

 НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ЮГОИЗТОЧНОЕВРОПЕЙСКИ ЦЕНТЪР ЗА  
СЕМИОТИЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

ДОКТОРСКА ПРОГРАМА ПО „СЕМИОТИКА”

ИВАЙЛО АЛЕКСАНДРОВ

ТЕАТРАЛНИЯТ СПЕКТАКЪЛ В СЕМИОТИЧНА ПЕРСПЕКТИВА

*/подробен автореферат върху дисертационната теза/*

Научен ръководител: проф. Иван Касабов, д.н.

СОФИЯ

2009

## СЪДЪРЖАНИЕ:

### УВОД

Обект на изследването	4
Предмет, цел и задачи на изследването	4
Методи на изследването	6
Бележки върху семиотичния характер на <i>théatralité</i>	6

### I ЧАСТ

#### ТЕАТРАЛНОСТ И СЕМИОТИЧНОСТ

1. Знаци и знакови конфигурати – пространството на спектакъла като <i>signifier</i>	7
2. Семантика на превъплъщението – <i>stage figure</i> в контекста на спектакъла	8
3. Театралната комуникация и театралният код – знакова естетическа конвенция и зрителско възприятие	9
4. Рефлексия на доминирането - знакът като отсъствие/присъствие	10

5. Лингвистично и пара-лингвистично взаимодействие – знакова трансмисия, репрезентация, активна конвенция	11
---	----

## II ЧАСТ СПЕКТАКЪЛ И ОЗНАЧАВАНЕ

1. Спектакълът като театрален текст – морфология на сценичната знаковост	12
2. Актьорът в пространството на сцената – семантика на превъплъщението	14
3. Семиотика на сценичното пространство – АЗ в пространството на сцената	15
4. Mise-en-Scène – репрезентативната конвенция на спектакъла	16
5. Театралният спектакъл в семиотична перспектива - заключение	17
Общи изводи и предложения	18
Приноси на дисертационния труд	19
Списък на публикации свързани с дисертационния труд	20
Списък на осъществени практически театрални проекти	21
БИБЛИОГРАФИЯ	23

## **Обхват и структура на изследването**

Изследването е с обем 144 страници и съдържа – увод, две части, всяка от които е подразделена на пет глави, заключение, глава за приносите, библиография от 128 източника.

## **Обект на изследването**

От дълбока древност театралното изкуство разисква съвкупната естетическа, философска, етическа и социална проблематика в контекста на един визуален образ на конкретните обекти на интелектуална дискусия. Театралният спектакъл, като основен символ на театралността, определя основните структурни категории и функции на тази образна знаковост. В процеса на означаването на конкретните смисли и значения, културният дискурс на спектакъла фиксира театралното знаково взаимодействие като активен семиозис. От тази позиция обект на настоящото изследване е именно театралният спектакъл в цялостната му многопластовост от означаващи елементи, изграждащи визуалния и интелигибилен образ на тази *вторична* или по скоро *друга* реалност, която сцената като свят налага в съзнанието на възприемащия субект.

## **Предмет, цел и задачи на изследването**

Огромният емпиричен потенциал на семиотиката, като сравнително нов, но стабилно наложен метод на научно изследване формулира характера на основния предмет на тази работа – семиотичната перспектива на театралния спектакъл. Разискването на знаковия характер на всяка сценична реалност изисква детайлно проникване в комуникативния ресурс на спектакъла. Многообразието от знакови елементи и структури на означаване не просто трансформира театралния спектакъл в семиотичен обект, а налага една задължителна семиотична визия на тълкуване на неговия потенциал. Практически безкрайният процес на означаване, смислообразуване, представяне и интерпретиране на сцената локализира

театралния спектакъл като продукт на една наситена знакова среда. Това, от своя страна, определя и основната цел на изследването – формулирането на базисните параметри на този семиозис като основа на театралността (*théatralité*).

От гореизложеното следва и дефинирането на основните задачи за решаване, които изследването си поставя:

- спецификация на въпроса за семиотичната перспектива на *théatralité*;
- постановяване на театралния спектакъл като *signifier* и формулирането на знаците и знаковите формирувания на сцената;
- разискване на въпроса, касаещ *stage figure* (сценичната фигура), като основен знаков атрибут на превъплъщението/трансформацията в театралната реалност;
- структуриране на проблема за театралната комуникация и театралния код като базови компоненти в процеса на активиране на понятия за значение/смисъл в съзнанието на възприемащия зрител;
- изясняване на систематиката на отсъствие/присъствие на знаците на сцената;
- дефиниране на механизма на лингвистично и пара-лингвистично взаимодействие на компонентите на спектакъла в изграждането на активната конвенция на означаването;
- формулирането на естетиката на театралния спектакъл като *театрален текст*;
- определяне на радикалното значение на актьора в цялостния семиотичен дискурс на спектакъла;
- изясняване на конкретната семиотична функция на сценичното пространство като основен компонент, равнопоставен на актьорското присъствие (актьор + сценично пространство = театрален спектакъл);
- дефиниране на характера на *mise-en-scène* като основен репрезентативен принцип за изграждане на сценична конвенция на означаването.

## Методи на изследване

Като методология, това изследване се основава на непосредствени наблюдения и пряко участие в цялостния процес на създаването на театралния спектакъл – от замисъла до крайния продукт, подробен анализ на характера и структурирането на основните компоненти на този процес, детайлно изследване на значимостта и семиотичната адекватност на тези компоненти, както и посредством пряко участие в критическия анализ върху конкретен театрален продукт, като акт на крайна репрезентация. Допълнителният, строго емпиричен метод на изследване включва стриктен подбор и подробен анализ на световния теоретичен ресурс от семиотични трудове по въпроса, касаещ радикалната художествена рефлексия на театралната семиотика като изследователски метод на семиотичните измерения на театралното изкуство.

## ОСНОВНИ МОМЕНТИ ОТ СЪДЪРЖАНИЕТО НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

### Бележки върху семиотичния характер на *théatralité*

Дисертационният труд се базира на убеждението, че ако: текстът като литература е обект на една херменевтична разработка, то театърът като действие е следствие от тази херменевтичност, тя е първопричината за неговото явяване. Театралният спектакъл е продукт на една троично-херменевтична зависимост, при която публиката тълкува вече из-тълкувани същности, смисли и значения като ги трансформира в други същности, смисли и значения, което вече се конституира като театрално ПРЕДСТАВЯНЕ – първичен текст (автор), херменевтичен дискурс върху този текст- интерпретация (режисьор), вторичен херменевтичен дискурс върху вече явената интерпретация – свръх-интерпретация (зрител). Установява се, че театралният акт е многообразие от знаково-комуникативни системи, биващи езикови конструкти. В потока на

разсъждението се извежда идеята, че всяка театралност (*théatralité*) се определя от наличието на различни в своята характерност компоненти – вербална изразност, жестове, мимики, маниерност, телесни и психологически състояния, визуална образност, музикално- звукова среда. Подчертава се, че тази комуникативна база се възприема от съзерцаващия и съществува като реалност на чисто психо-когнитивно ниво, разгърната в съзнанието на адресата като перформативен текст конструиран от множество знакови формирования.

## **I ЧАСТ: ТЕАТРАЛНОСТ И СЕМИОТИЧНОСТ**

### **1. Знаци и знакови конфигурации – пространството на спектакъла като *signifier***

В първа глава се изхожда от общоприетия факт, че семиотиката изследва фундаменталните качества на знака в един практически неограничен семиозис, като се скицира една базисна концепция за видовете театрални знаци. Подразделят се знаците на конкретни категории: *лингвистични* и *не-лингвистични* в съответните им *вербални/не-вербални* измерения. Лингвистичните вербални знаци се разделят на две субкатегории: *слухови* и *визуални* и се определя, че могат да бъдат и *дълготрайни* или *краткотрайни*. Не-лингвистичните вербални знаци също се разделят на две: *краткотрайни* и *дълготрайни*, а в не-вербалната категория се определят като: *визуални* и *не-визуални*. Прилагайки тази разделеност на театралния знак (накратко се обобщават като: *вербални* и *не-вербални*) към самия спектакъл и изследвайки знаковото взаимодействие, се установява, че този семиотичен подход представя пред възприемачия един микросвят, конструиран посредством специфичния механизъм на означаване в театъра. Специфичните качества на театралния знак изграждат театралния контекст посредством детайлното си

позициониране в сценичната среда и взаимното им проникване от една знакова структура в друга. Тези специфични знакови характеристики въплъщават самата естетика на означаването (*signification*) в театралната реалност и превръщат театралния акт в уникално явление, продукт на тяхната взаимовръзка.

## **2. Семантика на превъплъщението – *stage figure* в контекста на спектакъла**

След подразделянето на театралните знаци се разглежда въпросът за сценичната фигура (*stage figure*) - комплексен продукт от съотнасянето на драматургичния (*dramatis personae*) спрямо репрезентирания образ (*represented character*), който пражките структуралисти определят като основен компонент на спектакъла (особено при Veltruský 1976, 1977, 1983, но и при Muкаřovský 1931, 1978 - *dramatic figure*, при Zich 1931, 1995 – *actor's figure*). Разяснява се фактът, че сценичната фигура, като конструктивен елемент на актьорския знак, се явява сложна структура, синтез от елементи, лингвистични и нелингвистични знаци (*linguistic/paralinguistic signs*), представляващи система в системата в цялостния корпус на спектакъла. Така се определя строго семиотичната перспектива на *явяващото се* на сцената (независимо дали ще бъде наречено драматична или сценична фигура), което, от своя страна, се категоризира като *превъплъщение* или основният структурен елемент на спектакъла, който посредством театралното действие като знаковост (*signatum*), води до произвеждането на означаване (*signantia*) (Veltrusky 1976: 593). Чрез явяването на актьора на сцената като знак на знаците (*sign of the signs*), т.е. основата на знаковия принцип на игра (*an acting sign*) се поражда конструирането на същинска театралност (*théâtralité*). Тази театралност се регламентира като една отворена система на *трансформация/превъплъщение*, или това превръщане на *нещото* в *нещо друго* (при Bogatyrev 1976: 31 – *трансформиране в друга форма*), което



систематизира знаковите компоненти на сцената и организира изграждането на сценичния семиозис от актьора, превъплътен в образа, през сценичното пространство, костюма, музикалната среда до комуникацията със зрителя и неговата интерпретация.

### **3. Театралната комуникация и театралният код – знакова естетическа конвенция и зрителско възприятие**

В трета глава, въпросът за възприятието на това, което се *превъплъщава* и ролята му за изграждането на сценичния семиозис поражда анализ на системата на комуникация сцена-зрител от позицията на кодиране/декодиране на театралния код на сценичната перформативност от възприемащия зрител. Тук се установява необходимостта от наличието на театрална конвенция, т.е. относително единен език на съобщаване и относително еднаква кодираща/декодираща матрица, необходими при изграждането на комуникативната среда между кодиращ и декодиращ. Но сецо се установява, че всяка конвенция, доколкото тя е възможна в творческия акт, подлежи на разрушаване в една сценична реалност съобразно степента на това кодиране/декодиране. Определя се, че *зрителската възприемчивост е зависима от динамиката на театралните знаци и самата естетика на театралния знак е проекция на персоналния съзнателен творчески импулс на възприемащия.* Знаковата среда на сцената се случва единствено докато зрителя възприема обектите, звуците, действието, биващи, сами по себе си, знакови системи, които не биха означавали нищо и биха били без комуникативна стойност извън обсега на зрителското възприятие. В крайна сметка се констатира, че отворената театрална комуникация категорично зависи и от отвореността на кода и театралната ситуация, от степента на приемане/нарушаване на конвенцията, от нивото на репродуциране на реалността спрямо нивото на понятийна реакция от страна на

възприемащия тази реалност, от обхвата и сложността на експлициране на самата културна ситуация.

#### **4. Рефлексия на доминирането - знакът като отсъствие/присъствие**

От предходните размисли се вижда, че вглеждайки се в театралния спектакъл като реалност организирана от множество знакови структури и многопластовия процес на означаване, театралната семиотика неминуемо изтъква основополагащата роля на публиката в процеса на възприемане на творбата, като поредица от *отсъстващи* и *присъстващи* знаци на сцената. Доколкото знакът не би могъл да *представлява* каквото и да било без наличието на съзнателно възприемане, една семиотика на театралния спектакъл налага интерпретацията като основополагаща за наличието на означаващ процес. Тук може да се цитира Bert O. State: **“The problem with semiotics is that in addressing theater as a system of codes it necessarily dissects the perceptual impression theater makes on the spectator”** (1985: 7). В процеса на разсъждението се констатира една йерархия на знаците в системата на спектакъла, които полагат конвенцията пред зрителското внимание и предполагат активно взаимодействие със зрителската компетентност на ниво знакова рефлексия. Цялата динамика на присъствието/отсъствието на знака в процеса на знаковата дистрибуция на сцената е дълбоко зависим от зрителското възприятие и от самия акт на динамична рефлексия на, нека го наречем, семиотичното съзнание на този зрител. В подкрепа на разсъждението се ползва и теорията на Fischer-Lichte (1992), която подчертава, че в една йерархична подредба на театралните знаци е възможна доминация на някоя или няколко знакови системи. Впоследствие се установява, че в обсега на знаковата доминация на отделния знак или на конфигурация или група от знаци на сцената, се стига до активирането на процес на разпознаване, декодиране на системата/те. Това, от своя страна, предполага наличието на една конкретна норма или

критерий, и в повечето случаи представлява общоприетото ниво на конвенционалност или компетентност на възприемащия, което, обаче, би могло да бъде разрушено. В една рационална сценична среда ние сме принудени (разбира се, това е валидно за всеки семиозис) да преформулираме постоянно понятието и условията за доминация на театралния знак, вглеждайки се внимателно в моментната презентирателност на конкретен знак и неговото разпознаване. Което довежда до извода, че поради високата степен на мобилност и взаимозаменяемост на театралния знак се усложнява установяването на йерархичната им взаимозависимост, особено отчитайки се факта, че знаците в театъра не са само материално представени на сцената, а са зависими и от дуалистичната си игра на отсъствие/присъствие.

#### **5. Лингвистично и пара-лингвистично взаимодействие – знакова трансмисия, репрезентация, активна конвенция**

В последната глава от първа част се стига до идеята за лингвистичното/пара-лингвистичното взаимодействие на театралните знаци, което, по логиката на знаковата трансмисия се установява, че се случва активно в три аспекта на репрезентацията – вербални-вербални, невербални-невербални, вербални-невербални и обратно, в зависимост от активната конвенция в дадената знакова система на конкретния момент от развитието на спектакъла. Анализирайки вербалната/невербалната знакова среда на спектакъла се конкретизира принципа на взаимодействие на театралните знаци като трансмисия на образи (тук се интегрира и понятието *изображение* или по-семиотичното *икона*) и думи (които, сами по себе си, също са образи, икони) с всичките последствия от тази интерактивност. Образите (като иконичен елемент на една статична/динамична невербална репрезентативност) и думите (като продукт на лингвистичната вербална среда) са носители на различна вариативност от комуникативни съобщения, било то вкупом или по отделно. Което

убеждава, че когато взаимодействието им е комплексно (вербални и невербални, в единна конвенция) възможните вариации на знаковите съобщения надхвърлят значително самостоятелните им корелации. Обобщава се, че комплексното взаимодействие на вербалните и невербалните знаци в театралния спектакъл и вариативността на възможните означаващи ефекти обслужват активно нивата на репрезентацията. Извод: *използването на знака-образ самостоятелно или в комбинация със знака-дума (както и обратното) полага основния принцип на трансмисия на смисъла на желаното съобщение и перцептивния израз на означаването в съзнанието на възприемащия зрител на определеното семиотично ниво (лингвистично или паралингвистично).*

## **II ЧАСТ: СПЕКТАКЪЛ И ОЗНАЧАВАНЕ**

### **1. Спектакълът като театрален текст – морфология на сценичната знаковост**

В първа глава от втора част на дисертацията, посредством материализацията на понятието за знак се дискутира въпроса, как се осъществява явяването на *смисъл* и *значение* в театралната среда, анализирайки се процеса на означаване/комуникация (*signification/communication*) в една театрално-сценична реалност. Тази семиотича перспектива помага да се разгърне идеята за театралния спектакъл като *театрален текст* сътворен от актьора и пространството и възприет от публиката, включващ в същността си двата аспекта на означаване – лингвистичен/не-лингвистичен и перформативен (физически действен), което реално стимулира многообразието на означаването (*signification*) на сцената. Разгръща се предпоставката, че като текст, семиотичен конструктор от знаци и знакови формирания, театралният

спектакъл е дефиниран комплекс от кодове, които в повечето случаи са свръх-театрални културни кодове, върху които се базират вторичните знакови системи на спектакъла – литература, музика, изобразително изкуство, митология, религия, дори и самият театър, като изкуство. Посочва се, че перформативните кодове (знакови системи) в спектакъла функционират обикновено на симултанен принцип (парадигматично) или линейно (синтагматично), като по този начин те активно продуцират означаване (*signification*) (De Toro 1992: 52). Знаците, които зрителят получава от вариативните знакови системи на сцената се възприемат на принципа на симултанния контакт, като те, сами по себе си, са в синтагматична връзка по между си, произвеждайки означаване (*signification*). Позовавайки се на De Marinis, а в процеса на размишлението и на De Toro (1995), се категоризира перформативния текст като *macrotext* или текст на текста (*text of the text*) (De Merinis 1993: 47-59) произведен от вариативни серии от частични перформативни текстове, които в контекста на цялостния спектакъл конституират уникалния експресивен резултатат, компилативен продукт от слово, музика, костюми, жестове, танц, пластика на тялото и др. Така се стига до извода, че елементите на общия перформативен текст взаимодействат и се явяват в един обединен смисъл, което конструира театралния текст като перформативна изразност.

Театралната семиотика, като генерален принцип и в частност, идеите на пражките структуралисти, спомагат разглеждането на театралния спектакъл от позицията на взаимодействието между актьора и пространството в цялостната им вербална/не-вербална комуникативност. С оглед на размисъла до тук, следващите две стъпки окончателно затвърждават позицията, че актьорът и сценичното пространство са основополагащите компоненти не само на театралния текст, а на театралната перформативност въобще.

## 2. Актьорът в пространството на сцената – семантика на превъплъщението

В тази глава се анализира детайлно семантиката на актьорското превъплъщение, позовавайки се на Aristotle's Poetics и Diderot's Paradox of Acting, като първични семиотични системи (*pre-semiotics acting theories*) (Quinn 1989) и основни медиатори на концепцията за сценичната фигура (*stage figure*) на пражките мислители, които дълбоко се фокусират върху проблема за актьорската репрезентация, като сценично превъплъщение, от позицията на една дистанцираност, като подход за създаването на всяка творба на изкуството. Развива се тезата, че актьорското превъплъщение (*mimesis*) представлява комуникативен канал и репрезентативен език и като част от театралния спектакъл или перформативния текст е и форма на езиково представяне (в повечето случаи) и би могло да се възприеме като наратив по отношение на зрителя. Довежда се до край идеята за актьорското превъплъщение, която беше актуализирана в първата част на тази работа с полагането на понятието за сценична фигура (*stage figure*). Развива се становището, че сценичната фигура (която Otakar Zich разпознава и като *actor's figure*) в крайна сметка е дихотомия между възприятието на актьора (като *dramatic character*) и възприятието на публиката, което се оформя като възприятие на сценичната фигура (*stage figure*), а в традицията на общата семиотика и в частност, на пражката школа, се припознава и една динамична дихотомия между материалния обект и знака. Накрая се заключава, че актьорът в роля (*dramatic character*) превъплъщава двоична диагетична структура, на *репрезентатив* или *знак* едновременно (това се вижда още при Aristotle и Diderot) и на *миметичен конструктор* (*stage figure* на Prague School, съществува и при практическата актьорска техника на Stanislavskii 1936, Chekhov 1953, Grotowski 1968 и др.) Извод: *тъй като, театралният спектакъл, в същността си, се конструира именно на принципите на превъплъщението или mimesis, то актьорът реално подражава/превъплъщава и репрезентира stage figure*

като конкретна семиотична система, структурирана от множество семиотични единици (знаци/кодове).

### 3. Семиотика на сценичното пространство – АЗ в пространството на сцената

Тук се полага идеята за семиотичната уникалност на сценичното пространство, като се осмисля изключително като интелектуално измерима среда спрямо актьора и публиката, а не като материален символ на перформативния текст. Отбелязва се, че освен специфичния вътрешен смисъл, който носи, то, в същността си, притежава изцяло и знаковите характеристики на сценична архитектура, като включва в знаковата си структура и самата сценография, а в един по отворен контекст и *dramatic space* (във формите си: *onstage* и *offstage* [*mimetic* и *diegetic*], както и *intra-diegetic* и *extra-diegetic* [представени от актьора предимно на ниво *реч* и активни на ниво *съзнание/въображение* по линията актьор-зрител]). Осмисля се сценичното пространство в отношението си към актьорското присъствие като телесност и знак - „**constructed in relation to the actor**” (Ubersfeld 1999: 119 – курс. АУ), като духовна среда, в контекста на знаковия семиозис на текста на спектакъла (*performance text*), както и по отношение на взаимодействието между сцената (актьор/пространство) и публиката в рамките на театралната реалност. Така се констатира, че посредством измерението на интерактивността между сценичното пространство и актьора, както и репрезентативното пренасяне на знаците между тях и по отношение на зрителя, се изгражда постъпателно визуалната формация на сценичната илюзия в логиката на собствената ѝ референциална функция на означаваща по отношение на целия въображаем свят на спектакъла. По пътя на това размишление се стига до извода: *на нивото на театралния семиозис, това поражда означаването в полето на един визуален и сетивен театрален текст:*

а) посредством вазимоотношение на актьорите в/с пространството на сцената, и б) посредством взаимоотношение на актьорите в пространството на сцената с публиката в театралното пространство.

#### 4. *Mise-en-Scène* – репрезентативната конвенция на спектакъла

Перспективата на поставените до тук въпроси и нуждата от един обединителен център, на финала на тази работа, предположи необходимостта от анализиране на механизма на театралното моделиране, а именно, това, което в театралната практика носи определението *mise-en-scène* – *да-поставиш/превъплътиш-нещо-на-сцена*. В предпоследната глава на дисертацията *mise-en-scène* се разглежда като структурална формация, теоретичен конструкт и радикален обект на познание, а не просто като профанен резултат от режисьорската (творческата) намеса спрямо драматичния и/или перформативния текст. Още в предходното размишление се постановява тезата, че театралният спектакъл се характеризира посредством дуалистичната функция на актьора, в процеса на продуцирането на знаци (*actor's discourse*) и семиотизиране на самата му рефлексия спрямо случващото се в сценичното пространство (*stage performance*). Реконструирайки перформативния текст в съзнанието си, зрителят възприема цялостния корпус на системата, конфигурирана от отделни знакови под-системи, именно като театрален спектакъл, изграден с всичките прилежащи на действието компоненти – слово, жест/мимика/движение, механизация, звук. Театралното представяне се осмисля като семиотичен код на творческия свят на създателите на спектакъла (режисьор, актьори, дизайнер, композитор, хореограф) презентирано като *mise-en-scène* и репродуцирано като перформативен текст и като активна матрица за производството на смисъл. Едно по внимателно вглеждане в условията на *да-поставиш/превъплътиш-нещо-на-сцена* разкрива съществуването на предварително знание от натрупан



опит, което е преобразено от създателя на спектакъла и пред-положено като разбиране (т.е., какво вероятно ще бъде разбрано от възприемащия), следвайки конвенцията, че в същността си, първичната семиотична практика на театралния спектакъл е да трансформира всички явени обекти в знаци/знакови формирания, пригодни да бъдат осъзнавани. Тук се обръща специално внимание на ролята и влиянието на колективните културни архетипи върху индивидуалната артистича дейност и възприятие, третирайки тези архетипи от една естетическа перспектива. Постановява се идеята, че естетиката на *mise-en-scène*, в съвременната театрална практика, се основава именно на културния опит, наслоен в персоналното съзнавано/несъзнавано на театралния творец и на самия зрител. Което води до извода, че дълбоката архетипна рефлексия на *mise-en-scène* хармонизира ролите на индивидуалното и колективното несъзнавано (или съзнавано), като комплекс от взаимодопълващи се перспективи на един оптимален знаков семиозис. Една семиотична перспектива, която на сцената, в потока на координирано действие и стриктна геометрия на движенията, в стилистиката на подредената перформативна артикулация и техническа визия изтъква означаващата същност на театралния спектакъл като процес на комуникация и репрезентация.

##### **5. Театралният спектакъл в семиотична перспектива - заключение**

Когато се разисква проблематиката на театралния спектакъл от позицията на една семиотична перспектива неминуемо се разглежда материализацията на знака, дотолкова, доколкото тази материализация касае непосредственото създаване на визуалната концепция на *показваното* в сценичното пространство. Един подобен подход помага и е начин за постигане на съгласуваност в процеса на анализ на крайната продукция и възприемане на смисъла, посредством позиционирането на знака като основно средство за изследване на сценичната цялост на спектакъла. В размишленията до тук се прави опит за следване на подобна

методологична линия с надеждата, че се дава отговор на поставените въпроси относно обекта – театралния спектакъл и предмета – неговата семиотична перспектива, на това изследване, и за постигне на основните параметри на поставените цели и задачи. В последната глава на дисертацията се прави пълен детайлен обзор на изминатия път, следвайки стриктно основните параметри на всяка глава.

## Общи изводи и предложения

Тази работа поставя и разрешава множество въпроси, постига значителни резултати в изясняването на семиотичната перспектива на театралния спектакъл и отваря нови пространства за една бъдеща изследователска инициатива, която да развие или отпрати в друга посока размишленията и тезите на този проект. При цялата многоплановост на теоретичните възгледи, която се демонстрира в изследването, може да се заяви, че ярко изкристализира една идея, която би могло да се разгледа в един бъдещ контекст, а именно, идеята за основополагащата роля на публиката в изграждането и лансирането на сценичния семиозис. Логично е да се предположи, че един бъдещ семиотичен подход към *théatralité* трябва да се съсредоточи детайлно в тази насока, а именно – изследването на морфологията на зрителското осъзнаване/възприятие на театралната реалност. Всеки семиотичен подход спрямо цялостната театралност се извършва единствено в момента на действието и сценичната проекция на всяка театрална перформативност, предизвиквайки отявлена изследователска страст у възприемащия към различните знакови системи на сцената. В акта на дисекция на означаващия процес (*signifying process*) в театъра неминуемо се конкретизира основополагащата роля на публиката и проблемът за възприятието на театралната реалност, което и представлява „**a new orientation toward semiotic study of the theatre appeared to be developing**” (Carlson 1980). Разисквайки една подобна бъдеща перспектива, относно динамиката на зрителското възприятие като обект на

изследване, може да се заключи с гледната точка на De Marinis, че: „**the analysis of the audience’s role in the spectacle, both the pure and simple decoding of the performance sign and the vastly more complex process of interpretation, has been the most neglected area of theatre semiotics and needs much greater attention.**” (1979)

### **Приноси на дисертационния труд**

Като следствие от задълбоченото изследване на гореупоменатата проблематика, това изследване би могло да определи следните съществени приноси в полето на семиотичната теория на театралния спектакъл:

- за пръв път, в сферата на театралната и семиотичната теории в България, се разглежда детайлно семиотичната перспектива на театралния спектакъл като културен феномен и се извежда на научно-изследователско ниво знаковия семиозис на спектакъла;
- в по-отворен аспект, това изследване конституира една естетическа матрица на знаковите формирания в един универсален сценично-театрален контекст, назовавайки с конкретни, дефинируеми формули отделните знаци и знакови компоненти на театралния спектакъл;
- категорично се регламентира наличието на процес на едновременно *отсъствие/присъствие* на знакови формирания на сцената, крайно зависим от зрителското възприятие, както и непосредственото влияние на отсъстващите знакови компоненти и структури по отношение на *тук и сега* случващото се в сценичната среда;
- извежда се на сериозно теоретично ниво радикалната роля на активната конвенция на спектакъла, спрямо зрителската компетенция на възприятието му и се анализира последователно

базисната зависимост на театралния спектакъл от тези фактори, формиращи театралната знакова среда;

- поставя се ясна граница между лингвистична и пара-лингвистична театрална репрезентация като се формулира стриктно естетиката на театралния спектакъл като театрален текст, комплексен продукт от знакови означаващи на вербално и не-вербално ниво;
- представя се конкретна теоретична постановка по отношение на комуникативната взаимозависимост на актьора, сценичното пространство и публиката като се установява тяхната основополагаща роля за театралния семиозис;
- иновативно се преформулира понятието *mise-en-scène*, като му се придава значение на универсален език на *théatralité* и му се вменява водеща роля в изграждането на сценичния семиозис;
- и накрая, но не и на последно място, тезите и теоретичните постановки в това изследване са построени и формулирани в логиката на един практически опит и с оглед на едно пряко практическо ползване на този труд, биха могли да представляват солиден теоретичен модел на всеки лабораторен театрален процес на сцената или в стилистиката на прякото изграждане на театралния спектакъл като сценичен продукт.

### **Списък на публикации свързани с дисертационния труд**

- «Театралност и семиотичност. Орнаменти върху една генеративна теория на театралния знак», в EFSS'2005 - Култура и текст” - сборник статии и доклади, Том IX, Издателство на Нов Български Университет, София, 2005, (стр. 258 – 277)
- «Театралността като лъже-показване. Феноменология на “играта на лъжи”. Конституирането на театралната “лъжа” в естетиката на играта», в “EFSS'2005 Култура и текст” - сборник статии и доклади,

- Том IX, Издателство на Нов Български Университет, София, 2005, (стр. 278 – 285)
- «Жак Дерида – Антонен Арто. Крайната икономия на difference или подсказаната дума на отчуждението. Театърът на жестокостта и радикалната чистота на изгонването на Бога.», EFSS'2005 “Култура и текст” - сборник статии и доклади, Том IX, Издателство на Нов Български Университет, София, 2005, (стр. 286 – 301)
  - «Theatricality, illusions, lies – semiotic articulations of the theatrical communication” и „Semiotics and Metaphysics – the Pure Form and the Witkacy’s Theatrical Understanding”, Сборник: “IASS-AIS 9<sup>th</sup> World Congress of Semiotics – 11-17 June Helsinki – Imatra, Finland – Communication: Understanding – Misunderstanding”, International Semiotic Institute, Helsinki/Imatra, 2007, (p. 39 – 40)
  - „Theatricality, Illusions, Lies – Semiotic Articulations of the Theatrical Visualisation”, Сборник: “Semio - Istanbul 2007”, vol. II, University of Culture, Istanbul, 2007, (p. 683 – 693)
  - „Insatiability of the Form – Semiotic Approaches over Witkacy’s Theatrical Metaphysics” and „The Theatre Illusion as an alternative semiosis – semiotic perspectives of the theatrical discourse”, Сборник: “Nanjing International Symposium on Cultural Semiotics and 8<sup>th</sup> Annual Conference of China Association for Linguistic and Semiotic Studies”, Nanjing Normal University, Nanjing, China, 2008, (p. 24-26)
  - „Mise-en-scène – репрезентативната конвенция на спектакъла”, Сборник: Изкуствоведски четения, Българска академия на науките – Институт по изкуствознание, 2009

### **Списък на осъществени практически театрални проекти**

1993

*Еленово царство*, авторски проект върху едноименната пиеса на Георги Райчев – съ-автор, изпълнител, експериментална работа, Национален

дворец на културата, София, участие на Международния театрален фестивал – Авиньон'93, Франция

1994

*Лудият и Монахинята или Злото не идва само*, авторски проект върху едноименната пиеса на Станислав Виткевич – Виткаци, режисьор и автор на сценичната версия, експериментална работа, Национална академия за театрално и филмово изкуство, София

1999-2000

*Фрагменти от едно пълнолуние*, авторски проект върху пиесите “Иванов” и “Платонов”, пиесите, късите разкази и личните писма на А. П. Чехов, режисьор и автор на сценичната версия, ко-продукция между “Лаокоон Ентъртеймънт” ЕООД и ДКТ “К. Величков” – Пазарджик, с финансовата подкрепа на “Сорос център за културни политики”, София, участие в основната програма на Фестивала на камерния театър и малките театрални форми – Враца'00

2000

*Щастливи дни* от Рада Московска, режисьор и автор на сценичната версия, ДТ “Сава Огнянов” – Русе, с финансовата подкрепа на Национален център за театър към Министерство на културата, участие в основната програма на Международния фестивал на Танцовия театър – Русе'00

2003-2004

*Десетте минути на Хер Войцек*, авторски проект върху пиесата “Войцек” от Георг Бюхнер, режисьор и автор на сценичната версия, ко-продукция между “Лаокоон Ентъртеймънт” ЕООД и ДКТ “К. Величков” – Пазарджик, с финансовата подкрепа на “Сорос център за културни политики” – София,

Фондация “Про-Хелвеция” – Швейцария, Швейцарска културна програма в България и Гьоте Институт – София

2007

*Бурята* от У. Шекспир, Драматично - куклен театър „Константин Величков” – Пазарджик, хореограф

2008

*Хайде да правим секс* от Владимир Красногоров, Драматично- куклен театър „Константин Величков” – Пазарджик, хореограф

2009

*Нирвана* от Константин Илиев, Театрална работилница „Сфумато” / Драматично- куклен театър „Константин Величков” – Пазарджик, хореограф

2010

*Характери* от Камен Донеv, Сатиричен театър „Алеко Константинов” – София, хореограф

*Аз плащам* от Ив Жамяк, Народен театър „Иван Вазов” – София, хореограф

## БИБЛИОГРАФИЯ / BIBLIOGRAPHY:

### Библиографски източници на български език

#### Б

1. Борхес, Хорхе Луис 1989, *“Търсенията на Авероес”* във *Вавилонската библиотека*, превод – Анна Златкова, Народна култура, София, 122

#### Е

2. *Евангелие от Тома (Словата на Иисус)* 2000, превод от коптски на английски – Марвин Майер, превод – Елика Рафи, Кибеа, София, 13-37

#### Д

3. Дерида, Ж. 1996, *Гласът и феномена*, София, превод – Тодорка Минева, Лик, София, 27
4. Дьо Сосюр, Фердинант 1992, *Курс по обща лингвистика*, превод – Живко Бояджиев и Петя Асенова, Наука и изкуство, София, 96-97

#### И

5. *Интерпретация и свръхинтерпретация – Умберто Еко в дискусия с Ричарт Рорти, Джонатан Калър и Кристин Брук-Роуз* 1997, превод – Надя Дионисиева, Наука и изкуство, София, 35

#### К

6. Калапиетро, Винсент 2000, *Речник по семиотика*, превод – Иван Младенов, Хейзъл, София, 48-225



## Л

7. Лотман, Юрий 1992, „Семiotиката на сцената” в *Култура и информация*, превод – Лиляна Терзийска, Наука и изкуство, София, 257

## М

8. Мукаржовски, Ян 1993, *Студии по теория на изкуството*, София

## Т

9. Тодоров, Цветан 2000, “*Типология на смисловите факти*” в *Семiotика, Риторика, Стилистика*, превод – Красимир Кавалджиев, София, Сема – Р.Ш., 87

## Х

10. Хабермас Юрген 1999, *Философия на езика и Социална теория*, превод – Стилиян Йотов, Лик, София, 55

## Чуждоезични библиографски източници

## А

11. Alter, Jean, 1990, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 23-265
12. Appia, Adolphe 1960, *The Work of Living Art*, trans. H. D. Albright, Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 53
13. *Approaching Theatre* 1991, g. ed. Thomas A, Sebeok, under the direction of André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, with the collaboration of Marvin Carlson, Marco de Marinis, Sven Erik Larsen, Ane Østergaard, Franco Ruffini, Lars Seeberg, Indiana University Press, 104
14. Aristotle 1927, *Aristotles Theory of Poetry and Fine Arts*, trans. S.H. Butcher, London: Macmillan ad Co, 7-153

15. Artaud, Antonin, 1958 (1932), *The Theater and Its Double*, New York: Grove Press Inc.
16. Aston, Elaine and Savona, George, 1991, *Theatre as Sign – System*, Routledge, 99-116

## B

17. Barba, Eugenio 1995, *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*, trans. Richard Fowler, London: Routledge
18. Barthes, Roland, 1969, *Literatur und Bedeutung in Literatur oder Geschichte*, Frankfurt: Suhrkamp, 103
19. Barthes, Roland 1977, „Rhetoric of the Image”, in *Image, Music, Text*, New York: Hill&Wang, 33-41
20. Bennett, Benjamin 2005, *All Theatre is Revolutionary Theatre*, Cornell University Press
21. Bennett, Susan 1997, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London: Routledge, 139
22. Bogatyrev, Petr, 1976 (1938), *Semiotics in the Folk Theater in Semiotics of Art: Prague School Contributions*, eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, The MIT Press, 31-38
23. Bogatyrev, Peter 1982, “A Contribution to the Study of Theatrical Signs”, in *The Prague School: Selected Writings, 1929 – 1946*, ed. Peter Steiner and trans. John Burbank, Austin: University of Texas Press
24. Brušák, Karl 1991, “Imaginary Space in Drama”, in *Drama und Theatre: Theorie, Methode, Geschichte*, eds. herta Schmid and Hedwig Král, Munich: O. Sagner
25. Bühler, Karl 1990, *Theory of Language: The Representational Function of Language*, trans. Donald Fraser Goodwin, Amsterdam: John Benjamins, 30-40
26. Buysens, E., 1967, *La communication et l'articulation linguistique*, Paris

## C

27. Carlson, Marvin 1984, *Theories of the Theatre*, Ithaca: Cornell University Press
28. Chekhov, Michael 1953, *To the Actor: On the Technique of Acting*, New York: Harper.
29. Corvin, M. 1973, "Approches sémiologiques d'un texte dramatique. La parodie d'Arthur Adamov". *Littérature* 9, 86-110, in Fischer-Lichte 1992: 131-132
30. Corvin, Michel 1985, *Molière*, Lyon, Presses universitaires de Lyon
31. Culler, Jonathan, D. 1986, *Ferdinand de Saussure*, Ithaca: Cornell University Press, 40

## D

32. Deak, Frantisek 1976, "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution", *The Drama Review*, 20.4: 83-94
33. Deleuze, Gilles 1968, 1994, *Difference and Repetition*, trans. Poul Patton, New York: Columbia University Press, 11-26
34. De Marinis, Marco 1979, "Lo spettacolo come testo 2", *Versus* 22 (Jan.-Apr. 1979), 23-28
35. De Marinis, Marco 1980, "Le spectacle come text", In *Sémiologie et theater*. Lyon:Université de Lyon II, CERTEC, 195-258, In De Toro 1995: 53
36. De Marinis, Marco, "Towards a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions". *Versus*, 41 (May-August 1985), 5-20
37. De Marinis, Marco, "Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach", *Theatre*, XV, 1 (Winter 1985), 12-17
38. De Marinis, Marco, 1989, "Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence" in *Alto Polo. Performance. From Process to Product*. Edited by Tim Fitzpatrick, Sydney: University of Sydney, 1989

39. De Marinis, Marco, (1982) 1993, *The Semiotics of Performance*, Translated by Aine O’Healy, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 151-152
40. De Marinis, Marco 2004 (1993), “The Performance Text”, in *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge: London-New York, 234, from *The Semiotics of Performance*, translated by Aine O’Healy, 47-59, 1993 by Indiana University Press, 224-244
41. De Toro, Fernando, 1995, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*, University of Toronto Press, 24-107
42. Diderot, Denise 1957, *The Paradox of Acting*, tras. Walter Pollock, New York: Hill and Wang, 13-20
43. Doležel, Lubomir 1998, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
44. Drost, Mark, P. 1986, “*Nietzsche and Mimesis*”, *Philosophy and Literature*, 10: 309-317
45. Durand, R., 1975, “Problèmes de l’analyse structurale et sémiotique de la forme *théâtral*.”, In *Sémiologie de la représentation*. André Helbo, ed. Brussels: Editions complex, 21-112, In Fischer-Lichte 1992: 132)

## E

46. Eco, Umberto, “*Semiotics of the Theatrical performance*” in *The Drama Review*, v.21/n.1, March, 1977, 107 - 115
47. Eco, Umberto, (1976) 1979, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press – Bloomington, 7
48. Eco, Umberto 1984, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press
49. Eco, Umberto 1986, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press
50. Eco, Umberto 1994, “Aristotle: Poetics and Rhetorics”, in Sebeok, Thomas, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter

51. Elam, Keir 2002, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge, 4
52. Erlich, Victor 1969, *Russian Formalism: History, Doctrie*, The Hague: Mouton, 61-62

## F

53. Fischer-Lichte, Erika, 1992 (1983), *The Semiotics of Theater*, Indiana University Press, 8-181

## G

54. Gadamer, Hans –Georg, *Truth and Method*, Sheed&Ward, London, 1993, 108-114
55. Gans, Eric 1995, "Mimetic Paradox and the Event of Human Origin", *Anthropoetics*, 1:2, 5-9, (<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0102/mimesis.html>)
56. Gossman, Leonel & MacArtur, Elizabeth 1984, "*Diderot: Displaced Paradox*", *Diderot. Digression ad Dispersion: A Bicentennial Tribute*, eds. Jack Unbank and Herbert Josephs, Lexington: French Forum, 106-120
57. Green, Andrè, 1969, *The Tragic Effect*, London, Cambridge Univ. Press, 243
58. Greimas, Algirdas, and Jean Cortès 1979, *Sémioloque*, Paris: Hachette, in Pavis, Patrice 1982, *Language of the Stage*, New York: Performing Arts Journal Publications, 114
59. Greimas, A.J. 1983, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, Lincoln & London: University of Nebraska Press.
60. Greimas, A.J. & J. Courtés 1982, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington: Indiana University Press
61. Grotowski, Jerzy 1968, *Towards a Poor Theatre*, New York: Simon and Shuster

## H

62. Helbo, A., 1975, ed. *Sémiology de la representation. Théâtre, television, bande dessiné*. Brussels: Editions complexes
63. Helbo, A. 1982, *Actes du colloque Sémiologie du Spectacle, Degrés 29, Modèles théoriques, 1-9*, In Fischer-Lichte 1992: 179
64. Helbo, André 1987, *Théâtre: Modes d'aproche*. Paris: Méridiens-Klincksiek
65. Hinz, Evelyn J 1992, "Mimesis: The Dramatic Lineage of Auto/Biography", in *Essays on Life Wtiting: From genre to Critical Practice*, ed. Marlene Kadar, Toronto: Uiversity of Torornto Press
66. Honzl, Jindřich, 1976 (1943), *The Hierarchy of Dramatic Devices in Semiotics of Art: Prague School Contributions*, eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, The MIT Press, 75-123
67. Howard, Pamela 2001, *What is Scenography?*, Routledge, 15
68. Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1980
69. Husserl, Edmund 1964, *The Idea of Pheomeology*, tras. William P. Alston and George Nakhnikian, The Hague: Nijhoff, 10

## I

70. Issacharoff, Michael 1989, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, 104-130

## J

71. Jakobson, Roman 1976, "Is the Cinema in Decline" in *Semiotics of Art*, eds. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, Ann Arbor: University of Michigan Press, 82-92
72. Jakobson, Roman 1987, *Language of Literature*, eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge: Belknap Press, 469-472

73. Jansen, Steen, 1972, "Entwurf einer Theorie der dramatischen Form", in J. Ihwe. Ed., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 2, Frankfurt/Main, 223, In Fischer-Lichte: 133
74. Jung, Carl Gustav 1959, *The Basic Writings of C. G. Jung*, ed. Violed Staub De Laszlo, New York: Modern Library, 58-259

## K

75. Kant, Immanuel 1959, *Critique of Pure Reason*, trans. J. M. D. Meiklejohn, intr. A. D. Lindsay, London: J. M. Dent & Sons Ltd. & New York: E. P. Dutton & co Inc.
76. Kirby, Michael 1987, *A Formalist Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
77. Kowzan, Tadeusz, Littérature et spectacle in *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon: Centre d'études et de recherches théâtrales, Université de Lyon II, 1976, 215
78. Kowzan, Tadeusz 1988, "Spectacle, domaine significant", *Semiotica* 71, ½

## L

79. Lotman, Jurij 1977, *The Structure of the Artistic Text*, University of Michigan Press
80. Lecoq, Jacques 2000, *The Moving body*, trans. David Bradby, London: Methuen

## M

81. Melrose, Susan 1994, *A Semiotics of the Dramatic Text*, The Macmillian Press Ltd.
82. Manetti, Giovanni 1993, *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, trans. Christine Richardson, Bloomington: Indiana University Press
83. McAuley, Gay 1999, *Space in Performance – Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press: 5-92

84. *Mimesis, Masochism, & Mime* – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought 1997, The University of Michigan Press
85. Monin, G., 1970, “*La communication théâtral*” in *Introductions á la sémiology*, Paris: Editions de Minuit, 87-94
86. Morris, Charles, 1938, *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press
87. Mukařovský, Jan 1964, “Čhapek’s Prose as Lyrikal Melody and as Dialogue”, in *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, ed. And trans. Paul L. garvin, Washington: Georgetown University Press
88. Mukařovský, Jan, (1936) 1976, *Art as Semiotic Fact* in *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, The MIT Press, 4, 9
89. Mukařovský, Jan 1977, *The World and the verbal Art*, eds. and trans. John Burbank and Peter Steiner, New Haven: Yale University Press, 7-9
90. Mukařovský, Jan 1978, *Structure, Sign and Functions*. Selected Essays by J. Mukařovský, eds. And trans. John Burbank and Peter Steiner, New York: Yale University Press, 89-128

## N

91. Nietzsche, Friedrich, *The Will to Power*, edited by Walter Kaufmann, Vintage Books, A Devision of Random House: New York, 1968

## P

92. Pavis, Patrice 1982, *Language of the Stage – Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 114
93. Pavis, Patrice 1983, Prooductions et receptions au theater: la concretization du texte dramatique et spectaculaire”, *Revev des sciences humaines*, LX, 189 (janvier-mars 1983), 51-88



94. Pavis, P. 1988, "From Text to Performance", in *Issacharoff and Jones*, 86-100
95. Pavis, Patrice 1992, *Theatre at the Crossroads of Culture*, trans. Loren Kruger, Routledge, 25-34
96. Pavis, Patrice 1998, *Dictionary of the theatre: Terms, concepts and Analysis*, trans. Christne Shantz, Toronto: University of Toronto Press, 344
97. Pavis, Patrice 2003, *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film*, The University of Michigan Press
98. Polti, G., 1944, *The Thirty-Six dramatic Situations*, tr. L. Ray, Boston, In Fischer-Lichte 1992: 133)
99. Propp, V. J. (1968). *Morphology of the folktale*, University of Texas Press Austin.

## Q

100. Quinn, Michael 1989, "The Prague School Concept of the Stage Figure", in *The Semiotic Bridge: Trends from California*, eds. Irmengard Rauch and Gerald F. Carr, Berli: Mouton de Gruyter, 6-80
101. Quinn, Michael 1990, "Celebrity and the Semiotics of Acting", *New Theatre Quarterly*, 22:154-162
102. Quinn, Michael 1995, *The Semiotic Stage*, New York: Peter Lang, 25-72

## R

103. Ruffini, Franco 1974, "Semiotica del teatro: Riconoscimenti degli studi.", *Biblioteca teatrale 9*
104. Ruffini, Franco, 1975, "Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un'apoccezioni informazionale", *Biblioteca teatrale 12*, 205-239, In Fischer-Lichte 1992: 132)
105. Ruffini, Franco 1978, *Semiotica del testo: l' esempio teatro*. Rome: Bulzoni

## S

106. Saussure, Ferdinand de 1959, *Course in general Linguistics*, trans. Wade Baskin, New York: McGraw-Hill, 67
107. Searle, J. R. 1969, *Speech acts*, Cambridge: Cambridge UP, 1969, 20
108. Searle, John 1982, "Le statut logique du discours de la fiction", in *Sens et Expressions*, Paris, 101:19, in Pavis 1992: 28
109. Sebeok, Thomas 2001, *Global Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 135-145
110. Sidnell, Michael 1999, "Authorizations of Performative", in *The Performance Text*, ed. Domenico Pietropalo, New York: Legas, 97-112
111. Souriau, E., 1950, *Les deux cent milles situations dramatiques*, Paris, In Fischer-Lichte 1992: 133)
112. Stanislavskii, Konstantin 1987 (1963), *An Actor's Handbook*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Arts Books
113. Stanislavskii, Konstantin 1989 (1936), *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Arts Books
114. States O., Bert, 1985 (1929), *Great Reckonings in Little Rooms: On The Phenomenology of Theater*, University of California Press, 7-183
115. Suvin, Darko, 1985, "The Performance Text as Audience-Stage Dialog, Inducing a Possible World.", *Versus* 42, 15-16

## T

116. The Performance Studies Reader 2004, Edited by Henry Bial, Routledge
117. Torop, Peter 1995, *Total'nyi perevod*, Tartu: Tartu University Press

## U

118. Ubersfeld, Anne 1982, *L'Ecole du spectateur*, Editions Sociales, Paris, 56-58

119. Ubersfeld, Anne 1981. *L'école du spectateur. Lire le theater 2*. Editions Sociales
120. Ubersfeld, Anne 1991, "Analysis of the Performance", In *Approaching Theatre*, g. ed. Thomas A, Sebeok, ed. André Helbo, Indiana Universiti Press, 153-158
121. Ubersfeld, Anne 1999, *Reading Theatre*, trans. Erank Collins, eds. Paul Perron and Patrick Debbèche, Toronto: University of Toronto Press, 97-119

## V

122. Veltruský, Jiřý, 1964, "Man and Object in the Theater", in *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*, ed. Paul L. Gervin (Washington:Georgetown Univ. Press, 84
123. Veltruský Jiřý 1976, "Contribution to the Semiotics of Acting", in *Sound, Sign and Meaning*, ed. Vladislav Mateika, Ann Arbor:Department of Slavic Languages and Literature, University of Michigan, 553-605
124. Veltrusky, Jiřý 1977, *Drama as Literature*, Lisse: The Peter de Ridder Press, 108-109
125. Veltruský Jiřý, 1981 (1942), "Prague School Theory of Theatre", *Poetics Today*, 2:3, 228
126. Veltruský, Jiřý 1983, "Puppetry and Acting", *Semiotica* 47. 1/4: 69-122

## W

127. Witkiewicz Stanislaw Ignacy, 1959 (1919), *Nowe formy w malarstwie*, Panzwowe wydawnictwo naukoweq

## Z

128. Zich, Otakar, 1986 (1931), *Estetika dramatické umění (Aesthetics of Dramatic Art)*, Prague: Panorama