

Polja
časopis za kulturu, umetnost
i društvena pitanja
novi sad — godina XXX

cena 100 dinara
avgust-septembar '84

broj 306-307

likovni prilozi u ovom broju: doru bosioš



ka semiologiji režije?

patris pavis

Upitnik na gore postavljenom pitanju nema ničeg retoričkog. Jer, ne može se apriorno biti siguran u mogućnost razrade semiološke teorije pozorišne režije. Taj pojam koji bi hteo da važi za jasan naučni koncept, jeste skoro uvek samo vrlo nejasan, »slogan« za prikriwanje loše shvaćene prakse: razrade značenja u pozorišnoj predstavi poležeći od velikog broja nepoznanica. To je, dakle, ideološki pojam koji za pozorišnog čoveka ostaje »način upotrebe«, a za kritičara estetska norma. Pojam režije koji se danas svestrano koristi u pozorišnom radu, obuhvata vrlo različite scenske prakse u istoriji zapadnog pozorišta i u savremenim scenskim i skulpturalnim iskustvima; on samo nejasno označava opštu ideju o pripremanju i realizaciji dramskog dela. Sa taksonomijskog stanovišta, režija se odnosi čas na jedan istorijski moment (oko polovine XIX stoljeća), obeležen pojmom reditelja sa zadatkom da organizuje predstavu, čas na jednu estetsku aktivnost kojom se neki tekst izražava i iskazuje scenskim sredstvima, i tu se pojam režije vrti oko tumačenja nekog teksta i umjetničkog ostvarenja. Funkcija režije izgleda pragmatična po svojoj prirodi, jer mora da razreši problem scenskog »po-kazivanja« skupine znakova za datu publiku. Tada postaje veoma teško napraviti od toga konceptualni pribor pozorišne semiologije, jer se ona javlja kao rezultat globalnog procesa čitanja teksta i njegovog tumačenja u najširem mogućem smislu: kako se, zapravo, može formalizovati i opisati ono što se nudi kao razmišljanje o sprezi scenskih sistema, o povezivanju i centralizatorskom čitanju dramskog dela? Toliko parametara i nepoznanica prati razradu značenja da je besmisleno odrediti njihovu genezu. To objašnjava zašto se

TEMATSKI BROJ

ASPEKTI INTERMEDIJALNE REŽIJE

- mejerholjd/ o filmu
- pavis/ ka semiologiji režije
- ibersfeld/ reditelj i njegova predstava
- damjanović/ umetnost režije i tzv. u multimedijima
- drašković/ reditelj i prožimanje medija
- vensten/ nove perspektive istraživanja pozorišta
- legband/ režiser nestaje u mraku
- hibner/ režiser čita delo
- puzina/ režija — što dalje od filologije
- plintilje/ o režiji »vlšnika«
- klerman/ »dugo putovanje u noći« (j. o'neile)
- kašan/ »tramvaj zvani želja«
- perković/ mogućnosti definiranja fabule dramskog dela
- ternald/ filmska režija
- kjarini/ o filmskoj režiji
- furlan/ režiser autor filma
- pudovkin/ organizacija režije
- murnau/ režiser budućnosti
- hičkok/ rediteljski metod
- vele/ režija šekspira
- lubič/ filmska režija
- kurosava/ tajne režije
- jojanović/ režija bioskopskog filma
- kjubrik/ reči i film
- freljh/ iz dnevnika operskog reditelja
- filipot/ režija lutaka
- petrović/ reditelj i glumac animator
- mrduljaš/ režija u kazalištu za decu
- jevtović/ intermedija: gluma/režija
- mlađević/ od dramaturgije do režije
- duklč/ odnos glumac — reditelj u medijima
- lazić/ fit fabricando faber
- petrović/ intermedijalna režija — jedinstvena umetnost

semioška analiza do sada isključivo zadovoljavala da tretira *jedan* element teksta ili predstave: aktorski model, glumu, spajjalne strukture, kombinatoriku nekoliko znakova u krajnjoj liniji ili, u najboljem slučaju, nabranje nekoliko opcija režije. Isto tako je nesumnjivo preuranjeno tretirati funkcionalisanje jedne režije i a fortiori *režije* određenog tipa teksta; ali treba preuzeti taj rizik preuranjenje generalizacije, ako se tretira ta asimilacija pozorišta u današnje vreme sa režijom i razmišlja o temnim vezama između jednog opštег semioškog modela i »praktične semilogije«, kavka je svaka scenska realizacija. U stvari, pojava režije se dugo svodila na istorijski trenutak kada je određena centralna svest, reditelj, preuzeo kontrolu nad celokupnom materijom, i time, na svoj način, potvrdio tezu o autonomiji pozorišne umetnosti. Zauzvrat, dosta su malo razmišljalo o proizvodnji značenja (pri i za vreme te Vladavine reditelja) u granicama dijalektike između teksta i scene, kombinatorike označiteljskih sistema i uspostavljanja odnosa među raznovrsnim znakovima. Režiju su često asimilovali sa stilom ili ličnim ukusom neke epohe ili nekog pojedinca, o čemu ne bi trebalo raspravljati (»ukusi i boje...«), srojavajući režiju na nivo neke izražajne tehnike, nekog duševnog dodatka koji daje tekstu taj »genijalni ali tiranski« stvaralac kakav je reditelj.

U nameri da damo odredenu ispravku i protiv tih usvojenih mišljenja, hteli bismo jednostavno da se potsetimo i utvrdimo dve stvari koje su tako očigledne da mogu proći kao nešto što se ne opaža i što je sasvim obično:

1) režija je semioška analiza u praksi (otuda je teško o njoj govoriti »naknadno« u koherentnom metajeziku;

2) semioška analiza je scenska postavka (u prostoru i sistemu) izvesnih znakova koje primamo iz scenskog prikaza.

Necemo ići tako daleko pa asimilirati *semilogiju* i *režiju* pod izgovorom da obe organizuju sisteme značenja prema označiteljskim mrežama znakova; samo ćemo konstatovati da u slučaju režije postaje teško razlikovati *predmet izučavanja* (režiju) od *izučavanja* (semioškog) predmeta. Konačno, ovde ćemo se pozabaviti sledećim pitanjem: da li *režija* može biti tretirana kao koncept semilogije, i da li to sredstvo daje retoričko rešenje za režijski rad na tekstu i univerzalne mehanizme tumačenja teksta u cilju scenskog iskazivanja?

Da bi se postavila neka ograničenja i izbegla zbrkana i apstraktna razmišljanja o svim aspektima režije, mi ćemo se zaustaviti na nekim razmatračima o vezi između teksta i predstave u zapadnoj pozorišnoj tradiciji, koju ima neki tekst kad se interpretira u cilju scenskog prikaza. Dovoljno je setiti se režije klasične, gde savremeniji reditelj mora ne samo da iščitava tekst i dramski svet koji su udaljeni iz njegovog vidokruga, nego i da predloži scensku konkretnizaciju koja se na aktuelan način obraća konkretnoj publici. Problem veze Tekst/Predstava (T/P) nije nov i svako razmišljanje o pozorištu (sa tekstrom) prolazi neizbežno kroz to scensko tumačenje i odgovore reditelja na čitanje teksta. Ipak, veći deo vremena, razmatranja o režiji se bave samo time da li scena »ilustruje« i »korektno« nadograđuje tekst, da li režija ispunjava svoju misiju da »scenski« iskaže (to jest »izražajno« i »lep«) ono što je scenario već rekao tekstualno. Isto tako, nije reč o tome da se stvara istorija o razvoju pojma režije, niti pravi pregled najčešćih teorija ili aktuelnih obrada klasične, a još manje da se zapadne u naivnu raspravu – ili ideološku – o tome je li pozorište najpre tekstu ili predstavi. Ne bi, takođe, služilo ničemu raspravljanje o tome da li je pozorište pokret ili reč, literatura ili prizor, niti konstatacija da je sadašnja tendencija avangarde i njenih teoretičara da daju prednost predstavi i glumčevom telu, pošto su se »teorijski« oslobođili, kao dobri Artoovi »učenici«, okova teksta i nerativnosti.

Koncentrujući ovo izučavanje na odnos teksta i predstave – odnos koji mi definisemo kao režiju – cilj nam je da rad na scenskom tumačenju objasniemo kao pisanje *scenskog teksta* polazeći od teorije fikcije, kojoj reditelj, a onda, njegovim tragom, i gledač, neizbežno pribegavaju. Ta teorija o fikcijskom govoru kao posredniku između tekstualnog čitanja i scenskog pisanja osvetljava način na koji reditelj – kao čitalac i scenski pisac – strukturše neki mogući svet, razraduje metatekst, komentarišeći i stvarajući scenski iskaz dramskog teksta. Režija se tada javlja kao pragmatična delatnost koja angažuje koliko proizvodnju grupe ljudi, toliko i recepciju publike, od koje se traži semioška aktivnost. Samim tim, takvo razmišljanje o režiji – pribegavajući ideologiji – poziva semilogiju da izade iz svog pozlaćenog geta nauke o unutrašnjem funkcionisanju znakova predstave; ono povezuje tu umetničku praksu sa drugim društvenim praktikama i štiti semioški govor od svake želje za zatvaranjem predstave u samu sebe, a to znači da svakog pokušaja formalizacije.

Naravno, definiciju koju smo dali o režiji pisanog teksta – kao dijalektičkom odnosu između nekog tekstualnog lingvističkog sistema i predstave (skupa vizuelnih i auditivnih znakova, ma kako bilo poželjno da nisu lingvistički) – jeste restriktivna definicija. Mogući su mnogi drugi slučajevi: predstava ili prizor bez teksta, tekst koji se jednostavno čita na sceni, itd... to su ekstremni slučajevi. U globalu, mi se pridružujemo tradicionalnoj definiciji režije, zadražavajući ono što je suštinsko za našu temu, a to je drugo značenje definicije A. Venstena:

»Termin *režija* ima dva različita značenja: on je označava, s jedne strane, skup sredstava za scensko izučavanje (gluma, kostim, dekor ili dispozitiv, muzika, osvjetljenje, nameštaj); s druge strane, on označava funkciju koja se sastoji u razradi, te prostornom i vremenskom rasporedu tih sredstava u cilju scenskog tumačenja nekog dramskog dela ili teme« (Vensten, 1976, 35).

Ako ovde damo prednost – kao nepopravljivi logocentrist – odnosu između teksta i predstave, te od toga napravimo samu srž *scenskog prizora*, to je zbog toga što je reč o najdovoljnijem paru scenskog prizora (performanse u najširem značenju pozorišnog dogadjaja, uključujući učesnike prizora i publiku; v. Šehner, 1973, 20). To je centralni par za klasično pozorište i njegovu režiju, jer upravo proizvodi značenje kao međudejstvo i beskrupljajuću dijalektiku jednog elementa nad drugim, te se nalazi na čvornoj tački fikcijskog govoru koji je proizašao iz teksta, a protumačen i konkretizovan u scenskom izrazu.¹

Cinjenica da smo unutar režije razdvojili T i P, ne prepostavljaju nijihov odnos, a posebno ne govoriti da je tekst prvi, da ga je reditelj preveo u idealnom značenju, zatim izrazio scenom. Mi, za sada, jednostavno primećujemo

da u režiranju tekstova reditelj nema ništa drugo da radi do da čita tekst koji hoće da postavi. To je nešto drugačije od objašnjavanja međudejstava koja će potom nastati između T i P.

REŽIJA I TEKST SCENSKOG PRIZORA

Pre nego što analiziramo bliski odnos između Teksta i Predstave, posimo globalno od režije nekog teksta koji je postojao pre rada na režiji: ovo će omogućiti da se preciziraju i definisu sastavni delovi pozorišnog događaja, a dramska radnja smesti unutar režije (ili u ono što od toga čitamo i ponovo ispisujemo u tekstu scenskog prizora).

REŽIJA (TEKST SCENSKOG PRIZORA)

Tekst → Predstava
(T) ← (P)

U istoriji definicije režije (od kojih Venstenova definicija pruža zgusnuti oblik) variraju u zavisnosti od broja i hijerarhijskog značaja scenskih komponenti.² Režija je tada estetsko-ideološka kategorija zasnovana na apriornoj ideji da *mora* da bude pozorište. Nije, dakle, začudjuće što koncepte značno variraju od jedne do druge škole, i što je režija asimilovana sa idealnom konцепцијom o pozorištu, umesto da se shvati kao funkcionisanje ili suprotstavljanje scenskih funkcija. Tako je, na primer, sa konceptijom E. G. Kregia: »The Art of the Theatre is neither acting nor the play, it is not scene, no dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words which are the body of the play; line and color, which are the heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance.« (»Pozorišna umetnost nije ni gluma, ni komad; ona nije ni scena, ni pes, ali sadrži sve elemente od kojih su te stvari sastavljene: radnju koja je pravi duh glume; reči koje su telo komada; liniju i boju koje su srce scene; ritam koji je prava suština plesa.«) (1976, 29)

Ovi neophodni sastavni delovi predstave – pa, dakle, i režije, jer je reč jedan od njih – jesu, jednostavno, »artikulisani« u zavisnosti od radnje. Ova definicija je simptomatična pre za normativnu nego deskriptivnu konceptiju predstave, konceptiju zasnovanu na estetskom stanovištu koja pokušava da pokaže autonomiju pozorišta kao sredstvo izučavanja. Uostalom, može se uočiti da Kreg govori više o centralnoj ulozi *reditelja*, čudotvorca ujedinjavanja, nego o *režiji* kao označiteljskoj aktivnosti na uspostavljanju povezanosti raznolikih elemenata. Ako u ovoj studiji govorimo pre o *režiji* nego o *reditelju*, onda je to zbog našeg interesovanja za označiteljsku aktivnost pre nego za ličnost koja je često samo imenovana da je obavi. Ako reditelj i nije (bio) postojao oduvek, uvek je (bila) postojala režija, više ili manje sistematska i uspešna, čim se pojavila potreba za određenim prostornim rasporedom tekstualnih i scenskih materijala radi okupljanja slušalaca. Režija je tako korisćena kao strukturalistički pojam, specifična kombinatorika scenskih materijala. Taj strukturalistički pojam se, međutim, javlja u raznim istorijskim momentima kroz različite estetske konceptije.

U većini scenskih estetika traži se jednostavno odgovor da li je pozorište autonomio i da li je režija »stopila« razne elemente, ili je ono rezultanta sastavnih elemenata, fuzija umetnosti (pr. Wagner), ili recipročno distanciranje »srodnih umetnosti« (pr. Breht). Jedna takva definicija se brzo pokaže neupotrebljivom, čim je pokušamo primeniti na razne oblike scenskog prizora. U stvari, radi se o ideološkom i istorijski uslovjenom gledištu koje bi bilo poželjno zameniti funkcionalističkom definicijom, ako želimo da se posmerimo ka globalnoj i funkcionalnoj teoriji režije.

Jedna takva definicija ne koristi obavezne konstitutivne elemente, nego tip odnosa koji vladaju između scenskih sistema (kao što su dekor, glumac, muzika, itd.); ona se predstavlja ne kao čudotorna fuzija različitih umetnosti (muzika, slikarstvo, poezija, itd.), nego kao kombinatorika kodova, to jest sistema koji su rekonstruisani i sastoje se od »jedinica koje teže formalizaciji« (Mec, 1973, 138). Na primer, ići će se tragom gestualnog koda i tragom muzike. Predstava će biti tako »raščlanjena« u seriju kodova koji čas »napreduju« paralelno i istim ritmom, čas se presecajući kolindidirajući kroz zajednički označenik, čas se suprotstavlja. Reditelj često »postavlja« namerno taj tekst scenskog prizora kodiljskih serija, ali njega može isto tako dobro da uspostavi i dekodira i gledač, komu je režija tako data na čitanje i čak na utvrđivanje (»na ispisivanje«). Tada režija ne izražava više (ili ne u potpunosti) nameru reditelja, nego gledaočeve strukturiranje materijala, isporučenih, naravno, prema izvesnim šemama i uputstvima, ali čije povezivanje, raspored, zavise od percepčiju subjekta. Pojam režije izvodi radikalnu promenu od sasvim gotovog vanjskog objekta do struktuirajućeg rada percepčiju subjekta. Ona je tako postala strukturalni princip organizacije, koji oživjava i stvara predstavu polazeći od projekata – predloga za scenu i odgovora – izbora publike.

Teckst scenskog prizora je, dakle, uvek otvorena struktura, ili bar »poluotvorena«, zavisno od vrste teksta i stilova režije. On ne samo da nije nikada, kao u bioskopu, ustavljen iz većeri u veče, nego uvek ima »igre u strukturi«, a ispisivanje teksta zavisi jednim znatnim delom od struktuiranja koje vrši publika. Ta gledaočeva sloboda manevriranja, kojom su reditelji tolko privrženi (v. Šehner, 1973), zavisi koliko od otvorene kombinatorike sistema, toliko i od poznavanja ideoloških kodova reproducovane realnosti: to nije čista manipulatorska tehnika, nego osobito poimanje ideološkog i transformatorskog karaktera teksta i umetničke aktivnosti uopšte. Na taj način, pozorišni prostor može ličiti na gigantsku partituru po kojoj glumac i čitava pozorišna ekipa prave figure, zastanke i polaskе, raspored lica, žive i pokretne slike. Sistemom rotacije koji bi napravio prenos na leštive uputstvene sheme, moglo bi se predvideti beleženje varijacija i profila teksta scenskog prizora posmatranog longitudinalno (kao niz situacija i sistema) i transverzalno (kao strukturisan i sinhronijski agregat kodova). Pisati/čitati tekst scenskog prizora sastoji se u tome da se strukturiše kontinuitet predstave u blokovima značenja, u lancu epizoda ili stavova, u prelazima koji odražavaju promene situacije i ritma: tako »se ispisuje« ogromni i nepredvidivi hijeroglif, koji može biti apstraktan i figurativan. Poznato je kakvu je prisrastnost reditelj kao što je Breht znao da izvuče iz grupisanja, prelaza i sta-

vova glumaca da bi scenski ispisao kontradikcije i lomove ličnosti u istinskoj akcionaloj dramaturgiji, gde unutrašnja i vanjska strana koïcidiraju u figuri.

Ovo nam pokazuje u istoj prilici da se takav tekst scenskog prizora može dešifrovati samo u međutekstualnom odnosu sa društvenim govorom, estetskim i ideoškim projektom koji je blizak tom metatekstu režije, o čemu ćemo govoriti kasnije.

Kad se jednom uspostavi partitura za tekst scenskog govoru, postavlja se pitanje dramskog teksta izgovorenog na sceni: njegov status, njegov odnos sa scenskim iskazivanjem i njegova specifičnost.

Prevod s francuskog:
Ljiljana Cvijetić-Karadžić

BELEŠKE

1 Usaglascimo se oko rečnika koji obuhvata sledeće srođne pojmove:

Dramski tekst: pišeću tekst koji je reditelj uzeo da »postavi« na scenu. Radi se, dakle, samo o tekstu koji se čuje (u izgovoru ličnosti), izuzimajući tekst scenskih naznaka (ili didaskalija).

Pozorišni tekst: tekst posmatran u situaciji svog konkretnog iskazivanja, na nekom konkretnom mestu pred publikom.

Predstava: skup korišćenih scenskih sredstava, uključujući i tekst, tretiranih pre ispitivanja njihovih međusobnih odnosa koji proizvode značenje.

Režija: međusobni odnos sistema predstave, a u ovom tekstu naročito, veza između teksta i predstave.

Prizor ili pozorišni događaj (engleski: performance): skup koji se sastoji iz onoga što je proizvele režija i njegova recepcije kod publike, te razmena između te dva elementa skupa.

2 O istoriji pojma režija vidi:

VENSTEN, 1955, 1976 – DORT, 1971 – VILS (WILLS), 1976.

reditelj i njegova predstava

an ibersfeld

Gospodar vremena

Ne treba zaboraviti da smo videli reditelja kao gospodara vremena, zasnivača drugog vremena iz kojeg je prisiljen da odsustvuje. Poznato nam je da sa vremenom on podupire trostruki odnos. On označava:

- istorijsku konotaciju,
- ritam,
- presecanje,

razrađujući istovremeno vreme-fikciju i realno vreme predstave.

Potpričimo se da ga sada sagledamo kao gospodara dela, stvaraoca znakova predstave i koordinatora znakova koje su drugi stvorili.

Na njemu je da najpre napravi program znakova, T' naspram tekstualnog T, na njemu je da igra sve znakove koji su u rukama i na usnama glumaca, na njemu je da da prosudjuje u svim trenucima rada, na njemu je da najzad iščešće, u trenutku kad počne predstava.

1. RADNE ETAPE

Rekonstruisati radne etape reditelja ne znači nikako predstaviti dijahroniju njegovih aktivnosti, realan redosled, već analizirati logički proces, obziru na to da je konkretna aktivnost sačinjena od raznih obrta i neprekidnog doterivanja u skladu sa napretkom koji se, uzimajući sve u obzir, može slabo predvideti na probama.

1.1. Reditelj i tekst

Malо ćemo šta reći o izboru ili pravljenju teksta: da ga reditelj bira u gomili postojećih dela, ili da je sam reditelj pisac nekog teksta koji je ranije postojao, ili da su mu drugi pomogli u pravljenju teksta T, s tim što je za reditelja početna tačka taj tekst T'. Počev od trenutka kad reditelj ima ispred sebe taj tekstualni predmet T, počinje njegov rad.³ On ide u dva različita pravca, ali suparnička: najpre čitanje teksta, potom i zajedno, razmatranje konkretnе pozorišne situacije, ne samo sa njenim materijalnim komponentama, nego i društveno-kulturnim determinantama, uključujući i eventualnu publiku; tu je, s jedne strane, tekstualna konstrukcija, a s druge, dati materijal: scena, mogući glumci, aktanti, određena suma novca, publika koja se može predvideti. Te determinante nisu, dakle, bez posledica na čitanje *sloga teksta*.

1.2. Svet teksta

Niko se ne bi usudio reći da reditelj spoznaje svet teksta; on rekonstruiše fabulu i oko nje grupiše tekstualne elemente (prostor, vreme, itd.) koje će uzeti u obzir; on tako izgrađuje fikcijski svet Wf; još bezobziornje rečeno, on priča sebi priču za koju smatra da je najbliža u odnosu na T. «Idealna» konstrukcija, možda nemoguća kad to ne bi bilo fiktivno preuzimanje piščevog sveta: tako Vensan i Planšon zamišljaju šta može biti Wf jednog komada koji je napisao Molijer... U stvari, ono što reditelj izgrađuje za svoj vlastiti rad jeste samo fikcijski svet Wf, koji zapravo on zamišlja. Ono što Vensan pravi za *Mizantropa*, to nije Molijerov *Mizantrop*, nego slika koju on, Vensan, ima o fabuli *Mizantropa* i njenim implikacijama. A namerno citiramo režiju koja je prividno najprozornija, «njavernja», ako ta reč ima neko značenje. Čitava stvar bi bila još očiglednija za reditelje: čiji fikcijski svet pokazuje najveće odstupanje, bar prividno, od sveta teksta Wf. Ne radi se nikako o suprotstavljanju zamišljene konstrukcije nekoj tekstualnoj dатoj veličini, nego o dve zamišljene konstrukcije, Wf i Wf', koje su obe rediteljev proizvod. Rastojanje između Wf i Wf' omedava slobodni prostor koji reditelj sebi daje u odnosu na delo, onako kako ga on vidi.

Wf nije plod čisto intelektualnog čitanja: ono je već modifikovano materijalnim uslovima: Wf' nekog komada sa više lica, ako ga postavlja reditelj sa malo sredstava, već će podrazumevati, na primer, smanjenje broja glumaca, pojednostavljenje prostora. A da i ne govorimo o ličnim navikama realizatora koji su sasvim druga prizma.

1.3. Svetovi reference

Wf ne može da se napravi bez svesnog i nesvesnog pribegavanja referencijskom svetu 'W' reditelja, to jest celini onoga što on misli, njegovoj «enciklopediji», kako kaže U. Eko, celini njegovog kulturnog univerzuma – njegovoj svesnoj i nesvesnoj ideologiji⁴. Otuda istorijski karakter Wf' konstrukcije i nemogućnost čistog, neovapločenog čitanja: fikcijski svet je doveden u vezu, ili preuklopljen u referencijski svet reditelja.

Uz ovo ide i činjenica da je Wf doveden takođe u vezu sa W' gledaoca; već od prvog čitanja reditelj je pružen da misli na svog primaću, čije je W' prisutno pri ustanovljavanju Wf'. I pri čitanju dela radi postavljanja na scenu, reditelj može da izbriše ili produbi moguće rastojanje između svog referencijskog sveta i sveta gledaoca: on može da ide na atakovanje gle-

daoca, nametanje svog sopstvenog sveta, ili, naprotiv, na to da od fabule pravi umirujuću sliku gledačevog sveta.⁵ On može da pokaze razmak, jaz, ali isto tako i da ukloni razlike, kako u logici priče, tako i u predstavljenom svetu.

1.4. Odnos prema svetu

On izgradije Wf' (rediteljevog teksta T') pomoću elemenata koji postoje u stvarnom svetu, i to onako kako ih on zamišlja; on izgradije svoju zamišljenu predstavu pomoću mimetičkih slika koje su ponekad kulturni prefabrikati. Tako je Planšonov *Don Žuan* u potpunosti zasnovan na prefabrikovanim slikama: kaluderice Por-Roajala su onakve kakvima ih je prikazao Filip de Šampenje; barokna slikana scenografija; ubice koje prate Elviru braću su mešavina između dve kulturne slike – vojničina iz starih vremena i čikaških protuta.

Medu prefabrikovanim elementima koji uslovjavaju ne samo predstavu, nego i predstavljeni svet, nalaze se sve fizičke slike koje pripadaju svetu svojstvenom za pozorište, svim prethodnim predstavama, i koje mogu da se nadu unutar predstave kao citati. Prefabrikovani element pripada tada ne samo referencijskom svetu W' reditelja i/ili gledaoca, nego referencijskom svetu W' pozorišta. Fikcijski svet Wf, koji izgradije reditelj, takođe je sačinjen od parčića »realnog«, kao konotacija za konkretni svet predstava drugih, bilo iz prošlosti ili iz neposredne sadašnjosti; mnogi reditelji citiraju: Vitez citira Mejerholda. Mezgiš citira Viteza. Planšon citira samog sebe, uvođeći u *Don Žuan* čuvenog Hrista, koji se već bio pojavio i u njegovom *Tarifitu*.

A da i ne govorimo o današnjoj modi da se ubacuju književni citati iz drugih dela: tako je Mezgiš napunio *Hamleta* i *Zlatnu glavu* (Kloštel) raznim citatima.

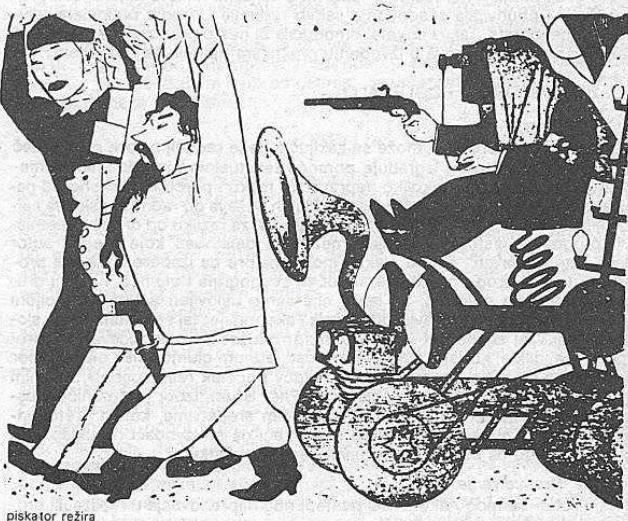
Mimetičke slike »realnog« koje reditelj koristi za svoju predstavu (u dvostrukom smislu) jesu, dakle, u većini slučajeva, kulturalizovane slike. To možda nije svojstvenost savremene predstave, ali je to danas možda vidljivo; mi smo preplavljeni kišom kulturnih slika i gledač je poseduje refleks za prepoznavanje u predstavi: prefabrikovanih kulturnih slika koje već poznaje.

1.5. Razmak

Rediteljev zadatak, njegova vlastita linija slobode, jeste da izgradi i održava razmak između fikcijskog sveta Wf teksta (onako kako ga on vidi) i njegovog sopstvenog fikcijskog sveta Wf', između kulturnog sveta gledačeve reference W' i njegovog vlastitog sveta reference W, između ideološkog sveta Wi gledaoca i njegovog sopstvenog ideološkog sveta Wf.

S obzirom na to:

- a) da je taj odnos uvek dijaletički, da je to konstrukcija u čijoj je osnovi razmena, reditelj ne može da izgradije *bilo koji* fikcijski svet polazeći od bilo kog teksta, niti da nametne bilo koje slike bilo kom gledaocu, da se ne bi desilo da, u jednom slučaju, kolizija fikcijskih svetova rastoji predstavu (o čemu postoje mnogi primjeri) i zamagni prikazani svet, a u drugom slučaju, slike bez kulturnih referenci za gledaoca, ovoga dovedu u zabunu: to je po nekakvu slučaj sa predstavama koje su posebno nove i razbijajuće, a imaju ulogu da gledaoca pripreme za budućnost pozorišta; one će kasnije biti neophodna referenca za shvatljivost novih performansi;
- b) da je, kad se radi o ideološkom odnosu Wi/Wf', taj odnos još mnogo slo-



piskator režira