епоха на пространството”(1986:22), като той обяснява тази промяна с появата и значимостта на идеите на структурализма през двадесети век:

*Възприемането ни на света е свързано не толкова с продължителността на живота и развитието му във времето, колкото с изграждането на една мрежа, която свързва отделните точки и се пресича със собствените си възли. Структурализмът опитва да установи връзки между елементите, които биха могли да се свържат и в една темпорална ос, така че да изглеждат съпоставими, разграничими, предполагащи един друг в някаква конфигурация (1986: 22).*

Някои учени от семиотичната школа Москва-Тарту предлагат интересни теоретични постановки по проблемите на пространството и времето в наративното изкуство. Лотман и Топоров, най-изявените семиотици от тази група, изследват присъщите закони на литературната система като съставна

<sup>3</sup>Виж изследването на Джозеф Франк *Spatial Form in the Narrative* [(1945)1963], където той критикува разделението на изкуствата според Лесинг на „пространствени“ и „темпорални“.

част от културата, както и уникалният характер на литературното пространство (за разлика от философското, архитектурното или математическо пространство). Понятието „хронотоп“ , въведено от Бахтин във „*Формите на времето и хронотопа в романа*“ , също подчертава свързаността и взаимозависимостта на темпоралните и пространствени отношения:

*В литературно-художествения хронотоп белезите на пространството и времето се сливат в едно осмислено конкретно цяло. Времето тук се съгъстява, уплътнява се, става художествено зримо; а пространството се интензифицира, включва се в движението на времето, на сюжета, на историята. Бележите на времето се разкриват в пространството и пространството се осмисля и измерва чрез времето. Художественият хронотоп се характеризира тъкмо с това пресичане на редовете и сливане на бележите“ ([1937-38] 1983: 271-72).*

Неразделността на пространството и времето е още по-съществена за драмата и театъра в сравнение с романа, тъй като театралното представление се реализира в конкретно сценично място в ограничен исторически момент. „Сцената“, пише Арто в „*Театърът и неговият двойник*“, е „конкретно физическо място, което предполага да бъде запълнено, да се облече в специфичен език, за да проговори. Но за да се реализира в ритми тази поезия в пространството трябва да вземем под внимание езика, жестовете, сценографията и музиката във всичките им възможни допирни точки с времето и движението“ (1958: 37).

И въпреки всичко, представата за време-пространството като „вместилище“ все още доминира в нашето мислене и език, дори и да сме загубили вяра в солидните „стени“ на този съд. Още по-странното е, че митът за жената като вместилище или външно покривало за мъжа продължава да битува още от времето на Аристотел и той не е бил разколебан нито от философията, нито от изкуството векове наред. Поради ролята на жената да даде подслон на мъжа, първоначално във формата на майчиното тяло, и впоследствие във формата на дом, този мит за жената като място/ пространство си остава незаменим и непреосмислен.

*Моралните Ценности не съществуват; те са Алегории... Но Времето и Пространството са Реални Същества, едното Мъжско, а другото Женско. Времето е Мъжът, Пространството е Жената, а нейната Мъжествена част е Смъртта.*

Уилям Блейк

Блейк не е единственият, който концептуализира времето в мъжки род, а пространството в женски. В книгата си „*Етика на сексуалното различие*“ феминистката — философ Люс Иригаре проследява сложната еволюция на време-пространствения конструкт от Платон и Аристотел през Хайдегер до Дерида и стига до извода, че двете категории са били винаги мислени разделно, като пространствеността се приема, че произхожда от по-изначалната темпоралност.<sup>4</sup> Не е чудно, че жените — мястото на/за другите, нито притежават свое място, нито пък присъствуват в тези дебати. Иригаре

<sup>4</sup> По-конкретно, анализът ѝ се базира на Аристотеловата „Физика“, IV, гл. 10-14, Хайдегер „*Битие и Време*“, „*Основни проблеми на Феноменологията*“ и Дерида „*Усия и Грам*“.

настоява да се преосмислят основните философски категории, които структурират и осветляват житейския опит на субекта, „за да можем да живеем и мислим чрез половото различие”(1993:15). Иригаре развива идеята за „междината” — интервалът между мястото, което жената е заемала традиционно („т.е., мястото на/за другия”), и мястото, в което би се превърнала, ако имаше „свое пространство”(1993:18). Именно тази пореста междина на време-пространството тя сочи като възможно убежище за жената. Освен това, Иригаре предлага да се преобърне метафизическото твърдение, че субектът е преди всичко господар на времето, тъй като според традиционното схващане за времето, то е вътрешно спрямо субекта, докато пространството е външно. Тя се пита дали това господство не се базира на вмъкването или апроприирането на пространството, на материалността, която първа изгражда субектността. С размишленията си кое точно предопределя логиката за ролята на жената като вечен снабдител на другите, даряваща живот, посредник, пазител на дома, Иригаре преобръща не само традиционните значения на пространството и времето, но също и на материята и формата, както и на пола и рода.

Нека разгледаме една конкретна теория за време-пространствените отношения в литературата и имплицитните ѝ внушения спрямо категорията род чрез анализа на няколко пиеси на Сам Шепард. Вече споменахме интереса на Лотман към пространствените структури, които той разглежда като вид художествен „език”. В литературните си анализи Лотман изхожда от убеждението, че „границата” е основният организиращ елемент на литературното пространство. В резултат на същата тази граница се порождават пространствени опозиции. Границата би могла да изпълнява свързваща, както и разделяща функция. Лотман осъзнава двойствената природа на границите, но все пак подчертава тяхната способност да разделят и чертаят двойки типологични семантични опозиции като „близко” — „далече”, „вътре” — „вън”, „затворено” — „отворено”, „свое” — „чуждо”, „познато” — „непознато”, „свято” — „греховно”, „свобода” — „затвореност” и много други.<sup>5</sup>

Що се отнася до сюжетното пространство, Лотман отново обозначава граничността като основна типологична черта на художествения свят и съответно споменава две групи герои — „подвижни” (които имат свобода по отношение на сюжетното пространство, могат да променят мястото си в структурата на художествения свят и да пресичат границата между вътрешната и външната сфера) и „неподвижни” (които всъщност представляват функция на това пространство или препятствие). В това описание Лотман свежда наративните функции до две на брой (за разлика от тридесет и едната литературни функции на Проп); като тези функции са отворени от двете страни и по този начин повторяеми до безкрай: „влизане в затворено пространство и излизане от него”. Лотман прецизира формулата по следния начин:

*Доколкото затвореното пространство може да се интерпретира като „пещера”, „гроб”, „къща”, „жена” (със съответните качества „мрак”, „топлина”, „влага”), влизането в него може да се разглежда*

<sup>5</sup> Обстоен анализ на „границата” и „граничността” в художественото пространство Лотман прави в *“The Notion of the Boundary”, Universe of the Mind* (1990: 131-9), *“The Origin of the Plot in the Light of Typology”*(1979), *“Problems of Literary Space in Gogol’s Prose”*(1968).

на различни нива като „смърт”, „зачеване”, „завръщане у дома” и т.н.; освен това, тези действия се възприемат като взаимно идентични (1979: 168).

За целите на нашето четене чрез/през рода е важно отношението, което Лотман установява между агента на наративното движение (героят) и препятствието или затвореното пространство, в което той прониква (къща, жена), за да остане да го обитава или да го напусне. Не може да не забележим, че първоначалната опозиция между границата и преминаването е структурирана по полов/родов признак — имплицитно загатваща опозиция между женскостта и мъжкостта.<sup>6</sup> Ако препятствието/пространството се разглежда като (подобна на) жена, т.е. морфологически женско, то героят би трябвало да бъде мъж. Отгук следва, че затвореното пространство предполага „женското начало”, свързано с реда, плодовитостта, утробата, но също така и липса на инициативност, инерция и пасивност, докато противоположната асоциация с външното, отворено и безкрайно пространство предполага деятелност, хаос и динамика, т.е. мъжкото начало.

Ако приемем за валидна формулата на Лотман за формирането на субекта чрез придвижване и завоевание в пространството (съответно и на женския пол/род), възниква редица въпроси. 1) Макар и древна, валидна ли е тази разделна митическа схема при анализирани на постструктуралистски анти-герои с разпадаща се идентичност и несигурна субектна позиция, които автоматически разбиват всякакви системни или дихотомни рамки — включително и родовите дихотомии? 2) Ако ролята на митичния мъжки субект е създаването и поддържането на половото/родовото различие, то каква би била функцията на женската фигура? Дали „ТЯ” е само пространството, в което става това движение? Или е функция на пространството, т.е. пространствена позиция в темпоралното развитие на сюжета — „утроба”, „дом”, „територия”, на която се води мъжката битка за субектност? И последен въпрос — ако приемем, че основната цел на мъжкото придвижване е доказване на мъжествеността чрез преодоляване на границата, то какъв би бил смисълът на придвижванията на съвременните (женски) герои-ни?

Семейните пиеси на Шепард от последните десетина години се концентрират върху нещастни герои, „впримчени” в херметическия капан на семейното или социално време-пространство. Вечният мотив за желаното бягство/завръщане, предадено през призмата на опозицията вътре-вън, присъствува и у този драматург, но в по-многозначен и преобърнат вариант. Шепард пародира традиционното разделение на драматургичното пространство на „вътре” (лично, семейно, уютно) спрямо „вън” (публично, враждебно, непредсказуемо) и съответното разполагане на жените в първия тип пространство, а на мъжете във втория.<sup>7</sup> Ако анализираме по-късните семейни пиеси „Проклятие на гладуващата класа” (1977), „Погребаното дете” (1978), „Истинският Запад” (1980), „Обезумели от любов” (1983) и „Състо-

<sup>6</sup> Идеята за тази провокативна интерпретация дължа на разработките на феминистката филмова критичка Тереза де Лоретис, която, проследявайки траекторията на желанието във филмовия наратив, прави критичен преглед на основни митично-текстуални стратегии и разграничения като производни от изначалното полово/родово разграничение (*Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, 1984).

яние на ума” (1985)<sup>8</sup> ще се убедим, че изкуствената противопоставеност между „вътре-вън” и „женскост-мъжкост”, внушаваща противоположни ценности, раздвоява болезнено самите характери и замразява тяхното движение, като води до физическа и мисловна парализа, дори и до смърт.

Първоначалната сцена на „**Проклятие на гладуващата класа**” с разбитата входна врата непосредствено внушава нарушен баланс между „вътре” и „вън”. На пръв поглед стаята изглежда обикновена — просто води към други пространства вътре и вън от къщата. Но оголеният до крайност интериор като че ли превръща стаята в основна структура, която организира домашното пространство по определен начин. Строшената врата (разбита от бащата Уестън) има символично значение като междинно пространство между вътрешния и външния свят. Тя внушава една пространствена парадигма, която непрекъснато сменя позицията си спрямо две свързани оси: на сигурността и желанието, както и на заплахата и страха. Впоследствие разбираме, че и двете оси се пресичат в точката на липсата и отсъствието: къщата/ семейството не предлагат нито храна и сигурност, нито човешка топлина. Стаята, в която се развива действието, в началото функционира като центрофугично пространство — в процес на напускане от обитателите му. Самото място изглежда анти- дом, то внушава отказ и отрицание.

Първото действие в пиесата е пристигане, което е замислено като скорошно заминаване: след неуспешен опит да влезе с взлом в собствения си дом предната нощ, пияният Уестън, на връщане от пустинята, нахлува през празната рамка на вратата, за да донесе мръсното си пране и да обяви, че не може да остане. Неспособността му да определи къде се намира, подчертава неопределената му междинна позиция: „Това вътре ли е или вън? Вътре е, не съм ли прав? Нищо че вратата е вън, тук е вътре все пак” (стр.156). Като типичен скитник Уестън мечтае да продаде къщата и да се изнесе в Мексико. Съвсем изненадващо, след като се преражда ритуално в Трето действие, той решава да започне нов живот и да остане, но е толкова силно заклещен в капана на миналото, че просто не може. Синът му Уесли следва същата траектория на желанието: бляновете му преди завръщането на бащата очертават серия от пространствени впитания, които предават двусмисленото му положение:

*Усецах тялото си в моето легло в моята стая в тази къща в този град в този щат в тази страна... Усецах пространството наоколо като огромен мрачен свят. Слухтах като животно. Слухът ми се страхуваше. Страхувах се от звука. Напрегнато. Сякаш всеки миг нещо можеше да нахлуе в мен (стр. 137).*

<sup>7</sup>Приемам това разделение за дадено в конвенционалната драма, тъй като още в старогръцката култура/драма “oikos” и “polis” са били мислени разделно, не само пространствено, но и концептуално, като два различни свята — първият на жената, а вторият на мъжа. Хана Сколников прави обстоен преглед на това разграничение в световната драма в книгата си “Women’s Theatrical Space”, 1994.

<sup>8</sup>Придържам се към вече придобилите гражданственост на български заглавия на пиесите, макар и понякога те да се разминават с оригиналното (напр. публикуваните преводи на К. Мерджанска „Жертва на любовта” и „Проклятие на гладуващата класа” бяха поставени на сцените на „Сълза и Смях” и Театър „София” под по-интригуващите заглавия „Обезумели от любов” и „Проклятието”; преводът на заглавието „Състояние на ума” от Г. Даскалов е доста отдалечен от оригиналното „Самоизмама” (A Lie of the Mind).

Серията от концентрични кръгове, обвиващи леглото, стаята, къщата, града, щата, страната, та чак до „огромния мрачен свят“, както и живото оградено агне на самата сцена, са ярки образи, които внушават едновременно желание за бягство и страх от същото. Кръговете напомнят и за символичното движение в кръг на самите герои — сякаш попаднали в капан, те не могат да избягат нито от мястото, нито от себе си или генетичната си обвързаност. Първоначално Уесли мечтае да замине за Аляска, „за западната граница, защото е пълна с възможности“, но с течение на времето, след като буквално и преносно става „баща си“, той повтаря неговото решение: „Никъде няма да замине“ (стр. 172).

Освен разминаванията между двете поколения пространственото напрежение има и своите полово-родови измерения: мъжете идват и си отиват, докато жените, заключенички в дома, непрестанно мислят как да напуснат завинаги. Дъщерята Емма многократно заплашва да напусне къщата, но накрая, когато наистина го прави, колата експлодира и тя насилствено остава. Елла, майката, също се чувства „чужденец в собствената си къща“ (стр. 173); тя също иска да продаде къщата заедно със земята, овощната градина, трактора и добитъка, за да отиде в Европа, но до края на пиесата попада в още по-жесток капан и остава по принуда. В контраст на това безкрайно люшкане на четиримата герои във време-пространството постепенно се откроява ролята на един символичен предмет в центъра на сцената, който не помръдва — хладилникът. Последният се превръща в пети член на семейството — характерите разговарят с него, за него, кръжат около силуета му; отварят и го затварят непрестанно. Празният хладилник символизира не само физически глад, но и духовна нужда. Макар и да събира около себе си членовете на семейството, той ги свързва по-скоро в липсата, недостатъчността и хладината на човешките отношения.

Конфликтът между оставане или напускане на затвореното пространство, между подвижност или неподвижност се подсилва от непрестанната игра между миметичното и диететичното пространство, като първият тип все по-ясно се свързва с женското пространство на съществуване, а вторият с мъжкото.<sup>9</sup> Противопоставянето на зримото и незримото на сцената най-лесно се предава чрез опозицията вътре-вън. Реалността на въобразимото незримо време-пространство се осигурява чрез последователността на действията в осезаемото време-пространство, чрез отделните актове на влизане и излизане, говорене или препрещане към събития отвън или чрез пътуване на героите между двете време-пространства. У Шепард отношенията между миметично и диететично пространство са свързани с противопоставянето на миметични и диететични герои, вътре и вън, лично и публично и съответните социални и семейни ценности, които те обозначават.

<sup>9</sup> Под миметично пространство разбирам видимото за публиката пространство, представено на самата сцена, докато диететичното е въобразимото пространство, отвъд самата сцена, невидимо, но мислено като продължение на обзримото. Първото се предава директно, докато второто се опосредствува от дискурса на действащите лица и обикновено се предава словесно, а не визуално. Тук възниква терминологичен проблем с категорията време поради факта, че то не може да бъде показано, по дефиниция времето е не-миметична категория, но можем да говорим за него също така експлицитно или имплицитно.

Явно миметичното пространство (стаята) загатва различни ценности за двата пола/рода и двете поколения. То функционира едновременно като институционална сфера (семейна) и като лично пространство и по тази причина е противоречиво. За женските герои домашното пространство означава стасиз, прикованост, затворничество, защото се свързва с тесните параметри „тук“ и „сега“, докато за мъжете то е само временна отбивка по пътя „там някъде навън“ — по този начин то означава промяна и е свързано с времето. От една страна, семейното пространство е лично мъжко пространство на спокойствие от стреса и заплахата на външния живот, а, от друга страна — ограничително пространство за жените, което ги приковава към едно под-сигурено, но емоционално стерилно съществуване. Това обяснява различните пространствени асоциации за двата рода: за мъжете (законните собственици на миметичното пространство в буквалния и преносен смисъл — мъжките действащи лица влизат в пиесата диегетично и акустично още преди да го сторят визуално и миметично), миметичното пространство има свойството да се променя. За тях семейното огнище постепенно преобръща първоначалната си функция на центробежно пространство в центростремително, т.е. превръща се в привлекателно място, където те търсят подслон и подкрепа. И обратно, за женските характери — традиционно пазителки на домашния уют, семейното пространство има предимно отрицателни характеристики. Трагичният завършек, който оставя всички герои в неустановено положение — без всякакво домашно пространство и сигурност — сякаш заличава първоначалното разделение на пространството на мъжко и женско. Мъжът не се завръща триумфално от мисията си „навън“, нито е способен да изхранва или защитава семейството си. Жената-майка и съпруга вече не е пасивната домашна прислужница, „вместилището“ за мъжката деятелност. Макар и на моменти Емма и Елла да изглеждат статични, уморени, отчаяни, те правят многобройни опити да се съпротивляват срещу живота в затвор(еност). Те се опитват да нарушат, преобърнат и разширят границите на символичното пространство дори с цената на смъртта (Емма). Тези опити водят до болезненото им раздвояване, защото те съвместяват едновременно и двете митически роли, дефинирани от Лотман: тази на героя, който пораства в субект (жената-пораснал-мъж) и тази на границата (персонифицирано препятствие).

Чрез разпадането на стереотипните мъжки и женски роли Шепард изразява критиката си към модерния не-функционален дом, който се е превърнал в пародия на семейно убежище. Домашното пространство — оспорвано, разкъсвано и разкъсващо в драматургичния сюжет — отново събира семейството накрая, но в едно пространство на споделена загуба и обезнаследяване.

Шепард умело манипулира театралното време-пространство в „**Обезумели от любов**“, за да взриви отново представата за семейната цялост и произход. Това е поредната obsesия на драматурга за сложните взаимоотношения между двата пола/рода и за тяхната невъзможност да живеят нито заедно, нито разделно. Тук пространствените опозиции вътре-вън и миметично-диегетично намират още по-сложно разрешение. Представяйки реалното за измислено, а измисленото за реално, драматургът съзнателно

обърква зрителите относно границите между истина и лъжа, осезаемо и въображаемо, сценичност и отвъдсценичност. Пространственото оформление на пиесата е на две нива: Бащата е разположен на една малка сценична платформа в рамките на голямата сцена, където Еди и Мей (децата му от два различни брака) разиграват драмата на своята кръвосмесителна любов. По този начин Старецът непрекъснато наблюдава и контролира основните фигури на сцената, а зрителите пък обхващат двете сцени. Объркването възниква от самото разполагане на фигурата на бащата в сценичното и наративното пространство. В самото начало сценичните ремарки предупреждават, че „Старецът съществува само във въображението на Мей и Еди, макар и те да се обръщат към него директно, да признават физическото му присъствие. В същото време, той се отнася към тях сякаш всички те обитават същото време и място”(стр. 15). По този начин пространството, което заема бащата, има двойствена природа: то е едновременно диегетично (поради съществуването му в съзнанието на миметичните герои) и миметично (поради физическото му присъствие на сцената и непосредствените реплики към Мей и Еди). Въпреки че според инструкциите, зададени от Шепард, Старецът е изцяло диегетичен герой, оказва се, че в развитието на пиесата, той контролира и миметичното пространство: например, той прекъсва разговорите между влюбените, за да зададе въпроси и/или да изрази мнението си; той установява началото или края на комуникацията между другите герои; именно неговите финални слова бележат истинския край на пиесата. Той е истински господар на времето: успява да удължи, удържи или замрази времето (в протяжността на поне тридесет години) в едно и също пространство. Шепард го поставя седнал в един люлеещ се стол на отделна платформа — далеч от центъра на истинската сцена, вън от „реалното” време, но всъщност той действа в двете допълващи се пространства в един и същ момент. Авторитарното му присъствие на сцената илюстрира огромното значение, което Шепард придава на въображението: бащата се оказва по-истински в съзнанието на своя син и дъщеря, отколкото когато и да е било в реалния живот.

Двете основни действащи лица, впримчени в опустошителна страст, заемат противоположни позиции по отношение на драматургичното пространство. Мей е живяла продължително време в усойна каравана — без да прави нищо, очаквайки търпеливо (по женски) поредното за/връщане на любовника си полу-брат Еди. В момента на действието тя обитава „оголена евтина стая под наем в един мотел на ръба на пустинята Махаби”(стр.13). Нейното положение е два пъти лиминално: между цивилизованото градско пространство и пустинята, и между магистралата и дома.

Културният антрополог Джеймс Клифърд определя мотелите като хронотопи на пътуването: „Мотелите, за разлика от хотелите, разграждат системното усещане за място, местонахождение и история. Те увековечават само движението, скоростта и непрестанното циркулиране”(1992: 106). Мотелската стая (където се осъществява драматичното действие) като крехко ограждение сред безкрайността на пустинята предлага различни възможности за разгръщане в пространството за женските и мъжките герои. Мотелското обкръжение между четирите лабилни стени е единственото (ми-

метично) пространство, което Мей обитава. Обградено отвсякъде от диегетичното пространство на пустинята, то е странно убежище за нея — място на непостоянство и неспокойство, и все пак нещо като дом. Еди нахлува с взлом отвън, за да поспре временно „вътре“ по пътя си към магистралата. Дори и да е представен като миметичен герой, той (подобно на баща си) създава усещането, че принадлежи към диегетичното пространство — вечното „там някъде навън“. За него животът „там някъде навън“ сред природата е двойно привлекателен с обещанието за свободност от ограничителните социални норми и семейни задължения, както и с възможността за смели приключения, които приближават героя до легендата. Напрежението между миметичното и диегетичното пространство се поддържа до самия край на пиесата — докато не се размие самата опозиция между ценностите, които те представляват в съдбата на Мей — разкъсана между двете време-пространства.

Това напрежение обаче не съществува за мъжките герои. Мъжете на Шепард сякаш губят миметичното си измерение и стават напълно диегетични не само чрез физическото си придвижване и пътуване, но и като подплътват съществуването си с непрестанно себе-разказване за минали и бъдещи случки. За разлика от Мей, закована в миналото, бащата и синът живеят в темпоралното измерение на предусещането и очакването — така наречената от Рикьор „очаквана сегашност“. Те са фантазори, които градят въображаеми животоописания, местонахождения, събития. Поради категоричния им отказ да се ангажират със сегашното (сегашността, която се изживява успоредно), те обитават едно по-различно „вътрешно“ пространство — това на самоизмамата и фантазията, на легендарните разкази отвъд границите на линейното време. Като дават предимство на наративите „някъде отвън“ (т.е. извън представеното време-пространство) пред наративите „тук“ и „сега“, Старецът и Еди се отдалечават все повече от ограниченото/ограничаващо миметично пространство към диегетичните зони, свързани с легендата, безсмъртието, заминаването.

Шепард не се стреми да разруши тези легенди, а по-скоро иска да покаже как тези два противостоящи дискурса функционират при героите му. Опозицията между миметично и диегетично сигнализира също и основно темпорално противопоставяне: между омразата на героите към временността на всекидневното и възхищението им спрямо безвремието на легендата и мита.

Бащата е пример за легендарна фигура: статутът му на човек, за който останалите непрекъснато говорят, му предоставя възможност да прескочи символично ограниченията на визуалното миметично съществуване. По силата на своята дискурсивна позиция той надхвърля границите и на времето — той се саморазлага в бездействие и безкрайно сегашно говорене. Но не е ли в известна степен тази „мъжка“ легендарност иронична с напомнянето си за стереотипната „женска“ пасивност и изчаквателност? Както в повечето пиеси на Шепард, фигурата на бащата усилва своето присъствие във време-пространството чрез повторение и удвояване с фигурата на сина/синовете. В това отношение „Обезумели от любов“ се доближава най-много до „Истинският Запад“, тъй като и двете пиеси са организирани около диегетичната фигура на отсъстващия баща. Фелисия Лондр шеговито изразява тази

формула с игривата употреба на израза „на път” : „Мъжките герои на Шепард буквално и преносно са все на път да се превърнат в бащите си”(1993: 222). Еди също повтаря наративната схема на живота на баща си, като обича едновременно две жени и живее, сновейки между двете. Мей и Графинята, подобно на другите две жени на бащата, са редуцирани до серия от географски местонахождения, адреси, градчета, изгледи от пощенски картички, нещо като „временни станции” в придвижването и на бащата, и на сина — образно наречено от Шепард „движение на поспирането”.<sup>10</sup> На повърхността на семейната картография скитанията и убежищата на Еди и Стареца следват повтарящия се модел на завладяване на стаи/ къщи/ утробы/ жени — т. е. граници и препятствия по модела на Лотман.

В началото на пиесата този модел изглежда още по-валиден поради пространственото разположение на Мей. Съвсем иронично, тя — единственият постоянен обитател на миметичното пространство — допринася за диететичното удължаване и разпростиране на мъжките герои, като ги снабдява с поредния източник за безкрайните им фантазии. Красива и покорна, тя изпълнява функцията на типичен обект на мъжкото желание, непрестанно изложена на собственическия мъжки втрещен поглед. Единственото ѝ движение е това на предмет от личната собственост на бащата и/или любовника, който трябва да бъде преместен и застопорен в определено пространство, което мъжете са ѝ отредили. Дори когато се появява новият ѝ ухажьор Мартин, тя изпада в още по-беззащитна позиция. Мей кръжи непрестанно в емоционалното пространство между тримата мъже — както физически, така и символично. От бащините си ръце тя преминава в ръцете на любовника си-брат в очакване най-накрая да стане собственост на Мартин. Тя не е просто символична репрезентация на мъжкото желание и съперничество, а се превръща в разменна монета на отношенията между мъжете.

Всъщност в пространствената геометрия на пиесата има два триъгълника: еротичният триъгълник Еди-Мей-Мартин и семейният триъгълник баща-дъщеря-син. Отначало изглежда, че Еди и Мартин се бият кой да притежава споделената жена. След като научаваме за фалшивите декларации в любов и за многобройните изневери на Еди, разбираме, че той настоява да задържи своя фетиш Мей само заради надиграването с Мартин. Мей се превръща в символична територия, за която двамата мъже се бият, за да докажат своята мъжественост. Еди неколкократно дразни съперника си: „...да видим дали си мъж или не си. Нали разбираш? Дали си „мъж” или само някакво „момче”?” (стр.55). Успоредно с мачистките словесни грубости Еди непрекъснато разиграва спектакъл на каубоя — хвърля ласо из стаята, потраква с шпорите си, гали пистолета си, като се опитва да държи съперника си на разстояние.

Надграждайки идеята на Рене Жирар за „еротичните триъгълници”, Ив Козофски Седжуик отбелязва, че „връзката, която свързва двамата съпер-

<sup>10</sup>В автобиографичния си сборник разкази, стихотворения и монолози „Ястребова луна” Шепард говори за своето (и на баща си) очарование от „движението на поспирането”, обяснено като „значимостта на живота като непрестанно движение, вървене напред и мимолетното спиране някъде, просто отбиване”, *Hawk Moon*, Performing Arts Journal Publications: New York, (1981:85).

ници, е също толкова силна и напрегната, колкото връзката, която свързва всеки от съперниците с любимата жена”(1985: 21). Тази гама от връзки между мъжете (приятелство, наставничество, съперничество, институционално подчинение и други) Седжук нарича „мъжко хомосоциално желание”. Поведението на Еди доказва валидността на подобна теза: той се интересува повече от Мартин, отколкото от Мей, защото победата над другия мъж едновременно ще задоволи патологично мачисткото му его и ще запази собствеността върху желаната жена. Така Мей е на път да бъде символично разменена/ разместена като предмет (т. е. опредметена) между различни мъжки фигури с единствената цел да подсили мъжката автономност.

В семейния триъгълник Мей също трябва да изпълни ролята на посредник в домашното пространство — тя трябва да намали напрежението между бащата и брата-любовник, дори да циментира мъжката връзка като запази мълчание или подкрепи бащината версия за самоубийството на майката на Еди. Думата „циментира” не е случайна. Антроположката Гейл Рубин използва този термин в книгата си „Графикът на жените”, за да обясни вековната роля на жените за поддържане на родово-патриархалните връзки: „Макар че се разменят жени между родовете, връзките се установяват между мъжете, които ги дават и вземат. Така жената по-скоро е проводник на техните отношения отколкото партньор...”(1975: 174).

Мей обаче отказва да бъде предмет на обмяна — разбива стените и на двата триъгълника на мъжко владение. Донякъде интуитивно тя усеща какви са намеренията на Еди от самото начало: „Ще ме заличиш”(стр.15). Само тази реплика показва, че тя съзнава фалшивата сигурност на затвореното миметично пространство, което всъщност се превръща в синоним на капана, обезличаването, на физическата и душевна парализа. След като е пропиляла петнадесет години в пасивно очакване и затворничество, тя решава да напусне впримчващото пространство на семейството и собственическата любов и да създаде свое пространство, дори и по-несигурно. Така тя предпочита да обитава някакво маргинално пространство, отколкото да бъде „заклученик” в солидните мъжки пространства или да циркулира в между-пространствата на размяната.

Шепард обръща специално внимание на сценографията, която предава безизходното положение на Мей чрез разположението на останалите герои по хоризонталната и вертикалната ос на бойното поле в стаята. Непрестанните силни удари по стените на мотелската стая отекват чак до зрителите и внушават обречените опити на Еди и Мей да се измъкнат от зловещия кръг на страстта и зависимостта. В това отношение помагат и електронните ефекти, които подсилват звука на всяко затръщване на вратата, на всяко влизане и излизане от стаята, като подсилват и усещането за клаустрофобичност и ограниченост. Невъзможността на героите да наложат контрол един над друг прелива в серия от словесно и физическо насилие: Еди и Мей блъскат стените с лакти, с глава, ритат пода с всичка сила, блъскат врати и предмети, обикалят по периферията на стаята като животни в клетка.

Окончателното напускане на временното мотелско пространство измества и преобръща традиционната репрезентация и на двата пола/рода:

Еди, Мартин и Старецът се чувстват хванати в капан след проникването в женското пространство на Мей. От друга страна, женските героини отказват да бъдат идентифицирани като замръзнали телесни пространства и сами потеглят на мъжки пътешествия. Мей и Графинята (новото поколение жени) избират несигурния топос на магистралата, докато някъде далеч в задкулиското диететично пространство майката на Мей (традиционно факсимиле на жена) продължава да търси с болка и упоритост Стареца, град след град.

Шепард използва рамката на семейната драма, за да представи детайлно разпадането на съвременното атомистично семейство и да подчертае темата за измъкването от фамилните връзки в името на намирането на едно вътрешно пространство на отделния индивид. В семейните си пиеси той внушава неадекватността на традиционното антагонистично разделение на време-пространството на „женско“ („вътре“) и мъжко („навън“) именно чрез кризите на отделните индивиди, незачитането и агресията спрямо другия пол/род. Ако се опитаме да обобщим движението на героите в драматургичното му пространство през призмата на пола/рода, не можем да не забележим натрапчивата схема на „нешастни мъжки завръщания“ и „бунтарски женски напускания“.

Така например, „Погребаното дете“ започва с отбиването на Винс в дома на своя дядо и баба на път за Мексико, където се надява да намери своя баща. Това временно завръщане в търсене на своя произход провокира серия от загадки: никой не го разпознава, не го посреща, не си го спомня — дори и собственият му баща Тилдън, който отдавна се е прибрал в „майчиния дом“. Нито завръщането е щастливо, нито домът е като очакваната картина от Норман Рокуел на стереотипното щастливо американско семейство с пуйка на трапезата. Напротив — призрачната обстановка внушава заплахата, мрак, запуснатост, потиснатост. Завръщането става още по-безсмислено, когато се оказва, че не се знаят истинските родители на Винс: той би могъл да е кръвосмесителен син на Тилдън и Хали, би могъл да е „погребаното дете“ в задния двор, което символично възкръсва, но би могъл да е и измислено дете, подобно на Ансел. В края на пиесата, след удвояването с фигурата на бащата и неочакваната смърт на дядото, Винс става новият наследник на дома. Самият акт на онаследяване се обезмисля поради факта, че Винс наследява прокълнатата къща, обитавана от живи трупове. Така мъжете от три поколения остават в безплодното и разпадащо се семейно пространство, сякаш сами се превръщат в топос на „женска“ пасивност и инерция. За разлика от тях женските героини смело прекрочват „границата“ на домашното време-пространство: Хали се скита с местния свещеник-пияница, а Шели загърбва завинаги разлагачия се дом.

Тази схема се повтаря и в „Състояние на ума“. В пиесата Шепард напълно деконструира стереотипните представи за „мъжкото“ и „женското“ начало — на ниво герои, сюжет, мотиви. Но по отношение на време-пространствения континуитет и прекрочването на „границата“ към субектността, отново женските характери (и отново след дългогодишно потисничество и физическо насилие от страна на бащите и съпрузите) са активната страна. Лорейн и Сали (майка и дъщеря) не просто изоставят слабите си, но агресивни мъже, но дори изгарят символично и буквално устоите на разядения от насилие и противопоставеност дом.

В тази линия на съпоставка най-ироничното представяне на стереотипните траектории във време-пространството през призмата на пола/рода бихме могли да намерим в „Истинският Запад”. Двамата братя Остин и Лий, които пишат сценарий за холивудски филм, са окупирали кухнята на майка си, като отказват да напуснат „къщата”/„утробата”, докато тя щастливо поема към мъжката територия на истинския Запад.

Макар и доста различни, семейните пиеси на Шепард разкриват известни прилики по отношение на изразяването на категорията род и театралното време-пространство. Първо, те подчертават полово/родовото маркиране на време-пространството, т.е. някои време-пространствени структури се наточават с определени социално родови мъжки или женски роли. Второ, семейното пространство — раздирано от конфликти поради противопоставяне на двата пола/рода, става херметично, стерилно и не носи щастие и удовлетвореност. Драматургичното пространство е еротизирано, като движенията на героите в неговите очертания придобиват определени мъжки или женски оттенъци. Конфликтът между двата пола/рода се задълбочава около мотива за оставането или напускането на социално предписаните твърди граници на семейните и родови роли. И ако се завърнем към основния организиращ принцип на литературния наратив според Лотман — рамката на навлизане/излизане в дадено затворено пространство („пещера”, „къща”, „жена”), интерпретирано като „смърт”, „прераждане”, „зачеване” или „завръщане у дома” — наблюдаваме как Шепард преобръща по различен начин и в различна степен стереотипния модел на „преминаване на границата”, като предлага други възможни варианти на полово/родова различност.

Като цяло, героините на Шепард обитават затворени пространства, но имат негативна идентификация с тях и отчаяно се стремят към отвъдни пространства. В този си стремеж те не успяват да скъсат изцяло веригите си в ограничаващото ги време-пространство и понякога попадат раздвоени в междинни граници, дори и в безкрайното пространство на смъртта (Емма унищожава „женското” си пасивно „аз” с цената на смъртта). Освен това, самото им желание да прехвърлят границата на ограниченията на каквато и да била цена, подсказва динамичност, хаос и най-вече деятелност — все елементи на мъжкото начало.

Шепард заличава разделението между реално и измислено, както и между чисто „мъжки” и „женски” зони на живот и придвижване. Той дестабилизира миметичния модус, явно показвайки предпочитание към диететичния мъжки дискурс. Неговите мъжки герои живеят едновременно вътре и вън и затова имат по-голяма способност за пространствено развитие. Така например, диететичните пространства на пустинята или магистралата/пътя им предлагат подобри възможности за физическа и социална мобилност, както и възможност да живеят едновременно и в реалното, и в измисленото време-пространство на легендата. Но парадоксално, те не се възползват от тази възможност.

Анализираните примери показват, че динамиката на пола/рода е от централно значение в драматургията на Шепард. Драматичното действие, „трансформационният” тип герои, сценичното време-пространство в неговите пиеси се отклоняват от традиционните рамки на литературната то-

пография, сюжетирание и репрезентация именно поради дестабилизиращата роля на категорията пол/род. Съзнателно или не, (далеч съм от мисълта да причисля Шепард към феминисткия лагер) Шепард подрива стереотипните граници в американската култура между „женскост“ и „мъжкост“ на преживения човешки опит и внушава нуждата от междинност и граничност на съответните полярни двойки.

## Библиография

- Artaud, Antonin (1958) *The Theatre and Its Double*, trans. Mary Richards, NY: Grove Press.
- Бахтин, М. (1983) *Въпроси на литературата и естетиката*, прев. Н. Чекарлиева и Д. Кирков, Издателство „Наука и изкуство“, София.
- Blau, Herbert (1987) *Subversions of the Postmodern*, Collier Books, NY.
- de Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, MacMillan Press, London.
- Clifford, James (1992) „Traveling Cultures“, in *Cultural Studies*, eds. L. Grossberg, C. Nelson and Paula Treichler, Routledge, NY London.
- Erben, Rudolph (1987) „Women and Other Men: The Shepard Landscape“ in *American Drama, 1945-Present*, vol. 2:29-41.
- Foucault, Michael (1986) „Of Other Spaces“, *Diacritics*, Spring, 1986: 22-27.
- Frank, Joseph (1963) „Spatial Form in Modern Literature“, in *The Widening Gyre*, Bloomington and London, pp. 3-64.
- Irigaray, Luce (1993) *An Ethics of Sexual Difference*, trans. Carolyn Burke, Ithaca: Cornell UP.
- Kristeva, Julia (1986) „Women's Time“, *Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Basil Blackwood.
- Lotman, Jurii (1968) „Problems of Literary Space in Gogol's Prose“, *The Structure of the Artistic*, trans. R. Vronn, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- (1979) „The Origin of Plot in the Light of Typology“, *Poetics Today* I, 1/2, 161-184
- (1990) „The Notion of Boundary“, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. A. Shukman, LTD, 131-39.
- Marranca, Bonnie (1981) ed. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, Performing Arts Journal Publications, New York.
- Rubin, Gayle (1975) „The Traffic in Women“, in *Toward an Anthropology of Women*, ed. R. Reiter, New York: Monthly Review Press, 157-210.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, NY: Columbia UP.
- Shepard, Alan (1992) „The Ominous Bulgarian Threat in Sam Shepard's Plays“, *Theatre Journal* 44: 59-66.
- Shepard, Sam (1981) *True West, Buried Child, Curse of their Starving Class in Seven Plays*, Faber and Faber, London Boston.
- (1984) *Fool For Love*, Faber and Faber, London Boston.
- (1986) *A Lie Of the Mind*, Plume: New American Library.