

# proizvođenje značenja i režija

đanfranko betetini

## REZIJA KAO SEMIOTIČKA ORGANIZACIJA

Određeni plan kojega smo se držali u našem teorijskom ispitivanju pozorišne režije, pribavio je u ravni semiotičkog istraživanja ovog istog predmeta već dosta građe i problemskih podsticaja. Tako se sada s više znanja i strogosti, za koju postoje jači razlozi nego ranije, možemo vratiti prvobitnim perspektivama ovog našeg istraživanja. Scenska komunikacija odvija se, dakle, kroz seriju odnosa (upućivanja) s različitim i nehomogenim sistemima kodifikovanja: ni jedan od ovih sistema, posmatran u nejkovoj apriornoj mogućnosti uticanja na samu režiju, nema pravo prvenstva u odnosu na druge. Pa, čak, ni jezik na kojem je napisan odnosni tekst, kao ni književna shema koja upravlja njegovom kompozicijom. Verbalna komunikacija teksta »zamenjena je«; pozorište se služi lingvističkim aparatom na jedan potpuno specifičan način, oživljavajući ga u stvaranju svoje označavajuće scene. Pa, čak, i kada želi da realizuje predstavu vemu semiotičkoj organizaciji teksta i njegovog značenja, reditelj, u krajnjem slučaju, može samo da aktualizira postupak njihovih transformacija; pa i onda kada ispoljava najveću skromnost (odnosno skromnost mamera vezanih za semiotičku proizvodnju), on samo započinje sa »stilizovanom i veoma uvećanom obnovom nelingvističkog iskustva koje je i sâm pisac želeo da komunicira«. Režija se, dakle, sastoji u produktivnoj organizaciji određenog diskursa, u stvaranju određenog reprezentativnog prostora. Čak i tu, usled izvođenja, izrazito redukovanog u odnosu na mogućnosti sredstva ili njegove dijalektičke upotrebe koja pomera plan značenja u sferu konotativnog, može naći mesta određena aktivnost usmerena na reprodukciju i podražavanje. Reprezentativna sposobnost scenskog sredstva ima dve alternative: ili da se, prihvatanjem određene logike koja potiče iz klasičnog pojma »stanovišta«, obnavlja prema tradicionalnim sistemima (pre svega zapadnim), ili da se, pak, stalnim dovođenjem u krizu ideoloških kôdova date perspektive i stalnim pronalaženjem novih označujućih odnosa, pretvori u izrazito autokritički govor. Svaki piće na specifičan način spaja određen broj pozorišnih i netipičnih scenskih shema: neke od ovih shema mogu da budu i »nejedinstvene«, kao što to, povodom filma, tvrdi Metz, odnosno da, strogo uzev, ne pripadaju slučajnoj pozorišnoj predstavi. Međutim, ovi kodovi se ne spajaju u jedan jedinstven kôd: oni konstituišu jednu »tekstualnu strukturu« tipičnu za pojedinačno posmatranu predstavu, koja uvek pripada redu određenog sistema (sistema koji opisuju datu manifestaciju, ali koji je »nezamenljiv« i koji nema nikakve vrednosti izvan ispitivanog komada). Ovaj pluralitet kodova ne odnosi se samo na jedinstvo kombinovanog spoja elemenata koji učestvuju u oblikovanju sloja značenja komada, nego deluje i unutar pojedinih kategorija u režiji upotrebljenih znakova. Nemoguće je govoriti o jedinstvenom sistemu kodova pokreta ili figurativnog predstavljanja (scenografija), osvetljenja ili scenske muzike, niti je, pak, moguće pozivati se, kada govorimo o upotrebi reči, samo na jedan, lingvistički kôd, budući da vokalna komponenta režije, pored toga što je često ispisana u književnom sistemu kojem pripada i izvorni tekst, još se ispisuje u čitavu seriju reprezentativnih sistema koji je ili transformišu iz »pisane« u »izgovorenu« reč, ili, pak, koriste kao akustičnu građu sa svim mogućim implikacijama, kao što su ritam, ton, akcentovanje, jednom rečju, sve ono što je u stanju da je u njenom scenskom manifestovanju odredi. Tako će svaka kategorija znakova koji sačinjavaju dato pozorišno delo postati jedna parcijalna pozorišna struktura, sačinjena po pravilima one strukture koja organizuje tekst datog komada. Problem ispravnog semiotičkog ustrojstva pokazuje se tako još složenijim, ali zato istovremeno i još zanimljivijim.

## FILMKS A REZIJA: SNIMLJENO POZORIŠTE

Film, umetnost predstavljanja, onako kako je ozakonjena svojom društvenom upotrebom, zasniva vlastito ispoljavanje na upotrebi pojma režije, daleko složenijoj nego što je to slučaj u pozorištu. Celokupnom radu na filmskoj građi, koji se približno može dovesti u vezu s transformacijama svojstvenim pozo-

rišnoj sceni, u stvari, samo se pridodaje specifična tehnička intervencija filmskog instrumenta, u kojem se prvobitno ispisuje. Odnosi između pozorišne i filmske režije bili su oduvek veoma živi, čak i onda kada je o tome postojala sasvim nesavršena kritička svest, kada film još uvek nije bio spoznao sopstvene mogućnosti izraza, niti je bio svestan autonomije sopstvenog značenja u odnosu na druga »umetnička ispoljavanja« ili sredstva komunikacije; film ne samo da se okretao pozorišnom repertoaru, reprodukujući na filmskoj traci pozorišne komade, i ne samo da je svodio vlastite mogućnosti za prostorno-vremensku konstrukciju na optiku i situaciju pozorišnog prikazivanja, nego je, štaviše, među svim svojim ostvarenjima smatrao jedino dostojnim estetskog tretmana tzv. »umetničke« filmove (1908 — 1910), to jest one filmove koji su se pasivno ograničavali na čisto fotografsko preštampanje jednog pozorišnog izvođenja, stalno pracenog s jedne iste tačke.

Lako je, bez sumnje, ironizirati naivnost ovakvih tvrdnji, ali, s druge strane, nemoguće je prenebregnuti da se u osnovi ovih stavova, tako pogrešno radikalnih, nalazi jedna originalna teorijska misao koja se pokazuje delotvornom kako na planu stvaralaštva, tako i na planu analize i vrednovanja. U stvari, i pozorište i film, u odnosu na problem značenja i komunikacije, zauzimaju isto stanovište: oba deluju kroz semantičku transformaciju elemenata stvarnosti i njihovo unošenje u semantički kontekst reprezentativne režije, koja pred gledaocem oživljava prisustvo jednog diskurzivnog univerzuma. Ovaj može nešto da kaže o predmetnom univerzumu od kojeg je i počela čitava operacija, ali, isto tako, može i samo da upućuje na sama sebe i pravila koja upravlja igrom njegovih oblika i kompozicijom. Preoznačavajuće prikazivanje semiotičkih predmeta izloženo je na filmu složenoj tehničkoj transformaciji, zbog čega se filmska traka određuje jednom zauvek kao strukturirani diskurs i ponavlja uvek isto u različitim manifestacijama; odnosno, znaci koji je sačinjavaju trpe fiksaciju, budući da im je forma funkcionalno zatvorena za svaku mogućnu buduću promenu u sferi značenja; nasuprot ovome, pozorište, svakim svojim ispoljavanjem i svakom svojom replikom, obavlja sâm čin predstavljanja sopstvenog semiotičkog univerzuma, otvarajući mu strukture za mogućna menjanja i promene, koje su utoliko značajnije ukoliko je režija programski spremna i otvorena za pitanja gledalaca (ipak, uvek prisutnih, čak i u slučaju strogo strukturiranih režija, organizovanih u svim njenim komponentama). Ali, i pored ove razlike, promena koju trpe na sceni i na ekranu »predmeti« i grada, ostaje u osnovi dvaju postupaka stvaranja smisla zajednički teorijski izbor, kao i zajednički stav u odnosu na praksu kojom im je dozvoljeno da se ispoljavaju u komunikativnim tekstovima. Bila bi prilično velika greška, tvrdi Garroni, »kad bismo pomislili da između jednog i drugog postoje jasne granice koje bi omogućile da se i stvarno razdvoje znakovi filma i pozorišta i filmovano pozorište«<sup>1</sup>; očigledno, postoje razlike, ali one su na specifičnom i tehničkom nivou« doslovno (na primer, kao tehnički sistemi predstavljanja), zbog čega, s ovog stanovišta gledano, pozorišni dijalog nije filmski dijalog, a tako i monolog i utvrđena određena scena«<sup>2</sup>. Garroni se koristi konstatovanjem ove »neprecizne razlike« s namerom da ukloni pojam »filmovanog pozorišta i započne širi i dosledniji razgovor o homogenim modelima (skupinama prostih znakova, izvedenih, čak, i kao sastojak složenih znakova) predodređenim da ponude analizi »jedan znatno viši nivo opštosti u odnosu na plan tzv. 'jezika'«. Mi ćemo se još zaustaviti na ovoj teorijskoj istovetnosti kako bi iz nje izvukli svu »semiotičku« vrednost, ponovno je vraćajući shvatanju koje nam služi kao vodič u ovom našem istraživanju (»o režiji«) i ispitujući joj neke, sada već istorijske oblike: odnosno, njenu primenu u različitim domenima rada na filmu.

## REZIJA I NJENA PUBLIKA

Suprotnost između mimetičkog shvatanja pozorišta i isključivog vrednovanja proizvoljne i slobodne upotrebe njegovih izražajnih sredstava, ipak, u teorijskom i praktičnom radu ostalih istraživača sve više pokazuje sklonost da poprmi nove konotacije. Još uvek se ne može govoriti o kulturno i ideološki revolucionarnim napisima posvećenim scenskom događanju, a ni o istraživanju koje bi režiju posmatralo na nivou jednog potpuno autonomnog »pisma«, ali je zato moguće uočiti u svim ovim novim pristupima veoma simptomatične sumnje, realistički temeljne obzire i rečitu radoznalost. Istraživanje Stanislavskog, na primer, polazi od istoricističkih pretpostavki Meiningera i naturalizma Antoama, ali njegova izrazito brižljiva konstrukcija pozorišne verodostojnosti upravljena je na glumca, na rad koji glumac treba da preduzme kako nad samim sobom, tako i nad ulogom koja mu je data da je na sceni otelotvori. Njegovo shvatanje režije se tako konkretizuje kroz formu »majetičkog vaspitjanja« samog glumca. Imajući prvenstveno u vidu delovanje imanentnog teksta na scensku realizaciju koja, i pored svega, treba da ukaže na sva značenja i vrednosti ovog teksta, prisutna kako na njegovoj površini, tako i u dubini, Stanislavski posmatra režiju kao »svesno posredovanje« između glumca i napisane drame. Novina njegovog poduhvata nije toliko u tome šta je spoznao u glumcu i briži o njegovom pripremanju, središnje mesto delovanja u pozorištu, koliko u tome što je imao na umu jedan određen tip glumca koji bi u datoj istorijskoj situaciji u kojoj se našlo rusko

Gianfranco Bettetini, »PROIZVOĐENJE ZNACENJA I REZIJA«, Novi italijanski ogledi, Bompiani, Milano, 1975, str. 109—111.

Gianfranco Bettetini, »PROIZVOĐENJE ZNACENJA I REZIJA«, str. 129-131.

<sup>1</sup> E. Garroni, »SEMIOTIČKI PROJEKT«, str. 344-345.

<sup>2</sup> Isto.



# semiotika pozorišta

ježi zjomek

PRE SVEGA GLUMAC

Krenimo od iskaza: glumac je najznačajniji u pozorišnoj umetnosti. Ovaj iskaz je deklaracija zbog toga što se brojne savremene pozorišne doktrine ne slažu u pogledu značaja pojedinih komponenti pozorišnog dela. Velika reforma, čiju je ulogu obnovitelja teško oceniti, započela je izražavanjem nepoverenja u glumca i njegovo mesto u pozorištu zvezda XIX veka, podređenom građanskoj dramskoj književnosti. Velika reforma je bila događaj koji je, pre svega, delovao osvežavajuće zbog vraćanja pozorištu zvanja suverene umetnosti; međutim, Velika reforma je stvorila konflikt između glumca i inscenatora, između dramske književnosti i inscenatora kao glavnog interpretatora pozorišnog dela. Izraz tog konflikta bila je Kregova koncepcija Nadmarionete, tačnije, san o Nadmarioneti kao smanjenju glumčeve neposlušnosti.

ZNACI U POZORIŠTU

Za pozorišnu umetnost se može reći da se služi s nekoliko kodova ili višekategorijskim kodom. Ako bi se naveli svi oni kodovi (a takođe subkodovi) koje nalazimo u pozorišnoj predstavi, pokazalo bi se da ih ima prilično. Tadeuš Kovzan navodi da ih ima trinaest: 1) reč, 2) intonacija, 3) mimika, 4) gest, 5) scenski pokret glumca, 6) karakterizacija, 7) frizura, 8) kostim, 9) rekvizit, 10) dekoracija, 11) osvetljenje, 12) muzika, 13) zvučni efekat. Tome bi se malo šta moglo dodati — možda bi, osim gestike i mimike, valjalo razmotriti i kineziku i proksemiku, kao što to čini Umberto Eko<sup>2</sup>, jer pokret tela (kinezika) ne spada ni u gestiku (on je nadređen u odnosu na gestiku), ni u proksemiku, koja bi u pozorištu obuhvatala kako glumačke situacije (udaljenost glumca od glumca, glumca od publike), tako i organizaciju scene i gledališta. Problem, a istovremeno i teškoća, semiotičkog opisa pozorišta ne svodi se na problem popisa znakova, već na njihovu sistematiku i tipologiju. Jer, intonacija, mimika, gest znaci su koje isključivo proizvodi glumac — isključivo, jer pitanje »inicijative« ovde možemo ostaviti po strani, ili se baviti time da li je ideja gesta potekla od autora, režisera ili glumca.

Karakterizacija i frizura (suviše detaljno izdvajanje i razlikovanje) pripadaju glumcu samo ako ih »nosi«, nezavisno od toga da li se glumac karakteriše i češlja sam ili to radi specijalizovani frizer, i da li ideja potiče od samog glumca ili scenografa; karakterizaciju i frizuru — slično kao i kostim — treba tretirati kao likovni znak. Likovni znaci su takođe: rekvizit, dekor i osvetljenje. Razlikuju se od karakterizacije, frizure i kostima, jer postoje nezavisno od glumca, mada stupaju u kontakt s glumcem: glumac seda na presto, drži pehar u ruci, oslanja se o stub ili pokazuje kapiju palate; stoji na svetlosti ili sam pali svetlo. Međutim, nešto drugo znači kada glumac u realističkom komadu sam pali lampu ili sveću, dakle, kada igra svetlom (tu se svetlo može tretirati kao svojevrsan rekvizit), treće kako vidi svetlo: npr. konstatuje da sunce zalazi (onda osvetljenje postaje deo dekora), a četvrto kada ga svetlo, npr. reflektor koji isprekidanim svetlom prati, obasjava u tami njegovu figuru, lice i ruke. U tom slučaju svetlo je element scenografije i nalazi se van znanja i svesti glumca kao scenske ličnosti. Uostalom, ne mora se usmeravati na glumca, već na dekor i rekvizit, jer je istog oblika, crteža i boje, komponenta scenografske slike.

PROSTOR U POZORIŠNOJ UMETNOSTI

Sličnu diferencijaciju treba napraviti i za tačke 12 i 13. Dajmo im odmah i pevanje, koje nije isto što i reč — iz više razloga: kako zbog tehnike emitovanja glasa, tako i mesta u scenskom prostoru. Nešto drugo su vokalna ili instrumentalna muzika u izvođenju glumca — junaka drame, a treće muzika koja ostaje deo dramske radnje; glumac je prima a ne interpretira — npr. muzika, pevanje, odjeci koji dolaze iz zamišljenog, iz vanskog prostora (ili scenskog), kao s ulice, iz susedne sobe i sl. Taj scenski prostor je ipak — kao i scena — predstavljen, iako nevidljiv

društvo s kraja prošlog i početka dvadesetog veka, bio u stanju iznutra da izmeni načine i strukturu scenskog stvaralaštva. »Njegov« glumac se ne nadahnjuje nekom apstraktnom pretpostavkom, već otkriva sopstvena obeležja u konkretnom shvatanju one iste publike kojoj bi trebalo da se i obraćaju pozorišne predstave: publike koja nije mitska niti, pak, proizvoljno ujedinjena u jednom nasilnom činu saučestvovanja, koji se, kao teorijska pretpostavka, pojavljuje u istraživanjima Wagnera, Appie ili Krega, već publike koja pripada jednom društvu u krizi, ali kojem predstoje velike promene. Stanislavski je radio za »rusku inteligenciju napajanu duhom demokratije, izuzetno snažnih etičkih i revolucionarnih pogleda, a posmatranu kao izdvojeni primer čitavog jednog društva, njegove prošlosti i budućnosti«<sup>1</sup>. Posmatrajući problem s ovog stanovišta, istraživanje E. B. Vahtangova, koje polazi od pretpostavke o dramskom »tekstu«, a bez da ga uzdiže na rang nedostižnog fetiša, ide još dalje. Protivan pozorištu podražavanja, on procenjuje sva sredstva scenskog privida i raspravlja o neophodnom delovanju »kolektiva«. Glumac nije više u službi teksta, već jednog etičko-društvenog sadržaja kojeg se i sam prihvata kako bi ga razradio i odredio, delujući istovremeno, i to ne isključivo, čak i na sam tekst. Pozorišna predstava, kako ju je zamišljao Vahtangov, klonila se svake arheološke finalizacije, kao i svake formalističke uopštenosti, trebalo je da bude sačinjena poput događaja savremenog za publiku koja ju je primala, trebalo je da pomogne toj istoj publici da bolje upozna stvarnost kroz njenu scensku transformaciju, jednom rečju, trebalo je da deluje kao mesto građanske, moralne i političke borbe. Tako još jedno shvatanje »publike«, mada različito od onoga koje je zastupao Stanislavski, uslovljava privid i određuje građu samog pozorišnog procesa: režija gubi konotacije mitske opštosti, koje su joj pripisivali teoretičari estetizma i iracionalne apstrakcije; predstava se dovršava prema očekivanjima i kodovima jednog poznatog a ne samo naslućenog ili pretpostavljenog gledališta.

Društvena funkcija pozorišta postaje pertinentna u odnosu na definiciju procesa nastajanja semioloških proizvoda na sceni, i pored uvažavanja tehnika označavanja, tipičnih za sredstvo, i odbacivanje svake reproduktivističke finalizacije vezane za njihovu upotrebu. Ovo obraćanje pozorištu kao događaju predodređenom da uspostavi odnos komunikacije s poznatom i određenom publikom, može biti shvaćeno kao prelazna faza između prvih teorijskih ispitivanja suprotnosti Podržavanje/Prikazivanje i poznijih istraživanja, koja se uklapaju u perspektivu pozorišta-pisma, istraživanja usmerenih ka dijalektičkom prevazilaženju prethodnih protivrečnosti. U ovom prostoru iščekivanja i svođenja računa, kao i stalno novih pokušaja, moguće je smestiti i delo V.E. Mejerholda, »majstora prelaza«.

Njegovo shvatanje totalnog pozorišta, koje pokušava da otkrije sopstvene zakonitosti samo u stvaralačkom procesu režije, neposredno je izvedeno iz rada i teorijske intuicije Gordona Krega. Plastična funkcija dekora i muzičko određenje umetničkog kazivanja i dinamike koja ga konstituiše, završavaju tako što upisuju u sebe celokupni postupak realizacije, uslovljavajući mu strukturu i ispoljavanja. Tehnika režije preuzima tako na sebe determinantnu ulogu u projektu i u realizaciji same predstave, i pozorište se pretvara u mesto na kojem se stiču i ispoljavaju avangardna dostignuća ostalih umetničkih jezika; revolucija režije i pozorišne umetnosti, proizašla iz tehničkih inovacija i kulturnih prenošenja iz jednog umetničkog područja u drugo, na kraju biva doživljena i tumačena kao politička revolucija. Pozorište koje se stoga ne konstituiše u diskurzivnoj autonomiji kako bi dozvolilo svestan povratak gledaoca stvarnosti, već koje uključuje gledaoca i njegovu kritičku spremnost u svoje diskurzivne manifestacije, s namerom da u sebi programski razreši protivrečnosti i tmine sveta. Pozorište zamišljeno kao »naučna« slika života i društvenih odnosa, kao jedna složena sprava koja je u stanju da figurativne aktivnosti ljudskog tela i glasa pretvori u semiotičke procese; zapravo, jedno »bio-mehaničko« pozorište oslobođeno svakog odnosa podražavanja, sposobno da slobodno deluje na pisani tekst, svesno svoje krajnje artifičnosti. Mejerholdova istraživanja se sukobljavaju s rasprostranjenim zahtevima strogog i krutog realizma koji svodi režiju na pasivno podražavanje, odričući joj istovremeno i pravo na svako istraživanje koje bi se bavilo pozorišnim izrazom. Ali njegov smeli intuicionizam, a pre svega ispitivanje odnosa između formi scenske realizacije i njihovih ideoloških ispisivanja (ispitivanje prisutno, inače, u celokupnom njegovom istraživanju), poslužio je, na izvestan način, mladom Ejzenštejnu u njegovom teorijskom radu, kao i Brehtu u kritičkim osvrtima. Breht, veoma osetljiv kada je reč o komunikativnoj dimenziji pozorišnog dela i njegovom odnosu s publikom, ne dozvoljava da ga ponese problematika jednog naivnog realizma i stoga je veoma sumnjičav prema svim značajnim »neposrednim« rešenjima; njegov politički diskurs se ne strukturira u sadržajnu celovitost jednog dela, već u celovitost složene semantičke organizacije i upotrebe tehnika i pomoćnih sredstava, koja zahteva »svestan analitički pristup« kako kritičara, tako i gledaoca.

S italijanskog prevela  
Tanja Majstorović

<sup>1</sup> Gianfranco Bettetini, »Proizvođenje značenja i režija«, str. 96-99.  
<sup>2</sup> Vidi u: »Enciklopedija spektakla, pod »Režija«, B. Schacherl.