

POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD - GODINA XXVI - CENA 20 DIN.

oktobar '80. broj 260

doneću ti cveće

dušan matic (1898 — 1980)

*Doneću ti cveće što raste u snovima
čudno razroko grdno i grdobno
doneću ti cveće usamljenika
snove onih kojima ljubav nije odgovorila*

*doneću ti cveće što raste u pustinjama
nepojamno otrovno opojno i slepo
doneću ti vatre što bukne u groznicama
vatre što se ne gase vatre od kojih se umire*

*doneću ti cveće što niče u močvarama
cveće od kojega se nećeš nikad da izlečiš
doneću ti mirise svih mora svih sahara
mirise od kojih se nikad nećeš da probudiš*

*doneću ti sve mržnje da risovi te one čuvaju
doneću ti sve maske da nevidljiva mi budeš
doneću ti nezajaženost svoju da u tebi zanavek gladije
doneću ti beskraj da se nikad više natrag ne povratiš*

*doneću ti sve navike teške griv ne da smire
ruke ti nemirne sve sumnje da vežu nestalno ti srce
doneću ti sve radosti jake kao začini istoka
da te slome i budeš tiha kao reka ponornica*

*doneću ti cveće naših nebesa
doneću ti cveće naše krvi
doneću ti nebo naše krvi
doneću ti krv našega cveća*

*doneću ti krv naših nebesa
doneću ti nebo našeg cveća
da kružiš u meni kao zvezde što u noći smešno i smeteno kruže
da si mi krvotok života da si mi krvotok smrti.*

Tematski blok: semiotika
(semiologija) teatra od
307 — 320 strane

Parametri pozorišne semiologije

umberto eko



COMPLAISANCE.

[face p. 7.

uslužnost

Želeo bih na samom početku, i s najvećim zadovoljstvom, da naznačim da je pozorište forma umetničkog komuniciranja koja mi je najstranija, upravo forma kojoj nikada nisam posvetio posebne studije i koja me je poslednjih godina — uostalom, iz potpuno slučajnih razloga — zaticala odsutnog i rasejanog. Ovakav uvod ne pravim ni sa žaljenjem niti iz srama, već, naprotiv, sa zadovoljstvom, i to s razloga metodološke efikasnosti: recimo da sam oduševljen što mogu da se žrtvujem poput zamorčeta radi uspeha ove rasprave. Drugim rečima, osećam se danas u istom položaju kao i Averoes, o kome nam pripoveda Horhe Luis Borhes u jednoj od svojih priča: Averoes je postavljao problem dramske radnje čiju je apstraktnu definiciju našao u Aristotela, ali za koju mu okolna kultura nije nikada pružila konkretan primer. Nije, dakle, bio u stanju, nastavlja Borhesova priča, da ustanovi pozorišnu radnju koju bi deca improvizovala pod njegovim prozorom igrajući se inkarnacije različitih ličnosti. Što se mene tiče, priznajem da se moja eksternost u odnosu na pozorište, umesto da odražava stav jednog »rasejanog« čoveka, ispoljava kao *Verfremdung*, tj. kao ravnodušnost koja uvodi

Ilukovni priloz i ovom broju: ilustracije iz knjige THE CHARACTERS OF THEOPHRASTOS. Izbor: Radostan Lazić

Acin * Amruš * Betetini * Eko * Gavrić * Hadž Ali * Kapetanović * Kot *
Kocevski * Pejčić * Radak * Simčić * Singer * Slavinska * Vegel * Zjomek

u otkriće. Želim, dakle, okom semiotičara da se sučelim s pozorišnom radnjom u njenim najelementarnijim formama, radi razumevanja dveju stvari:

- Koji su problemi koje samo postojanje elementarne pozorišne radnje postavlja pred onog ko izučava značenje?
- Koja su pitanja formulirana i osvetljena od onih koji izučavaju značenje, tako da mogu indirektno da ponude korisne sugestije onome ko se zanima za pozorište?

Želeo bih da krenem od primera koji je, skoro slučajno, dao veliki učitelj semiotike Carls Sanders Pirs u toku jedne rasprave o ikoničnim znakovima.

To je primer pijanog čoveka koga predstavljamo da bismo demonstrirali potrebu za umerenošću. Kad dobro razmislimo, vidimo da se radi o jednoj pozorišnoj situaciji par excellence: ljudsko biće sa svojim svakidašnjim gestovima i svojim najuočljivijim karakteristikama izloženo je gledaocima u cilju predstavljanja. Svakako, njegova predstavnost nije predstavnost pozorišne predstave; to je tip predstavnosti za koji, u nečijim očima, znak predstavlja uvek nešto drugo, u nekom pogledu ili u nekom aspektu, kao što je to primećivao Pirs. Međutim, nije slučajno što u francuskom i italijanskom jeziku upotrebljavamo reč »représentation« (predstava) kada hoćemo da naznačimo pozorišnu radnju. Vrednost ove terminologije je iznenađujuća kada je ispitujemo u engleskom jeziku: nazvati jednu pozorišnu predstavu »show« znači staviti naglasak na njena razmetljiva (paradna) obeležja, na činjenicu da ona *pokazuje* neku realnost; nazvati je »play« znači naglasiti njena ludična i fiktivna svojstva; nazvati je »performance« svodi se na isticanje obeležja njenoga izvršenja: ali, nazvati je »représentation« to znači staviti naglasak na obeležje *znaka* koji poprma svaka pozorišna radnja u kojoj je nešto, fiktivno ili ne, u formi izvođenja ili drugoj formi, pokazano upravo s ludičnim ciljem, ali iznad svega *da bi se to nešto stavilo na mesto nečega drugog*. Ako je pozorište fikcija, to je samo zato što je ono pre svega znak. Pravilno je reći da mnogi znakovi nisu fikcije u onoj meri u kojoj, naprotiv, pretenduju da pokažu, denotiraju, označe stvari koje realno postoje: ali pozorišni znak jeste fiktivan znak, ne zato što se radi o pretvaranju ili o znaku koji komunicira nepostojeće stvari (uostalom, ovde se valja odlučiti šta znači reći da su neka stvar ili neki događaj nepostojeći ili lažni), već zato što se pretvara da nije znak. I on uspeva u tom poduhvatu, zato što pozorišni znak pripada kategoriji znakova koje su autori klasirali kao prirodne a ne veštačke, motivisane a ne proizvoljne, analoške a ne konvencionalne. Drugim rečima, primarni element pozorišne predstave (izvan sadejstva drugih znakova, kao što su verbalni, scenografski, muzički) obezbeđen je ljudskim telom koje se pokazuje i koje se kreće. Ljudsko telo koje se kreće predstavlja se kao stvar istinita, eventualno kao objekt mogućih znakova (objekt za fotografisanje, koji se može definisati verbalno, koji se može imenovati...). Ali, »semioleški« (u pravom smislu reči) element pozorišta sastoji se u činjenici da to ljudsko telo nije više stvar među stvarima, zato što ga neko *pokazuje*, izdvajajući ga iz konteksta istinitih događaja, konstituiše ga u znak, konstituišući u isto vreme kao oznake pokrete koje telo izvodi i prostor u koji se ovi pokreti uključuju.

Tako je i s Pirovim pijancem. Sve dok brblja i posrće za svoj račun, on je objekt o kojem se eventualno može govoriti. No, sada, mi ga pokazujemo, čak i ako nije subjekt koji govori, to je već na neki način »živa reč«. Istiniti pijanac transformiše se u klasu pijanaca; on je oznaka (signifiant) čije je označeno (signifié) »pijani čovek« (što je moguće interpretirati rečima, crtežima, definicijama i pojmovima). Ova elementarna situacija dozvoljava nam da načinimo nekoliko opaski:

- da bi znak bio, nije nužno da ga neko hotimično izrazi i da ga veštački elaborira kao znak: dovoljno je da postoji konvencija koja omogućava da se kao znak interpretira neki događaj, čak prirodan, kao neki simptom ili neki pokazatelj;
- međutim, u slučaju koji nas zanima kao znak, pijanca je neko »izrazio«, isto kao što neki nađeni predmet, od trenutka kada ga umetnik izlaže u muzeju, bude u neku ruku proizveden kao umetničko delo;
- naš pijanac znači više stvari u isti mah; na prvom nivou denotacije on znači »pijani čovek«; na nivou retorike, putem antonomasije, on znači »pijanstvo«; u slučaju da se antonomasija razvija u metonimiju, naš pijanac konotacijom znači »opasnosti koje donosi neumerenost«; i, najzad, u onoj meri u kojoj svaki znak antonimijom traži svoju suprotnu vrednost, antonim također podignut na nivo antonomasije i metonimije, znači »prednosti koje donosi umerenost«.

Kao što se da videti, jedna potpuna pozorišna radnja, s ciljem ubeđivanja, razvila se počev od trenutka kada je neka česta gospa iz Armije spasa, cinično koristeći ovoga siromaška, njemu slične pozvala da popiju koju čašu piva manje.

Pretpostavimo sada da naš pijanac spontano progovori i kaže, na primer, »Ja sam srećan«. Već u svakidašnjem životu ova operacija bi stavila u pokret niz semiotičkih fenomena; ukratko, imali bismo subjekt iskazivanja — pijanca — koji, u trenutku kada upotrebljava kulturalizovane termine, anulira se subjektom iskaza. *Ja* koje on izgovara nije više *On*; to je subjekt koji mu lingvistički nudi kultura da se definiše. Štaviše, ova zamenica imala bi vrednost kažiprsta, poput strelice za pokazivanje smera, vektora pažnje čija je oznaka: »Ono što će potom biti rečeno, odnosiće se na subjekt iskaza«.

Međutim, postavljen na pozorišne daske, pijanac koji kaže *Ja* ne pruža više kažiprst da naznači svoje realno *ja*, već da po-

kaže označeno »pijanog čoveka« koga denotira kao znak. Ne moramo biti mnogo imaginativni da bismo u gramatičkom problemu koji postavlja ova zamenica prepoznali problem koji postavlja paradoks o glumcu i ličnostima u potrazi za piscem. Onda je novostima u potrazi za piscem, hdčsd

način na koji se problem postavlja sledeći: kada i kako moderne tehnike semantičke i sintaksičke analize, pa sve do transformacijske gramatike, mogu da pomognu u ponovnom definisanju pozorišne fikcije? A kada je pozorišna fikcija privilegovani teren za oprebavanje semantičkih i sintaksičkih problema, kao, na primer, koničavanje gramatičkih indeksa u referentnim situacijama?

Isto tako, naš pijanac iznova postavlja problem definicije ikoničnih znakova (za koje se naivno misli da su bremeniti sličnošću s objektom na koji se odnose), a takođe problem »semiotizacije« referentnog objekta, tj. objekta koji postaje znak. Jer, da bi naš pijanac značio »pijani čovek« i, putem retoričke mreže koju smo maločas razvili, »pohvalu trezvenosti«, nije nimalo potrebno da bude zamišljen sa svim svojim fizičkim karakteristikama. Na primer, biće nevažno da nosi crni sako umesto sivog i da ima orlovski nos a ne zatupast; ali nije nevažno ako mu je kaput nov a ne izlizan, niti ako mu je nos crven i rascvetan. Možda će biti nevažno da ima 32 godine ili samo dvedeset, ali, u svakom slučaju, nije nevažno da mu nedostaje četini zuba, i to gornji front sekutića; i, sasvim hipotetično, razlika od dvadeset osam zuba i samo tri biće od značaja. Kada je jednom izabran za znak, objekt funkcionise kao takav usled nekih svojih karakteristika, i samo usled njih; već tada, on (u domenu predstavnosti konvencije) sačinjava jednu apstrakciju, jedan reducirani model, jednu semiotičku konstrukciju.

Pretpostavimo sada da naš pijanac načini kakav pokret, da počne da posrće. On to može učiniti protiv svoje volje, ili, naprotiv, zato što je i njega zahvatio ekshibicionistički nagon (hoće da zabavi društvo). U prvom slučaju gest je simptom, ali ipak funkcionise kao znak za osobu koja zaključuje da se radi o motoričnoj nestabilnosti čoveka koji se opio od vina (u takvom slučaju posrtanje pojačava značenje okorele neumerenosti). Hotimično posrtanje bilo bi, naprotiv, znak u pravom smislu reči, ali ko može reći da će biti protumačen kao hotimičan? Ili da je pijanac posrtao samo zato da bi posrtanje bilo protumačeno kao hotimično?

Ako uzmemo u obzir da znakovi mogu biti odaslani i primjeni bilo s namerom (+) bilo nenamerom (—) od strane odašiljača (O) i primaoca (P), a budući da primalac može odašiljaču da pridoda ili ne nameru (N), evo kako bi se ukazivale različite mogućnosti, izražene na tabeli koja može da posluži kao »matrica«:

	O	P	N
1	+	+	—
2	+	+	—
3	+	—	+
4	+	—	—
5	—	+	+
6	—	+	—
7	—	—	+
8	—	—	—

Uprkos apstrakciji ove matrice, lako je videti da svaki od slučajeva odgovara jednoj situaciji komuniciranja koje normalno nastaju u svakidašnjem životu. Evo njihovog iskaza:

- Pretvaram se da hodam kao hrom i vi ćete prepoznati da se tu radi o hotimičnom predstavljanju hramanja.
- Simuliram i pretvaram se da hramam, a vi zamišljate da sam hrom i da nehotimično odajem svoju manu.
- Da bih se otarasio kakvog nasrtljivca, nervozno lupkam prstima po stolu. Ovaj namerno ne percipira znak, već oseća utisak nelagodnosti i odlazi. Kasnije on uviđa da je primio poruku i shvata da je poruka bila odaslana s namerom.
- Situacija kao prethodna, s tim što nasrtljivac, ponovo razmisli, pomišlja da sam ja nehotimice odao svoje nestrpljenje.
- U razgovoru s nasrtljivcem, ja hotimično odajem svoje nestrpljenje dobujući prstima po stolu. Ovaj percipira poruku i misli da je bila odaslana s namerom.
- Ležeći na divanu psihoanalitičara, pravim lapsus. Psihoanalitičar ga dekodira kao preciznu poruku, čak i da zna da lapsus nije bio s namerom.
- i 8. Slučajevi analogni slučajevima 3. i 5, s tim što je strategija nesporazuma različita.

Može se prirodno primetiti da naša matrica reprodukuje neke od modela interakcija između sagovornika koje je tako sjajno analizovao Erving Gofman. Ali je isto tako očigledno da smo mi ovde kodifikovali fundamentalne modele argumentata na kojima se zasnivaju »komedije nesporazuma« od Menandra do Pirandela, ako govorimo samo o pozorišnom delu, gde se situacije ukrštaju i gde svako lice predstavlja različitu perspektivu.

Dodajmo još i to da ako se naša matrica posmatra kao model pozorišne kombinatorike, trebalo bi tu uključiti jednu dodatnu vrednost, a to je način na koji bi odašiljač želeo da mu primalac pridoda nameru. Tada uvodimo element volje za nesporazumom: to je situacija ukradenog pisma (koju je već Lakan s uživanjem analizovao), ili situacija Jevrejina iz Varšave koji kaže prijatelju: »Zašto me lažeš rekavši mi da ideš u Krakov, kako bih ja verovao da ideš u Lemberg, dok uistinu ideš u Krakov?«.

Prema tome, zašto mi pokazuješ pijanca uveravajući me da bi on pomoću efekata pijanstva morao da održi pohvalu umerenosti, dok uistinu uživaš da me uvučesh u pijanstvo?

I kada pijanac posrće, da li on protiv svoje volje odaje nestabilnost kretanja; ili se pretvara da posrće da bi svojom igrom predstavljao pijanca koji posrće; ili, pak, želi li on da teatralno predstavi pijanca koji se pretvara da posrće da bi pokazao da je pijan, dakle, da ubedi da on to nije (slučaj u kojem se prepoznaje da je cilj glumčeve namere da pokaže da je ličnost zaista pijana)?

Ne znam da li ovakva razmatranja mogu više da posluže semiotičaru radi razumevanja pozorišnog fenomena nego pozorišnom čoveku radi razabiranja semiotičkih fenomena, ili i jednom i drugom podjednako radi poimanja njihovih specifičnih problema. Zadovoljavam se ovoga puta da predložim nekoliko napomene, da načinim neke aluzije, u nadi da će ih neko prihvatiti.

U svakom slučaju, postoji čitav niz semiotičkih studija koje mogu nešto da znače za svakoga ko se bavi pozorištem.

Rekosmo da pijanac poprima izvesna ponašanja, pokreće jezik, izgovara zvuke, reči, podriguje i brboče stomakom, kerće se u izvesnom prostoru. Ovoj situaciji odgovaraju sledeća tri domena semiotičkih ispitivanja:

1. *Kinetika*: proučava značenje pokreta (gesta), izraza lica, stava u kretanju, položaja tela. Sve ove kinetičke radnje brižljivo su kodifikovane. Primera radi navedimo: Jakobsonov ogled o motoričnim gestovima za iskazivanje da ili ne; Mausova studija o tehnikama tela; istraživanja sakupljena u knjizi *Approaches to semiotics* (Sebeok, publ.); najzad, poslednje studije Raya Birdwhistella sabrane pod naslovom *Kinetika i kontekst* (*Kinesics and Context*).

2. *Paralingvistika*: proučava intonacije, glasovne infleksije, različita značenja naglasaka, šušketanja, zapinjanja u govoru, »tonema«, fleksija, sve do jecaja i prozevanja. Pregledajući istraživanja Tragera i ostalih autora (takođe u knjizi *Approaches to Semiotics*), uviđamo da ne može biti zvuka emitovanog između dveju reči (ili iznad ili ispod dveju reči) koji ne bi bio značajan, skoro uvek usled neke precizne kulturne konvencije. Svako ko se bavi pozorištem i mora, dakle, da artikuliše značenje na svim nivoima ponašanja, ne može da ignoriše ove tehnike koje, time što jesu tehnike korišćenja onoga što je kodifikovano, postaju sjajni instrumenti za artikulaciju simulacije.

3. *Proksemika*: svako ko je čitao knjige kao što je Hallova *Skrivena dimenzija* zna da ne može biti nikakve modifikacije, ma kako neznatna ona bila, u prostornoj distanci između dveju jedinki koja ne bi imala diferencijalno značenje. Da biste predstavili dva Sicilijanca koji razgovaraju treba raspolagati različitim prostorom od onoga za prikazivanje dvojice iz Pijemonta. Vrlo dobro znam da glumci i reditelji instinktivno rešavaju ovakav tip situacija; ali, takođe znam da je važna stvar pojasniti i usavršiti podatke ovakvog instinkta; znam, isto tako, da su mnoga neposredna saznanja iz kinetike, proksemike i paralingvistike u semiotička nastala upravo dok su proučavali tehnike dramskog studija: to je valjani razlog više da se pozorišnog iskustva latimo u fazi najviše anafitičke prečišćenosti i naučne definicije ovih disciplina.

Sećam se fascinacije koju je izazvao film *Crveni i beli Mikloša Janča*; sećam se da sam shvatio da je svaki utisak nehumanosti i surovosti, očaja i ludila, koje nam dočarava ovaj film dok govori o ratu, proistekao iz izračunate upotrebe rasipanja pokreta i alteracije normalnih distanci između ličnosti. Kada sam reditelju govorio o ovome, on mi je priznao da ne zna na koje sam se tekstove pozivao, ali mi je potvrdio da je instinktivno imao na umu modele ponašanja na koje sam aludirao.

Zaključak ovakve vrste mogao bi nas navesti da mislimo da je doprinos semiotike u pozorištu neznatan: pozorište samo iz sebe izvodi sopstvene principe prirodnom i spontanom inventivnošću, i utoliko će biti bolje ako semilog u tome vidi priliku i povod za razmišljanje. Ali, ja lično verujem da kao što inventivna spontanost krep naučnu misao, isto tako naučno razmišljanje može da osnaži invenciju. Niko nikada nije postao pisac proučavajući lingvistiku; ali, veliki pisci izučavaju probleme jezika kojim se služe.

Neki indijski gramatičar reče jednom lađaru: »Znaš li ti gramatiku?« Lađar odgovori da ne zna, a gramatičar odvrati: »Izgubio si pola života.« Utom se lađa prevrte, pa će lađar zapitati gramatičara: »Znaš li ti da plivaš?« Kako gramatičar reče da ne zna, lađar kaza: »Onda si izgubio ceo život.« No, koji bi od njih dvojice više vredelo: gramatičar koji ume da pliva, ili lađar koji zna gramatiku?

S francuskog preveo Sretomir R. Jakovljević

vanjezički znaci u pozorištu, njihova klasifikacija i funkcija

jan kot

U kulturi je sve znak, on ne samo da postoji, da ima materijalan oblik, već i na nešto ukazuje, nešto prenosi, znači. Govorni jezik je samo jedan od sistema znakova; »jezicima« se takođe mogu smatrati sistem saobraćajnih znakova, arhitektonski sistem, moda, sistem spremanja jela i hrana. U pozorištu je govorni jezik jedan od sistema znakova, koji nije uvek najvažniji. Balet, u priličnoj meri cirkus, pantomima, nejezičko su pozorište. U operi jezički sloj nije najvažniji. Za gledaoca koji ne razume jezik, pozorište na stranom jeziku je nejezičko. Ovaj primer je zanimljiv jer ukazuje na to da je iz jezika uzet samo organizovan zvučni materijal. U strukturalnoj lingvistici Sosirovog tipa taj organizovani zvuk se karakteriše kao »označitelj«, signifier, »signifiant«, »Das Zeichen«. Druga strana znaka je »označeno«, »signified«, »signifié«, »Das Bezeichnete«. Ovo razlikovanje »označitelja« i »označenog«, koje je učinjeno u lingvistici pre pola veka, izvršilo je revoluciju u savremenoj humanistici, označilo je početak nove discipline — semantike, i omogućilo da se preciznije proučava odnos onoga što se nekada nazivalo: forma i sadržaj.

Postoji niz klasifikacija tog osnovnog odnosa: označitelja i označenog. Za potrebe ovog izlaganja možemo uvesti, s izvesnim uprošćavanjem, četiri varijante razlikovanja. a) Označitelj i označeno mogu biti identični, stolica je znak stolice, kutija šibica znak kutije šibica. Taj znak se može nazvati »konkretnim«. b) »Označitelj« može oponašati »označeno« kao krug sa zracima »sunce«, ili kao što je to većina konvencionalnih gestova. Taj tip znakova možemo nazvati mimetičkim; onomatopeja je mimetički znak, kao napr. zvuk »aj«. c) Međutim, odnos »označitelja« i »označenog« može biti arbitran, konvencionalan kao u jezičkim znacima, gde dva različita »označitelja«, npr. »merci« i »danke«, imaju isto »označeno«. Taj odnos može se nazvati simboličnim. Lako je uočiti da razumevanje simboličnog odnosa zahteva poznavanje »rečnika« ili »koda«. Gledalac u azijskom pozorištu

ili posmatrač afričkih rituala vaspitavan na sredozemnom »kodu«, ne samo da neće razumeti jezik, već isto tako neće otkriti »označeno« u gestovima ili skriveno u rekvizitima. Simbolični kôd je usko univerzalan: gestovi gladi, žeđi, neprijateljstva, simpatije, seksualni i opsceni gestovi, u načelu je kulturni kôd plemenske, nacionalne, religiozne ili profesionalne grupe. d) Poslednji zanimljiv znakovni odnos jeste odnos posledice i uzroka između »označenog« i »označitelja«. Nema dima bez vatre; dim je označitelj: vatra, munja označitelj groma, kućno zvonce, da je neko pred vratima ili na stepeništu. Taj tip znakova naziva se »indeksom«.

Pozorište i para-pozorište u vanjezičkom sloju služe se svim vrstama znakova i u praksi imaju pokretljive granice. Eklektičizam prakse i nedovoljna preciznost klasifikacionih sistema ipak ne označavaju novu disciplinu: semantiku pozorišnih znakova — neostvarljivom ili neosnovanom. Čisti pozorišni i para-pozorišni modeli su očigledno retki. Neronov cirkus, u kojem su lavovi čerečili hrišćane ili američki hepening — u načelu su predstave konkretnog znaka; »označitelj« je istovetan s »označenim«; mučenika proždire lav; polivanje gledalaca prljavom vodom ne znači ništa više od polivanja gledalaca prljavom vodom. Na drugoj strani imamo dramski ritual sv. mise i ritualnu dramu tipa japanske no-drame, u kojima je sistem znakova tako reći sasvim simboličan. Iako su granice pokretne, analiza i sistematika pozorišnih vanjezičkih znakova ipak dopuštaju razlikovanje istorijskih pozorišnih stilova i estetike pozorišta i glume. Očigledna je razlika između pozorišta u kojem glumci jedu na sceni prave špagete i piju vino, i pozorišta u kojem su čaše, tanjiri, viljuške i noževi još uvek pravi, ali se glumci samo pretvaraju da jedu, jer jela ili nema ili su od hartije. Postoji i pozorišni stil u kojem nestaju tanjiri i viljuške, a ostaje samo pantomimski gest pijenja ili jedenja. Označitelj (ikona) i označeno: da su to upravo špageti, da je važno da se jede, da je važno da se izvodi jedenje — različiti su u svakom od tih pozorišnih stilova.

U evropskom pozorištu znak za mrtvacu je nepomično ležanje nakon nekoliko grčevitih gestova. U mnogim azijskim pozorištima, glumac koji je umro brzo istrčava iza kulisa. U prvom slučaju: znak smrti je mimetičko oponašanje nepomičnosti mrtvaca. U drugom slučaju — znak smrti je nepostojanje. Glumac trči iza kulisa jer ga više nema među živima. To nisu isti znaci; oni kriju različitu estetiku.

Glumac može istinski plakati: mnogi glumci moje generacije su na zahtev lili krokodilske suze; ili se pretvara da plače i to tako dobro da mu verujemo, ili može pokazati samo znak plača da bismo znali da stvarno ne plače, da ne igra plač već nam samo pokazuje statičan i savršen konvencionalan gest plača. U japanskom kabukiju glumac polako podiže ruku do visine očiju, u no-drami je čak i taj gest suviše »oponašajući«, no-glumac naginje lako glavu i podiže ruku ka očima, ali nikada ne dodiruje oči.

U tom izboru između savršenstva »označitelja« i »istine« »označenog« sadržana je jedna od fundamentalnih opozicija pozorišnih estetika. U pozorištu s otvorenim »četvrtim zidom« Sta-