

## ИСКРА НИКОЛОВА

### СЪВРЕМЕННАТА ДРАМА: ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

*„Един театрален текст е наистина добър само тогава, когато е невъзможен за поставяне от съществуващия в този момент театър.“*

Хайнер Мюлер

\*\*\*

*Докато произходът на думата „драма“ се корени в древногръцкия глагол „правя“, то „теория“, както и „театър“, произхождат от глагола „виждам“; можем да проследим връзката и на двата термина с думата „theatron“, означаваща „място за гледане“. Но мястото, от което гледаме е също толкова важно за нашите възприятия, колкото и обектът, върху когото приковаваме своя поглед.*

Джон Фрийман<sup>1</sup>

#### **Театър – теория – драма: Взаимодействия и трансформации**

Настоящият текст е опит да се проследят някои от взаимодействията, протичащи в очертания по-горе от Джон Фрийман „триъгълник“: театър – теория – драма, както и тяхното отражение върху съвременните драматургични практики. В тази рамка могат да се набележат редица интересни развития на драматичната теория през последните няколко десетилетия.

В началото на XXI век съвременната драма изживява процес на значителни концептуални преустройства и трансформации. В по-общ план този процес отразява настъпилите промени в динамиката на взаимодействия между т. нар. „две култури“, тоест

сферите на науката и изкуството. Известно е, че в ерата на позитивизма, високия модернизъм и структурализма изкуството е под силното влияние на науката и се стреми да усвои и прилага научни парадигми и език в своята теория и практика. Но през втората половина на XX век деконструктивизмът подлага на критичен анализ опозицията научен дискурс « художествен дискурс, посочвайки, че между тях съществува отношение не толкова на контраст, колкото на подобие. На традиционното схващане, че на езика на науката са присъщи обективност и еднозначност (1 дума = 1 значение), Деридата противопоставя възгледа, че метафоричността е присъща както на художественя, така и на научния език<sup>2</sup>.

За критичното преосмисляне на отношенията в опозицията наука – изкуство допринасят и редица други фактори, характеризиращи интелектуалния климат в епохата на постмодернизма. Така например, нарастват съмненията във всемогъществото на „научния прогрес“, чиято обратна тъмна страна е грозящата екологична катастрофа. Същевременно, най-новите революционни развития в областта на науката предвещават „сливане“, и то в обозримо бъдеще, между технология и биология (виж напр. генното инженерство), между реалност и виртуалност – което дава основание да се предположи, че размиването на границите между наука и изкуство протича и ще протича не само на езиково равнище. <sup>3</sup> Редица изследователи отбелязват засилващото се взаимопроникване между тези две сфери на дейност, което, по думите на американския академичен автор Матю Киршенбаум, обуславя необходимостта от една радикална, „агресивна интердисциплинарност“. <sup>4</sup>

Всички тези развития водят до посезаема *двуосочност* в обменните процеси между науката и изкуството. Докато в текстовете на технократски настроения авангард от началото на XX век много често „научността“ придава легитимност на метафоричността, то сега науката на свой ред все по-осъзнато прибегва към метафората като средство за научни изследвания и анализи. <sup>5</sup> Тя заимства евристични модели и разработки от теорията и практиката на изкуството.

В хода на тези обменни процеси, по думите на американския теоретик и театрален изследовател Бърт

О. Стейтс, е налице „тропологичен пренос“, което той нарича „ефект на пеликана“: Всяка „дума-майка подхранва производните си със собственото си първоначално значение“ и по този начин, „както пояснява Умберто Еко < в „Ролята на читателя“<sup>6</sup> > полето се преструктурира, семиозисът се преподрежда и *метафората [...] се превръща в култура.*“<sup>7</sup> (к. м.) При това, добавя Стейтс, целият този процес понякога протича с „бързината и непрегледимостта на торнадо“. <sup>8</sup>

Тази тенденция отчетливо се проявява и в областта на театралната и драматична теория. Може да се каже, че „театралният модел“ осъществява преход от специализираност към универсалност, и намира все по-широко разпространение в социокултурното пространство. <sup>9</sup> Така по своеобразен начин отново се реактуализира споменатата по-горе етимологична връзка между термините „теория“ и „театър“. Терминологични и концептуални елементи от теорията на драмата и театъра се преоткриват и използват в множество научни области и дисциплини: от неврологията (където се говори за „театър на съзнанието“<sup>10</sup>) и психологията (където се изследват различни модели на ролево поведение)<sup>11</sup>, до антропологията<sup>12</sup>, социологията (теория на организациите<sup>13</sup>, теория на социалните конфликти и на посредничеството при водене на преговори<sup>14</sup>), образованието и теорията на игрите<sup>15</sup>; медийната теория (в епохата на симулакрумите, ако си послужим с термина на Лиотар, всяко събитие, включително и войната, може да бъде „драматизирано“ и превърнато в зрелище.)

Горните примери, които далеч не са изчерпателни, показват, че теорията на драмата „настъпва“ в най-разнообразни отрасли на културата и научно-то знание. Освен това тя намира практическо приложение както във виртуалния свят (скриптовете за електронни игри, т. нар. „интерактивна драма“<sup>16</sup> и т. н.), така и в реалното извънтеатрално пространство (психодрамата, театрализираните ритуали на фолклора и етнографията и пр.). Парадоксалното обаче е, че същевременно класическата драматична теория се „оттегля“ от своята изконна територия – театралното изкуство и драматургичните практики. Самото театрално зрелище напуска театралното пространство (тази продължаваща вече десетилетия и засилваща се тенденция намираща израз в редица новосъздадени термини като: „представление-разходка“, „представление в социален контекст“, „теренно“ представление и т. н.)

Освен всичко друго, очертаните тук „миграционни“ траектории имат за цел да приведат драматичната теория в съответствие с режима на („агресивна“) интердисциплинарност, характерен, както стана дума по-горе, за интелектуалния климат на започналия XXI век. „Изнасяйки“ навън традиционните си модели и парадигми, драматичната теория „внася“ принципи и техники от други области на познание, от други изкуства, жанрове и медии.

Симптоматично е определението, което известният немски теоретик Ханс-Тис Леман дава на театъра в постмодерната епоха: той го дефинира с термина *постдраматичен* театър.<sup>17</sup>

„Постдраматичният“ театър не означава край на драматичното изку-

ство. Терминът по-скоро отразява дълбоките промени, настъпили в театралната теория и практика в постмодерната епоха. Те протичат първо в авангардната и експериментална периферия на театралния живот, но оказват своето влияние и върху „центъра“ (или това, което е прието да се нарича с английския термин „*mainstream*“). Преосмислянето на централни, ключови понятия в теорията на драмата в една или друга степен има въздействие и върху традиционната театрална практика.

По-долу ще очертаем някои от промените, характерни за драматургичното писане в края на XX и началото на XXI век, настъпили вследствие на описаните дотук процеси.

### Естетика на липсите

В редица съвременни текстове за театър се извършва демонтаж на основните компоненти, изграждащи жанровата парадигма на драматургичния текст. „Ерозия“ протича по цялата верига от жанрови белези, започвайки от действието, през персонажите, диалога, и чак до ремарките.

Динамиката на тези промени е свързана с един процес на „де-драматизиране“ на драмата, с една естетика на „липсите“ и на загубите. Харолд Пинтър пише през 1976 г., че „в езика загубено е казано стои онова, което е неизказано“; и че „речта, която чуваме, е индикация за речта, която не чуваме.“<sup>18</sup> Днес бихме могли да обърнем знака на това негово твърдение и да кажем, че в съвременната грама *липсващото*, или „оновата, която не чуваме“ (макар че сме дошли с предварителни

## ИНТЕРПРЕТАЦИИ

нагласи и очаквания да го чуем) до голяма степен влияе върху казаното, върху „това, което чуваме“. Накратко, „чутото“ предизвиква „шоков ефект“ посредством нарушените „правила“ на драматургично писане и чрез нарочните „празни места“ в структурата на драматургичния текст.

Характерна за постдраматичния театър, според Ханс-Тус Леман, е „загубата на самоидентичност“. <sup>19</sup> От една страна, тази загуба намира проявление в „смъртта“ на драматичния персонаж – редица съвременни текстове за театър частично или изцяло „отстраняват“ персонажа. В тях преднамерено липсват психологически и речеви характеристики на персонажите, а в някои по-радикални случаи няма дори указания за броя, пола и възрастта на действащите лица.

Но освен с изгубената идентичност на персонажа, в по-обща перспектива самият драматургичен текст се характеризира с една „отрицателна“ идентичност – или идентичност, базираща се върху липсите, тъй като вече не е „белязана“ с традиционните жанрови „маркери“ (виж по-горе).

Заедно с „де-маркирането“ на драматургичния текст се извършва и неговото преструктуриране. Присъща на постдраматичния театрален текст е т. нар. от Ханс-Тус Леман „загуба на телеология“ <sup>20</sup> – тоест разграждането на традиционната драматургична ос: завръзка – кулминация – развързка. Същевременно се разпада „логоцентричната“ йерархия, в която на словото се отрежда доминираща и структурираща роля като „носител“ на действието и „двигател“ на драматичното напрежение. Изчезва целост-

та, сцеплението и завършеността на театралния текст. От еднопосочен и монолитен, той става „разпилян“ и фрагментарен.

Често пъти събитийната и причинно-следствената последователност се заменят с принципа на асоциативността. Липсата на единен фокус и перспектива се компенсира с пораждаването на допълнителни смисли, значения и послания. Особено показателни примери за тази тенденция са т. нар. „мултитекстове“ или „компилирани текстове“, създадени с техниките на колажа и монтажа. Както изтъква американската авторка Лесли А. Коуджър, един компилиран текст формира своеобразен „гещалт, чийто тотален ефект е по-голям от сбора на неговите части“. <sup>21</sup>

Всички тези експериментални развиятия и промени дават основание на някои изследователи, като например Герда Пошман, да твърдят, че от съвременната грама се оттеглят „принципите на наратива и на фигурацията < т. е. обособяването на действащи лица или „фигури“ >“, като същевременно се извършва едно „осамостояняване на езика“. <sup>22</sup> В резултат значителен брой съвременни драматургични текстове се четат по-скоро като своеобразни поетични „хорали“, или като философски есета – Ханс-Тус Леман дори обособява такива нови драматургични и театрални форми като „театрална поема“, „сценическо есе“ и пр. Той пише: „Симптоматични за постдраматичния театър са творби, в които вместо действие се предлага една гласно изказана рефлексия... Теоретични, философски или театрално-естетически текстове се „извеждат“ от присъща-

та им среда – читалнята, университетта, или театралното училище – и се представят на сцената.<sup>23</sup> Подобни текстове, колкото и „нетеатрални“ да изглеждат на пръв поглед, всъщност биха могли, според Леман, „да разширят възможностите на театъра“.<sup>24</sup>

Характерна особеност на съвременната драматургия е и преходът от т. нар. „свързан“ или „антитезисен“ диалог към „полифонична“ реч, при която отделните персонажи говорят „паралелно“, понякога едновременно или хорово (например използвайки редуващи се или насложени един върху друг монологични, повторения, „акустични“ или „мултилингвални“ текстове, каквито се срещат в пиесите на Мартин Кримп, Сара Кейн, Дейвид Грег и много други). Заличават се границите между диалог и монолог, между индивид и „хор“. Реплики, наратив и звукови жестове изграждат аудитивната семантика на един „театър на гласовете“, където често пъти е невъзможно да се разбере кой говори и кому говори. Съзнателно е нарушена и „мярката“ на драматичния диалог – той или е „разгърнат“ в поредица от пространни монологични, или пък е минимизиран и накъсан по подобие на диалога в киното, телевизията, комиксите и рекламните клипове.

Така „диалогичният императив“ (термин на Бахтин–Волошинов) се трансформира в полигlossия, при която диалогичността често пъти е само привидна, тъй като или има „разслояване“ на един единствен глас, или пък между отделните гласове не протича комуникация. Текстът „изневерява“ на традиционната си драматургична функция да възпроизвежда и показва действието; често той самият се прев-

ръща в словесно действие, и по-точно – в „машина“ за *разказване*. По думите на известната австрийската авторка Елфриде Йелинек, диалогът се преобразува в „езикови плоскости“.

### От „пейзаж“ към „хипернатурализма“

Базирайки се върху постановката на Деруда за „*espaïement*“ (или „разгръщане в пространството“), Ханс-Тус Леман очертава новите концептуални рамки на драматургичното писане, което той определя като: „*текстуален пейзаж*“ и „*визуална драматургия*“.<sup>25</sup> В този вид текстове „феноменът“ има превес над „повествованието“. Тук езикът вече не е ориентиран по „вектора“ на темпоралната линейност (прочутото начало-среда-край на Аристотеловото действие). Той сякаш добива пространствена материалност и протяжност, превръщайки се в своеобразна инсталация, в един „изложен обект“, който сочи сам себе си. Тази „пространствена“ употреба на езика е част от търсенията на постмодерния театър, които Елинор Фукс обозначава с термина *пост-антропоцентричност*<sup>26</sup> (тъй като „сложните“ и „пълнокръвни“ човешки характери вече не са в центъра на неговия интерес и перспектива).

Впрочем, дефиницията на театралния текст като „пейзаж“ датира още от времето на модернизма, както свидетелстват формулировките на някои негови емблематични фигури като Гъртруг Стайн<sup>27</sup>. По-късно Хайнер Мюлер също изказва подобни възгледи и ги обвързва с естетиката на един антимиметичен театър, който не „възпроиз-

Вежда“, а по-скоро *деформира* реалността, като я превръща, според определението на английския критик Браян Уолш, в един „призрачен пейзаж“ от спомени и фрагменти на саморефлексивната аз.<sup>28</sup>

Темата за „пейзажа“ се среща и при съвременния британския драматург и поет Хауърд Баркър, който я използва, за да се противопостави на „хуманистичния“ (просветителски) възглед за драмата като платформа на рационален дебат. В поредица от провокативни манифести и есета, написани през последните две десетилетия<sup>29</sup>, Баркър се обявява против „масажиращия“ подход на комерсиалния или „популистки“ театър, против „сервилното“ придържане към догмите на реализма и на „добре скроената пиеса“, които според него властват над съвременната британската сцена. Баркър призовава за възраждане на трагичното, за завръщането на трагедията в един театър, който да изпълнява своите социални функции не като „огласява“ отново и отново традиционните колективни норми на морал и поведение, а напротив – като гръзва да артикулира *недопустимото* и *непоносимото* със средствата на един драматургичен език, който „разбива оковите на реалното, видоизменя познатото... и подобно на вулканично изригване изхвърля на повърхността скритото, контра-дискурса, дълбоко частното и личното.“<sup>30</sup>

Макар да е обект на разгорещени критически дискусии в родината си поради радикалния характер на своята драматургия, Баркър е сред ключовите имена в европейския театрален авангард. Той е автор на повече от 20 пие-

си<sup>31</sup>, които се превеждат и играят в много страни по света. Освен че има многобройни сценични реализации, творчеството му е обект на редица критически студии и теоретични анализи.<sup>32</sup>

Хауърд Баркър сам определя своите драматургични текстове като „театър на катастрофата“ – една визия за драматичното изкуство, която притежава духовно родство с „жестокостта“ на Арто, „шока“ на Валтер Беньямин и „енергетичния театър“ на Люотар. Хауърд Баркър сам определя своите драматургични текстове като „театър на катастрофата“ – една визия за драматичното изкуство, която притежава духовно родство с „жестокостта“ на Арто, „шока“ на Валтер Беньямин и „енергетичния театър“ на Люотар. По думите на Баркър мисията на изкуството е да бъде „грознител на съзнанието“, подобно на „песъчинката в черупката на мидата“, а не „да осветлява“, „да пояснява“ и да излъчва „лесно смилаемо“ послания. Баркър се обявява за освобождаването на зрителя от „инфантилното бреме“ да „проумее“ авторската гледна точка. Неговият катастрофичен театър като зона на „свободното въображение“ отвежда отвъд ясно очертаните понятия за „добро“ и „зло“. На границата между тривиалното и абсурдното, баналното и чудовищното, текстовете му понякога създават усещането за гротескна и зловаща трагикомедия. Но докато в „хуманистичния театър“ смехът според Баркър означава „да се смеем *заедно*“ (т. е. има предназначението да създава „уютно“ чувство за принадлежност и общност), то в театъра на катастрофата смехът прик-

рива нашия *ужас и страх*. Като се обявява против „задушаващия“ Аристотелов катарзис, Хауърд Баркър прокламира не „пречистване“, а епифания („оголване“ и абсолютно присъствие) на болката и ужаса.

Както отбелязва Кен Ърбън в статията, посветена на „театъра на катастрофата“ и неговите последователи, есетата на Баркър несъмнено упражняват значително влияние върху по-младите поколения съвременни драматурзи: „В средата на 90-те години на XX век се появява група от млади писатели, в чиито пиеси агресията и сексът се разглеждат по радикален начин. Много от тези пиеси са поставени от театър „Роял Корт“. Сара Кейн, Марк Рейвънхил, Антъни Нийлсън, Мартин Макдона, Джо Пенхол, Джек Бътърфийлд и Джуги Ъптън бързо получават от пресата прозвището „новите британски нихилисти“, или „новите бруталисти“.<sup>33</sup>

„Новата сърджита вълна“ в британската драматургия има своите съответствия и в редица други страни (в Германия например със сходен творчески облик се отличава поколението на Мариус фон Майенбург, Томас Йоник, Терезия Валзер, Давид Гизелман и др.). Това дава основание на театралните изследователи да заговорят за появата през 80-те и 90-те години на XX век на един „нов натурализъм“, „натурализъм на втора степен“, или „хипернатурализъм“, при който екстремни, подобни на кошмари ситуации на насилие и болка, се разиграват на привидно „нормалния“ фон на съвременното ежедневие.

**Рецептивни стратегии, или „четвъртата страна“ на триъгълника**

Процесите, протичащи на структурно и тематично равнище в съвременната драматургия, рефлектират и върху едно четвърто, скрито измерение на Фриймановия „триъгълник“ театър-теория-драма, за който стана дума в началото на този текст. Това скрито измерение, или „четвъртата страна“ е зрителят (впрочем думата „*theatron*“ първоначално е обозначавала *зрителното пространство*). В заключение ще се спрем накратко върху въпросното измерение, като откροим някои рецептивни стратегии на съвременната драматургия.

Въпреки „шоковите“ теми и мотиви, за които стана дума по-горе, експерименталната съвременна драматургия не се стреми да постигне традиционните „емпатични“ (или въвличащи) могоуи на рецепцията като съчувствие и съпреживяване. Жестокостта, безсмислието и ужаса ни се „поднасят“ в текстове, обаядени от хладна отстраненост, емоционална и морална неангажираност, абсурд и черен хумор. „Значението“ на драматургичната творба е преднамерено трудно определимо и противоречиво.

„Ако авторът изпраща своите сигнали от един остров, чиято вътрешност е било невъзможно да се изследва напълно, то читателят от своя страна е пасажерът, който се намира на палубата на един кораб и който няма контрол върху управлението на този кораб. „Значението е мигът на тяхната среща.“<sup>34</sup> (к. м.)

По този образен начин Зигмунт Бауман, в теоретичен труд посветен на проблемите на херменевтиката, очертава един «нестабилен» модел на комуникация между автор и читател/

зрител, който е силно релативиран и субективизиран. Получава се един ефект на «амбивалентност», за който, както изтъква Джон Фрийман, италианските теоретици на изкуството са създали термина «инекспресионизъм» (*inesspressionismo*).<sup>35</sup> Не-експресионизмът, ако предпочетем българската отрицателна представка, означава отказ от категорични внушения и от плътни емоционални и нравствени въздействия върху читателя/зрителя.

По този начин публиката съзнателно бива поставена в една позиция на „морална несигурност“, дори когато е атакувана с „шоковите“ средства на катастрофическия театър.

Ханс-Тус Леман определя подобни рецептивни стратегии като «естетика на неопределеността». Но за тази привидна неопределеност всъщност може да се крие активиращ заряд. Защото, както изтъква Фрийман: «Човек не може да бъде сведен до нивото на пасивен консуматор, когато няма предварително пакетирани предмет за консумация.» Лишен от «удобството» на «предварителното пакетиране», зрителят/читателят се изправя пред предизвикателството да бъде активен съ-участник в осмислянето и «изпълването» на видяното/прочетеното. Така, макар и «отвъд» традиционната граматична теория и често пъти по обратни пътища, преосмисляйки радикално принципите на драматургичното писане и прилагайки една нова естетика на липсите и неопределеността, съвременният театър осъществява своите естетически и социокултурни функции.

Бележки

<sup>1</sup> John Freeman, „Autobiographical Spectatorship“, в: „Consciousness, Literature and the Arts“, Vol. 2:2 (2001).

<sup>2</sup> Виж: Jacques Derrida, „Margins of Philosophy“, Tr. Alan Bass, University of Chicago Press (1984).

Един красноречив пример, подкрепящ тезата на Дерuida, е фактът, че метафоричният език е особено характерен за сферата на информационните технологии, където, в стремежа си да „хуманизира“ компютърните системи, учените и специалистите говорят за компютърна „памет“, за „изкуствен интелект“, за „мениджъри“ и „асистенти“ (които всъщност са компютърни програми), „бисквитки“ (cookies – данни за потребителя), и т. н.; съществува дори софтуерна образователна програма, която се нарича „Ариел“, по името на Шекспировия герой от „Бурята“.

<sup>3</sup> В лабораторни условия вече е напълно възможно да се създават живи организми, които сякаш излизат от платната на Йеронимус Бош или от „Капричос“ на Гоя – например мухи, чийто крака растат на главата (показани наскоро в един документален филм, излъчен по канал „Discovery“).

<sup>4</sup> Matthew G. Kirschenbaum, „Designing Our Disciplines in a Postmodern Age – and Academy“  
Review of: Coyne, Richard, „Designing Information Technology in the Postmodern Age: From Method to Metaphor“, Cambridge, MA: MIT Press (1995).

<sup>5</sup> Виж например: Daniel Rothbart, „Explaining the Growth of Scientific Knowledge: Metaphors, Models, and Meanings“, E. Mellen Press, Lewiston, N. Y. (1997).

<sup>6</sup> Тук Смејмс се позовава на: Umberto Eco, „The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts“, Indiana University Press, Bloomington (1979), с. 87.

<sup>7</sup> Bert O. States, „Performance as Metaphor“, в: „Theatre Journal“ 48:1 (1996), с. 3.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Виж напр. Patricia H. Crochet, „Theater: A Five-Step Metaphor for Life in the Real



World“, в: „The Delta Kappa Gamma Bulletin“, Vol. 6:1 (1999).

<sup>10</sup> Виж напр. Bernard J. Baars, „In The Theatre of Consciousness; Global Workspace Theory, A Rigorous Scientific Theory of Consciousness“ в: „Journal of Consciousness Studies“, Vol. 4: 4, (1997).

<sup>11</sup> Виж напр. Влиятелния труд на: Erving Goffman, „The Presentation of Self in Everyday Life“, Doubleday, NY (1959).

<sup>12</sup> Виж Victor Turner, „Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society“, Cornell University Press, Ithaca/London (1974); както и: Victor Turner, „From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play“, PAJ Publications, NY (1982); Виж също: Richard Schechner, „Between Theater and Anthropology“, Pennsylvania University Press, Philadelphia (1985).

<sup>13</sup> Виж напр. D. Kärreman, „The Scripted Organization: Dramaturgy from Burke to Baudrillard“ в: R. Westwood & S. Linstead, Eds., „The Language of Organization“, London: Sage Publications (2001); също C. Oswick, T. Keenoy, & D. Grant, „Dramatizing and Organizing: Acting and Being“, в: „Journal of Organizational Change Management“, 14:3 (2001).

<sup>14</sup> Виж напр. Deborah M. Kolb, „To be a Mediator: Expressive Tactics in Mediation“, в: D. Brissett & C. Edgley, eds, „Life as Theater; a Dramaturgical Sourcebook“, Aldine de Gruyter, NY (1990).

<sup>15</sup> Виж напр.: Brenda Laurel, „Computers as Theatre“, Reading (1991).

<sup>16</sup> По мози въпрос Виж напр.: P. Weyhrauch, „Guiding Interactive Drama“, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA (1997).

<sup>17</sup> Hans-Thies Lehman, „Postdramatisches Theater“, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. (1999, 2. Auflage 2001).

<sup>18</sup> Harold Pinter, „Writing for the Theatre“ в „Plays: One“, Methuen, London (1976), с. 16.

<sup>19</sup> Hans-Thies Lehman, op. cit., с. 272.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Leslie Irene Coger, and Melvin R. White, „Readers Theatre Handbook: A Dramatic Approach to Literature“, Glenview, IL: Scott (1973), с. 60.

<sup>22</sup> Gerda Poschmann, „Der nicht mehr dramatische Theatertext“, в: „Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse“, Tübingen (1997), с. 177.

<sup>23</sup> Hans-Thies Lehman, op. cit., с. 203–204.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Hans-Thies Lehman, op. cit., с. 272.

<sup>26</sup> Elinor Fuchs, „The Death of Character. Perspectives of Theatre after Modernism“, Indiana (1996), с. 107.

<sup>27</sup> Терминът, който Стайн въвежда е „*landscape play*“.

<sup>28</sup> Brian Walsh, „The Rest is Violence: Müller Contra Shakespeare“, PAJ: „A Journal of Performance and Art“ 23:3 (2001), с. 28.

<sup>29</sup> Есетата и теоретичните текстове на Баркър са събрани в книгата „Arguments for a Theatre“, Manchester University Press (3<sup>rd</sup> Edition, 1997).

<sup>30</sup> Howard Barker, op. cit, passim.

<sup>31</sup> Сред най-често поставяните са „Сцени от една екзекуция“, „Европейците“, „Югум“, „Възможностите“, „(Вуйчо) Ваньо“ и др.

<sup>32</sup> Виж напр. David Ian Rabey, „Howard Barker; Politics and Desire“, Macmillan (1989).

<sup>33</sup> Ken Urban, „An Ethics of Catastrophe: The Theatre Of Sarah Kane“, PAJ: „A Journal of Performance and Art“ 23.3 (2001), с. 37.

<sup>34</sup> Z. Bauman, „Hermeneutics and Social Science: Approaches to Understanding“, Hutchinson, London (1978), с. 229 [цитиран по Фрийман].

<sup>35</sup> John Freeman, op. cit.