

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 Eko², 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. Dodaćemo 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«¹. 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 ispoljavanje. 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 ispitivanja (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

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

predmet. Uzgred rečeno, predstavljen scenski prostor postoji i onda kada nema nikakvih akustičkih efekata koji dopiru iz nje; postoji i onda kada o njemu nijedna reč ili gest ne informiše — uostalom, svaki *entrée* je odnekud, od bilo kud ulaz. Odnos između scene i »izvan-scene« zavisi od dramsko-pozorišne konvencije. U naturalističkoj drami vrata koja zatvaraju skriveni i nevidljivi prostor mogu sugerisati sličnost ili različitost s vidljivim scenskim prostorom, kao, na primer, sličan enterijer ili različiti plener. Višnjik postoji kod Čehova i kada ni na koji način nije jasno pokazan. U *Čekajući Godoa* ta »izvan-scena« je takođe predstavljeni (u pravom smislu te reči), mada nezamislivi prostor. Bitka o kojoj u grčkoj tragediji priča Glasnik, spada u predstavljeni svet, mada se ne pokazuje.

Postoji i treći izvor znakova (svetlo, muzika, pevanje). Pokazivanje topografije izvora ovde nije najbitnije — taj izvor je zvučnik koji emituje snimak sa trake i smešten je iza kulisa, u proscenijumu, sali, dok je instrumentalni ansambl u kanalu za orkestar, među kulisama, u loži, sali i sl. Takva muzika, slično kao i prethodno spominjano svetlo prati glumca — junaka ali je on ne primećuje nije više predstavljeni predmet. Junak je ne mora slušati. Ne mora — ovde označava određenu konvenciju čije nepoštovanje može imati značenje, kao što, na primer, preokračivanje rampe ima značenje, uklanjanje četvrtog zida, obračanje publici u pozorišnim vrstama koje priznaju rampu i četvrti zid i ignorišu publiku.

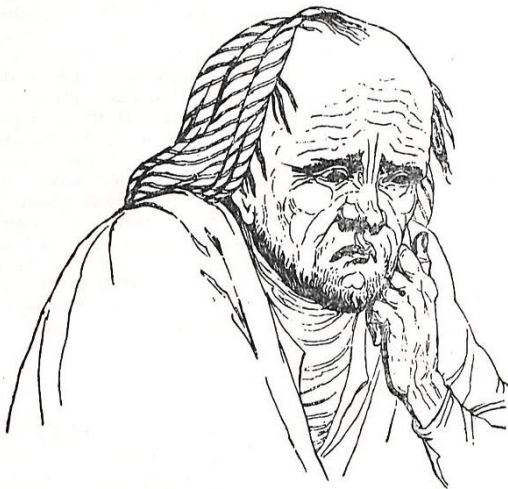
KLASIFIKACIJA ZNAKOVA S OBZIROM NA GLUMCA

Ovi primeri neka nam posluže kao osnova za drukčiju sistematiku od navedene Kovzanove. Kriterijum klasifikacije nije materija znaka i njegova vanpozorišna geneza, već odnos tog znaka prema glumcu. Zašto baš prema glumcu? U vidu deklaracije izjasnio sam se za glumca kao najznačajnijeg činoca pozorišta. Sada dodajem da su glumac i gledalac neophodni i dovoljni činoci za nastanak pozorišnog dela. Pozorište može postojati bez karakterizacije, kostima, scenografije, osvetljenja i muzike, ali ne može bez organizovanog odnosa glumca prema gledaocu.

Ovoga puta zanemarujem problem glumac — reč, jer to pitanje zaslužuje posebno razmatranje.

Prema tome, pozorišni znaci se dele trojako: 1) znaci koje stvara glumac — jezički zvuci i značenja, intonacija, gestovi, mimika, scenski pokret, karakterizacija, kostim, rekviziti koje koristi glumac, takođe pevanje i muzika (ako glumac sam peva i svira na nekom instrumentu, čak kada se pretvara i koristi dublera iza kulisa); 2) znaci upućeni glumcu koje on percipira, dakle rekviziti i dekor, a takođe muzika, pevanje i svetlo — bez obzira na to da li potiču sa scene ili izvan scenskog prostora, samo da pripadaju predstavljenom svetu.

Može se dogoditi da junak ne zapazi znak, a da ovaj ipak pripada toj grupi. Na primer, gluvi junak ne čuje reči, ili rasejan, nečim drugim zauzet junak izgubiće iz vida činjenicu ili predmet koji igra ulogu u dramskoj radnji. Znak će ipak, bilo kako s tačke gledišta radnje, biti upućen glumcu-junaku, i upravo to što nije dopro ima smisla. 3) U posebnu grupu spadaju svi znaci koji prate glumca, a nisu upućeni njemu. Tu spadaju neki elementi scenografije, znatniji deo muzike i osvetljenja, dakle, sve ono o čemu glumac ne zna iz prihvaćene konvencije. U filmu to nazivamo muzičkom ilustracijom; u pozorištu ovaj termin nije prihvaćen, ali poređenje s filmom razjašnjava o čemu je ovde reč. U toj grupi znakova scenografija i svetlo čine neku vrstu likovne ilustracije, a muzika — neku vrstu muzičke ilustracije koja je integralni deo pozorišnog dela, podržavanjem predstavljenih događaja.



GRUMBLING.

[face p. 37.

zakeranje

PROJEKAT REALIZACIJE

Ovde namerno izostavljamo pitanje autorstva predstave kao dela. Da li je to dramski pisac čiju volju pozorište mora apsolutno poštovati? Danas tako niko ne misli, premda se takva uverenja često pripisuju onima koji brane prava dramskog pisca. Da li je autor pozorišnog dela režiser koji tako reći nema nikakve obaveze prema drami? Tako misle brojni praktičari koji brane samostalnost svoje umetnosti i mnogi teoretičari koji smatraju da je drama na granici književnosti. Ova koncepcija, zvana pozorišnom teorijom drame³ i koja se suprotstavlja tzv. književnoj teoriji drame, ima nesumnjivo velike zasluge za osamostaljivanje teatrologije, ali ima i jedan suštinski nedostatak: ne zapaža da drama nije jedina književna vrsta koja sadrži projekat realizacije ili realizatora upisanog u delo⁴. Realizator je situacijski prisutan u Homerovom epu i Pindarovojoj odi, Eshilovim, Sofoklovim i Euripidovim tragedijama, premda je to očigledno drugi realizator ili realizatorov drugi projekat. U svakom slučaju, o drami neću reći da je to granični slučaj dela umetnosti reći, već da je vrsta u kojoj je situacija realizacije posebno bogato projektovana. neacs.xdā

Poliautorski karakter pozorišnog dela je svojstvo koje književno delo prevída. Dramski pisac projektuje predstavu, ali će čak i dramski pisac najupoznatiji s pozorišnom praksom, koji svoje delo bogato ispunjava didaskalijama, ustupiti deo svojih prava potencijalnoj scenskoj realizaciji. S druge strane, dramski pisac često u budućoj predstavi preteruje sa značenjima kojih se predstava mora odreći ili izvršiti izbor među njima.

KOKOŠKA ILI JAJE?

Ako ovde govorimo o redosledu drama-predstava kao o datom redosledu, onda to nije zbog toga što je takav redosled — uostalom, najčešći u dosadašnjoj praksi — s genetičke tačke gledišta pravilo. U poslednje vreme u teatrološkoj misli javio se pojam »pisanje na sceni«⁵, analogan filmskom »pisanju na ekranu« ili »pisanju kamerom«. Na jeziku doktrine označava postulat prilične samostalnosti pozorišne umetnosti. S tačke gledišta genologije, takva koncepcija ni najmanje ne narušava ovde uočenu povezanost književnosti i pozorišta. Samo pod jednim uslovom: književnost nećemo shvatiti samo kao verbalni zapis fiksiran na hartiji. Verbalni zapis je samo jedna od mogućih artikulacija. Način artikulisanja nije nebitan za dalje funkcionisanje, čuvanje i transponovanje dela, iako nije odlučujući za genološku klasifikaciju. Sam pojam artikulacije omogućuje nam funkcionalan opis bez potrebe da odgovorimo na pitanje: šta je starije — književnost ili pozorište; pitanje filogenetskih razmera isto je beznažno pitanje kao i: šta je starije, kokoška ili jaje?⁶

Danas pisac šalje dramu pozorištu ili pozorište traži dramu u časopisima i autorskim agencijama. Događa se i obrnuto: književnost biva pretekst, sirovi materijal koji se seče i iznova komponuje. I u jednom i u drugom slučaju sve je u najboljem redu. Samo da niko ne tvrdi da je »pisanje na sceni« otkriće našeg vremena i da nadoknađuje nedostatke dramske književnosti. »Pisanje na sceni« — ako smemo zadržati taj pojam — veoma je praktičnovalno srednjovekovno pozorište (a da ne govorim o komediji del arte, jer je ona suviše lak primer). Da li je to što je sačuvano kao književni dokument misterija, njihov prvobitni oblik? Najverovatnije je, čak sigurno, da su misterije, koje su nam poznate, samo zapisi — ili tačnije rečeno: protokoli — određenog, zrelog, kanonskog pozorišnog teksta. Protokol koji sadrži intencije postaje scenario dalje scenske realizacije, daljeg izvođenja. Istina, navikli smo da s pojmom scenarija povežemo svojstva teksta tipa detaljnih, obično tehničkih uputstava za realizaciju, premda ne postoje teškoće da scenarijem nazovemo svaki projekat scenske realizacije. S obzirom na to da je verbalno ponašanje scenskog junaka značajan, ako ne i najznačajniji, deo pozorišnog dela, i dramu možemo nazivati scenarijem. Teza, kojoj ovde težimo, glasi da je odnos drame i predstave bilateralan i procesualan. Grafički se može sledeće zapisati: ...drama (scenario) — predstava — drama — predstava...

Tačnice označavaju da se početak i kraj tog procesa, shvaćeno kao nominalni model, ne mogu naći. Empirijski podaci samo su izvesni, relativno kratki segmenti tog procesa. Za segment »...drama — predstava« nam je suviše lako. Za primer »predstava — drama« teže (ako izuzmemo hipoteze iz istorije pozorišta), ali onaj koji možemo navesti veoma je poučan.

THÉÂTRE DU SOLEIL

Grupa pozorišnih umetnika (jer ovde nije samo reč o glumcima), pod rukovodstvom Arijane Mnuškine, koja čini ansambl *Théâtre du Soleil*, u potrazi za novim oblicima rada na predstavi, kroz iskustva s »gotovim« dramama, između ostalih s *Malgradanima Gorkog* i Veskerovom *Kuhinjom*, dakle, s dramama koje su autorima pružale velike mogućnosti dopunjavanja likova, došla je do uverenja da treba napustiti uobičajeni redosled postupaka i stvoriti predstavu glumačkim »improvizacijama« (reč »improvizacija« ovde nije najpreciznije određenje). Naporne i višemesečne probe najzad su rezultirale premijerom predstave *1789, la cité révolutionnaire est de ce monde*, koja je izvedena 15. maja 1972. godine. Svojevrsan protokol te predstave, kojem je prethodio opis postepenog dolaženja do konačnog oblika, pojavio se u knjižici *1789. Texte-programme*, Paris, 1971, Stock. Collection Theatre ouvert, čiji su autori Sofi Lemason i Žan-Klod Panša⁶. Da li su oni autori scenarija? Vraćamo se prethodno postavljenom pitanju.

Uz poljski prevod *Godine 1789*, redakcija mesečnika *Dialog* dala je sledeću napomenu:

»*Godina 1789* je zapis same predstave, pre dramaturški nego pozorišni, jer je, pre svega, koncentrisan na zapis dijaloga. Izgleda kao običan scenario, mada je to nešto što se u oblasti filma naziva post-zapis: tekst zapisa gotove predstave, stvarane na sceni, bez oslanjanja na ranije književno delo. Očigledno, takav post-zapis može postati scenario daljih inscenacija koje će ga realizovati kao bilo koji »običan« komad: ali, to je već druga stvar.«

S tim što je ta »druga stvar« osnovni metodološki problem. Jer, dalja inscenacija bi se mogla udaljiti od datog scenarija, ostati u toj noyoi, manje ili više izmenjenoj verziji i ponovo postati post-zapis koji bi kasnije poslužio... — itd. itd.

Zapis je, jasna stvar, »pre dramaturški«, jer je pozorišni zapis zasad samo san teatrologa. Dramaturški — ovdje znači isto što i jezički, verbalni. A šta znači verbalni? Uprkos prividu, problem uopšte nije jednostavan, ni trivijalan. Već smo rekli da se pozorišno delo sastoji od znakova koji pripadaju mnogim tipovima semiotičkih sistema, od kojih prirodni jezik igra najznačajniju ulogu.

Iz nabiranja različitih varijanti znakova koji se pojavljuju u pozorištu proisticalo bi da u ovoj oblasti umetnosti postoje istovremeno različiti sistemi, iz *correspondence des arts* ili *Gesamtkunstwerk*. Međutim, činjenica je da ti znaci, pre nego što se upotrebe u pozorištu, spadaju u različite semiotičke sisteme i mogu se interpretirati samo zato što spadaju u različite denotativne semiotike. Te denotativne semiotike čine zajednički plan izražavanja konotativnih semiotika pozorišta⁷. To se, pre svega, odnosi na prirodni jezik koji utvrđuje stanja stvari, a istovremeno je sastavni element tih utvrđenih stanja stvari. U konotativnoj semiotici pozorišta iskaz na prirodnom jeziku je *rekvizit* koji glumcu stoji na raspolaganju: reč je tvorevina glumca-junaka i »stvar« koju glumac-junak posmatra ili je upućena junaku. Termin »rekvizit« je prihvatljiv, pod uslovom da s njim ne povezujemo pozitivnu ili negativnu značenjsku obojenost.

GLUMAC — AUTOR ILI DELO?

Dosad smo govorili »glumac« ili — ako se ukazivala potreba — »glumac-junak«, ne baveći se razlikovanjem književnog junaka (koje književno delo ističe i koje je intencionalno) od glumca shvaćenog kao ljudska materija, čovek, psihofizičko biće, osoba i ličnost.

Sve teškoće oko određivanja stepena sistemnosti umetnosti, poznate poručavaocima, povećavaju i pojačavaju se kada razmatramo umetnost glume.

»Glumac je u pozorištu — piše Antonen Arto — u isto vreme elementat od prvorazrednog značaja, s obzirom na to da od efikasnosti njegove igre zavisi uspeh spektakla, i neka vrsta pasivnog i neutralnog elementa, pošto mu je svaka lična inicijativa najstrože zabranjena.«⁸

Da li je glumcu stvarno oduzeta lična inicijativa? Arto je sigurno želeo da skrene pažnju na izvesno dvojstvo ili dvoznačnost glumca, ali je, iz doktrinerskih i polemičkih razloga preterujući, istakao pasivnu stranu glumstva. Isti problem je precizno obuhvatio Aleksandar Tairov u *Zapisima režisera*, objavljenim 1921. godine:

»U bitij svake druge umetnosti (posebno likovne) umetnik je, kao kreativna ličnost, materijal i umetničko delo koje je kruna kreativnog procesa, oni su međusobno odvojeni, pri čemu se instrument i samo delo nalaze spolja, to jest, van stvaraočeve ličnosti; samo su u glumačkoj umetnosti stvaraočeva ličnost, materijal, instrument i samo umetničko delo organski povezani u jedan isti objekat i ne mogu se razlučiti.«⁹

PRIRODNI I VEŠTAČKI ZNACI

T. Kovzan s pravom piše da su »svi znaci, kojima se služi pozorišna umetnost, veštački znaci«. Istovremeno pogrešno dodaje:

»To ne isključuje postojanje prirodnih znakova u predstavi. Pozorišna sredstva i tehnika su suviše duboko ukorenjeni u životu da bi se sa scene sasvim mogli eliminisati prirodni znaci. U dikciji i mimici glumca individualne navike se granče sa svesno stvaranim nijansama, a namerni gestovi se prepliću s refleksima. U tim slučajevima prirodni znaci su pomešani s veštačkim znacima. Problemi s kojima se susreće teoretičar ne završavaju se time. Drhtav glas mladog glumca u ulozj starca je veštački znak. Drhtav glas osamdesetogodišnjeg umetnika je prirodni znak, kako u životu tako i na sceni, jer nije stvoren veštački.«¹⁰

Razmišljajući ovako, prirodnim znakom treba da smatramo glumicu koja igra žensku ulogu, dok bi muškarac ili dečak u toj ulozj (kao npr. u nekadašnjem školskom pozorištu) bili veštački znak ili uopšteni pravi znak. Ono što Kovzan, prema *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* Andre Lalanda, naziva prirodnim znacima, najčešće su oznake ili simptomi. S naše tačke gledišta, svedeno je u kojoj su meri izvesne crte glumcu urođene, a u kojoj stečene. Glumica koja igra Sen-Te u Brehtovom *Dobrom čoveku iz Sečuana* veštački je znak (jer se služi njim), bez obzira na to da li govori muškim ili ženskim glasom. Pojam prirodnosti čini mi se ovde suvišnim i pogrešnim. Ako na sceni zatrubiti pravi auto (u trenutku ulaska u scensku igru), on zajedno sa zvukom sirene prestaje da bude »prirodni« znak. Isti cvet je jedno u cvečarkinoj korpi na ulici, a drugo kada se preda glumcu posle predstave. Ovo što sada iznosimo o predmetima — ništa ne menja, već malo pojednostavljuje i olakšava zadatak.

Čovek ili stvar, stvar-proizvod civilizacije ili stvar-proizvod prirode nisu već *postaju* znak ulaskom u tekst.

TEKST POZORIŠTA

Termin »tekst« koristim prema J. M. Lotmanu,¹¹ u značenju: organizovana jedinica proizvoljne kulturne činjenice kao čina komunikacije, formulisana u verbalnom ili drugom kodu, u kodu ponašanja, igara, obreda, mode, itd. »Tekst je fiksiran pomoću određenih znakova i u tom smislu je opozicija vantekstovnim strukturama.«¹² Dakle, tekst nastaje na osnovu generativnih pravila, kao rezultat sekundarnog prekodiranja već postojećih tekstova ili semiotizacijom neznakovnih objekata.

»U takve svakodnevnne kulturne aktivnosti spadaje prevođenje određenog dela stvarnosti na neki jezik kulture — komentariše S. Žulkjevski — njegova promena u tekst, to jest u informaciju fiksiranu na određeni način, i unošenje te informacije u kolektivnu svest. Primer ne-teksta može biti šuma, primer teksta vrt. Promena koja, zahvaljujući naporu svrsishodnog rada, deo pejzaža, prirode, menja u sentimentalni ili engleski vrt, predstavljajući fiksiranje određene informacije.«¹³ Dodajmo: tekst neće biti samo promena realne šume, kao tvorevine prirode, u vrt, tvorevinu ljudskih ruku, već i svako »hvatanje« realne šume u poseban »kadar«.

Pozorište je mesto na kojem su suprotstavljena dva prostora koje ispunjavaju dva ansambla — ansambl scene i ansambl gledališta. Ta dva ansambla, dalje, čine posebno jedinstvo suprotstavljeno kolektivnu koji je ne-pozorište.

Zbir teksta scene i teksta gledališta čini pozorišni tekst. Njihove uzajamne odnose i način razgraničavanja možemo opisivati kao stil pozorišta (i drame shvaćene kao projekat pozorišta). Očigledno, u taj problem takođe spada pozorišna arhitektura shvaćena kao organizacija značenjske proksemike. Jedno će pozorište, u tom smislu, biti grčki amfiteatar, koji je, s jedne strane, »upisan« u *polis*, a s druge stvara distancu između gledaoca i glumca na koturnama. Drugo — srednjovekovno pozorište misterija, koje uklida granice između »pozorišnog mesta« i gradske sredine, scene i gledališta. Tim kategorijama je najteže opisati savremeno pozorište, razapeto između prakse arhitekture građanskog pozorišta s »četvrtim zidom«, koje neprestanim eksperimentima teži uklanjanju rampe, mešanju pomenuta dva ansambla. Ovdje nije mesto da zaključujemo: kakve su perspektive tih eksperimenata; samo novinarski, uzgred, želimo da skrenemo pažnju na to da pozorište danas ima smisla kao konzervativna i tradicionalna mala agora, jedino mesto na kojem je u eri eksplozije *masovnih medija* sačuvana »Leiblichkeit« gesta, telesna povezanost scene i publike o kojoj piše Đilo Dorfler¹⁴ (Dorfler u italijanskom tekstu koristi nemački termin: »Leiblichkeit«).

STVARNE I ZNAČENJSKE FUNKCIJE

Biti tekst isto je što i značiti. Međutim, kada tekst nastaje ili kada počinje da znači? To je već složeniji problem. Svaka vrednost kulturnog objekta nije i znakovna vrednost. U pravu je Mječislav Porempski kada piše:

»Funkcionalna vrednost (objekta) pokazuje, s jedne strane, tip objekta, a s druge njegov položaj. Pokazuje ih povezano. Funkcionalna vrednost objekata istog tipa može se menjati u zavisnosti od sintagmatskog položaja svakog od njih u njegovom aktuelnom kontekstu. Objekti koji zauzimaju isti položaj mogu imati različite funkcionalne vrednosti u zavisnosti od tipa koji predstavljaju. Tip, položaj i funkcionalna vrednost čine određenu klasu objekata — objekata koji su funkcionalno istoznačni.«¹⁵

Porempski na taj način razlikuje tri tipa sistema i vrednosti koje se javljaju u njima: 1) tehnički sistemi, u kojima imamo posla s instrumentalnom vrednošću koja se može nazvati upotrebljivošću, 2) društveni sistem s institucionalnom vrednošću koja se može okarakterisati kao *uloga*; 3) komunikativni sistemi sa značenjskom vrednošću ili *značenjem*¹⁶.

Ovo shvatam kao da se instrumentalne i institucionalne funkcije mogu preobraćati, ali ne moraju u značenjske funkcije. Auto, pre svega, služi za vožnju, ali u određenom trenutku može početi da znači. Kuća služi za stanovanje, ali u izvesnim uslovima može početi da znači. Kada? Prepostavljam da *značenje* tehničkih i društvenih *predmeta nastaje prevazilaženjem njihovih upotrebnih funkcija*, koje zbog toga donekle postaju nekorisne. Presto znači, stolica — ne, ili: skoro da ne. Jer je presto stolica napravljena od suvišnih upotrebnih funkcija. Eto, navodeći različita mišljenja istoričara arhitekture, vidi značenje gotskog svoda u njegovoj delimičnoj suvišnosti u odnosu na zahteve statike.¹⁷

PRIRODNI PREDMETI

Predlog Porempskog ima, ipak, izvesne nedostatke: nedostaje mu razmatranje prirodnih objekata i funkcija. Očigledno, tri varijante sistema manje-više iscrpljuju problem, ako se taj problem svodi na organizovanje tvorevina kulture i načine kultuiracije prirode. Međutim, ostaje pitanje: da li možemo govoriti o sistemima u prirodi? Pitanje je filozofski, pa čak i teološki opasno, mada ga treba postaviti. Upravo ne vidim razlog da se kultura kao poredak suprotstavlja prirodi kao haosu. Postoje predmeti koji nemaju ni instrumentalnu, ni institucionalnu, ni značenjsku vrednost, mada predstavljaju određen poredak funkcija, kako s obzirom na njihov tip, tako i na položaj. Ti predmeti (pri-

rodni predmeti), uključeni u tehničke, društvene i komunikativne sisteme, kulturizovani su i semiotizovani. Ako zanemarimo problem semiotizacije prirodnih objekata, izgubićemo iz vida čitave prostore kulture.

Kakve to veze ima s pozorištem? Upravo ima, i to zbog mesta glumca u pozorišnom tekstu. Ako govorimo o postojanju znaka, onda moramo imati u vidu od čega i na koji način postaje znak. Jer, glumac pre izlaska na scenu nije objekat samo instrumentalne i institucionalne vrednosti, već takođe skup bioloških (psihofizičkih) svojstava. Podsećanje na takve činjenice zvuči skoro trivijalno, premda te činjenice nameću brojne metodološke probleme koji su prethodno signalizirani kao problem dvojstva glumac-stvaralac, glumac-tvorevina, glumac-pošiljalac i glumac-poruka.

»VATES BIFORMIS«

Problem odnosa čoveka i umetnika u jednoj ličnosti na izgled je zajednički svim umetnostima. Međutim, u glumačkoj umetnosti radi se o nečem što je više od psihološkog ili sociološkog fenomena dvostruke prirode umetnika, istovremeno moćnog i krhkog, o nečem što je više od toposa »vates biformis« (Horacij: *Carmina* II, 20).

Pozorišna poruka je čin glumca. Znamo šta spada u taj čin. Još jednom istaknimo da je autorstvo pojedinih elemenata tog čina izuzetno bitan problem s tačke gledišta geneze predstave (ne govoreći o autorskom pravu), mada tokom trajanja predstave glumac na svoj način *prsvaja* reči, gestiku i mimiku.

Glumac je sastavni element pozorišne predstave. Prema tezi kojoj težim, glumac kao supstanca znaka zadržava deo svojih svojstava koja smo prethodno okarakterisali kao prirodna, instrumentalna i opšta svojstva. Glumac ta svoja svojstva pozajmljuje junaku drame, i to nije nikakvo nesavršenstvo ili siromaštvo njegove umetnosti. Semiotizacija stvarnih funkcija — o tome je prethodno bilo reči — sastoji se u njihovom prevazilaženju. Estetska funkcija se zasniva na tome da između plana izražavanja i plana sadržaja dolazi do neprestanog osciliranja. »Umetnost reči — piše Lotman — počinje od pokušaja prevazilaženja osnovnog svojstva reči kao jezičkog znaka¹⁸, od prevazilaženja arbitralnosti, do koje dolazi između plana izražavanja i plana sadržaja. To se, između ostalog, zasniva na zamenljivosti oba plana: ono što je u jednom slučaju plan sadržaja, u drugom postaje plan izražavanja, i obrnuto¹⁹.

Ovu pojavu ne zapažamo samo u umetnosti reči. Štaviše, čini mi se da pozorišna umetnost pruža posebno očigledan primer višestranog i čestog prekodiranja značenja. U pozorišnoj umetnosti scenski junak kao tekst čuva — donekle metaforičan izraz — sećanje na poreklo glumačkog znaka kao na ljudsku supstancu. Glumac pozajmljuje junaku određen deo svoje ličnosti, svog iskustva, svoje biografije. Igra s distancom ili igra s preživljavanjem — samo su različite tehnike u okviru iste pojave.

S druge strane, na ličnost glumca utiče istorija njegovih scenskih postupaka. Ako je, na primer, isti glumac igrao u različitim vremenskim razmacima Švejka i *Kapelana iz Kepenika*, može se smatrati da je takav izbor bio motivisan sličnošću likova. Međutim, kada je drugi glumac (namerno uzimam autentične primere iz istorije poljskog pozorišta XX veka) igrao Šekspirovog *Richarda III*, a zatim Jozefa K. u Kafkinom *Procesu*, takav izbor navodi na razmišljanje. Da li je takav glumac univerzalan? Nesumnjivo da je bila u pitanju velika glumačka individualnost, ali se bez teškoća mogu navesti drugi primeri velikog raspona uloga ili — drukčije rečeno — šireg *emploi*. Ali, problem nije u tome. Glumac koji uključuje različite uloge u svoju umetničku biografiju, ne samo da dokazuje ispravnost zanata, već takođe govori o srodnosti tih uloga, pronalazi slično u različitom.

S poljskog prevela Biserka Rajčić

silvija

samo simčić

Ne more!

Otoci su rajska samoća,
grozd, koji padne u moje vino,
crno, od prerezane žile.
Rade u ravnici!
Na kopnu paklena družina
tišinu i misli ubija.
Mora s otocima su mir,
a u planini je dno neba
sestra moja,
žena, izgubljena
iz misli i srca!

Devica u duši ne traži svetlost svetla,
gde tamni, tamo židovi ječe
iz staklenog leda
i vapi za strast.
Po osećanjima mora reže moj trup
valove s pramcem broda,
i ako pevam srećno putujući
o Silvijinoj ljubavi
koja je kamen iz mekoće,
neprestano odlazim na tlo
s pojasevima devojačkih ruku,
koje su pale u svoje dlanove
od vratá.

Da nisam voljen?
Sta je anđelu, koji prenosi čoveka u nogama,
zemlja sa jezerima?
Ali nije oluja stresla sunce
pod kamenjem i zemljom
i zatresla srce
s dahom iz pluća koje ne priželjkuje,
koja pomiruje s gromom i besom
svojih čistih očiju?
Vekovi uznemiravaju čoveka
a meni vek ne zatvara vek
i tren ne zablista s tamom
nad mojom dušom!
Prvi čovek, pre no što ugrije jabuku,
gleda prokletstvo ukusa,
pun ruža,
i ako je devojaštvo izgubljeno,
slasti menja u miris,
u kojem jablan miriše
i zub gadova
pitko mleko iscedi.

A Silvija će plakati i plače.
Neka izliva suze, nek je to bol,
koja sebe uživa.
Vešta muške nevinosti, i ako moli za poljubac,
od nje slasti ne može uzeti, nego prosi za otrov,
koji Silviju ubija.
Anđelu naime srce miruje,
ako mu u mesu nije,
da truli.
Zato gleda na podignute Silvijine grudi iz mora.
Prelagan je za nju zrak
i prejako sunce duha, koje pada na nju.
Volela bi da se udavi, jer neće da dá svoju krv
u zeleno,
Volela bi da skrije lice u ljubljenju, da bi ljubljena
ne ljubila.
I ne bi odbranila cvetiće svoga sna
od potkupljivanja.
Tako je visina svet pesnikove želje
i odlazim sa grudi otoka, koje osećajnost obuzima.
U ravnici more otvrdne i okopni.
Tamo je žena sadržaj i vatra, rešena trpljenja,
ali na dnu leži
i reč baca plamen u dim.

Sa slovenačkog preveo I. Kocijančić

Jerzy Ziomek: *Semiotyka teatru*, »Teksty«, 2 1976. str. 9—27.

1 T. Kowzan: *Littérature et spectacles dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiotiques*, Varsovie, 1970, p. 151 i skraćena poljska verzija pod naslovom *nak w teatrze* »Dialog«, 1969, 3.

2 U. Eco: *Pejzaz semiotyczny*. Preveo A. Weinsberg. Warszawa, 1968, str. 368 i dr.

3 S. Skwarczynska: *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu u: Wokół teatru i literatury*, Warszawa, 1970.

4 Detaljnije sam o tome pisao u članku *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne* koji će biti objavljen u zborniku *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki i J. Slawinski (Ossolineum).

5 K. Puzyna: *Burziwa pogoda*, Warszawa, 1971, str. 32—38.

6 Pojmove iz denotativne i konotativne semiotike koristim u značenju koje je utvrdio Hjelmslev (vidi: L. Hjelmslev: *O základach teorie jazyka*. Prekl. František Cermak, Praha, 1972, str. 140 i dr.).

7 A. Arto: *Pozorište i njegov dvojniki*. Prev. Mirjana Miočinović, Beograd, Prosveta, 1971.

8 A. Tairow: *Notatki režysera*. Prel. Janina Ludowska, Warszawa, 1964.

9 Kowzan: op. cit., str. 149.

10 Ovdje se pozivam na brojne Lotmanove radove, posebno na: J. M. Lotman: *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva, 1970, pogl. 3; Ponjatje teksta. Cit. prema prev.: *O pojeciu tekstu*. Preveo J. Faryno, »Pamietnik Literacki«, 1972, z. 2.

11 Lotman: *Struktura...*, str. 67.

12 S. Zólkiewski: *O zasadach klasyfikacji tekstów kultury*, »Studia Semiotyczne«, Vol. III, 1972, str. 181.

13 G. Dorflès: *Człowiek zwielokrotniony*. Preveo T. Jekiel i I. Wojnar. Warszawa, 1973, str. 102.

14 M. Porebski: *Ikonosfera*, Warszawa, 1972, str. 49.

15 Ibidem, str. 50.

16 Eco: op. cit., str. 292 i dr.

17 Lotman: *O pojeciu tekstu...*, str. 214.

18 J. M. Lotman: *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. Preveo J. Faryno, »Pamietnik Literacki«, 1969, z. 1 str. 279 i dr.