

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 prilichnoj 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-

nislavskog »označitelj« (glumac) treba da se precizno i potpuno poistoveti s »označenim« (karakter). U komediji del arte, u svim vrstama pantomime, u brehtovskoj estetici — »stvarno« je »označitelj« a ne »označeno«, u pozorištu je samo pozorište »istinsko«; glumac koji igra i scena.

U japanskom pozorištu lutaka burakiju, glumac koji pokreće lutke vidi se na sceni. To je pozorište iluzije i deziluzije. Estetika pantomime je slična: mim je istovremeno marioneta i onaj koji pokreće marionetu. On je onaj koji to nije i nije onaj koji to jeste. Ne hoda po konopcu, jer hoda po sceni, ali hoda po sceni kao da hoda po konopcu razapetom uzvazduhu. Nije akrobata već je znak akrobate. Ali mim ne »igra« akrobatu onako »realistički« kao što glumac igra pijanca. U pantomimi je iluzija označenog istovremeno stvorena i uništena. Umetnost pantomime je dijalektika znaka.

U *Kralju Liru*, u sceni Glosterovog samoubistva sa stena u Doveru, Šekspir se poziva na pantomimu. Gloster se baca u ambis, ali gde i sa čega? Sa stena Dovera, s kamena u šumi. Ta scena filmskim sredstvima, ukoliko nisu samo fotografija pozorišne predstave, čini se nemogućom za prikazivanje. Glosterovo samoubistvo je samo simbolični znak samoubistva. I kao kod Strelera u Pikolo teatru, Gloster kao tragična budala izvodi salto s trambuline. Pantomima u toj sceni menja samoubistvo u njegov pozorišni znak, koji je istovremeno groteskan i tragičan.

Dva druga primera vanjezičkog pozorišnog znaka, koja zaslužuju posebnu analizu, jesu prelaz preko purpurnog tepiha u Eshilovom *Agamemnonu* i scena s papom u Brehtovom *Galileju*. Tepih, koji je rasprostrta služavka, pravi je tepih i prelaz je takođe doslovni znak. Istovremeno, purpur je simboličan znak krvi, ubistva i mora. Purpurna boja je od morskih insekata. Tepih je oltar i prelazak preko tepiha je uvreda bogova; tepih je oltar i prelazak preko tepiha je simbolična promena onog koji prinosi žrtvu u žrtvenu životinju. U tom prelazu dolazi do simbolične promene dželata u žrtvu. U epilogu su na tepihu pokazani leševi Agamemnona i Kasandre. Oponašajući ili emfatički znaci su pozorišno siromašni i rasplinjavaju se u označenom. Do-

slovni i konkretni znaci imaju oštre ikone i pored poruke svoje doslovnosti sadrže bogatu simboliku označenog. Papa u *Galileju* pred ogledalom i u kratkim gaćama diskutuje s kardinalom inkvizitorom o Galileju. Na čiviluku vise svečana riza i papaska kruna. Papa bez odeće je tolerantan i liberalan; kada ga obuku u odeću Ureda, on je onda samo Ured. Kada je čiviluk prazan a papa obučen, Galilejeva sudbina je zapečaćena. Da bi ga slo-mili, pokazaće mu sprave za mučenje. Efekat otuđenja, V-efekat, ovde se postiže primenom konkretnog znaka — papine gaće i čiviluk kao simbolični znak i svečana odeća, simboličan znak — kao konkretan znak.

Ove tri opaske mogu poslužiti kao privremen zaključak: 1) Onijentacija na »označitelja«, površinsko, ikonu, kaligrafiju znaka je teatralizacija pozorišta. U konkretnim i simboličnim znacima »označitelj« je estetska vrednost. 2) U dugoj istoriji pozorišta, i to ne samo evropskih, dominiraju periodi znakovnog bogatstva i prevage konkretnih i simboličkih znakova: sva pozorišta koja se služe maskom, del arte, emblematsko pozorište, u kojem ženske uloge igraju muškarci (»mladić-devojka« kao ambivalentan znak), pozorište Velike reforme, Mejerhold, Breht. Pozorište naturalističkog oponašajućeg znaka, kao evropsko građansko pozorište iz druge polovine XIX veka i njegova zakasnela kontinuitet, kako buržoaska, tako i komunistička (pozorište socijalističkog realizma), pre su tužan izuzetak u istoriji pozorišta. 3) idiskusije o granicama intervencije režisera ili dramaturga upravo se odnose na slobodu izbora vanjezičkih znakova; moguće je, iako pouzdano samo za profesore književnosti, da »označitelj« u *Faustu* ili *Kralju Liru*, ili u drugim velikim dramskim tekstovima, bude jednoznačan ili da se svodi na nekoliko tradicionalnih interpretacija. Međutim, »označitelj«, sistem vanjezičkih znakova — uvek je, osim malobrojnih scena, neodređen ili nedovoljno određen. Da ta sredstva treba da služe samo »označenom«, univerziteti seminar bi mogao uspešno zameniti pozorište. Izbor označitelja spada u pravo reditelja.

S poljskog prevela Biserka Rajčić

# jezik modernog teatra

tomislav gavrić



COWARDICE

[Face p. 45.

kukavičluk

Jedna od najznačajnijih kontroverzi u pozorištu odnosi se na ulogu jezika. Pre nego »teatar dijaloga«, kritici treba podvrgnuti klasičnu dramaturgiju u kojoj se sve izražava posredstvom konverzacije i gde svekoliki pozorišni elementi služe samo kao dodatni tekst. Međutim, reč više nije jedino sredstvo dramske ekspresije, već jedno među ostalim. Polazeći od Diboovih razmatranja iznetih u delu *Opšta retorika*, po kojima se retorika istorijski deli na onu koja odražava logičku tendenciju zasnovanu na konotativnoj funkciji jezika i estetičku tendenciju, refleksiju o poetskoj funkciji, utvrđujemo da polje retorike ne uključuje samo reč, već i »scenski jezik«, koji, na izvestan način, u njoj već dugo postoji. Retorika se ne odnosi samo na jezik, već i na semiotička sredstva. Razlika je značajna, iako retorika ne mora da bude sasvim verbalna; ona zavisi od gestova, šumova, svetla, u meri u kojoj oni učestvuju u stvaranju smisla. Ne odnosi se samo na reč, već i na druge kategorije jezika. Nova dramaturgija, dakle, unosi u teatar nova obeležja, jer se pojmovi zamenjuju »scenskim jezikom« i posebno osvetljava polje čina komunikacije (najsuštinskija audio-vizuelna reč). Ovaj doprinos nove dramaturgije nije u reformi dramskih dela, već u usavršavanju instrumenata komunikacije, gde je »upotreba« suptilnija od smisla.

## VERBALNA I NEVERBALNA RETORIKA

Verbalna retorika sadrži izvestan broj sintaksičkih elemenata: elipsa, medovršena rečenica, fonetička progresija (to jest, označavajuće), isprekidani dijalozi. Ona se, s druge strane, manifestuje na razini reči i suštinski se iskazuje u formi »izgovorenih« reči (argo, eshatologija, neobični neologizmi, kalamburi, ponavljanja, efekti iznenađenja, stihomitija, polisemija, obični jezik-istraženi jezik), itd. Neverbalna retorika se, u isto vreme, odnosi na tematsku radnju i način ekspresije u slučaju da se otkriva iz tehničkih sredstava (šumovi, svetlo). Prva kategorija ili retorika tematike isključivo počiva na ograničenim elementima. Hiperbolički prosede, to jest, suština ili arhetip su proizvod težnje da se prikaže specifično teatarsko. Odatle proizilazi retorika radnje, koju su stari nazivali dispositio a Diboa »figurama maracij«. Ona stavlja u igru velike delove »govora« i predstavlja izvanrednu različitost. Ona se, s jedne strane, poziva na snove pomoću kojih nastoji da oformi posebnu strukturu, a s druge služi različitim umetničkim prosedeima: filmska tehnika, tehnika romana, cirku-sa ili mjuzik-hola, kontrast komično-tragično, paroksiastičko ubrzanje, itd. Sve tehnike vrlo očito dokazuju da se novo pozorište ne obraća duhu posredstvom smisla. Ovo unapređenje senzori-jalnog često se manifestuje u metodičkoj upotrebi onoga što Arto naziva »materijalizacija« (auditivni i vizuelni simboli), a što ima primarni značaj jer kodira ceo komad. Može se tvrditi da je retorika radnje mnogo bogatija od retorike tematike; međutim, kao sadržaj ona se otkriva tek u drugom stepenu, iza retorike ekspresije.

Bilo kako, neverbalna retorika uvek efektuje strukturaciju smisla. Njena je funkcija da privuče pažnju na poruku i kontroliše kako se ona prenosi, a sastoji se u izboru likova i situacija, tehnika radnje i audio-vizuelne ekspresije. Predmeti, slike i gestovi mogu da označavaju, i oni to obično i čine, ali nikada samostalno; svaki semiološki sistem prepliće se s jezikom. Vizuelna supstanca, na primer, potvrđuje svoja značenja udvajajući se lingvističkom porukom, tako da bar jedan deo ikoničke poruke stoji prema jezičkom sistemu u strukturalnom odnosu razvijanja ili smenjivanja. Tu nije u pitanju poeta već, da uzmemo jednu Bartovu distinkciju, pisac u suprotstavljanju prema pisanom. Glavni elementi teže da izazovu šok: tematika ga izaziva hiperboličkim prosedeom, a verbalna ekspresija naglašenim odstupanjima ka »dubini« (argo i skatologija). Radnja, naime, dosta utiče na držanje publike. Reč je o retorici »senzori-jalizacije« i konotacije, onome što izdvaja neposredno značenje. Novi teatar se razlikuje od drugih agresivnih pokreta, kao što su nadrealizam i dadaizam, koji se isušivši zadržavaju na samom šoku. Suština novog teatra nije u repertoaru figura ili u nekim posebnostima. Specifičnost celog fenomena pokorava se načelu formalne logike koja nas uči dvema pozicijama: nužnom uslovu i dovoljnom uslovu. Novi teatar ide za tim da uspostavi sistem po kojem bi se osobnosti artikulisale i razumeli delovi iz kojih se on sastoji. U teoriji, sistem koji se istražuje daje sasvim koherentnu celinu oblikovanu od sličnih entiteta. U praksi, osim domena egzaktnih nauka, potrebno je dosta optimizma da bi se pomišljalo na egzaktnost u tumačenju ovih problema.