

Ако знакът, равен на съотношението между означаемото и означаващото (Сосюр)<sup>15</sup>, е плътна величина, която в своята ненарушима цялост предполага известен творчески (сетивен) абсолютен, подобна *dramatis personae* – драматична личност като нашия крал, покосен от коварната ръка на домогволия се да бъде крал, бива вплетена във въпросния езиков конструкт на ниво знаков конфигураци. В театралното показване сътвореният като подобие персонаж е именно означаем (психологически активен образ) на означаващото послание, което публикацията консумира. Тоест актьорът, пресъздаващ гаген образ на сцената, е основният и въздесъщ знаков корелат, съотнасящ собствения си житейски опит с този на образа и явяващ себе си именно чрез езика, чрез който изрича смисъл и значение. Днес ние добре съзнаваме, че словото, което изговаря актьорът, е езиков конструкт, писан чрез промисъл текст, който се базира на опита от страданието-знание (*Aeschylus*) и е постигнат и като факт, и като израз вследствие на конкретен процес (дейност), но в архетипното възприятие сценичния образ се проявявал в тоталната си знакова стойност, биващ едновременно и означаемо, и означаващо, олицетворение на едно изявено знаково битие.

## V

Театралният спектакъл е компилативен продукт, хармонизиращ енергиите на няколко отделни изкуства. Театърът е изкуство, боравещо с множество езикови форми, той е *polilingua* конструкт *par excellence*, който изгражда персоналния си облик посредством знаково-стилистичните характеристики.

<sup>15</sup> Според Сосюр: „Езиковият знак свързва не вещь и название, а понятие и акустичен образ. Последният не е материален звук – нещо чисто физическо, а психичният отпечатък на този звук, представата, която получаваме от него чрез нашите сетива“. Но тъй като Сосюр заявява, че акустичният образ е сетивен („материален“), за разлика от понятието, което е абстрактно, той стига до извода, че „ние наричаме знак съчетанието от понятие и акустичен образ, но в практиката този термин означава обикновено само акустичния образ, например някаква дума – *arbor* (дърво) и т.н.“, поради факта, „че ако *arbor* е наречено знак, то е само дотолкова, доколкото носи понятието „дърво“, така че мисълта за сетивната страна включва мисълта за цялото“. Той констатира, че това явно двусмислие би могло да се избегне, „ако означим тези три понятия с имена, които се предполагат взаимно, при все че се противопоставят“, и в крайна сметка заключава: „Предлагаме да се запази думата знак за означаване на цялото, а да се заместят понятие и акустичен образ съответно с означаемо и означаващо. Последните термини имат предимството да отбелязват противопоставянето, което ги разделя било помежду им, било от цялото, чийто части са. Колкото до знак, ако се задоволяваме с него, то е, защото не знаем с какво да го заменим, тъй като езикът, който употребяваме, не ни предлага нищо друго“. – Вж. Дьо Сосюр, Ф. Курс по обща лингвистика, превод – Живко Бояджиев и Петя Асенова, С., Наука и изкуство, 1992, с. 96 – 97.

ки и специфики на тези отделни езикови структури. Той активира езиков потенциал, обхващащ практически всички духовни феномени, въплътени в изграждането на понятието култура. Като такъв поливалентен езиков субект театърът възбужда интерпретативна страст в различна като интереси и интелектуални нива аудитория. Ако другите изкуства малко или много изискват степен на посветеност (особено музиката), театърът в своята знакова същност е масово явление, изкуство на тълпата, на мащабната аудитория, на груповия транс, обединяващ множеството с цялата му диференцираност, като единно в действията и реакциите си тяло. Като такъв културен факт театърът разисква и съотнася огромен тематичен потенциал. Този мащабен културен дискурс, който театърът въплъщава в себе си, го превръща в културен феномен още от времето на Орфическите и Елевзинските мистерии и Дионисиевите оргии, като го натоварва със статута на една от най-архаичните форми на обществен и културен диалог в рамките на организирания социум.

Театърът не просто е забавлявал индивида в желанието му да се освободи от сюжета на ежедневната борба за оцеляване, а и го е координирал и направлявал във взаимоотношенията му със света. За древните религиозни жреци театърът е бил форма на феноменален „PR“ на цялото тайнство на Вселената и Бога и в този контекст той е притежавал особения полштитчески статут на съхраняващ жреческата религиозна и обществена власт. Неограничената власт над масовото съзнание, която практически театърът е притежавал, е изхождала именно от неговата знакова същност, от агресивната експанзия върху значението и смисъла на битието. Непонятната същност на религиозните ритуали е изграждала сакралната аура на театралното изкуство като визуално-психологически израз на абсолютната воля на Бога. Именно този *mimesis*, показването и разиграването на ритуални сцени, съдържащи в себе си знаците за непонятните тайни на Вселената и преклонението на простосмъртните пред тях, е раждал глобалния психологически транс у съзращаващия индивид.

В архаичното си начало театърът наистина се ражда като универсален по характера си акт, предоставящ на простосмъртния индивид религиозното опиянение да бъде съпричастен на божествената оргия, родена от тайнството на религиозния ритуал. В своята ритуална изразност театърът е разгръщал комуникативната си функция, усвоявайки различни автономни знакови системи, които са организирани езиковата

му същност и са определяли начините за производство на знакови структури, координиращи и регулиращи характерния за театралния акт *principle of expressibility* – принцип на изразимостта. Или, както казва Сърл относно този принцип: „**Каквото може да се означа, може и да се изговори**“<sup>16</sup>.

## VI

Проблемът за оргиастичния характер на театралния сакрум извежда една ексцесивна категория, разискваща императивната знаковост на театралния акт, която разкрепостява ритуалната в-гаденост в психологическите зависимости на действието и регулира разходването на излишна енергия при кординирането на екзистенцията на създалия-собствено-време-и-пространство-субект (актьорът-образ, или това, което по-нататък в тази работа ще наречем *stage figure*). Става дума за единствената форма на божествено опиянение, на божествено изстъпление и изумление, на божествено безумие, характеризираща се повече с понятието *ex-tasis* – екстаз. Тази неконтролируемост на актьорското поведение, която създава представата у адресата за конститутивното организиране на смисловите нива в полето на представяното на сцената. Бидейки единствената форма на универсален предавател, актьорът-образ екстазира собствените си знание и опит (или придобитите в процеса на репетицията), доставяйки ги на зрителя-адресат под формата на познание, същностно в значенията си и отворено в екзегетичната си тълкуваемост единствено и само благодарение на собствените си демонични усилия. Актьорът е Ангелът – Вестител на Божественото откровение, той е Христос – Месия, полагащ смисловата рефлексия на егото и битието в полезрението на съ-участващия и съ-преживяващ оргийното тайнство адресат, готов да бъде разпнат и нечовешки измъчван в името на някой химеричен идеал на тълпата-публика. Бивайки Вестител (Месия), актьорът въвежда оргията, обесивната литургичност на ритуализирания акт. Религиозният (литургическият) ритуал и театралният акт в цялостния си контекст битийстват като обесивни зависимости – обвързаности, обсебености, обхванатости, породени от диалектическия статус на перцепиране (осъзнаване) на света. Тоест знаковата субстанциалност на около-върст съществуващите гадености перфорира сферите на съзнанието, довеждайки публиката-адресат до същинското очакване

<sup>16</sup> Searle, J. R., 1969. *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge UP, 1969, 20.

на Събитието като съ-битие, като случване на нещо перманентно, до съ-преживяване на знака, кодирания императив на смисловите пространства на оргийната ситуация, като актуално и адекватно на нуждите ѝ познание. Трансфигурирането на актьорския телос във Вестител, Христос, Месия, придаването на конкретна смисловост предпоставя обесивната ексцесивност на възприятието, разисква театрализираната сакралност, конкретизирайки всяко интелектуално изригване като образ, като знаков сигнификант.

Проблемът за смисъла във всеки театрален акт експлицира изначалната форма на екстаз у актьора, тъй като единствено стремежът да се втълпи, да се вмени една или множество предпоставени истини контролира неговата в-гаденост в акта на екстазиране на собственото му съзнание в извънсъзнателна наративност. Тук, в корпуса на самия разказ (сценичното показване/перформативния текст), актьорът полага същинската лектонична систематика на семиотичните нива. Превръщането на наратива в сигнифициращ знаков субект, разкрепостяващ собствения си обект и интерпретант пред слушания поглед на адресата, предпоставя разгръщането на всяка свръх-интерпретативна реалия на театралния акт като антиноматична каузалност<sup>17</sup>. Ако кажем, че Хамлет е луд – това е вярно, ако кажем, че Хамлет е абсолютно нормален – и това е вярно, тоест всичките му действия са инспирирани именно от тази лудост/нормалност и са абсолютната причинност за последващите събития. Предикативният факт на лудостта/нормалността на Хамлет вече е явен като аксиоматична значимост, той е следствие от множество физически и вербални знакови указания в действието, което от своя страна обуславя драматургичната му плътност, тази фабулна вмененост, която категорично формулира Хамлетовата структура на „Хамлет“. Тук формата на екстазна явеност на характера (образа/*stage figure*) у актьора изисква въпросната тотална в-гаденост в илюзията, която той се опитва да вмени на публиката, разисквайки (интерпретирайки) обекта на

<sup>17</sup> Антиноматична каузалност – в настоящия текст под антиноматична каузалност се разбира биполарната причинно-следствена зависимост между две тези, които формално се изключват взаимно, но в актуалния случай (или в определени случаи в бъдеще) се осмислят еднакво трайно в контекста на действиената рефлексия. Като принцип антиноматичната каузалност е изключително адекватна на театралната реалия и би могла да декодира множество драматургични и чисто сценични похвати.

Антиномия (antinomy) – най-общо казано, противоречието, което се проявява между два еднакво валидни принципа или между две (очевидно) верни заключения, изхождащи от тези принципи. – Вж. Калапиев, Винсент. Речник по семиотика, С., Хейзъл, 2000, с. 48

знаковия конолатив в реално време, като реално обстоятелство, разиграно от реални субекти, като наративът, който се постулира, е абсолютно без значение. Дали обектът на нашите расъждения е Хамлет, Егип, или Иисус, не променя нещата; стратегията, която би трябвало да ни ръководи в разискването на истината, е явена като акцидентален принцип<sup>18</sup>, тя е опит да се разкрепости смисълът независимо от вторичните значения, които знаковата система носи или ние се опитваме да наложим в процеса на агресивно проникване в значението на конкретния знаков сизнификат. И ако се позовем на Хусерл, интерпретиран умело от Деруга<sup>19</sup> в разискването на въпроса за препокриването на знака (*Zeichen*) от израза (*Ausdruck*) и признака (*Anzeichen*), и приемем твърдението му, че има знаци, които не изразяват нищо, тъй като не пренасят *Bedeutung* (значение) или *Sinn* (смисъл), и предположим, че изразът невинаги съответства на даден признак при сценичната реализация, бихме могли да се замислим сериозно над конкретните значения или смисли, които като част от някакви структурирани знакови системи биват пренасяни от определен предавател към някакъв адресат. В осъществяването на театралния акт този актив играе огромна роля, тъй като определен смисъл или значение (доколкото съществува) се разисква в троична зависимост: автор – режисьор (актьор) – публика, и в този смисъл малко или много подлежи на свръх-интерпретативна уязвимост, вследствие на която максимата на Пол Валери „*Il n'y a pas de vrai sens d'un text*“ – „Няма [такова нещо като] верен смисъл на един текст“<sup>20</sup> – би могло да се приеме като определяща за театралния контекст, доколкото намесата на един четвърти субект – критиката, реконструира в диалектична трансфигуративна зависимост наличните значения и смисли.

Така изложените мисли засягат пряко театралността и актьорското присъствие, тъй като идиосинкретичната ѝ зависимост от смисъла и съдържението на *това-което-тук-и-сега-се-представя* е в пряка връзка с характера на актьорската в-живяна изразност и е в основата на всеки театрален модел.

<sup>18</sup> Акцидентален принцип – от акцидентия – случайно, непостоянно, несъществуващо. В случая се визира абсолютната нерегламентираност на обектите, водещи до регулирането на конкретните значения и смисли. Явеността на истината по презумпция е абсолютна величина. Тя е феноменологичен абсолют. Единствено формата на тълкуване на тази истина са вариативни и регламентират конкретните понятийни стратегии на индивида.

<sup>19</sup> Деруга, Ж. Гласът и феномена, превод – Тодорка Минева, С., Лик, 1996, с. 27.

<sup>20</sup> Цит. по Интерпретация и свръхинтерпретация. Умберто Еко в дискусия с Ричард Рорти, Джонатан Калър и Кристин Брук-Роуз, превод – Нагя Дионисиева, С., Наука и изкуство, 1997, с. 35.

Актьорската свръхчувствителност е основният психологически прерогатив на театралната измислица като оргийна живяност и единствено актьорът, в състояние на екстаз, е пълновластно оторизиран да регламентира „едновременното функциониране“ (Цв. Тодоров)<sup>21</sup> на смисловите категории, съществуващи помежду си в полагащата им се автономност в контекста на театралния спектакъл. Това *лъжение* (Еко)<sup>22</sup>, тази театрална стилизираност на масовата оргия, независимо дали засяга Орфическите и Елевзинските мистерии и Дионисиите на Древна Елада, литургичната и полулитургичната грама на средновековна Европа, или психологическия и експериментален театър на модерния свят, ни помага да възприемем театъра (в частност театралния спектакъл) като обект на сериозен семиотичен анализ още от самото му възникване като съзнателен творчески акт, езиков субект, подчинен на жизнената и комуникативната активност на индивида.

<sup>21</sup> Тодоров, Цветан. Типология на смисловите факти, в: Семиотика, Риторика, Стилистика, превод – Красимир Кавалджиев, С., Сема – Р.Ш., 2000, с. 87:

„Съществува и въпросът за връзките между различните смисли не в перспективата на деривацията, а на едновременното им функциониране. Според средновековната теория за интерпретацията един изказ има винаги и само четири значения: *буквално, алегорично, тропологично* (или морално) и *анагогическо*. Тези значения съществуват, но запазват своята автономност“.

<sup>22</sup> Еко, Умберто. Трактат по обща семиотика, С., Наука и изкуство, 1993, с. 33:

„Семиотиката се занимава с всяко нещо, което може да бъде ВЪЗПРИЕТО като знак. Знак е всяко нещо, което може да бъде възприето като означаващ заместител на нещо друго. Това нещо друго не трябва непременно да съществува (или да съществува материално) в момента, когато знакът го замества. Така че семиотиката поначало е дисциплина, която *изследва всичко, което може да бъде използвано, за да се лъже*.

Ако нещо не може да бъде използвано, за да се лъже, то изобщо не може да бъде използвано, за да се каже нещо.

Определението 'теория на лъжата' може би представлява подходяща програма за една обща семиотика“.

Вж. също споменатата вече статия „Семиотика на театралното представление“ – сб. „Театрален бюлетин“, 3/84, с. 125:

„В определен смисъл всяко драматично представление (било то на сцената или на екрана) е образувано от два речеви акта: Първият е изпълнен от актьора, който прави твърдения чрез изпълнение: „Аз изгряя“. Чрез това имплицитно твърдение актьорът казва истината, доколкото известява, че той *от този момент нататък ще лъже*.

Вторият е представен чрез псевдо-твърдението, в което субектът на изказването е вече образът, а не актьорът. Логически казано, тези твърдения са референциално обратни. Козато казвам „Павел е казал на Мария, че ще гоиде“, аз съм отговорен за истината на изречението „Павел каза, че Р“, но не и за верността на Р. Същото става в драматичното представление. Поради първия представителен акт всичко, което следва след него, става референциално обратно. Чрез решението на изпълнителя („Аз съм друг човек“) ние виждаме в един възможен свят на представяне, свят на лъжа, в който ние имаме право да празнуваме забраната върху безверието“.