

1. Преглед на типовете изследвания

1.1. Преди семиологията: драматургичният анализ

Очевидно е, че анализът на представлението не започва просто с времето на структурализма и семиологията. Всеки зрител, който тълкува едно представление, всъщност го и анализира *ipso facto*, тъй като той селектира, именува, подчертава или изследва някакъв елемент в съпоставка с друг и по този начин установява връзка между тях. Когато зрителите коментират едно представление, от тях не се изисква да вербализират някакъв скрит смисъл, те по-скоро се опитват да открият някакви ориентири. Тяхното описание на представлението най-често приема формата на преразказ на историята (сюжета, фабулата) или поне на най-впечатляващите сценични събития, което улеснява разбирането на използваните средства, естествено делене на представлението и открояването на най-въздействащите или (нарочно) избрани моменти от *постановката*.

Традицията на драматургичния анализ датира от Дигро („Драматическа поезия“, 1758) и Лесинг („Хамбургска драматургия“, 1767), в чието творчество откриваме забележителни описания на актьорската игра и сценичните ефекти. Затова и Брехт всъщност само подновява една, вече установена

В Германия традиция – тази на Драматурга (литературния и театрален съветник на режисьора, известен днес като „драматург“, *dramaturge*). Той предлага драматургични анализи върху театъра и върху определени произведения на своето време, които разкриват голяма част от общата концепция на постановката. Във Франция същият този подход се открива у теоретици като Ролан Барт или Бернар Дорт. Техните анализи винаги се базират върху идеологическите и естетически механизми, открити в дадено произведение. До 60-те години на XX век този маниер на описание доминира всички останали поради широтата на своя поглед, прецизността си, както и поради компромиса, който успява да постигне между подробното наблюдение и интерпретацията. Драматургичният анализ (който не е достатъчно изчерпателен, но който често може да подпомогне представлението) предлага един базисен синтетичен подход към представлението; той откроява основните структури в едно представление, като по този начин предотвратява неговото фрагментарно възприемане.

Но на наше разположение са множество други средства, чрез които представлението може да бъде изследвано; важно е да свържем всички тези различни методи, както и да увеличим нашите източници за информация. Препоръчително е да се започне от възможностите на театралната семиология, която е едновременно устано-

Вена „наука“ и изследователско поле за процеса на „реконструкция“.

1.2. Анализ и семиология

Основната фраза „анализ на представлението“ вероятно не е най-подходящият термин. Да се анализира, означава да се деконструира, да се фрагментира или да се разчупва континуумът на представлението на отделни части или малки единици, като по този начин се получава един по-скоро „съсичащ“ ефект, отколкото цялостно разбиране за *постановката*. За зрителя, обаче, е необходимо първо да види и тогава да опише целостта, или поне ансамбъла от структурирани и организирани системи на това, което сега наричаме *постановка*. В това отношение няма смисъл да се говори за анализ на *постановката*, след като по дефиниция тя е синтетична система от възможни ходове и принципи на организация и, за разлика от самото представление, не е емпиричният и конкретен обект на бъдещия анализ. *Постановката* представлява абстрактен и теоретичен концепт, една повече или по-малко хомогенна мрежа от избори и ограничения, която понякога бива наричана *метатекст* (Па̀ви, 1985), или текст на представлението *testo spettacollare* (Де Марини, 1982). *Метатекстът* е неписан текст, който обхваща всички разнообразни избори, които режисьорът съзнателно или несъзнателно е направил по време на репетиционния процес (или които поне могат да бъдат открити в режисьорската книга, която, разбира се, не е идентична с метатекста). Текстът на представлението представлява *постановката*, но разгледана не като емпиричен обект, а като абстрактна система,

като организиран ансамбъл от знаци. Тези типове текст (в семиологичния и етимологически смисъл на тъкан/текстура и мрежа) осигуряват ключ към възможните варианти за прочит на представлението, но не бива да се объркват с емпиричния обект: представлението в неговата материалност и ситуация на представяне. Анализът на представлението – бил той драматургичен анализ или просто описание на фрагменти или детайли – по необходимост води към разбиране на *постановката*, която от своя страна групира и системно подрежда различните материали, от които е съставен емпиричният обект – представлението. В този смисъл изглежда по-лесно и може би по-ясно да се предложат някои общи хипотези за начина, по който *постановката* функционира, отколкото да се правят подробните и изтощителни, т. нар. „обективни“, описания на различните, хетерогенни аспекти на представлението. Но същевременно е очевидно, че валидността на тези хипотези ще бъде измервана спрямо личността, която ги предлага, т. е. спрямо зрителя/анализатора, търсещи едно цялостно разбиране за *постановката*. Тези хипотези не притежават поддържащата се обективност на емпиричното наблюдение, нито абсолютната универсалност на абстрактната теория; те се колебаят между затвореното, и все пак фрагментарно, описание и една обща несигурна теория; между безформените означаващи и полисемантичните означаеми.

Най-вече е необходимо да се определи за кого е предназначен даден анализ, каква е неговата цел и в какъв „дух“ ще

бъде предприет. Преди всичко анализът притежава две основни функции: репортаж и реконструкция.

1.3. Два типа анализ

Репортажният анализ би могъл да има за свой модел живите радиорепортажи; такъв тип анализ би коментирал представлението в развитие, както при футболен мач се отбелязва какво става на стадиона между „играчите“, подчертават се техните стратегии и се отчита резултатът и „головете“ на двата отбора. Това би означавало да подходим към представлението отвътре, „в разгара на действието“, възпроизвеждайки всеки детайл и въздействие на събитията, преживявайки *тук* и *сега* всичко онова, което изпитва зрителят по време на представлението; определяйки това, което Барт (1980) нарича *punctum*, и как зрителят бива емоционално и когнитивно въввлечен в динамиката на играта, във вълните от значения и усещания, генерирани от множествените, спонтанно произведени знаци.

В идеален вариант репортажният анализ би трябвало да се прави по време на представлението. Зрителят реагира моментално и осъзнава своите реакции непосредствено след като ги е изразил; той отчита „емоционалната пунктуация“, едновременно пунктуацията на *постановката* и собствените си възприятия. Въпреки че по отнoшение на представлението подобна практика не е популярна и въпреки че отчита на медицинско равнище физиологическите реакции у зрителя, репортажният анализ все пак успява да проникне в живото преживяване и наблюдава *in situ* зрителските реакции на сценичните събития. Повечето следи

от тези реакции безвъзвратно се изгубват – на театралния зрител (или поне на възрастния театрален зрител), принадлежащ към западната култура, не е позволено да изразява своите впечатления, реакции и размисли по време на представление; от него се очаква да изчака до края, за да ги изрази. Затова важна част от тези непосредствени впечатления остава зави-наги изгубена, или поне бива погребана под пластове спомени или *a posteriori* рационализиране на спомените. Една от задачите на анализа на представлението е да отбележи по какъв начин подобни емоции се появяват и как влияят върху възприятията, съответно върху образуването на значения и смисли. Критиката, следваща традицията на драматургичния анализ, когато е непосредствена и спонтанна, понякога успява да запази ценна следа от тези ранни впечатления (в случаите, в които описва представлението като метафора на първите впечатления).

Анализът-реконструкция, от друга страна, е приоритет на Запада, който е склонен към консервиране и запазване на документи и към поддържане на историческите паметници. В известна степен той много наподобява историческите реконструкции на минали представления. Той винаги се прави *post festum*; той търси следи, препратки или документи от представлението, както и изявления на творците за техните намерения, записани по време на подготвителната работа и всички технически записи от всички ъгли и във всички възможни форми. Такова изследване *studium* (Барт, 1980) е безкрайно, но трудността е в използ-

Ването на всички тези документи по такъв начин, че да бъде възстановена някаква част от естетическото преживяване на зрителите. Едно представление, независимо дали се е случило вчера или в гръцката античност, е завинаги изгубено и ние вече не притежаваме неговото естетическо преживяване, нито имаме достъп до живата му материалност. Оттук трябва да създадем едно опосредствано и абстрактно общуване с естетическия обект и естетическото преживяване; това е взаимоотношение, което вече не ни позволява достъп до обекта, до естетическата информация, но което, в най-добрия случай, допуска разбира-не за намеренията на неговите създатели и тяхното въздействие върху публиката. Дали се занимаваме с произведение, което действително е било видяно от анализатора, или с реконструкция на минало представление, в действителност ние само реконструираме малка част от неговите основни принципи, но не и самото автентично събитие. Щом веднъж тези принципи бъдат установени, текстът на представлението става обект на познание – един теоретичен обект, заместващ онзи емпиричен обект, който самото представление е било някога. Колкото и полезно и важно да бъде описанието на тези принципи, намерения или ефекти, то все пак не може да бъде сметено за анализ на представлението; то по-скоро служи за теоретична рамка, която анализаторът ще използва, за да свърже детайлно определени аспекти на представлението.

Анализът-реконструкция по-специално е свързан с изучаването на контекста на представлението, а също

така на природата и обхвата на този контекст (или контексти). Такъв контекст би могло да бъде мястото, в което е реализирано дадено представление и публиката от съответната вечер, заедно с нейните очаквания и социокултурен състав, но също така контекст биха могли да бъдат мястото и конкретните обстоятелства в самото представление. Очевидно не е никак лесно да се възстановят тези контексти, нито онзи тип поведение, който ги е създал. Представата на Ричард Шехнер за „реконструкция на поведението“ ни позволява да си представим и възстановим поведението на „актьорите“ или поведението на всички творци, включени в създаването на най-различни представления. Но тези контексти и типове поведение са изключително разнообразни, потенциално безкрайни и абсолютно неизмерими: „Дори ако човешката памет бъде подобрена, чрез използването на филм или точна нотация, едно представление винаги ще се случва в няколко контекста, които не могат да бъдат лесно контролируеми. Социалните условия се променят“ (Шехнер, 1985). Тези контексти, схващани като възстановка на поведението, на социокултурните кодове или на социалния контекст (Пави, 1980), ни поставят в семиологическа или по-скоро, социо семиотическа перспектива. Определено това е не само една съществуваща методология за анализ на представлението, защото предлага цяла група от техники, с които сме длъжни да се съобразим. Вместо едно дисциплиниращо експозе върху всички тези теории (вече изследвани от Ковзан, Юберсфелд, Де Марини и Илъм), ще предложа обобщаващо резю-

ме с цел да видим какво сме придобили и научили от семиологията, макар всичко да изглежда ясно понастоящем. Ранните етапи на семиологията ще бъдат оценени, включително нейните слабости и споровете около тях, с надеждата да се придвижим отвъд някои догматични предразсъдъци, които ще спонем тук, единствено за да не им се поддадем повторно.

1.4. Семиологията: Възход и криза

От 60-те и 70-те години на XX век структурният анализ на наратива биваше прилаган към най-разнообразни литературни и художествени области – приказки, комикси, филми, пластичните изкуства и т. н. Театърът, като текст и представление, не избегна подобен систематичен анализ – първите теории бяха изградени чрез хипотезата за специфичния театрален знак (Ковзан, 1992). Семиологията на литературата и театъра зае предна позиция като средство за преодоляване на импресионистичния и относителен характер на т. нар. традиционна критика, която много повече се интересува от текста, отколкото от представлението. Възникнала като реакция срещу мъглявия дискурс на драматургичната критика, семиологията вярваше отначало, че е открила универсалния модел на кибернетиката и теорията на информацията. Но този модел твърде често следва безкритично логиката на линеарния модел на комуникацията. Той води до извънредно наивната представа за театъра като поток от информация, кодирана от режисьора, за да бъде по-късно декодирана от зрителя, сякаш всичко е просто въпрос за пренасяне на едно съобщение с възможно най-малки загуби. Семиологията не

е просто „размяна на кодове“ между автора, режисьора и актьора, от една страна, а от друга – зрителя, от когото се очаква механично да разшифрова тези насочени към него знаци. Тази карикатурна представа бързо се разсея в по-късните анализи, вдъхновени от семиологията, въпреки че останало определено злонамерената тенденция тя да бъде приписвана именно на семиологията, която по този начин се свежда до един твърде ограничен подход. Театралната семиология се установява като доминиращ академичен дискурс през 70-те, защото театърът (след Арто) почувства нуждата да бъде разглеждан като дисциплина сама за себе си, като автономен език, а не като разклонение на литературата. По този начин нейната основна грижа бе да се започне със сцената, с големите фрагменти или сценичните единици, да изследва текста чрез начина, по който бива произнесен от сцената. Като резултат, семиологията на текста беше пренебрегната и дори отхвърлена; текстът и сцената бяха радикално разграничени, както стана и с драматургичния анализ и „театралния език“. Въпреки че гнес драматургичният текст отново се завръща: на театъра вече не се гледа като на съвкупност от представления, а, макар и по различен начин, като на текстуална практика. Отново става въпрос за театралност, но театралност, каквато се открива в текста (Бернар, 1976/1995) и в езика (Финтър, 1985). Трябва да изследваме това връщане към сценичния текст във връзка с прагматиката на сцената, където текстът бива изговорен и неизговорен.

Възходът на семиологията в хуманитарните науки съвпада с онзи вид критика на т. нар. буржоазна идеология, най-често наричана марксистка. Барт най-добре дава пример за връзката между лингвистиката и социологията: „Изтощен от хлъзгавата, реторична природа на идеологическите разобличения, бях поразен, когато през 1956 г. прочетох у Сосюр, че един елегантен метод (както той нарича решението на една математическа задача) би могъл да бъде развит до анализ на социалните символи, класовите различия и изобретателните механизми на идеологията“. Това, което се промени след опиянението и оптимизма на шейсетте години, бе вярата, че семиологията задължително притежава социокритическа перспектива, убеждението в радикална критика на идеологиите. След разрушаването на империите и „социалистическите“ идеологии, семиологията често е била обвинявана в твърде много компромиси спрямо идеолозите и „законодателите на смисъла“. Тази критика е толкова силна, че днес вече не се вълнуваме от изобличаването на едно или друго фалшиво съзнание, и най-общо презираме всяка установена система, дисциплина или театър, която има претенциите, че представя реалността. За много критици от руините на идеологията и войнстващата критическа мисъл не е останало нищо, освен един скептичен релативизъм, смътни медитации върху „края на историята“ и безполезността на теорията. Подобна визия е твърде ограничена и безрезултатна, когато теоретичната рефлексия се стреми систематично да опише произведението във всички негови компо-

ненти. А подобна задача е твърде заглъжаваща и изисква значително търпение.

Постмодерната критика обвинява семиологията в завоалиране на понятията „интенция“ и „власт“ за концепцията за означаването, на която постмодернизмът противопоставя идеите за отвореността и нерепрезентативността. Така същинският модел на знака е поставен под въпрос.

Това неразбиране не е ново, тъй като семиологията винаги е била обвинявана в механично прилагане на лингвистичния модел върху области, различни от литературата, и по-специално върху социални и художествени практики. Обаче трябва да бъде ясно (след Сосюр и Барт), че дори тези други практики да са базирани върху опозицията означаващо/означаемо, те не могат да се редуцират до таблица, в която всички нелингвистични означаващи автоматично се превеждат в лингвистични такива. Нищо не принуждава, нито позволява на зрителя да „преведе“ преживяването от съзерцанието на светлина, от система жестове или музика, в думи, и едва тогава те да бъдат интегрирани в цялостното значение на сцената. Възражението, направено от Родриг Вилньов (1989) изглежда уместно: „... онава, което ни изглежда трудно да приемем“ – пише той – „е това общо, повече или по-малко ясно манифестирано отношение, ограничаващо всичко, различно от лингвистичен превод на сценичния обект, който съществува в една зона на неопределимото“. Семиологията, дори Сосюровата семиология, не е обладана от идеята да *опише* всичко (което и не би могло да бъде напра-

Вено), още по-малко – да превръща Всичко в думи.

Всъщност съществуват няколко проблема, смесени в тази критика на знака. Разбира се, моделът на Сосюр за знака е бинарен (означаващо/означаемо), а не троичен, както е при Пърс (знак, обект, интерпретанта). В този случай бихме могли да разгледаме театралното представление като ансамбъл от означаващи, които имат значение само като поредица от различия. Що се отнася до възможните означаващи, които произхождат от серия от различия, можем да ги свържем с онези означаеми в други семиологически системи, заети от референта (или действителния свят); така този свят би могъл да бъде включен в нашето съзнание като поредица от семиологически системи, вече преформулирани и преконструирани от културата и езика. Благодарение на Сосюр, можем да уловим значението като конструкция в процеса на означаване, а не като наивна комуникация с вече съществуващо означаване.

Веднъж щом възприемем представлението в неговата материалност (означаващите по Сосюровата терминология), нищо не ни спира да уловим в предлингвистично, презизиково състояние „тялото в съзнанието“ (ако си позволим да използваме заглавието на книгата на Марк Джонсън *The Body in the Mind*, 1987), което в крайна сметка е нещото, което правим когато наблюдаваме танц, жест или каквото и да било друго означаващо все още незамърсено и неартикулирано от езика. Друг въпрос е как да свържем тези предлингвистични впечатления с останалите елементи на представление-

то, особено лингвистичните и наративните елементи. Дали е възможно това да се извърши без помощта на бинарната семиология, дали погледът и желанията на зрителя не винаги са канализирани, векторно насочени чрез знаци?

Съществуват още множество други недоразумения относно тази първоначална семиология, които трябва да бъдат изяснени. Тези, с които досега се занимавахме, могат лесно да се разсеят; но първата фаза на семиологическото изследване има много други ограничения, които трябва да опитаме да преодолеем като си представим всички възможни разрешения.

1.5. Ограничения на класическата семиология

Най-малки единици

Театралното представление, за разлика от естествените езици, не може да бъде разделено на определен брой поредици от единици или фонемни, чиито възможности биха демонстрирали правилата за комбиниране. Невъзможно е да се транспонира лингвистичният модел, състоящ се от фонемни и морфемни върху полето на това, което днес метафорично (от Арто насам) наричаме „театрален език“. Безсмислено е да се опитваме да изолираме от континуума на представлението онези най-малки елементи, разпознати като най-малки единици във времето и пространството. Подобен щателен преглед е само интересен, но не ни дава съществени указания, които да подпомогнат разбирането ни за представлението; той не обяснява как функционират знаците – затова „най-малката единица“ не е (или вече не е) философският камък, който би разчленил представлението като чрез магия.

Категории знаци

Анализът не трябва да бъде заргъжен за изработването на справочник или на система от знаци, които да осигурят рамка за всяко представление, и които да могат да бъдат открити в което и да е произведение. Подобна система не съществува и изброяването на знаците или типовете знаци не доказва нищо, независимо дали става дума за семиотична типология на знаците (Пави, 1975), или за класификация на типовете представление: затова няма смисъл да се изготвя „черен списък“ на категориите знаци, използвани в което и да е (западно, базирано върху текста) представление, и които анализаторът ще трябва да преследва, отбелязвайки кога и колко често те (знаците) се появяват. Категориите на Ковзан (1970), Илъм (1980) и Фишер–Лихте (1983) се занимават единствено с елементите, които принадлежат на „средните“ западни театрални представления, особено онези, които са базирани на сценичната илюзия или буржоазния реализъм. За съжаление, вместо да хвърлят някаква светлина върху предмета, тези подразделения на категории допълнително ограничават представлението. Те ни принуждават да мислим в старомодни, готови категории, които всеки авангард, а всъщност и всяка постановка, систематично поставят под въпрос. Например начинът, по който радикално се разделя човешката система на одушевени субекти и неодушевени обекти, вече не е приложим в съвременната театрална практика: понякога човешкото тяло бива третирано като инертен материал (в танца Буту) и често един предмет заменя и обозначава човешко

присъствие (например, когато част от дреха или елемент от декора е свързан с конкретна личност). Тази е причината, поради която няма да използваме тези стари категории в настоящото изследване, въпреки че те са част от нашето западно културно наследство, и макар че ще срещнем трудности, когато не ги използваме, разсъждавайки върху театъра.

Тези категории, наследени от класическата, т. е. повлияната от античността европейска театрална традиция, чиито естетика и разпределение на труда не са вече същите в съвременната практика, ще бъдат заменени от други системи или категории, като системата на хронотопа, системата на векторите или други, които ще ни позволят да се придвижим отвъд категориалното разделение на представлението.

1.6. Нови изходни позиции Десемиотика?

Последващите изследвания опитаха да се отстранят от онзи първоначален вид на семиотиката, който бе таксономичен и фрагментарен, като потърсиха алтернативи в немската традиция на херменевтика и прагматизъм, както и във феноменологията (Ингарден, Дерига, Карлсън, Стейтс, Гарднър). В тях най-често въпросът опираше до преминаването отвъд Сосюровата бинарна система и до „края на репрезентацията“ (Дерига, 1967) чрез предлагането на „цялостна десемиотика“ и „театър на енергиите“ (Лиотар, 1973) вместо театър на знаците. Най-категоричният представител на тази тенденция, Лиотар, написа радикална критика на знака от Брехт до Арто (1973); но неговата критика на те-

атъра като „случване“ и репрезентация, както и неговото предложение за театър на енергиите останаха, за съжаление, твърде неразвити и с много въпросителни: „[енергетичният театър] не трябва да внушава, че това означава онава; не трябва също и да се изговаря, както го желаше Брехт. Трябва да се постигне най-висок интензитет (чрез излишък или недостиг) на това, което е тук, без преднамереност. Ето моя въпрос: възможно ли е това, как?“

Изглежда, че десеміотиката на Лиотар, е не толкова възможна и изпълнима, колкото е (сравнително) успешна в поставянето под въпрос на идеята за знака, или поне за фиксирания знаков език. Феноменологията също прави това, критикувайки сегментацията на части, включително и семиологическата функция на репрезентацията и на представлението. За феноменологията събитието на представлението е глобално, така че всяко семиологическо делене е абсурдно. Проблемът на семиотиката е, че разглеждайки театъра като система от кодове, тя задължително прави дисекция на възприемането у зрителя. И както бе казал Мерло-Понти: „невъзможно е... да се разчлени възприятието, да се превърне в сбор от усещания, тъй като целостта му е първична спрямо неговите части“. Тук е източникът на антианалитичните реакции и тук е началото на обединяващата фаза в театралните изследвания, в която целта е да се постигне синтез, вместо четене на знаци.

Цялостно разбиране и векторно насочване

Тези разнообразни критики на класическия семиологически анализ през

80-те доведоха до обединяваща фаза, в която представлението се приема за поредица от синтези или референциални рамки. В структурален смисъл *постановката* се превърна в ключова идея за една нова теория, способна да синтезира възможностите на сцената, драматургичните избори и основните структури на представлението. Вместо да се фрагментира възприятието, да се диференцират усещанията, да се мултиплицира означаването и по този начин да бъде условно делено означаващото с цел да се преведе във възможни означаеми, то означаващите биват представени като елементи, очакващи възможни означаеми; идеята за отделните знаци е заменена с поредица от знаци, групирани посредством процеса на векторно насочване. Векторното насочване е методологически, мнемотехнически и драматургичен метод, който създава връзки между мрежите от знаци. Той се състои от асоцииране и свързване на различни знаци в мрежа, в която всеки знак трябва да има значение единствено във връзката си с останалите знаци. Нека предположим, че, както в Чеховата „Чайка“, на стената се появява една пушка: зрителите я съотнасят към други обстоятелства и в момента, в който чуят изстрелите, те вече нямат съмнения, че депресивният и склонен към самоубийство герой, току-що е сложил край на живота си. Подобни мрежи са като възли, които държат произведението цяло и го предпазват от постоянно фрагментиране.

Такова обединяване обаче не е безрисково, доколкото анализът търси някакъв вид „таен ключ“ към *постановката*, когато този термин се вземе в

своята централизираща и конкретизираща форма, следователно изключваща театрални практики, базиращи се върху „децентрирането“, върху условността и случайността. За да се избегне прекалено тясното затваряне на постановката и нейния анализ, трябва да се изясни, че *постановката* – както самото произведение, така и неговото възприемане – никога не се появява в завършен вид, а в нея съществува векторно насочване, което е нашата хипотеза. Векторно насочване означава, че определени знаци или моменти в представлението са динамично свързани заедно; съществува мрежа от значения, която свързва тези моменти и прави тяхното взаимодействие възможно – ние можем само да опишем главните линии в драматургията и основните процедури на сцената, без да изключваме и онези прагматични решения, които се отклоняват от главната идея. Важно е да се разместят знаците и векторите, да бъдат положени в някаква водеща схема, която постоянно се разгръща: така зрителят не поема риска от подвеждане в незначителни детайли. По-добре е да се реконструира мрежата, осмисляйки нейната ориентация и водещи линии, отколкото да се остави като неорганизирано съдържание от излишни материали или ненужно записани документи. Така описанието на представлението винаги се колебае между синтеза и емпириката, между реда и хаоса, между абстракцията и конкретността.

Преживяването на материалността

Зрителите съвсем конкретно преживяват материалността на представлението, когато възприемат ма-

териали и форми, показани така, че да остават означаващи, т. е. означаващите са създадени по такъв начин, че да устоят на изкушението моментално да бъдат превърнати в означаеми. Дали става дума за присъствие или осезаемост на актьора, за тембъра на гласа му, за някакъв вид музика, цвят или ритъм, първоначално зрителите биват потопени в естетическо преживяване и събитията в тяхната материалност. Не е необходимо зрителите да редуцират преживяването си до някакви думи, по-скоро те се докосват до „еротичното в театралния процес“ (Леман, 1989), без да се опитват да редуцират представлението до поредица от знаци, както понякога правят семиотиците според Бърт Стейтс (1987): „Ако има нещо притеснително в семиотиката, то това определено не е нейната теснота, а почти империалистическата ѝ убеденост в своя продукт: което е нейната вътрешно присъща вяра, че интересът към нещо бива изчерпан, щом се обясни как то функционира като знак.“ Струва си да се обърне внимание на подобно възражение: трябва да се отнасяме към представлението едновременно като към нещо материално и като към потенциал от значения; то никога не бива да се редуцира до абстрактен и фиксиран знак. Когато зрителите наблюдават жест, определено пространство или слушат музика, те изпитват материалността на *представлението толкова дълго, колкото е възможно*; зрителите *първо* биват развълнувани, изненадани и притихнали от нещата пред тях, които се разкриват на зрителя, чрез самото си присъствие там, още *преди* да бъдат цялостно интегрира-

ни в останалата част на представлението и да се изпарят в нематериални означаеми. Но рано или късно, желанието на зрителите са принудени да станат векторно насочени, стрелата е принудена да достигне своята мишена, превръщайки обекта на желанието в означаемо. По този начин четенето на знаците в едно представление парадоксално означава да бъде удържана тяхната сублимация: въпросът е за колко време?

Десублимация

Здравото скрепване – тяло за тяло – с материалността на представлението може да бъде прието буквално: така анализаторът се връща към „тялото“ на представлението, преодолявайки онзи вид сублимация, която настъпва всеки път, щом използваме знаци; той е напълно погълнат от естетическото преживяване и от материалните аспекти на представяното на сцената. Той отчаяно се опитва да преодолее „слепотата на много семиолози, щом стане дума за материалната сила на естетическите означаващи“ (Вилньов, 1989); той е наясно с „феномена на неинтенционалността, на либидното натрупване на събития, на сетивната материалност на означаващите, което го прави неспособен да не отчете осезаемостта на нещата, структурите и живите същества, чрез които означаващите се създават в театъра“ (Леман, 1989). За да преживеем естетически един цирков спектакъл, театрално представление или каквото и да е произведение, използващо няколко вида „материал“, трябва да имаме съзнание за въздействие, което подобна материалност може да създаде у зрителите и да се въз-

държим от това да ѝ придаваме значение. Това се получава напълно естествено при децата, както и при хора, които гледат представление, принадлежащо на различна културна традиция.

По този начин настоящата тенденция в анализа на представлението е връщане към материалната и конкретната реалност на сцената, едно десублимирано завръщане към тялото на представлението. Тя скъсва с абстрактната идея за *постановката* като сублимация на тялото, като идеализирана, абстрактна схема. В главите, разглеждащи различните компоненти на представлението ще видим как тази материалност може да бъде детайлно разкрита и как можем да проследим векторното насочване, което я организира във *време-пространство-действие*. Тук е достатъчно да отбележим, че е възможно траекторията и енергията във всяко движение или изричане на думи да бъдат проследени; възможно е приблизително да се определи диханието, ритъма, „гласа“ и „пътя“ на представяния текст. Тази „логика на усещането“ (Делюз), това движение, което „раздвижва“ текста и сетивата на зрителя, това разместване на афектите и вниманието, може да бъде уловено и почувствано единствено ако се откажем от това да ги сублимираме отново в негдвусмислена писмена следа, редуцирана до означаемо или таен код.

Настояването върху материалната страна на знаците, обаче, винаги бива пренесено в структурираната рамка на едно организирано и канализирано събитие, каквото е представлението, т. е. съобразно известно векторно насочване. По този начин процесите на

семиотизация и десемiotизация биват взаимозключващи се и допълващи се операции върху едно произведение на изкуството и неговото естетическо преживяване. Трябва да имаме предвид това, когато оценяваме методите за анализ на представлението. Оттук идва и двойният критерий при описването на едно представление: от една страна, се налага да се върнем към „тялото“ на представлението, но от друга, да се дистанцираме от него и да очертаем неговия силует, неговата траектория спрямо гледната точка на желаещия субект. Такъв е съвременният подход на анализа: напредъкът, който е извършен, е забележителен, но все още е необходимо да бъдат направени нови стъпки. Семиологията трябва да извлече полза от тази фаза на съмнения, в която бе поставена от унищожителната постмодерна критика. Тъй като семиолозите продължават да срещат множество методологически проблеми и въпроси, на които все още не е даден отговор, тук те ще бъдат систематично очертани.

2. Въпроси, останали без отговор

Колкото и досадни да са тези ограничения и въпроси без отговор, те отразяват трудността, с която теоретичният анализ бива адаптиран към представления, които непрекъснато се променят, които отричат всякаква интерпретация и изискват нови стратегии.

2.1. Преживяване или реконструкция?

Дали обичайният опит на зрителя да гледа представлението само веднъж е

подходящ за извършването на анализ. По принцип да; и това уникално преживяване би трябвало да бъде златното правило, когато се изследва едно представление, само по себе си уникално и подредено в термините на ефемерното и единственото. Но изкушението да се подмамим е голямо – нека вземем за пример преживяването на зрител, който е гледал представлението повече от веднъж (което крайно променя нормалната позиция на възприятията) и изкуствено да реконструираме представлението, ползвайки материали, останали от театралния акт: снимки, аудиовизуални записи, изявления във връзка с представлението (бележки, предварителни планове и предложения, изявления на създателите за техните намерения или интервюта след премиерата). Разликата между изявленията и намеренията на създателите, от една страна, и творческия резултат, крайния продукт, който трябва да бъде нашият единствен фокус, от друга, трябва да се прави внимателно. Трябва ясно да разграничаваме: (1) изявления за намеренията (документи, представящи проекта, коментари, интервюта), (2) паратекстовете (или ансамбъла от текстове, написани около същинския драматургичен текст, предимно ремарки и указания), (3) техническите записи на представлението (саундтрак, образи, снимки, видеоклипове или филми), (4) техническите данни, изведени след представлението, (5) семиологичния анализ на знаците и векторните мрежи, херменевтичната интерпретация на творбата, критическия дискурс, който следва представлението.

Типът анализ, изискван тук, разбира се, не изключва историческата ре-

конструкция на минали представления, както и всички дейности, свързани с нея, но преди всичко той е базиран върху уникалното и индивидуално преживяване на зрителя, наблюдаващ сцената, преживяване, което теорията се старее да обобщи в аналитичен метод.

2.2. Делене

Деленето остава главният спорен въпрос на анализа на представлението. Ако е прието, че нищо не може да бъде спечелено от „атомизирането“ на представлението на микроединици, още не е известно какви трябва да бъдат измеренията на неговите макроединици. За съжаление, представлението все още се дели според текста (според неговото стандартно разделение на реплики, сцени и действия); много рядко то е базирано на визуални единици в представлението. Основаното на текста делене, обаче, не отговаря задължително на динамиката на представлението. Последното притежава своя собствена реторическа структура, свои собствени кульминации и паузи, които осигуряват единствените адекватни референциални точки за каквото и да било делене.

Като реакция на основаното върху текста делене (т. е. делене, предложено от текста), теорията естествено търси единици, спрямо сценичното действие в представлението. Но и в този случай изследователите не винаги устояват на филологическото (или текстоцентричното) изкушение да редуцират играта до елементи, белязани в *текста*, където е възможно (или където според изследователите е важно) да се отбележи движението на даден актьор. Подобно делене, което поставя абсолютното изискване за съв-

пагането на движения и драматургични единици в точно определени моменти, установени в текста, привилегирова условно една означаваща система (видимите, отчетливи движения) и налага базирано на текста делене върху останалата част от представлението. Вместо да се установява чисто текстуално делене, трябва да се избере такъв начин на делене, който да е основан върху цялостния ритъм на представлението, ритъма на физическите движения и на музикалното композиране на *постановката*: т. е. съобразно времевата последователност на ритмическите структури. Накратко, трябва да се има предвид тази последователност, когато текстът и сценичното действие не са в синхрон, и преди всичко трябва да се отчитат всички възможни векторни насочвания в *постановката* като цяло.

2.3. Текстурална конкретизация

По същия логоцентричен начин, съществува (или съществуваше) една тенденция да се гледа на представлението като на сценична конкретизация на съществуващия преди него драматургичен текст, т. е. представлението да се извежда през прочитаната драмата, която ще намери в него своята конкретизация. Що се отнася до класическите творби, които продължават да се поставят отново и отново, необходимостта от връщане към текста, с цел да се сравнят поредиците от сценични конкретизации (Па̀ви, 1985), естествено е разбираема. Но това е отново филологическо, „книжно“ отношение – ако използваме безмилостния термин на Леман (1989) – в което сцената се изследва от текстуална гледна точка; докато в дейст-

Вителност двете сфери реално не могат да се сравняват. Анализът на представлението приема завършения емпиричен обект за начална точка и не се опитва да се върне обратно към онава, което вероятно го е предизвикало. Трябва да разгледаме сцената като автономна област която, противно на възгледите на Ингарден, не е задължена да конкретизира, материализира или да отрича вече съществуващ драматургичен текст, като по този начин представлява „творческа практика, която не може да бъде предвиждана или предварително определяна от перспективата на текста“ (Леман, 1989). Ще се върнем отново към това взаимоотношение между текста и представлението, дори и само, за да преодолеем тази фалшива опозиция.

2.4. Статут на текста

Статутът на текста в представлението, който може също така се нарече сценичен текст, би трябвало тук да се постави под въпрос. Думите, изговорени от актьора (или каквото и да било друго произнасяне от сцената) трябва да бъдат анализирани по начина, по който те конкретно биват поставени на сцена, оцветени от гласа на актьора и от решението на сцената, а не по начина, по който бихме ги анализирали, ако пред нас стоеше писменият текст. Текстът и представлението не се разглеждат вече в причинно-следствена взаимовръзка, но като два относително независими ансамбъла, за които не е задължително да функционират заедно, за да се постигане илюстрация, повторение или коментар.

2.5. Наративният модел

Анализът на представлението често може да прибягва до помощта на

наратологията, която служи за идентифицирането на различни негови компоненти и категорично определя динамиката на сценичните събития. Но, както и при деленето на представлението, наративният модел не бива да се базира единствено върху текста, но и върху сценичните събития; този модел не бива да бъде нито твърде универсален, нито прекалено специфичен според отделния случай. Наративният анализ е добре развит спрямо разказа или киното, но не и за театъра; може би защото театърът, и особено западният театър, твърде често е разглеждан в едностранчивото измерение на мимезиса, като опозиция на диалезиса. Вместо да поставяме въпроса какво миметически се представя, би трябвало да изследваме какво се разказва, как, от кого и от каква гледна точка. (Барко, Бъргъс, 1988). Театърът не е свят, изпълнен с миметични знаци, а наратив, който използва знаци. Динамичното изследване на разказа в театъра (Хагаг, 1982) ясно показва как актьорът също да разказва и как наративният анализ би бил много полезен за драматургията.

Първата стъпка би трябвало да включи организирането на различните ритми в сценичната система, локализирането на ритмическите структури и анализирането на цялостния ритъм. За тези представления, които разказват някаква история по условен начин, при който зрителят следва „сензорно-моторната логика“ на действието и сюжета, можем да почерпим вдъхновение от идеите на Станиславски за физическото действие, „сквозно действие“, и свръхзадачата. Една теория на векторите, която гру-

пира и енергизира цели моменти от представлението, ще бъде предложена по-късно. Тези насочени фигури се откриват в ограничената, но и пределно ясната рамка на ориентираното действие, разказваната история (сюжетът или фабулата) и начинът, по който тя хронологически се разкрива чрез субекта (това са идеите на руските формалисти, които трябва да бъдат извадени от склادا).

2.6. Проблемът за субективността

Семиологията бе създадена като средство за избягване от импресионистичния дискурс върху представлението. Като просто регистриране на знаци, отнасяйки се към обекта на анализ с помощта на концептуален и методологически апарат, тя елиминира субективния поглед на зрителя, който никога не е неутрален. Разбира се, субективният поглед (този на мъжа, на жената) не бива никога тотално да се изключва, но той трябва да се изследва в неговото взаимоотношение със сцената и актьора, за да се улови интуитивно най-вече „неопределимото в играта, неясния поток на емоциите“ (Бенаму, 1988). Но как да определим емоционалното? Ако мислено наложим кинематографичната гледна точка върху театралната реалност, ще видим, че гледната точка на анализатора (макар и метафорично) е сравнима с тази на филмовата камера, състояща се от: ракурс, дистанция, мащаб на снимките, рамкиране, монтаж, свободни асоциативни връзки и т. н. По този начин театралният анализ се обогатява чрез езика на киното, който от своя страна е бил повлиян от специфичната логика на човешкия поглед.

Субективният поглед на (филмовия или драматургичен) обектив не е само едно изплъзващо се впечатление, което механически е уловено, а по-скоро начин зрителят да преживее движението на възприемания обект естетически, т. е. да проследи движенията на актьора-танцьор и цялостната динамика на „тялото“ на представлението. Подобно Барба (1992), имаме предвид „онези, малко на брой зрители, способни да следват актьора в танца на „мисълта-в-действие“. От наша гледна точка, този тип зрители не би следвало да са толкова малко, те дори трябва да бъдат основната публика: любители на театъра, които са способни да усещат и разбират чувствата и движенията на своето собствено тяло, да възприемат „мисълта-в-действие“ – тялото на изпълнителите и представлението като *авто-био-графия* в буквалния смисъл на думата, т. е. като писмена дейност на тялото на актьора и това на публиката; писане, което се вписва в представяната сцена.

2.7. Нерепрезентативното

Но сценичното събитие не винаги лесно може да се опише, защото знаците на актьорската игра в практиката ѝ на сцената са твърде малки, трудно възприемаеми и винаги двойствени, понякога дори неразчетими: интонациите, погледите, жестовете (повечето съвръжани, отколкото ярко демонстрирани) се случват в толкова много бързо отминаващи моменти, в които значението е просто намекнато, и е трудно те да бъдат прочетени, щом са едва-едва екстериоризирани. Как разпознаваме знаци, които са едва материализирани, ако не чрез интуицията или чрез сетивнопреживи-

каното преживяване на представлението („тяло-за-тяло“)?

Терминът „енергия“, който е твърде ненаучен и несемантичен, може да се окаже полезен в опитите да обясним какво е феноменът на „нерепрезентативното“: присъствайки, движейки се и формирайки фрази, актьорът или танцьорът освобождава енергия, която достига директно до зрителя. Тя е спецификата на театралното представление и допринася за цялостното му естетическо преживяване, както и за разгръщането на значенията. Като отрицание на доминиращата визуална култура на очевидното, тук се опитваме да идентифицираме нерепрезентативното, което най-вече, но не единствено, може да се улови в това, което не е видимо (например в ритъма, който се възприема слухово или кинетично), т. е. всичко отвъд визуалните знаци или елементите, които са непосредствено очевидни. Тук трябва да четем *тялото*, както казва Фостър (1998), както например четем *тялото* на танцьора.

Грамотността в танца започва с гледането, слушането и усещането на начина, по който *тялото* се движи. Зрителят на танцовия спектакъл трябва да се научи да вижда и чувства ритъма на движението; да възприема триизмерността на *тялото*, да усеща неговите анатомични възможности и зависимостта му от гравитацията, да идентифицира жестовете и формите създадени от *тялото*, и дори да ги различава, когато те биват пресъздадени от други танцьори. Този, който иска да чете танцовия спектакъл, трябва също така да забелязва променливите характеристики на движението, динамиката и усилюето, с които са извършени; и да има способността да

проследи траекторията на движението на танцьорите от едно място на сценичното пространство до друго.

Всички тези сложни въпроси, на които все още не е намерен ясен отговор, ни показват как теорията и анализът на представлението, в опита си да решат всички проблеми, са се отдалечили от семиотиката на комуникацията и нейните кодове и до каква малка степен семантичният модел на знака и нивата на значение са адаптирани към съвременното театрално представление. От друга страна, вече предположихме един по-гъвкав модел за функционирането на знаците, когато означаващите не биват съблимираны в нематериални означаеми, а се групират чрез ясно очертани векторни посоки: това векторно насочване на желанията (очакванията) – доколкото желанията (очакванията) на представлението са тези на зрителя – се превръща във възможен аналитичен модел (доколкото сме способни да открием векторно насочване, което организира представлението, отваряйки го към противоречиви перспективи, без да го ограничава до строго определена структура).

За да бъде доразвит този модел, е необходимо да бъдат очертани параметрите на анализ, както и подходящите за него теоретични полета, където той може ефективно да бъде ползван.

3 Съвременна теория

Фундаменталните въпроси към всеки анализ е защо се извършва и за кого е предназначен той, и кой е най-подходящият метод за неговото извършване. Доколкото рецензията в печатниците и аудиовизуалните медии е адресирана към огромна аудитория, която же-

лае преди всичко да бъде информирана и посъветвана, семиологичната рецензия практически винаги е адресирана към други интелектуалци и теоретици на театъра, към други колеги, които имат същото отношение към сцената – някак хладно, научно и фетишистко. Театралните практики рядко четат или ползват анализи, било поради страха да не бъдат „разкрити“, било поради неясния страх от теорията, идващ от някакъв първичен антиинтелектуализъм, или просто поради липса на интерес, време и любопитство. Въпросът не е как да ги накараме да се заинтересуват от нашите теории, а – да оставим настрана всяка суетност – дали нашите теории ще повлияят върху тяхната практика по същия начин, по който тяхната практика е дала повод на нашите теории. Към това трагично неразбиране се прибавя и факта, че театралното изследване почти винаги се прави от изолирана група специалисти, работещи в една и съща критическа традиция, често незапознати с други традиции. Широко известно е, че между френската семиология, холандския емпиризм, шведските рецептивни теории, английския прагматизъм или италианската историография, практически не съществува някакъв обмен. Уви, бедни Еразъм!

Въпреки тези пречки и твърде обезкуражителния списък от въпроси, останали без отговор, изглежда, че анализът, поне за следващите двайсет години, би могъл да стъпи върху по-солідна почва, ако се възползва от някои добре установени дисциплини, като социологията и антропологията, които почти винаги са били далеч от конкретните случаи с текста за театър и театралното представление. Засе-

га ще се ограничим с оформянето на списък от пет полета за изследване, които да могат да бъдат разглеждани най-добре като се използват конкретни типове анализ.

3.1 Теорията „творба-реценция“.

За анализа, който се интересува от две неща: крайният продукт на *постановката* и нейният произход, трябва да имаме теория, която изхожда както от произведението, така и от неговата реценция (където всичко е основано на различните прочити на едно произведение от различни зрители). Трябва да изработим модел, който да комбинира естетиката на творбата с рецептивната естетика, такъв модел, който да ги изследва в тяхната диалектическа връзка – очакваната реценция от произведението и активността на зрителя по време на възприемане. (Па̀ви, 1985)

В действителност съществува голяма опасност, както отбелязва Тайъс Леман, когато просто пренасяме проблемите, свързани с произведението, в областта на реценцията, като наивно се очаква зрителят да ги разреши все едно че вместо магическа пръчица притежава огромна аналитична мощ. Теорията „творба-реценция“ се опитва да разпредели равномерно процеса на образуване на форми и знаци между двете инстанции – произведението и реценцията; тя заключава, че едното не може да пренебрегне другото, т. е. те работят в творчески тангем, създавайки стратегии и пътища за по-голямо или по-малко разбирателство. Този концепт кристализира в една интерактивна стратегия, в която *създаваме* като творец и *възприемаме* като зрител. Подобна стратегия ни предпазва от връщане към дебата за интенциите на автора и субективността на зрителя-

реципиент. По-скоро трябва да търсим тяхното взаимно привличане (вместо отблъскване), на което те се отдават с удоволствие и без колебание; привличане, много по-характерно за тези култури, които са отворени за процесите на межкултурен обмен.

По същия начин едва ли ще ни се стори ценно повторното въвеждане на опозицията „субективност – обективност“, целяща да свърже субективността с артиста и зрителя, а обективността с произведението на изкуството. В случая, очевидно става дума за субекта, който анализира и оценява; но да се каже, че анализът е субективен е не само банално, но предполага и съществуването на някаква обективност, която всички би трябвало да приемем, и която да бъде нашата обща и вечна референция, целта, до която винаги стига полета на желанието.

3.2 Социосемиотика

Една друга област, която трябва да се развие, е този вид семиология, който се интересува от идеологически въпроси и следи как знаците биват конституирани и „закотвени“ в един цялостен икономически-социо-културен контекст. Емпиричните науки върху публиката трябва (или би трябвало) да са разбрали, че едно или друго проучване на когнитивните, емоционалните и семиологически механизми, използвани от зрителя, за да създаде значения, не може да бъде пренебрегвано (Шуенмакерс, 1986; Соутър, 1988). Дали семиокогнитивният подход е съпоставим със социологическия и идеологическия? Метод като социосемиотиката експлицитно поставя този съществен въпрос. Социо-семиотиката се различава от рецептивната теория, разклоняваща се в немската *Rezeptionsgshetik* и в американската *reader-response* кри-

тика; които и двете, за съжаление, не зачитат идеологическия плурализъм на читателя и зрителя, защото предполагат един „идеален“, изолиран и индивидуален читател, вместо идеологическо и културно взаимопроникване на напрежения и противоречия, съответни на конфликтующи нагласи и групи.

3.3 Между социосемиотика и културна антропология

В последните няколко години социосемиотиката се обърна към културната антропология, която обхваща културното и контекстуално измерение на представлението. Развитието на интеркултурният театър (Брук, Гротовски, Барба) умножи през изминалите няколко години предизвикателствата към чисто лингвистичните и семиотични инструменти за анализ. Интеркултурната семиотика ни окуражи да релативизираме своите избори, приоритети и навици, когато анализираме едно или друго представление. Тя ни предупреждава, например, за склонността да описваме предимно видимото и четимо пространство, да търсим количествена информация и повторения, да свърхоценностяваме всичко онова, което се отклонява от нормата и демонстрира оригиналност. Такава семиотика би могла да ни излекува от неспособността да разбираме феномените на чуването, гласа, времето и ритъма, от неспособността ни да следваме няколко паралелни действия и да оценяваме енергията на гаген актьор. Без гемагогски да се отказваме от своите западни културни навици, трябва да опознаем начина, по който нашият етноцентричен или европоцентричен поглед въздейства и често изкривява нашето възприятие; колко много ще спечелим, ако сменим своята перспектива и средства за анализ. (Пауи, 1990)

3.4. Феноменология

В основата на феноменологичната теория стои тезата, че всяка преживяна перцепция притежава форма или *gestalt*, която има подредена и определена цялост, различна от това, от което е породена. Зрителското възприятие притежава склонността да търси най-балансираната, опростена и обичайна форма, за да открие различни ансамбли с ясно очертани контури: ансамблите са в йерархично отношение, но биват – ни повече, ни по-малко – възприети цялостно чрез човешкото око и способност за разбиране, както предполага Тингеманс (1983):

„В основата си възприятието е по-скоро конструктивен, отколкото рецептивен или аналитичен акт. [...] Една действително ефективна теория би могла да съществува, единствено ако открием еднаквата значимост на теориите на мотивацията, личността и социалното взаимодействие. Рисквано е да се твърди, че когато хората гледат едно представление, те в същото време търсят моменти, които да разпознаят като причинно-следствени връзки между събитията“.

Феноменологията осигурява образ на сценичните процеси, което е едновременно теория на действието и теория на присвояването на представлението от зрителите. „Театърът не се *докосва* до никого, всеки трябва да накара театърът да го *докосне*.“ (Тингеманс, 1983). Дали разсъждаваме концептуално, гледаме картина или представление, очите и съзнанието биват активни – те не просто регистрират. „Да мислиш означава да опитваш, да разместваш, да преобразуваш, като в крайна сметка от множеството експерименти остават само „най-добре изработените“ феномени, които нашето съзнание, по-

скоро произвежда, отколкото записва“ (Мерло-Понти, 1964). По подобен път зрителите произвеждат своите впечатления и връзките между тях, вместо просто да ги отчитат. Тази феноменологична перспектива е ценно предложение да се движим интерактивно по магистралите и каналите на представлението и неговите значения.

3.5 Теория на векторите

Човек винаги трябва в някаква степен „да следва стрелките“ при такива разходки, защото нашето движение е насочено чрез „стрелката на желанието“ (стрелка, която търси, но не намира), но също така и чрез една стрелка, която сочи пътя през представлението, съобразно вектори, които организират и динамизират цялото представление. Тази идея за една както отворена, така и кохерентна система ще ни даде възможност да осъвременим теоретичния подход, когато се обръщаме към различните инструменти за анализ и различните компоненти на представлението. Тази отворена и кохерентна система от вектори ще ни позволи да приемем необходимото теоретично обновяване, като запазим основния общ възглед за векторното насочване. Семиологията остава „дисциплина“ (в смисъла на етическа и методологическа парадигма), която естествено използваме, когато гледаме театрални представления. Тя трябва да бъде обогатявана, без да се губи нищо от своята точност, готолкова доколкото това е възможно, чрез изучаването на механизмите на необходимостта (социологически) и на желанието (психологически) от гледната точка на антропологията на актьора и зрителя.

Превод Асен Терзиев

от електронното издание
AS/SA № 3, 05.1997

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Barko, Ivan and Burgess, Bruce**, *La dynamique des points de vue dans le texte du théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1988.
- Barthes, Roland**, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Benhamou, Anne-Françoise**, *Méandres d'un enseignement atypique*, Théâtre/Public, no. 82-83, 1988.
- Carlson, Marvin**, *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell UP, 1984.
- De Marinis, Marco**, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- Derrida, Jacques**, 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation,' *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Dort, Bernard**, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.
- Elam, Keir**, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.
- Finter, Helga**, "Théâtre exprimental et sémiologie du théâtre: la théâtralisation de la voix,' in Féral, J., et al., eds., *Théâtralité, Écriture et mise en scène*, Hurtubise, 1985.
- Fischer-Lichte, Erika**, 'Die Zeichensprache des Theaters,' in Möhrmann, R., ed., *Theaterwissenschaft heute, Eine Einführung*, Berlin, D. Reimer Verlag, 1990.
- Foster, Susan**, *Reading Dancing*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- Gardner, Stanton**, *Bodied Spaces*, Ithaca, Cornell UP, 1994.
- Ingarden, Roman**, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1931.
- Kowzan, Tadeusz**, 'Le signe au théâtre,' *Diogène*, vol. LXI, 1968.
- Kowzan, Tadeusz**, 'L'art du spectacle dans un système général des arts,' *Études philosophiques*, January 1970.
- Kowzan, Tadeusz**, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- Lehmann, Hans-Thies**, 'Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse,' *Zeitschrift für Semiotik*, 11:1, 1989.
- Lyotard, Jean-François**, 'La dent, la paume,' *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1973.
- Paul, Arno**, 'Theater als Kommunikations-prozeß,' *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1981.
- Pavis, Patrice**, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université du Québec (and Doctoral Thesis, Lyon), 1975.
- Pavis, Patrice**, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- Pavis, Patrice**, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Lille, Presses Universitaires, 1985.
- Pavis, Patrice, Ed.** *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.
- Pradier, Jean-Marie**, 'Ethnoscénologie: la profondeur des émergences,' *Internationale de l'imaginaire*, no. 5, 1996.
- Sauter, Wilmar**, *New Directions in Audience Research*, Utrecht, Instituut voor theaterwetenschap, 1988.
- Schoenmakers, Henri, ed.**, *Performance Theory*, Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap, 1986.
- States, Bert**, *Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Tindemans, Carlos**, 'L'Analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques,' *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsemme*, Bruxelles, ed. de l'Université, 1983.
- Tzvetan Todorov**, *Théorie des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- Übersfeld, Anne**, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977.
- Übersfeld, Anne**, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Editions Sociales, 1981.
- Villeneuve, Rodrigue**, 'Les îles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale,' *Protée*, 17: 1, 1989.