

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

МЕТАФОРИЧНИЯТ ПОТЕНЦИАЛ НА СЦЕНИЧНИЯ ОБЕКТ В СЪЗДАВАНЕТО НА ОБРАЗИ



Петя Караджова

2019

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2019
www.essc-bg.com

Метафоричният потенциал на сценичния обект в създаването на образи

Съществува понятието „художествена метафора“. То може да се употреби за произведение на изкуството от всяка сфера. В настоящата статия ще се опитаме да направим разграничение и да определим, в какво се състои метафоричното при образите, които сценографите създават и изграждат на сцената. Като начало, нека означим, че общото между театралния образ и принципа на метафората е, че и двете „създават“ синтетична фигура.

„Разпозната“ отпърво и анализирана като стилистична лингвистична форма, метафората става естетически феномен в собствения си динамичен принцип. Това е преход от едно разпознато означаващо на думата или знака към друго, което авторът е забелязал и ни е подал връзка. Именно връзката е изненадваща от съчетанието на това, което притежаваме като „установено“ знание и другото, което току-що сме открили. Както Пол Рикъор пише за „живата метафора“ като за един вид insight (просветление), новосъздадена прилика, която не е съществувала преди, защото е едновременно и събитие и значение.¹ Метафората - никога не е излишно да припомним - е пренос, по дефиницията на Аристотел, на чуждо име върху даден предмет – или от род върху вид, или от вид върху род, или от вид върху друг вид, или по аналогия.² Творческият момент е да се открие сродството или приликата между далечни за обичайната логика предмети или явления. В това се състои и специфичният метафоричен пренос. Исак Паси, изследвайки природата на метафората в своята книга, отбелязва „пластичността на метафоричния образ като вътрешна негова особеност“.³ С което се има предвид, не пластичността като начин на движение в пространството или като пространствен ритъм и скулптиране на формата, това е подвижност и движение в означаването и преноса на знака – една невидима пластичност. Отвъд лингвистичната сфера като поетическа фигура, метафората е естетическо средство, чийто принцип може да се приложи в различни знакови системи. Всъщност, според Вернер първо е съществувала „веществената метафора“, при която метафоричният пренос се осъществява чрез вещи, и която повече отъждествява вместо да оприличава, както „словесната метафора“.⁴ В театъра и сценичните практики визуалното е от основно значение в процеса на възприятие, то е от онзи вид първичен контакт, където зрелищното ни въздейства на съзнателно и предсъзнателно ниво. Предмет на тази статия е анализ на сценографският образ, съставен от отделни сценични обекти, които са в постоянна релация или динамична кореспонденция с останалите компоненти в един спектакъл. В самата специфика на сценичния образ е заложено да включва метафоричното като език, а сценичния обект съдържа средствата, с които се изгражда метафората.

Визуалната експресия на сцената включва и актьора и осветлението и архитектурното пространство, затова нека първо уточним, какво се има предвид с понятието *сценичен обект*. Това са онези обекти, създадени в повечето случаи от нежива материя, които спадат към елементите на сценографското решение за определен спектакъл. Те са родово принадлежащи на сцената като място, определено за

театрални и сценични практики, а именно - материални, обемни и триизмерни, което не изключва комбинирането им с двуизмерни изображения, било то картина, рисунка, фотография или прожекция. *Сценичен* – или е действащ (играещ) или е поле за/място на действие. С други думи, сценичният обект не е независим, и както споменахме, винаги е в корелация и в различни по вид отношения с други елементи и компоненти от театралното действие.

Също така, в конкретната статия, сценичен обект и художествен образ се ползват като части и елементи единствено и само от сценографската дейност и сфера. В текстовете за театралната теория и практика, все още сценографът, сценографията и нейните компоненти се анализират повече „външно” - като естетически факти към спектакъл, или в отношение към историко-времената периодика или от технологична гледна точка. Самите автори художници-сценографи, трудно пишат и описват същината на процеса и това, което правят, защото са творци, а не учени или теоретици. От друга страна, съществува едно повърхностно отношение, че сценографският образ, когато не е в комбинация с новите технологии, е „изостанал” и „архаичен” и не може да заинтригува съвременната публика. Той трябва да „догонва” външния блясък и ефектност. Това се случва и поради фона на нашето време - експанзията на визуалния език в ежедневието, комерсиалната експлоатация на визуалния образ и неговата достъпност – но всичко това, проблематизира образа именно като знак за някаква същност. И може би, поради това съвременни и не толкова съвременни философи и анализатори се спират на образа и знака (Ж.-Фр. Лиотар, В. Бенямин, Ж. Бодрияр, Ханс-Тис Леман, Е. Фишер-Лихте), а някои от тях коментират театралното и пространството на театъра като място, което използва, но и отрича знака, и по този начин винаги го завръща в неговата архетипна точка с надеждата за смисъл.

Анализът в статията ползва различни източници и изследвания, но ще търси общото в принципа при създаването на един сценичен образ и неговото проявление и принципът, по който се изгражда метафоричния смисъл. И двете структури са израз на едно активно отношение. Сценичният образ неизбежно е обвързан и ангажиран с действието. За да поеме това действие и за да бъде „участващ” той трябва да съчетае статика и движение в едно реално пространство, да балансира различни смислови връзки от видими и невидими времеви екстензии - физическо, драматургично, митично, механично, психологично, социално, историческо време и т.н. Както знаем, метафората е трансмисия в означаването или разпознаване на съдържанието на един знак като посочващ не едно единствено значение. Самият преход е от едно ясно и очевидно значение към друго, ново и оригинално, при което, обаче, остава и едновременно се „държи” контекста на предишното. Това е едно разчупване на знака в праволинейното му движение, мисълта ни прави един вид лупинг или осморка и се завръща към него, обогатена с допълнителна връзка и представа. По същия начин сценичният обект не остава същият в началото и в края на едно действие. Дори и външно да не се е променил, той присъства като част от общата структура и напластява влияния, проекции и отношения, сравнения, действия и движения, а както знаем, един обект

„стой” на сцената; един предмет участва в действието, само когато е нужен в изграждането на цялото.

Ерика Фишер-Лихте отбелязва: „съществува фундаментално различие между театралните и други естетически знаци”.⁵ От една страна за някои сценични обекти, взети извън целостта на спектакъла е трудно да се каже, че са естетически сами по себе си. Други изглеждат като произведения на изкуството, независимо дали „участват” в представлението или не. И виждаме, че сценичният обект в качеството му на художествен, съвсем не може да бъде определен самостоятелно, а само като част от замисъла на едно цяло, което полага не само изобразително-приложни естетически критерии. Така един сценичен обект, превръщайки се в сценичен образ носи системата на един усложнен естетически дискурс. Но, когато вземем обекта в процеса на неговото възприятие „тук и сега” в самото протичане на действието, при което може да „говори” на естетическо ниво, но все още не е „целият” образ, сценичният обект може да съдържа следните степени в знаковата си характеристика:

Степен на условност – обвързана с театрална знакова структура и модел на комуникация.

Условността е задължително условие за всяко изкуство, но тя служи по различен начин при всеки тип изкуство. Театърът е видима метафора, пише цитираният от Паси Хосе Ортега и Гасет, едновременно съпоставя и унищожава самостоятелността на двете съставлящи я реалности (образът и изобразяваното), като запазва *приликата* в тяхното различие и *различието* в тяхната прилика.⁶ За да присъстват едновременно тези две крайности при възприятието има изградена конвенционална система, създаваща условията на съвместяването им. Ще пропуснем подробностите, но щом има сцена, автоматично има раздвояване. И всеки обект на сцената е наблюдаван като презентиращ и биващ едновременно.

Степен на абстрактност – това е ниво на въздействие, повече или по-малко, при което знакът се отдалечава от конкретно обозначение и присъства в латентно състояние, докато не се обвърже с някакви смислови, емоционални или сетивни индикации във времето протичане на спектакъла. Кое то означава също, че абстрактният обект губи своята доминираща референция към един индивидуален предмет. Тук може да добавим, че абстрактното съдържание дава по-голяма свобода и съответно различие в субективната интерпретация от зрителя.

Степен на конкретност и семантични конотации. Тогава, когато сценичният знак създава ясна знакова определеност, независимо че тя в даден момент може да се промени в друга. В това положение знакът съдържа „насоченост” - индикативни части или елементи във формата, структурата, движението, цвета, детайла или начина на боравене с него. Следователно предназначението на този знак е да бъде разпознат ясно и нееднозначно. Но, взимайки под внимание че един сценичен обект, никога не остава на нивото на първоначалното му възприятие при явяването му на сцената, а натрупва и напластява различни по вид промени и отношения в динамиката на перформативния процес, невъзможно е да го определим като само абстрактен, конкретен или условен.

По-скоро той ще бъде характеризиран според интенцията на основният му художествен замисъл спрямо целия спектакъл. Защото, както отбелязва и в своята книга Ивайло Александров „Архитектоника на театралността”, перформативният текст е многокодов и театралният знак има хетерогенна природа, ако всичко на сцената се прочита като семиотичен знак, зрителя е въввлечен в една безкрайност на неговото „степенуване и вариативност”, “активиране и деактивиране”, “кодиране и декодиране”.⁷ Освен това, поради наслагването на конвенционални системи театралният сценичен знак понякога има двоен или троен комуникативен статус, затова е трудно да бъде определен дали е само иконичен, символичен или индексален според квалификацията на Ч. Пърс. В анализа си за сценичния семиозис К. Елъм пише, че имаме основание да изведем важността на иконата в театралния език, тя обикновено се асоциира с визуалния знак. Ясно е, че степента на аналогия, най-често изниква между презентираното и репрезентираното, и театърът вероятно е единствената форма на изкуство способна да експлоатира, значението на иконичната идентичност, от илюзионистичния визуален ресурс до безкрайния спектър на симулакрума ... Различна е семиотичната стойност при заменянето на сценичния индикатор(предмет или образ) с жест или словесен референт, пише Елъм, той включва процес на декодиране като задава семантична цялост, вместо архитектурна или изобразителна знаковост. А, що се отнася до езиковата връзка в сценичния семиозис, тя може да бъде пример за знак-индекс, но съвсем не непроблематичен в своята референциалност по отношение на означаващата си роля.⁸

Става ясно, колко трудно един сценичен обект може да бъде подведен под класификация. От една страна той е част от една времева екстензия в една многопластово разклоняваща се система, от друга той може да сменя кодовия си принцип. Все пак, ако се опитаме да определим, с какво и какво „играе” театралният знак, ще видим, че той ползва същите съдържания, които участват в структурирането на всяка комуникативна система. Можем да тръгнем от модела, даден от М. Попова в глава „Структура и разбиране”⁹ за преработка и интерпретиране на информацията. Самият процес на разпознаването на знаците обвързва съдържанието на няколко основни равнища и ние ще ги интерпретираме съобразно театралното пространство и сценичния знак-обект:

Социално - Културно, което свързва човешките модели и представи за света и реалността чрез знаковите системи. Има консенсус за значението, което те обозначават или към което насочват. Знаците в този случай много често придобиват символен характер.

Ситуационно – в театъра ситуационните обстоятелства или ситуацията освен, че е основен елемент в драматичното действие, тя се случва в момента на възприемане в процеса на протичане на спектакъла и сценичното действие. Тези ситуационни моменти не са спонтанни, те са продукт на една предварително заложена структура, въпреки това те се играят и възприемат сякаш се случват за пръв път.

Езиково-Психолоическо – сценичния обект може да бъде назован, обозначен с дума. Той може да бъде натоварен с допълнителни конкретни връзки и действия и съответно интерпретиран спрямо тези отношения.

Известна ни е разликата във възприятието на дума и образ или изображение. Всяко от тях притежава различна по вид и природа посредническа знакова система, в която всяко означаемо се съпътства от непосредствена част(признаци) в зависимост от дадеността и показването на знака. Във всеки сценичен компонент, динамично включен или съпровождащ сценичното действие, се съдържат преки съдържания, които участват в неговото възприятие в качеството му на посредник. Това са малки информационни единици, които често не достигат съзнанието, заето с доминиращи вниманието по-важни смисли. Но те не са за пренебрегване, защото дори и несъзнателно те допълват, а и винаги могат да станат акцент във възприятието. Това например са тембърът, честотата, паузата, ритъмът на изговаряното слово, силуетът на тялото в своята цялост, позата, стойката и положението на актьора, изражението на лицето или части от лицето, позицията му спрямо другия актьор или група, скованост, импулсивност или изящество на жестовете и движенията му и т. н. Що се отнася до сценографският образ тези малки съдържания също участват на нивото на непосредствено възприятие. Когато имаме материален триизмерен обект заедно с неговата форма, цвят и големина, ние правим връзки през нашия опит и знаем дали той е тежък, стабилен, твърд, как се променя при определено силово въздействие, дали отскача, пружинира или се пръсва счупен. Така стигаме до последното равнище – физическото или материално, когато говорим за нежив обект.

Физическо/материално – или обекта да бъде сетивно възприемаем, а не извикан в представата или въображението.

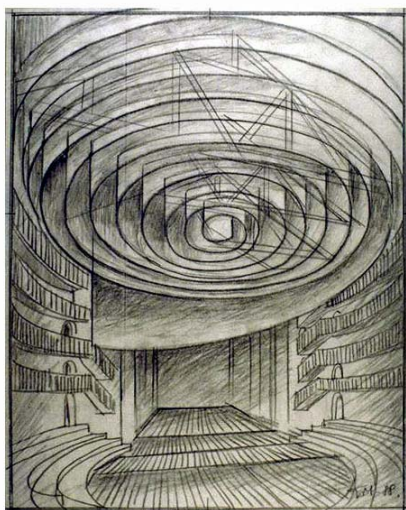
На това ниво конкретно можем да изведем компонентите, които изграждат един сценичен обект на сцената, които сценографът осмисля или интуитивно ползва при създаването и реализирането на сценографския си идеен замисъл:

- *Форма*(линия, цвят, повърхност, пластичност или способност да се променя през собствената си материалност и конструкция). Също говорим за сложност или простота на формата, за нейната структура и ритмичност, стилизация или декоративност.
- *Фактура, материал*. Материалът, както вече споменахме, е от особено значение за сценичния обект. Той сам по себе си вече предполага едно или друго „поведение” или внушение на образа през физическите качества на материята.
- *Мащаб* спрямо останалите обекти и спрямо основните актанти - актьори или куклени персонажи.
- *Положение в пространството* – това от чисто художествена страна е свързано с композицията, но в психологически план ляво, дясно, горе и долу, успоредно, наклонено или вертикално има друго въздействие и значение.

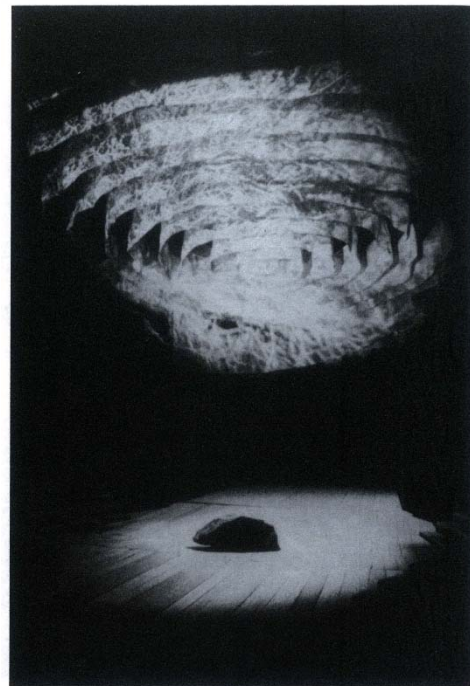
Когато спектакълът е с участието на живия актьор, мащабът и това, къде е разположен обекта имат особено значение в създаването на метафора. Не само заради

това, че все пак, не можем да „се изключим“ от действителността и се съобразяваме с физическите възможности и параметри на живото тяло, но най-вече защото на сцената имаме възможност да обърнем „логиката“ на реалността. Изброените по-горе компоненти са средствата в ръцете на сценографа, чрез които той едновременно задава обекта и приликата, и изместването (деформацията/трансформацията), или изказа, който посредничи към някаква нова идея. Понякога това съществува едновременно в един дискурс, който съдържа и първичното и вторичното ниво на значение. Ако метафората е „заложена“ предварително, тоест намерена в идеята и концепцията на сценографския образ и решение и по някакъв начин приликата между форма и образ, структура, цвят и материалност, мащаб и положение съответстват на приликата между темата, ситуацията и чувствата на действието, то тогава неусетно става смесването на множеството конотативни връзки и спектакълът е единен.

Съществува един известен сценографски образ на Йозеф Свобода(сценограф и архитект) за спектакъла „Фауст“ с режисьор Джордж Стрелер, 1989г. – една огромна спирала е провесена отгоре, сякаш е затворила „небето“. Този образ внася динамизъм на място, което по принцип е пасивно и празно, и усещането, което създава тази центробежна надвиснала структура е фатално и апокалиптично. Разбира се, могат да се направят много визуални аналогии, без да сме гледали спектакъла - от тропичен циклон до Даневия „Ад“. За Стрелер, това е образ на безкрайността; „спирала - безкрайност – космос“ като един тотален знак, казва режисьорът, тя не трябва да се движи, и в съзерцанието ѝ да се усети невъзмутимата ѝ неподвижност, само това ще гарантира стойността ѝ като знак. За мен всеки спектакъл изисква да се открие образ, който казва всичко.¹⁰



1



2

По горе отбелязахме сферите на социалното, културното, езиковото, психологическото, ситуационното и физическото, които са основата на общото поле за декодирането на който и да е знак, но ако отново се върнем към проблематиката на „как“ сценичния обект пренася съдържанието си, ще попаднем отново на различни възможности. Ерика Фишер-Лихте коментира: „за сравнение, театралните знаци могат по правило да бъдат материално идентични със знаците, които означават (...) Всеки произволен обект, функциониращ като културен знак, би могъл, без оглед на променимостта на материалната си природа, да функционира като театрален знак на знака, който самият той символизира.”¹¹ Това е най-краткият път за един сценичен обект – той да представлява реален предмет „взет от живота”. Голяма част от театралния реквизит ползва именно такива „готови” предмети. Какво, обаче, би станало ако предметът само външно „имитира” нужния за действието предмет и не отговаря на предполагаемите му физически качества. Тогава наистина може да „стиснем камък и от него да потече вода” или „наденичката”(балон) да бъде „изядена на мига” като се спуска с игла. И тук вече е налице метафоричен език. В самото „имитиране” също може да има степени. Както например, когато обекта „загатва” това, което обозначава като вторичен пренос. Именно тогава е важен баланса в конотациите на означаващото. Ако вземем един от най-често срещаните обекти на сцената – столът – той първо е „стол поставен на сцената”, което автоматично привнася неговата условност, дори и да изглежда съвсем обикновен, вероятно по време на действието той ще послужи по „необикновен” начин на актьора. С тази първа сигнификация към обекта, когато е конкретен, автоматично имаме и функционалната му и утилитарна предназначеност – на стола се сяда, седи и става. После според формата, стила и вида си столът може да обозначи времето и мястото на действие, статусът на персонажа. Неговата форма, големина или деформация може да наложи *как* да сяда или седи на него. На столът може да „присъства” седнал невидим персонаж и актьорът да говори с него. Може да виси от тавана като люлка или да е поставен на ръба пред голяма височина или да бъде закован на стената. Ако столът не е един, а повече, комбинациите са многобройни.



3



4

Материалът, от който е направен, също не е без значение. Във визуалните сценографии на режисьора, дизайнера, хореографа, художника и скулптора Робърт

Уилсън столът е уникално и самостоятелно произведение на изкуството.¹ Неговите столове са конструирани от твърд, здрав, суров материал като месинг, стомана, алуминий или твърда дървесина. На сцената тази фактура подчертава небитовия характер на предметите, “тези обекти ставали силни метафори, вместилища на душата (...) сякаш съдържали в себе си “физическите и душевните качества на личността”, сякаш столът говорил за човека много по-красноречиво, отколкото намиращия се на него човек.”¹²

Метафората се организира около един главен обект чрез прилагане на спомагателен обект, конституирайки един цялостен изказ, казва Пол Рикъор. Вниманието се съсредоточава върху една отделна дума, чието присъствие оправдава метафоричността. В нашия случай думата е предмет, но независимо дали това е езикова метафора или, както ние обсъждаме – обектна метафора – принципите, по които тя се създава са едни и същи. Рикъор подробно ги разглежда в своята книга: същността на метафоричната атрибуция, казва той, се състои в конструкцията на мрежата от взаимодействия. В същото време е необходим фокус на тези взаимодействия, който ще обозначи обекта, но ще създаде и рамка, означаваща останалата част от дискурса.¹³

Сцената действа като увеличително стъкло, казва В. Петров в една своя пиеса и метафората е показателна – с лупата избираме даден сегмент и тя го уголемява. Сцената е пространство, в което се поместват целенасочено избрани обекти и елементи, подредени последователно или едновременно; в един момент ни се показва едно, после друго, но също така тя предоставя и условия за подобно денотиране или „очистване” от излишното в обекта. На елементите от декора се отнема конкретното и подробно наподобяване и тяхната чиста структура се ползва по друг начин и с друга художествена цел. Подобно съзнателно обръщане на естетическата рефлексия, се случва, разбира се, след етапа на натурализма в исторически план. Но по същия начин се подхожда и сега при „закодирането” на „езика” в един необходим за действието или за цялостния образ обект: премахваме ненужното и в същото време изолираме и подчертаваме даден атрибут или качество на предмета или обекта и го извеждаме пред вниманието. Може да се акцентира чисто визуално и външно, но също така, може да изведем признак на обекта, който да служи в сценичната игра, или дори да променя начина на действие и игра. Ако следваме театралната история, можем да отбележим един пример, който е ключов в промяната на отношението към сценографията като средство, което илюстрира или създава среда „като в живота”. Това е начинът на работа на режисьора Вс. Мейерхолд и Л. Попова (художник-конструктивист) за „Великодушният рогоносец”. След внимателно изучаване на ремарките се оказва, че на Мейерхолд не било нужно цветна градина, нито нова мебел, нито фаянсови посуда. И след като зачеркнали ненужното, останали само реално действащите елементи – врати, стълби, стълбищна площадка, прозорец. Тези елементи художничката обозначила условно и създала конструкция във вид на две дървени скелета, съединени с мостче. Две стълби и една права дъска се спускали към сценичния под. Към това прибавила три въртящи се колела и нещо като подобие на мелнична перка в левия горен край. Цялото

¹ Виж.: <http://www.robertwilson.com/furniture-and-design>

това устройство изглеждало схематично и притежавало прозрачността на чертеж. Но, най-важното, то служело като „клавиатура за актьора”, задавало динамика, лекота и чистота на движенията. И така се „родила” стилистиката на условният, функционално-игрови декор. В повечето случаи формата и функцията на предметите са свързани и „вървят ръка за ръка”. Това е естественият „икономичен” закон на природата и действителността, но и в него сценографът, а и другите творци откриват естетика или решение. Както в случая, но продиктувано в обратен ред: ако не ни е нужно определен вид акт или действие, натрапено от реалността, то самото движение ще роди формата на обекта.

Всички изброени по-горе компоненти оформят, материализират сценичния знак, замествайки физическата реалност с художествената, с интелектуалната, с духовната; „същността на метафората и символа е тъкмо в заменянето, в заместването на една реалност с друга, при което едната изразява другата”¹⁴ Метафоричният език е подходящ именно защото задава двойственост – казва Рикьор - метафоричното “е” и означава едновременно “не е” и “е като”. Да не забравяме и комбинацията с останалите изразни средства и театрални компоненти – положение в игровото пространство (което може и да не съвпада само със сцената), положение спрямо останалите активни компоненти - осветление, прожекция, музикална и звукова среда, актьори, други сценични обекти, с които сценичният образ винаги остава в отношение. Въвлечени сме в една отворена система на изначално “неограничена семиоза”(Еко), както пише Александров, на знака - знак за знака, за знака ..., в една безкрайна репрезентация на опосредстване.¹⁵ И въпреки, че всяко време наследява или неусетно създава стереотипи, потенциалът на театралния знак е почти с будистки привкус, заложен в безкрая. Но безкрайното не говори на човека, дори го тревожи, затова колкото и възможности да притежава сценичният обект като знак, толкова е и „ограничен”, защото също е отговорен за *синтеза* на цялото. В своята синтетичност и като част от останалите активни компоненти, той трябва да създаде единство. Съществува една мълчалива икономия на сцената, която засяга отношенията „означаващо” и „означаемо” и тя се изразява не във възможните асоциации, а в точните асоциации.

Модификатора поддържа два принципа, пише Рикьор, на *селекция* или съкращаването на “ветрилото от конотации до задържане само на тези вторични значения, способни да оцелеят в цялостния контекст. Вторият принцип коригира първия; това е принципът на *пълнотата*” или всички конотации вървящи с първичния контекст, т.е. извличане на толкова значение, колкото е възможно.¹⁶ Кое то „преведено” на езика на театралната практика може да означава следното: понякога първоначалната идея, дори и да е „обхванала” целия тематичен сюжет, може да ограничава спектакъла, защото в процеса на създаване на сценичното действие, в играта и в импровизацията с материала, се откриват много допълнителни или по-точни връзки, гравитиращи актове и движения. Ако структурата на спектакъла е такава, че те успеят да бъдат включени, без да са „чужди” спектакълът става „кислороден”², зрителят усеща заиграването на

² Метафора, която Юлия Огнянова и нейните ученици съм чувала да използват.

самите автори и артисти при създаването на спектакъла и сякаш самият става „съучастник“.

Възниква въпросът: възможно ли е да се създаде „отворена метафора“ или образ, с такъв потенциал, който да поеме всички референции, продиктувани от действието? Аз бих казала, че това е по-възможно за символа, но не е невъзможно и за метафората:

„В спектакъла пантомима „Петрушка“ на Пловдивския куклен театър куклата на главния персонаж, в цял ръст, с ръце и крака, водена на черна камера, притежаваше само едно техническо приспособление за тримата си кукловоди – разтягаше се на ластици. А героят, представен в нея, изживяваше бурна, чисто човешка драма на чувствата с пределно широка амплитуда ... Живеейки на сцената с удивителна, но все пак куклена вярност, героят-кукла явно не можеше, пък и не трябваше напълно да преодолее разстоянието между човешката душевна драма и възможността да я изразява с предметната си пластика.“¹⁷



5

Понякога е необходима такава динамика на сценичния образ, такъв „активен“ живот, която е трудно да се постигне само с изобразителни художествени средства и предметно изображение. В приказките, например, се случват много необичайни, вълшебни събития. Думите ги изразяват по един начин – сцената изисква друг. Между обекти и герои има постоянно прехвърляне на качества или атрибути. В частност територията на приказното е кукленият театър, но преди кукления театър е била куклата. Куклата е средство, което представлява пряко или косвено човешки образ, пише Шули Бело в книгата си „Красотата на грозната кукла“, като театрална форма тя раздвоява единното не само визуално чрез материалния си еквивалент, но и самите действия на куклата съдържат „да“ (подобие) и „не“ (разлика) по отношение на човешките действия като тяхно подражание. „Така например, куклата хваща и не хваща даден предмет: хваща го чрез пространствено-пластическото си отношение към него, не го хваща, защото понякога тя няма ръце, пък и когато ги има, може да го хване и от разстояние, без да го докосва ...; „да“ и „не“ по отношение на реалното не съществуват в куклата разделено, а в тясна взаимовръзка, взаимозависимост, макар че разстоянието между тях понякога може да бъде абсурдно голямо.“¹⁸ На друго ниво също има парадоксално раздвояване: дори и да символизира чрез образ - човек или животно - обекта, тя си остава инертен мъртъв предмет, раздвижен от чужда сила. Но, за нея това

съвсем няма значение, тя „действа” с претенцията за живо същество, при това без да крие „недостатъците” в неумелите си деформирани движения. Метафоричното и раздвояването на единното е именно в тази динамична, пластична деформация, отбелязва Шули, в несъвършеното подражание се съдържа игровото и куклата намира своето обективно естетическо основание. След всичко това, имаме основание да твърдим, че куклата съдържа неизчерпаем метафоричен потенциал. Също така тази форма на театър – на това пряко съчетаване и изразяване на живото чрез неживия материал - формират една много специфична и ярка изразителност. От една страна има подчертана стилизация (или селекция) на изобразяваното в характер, форма, структура и система на движение, заложили от конструктора и сценографа, и от друга динамичният образен език, който създава актьора, когато куклата попадне в ръцете му. От тук ние можем да изведем две характеристики, които типизират кукления обект: изразителност и синтетичност.

И така, виждаме че метафоричното е изначално заложило в куклата като материален обект-средство с най-пряка аналогия отнесена към човека и човешкото. В израза си то се осъществява на два етапа: първо като образ, в който формата и стилизацията се стремят да изведат най-ярка характеристика на персонажа, и който се възприема непосредствено, както една картина, и втори етап, в който актьора „оживява” образът, създавайки аналогии на действия чрез куклената пластика. Тоест, в първия случай куклата е средството за референция, във втория е посредник на референциите на знака.



6

Като заключение, можем да кажем, че метафоричното съдържание на сценичния образ е вътрешен език на един външен сценичен обект, който може да бъде „изговорен”, или да създаде метафоричния изказ по много различни начини. Сценичният обект в своя динамичен сценичен „живот” може постоянно да заменя и сменя местата между посредник, знак и референт и да задава по-близки или по-далечни връзки и аналогии, които да разгръщат нюансите на една метафора във времето.

Петя Караджова

Източници и цитирана литература:

- ¹ Рикьор, Пол „Живата метафора”, Лик, С. 1994, с. 125, 141
- ² Аристотел, „За поетическото изкуство”, С. 1975, Наука и изкуство, гл. 21, с. 91
- ³ Паси, Исак „Матафората”, С. 2001, ИК Труд, с. 15
- ⁴ Н. Werner. Die Ursprünge der Matapher, S. 196 (цит. по Паси Исак, „Матафората”, С. 2001, ИК Труд, с. 24)
- ⁵ Фишер-Лихте Ерика (цит по Александров Ивайло, „Архитектоника на театралността. Театралният спектакъл в семиотична перспектива.”, Просвета, С. 2012, с. 45)
- ⁶ Х. Ортега-и-Гасет „Есе по естетика вместо пролог”, Есета, 1 том, с 198 (цит. по Паси, Исак „Матафората”, С. 2001, ИК Труд, с. 29)
- ⁷ Александров, Ивайло „Архитектоника на театралността. Театралният спектакъл в семиотична перспектива.”, Просвета, С. 2012, с.91
- ⁸ Elam, Keir “The semiotics of Theatre and Drama”, London and New York, 2005, ISBN 0-203-99330-6 Master e-book ISBN, с.13
- ⁹ Попова Мария, „За семиотиката. Свидетелства, разкази, есета.”, Нов Български Университет, С. 2018, с. 34.
- ¹⁰ https://www.peroni.com/lang_UR/ext_panel_immagine.php?imgid=123835
- ¹¹ Фишер-Лихте Ерика (цит по Александров Ивайло, „Архитектоника на театралността. Театралният спектакъл в семиотична перспектива.”, Просвета, С. 2012, с. 45)
- ¹² Р.Стерн, Ф. Бертони, Е. Амбаз (цит. по Березкин, В. И., “Искусство сценографии мирового театра.Т.5, Театър художника. Мастера”, Ком Книга, 2006, с.266)
- ¹³ Рикьор, Пол „Живата метафора”, Лик, С. 1994, с.137
- ¹⁴ Паси, Исак „Матафората”, С. 2001, ИК Труд, с. 22
- ¹⁵ Александров, Ивайло „Архитектоника на театралността. Театралният спектакъл в семиотична перспектива.”, Просвета, С. 2012, с. 52-53
- ¹⁶ Рикьор, Пол „Живата метафора”, Лик, С. 1994, с.137
- ¹⁷ Бело Шули, „Красотата на грозната кукла”, ИК Жанет 45, 2008, с.20
- ¹⁸ Бело, Шули „Красотата на грозната кукла”, стр.18

Списък с фигури:

- 1 Ескиз на Йозеф Свобода за „Фауст”, режисьор Джорджо Стрелер, 1989г.
- 2 Сценография на Й. Свобода за „Фауст” по В. Гьоте, режисьор Джорджо Стрелер, 1989г. (Снимката е от книгата: “Theatre, performance and technology”, Christopher Vaugh)
- 3 Scénographie et costumes Alain Lagarde, Chorégraphie Sergio Simon, Nijinsky Opéra de Limoges
- 4 Scenography Laurent Pelly, direction Jean Michel Deprats, Macbeth, W. Shakespeare.
- 5 Кукла от спектакъла “Петрушка” по музика на Игор Стравински, реж. Ю. Огнянова, сцен. Д. Киров, ДКТ Пловдив, 1967. (Снимката е от книгата: „Красотата на грозната кукла”, Шули Бело.)
- 6 Кукли от спектакъла „Хоро” по А. Страшимиров, реж. Ю. Огнянова, сцен. Л. Цакев, ДКТ Пловдив, 1974. (Снимката е от книгата: „Красотата на грозната кукла”, Шули Бело.)