

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

Malo 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.<sup>3</sup> 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 *samog 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 dатој 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 ideologiji<sup>4</sup>. 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.<sup>5</sup> 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 ideoškog sveta Wi gledaoca i njegovog sopstvenog ideoškog 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 ideoškom odnosu Wi/Wf', taj odnos još mnogo slo-



piskator režira

ženiji, mi ne možemo da publiku posmatramo kao jedno; društvena podela, postojanje različitih i suprotnih ideoloških pojava čine taj odnos problema-tičnim, a Breht je tvrdio da epsko pozorište mora razdeliti publiku; drukčije rečeno, da razmak Wi/Wi' funkcioniše u dijalektičkom odnosu sa već post-ojećim razmakom između Wi1 i Wi2 (realna ideološka suprotnost unutar društvene grupe). U stvari, može se napraviti razlika između predstava koje produbili taj razmak i predstava koje ne samo da svojoj ubičajenoj pu-blici nude nju najblizi mogući ideološki svet, nego poriču tu podežu unutar skupine gledalaca ili je upijaju svim mogućim sredstvima. Videćemo kako rad na diskotinuitetnom u predstavi može često poslužiti produbljivanju raz-maka, dakle dati pozorišnu sliku suprotnosti Wi/Wi'.

#### 1.6. Započinjanje

Kad je reč o reditelju, postavlja se pitanje koje čak ni njegovi, ma kako iskreni, odgovori ne mogu da osvetle, i na koje se odgovor može jedino iz-vesti iz predstava: to je pitanje rediteljeve početne tačke. Kad je izabran (ili da je izabran) temu ili tekst, od čega je počeо?

- On može poći od nekog teksta i, tačnije, od *ideje* (filozofske, političke, itd.) u tom tekstu koju vredi pokazati; to nikako ne znači da taj konceptualni početak obavezno završi nekom didaktičkom predstavom. Početna tačka jednog Planšona, koja je verovatno »ideja«, odmah se rasprskava u slike fantastičnog vizuelnog bogatstva, u niz svih mogućih vizuelnih efekata.
- Početna tačka može biti prostorno-scenska; to može biti vizuelna *slika*, sama sa sebe; tako narodsko pozorište Savarija ili Robera Oseina polazi od spektakularnog investiranja u prostor: prototip katedrale (*Bogorodična crkva u Parizu, grad u plamenu...*), s tim što je pažnja usmerena na scenско opremanje. (Fotografija: Prema Igou, *Bogorodična crkva u Parizu*, režija Robera Oseina, Palata sportova, Pariz, 1979. Prototip katedrale, spek-takularno investiranje u prostor.)
- Izvesno osluškivanje tekstualnog glasa izgleda kao početna tačka tako različitih reditelja kao što su Vitez, Lasal, čak Streler, s tim što se rad sastoji u prenošenju glasa i, polazeći od glasa, u stvaranju eksplozije neizrečenog u fizička kretanja.
- Kretanje tela, fizički odnos između glumaca, izgleda kao izvorišna tačka rada reditelja kao što je Grotoški, za koga je argument, bez obzira kakav, odmah investiran u prostor-telo glumaca.

Možda bi bilo interesantno napraviti o toj temi *anketu* koja bi bila pro-dubljenja i obuhvatila svedočenja samih reditelja i drugih praktičara, glu-maca i scenografa. Takva anketa omogućila bi nešto precizniji genetski pri-stup konstrukciji znakova u izvođenju praktičara na čelu sa rediteljem.

#### 2. PROSUDITELJ I OGLEDALO

##### 2.1. Izbor

Iz svega što prethodi može se zaključiti da je reditelj najpre proizvodač programa: on što on izgrađuje pomoću tekstualnih i imaginarnih elemenata<sup>8</sup>, taj program, jeste koliko neprecizan, toliko i precizan, zavisno od načina rediteljevog rada, počev od isprekidanih fleševa do radne sveske sa naj-majmim detaljima; karakteristika tog programa, za razliku od drugih umetničkih programa, jeste pokretanje umetničkih delatnosti koje njegov autor neće sam izvršavati<sup>9</sup>. On će, dakle, morati najpre da izabere izvršioce pro-grama, to jest druge praktičare, naročito scenografa i glumce. I kao u drugim umetničkim oblicima, taj izbor nije samo uslovljen estetskom voljom »stvaraoca«: on mnogo zavisi od slučaja i ekonomije: taj i taj glumac nije slo-boden, taj scenograf je suviše skup; budžet ne omogućava veći broj lica; treba, dakle, koristiti marionete ili dati jednom glumcu više uloga. Izbor početka se uklapa u program, on je njegov početak realizacije. U izvesnim slučajevima koji nisu među najmanjima (Piter Bruk), izbor je ograničen, uslovljen, ne toliko okolnostima i ekonomskim sredstvima, koliko prethod-nim izborima i situacijom; tada se može reći da se izvođači ne uklapaju u program, nego da su njegov sastavni deo na početku.

##### 2.2. Prosudjivanje

»Probe« se mogu držati radi postepenog napredovanja u realizaciji pro-grama, ali to je površno gledište jer program nije završen uoči prve probe; ne treba, isto tako, misliti da je program obična konstrukcija fikcije koju predstava treba da izloži. Reč je, u stvari, a to je i pravi rediteljev posao, da se napravi program koji će istovremeno obuhvatiti fikciju i zamisljene ele-mente izvođenja predstave. Polazeći od toga, glavna uloga reditelja nije toliko da izdaje naredenja, koliko da obezbedi protok unutar predstave iz-među fikcije i predstave, to jest da procenjuje »prikladnost« znakova. Eto ga u situaciji da neprestano prosuđuje o proizvedenim znakovima, da upotrebljava tu sposobnost koju Kant (*Kritika rasuđivanja*) zove »logičkim tak-tom«. Kako smatra Mišel de Serto (Certeau), rasuđivanje koje je »ušlo u orbi estetike... ne odnosi se samo na društvenu konvenciju (elastičnu rav-notežu mreže prečutnih ugovora), nego, opštije, na odnos velikog broja ele-menata«<sup>10</sup>. Rediteljeva umetnost je paradoksalna umetnost, jer se odnosi na raspoređivanje proizvedenih znakova koji nisu samo njegovi, nego pripa-daju i drugim praktičarima kao njihova činjenica.

Prosudjivanje se prostire na dve oblasti (u sprezi spajanje-suprotstavljanje):

- na vezu sa nekim referencijskim realnim: »sposobnost da se pro-sudi, kaže Kant, o odceti koju treba da nosi sobaricu«;
- na unutrašnju estetsku prikladnost jednih elemenata u odnosu na druge»

U svakom trenutku, reditelj funkcioniše kao »svest u ogledalu« (Altisser), kao ogledalo koje skuplja proizvedene znakove i vraća ih njihovim auto-rima, sa procenom da li ne koja ih učvršćuje ili ponisti. On je prvi gleda-lac koji razmišlja i prenačuje privremeno.

Posle toga – ili istovremeno – proizvedeni znak i njegova procena su početna tačka rada na programu: učvršćivanje ili promena programa; kod program (proizvodnja znakova predstavlja dijalektički rad koji prethodi i pri-prema odnos fikcija) performansa u završenoj predstavi.

Napomenimo da u slučaju kolektivne kreacije kao centralizatorska svest funkcioniše grupa: vidljivo je sa koliko poteškoća se tu sprovodi pro-sudjivanje.

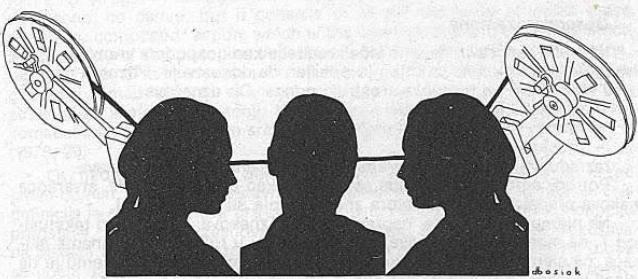
#### 2.3. Zamišljeni rad ili retorika predstave

To je tačka koja zasluguje produbljeno izučavanje u sklopu rada sa зна-kovima. U prethodnim tekstovima čitalac je mogao naći njene elemente. Podsetimo se, ukratko, da ta retorika predstave može biti:

a) rad sa *metonimijom*: dobar deo rada na referencijskoj sprovidi se pomoću metonimije: znakovi-prostor ili znakovi-predmeti podsećaju na realno putem metonimije ili putem sinegdohe (deo za celinu). Režija tada pravi kolaz ili montaže ne samo referencijskim elementima, nego parča-dima realnog (kopija ili podsećanja), kao metonimije više ili manje organizo-vanih skupova.

Metonimije koje se odnose na razne skupove mogu da pokažu koliziju različitih referencijskih svetova u modernim predstavama;

b) rad sa metaforom, ne samo pomoću predmeta, nego pomoću svih elemenata predstave: glumac određenog »stila« može postati, u nekoj pre-stavi koja je drukčija od njegovog ubičajenog izbora, neko metonimjsko podsećanje, ali isto tako i prava metafora: stavljanje jednih pored drugih različitih ili suprotnih elemenata oblikuje novi smisao (to je kad, na primer, Že-nevjeva Paž igra Petru fon Kant posle Hermione ili Pruez). U *Višnjiku* (Čehov-Streler), lagana bela zavesa koja »predstavlja« višnjeva stabla u cvatu, jeste ne samo metofora materijalne realnosti, nego i metafora koja objedini-njuje elemente strelerovske »tri kutije«



c) simbolistički rad, korišćenjem elemenata čije je značenje već kodifi-kovano. Ne zaboravimo da reč simbol ima dvostruko značenje: ona se od-nosi na kodirane konvencije (Pirs), ali može takođe označavati (to je smisao reči za simboliste)<sup>11</sup> odnos prema svetu koji se razlikuje od sveta svakodnevne percepcije (mitu, psihizmu, natprirodnom), prema svemu što se ne opaža neposredno nego putem umetnutog znaka. Pozorišni simbolizam obično koristi već kodifikovane elemente (simbole) da bi označio drugi svet (natprirodno, metafizičko, mitsko); tako simbolika pozorišta na Dalekom istoku ima odnos sa mitskim i božanskim likovima.

#### 3. REDITELJ I RAZNI NAČINI PREDSTAVE

Sad bismo mogli da malo jasnije sagledamo bogatstvo savremenih oblika predstave. P. Bruk suprotstavlja »sveto pozorište« »sirovom pozori-štu«<sup>12</sup>, sučeljavajući oblike povezane sa utvrđenim obredom, bez obzira na njegovo poreklo, sa puščkim, slobodnim, improvizovanim oblicima povodom praznika ili neke druge prilike. Tako je nekada uradio Igo kada je suprotstavio »hijeratičko« »demotičkom«; i ma kako ta razlika bila interesantna i plodna, ona isključuje suviše velik broj postojećih oblika predstave. Daleko uopštenija je teorija koju je skicirao Streler, a to je ona o *tri kutije*: »Postoje tri kutije, uglavljene jedna u drugu, s tim što je u poslednjoj pretposlednja, a u pretposlednjoj prva. Prva kutija je kutija 'istinitog' (mogućeg istinitog koje je u pozorištu maksimum istinitog) i priča je ljudski interesantna (...); njenja interesantnost jeste (... u načinu prikazivanja kako zaista žive ličnosti i gde žive. »Druga kutija je, zauzvrat, kutija istorije (...). Tu je najvažnije kretanje društvenih klasa u njihovom dijalektičkom odnosu. (...) Treća ku-tija je najzad kutija života. Velika kutija ljudske avanture (...). To je 'večita' parabola. (...) Svaka od tih kutija ima svoju fizionomiju i svoju opasnost. Prva sadrži opasnost pedantnog, detaljnog opisivanja (...) dogadaja vide-nog kroz otvor ključaonice. (...) Druga sadrži opasnost da izoluje ličnosti u istorijske simbole (...). U trećoj postoji rizik da postane apstraktna. Samo metafizička, skoro izvan vremena<sup>13</sup>.« Ovo je izvanredno postavljena razlika, ali dotiče skoro jedino *sadržaj* predstave i ne tretira direktno problem oblike.

Nasuprot svom opstvenom načinu režije (*epsko pozorište*), Breht stav-љa ono što on zove »krivim postavkama«: naturalizam, gde se sasvim proiz-voljno imitiraju situacija pojedinaca, situacije »koje se vide u životu«; ekspre-sionizam, gde, uprkos istoriji koja samo stvara mogućnosti, ličnosti imaju priliku da »se izraze«; simbolizam, gde, pored realnosti, postoji mogućnost da se ispolji »ono što je skriveno iza«, kao ideje; čisti formalizam, gde se teži »plastičnim grupisanjima od kojih istorija ne napreduje«.<sup>14</sup>

Bernar Dorn preuzima i produžava tu tipologiju: on odbacuje formalizam i na četiri prve oblike predstave (epski, naturalistički, simbolistički, ekspre-sionistički) dodaje oblike »teatralizovane« predstave koja najpre iska-zuje pozorišnu situaciju, »sintetičku« predstavu koja pregrupisava i sinteti-zuje različite načine predstave, i najzad »ne-predstava« koja okuplja scenske prikaze čija je svrha da budu izazov predstavi (kolektivne improvi-zacije, hepening, itd.).<sup>15</sup>

Brehtovska tipologija je bitno istorijska; a i kad se zasniva na analizi oblike, ona je suviše brzo skicirana da bi bila presizna. Pravci razvoja kojima ju je B. Dorn usmerio nisu dovršeni, ali njihova tendencija je u suštini isto-rijska i deskriptivna.

### 3.1. Označiteljske suprotnosti

Možda bismo mogli da napravimo nekoliko staza kroz haotičnu šumu današnjeg pozorišta, pomoću repera koje smo mogli da napravimo u sistemu znakova predstave. Da li nam semiotika omogućava da se snademo među hiljadu oblika savremene teatralnosti?

#### 3.1.1. Fabula i performansa

Setimo se označiteljskog para kojega smo nalazili na svakom koraku u našim analizama, a to je fabula (priče) i pozorišna performansa, ili ono što je na drugom mestu odsustvo i prisustvo, *hic et nunc* predstave. Znamo da je jedno i drugo prisutno u svim predstavama, čak i kad je fabula nevidljiva ili performansa sasvim pojednostavljena. Čitavo pitanje je u odnosu između jednog i drugog; režija može da istakne pripovedano, odsutni dogadjaj, ili da istakne scensku performansu; jedna od ključnih Artoovih teza bila je u tome da istakne, ne toliko tekst, koliko pripovedano. Dalekoistočno pozorište, daleko od toga da ističe fabulu, ističe glumčevu performansu. Zauzvrat, tradicionalno-naturalističko pozorište, ako hoćete, žiga je iskvarena metamorfoza bulevar, ističe priču, pričani dogadjaj; glumčeva performansa je u službi fabule. Uzbudljiv je slučaj Brehta i brethovih izjava, onda je jasno da on ističe fabulu, i to onoliko koliko ona nosi smisao; ali brethovska dijalektika ga sprečava da zanemari značaj performanse (viđeli smo to povodom glumca): performansa je tada prikazivač fabule; mnogi postbrethovci nemaju njegovu obazrvost, te ističu fabulu nauštrb performanse<sup>18</sup>. Obratno, kod Amerikanaca (Bob Vilson, Foreman, naprimjer), fabula nije ništa: sve mora da bude scenski doživljaj i fikcija iščezava u sadašnjosti performanse. Za Grotovskog, fabula je u službi fizičkog prisustva glumca; tako on koristi Kordijana (Kordan) i Princa Konstantina da bi pokazao nečuvenu scensku dramatizaciju.

#### 3.2. Mimeza i pozorište

Poстоji još jedan odlučujući par, a to je onaj koji suprostavlja rad na *imitaciji* realnog, odnosa prema referencijalnom, i skup znakova koji su, označavajući pozorište, *sui-referencijski*<sup>19</sup>. Ta suprotnost, prividno, svodi se na prethodnu; čist privid; naravno, fabula se odnosi ili može da se odnosi na neku spoljnju realnost, ali ništa ne govori da je mora imitirati: ona se može zadovoljiti da je ispričana. Suprotnost se stvara između načina predstave koji pretenduje da «predstavlja», imitira realno, i načina predstave koji tvrdi da su svi znakovi koja proizvodi, pozorište i ništa drugo do pozorište. Jasno je da svaki naturalizam u pozorištu spada u prvu formulu, a da interesovanje za performansu podrazumeva obratno, ili može podrazumevati, *sui-referencijsku* »teatralnost«. I tu stvari nisu jednostavne: glumac performanse može da glumi najbolje moguće »imitiranje« nekog ljudskog bića. Prednost koju Breth daje fabuli, ne sprečava ga da glumi teatralnost uz mimezu. Taj kaptalni značaj koji se daje znakovima-pozorištu je možda ono što ujedinjuje raznolike oblike moderne predstave, dok tradicionalni oblici, i to ne samo bulevarsko pozorište nego i Komedifransez, u svojim najtradicionalnijim aspektima, pa čak i Planšon, kad se opusti, i Baro, kad ga ne ponese neki tekst koji mu nameće teatralnost, stavljaju naglasak na mimezi. Ako, prema očekivanju, Bob Vilson, Foreman, Grotovski objedinjuju performansu i teatralnost, kao kod nas Vitez i Lavdan, onda Streler, zauzvrat, i Žak Lasal, među nama, prihvataju brethovsku igru i objedinjuju priču i teatralnost, u nekoj vrsti dijalektičnog jedinstva: scenski znakovi odnose se na neki referencijski element u-odredenom-svetu, radeći zajedno sa *sui-referencijskim* znakovima pozorišta. Stvari su stvari, ali su stvari, takođe, znakovlji-pozorište; scenski znakovi pričaju priču u svetu, ali u isto vreme govore: »Mi smo pozorište.«

#### 3.3. Nепрозирни znakovi, prozirni znakovi

##### 3.3.1.

Među znakovima predstave, jedni »se javljaju« kao prozirni, drugi kao neprozirni; jedni, iskazujući samo svoj smisao, nestaju na naše oči: niko neće primetiti stolice kad vidi ljude oko stola. Znak stolice postaje proziran kao što je proziran i znak kelnera u nekoj naturalističkoj predstavi koja prikazuje kafanu. Ali, dovoljno je da neko zamahne stolicom na nekoga, pa da kelner protestuje ili počne da peva neku opersku ariju, i znak iznenada postaje neproziran: gledalac ga vidi kao stvar sa svom njenom deblijom. Rad na savremenoj režiji je naročito rad na neprozirnosti znakova: kad znak postane neproziran, on počinje da priča o pozorištu umesto da priča o svetu. Tako, na primer, radi Mnuškinova – neverovatno privržena fabuli, *pričanom*, ona sprovodi čitav rad na neprozirnosti znakova, koristeći u tome sve izvore komedije del'arte, klovнове... Još karakterističniji je rad Viteza: bezazlena nevidljiva cipela protagoniste postaje neproziran znak: dvostruko neproziran jer je uhvaćen u svojoj znakovnoj materijalnosti – ali isto tako neproziran u vulgarnom smislu reči, jer značenje svega toga nije uposte jašno: zašto Alcest skida cipelu u besu.

Naspram svih onih koji se trude da znak učine nevidljivim, postoje reditelji koji rade na neprozirnosti znaka i orijentisu glumca prema toj neprozirnosti: gestualnost, rečeničnost prave predmet, glumca i reč koju izgledava vidljivim samima po sebi. I zbog toga oni dodiruju otpornu trminu *stvari* u koju se ne može prodreći. Reditelj se igra sa svim stepenima neprozirnosti i prozirnosti znaka, bstrom očiglednošću koja briše znak, sve do znaka-enige, prepreke na koju se spotiče percepcija gledaoca.

##### 3.3.2.

Uostalom, ta suprotnost je složenija nego što izgleda. Ono što se može nazvati prozirnošću znaka, zavisi od činjenice da se on odnosi na svet fikcijske reference, koji odgovara svetu gledačeve reference (svetu njegovog iskustva ili svetu njegove kulture). Znak u pozorištu postaje proziran onoliko koliko je u *fikciji* znak izgrađen da bi postao nevidljiv – koliko je fikcijska priča, isto tako, što manje autoreferencijska, obavljajući svoj posao u prozirnosti, ili u iluziji o prozirnosti: mesta i lica kao da su izvučeni iz svakodnevнog iskustva, tekući govor, fikcijski *token*<sup>20</sup> prividno nestaje (»priča se o životu«); gledalac je, dakle, upućen na prividnu koincidenciju između fikcijskog *token* i sveta, kao da je reč o pozorištu-istini. Drugi oblik prozirnosti

pozorišnog znaka nastaje kao rezultat rada na brisanju »crte« (što se na izvestan način približava prethodnom radu): pozorište nije iskazano kao pozorište: *token*-pozorište koincidira ili pokušava da koincidira (iluzorno) sa *token-fikcijom* (koja pokušava da koincidira sa svojom referencijom u svetu). Pozorišna iluzija: ide se na to da će čovek zaboravi da je u pozorištu, bilo putem mimeze, bilo uvlačenjem pozorišta u »život«; pozorišni znakovi nisu više »među navodnicima«. Ili pak – to je recept tradicionalnog klasičnog pozorišta – čini se napor da teatralnost znaka postane nevidljiva (njegova autorefleksivnost) prekrivanjem događaja-pozorišta<sup>21</sup> jednih preko drugih, sve dok ne nestanu, ili bar tako izgledaju, s tim što ostaje samo prozirnost »tipa«, »većne istine«: ono što tada iskršava jeste univerzalnost metafizičkog ili psihološkog sadržaja. I u jednom i u drugom slučaju ostaje neizbrisiva neprozirnost znakova koje je stvorio glumac, materijalnost pozorišnog tela: pozorište ne može da bude neovapločena poruka.

Obratno, rād na neprozirnosti znaka podvlači tu materijalnost scene, *token*-pozorište više nego *token-fikciju*, sve izvršioce scenske refleksivnosti. Ali, da li tu opet treba praviti razliku između onog što je rad na neprozirnosti znaka-pozorišta kad se ovaj odnosi na fikciju; to je smisao Planšonovog rada koji uspostavlja odnos između *token-scene* i *token-fikcije*, u rasipanju znakova. Dok drugi sprovođe nezavisnost scenskog znaka protiv fikcijskog, ili igraju u brisanju fikcijskog. Reditelj može da igra dvostruko na kartu autoreferencijskog pozorišnog znaka:

a) protiv *token-fikcije* (pozorište koje nije figurativno);

b) protiv *tipa*, s tim što suština nije više u predatoj poruci, nego u scenskoj prilici, dok je predstava u potpunosti usmerena prema performansi i osvetljivanju znakova teatralnosti.

Predstava po brethovskom modelu zadržava neku vrstu ravnoteže, koju je uvek teško uspostaviti između osvetljavanja *token-fikcije* (imaginare) i *token* – pozorišta koje održava otvorenom pukotinu između ja-lica i ja-glumca<sup>22</sup>; ali isto pokušava da osvetli *tip* (referencu na svetu), nasprom autoreferencijsnosti pozorišnog znaka.

Na uopšten način, prozirnost igra protiv neprozirnosti: prozirnost izgovorene reči protiv neprozirnosti gestualnosti, to je Vitezov recept; jasnoća scenskog događaja i gestualnosti protiv zamučenosti govora (P. Stein); neprozirnost scenskog označitelja protiv prozirnosti gestualnosti (Planšon). Suština je da se ovi ili oni sistemi znakova naprave neprozirnim, to jest istovremeno vidljivim i neobičnim: u najboljem slučaju, postoji cirkulacija neprozirnosti koja prelazi sa jednog sistema znakova na drugi (Streler). Formalizam znakova je uvek nešto-reći; a pozorište ne-predstavljenog, ono koje odbacuje fikciju, opet je način da se svet prikaže nemogućim za predstavljanje (Kantor). Najzad, suprotnost prozirnosti – neprozirnost je uvek u dijalektičkoj igri sa drugim suprotnostima: sa suprotnošću fikcije i performanse, mimeze i teatralnosti.

#### 3.4. Slika i reč

U praksi reditelja postoji pocepanost u najjasnijem i »najvidljivijem« obliku (bez ikakve igre reči): jedni daju prednost sistemom slike, prizora (dinamičkih ili statičkih), oni rade pomoću fleševa slike, ili putem modifikacije osvetljenja, polazeći od početnog prizora; ili pak, poput Strelera, izgraduju seriju blistavih i gorovnih prizora; sem ako ne koriste, kao Planšon, sve prozorne potencijale teksta i stvaraju, pored dijalogu, obilje »mogućih« slike, omotavajući tekst vizuelnim tkanjem.

Kad Planšon postavlja na scenu *Ataliju*, on ne okleva da prikaže Žao-sovu krunisanje, u nekom kutku ogromne scene, isto kao što ne odstupa pred prizorom napada na hram i vojničkog poraza Atalije. U *Don Žuanu*, scenska hipokrizije je udvostručena vizuelnom potkom (vrlo smešnom inače): Don Žuan služi čokoladu prelatu oko koga vidi nekoliko monsinjora. Slika prevazilazi tekst, iscrpljuje ga sa svih strana. Setimo se i onih (retkih, ali vrlo efikasnih) koji, poput Robera Oseina, prave pozorište, ne radi fabule ili nekog »sadržaja«, nego radi čistog pravljenja slike konstruisanih u »prizore«, gde radost gledaoca počiva na mimezi spektakularnog, na veselju zbog teškog imitiranja (»maketa katedrale«, itd.).

U svim slučajevima primata slike, slika dominira nad dijalogom koji joj služi kao ilustracija, sem ako ovaj nije odsutan ili veoma reducirana (Bob Vilson): u tom slučaju, slika vlada sama, despotski. Kod Planšona, i već kod Vilara, fikcija je sredstvima režije pretvorena u sliku.

Treba primetiti da nema nikakve vrste suprotnosti između slike i muzike, ako već i postoji neka vrsta sukoba između reči i slike: pozorište u slici je vrlo često pozorište sa »zvukom« ili muzikom.

Najzad, unutar samog pozorišta »sa slikama« postoji razlika između predominantnosti statičkih slika (komponovanih u sinhronijske prizore) i »dinamičkog« rada, »filmskog« smenjivanja slike, kako to radi R. Demarsi (*Alijeva pečina, Nestanci*)<sup>23</sup>.

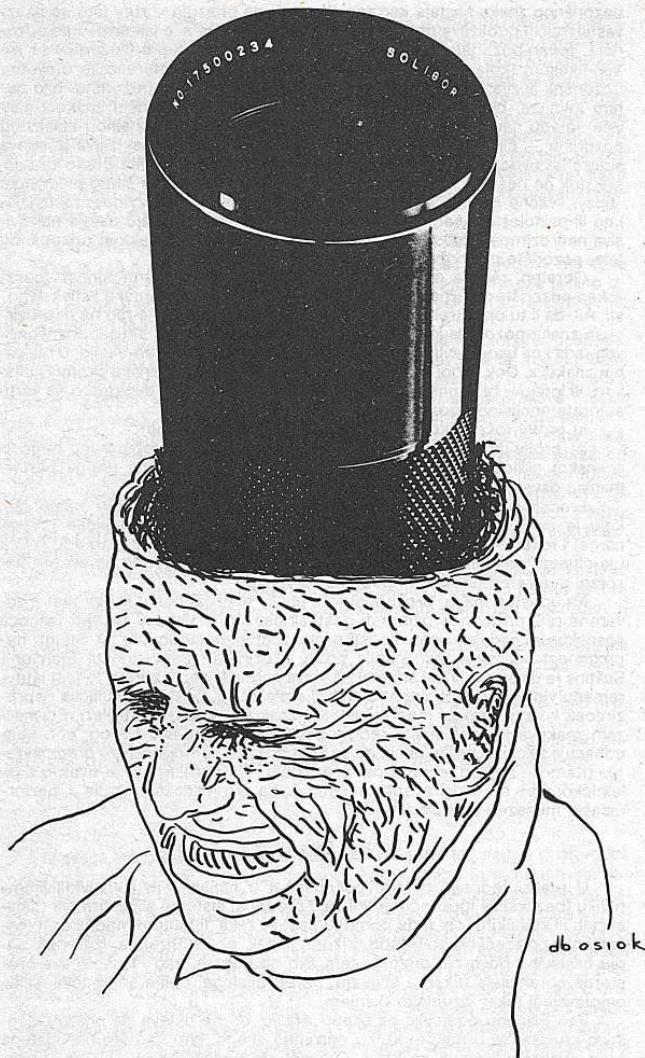
Obratno, postoje režije koje daju prednost, ne toliko tekstu, koliko izgovorenoj reči, a taj tip rada imamo kod Viteza: čitava vizuelizacija (dekor, prostor, gestualnost) je u službi inteligencije reči<sup>24</sup>; otuda privrženost reditelja tekstovima pesničke reči (Rasin, Igo, Kledel) i novom savremenom pozorištu, čija je suština reč (Vinaver, Kaliski).

U tom slučaju, neprozirnost znaka je uvek usmerena prema govornom znaku: ono što se izlaže jeste materijalnost izgovorene, naglašene, otpetane ili promatrane reči, od tišine do krika, transformisane u zvučnu i pesničku supstancu. Ali, isto tako reč može biti sagledana u njenim imaginarnim uslovima iskazivanja i u njenoj referenci prema statusu reči u svetu. Otuda varijacije u režiji reči koje mogu dati prednost ili njenoj materijalnosti, ili njenom odnosu prema fabuli.

Rizik za sve režije koje daju prednost reči leži u plitkosti kad se zadovoljavaju da igraju na prozirnost smisla, ne ističući značenje (foničko, pesničko) pozorišne reči: to je sprud na koji su se nasukale mnoge klasične predstave, gde je reč isla protiv slike, dok se performansa glumca svela na mimsko izvođenje afektivnih znakova.

#### 3.5. Neprekidno, isprekidano

Postoji označiteljska suprotnost drukčije vrste, koja ne zavisi od izbora znakova, od njihove semantičke organizacije, nego od njihove sintakse ili sintagme. Bez obzira na prirodu izabranih znakova, oni mogu biti sagledani u njihovoj *isprekidanosti* (discontinuitate), ili u njihovoj *raznovrsnosti* (heterogenitetu).



geneite)<sup>25</sup>, dok se u drugim oblicima prestave reditelj trudi da pronađe načine koji će obezbediti neprekidnost ili istovrsnost (homogeneite) znakovnih sistema.

### 3.5.1. Sredstva za neprekidnost

Neprekidnost može da se održi ili uspostavi pomoću jednog ili više glumaca, s tim što snaga dominantne ličnosti osigurava jedinstvo u zajednici stilova glumačke igre: pomoću prostora kao homogene sredine koja objedinjuje sve znakove u trodimenzionalan perceptivan sistem (pozorište po italijanskom), ili u praznину apstraktнog humanističkog prostora (Žan Vilar); pomoću vremenske neprekidnosti i istovrsnosti fragmenata trajanja. napo-

menimo da je u modernoj predstavi neprekidnost »dijalektička«, u najboljem slučaju, preuzeta na prvotnoj raznovrsnosti: to je, na primer, slučaj velikih objedinjujućih perspektiva jednog Planšona ili – drukčije jednog Strelera; otuda rad na montaži isprekidanih elemenata ili elemenata različite prirode.

### 3.5.2. Rad na isprekidanosti

Savremeni reditelji ne mogu nikako da izbegnu isprekidano. Ono im je često nametnuto tekstom. Takozvani pisci »svakodnenice« prave svoje tekstove kao seriju uzastopnih *fleševa* o ličnostima, uz duboki vremenski prekid između kratkih trenutaka<sup>26</sup> u drugim slučajevima radi se, na primer, o dramatizaciji romaneskih tekstova pomoći kratkih sekvenci koje nose sliku rasprsnute temporalnosti, a njena referenca može pripadati našoj sopstvenoj rasprsnutoj svakodnevničkoj: reditelj poštuje tu isprekidanost vrlo izražitim pauzama (mrakom ili zavesom).

Isprekidanost prostora u isto vreme kad i isprekidanost vremena: koriste se prostori čija leštica nije ista, kaleidoskopi simultanih ili sucesivnih slika koje funkcionišu kao kolazi raznovrsnih elemenata iz raznih istekstova<sup>27</sup>.

U svim slučajevima isprekidanost nema uvek isti smisao ili istu funkciju; ona može: a) davati slike dislokacije sveta i imati po toj tački vrednost i referencijalno funkcionisanje; b) pokazati kod iskazatelja razaranja (subjektivno) koherentnog pogleda na svet, nemogućnost da se svet promišlja, naročito da se o njemu promišlja kao o reprezentantu; c) ona može da obeleži odvajanje u odnosu na neki centralizovan subjekt, bilo da je taj subjekt iskazatelj, lice ili glumac.

### 3.5.3. Ravnoteža dijalektika

Konkretna predstava uspostavlja skoro uvek ravnotežu između ekstremnih tendencija, tako što uvede ovaj ili onaj tip predominacije; kroz isprekidano provlači se uvek neka žica neprekidnog: preko prostora, preko zbijene artikulacije sekvenci ili putem stalnog prisustva neke ličnosti. Najinteresantnija rešenja su verovatno ona koja grade dijalektiku neprekidno-isprekidano, pokazujući na svim nivoima borbu između centrifugalnih snaga, rasprskavanja reprezentovanog i kretanja obnavljanja, probijanja ka centru.

**Odlomak iz knjige: Anne UBERSFELD, *L'Ecole du Spectateur, Lire le Théâtre* 2, Ed. Sociales, Pariz, 1981, str. 281 – 302.**

Prevod sa francuskog:  
Ljiljana Cvjetlić – Karadžić

- 1 Redosled nije kronološki nego logički.
- 2 Nije isključeno da se T pravi ili menja tokom rada.
- 3 Naravno, rad je već počeo ranije, u sagledavanju teksta, u susretu umetnika i njegovog predmeta.
- 4 O ovom teksualnom radu videti knjigu »Lire le théâtre«.
- 5 Slična analiza bi se mogla napraviti i o temi ideološkog sveta (Wi) gledaoca i reditelja (Wi).
- 6 Taj gledačev svet nije, isto tako, neka data veličina, nego svet koji reditelj zamislja da je gledačev.
- 7 Anketa koju vodimo po tom pitanju nije završena; to je rad na dugu stazu.
- 8 Ono što nazivamo imaginarnim rediteljima, to je odnos raznih referencijalnih i fiksivih svetova.
- 9 Kad je reditelj istovremeno i glumac, on se cepta, i onda upravlja i procenjuje rad nekog drugog.
- 10 M. de Certeau, *l'Invention du quotidien – Arts de faire*, str. 142–143.
- 11 Tom sposobnosti da pravi novu celinu polazeći od prethodno postojeceg sporazuma i da održava formalni odnos uprkos promenama elemenata, ono (prosudjivanje) nalazi se uz bok umetničke produkcije». *Ibid*. Moglo bi se poverovati da M. de Serto komentariše rediteljev posao.
- 12 V. sledeću stranu.
- 13 To je, takođe, ublažajeni smisao reči simbol.
- 14 Peter Brook, *Prazen prostor*.
- 15 G. Strehler, *Un théâtre pour la vie* (o Čehovljevom *Vječnjiku*) str. 311 – 313, Fayard, 1980.
- 16 Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, 2. «Nouvelle technique d'art dramatique», str. 97 – 98.
- 17 B. Dorf, Seminar na Institutu za pozorišne studije, Pariz III.
- 18 Streler daje ovakvo objašnjenje glumicima iz *Galičeja* (Brecht): »Mislite na ogolost scene koja se igra isključivo sa tonom, u prividnom episkom stilu, sa glumcima koji reprodukuju pokret, zvuk, ali ne uspevaju da budu prisutni.« (Op. cit. str. 176).
- 19 V. Recanati, *La Transparence et l'Ennoblissement*, Seuil, 1979.
- 20 (Eng. red. pričani dogadaji).
- 21 Protiv čega se buni Arto, sanjući o jedinstvenom scenskom dogadaju u kojem bi blistala neporozorna svetlost apsolutnog znaka.
- 22 V. u prethodnim tekstovima.
- 23 Kod Demarsija, u njegovim režijama, slika jedne fikcije, dok je u njegovom političkom pozorištu, posvećenom portugalskoj revoluciji, slika sredstvo fabule: priča u slikama.
- 24 V. u prethodnim tekstovima.
- 25 V. prethodne tekstove.
- 26 Na primer, Vinaverovo *Sobno pozorište*. Rad kod kuće F.X. Kreca (Kroetz) i rad reditelja Ž. Lasala.
- 27 V. prethodne tekstove.

## umetnost režije i tzv. multimedijalnost

milan damnjanović

Umetnost režije je umetnost. To tvrdjenje implicira značenje jedne jedinstvene, celovite umetnosti, u kojoj kvalitet celine određuje svaki njen deo, svaki njen ingredijent. To je formalno i tautološko definisanje (umetnost je umetnost), i jedino se može pitati da li je umetnost režije kao istorijski nova pojava zaista umetnost, jer ako je nova pojava, onda u njoj nema neophodnosti, nema neke antropološke konstante, kao u glumi i, uopšte, u fenomenu pozorišta, koje je postojalo i bez režije. Film je, pak, nova umetnost, i ne postoji bez režije. Da li se, dakle, u toj *novosti* jedne i druge umetnosti pojavljuje nešto zajedničko što razjašnjava smisao režije kao jedinstvene (u značenju celovite i obuhvatne) umetnosti, koja obuhvata i staro pozorište i novi film, i druge nove medijume, »proširene medijume«, najzad i tzv. multimedijalnost? Da li umetnost režije obuhvata nove medijume kao svoje ingrediente, određujući njihov kvalitet svojim delom, ili, pak, ti novi medijumi utiču na umetnost režije, koja, možda, upravo po svojoj svesti o medijumu postaje nova umetnost?

Ako govorimo o »medijumu« i o »multimedijalnosti«, o »proširenim medijumima« (expendeed media) ili o »mixed-media« i sl., onda upotrebljavamo novu terminologiju, koja se ranije, naime pre našeg tehničkog razdoblja

nije upotrebljivala. Da bi se izbegli nesporazumi, da bi se otklonila pojmovna i terminološka zbrka, jer to nije neka po sebi razumljiva pojava, niti takvih pojava ima u današnjoj umetnosti, potrebno je pitati o opravdanosti i o jednoznačnosti te terminologije u teoriji umetnosti. Jer ta nova terminologija je veoma podešena da izazove nesporazume i nedoumice već zato što proističe iz situacije koju misaono nismo savladali, kao i iz umetničke prakse koja samu sebe ne prozire.

Pre nego što, ukratko, razmotrim taj položaj, pribegavam jednom uzorkom iškustvu kao primjeru koji oduvek, po staroj retorici, spada u dobro izlaganje, ali zato nikada nije sasvim pri-meren pojmu: živa predstava se dobija na račun misaone apstrakcije, ali je ta život već vrednost za sebe, a zatim ona zaista može pomoći boljem shvatanju pojma svojom širinom, svojom »ekstenzivnom jasnoćom«, kako je o tome mislio Baumgarten usred filozofije prosvetnosti i novovekovnog racionalizma.

Aleksandar Petrović je režirao u pozorištu (Atelje 212) *Pseće srce* Bulgakova sa tako živim »filmskom« scenskom imaginacijom, ali i sa tako strogo vodenom pozorišnom »linijom« u mise-en-scene u igri glumaca, u »poentiranju« pojedinih scena, u strogom »čitanju« teksta (upor. Draškovićev *Purpurno ostrvo*, opet po Bulgakovu, sa prejakinim grotesknim bojama i likovima), što se, najzad, lepo moglo razabrati iz celine rediteljskog mise-en-scene, tako da je tu bilo očigledno da između filmske i pozorišne režije nema načelne razlike, i to ne zbog personalne unije dveju umetnosti u.