

DRAMATEKST ALS BINDMIDDEL

DE RELATIE ACTEUR-REGISSEUR IN HET THEATER :
EEN SEMIOTISCHE BENADERING

Dirk DE CORTE

De complexiteit van het theatrale gebeuren blijkt de theatersemiotiek ook dit decennium nog een rijke voedingsbodem te kunnen geven. Het door Roland Barthes als "machine cybernétique"¹ omschreven communicatiemedium blijft immers verantwoordelijk voor een niet te stuiten stroom van publicaties, waarbij het terminologische pad, na het werk van Pavis, Ubersfeld, de Marinis en anderen, nu eindelijk geëffend schijnt. De theatersemioticus hoeft dus niet meer in de clinch over de inhoud die hij aan de Saussuriaanse dichotomie signifiant-signifié gekoppeld wil zien.

Lijkt men het over de essentie van het theatrale communicatieproces nu wel eens, feit is wel dat de gecompliceerdheid van het theatrale object voor verrassingen kan blijven zorgen. Een allesomvattende poëtica, die het hele theatrale fenomeen op semiötische leest zou moeten schoeien, is nog niet voorhanden. Daarbij wordt men zich wel bewust van het gevaar dat theatersemiotiek gemakkelijk kan verworden tot een obscuur tekenspelletje voor ingewijden. Uiteindelijk zijn we toch met theater bezig en kan het nooit de bedoeling zijn in de marge daarvan een discipline te creëren die elke voeling met zijn *raison d'être* verliest.

Gelukkig ziet men ook wel in dat een en ander het liefst zo relevant mogelijk blijft. Voor de Marinis en Ruffini bijvoorbeeld evolueert theatersemiotiek dan ook best naar theaterantropologie, waarbij het hen meer om de intermenselijke

relaties dan om het ontcijferen van een theatrale code te doen is. Zij zetten zich af tegen "the kind of semiotics that sees theatre as a set of codifiable sign systems, and reduces theatre analysis to a deciphering of those systems" en voelen meer voor "a more pragmatic approach that seeks to look at the process of making theatre"².

Tot hiertoe is het bij de theatersemiotiek inderdaad hoofdzakelijk bij tekstanalyses en receptieonderzoek gebleven. Vooral de theatertekst heeft zich door het werk van Anne Ubersfeld³ omstandig kunnen definiëren, in zoverre dat iedereen nu inziet dat literaire dramatekst en theatrale opvoeringstekst twee verschillende dingen zijn.

Ook heeft men bij dit alles niet nagelaten het belang van de toeschouwer bij het theatrale communicatieproces te benadrukken. Theater is en blijft er nog altijd om voor een publiek te worden opgevoerd, hoe men ook de competentie van dat publiek inschat. "However judicious or aberrant the spectator's decodification, the final responsibility for the meaning and coherence of what he constructs is his"⁴.

De leemte tussen tekst aan de ene kant en opvoering van die tekst aan de andere kant, opgevuld met wat men het feitelijke wordingsproces van de voorstelling zou kunnen noemen, lijkt vooralsnog niet aan een semiotische benadering toe. Nochtans zijn het precies de acteur(s) en de regisseur die ervoor moeten zorgen dat Barthes "machine cybernétique" zijn "polyphonie informationelle"⁵ krijgt. De relatie tussen dramatekst-acteur/regisseur-opvoeringstekst is er dan ook een die zowel theaterpractici als theatertheoretici moet kunnen interesseren, zeker nu ook de moderne theatermaker naar een wetenschappelijke ver(ant)woording van zijn métier toe wil.

In dit artikel zullen wij proberen de relatie acteur-regisseur en hun verhouding tegenover de dramatekst en de opvoeringstekst semiotisch te duiden. Ons onderzoek wil niet meer zijn dan een bescheiden stap in de richting van een na te streven theaterpoëtica. Met een variante op Roman Jakobson ("l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité"⁶) stellen we hier dat het ons vooral om de theatraliteit veeleer dan om het fenomeen theater an sich gaat. Het theater als communicatiemodel waarbij de acteur intervenueert tussen de auteur en het publiek zal in een semiotische context onhoudbaar blijken, of ten minste als een onterechte reductie van het theatrale communicatieproces door de mand vallen. Dat proces is immers meer dan "(an) actor (who) intervenes between the playwright and the audience so as to make the fictive world signified by the first, a set of signifiers for the social reality of the latter"⁷. Behalve de auteur heeft immers ook de regisseur de taak de theatraliteit, die in de dramatekst besloten zit, in een opvoering naar het publiek toe te brengen. Hun relatie is er dan ook een van dubbele aard. Ten eerste zorgt de regisseur voor de band tussen de auteur en de acteur en ten tweede zorgt hij (samen met die acteur) voor de emissie van de theatrale boodschap naar het publiek toe. Door zijn aanwezigheid alleen al en natuurlijk ook door de determinerende rol die hij in het wordingsproces van de opvoering speelt, of althans wil spelen, maakt de regisseur deel uit van de theatraliteit. Hij zorgt mede voor de specificiteit van het medium, is één van de mediërende factoren in het theatrale communicatieproces.

De relatie regisseur-acteur is er tevens een van grote emotionele gebondenheid. Een gevecht tussen twee protagonisten binnen het theater, waarbij de artistieke creativiteit van de ene bijna noodzakelijkerwijze moet botsen met die van de andere. Jean Vilar spreekt in dat verband van "l' assas-

sinat du metteur en scène"⁸, waarvan de acteur het stuk moet redden. De uitkomst van deze strijd, hetgeen het publiek te zien zal krijgen, is een compromis "entre l'imagination visuelle et auditive du régisseur et la réalité vivante, anarchique que sont les comédiens"⁹.

Dit compromis groeit tijdens het repetitieproces, waarbij oplossingen geprobeerd, veranderd, verworpen worden. Volgens Steen Jensen¹⁰ bestaat de moeilijkheid er precies in te bepalen welke elementen het uiteindelijke geheel uitmaken, welke exact de verschillende segmenten van het theatrale produkt zijn. Blijkbaar is een universeel model om tot een dergelijke segmentering te komen nog niet voorhanden. Of beter : regisseur en acteur hanteren geen bij voorbaat vastgestelde code waarbij begintekst A automatisch opvoeringstekst A zou impliceren. Een dramatekst zorgt steeds voor een verschillende voorstelling, net zoals die voorstelling ook voor iedereen een verschillende betekenis kan hebben (overigens niet noodzakelijk die betekenis welke bij de start door auteur, regisseur of acteur werd bedoeld). De door de auteur geschreven dramatekst passeert immers een aantal "deformerende kanalen". Eerst van de auteur naar een regisseur, vervolgens van een regisseur naar een acteur en ten slotte van die acteur naar het publiek.

Wat nu precies Villars "compromis" inhoudt, hoe acteur en regisseur dit compromis bereiken, hoe deze "deformatie" tot stand komt, is juist de essentie van de theatraliteit. Dit houdt uiteraard verband met de eigenheid van de dramatekst en zijn specifieke opvoeringsgerichtheid. Anne Ubersfeld¹¹ onderscheidt in de uiteindelijke "texte de représentation" (P) een feitelijke "texte de théâtre" (T) en een "texte de mise en scène" (T'). T bestaat dan uit de "dialogue" (de "spreektekst") en de "didascalies" (de scenische aanduidingen en de regieaanwijzingen), allebei duidelijk

verschillend, maar onlosmakelijk met elkaar verbonden. Deze T-tekst vertoont gaten ("trous") en het is deze getroueerde tekst die door de mise en scène-tekst moet worden ingevuld. Het getroueerd zijn van die T-tekst maakt dan precies de theatraliteit ervan uit en impliceert juist de mogelijkheid tot theatralisatie, tot feitelijke représentation.

Met die "mogelijkheid tot theatralisatie" wordt natuurlijk niet bedoeld dat elk element van T ook in P terug zal te vinden zijn. T is slechts indicatief, nooit prescriptief voor de uiteindelijke P. Het gaat hier immers om een speciale vorm van intertekstualiteit. Daarbij is "any given performance (...) only to a limited degree constrained by the indications of the whole text, just as the latter does not usually bear the traces of any actual performance"¹².

De overgang van dramatekst naar opvoeringstekst kan dus nooit zo maar de doordruk zijn van het ene tekensysteem naar het andere. Al moet de speelbaarheid van die dramatekst, de mogelijkheid tot die overgang natuurlijk wel gegarandeerd blijven¹³.

In het communicatieproces regisseur-acteur-toeschouwer is de T-tekst de enige invariabele en kan daarom steeds als uitgangspunt dienen voor een représentation die zich tegelijkertijd van die tekst bedient en er onafhankelijk van staat¹⁴. Deze dichotomie maakt deel uit van de artistieke vrijheid¹⁵ van de theatermaker en vormt precies de these en antithese die in een semiotisch model tot synthese kunnen komen¹⁶.

Aangezien de relatie regisseur-acteur zich precies tussen deze T en P afspeelt, is een gedetailleerde omschrijving van dit gebied noodzakelijk. Alvorens we kunnen onderzoeken hoe acteur en regisseur bij hun overgang van T naar P tot

hun artistiek compromis zullen moeten komen, moeten we eerst nagaan wat de P die uiteindelijk naar voren zal komen in feite is. Is de représentation die we te zien krijgen gewoon de uitbeelding van de theatrale tekens (verbaal en visueel) van de P-tekst (gewoon "représentation" zonder meer), of gaat het om een imitatie, een illusie van een ideële référent, van een soort "Idealaufführung", die onze représentation als uitdrukkingsvorm heeft, maar die we zelf nooit te zien zullen krijgen ?

Dit probleem behandelt Anne Ubersfeld door te stellen dat "le signe théâtral à la fois signe et référent"¹⁷ is. Hetgeen op het toneel wordt gebracht is een soort "getheatraliseerde référent", met een ideële référent als oorsprong. Een référent die ook al in de getroueerde tekst aanwezig was (référent R) en die in de "ingevulde" opvoeringstekst (référent r) bewijs is van de theatraliteit van de dramatekst. Daarbij staat R dus tot r, zoals T staat tot P.

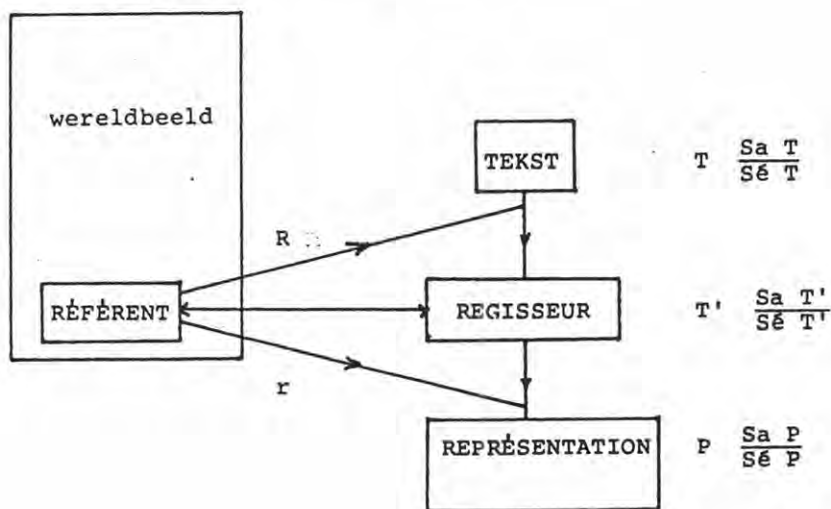
Het komt er nu op aan de decoderingsmechanismen na te gaan welke regisseur en acteur hanteren om van R tot T en van r tot P te komen. Bovendien is het van belang te zoeken in welk stadium de verschillen tussen acteur en regisseur optreden. Eenzelfde invariabele dramatekst blijkt immers verantwoordelijk voor de artistieke discussie tussen regisseur en acteur, waarbij de acteur uiteindelijk zal beslissen in hoeverre hij de représentation die de regisseur in gedachten had, in zijn vertolking zal laten doorwegen. Met uiteraard de semiotische dichotomie als kenmerk in de communicatie met de toeschouwer : wat willen we laten zien (signifiant, of in Mukařovský's terminologie "artefact") en wat willen we voor de toeschouwer laten betekenen (signifié, Mukařovský's "esthetisch object").

In de opbouw van dramatekst naar uiteindelijke représen-

tation is de eerste stap die van de regisseur naar de dramatekst T toe. Hij kiest een stuk, stelt een rolverdeling op, en neemt door een eerste lectuur van T een voorsprong op de acteur. De regisseur wil er immers eerst en vooral achterkomen wat de T-tekst hem nu nog zegt, welke signifié die bij hem oproept, aan welke réfèrent die volgens hem refereert. Later moet hij dan uitmaken welke invoegingen volgens hem noodzakelijk zijn om van de getroueerde tekst T een représentation P te maken.

De eerste lectuur van de regisseur is dus een literaire lectuur. Immers "der Prozess der Übersetzung nimmt von einer rezeptiven Sinnkonstruktion seinen Ausgang : der literarische dramatische Text, der transformiert werden soll, wird gelesen und interpretiert"¹⁸. Zo heeft de regisseur al een idee over de signifié die hij -aanvullend of corrigerend- in zijn T'-tekst zal laten doorwerken. In een semiotisch model is de regisseur dus veeleer een "metteur en signes" dan een "metteur en scène". Hij decodeert volgens zijn decoderingsysteem van de realiteit de ideële réfèrent van de T-tekst naar een représentation toe¹⁹.

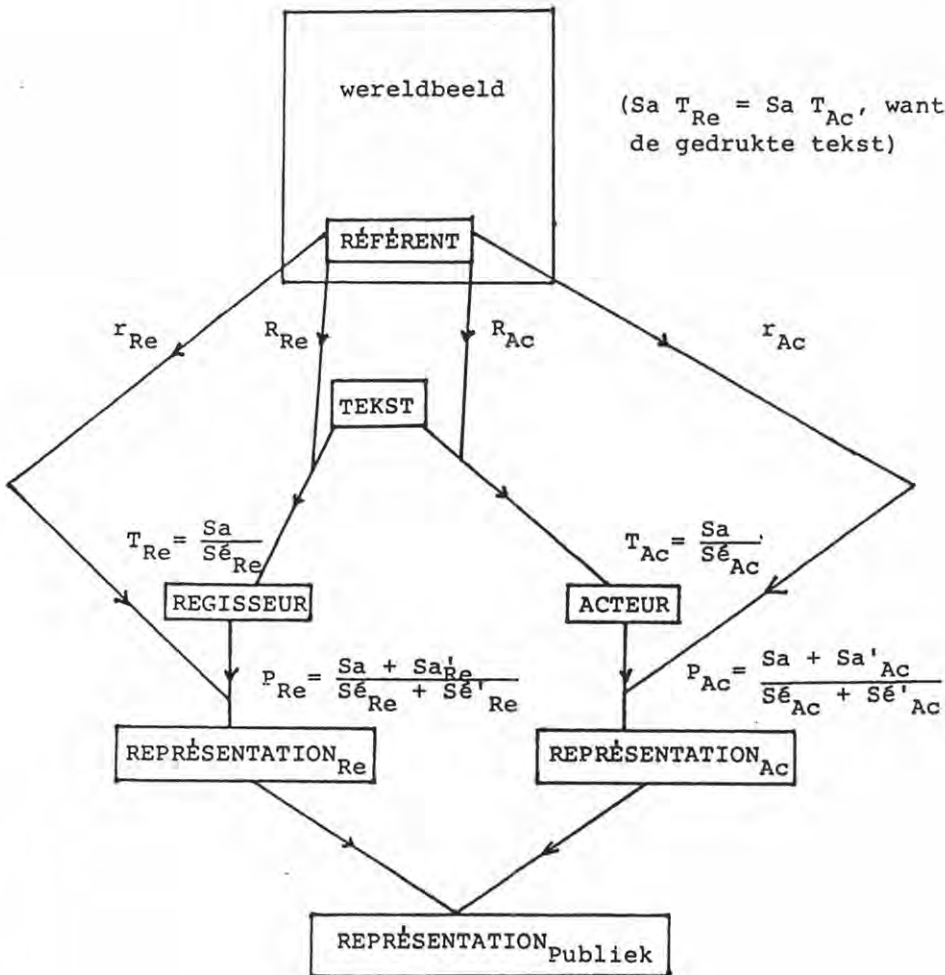
(zie figuur 1)



Wanneer de regisseur deze "initial decoding of all signals"²⁰ achter de rug heeft, en aldus zijn regieconcept heeft ontworpen, neemt de acteur deel aan het communicatieproces. Gecast voor een bepaalde rol, informeert hij zich over het stuk, bouwt hij zijn eigen interpretatie op, gaat ook hij op zoek naar de manier waarop de getroueerde tekst in een représentation kan worden omgezet. Aldus maakt hij deel uit van een communicatiemodel identiek met dat van de regisseur, met dat verschil dat er al iemand vóór hem dit hele proces doorleefd heeft. En met die iemand moet worden onderhandeld over het compromis van de représentation waarmee men uiteindelijk naar de toeschouwer toe wil.

(zie figuur 2)

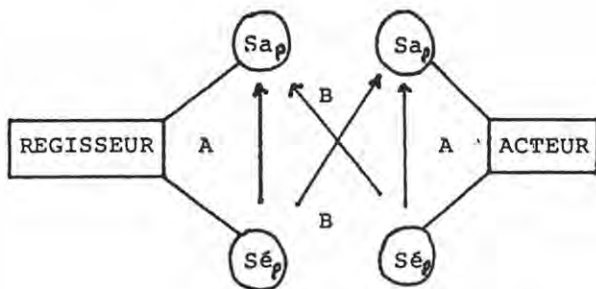
De regisseur kampt hier dus met het probleem dat een signifiant bij hem een signifié oproept die niet noodzakelijk dezelfde is als die van de acteur. Bij een materiële signifiant is dit nauwelijks een probleem omdat er meestal een representatief object voorhanden is waarover regisseur en acteur het zonder problemen eens kunnen worden (wanneer de didascalies een stoel voorschrijft, kan het niet moeilijk zijn een signifiant te vinden die de goedkeuring van acteur en regisseur wegdraagt). Bij een abstracte signifiant ("liefde", "haat", "angst", "geluk", ...) ligt het probleem moeilijker. De regisseur moet dan op zoek naar het decodingssysteem van zijn acteur, net zoals de acteur dat van zijn regisseur moet kunnen doorzien. "Angst" roept bij de regisseur misschien een heel andere signifié op dan bij de acteur. Wat de ene als "angst" ervaart, doet de andere niet (verschil in signifié), terwijl ook de uitdrukking van die angst, wat de regisseur wil dat de acteur laat zien, verschilt (verschil in signifiant). Een acteur kan op een repetitie een door hem voorgestelde handeling (signifiant) als "angst" bedoelen, daarom herkent de regisseur dit niet als dusdanig, roept dit bij hem niet die signifié op die hij wil opgeroepen zien, zou hij deze signifiant niet als "angst"



omschrijven.

Meteen is de kern van het relationele probleem regisseur-acteur geschetst. Een communicatief probleem dat semiotisch perfect te verklaren is : een verschillend decodingssysteem maakt van eenzelfde signifiant een andere signifié (en ook omgekeerd). Bovendien is er sprake van een dubbele moeilijkheid. Ten eerste : het confronteren van el-

kaars signifié door het decoderen van de eigen signifié naar een verantwoorde uitdrukkingvorm (het verwoorden of het verbeelden van de signifié in een representatieve signifiant) binnen het eigen decoderingssysteem (zie figuur 3, pijl A). Ten tweede : het inzicht in het decoderingssysteem van de andere : hoe de eigen verwoording van de signifié naar een signifiant naar het andere systeem toe moet worden vertaald (fig. 3, pijl B).



Wanneer wij ervan uitgaan dat de regisseur uiteindelijk zal proberen zijn signifiant/signifié aan de acteur te verkopen, lijkt de weg terug naar de dramatekst T de meest voor de hand liggende. In die tekst heeft de regisseur immers in eerste instantie de relatie met zijn wereldbeeld en de daarin horende référent gelegd, is hij erin geslaagd de signifié die hij aan de T-tekst gegeven heeft als basis te gebruiken voor de latere représentation die hij met zijn acteurs voorheeft. Hij zal dus naar die T-tekst terug moeten om zijn regieconcept te verwoorden en te verantwoorden. Hij moet erin slagen de acteur een eind in zijn decoderingssysteem te laten meegaan en beschikt daarvoor over de dramatekst als bindmiddel. Uiteindelijk zal zijn taak erin bestaan de tekst die de acteur met zijn eigen decoderingssysteem uit T heeft gehaald te beoordelen en te evalueren. Bij een nauwkeurige lectuur van T kunnen de verschillen in decoderingssysteem

tussen acteur en regisseur vlotter worden opgespoord. De discussie over een regieconcept begint dus het best al na de lectuur van T omdat een verder uitstellen van die discussie een verdere vervreemding van elkaar tot gevolg kan hebben. Zonder diepgaande discussie rond die T-tekst -de enige invariabele op weg naar de représentation- zal de acteur uit zijn versie van T een P samenstellen die steeds meer van die van de regisseur zal gaan verschillen.

Het praktische belang van die redenering ligt volgens mij precies in het feit dat een nauwkeurige studie van de dramatekst door regisseur en acteur anticipeert op een later oncorrigeerbaar meningsverschil. In een initiële fase van het wordingsproces van de voorstelling maakt de regisseur duidelijk welke signifié T hij uit de dramatekst T haalt en waarom. De acteur ziet het decoderingssysteem van zijn regisseur aan het werk. Dit zal hem als hulpmiddel dienen wanneer de regisseur later aan het invullen van de getroueerde tekst toe is. Bovendien zal het de acteur duidelijk worden waarom de regisseur bepaalde mechanismen hanteert om tot P te komen en ook waarom hij bepaalde elementen uit T elimineert omdat ze volgens hem niet in P thuishoren. De vaste structuur van de T-tekst laat immers een duidelijker argumentatie toe, beter dan de T'-tekst die wel de potentiële theatraliteit van de T-tekst mee uitmaakt maar waarvoor, precies door de afwezigheid van een klare textuur, het communicatieprobleem nog groter is. De rol van de regisseur wordt er dus een van

maître d'oeuvre, inventeur de signes de la représentation et coordinateur des signes produits par d'autres. (...) A lui de jouer de tous les signes qui fleurissent aux mains et sur les lèvres des acteurs, à lui de juger à tous moments du travail, à lui de disparaître enfin, à la minute où commence la performance (21).

Waar de regisseur in het wordingsproces van een voorstelling precies naar streeft, is het creëren van een ge-

meenschappelijke signifié, betekenis van een eveneens gemeenschappelijke signifiant, die de acteur in de représentation aan het publiek zal presenteren. Deze uiteindelijke signifié kan niet meer zijn dan een mélange van signifiés, waarbij de regisseur natuurlijk wel zal proberen zijn visie te laten determineren. Maar hij realiseert zich ook wel dat de acteur uiteindelijk het laatste woord heeft. Die vertaalt de signifié in een signifiant waarbij hij op zijn beurt dezelfde problemen als zijn regisseur zal ontmoeten. Het publiek moet immers bereid worden gevonden om de bereikte signifié te aanvaarden en ook om de gepresenteerde signifiant als waardige vertegenwoordiger van die signifié te willen zien. De acteur-als-vertolker staat hier in dezelfde rol als zijn regisseur bij het begin van het theatrale communicatieproces. Maar in tegenstelling tot de regisseur moet hij zich bedienen van het theatrale object zoals dat na zijn samenwerking met de regisseur tot stand is gekomen. In zijn confrontatie met het publiek beschikt hij immers niet meer over de geïsoleerde T-tekst en heeft hij buiten zijn eigen vertolking geen enkel hulpmiddel om de interpretatie van de T-tekst bij het publiek hard te maken. Net als de acteur in de initiële fase tegenover zijn regisseur, heeft nu het publiek tegenover de acteur de vrijheid om van het gepresenteerde artefact zijn eigen esthetisch object te maken, verschillend van dat wat de acteur in feite had bedoeld. De acteur heeft nu een theatraal object opgebouwd dat na de "deformatie" door hemzelf en de regisseur sterk afwijkt van de dramatekst zoals die door de auteur ooit geschreven werd. Het werkstuk van die auteur heeft immers een dusdanige vorm gekregen dat het etiket "doorgever tussen auteur en publiek" voor de acteur/regisseur niet langer meer verantwoord is. De creativiteit in het theater hoort dan ook in de eerste plaats toe aan de acteur en de regisseur. Het verrassende, het boeiend-uitdagende ligt in de onvoorspelbaarheid van het resultaat van de samenwerking tussen die twee. Het is pre-

cies die onzekerheid die het theater tot die onvoorspelbare kunst maakt, waarbij het onverklaarbare niet noodzakelijk als tekortkoming, doch veeleer als karakteristiek moet worden gezien. Ook in een theatersemiotisch concept blijft er immers plaats voor "les signes du message (qui) doivent toujours conserver une part d'indéchiffrable, révéler une certaine opacité, pour tout dire une certaine iconicité et théâtralité qui ne se réduit pas à un code donné d'avance"²².

De theatersemiotiek kan wel de verdienste hebben theatertheoretici en theaterpractici dichter bij elkaar te brengen, "d'abolir la distinction entre théorisation et pratique théâtrale, montrant que les deux approches se complètent"²³. Het uiteindelijke doel zou dan een theaterwetenschap moeten zijn die ook door de theaterpractici wordt begrepen als een vlot hanteerbaar werkinstrument. Heel iets anders dan een nietsontziende pijnbank waarop hun theater zijn wetenschappelijkheid moet bewijzen.

NOTEN

1. Roland Barthes, Essais critiques, Paris, 1964, p. 258.
2. Susan Bassnett-McGuire, "Structuralism and After. Trends and Tendencies in Theatre Analysis. Part One", New Theatre Quarterly, Vol. 1, Nr. 1 (February 1985), p. 81.
3. cf. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, 1977.
4. Keir Elam, The Semiotics of Theatre and Drama, London-New York, 1980, p. 95.
5. La polyphonie informationelle qui donne en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole.
R. Barthes, op. cit., p. 258.
6. Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, 1963, geciteerd in Patrice Pavis, Problèmes de la sémiologie théâtrale, Quebec, 1976 (avant-propos).

7. Elizabeth Burns, Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and Social Life, London, 1972, p. 146.
8. Jean Vilar, De la tradition théâtrale, Paris, 1955, pp. 21-36.
9. ibid., p. 55.
10. cf. Steen Jensen, "Problemi dell'analisi dei testi drammatici", Bibliotheca teatrale, 28 (1974), pp. 14-44.
11. ... la présence, à côté du texte de l'auteur (en principe imprimé ou tapé à la machine), que nous appelons T, d'un autre texte de mise en scène, et que nous appelons T', l'un et l'autre s'opposant à P, la représentation : $P = T + T'$.
A. Ubersfeld, op. cit., p. 23.
12. Keir Elam, op. cit., p. 209.
13. Die Transformation des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text einer Aufführung ist daher auch nur als Übersetzung aus dem sprachlichen Zeichensystem in das System theatralischer Zeichen angemessen zu bestimmen und zu beschreiben, nicht jedoch als seine bloße Übermittlung in einem anderen Medium.

Es muss daher in jedem Fall untersucht werden auf Grund welcher Bedingungen eine Übersetzung zwischen den fraglichen Zeichen möglich ist.

Erika Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3 : Die Aufführung als Text, Tübingen, 1983, pp. 35-36.
14. De vraag of in de T-tekst de elementen noodzakelijk om tot de P-tekst te komen impliciet dan wel expliciet aanwezig zijn, wordt verschillend beantwoord.
Voor Alessandro Salpieri en J.L. Styan draagt de T-tekst wel degelijk uitgesproken theatrale kenmerken, voor P.G. Pugliatti en Patrice Pavis daarentegen zijn die kenmerken maar latent aanwezig en worden ze enkel en alleen in de uiteindelijke représentation gerealiseerd.

cf. A. Salpieri, "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", Strumenti critici, 32/33 (1977), pp. 90-135.

J.L. Styan, The Elements of Drama, Cambridge, 1969.

P.G. Pugliatti, I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in King Lear, Messina-Firenze, 1976.

P. Pavis, "Semiology and the Vocabulary of Theatre",

Theatre Quarterly, Vol. 10, no. 40 (1981), pp. 74-78
(translated by Susan Bassnett-McGuire).

De discussie heeft voor ons minder belang. Hier geldt slechts de impact van de regisseur en de acteur op de overgang van T naar P, niet zozeer de tekstuele relatie tussen T en P. Daarom volstaat deze voetnoot.

15. ... each person can do what he thinks is necessary with a text and still no one suffers. What is interesting is the result.
Peter Brook, The Empty Space, London, 1968, p. 92.
16. L'art du spectacle n'est pas un simple "prolongement", il n'est pas un "complément" de la littérature, et pourtant il se nourrit essentiellement de matière littéraire qui lui sert de support thématique. Autonomie et dépendance, voilà la thèse et l'anti-thèse. Où est la synthèse ? Nous avons essayé de la trouver dans l'approche sémiologique.
Tadeusz Kowzan, Littérature et spectacle, La Haye-Paris, 1975, p. 220.
17. Anne Ubersfeld, "Sur le signe théâtral et son référent", Travail Théâtral, n° 31 (1978), p. 123.
Vergelijk ook :
Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, p. 34-36 (Chapitre 1, n° 2.8. Le problème du référent)
... nous préférons (...) ne pas définir ce que nous voyons sur la scène comme référent actualisé, mais comme illusion du référent.
P. Pavis, Voix et Images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale, Lille, 1982, p. 16.
18. Erika Fischer-Lichte, op. cit., p. 40.
19. Il ne s'agit pas de mettre la réalité en scène comme le firent les naturalistes - mais de la mettre en signes.
P. Pavis, Problèmes de la sémiologie théâtrale, p. 137.
20. Any study of a play is impossible without an initial decoding of all signals.
J.L. Styan, Drama, Stage and Audience, Cambridge, 1975, p. 6.
21. Anne Ubersfeld, L'école du spectateur. Lire le théâtre 2, Paris, 1981, p. 281.
22. P. Pavis, Problèmes de la sémiologie théâtrale, p. 139.
23. ibid., p. 100.