

УВОД

Бележки върху семиотичния характер на *théâtralité*

I

Всяка художествена съ-твореност, бидейки актуално съзидание, разгръща контекста на собствената си онтологична значимост, конституирайки едно отворено пространство за възприятието на всяка антиноматична каузалност⁵ като абсолютно независим и едновременно с това напълно заменим предикат. Една подобна констатация е следствие от абсолютната ми убеденост в дълбоката семантична в-понятимост на всеки художествен акт (творение), който, изхождайки от собствената си конструктивност, би могло да се разглежда като изключително членимо и менимо в интенционалната си смислова и значеща цялост *ratio* – съ-знаене-за-нещо. Неговата *разчленимост на* и *заменимост със* различни по сложност смислови конструкции извежда свръх-интерпретативната му същност, постулираща знакови си характер като значещо-в-контекста-на-значимото.

Радикално обвързан с естеството си на познавателен императив, художественият акт разгръща една тотална воля за мащабното извеждане на вътре-битийните парадигми, вещаещи стройното артикулиране на живота като сетивно осъзнат и психологически регламентиран концепт. Животът, бивайки живот-наглед, изхожда от собствената си вътрешносъдържа телна зависимост на градус в битийната си цялост и причинност акт, който в абсолютната си форма и измерение конституира себестойността си като художествена съ-творимост на адекватни на същността му нагледу. Като обект на една отворена битийна оргия животът възприема собствената си творимост като изначална, архетипна в контекста на стаята си на възпроизводима от същинското битие аперцепция. Той изисква битието в цялостната му вътре-структурна натопареност с поливалентни знакови конотации⁶, разискващи и претворяващи свръхинтерпретативната му смисловост в

⁵ Вж. по-нататък бел. 13.

⁶ Конотация (*conotation*) – термин, означаващ асоциациите (често емоционално натопарени), придружаващи гумата, за разлика от нейната денотация, нейното точно, или строго значение. В семиотичните трудове конотацията означава вторичното, или извлеченото значение, докато денотацията означава първичното, или първото значение на знака. – Вж. още Калалиетро, Винсент. Речник по семиотика, превод – Иван Младенов, С., Хейзъл, 2000, с. 102.

Конотативен – който се погръща, който загатва.

значимост, тоест в-понятимост, адекватна на човешкото интелектуално преживяване. Категоризирайки подобна стратегия като акт на отстранение, вписващ се в общата циркулация от понятия, същности и смислови категории, изкуството коригира фатическия израз на своя интерпретативен обект, превръщайки го в реалност, изначално въградима в телоса на всеки художествен акт-творение. Тази реалност, в множеството случаи, е адекватна на художествения акт, сиреч художественият акт разисква информационното развитие на нагледа в психиката на индивида, категоризира неговите относителни параметри и го постулира като субект, възпроизводим на езиково ниво, сетивно уловим и въплътим в една речева конструкция, радикално изказуем или по-точно о-външностен. Изведен в своята вънкашност, нагледът вече придобива нов статут, на реален *intensional*-образ, претворен в подобие то си именно от акта на творене и изказан съобразно чистото възприятие на вътре-знаковото си съдържание. Ако възприемем тезата, че *the being is speaking* – съществуването е говорене, бихме могли спокойно да окачествим творческия акт като своеобразен речев конструкт, подвластен на чисто езиковата (интелектуално-сетивна) преработка на множество реални и значения в символи, метафори и форми, коотиращи една художествена реалност като подлежащо на специфично възприятие *signatum* (означаващо). Творческия акт е *signum* – знак⁷, но в изключително глобален аспект, регулиращ множество вътрешно-структурни конотативни значения, насложени върху чистите денотативни⁸ стойности на нагледа, и превръщащ собствената си релация в иконичен образ, пренатоварен от значещи-в-контекста-на-значимото.

II

Следвайки една подобна линия на разсъждение, която може би малко агресивно се опитва да лансира тезата, че творческия акт е малко или много сложен езиков конструкт, прилежаващ своя илокутивна (речева)⁹ изразност и формулиращ

⁷ Класическото определение за *знак*, както и въвеждането на термините означаемо и означаващо са дело на Фердинанд де Сосюр. – Вж. по-нататък бел. 11.

⁸ Денотация (*denotation*) – Вж. Конотация (*conotation*).

Денотат (референт) (*denotatum*) – обект, събитие или нещо от каквото и да е вид, денотирано от дума или израз; това, към което се отнася гумата или изречението. – Вж. още Калапиетро, Винсент. Речник по семиотика, С., Хейзъл, 2000, с. 102.

Денотативен – който се съотнася, който се отнася до.

⁹ Хабермас използва понятието *илокутивна сила*, визирайки проблема за изразимостта на речевите актове, като разглежда принципа на Сърл за изразимостта. Той кон-

пропозиционалния иконичен образ на сетивно възприетия и психологически активно преработения наглед, ми се иска да насочим вниманието си към може би най-знаковия в същността си творчески акт – театралния спектакъл. Бивайки именно наглед, координиран от множество знакови конструкти, театралният спектакъл концентрира в телесността си отделни многопластови езикови перцепции – словесни форми (диалогично-монологичната структура на спектакъла предполага наличието на речев абсолют, тоест изцяло речева определеност, макар и да съществуват известни изключения), жестово-мимическа архитектоника, архитектурна обусловеност (сценография), овъншностен императив (костюми), стилизирана характерност (грим), музикална партитура и светлинно оформление (външно-стилизиранни конструкти), и не на последно място, наличието на публика. Именно публиката е този уникален субект, присъстващ непосредствено, преживяващ цялостното действие паралелно с актьора-изпълнител и целия художествен екип и по презумпция представляващ най-колосалният агрегат на сценичното действие. Именно публиката играе ролята на радикален опонент, координиращ живия комуникативен баланс между зрител и актьор, това непосредствено дихание, което поддържа психологическото напрежение в театралния салон и което надмозва агресивната експанзия на киното, какъвто и феномен да е то.

Спокойно бихме могли да констатираме, че всичко в театъра е подвластно на публиката – от кабинетното създаване на словесния материал през сценичната реализация на артефакта до критическата позиция за него, и безспорно, взаимоотношенията между твореца (подател) и зрителя (адресат) лансират същността на театралния процес. Тук, на нивото на семиотичната прагматика, вариативната последователност на предаването на информацията от текста (по-нататък в тази работа под *текст* ще разбираме *performative text* – текста на спектакъла, който се играе като сценичен конструкт) към

статюра следното: „Всяко изявление, за да може да бъде разбрано в дадена ситуация, трябва да създаде най-малкото имплицитно определено отношение между говорещия и неговия партньор и да му даде израз. Можем да кажем, че илокутивната сила на едно речево действие се състои в това да определи модуса на изразеното съдържание“. С понятието „илокутивно“ той се опитва да защити тезата си, че речевите актове не са просто езикови изявления, при които ние откъсваме „изявителния характер на речта от съдържанието на речта“, а напротив, че „езиковите изявления притежават характера на действия, т.е. че са речеви действия“. – Вж. Хабермас, Ю. Философия на езика и социална теория, превод – Стилиян Йотов, С., Лик, 1999, с. 55. В този контекст илокутивната изразност е изключително характерна за театралния спектакъл като субект, изграден в повечето случаи от речеви действия.

адресата се извършва на определено когнитивно ниво, защото освен чисто психологическата обусловеност, в повечето случаи базирана на конкретни познавателни аспекти, зрителят-адресат възприема всяка творческа интенция и на нивото на своя формален житейски опит. Зрителят възприема реалността на спектакъла като реплика на един познат житейски модел, разгърнат в своята другост посредством творческата фантазия и желанието за отстранение от един натурален наглед. Тази репликация, изградена на чисто интелектуално ниво, превръща обикновения комуникативен език на взаимоотношенията в език, формулиран на един по-дълбок, знаково определен принцип, разгръщащ значенията в глобален аспект и натовазващ ги с неподозирани до момента стойности и смисли. Този смислов обем категорично изисква разбирането и формулирането на този език, тълкуването на значещото, езегетическата формулировка на вече съществуващите знакови стойности и интелигибилни форми. В един подобен обем – *intelligibilis*, наситеността от знакови конструкти, заменящи реално съществуващите съдържателни обеми, расте лавинообразно и в определени случаи надхвърля многократно конкретните смислови категории. Тук не просто се визуира абсолютната опозиционност между реално и фантазно (илюзорно) като типично осъществяване на всеки художествен акт, а съвсем съзнателно се преследва идеята за абсолютната неконтролируемост на знаковите стойности в една изначално неограничена семиоза¹⁰, каквато по презумпция притежават и самият творчески акт, и самото творение. Тази семиоза, разгръщаща интерактивните полета на вътрешно-структурната плътност на творимостта, извежда на синтагматично ниво една почти идеална взаимозависимост между отделните езикови структури на театралния спектакъл – първичния материал, сценичната актуалност, публичната категоризация, постериорната реакция.

¹⁰ В чисто семиотичен контекст Еко разглежда неограничената семиоза по отношение на Пърсовата теория за знака и по-конкретно, разглеждайки понятието „интерпретант“ от позицията на „една група представа, позоваваща се на същия ‘обект’“, и за да бъде по-конкретен, той доуточнява: „С други думи, за да установим означаването на едно означаващо (Пърс обаче говори за ‘знак’), е необходимо да назовем първото означаващо посредством едно друго означаващо, което на свой ред има друго означаващо, което може да бъде интерпретирано от друго означаващо, и тъй нататък. Така се установява един процес на НЕОГРАНИЧЕНА СЕМИОЗА“. Според Еко „неограничената семиоза е единствената гаранция за една семиотична система, способна да обясни сама себе си в собствените си рамки“. – Вж. Еко, Умберто. Трактат по обща семиотика, превод – Надя Дионисиева, С., Наука и изкуство, 1993, с. 96. Неограничената семиоза е валидна в пълна степен при театралния спектакъл, където съществува в чист вид свърх-интерпретацията като „една група представа, позоваваща се на същия обект“ (пак там).

Всяко от гореспоменатите езикови проявления изисква една лаконична и точна форма на тълкуване, макар този процес да е изключително субективен и индивидуален и в този смисъл самото разгадаване на кодовете, конструиращи тези езикови конструктори, се явява като *docta ignorantia* – знание-за-незнанието (Сократ). 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. Театърът предизвиква 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). Този триумвират създава парадигмата на спектакъла като вторично явление вследствие на първичен продукт, водещо до третичен анализ, и по този начин обуславя неговата свръхинтерпретативна знакова среда. Ако спектакълът, като херменевтично зависим и определен обект, разисква собствената си знакова структуралност посредством един активен визуално-когнитивен израз (създаването на образи, понятия, представи и фантазно-психологически алузии), то би било логично да констатираме, че абсолютният императив на неговата синтагматична конструкция¹¹, навързаната съграденост на конкретното действие, се предполага и създава от именно тази знакова среда.

III

В самата си същност театралният спектакъл предполага стремеж към разграничение от реално съществуващия живот и в този смисъл той далеч не е *simplex apprehensio* – един прост познавателен акт. Той налага собствена конституция на реалиите на битийността, разисква хуманитарната проблематика по начин, надхвърлящ далеч жизнената експанзия на индивида, разглежда съ-битието свят – индивид извън контекста на чисто онтологичния смисъл. В стремежа си да постигне

¹¹ Според Лотман „изграденото действие, от една страна, представлява верига от различни епизоди (синтагматична конструкция), а от друга – многократни вариации на определено действено ядро (парадигматична конструкция)“. – Вж. Лотман, Юрий. Семиотиката на сцената, в: Култура и информация, превод – Лиляна Терзийска, С., Наука и изкуство, 1992, с. 257

adaequatio rei et intellectus – пълно съответствие между самото нещо и смисъла, театралният акт заявява едно колосално многообразие от знаково-комуникативни системи, биващи езикови конструкти и разгръщащи един адекватен дебат, породен от собствените им значения, разлики, характеристики, същностни свойства, пропозиционални зависимости и вътре-структурни категории.

Както споменах вече, всяка *théâtralité*, като наситен творчески акт, се определя от наличието на различни в своята характерност компоненти – вербална изразност, жестове, мимики, маниерност, телесни и психологически състояния, визуална образност, музикално-звукова среда. Тези компоненти организират пред съ-преживяващия един „свят“, изцяло подвластен на собствените му представи, фантазии, възприятия и познавателни стойности. Като информационен обем този „свят“ е такъв, какъвто го възприема съзречаващият го, и той съществува като реалност на чисто психо-когнитивно ниво, разгрънат в съзнанието на адресата като текст, конструиран от множество езикови (информационни) кодове.

В една своя публикация в списание „The Drama Review“, озаглавена „Семиотика на театралното представление“¹², Умберто Еко, разсъждавайки върху семиотичността на театралния акт, се позовава на фрагмент от разказа на Хорхе Луис Борхес „Търсенията на Авероес“, който разкрива средновековния арабски философ Авероес, размишляващ върху две непонятни думи – „трагедия“ и „комедия“, които той открил в „Поетика“ на Аристотел. Еко квалифицира проблема като интересен, тъй като Аристотеловата „Поетика“, подчертава той, не е нищо друго освен сложна дефиниция на тези две думи или по-скоро на първата от тях. Тъй като примерът е доста показателен по отношение на същността на театралното представяне, ще го цитирам целия:

„Повестта на Борхес е дълга и пленяваща. Нека да цитирам само два епизода. В първия Авероес е обезпокоен от някакъв шум, който идва отгоду. Във вътрешния двор играят група деца. Едно от тях казва: „Аз съм мюзинът“, и се покачва върху раменете на друго, което се преструва, че уж е минаре. Другите деца представят тълната вярващи. Авероес само поглежда тази сцена и се връща към книгата си, опитвайки се да разбере какво по дяволите означава ду-

¹² Еко, Umberto. Semiotics of the Theatrical performance, in The Drama Review, v.21/n.1, March, 1977, 107–117; вж. също бълг. публ.: Еко, Умберто. Семиотика на театралното представление, в сб. „Театрален бюлетин“, 3/84, С., с. 114 – 127.

мата „комедия“. Във втория епизод Авероес и хожката Фарах разговарят с търговеца Албукасим, който току-що се е завърнал от далечни страни. Албукасим разказва странна история за това, което е видял в Син Калан (Кантон): гървена къща с голям салон, пълна с балкони и столове, препълнена с народ, който гледа към сцената, където петнайсет или двайсет души, носещи боядисани маски, яздят седла, но без коне, дуелират се, но без саби, умират, но не са мъртви. Те не са луди, обяснява Албукасим, те „представят“ или разиграват една случка. Авероес не разбира и Албукасим се опитва да обясни: „Въобразете си – казва той, – че някой ПОКАЗВА една случка вместо да я разказва“. „Те приказват ли?“ – пита Фарах. „Да, те говорят!“ – отвръща Албукасим. И Фарах отбелязва: „В такъв случай те не се нуждаят от толкова много хора. Само един разказвач може да разкаже всичко, дори и ако е много сложно“. Авероес се съгласява¹³.

Еко не без съжаление констатира, че Авероес два пъти се докосва до опита на театъра, но не го разбира, тъй като е имал солидна теоретична обосновка, но не е имал същинското театрално съприкосновение, самия театрален акт, докато западната цивилизация през Средновековието е имала реалния опит от театралното представление, но не е имала работеща теоретична схема, която да формулира същинския театрален контекст.

Когато се изправим пред театралния афиш, той носи в себе си знаковостта на театралния спектакъл, но по никакъв начин тази знаковост не предоставя неговия смисъл. Кръвта или ножът, изрисувани върху театралния афиш, може би разказват накратко, че в спектакъла се случва история за убийство, че тази история може би е свързана с омраза, ревност, измама или коварство, че може би се разиграва една семейна драма, визират се някакви политически интриги или се показват сцени на насилие, но тези знакови показатели по никакъв начин не ни изказват същинската структура на значещото-в-контекста-на-значимото. Това значещо по никакъв начин не се е случило и няма да се случи, докато не блеснат прожекторите. Тук знакът конотира една от вероятните схеми на значени-

¹³ Еко, Умберто. Семиотика на театралното представление, в сб. „Театрален бюлетин“, 3/1984, С., с. 107. В бележките към тази публикация като автор е посочен Жорж Луи Бурж, но трябва да се отбележи, че според официалния превод на български език на оригиналния текст на цитата става въпрос за Хорхе Луис Борхес – Вж. Борхес, Хорхе Луис, Търсенията на Авероес, във: Вавилонската библиотека, превод – Анна Златкова, С., Народна култура, 1989, с. 222.

ето, но не уплътнява достатъчно информационния вакуум. За да осъзнаем синтагматичната му зависимост, изградила и осъщностила въпросния артефакт, ние трябва да влезем в театъра, да проникнем и да се настанем в театралния салон, да изчакаме да се вдигне завесата, да блеснат прожекторите и да се появят актьорите и едва тогава тази знакова система да заработи. Дори и да нямаме театър, салон, прожектори, а просто площаден ъгъл или каквото и да било друго неформално пространство, театърът и неговият акт ще се случат и ще се превърнат в знаково събитие едва тогава, когато това пространство се оформи или възприеме като сцена. Тогава този „свят“, с цялото си знаково многообразие, ще се превърне в свръхинтерпретирано битие, генотиращо собствените си перцептивни стойности и разгръщащо цялата прагматика на вътре-структурните си взаимоотношения по един ярък и впечатляващ начин, знак по знак, ког по ког до пълното изграждане на цялостното езиково поле на спектакъла.

IV

Историята на Авероес, търсещ смисъла, знаковата характеристика на понятията „трагедия“ и „комедия“, разкрива същинската комуникативност на театралността като акт, изграден в същността си от знакови конотации. Интелектуалната инвенция на детската игра е изключително показателна по отношение на разгръщащия се творчески импулс в съзнанието на индивида, който трансформира несъществуващи реалии (мюезин, минаре, религиозна общност) в знакови структури, придобили в развитието си свръхинтерпретативен характер. Всеки смислов или символичен акт, развиващ се на сцената, който по правило не е адекватен на реалността (убийството без смърт, ездата без кон, дуелът без атрибутите, кошто го осъществяват), изгражда контурите на едно абстрактно комуникативно знание за света, което като актуалност излиза извън контекста на житейски правдивите понятия за да се превърне в наративна представа за него, творение *creatio ex nihilo* – създадено от нищото. Всяко подобно абстрактно знание е познание на разума, сетивен креатив, регулиращ представите в индивидуалното съзнание, това *ratio*, съ-знаещо за същността, което, биващо именно *essentia* – същност, деликатно индуцира формата на творението. Разумът не разширява познанието, а само го трансформира в креативна форма. Това, което е познато *in concreto* – визуално нагледно, сега се познава *in abstracto* – сътворимо от представата за него. Абстрактното познание