

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) iDskusije 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 dodatak tekstu. 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.



Pozorište je, kako Bart kaže, jedna vrsta kibernetičke mašine. Tu mašinu za vreme odmora krije zavesa. Ali, čim se zavesa digna, ona počinje da šalje na našu adresu izvestan broj poruka. Svojevremeno tih poruka čini simultano, a ipak različito ritmova; samo u jednom trenutku predstave istovremeno dobijamo šest ili sedam obaveštenja (koja šalju: dekor, kostim, osvetljenje, raspored glumaca, njihovi gestovi, njihova mimika, njihov govor), ali neka od tih obaveštenja su istaknuta (to je slučaj s dekorom), dok se druga odvijaju (govor, gestovi); reč je, dakle, o prvoj »obaveštajnoj polifoniji«. A to i jeste ono što čini pozorišnost. Teatar je akt komunikacije par excellence. Glumci se ne pozivaju samo na reč, već i na sve ono što smo nazvali »scenskim jezikom«. Komunikacija svim mogućim sredstvima s publikom koja je došla da ih sluša, gleda i razume. Jezik se, po Jakobsonu, mora ispitivati u svojoj raznolikosti njegovih funkcija. Skiciranje tih funkcija zahteva sažet pregled činilaca koji ulaze u sastav svakog govornog događaja, svakog čina verbalnog opštenja. Pošiljalac šalje poruku primaocu. Da bi bila delotvorna, poruka zahteva kontekst na koje se odnosi, uhvatljiv za primaoca, bilo verbalan ili takav da se može verbalizovati; kôd koji je u celosti ili bar delimično zajednički pošiljaocu i primaocu (drugim rečima, onome koji poruku enkodira i onome koji je dekodira); i, najzad, kontakt, fizički kanal i psihološku vezu između pošiljaoca i primaoca, koji obojici omogućuje da uđu u komunikaciju i u njoj ostanu. Svaki od ovih šest činilaca određuje jednu posebnu funkciju jezika. Iako razlikujemo šest osnovnih aspekata jezika, ipak se mora reći da je teško naći verbalne poruke koje bi vršile samo jednu funkciju. Takozvana emotivna funkcija, ili »ekspresivna« funkcija usredsređena na pošiljaoca, ima za svrhu direktno izražavanje govornikovog stava prema onome o čemu govori. Ona pokazuje tendenciju proizvođenja utisaka o nekoj emociji, bilo da je reč o istinskoj ili simuliranoj emociji. Jedan bivši glumac Teatra Stanislavskog je od fraze »Segodnja večerom«, s tim »večerom«, menjajući njegovu ekspresivnu nijansu, napravio četrdeset različitih poruka. On je napravio spisak nekih četrdeset emocionalnih situacija, a zatim izgovarao zadatu frazu u skladu sa svakom od tih situacija, koje je publika morala da prepozna isključivo po promenama u glasovnom obliku istih dvaju reči.

U tradicionalnom pozorištu, međutim, označavanje pozorišne komunikacije cilja homogenosti i sastoji se iz nivoa diferencije i dramskih tehnika (osvetljenje, šumovi, kostim, dekor), pojačavajući tekst i odgovarajuću atmosferu. U novom pozorištu prisutan je heterogeni jezik, najčešće polisemički, kao i anomalije, neverbalni znakovi (materijalizacija) i scenski jezik. Osvetljenje, dekor i šumovi, iako prevashodno imaju simboličku ulogu, mogu da budu i semički. Heterogenost, kompleksnost i novina ovog kôda objašnjavaju, pak, teškoće dekodiranja; kontekst poruke sveden je na minimum.

#### KONCEPTUALNO-EMOCIONALNO

U tradicionalnom pozorištu odnos između publike i pozorišnog dela je emocionalan u meri u kojoj on rezultira iz jednog figurativnog jezika s afektivnim rezonancama i provenih tehnika. Međutim, ako je emocionalno nosilac značenja, a delo sredstvo »poruke«, ono ima konceptualnu dimenziju. Kako situacije prenose teme i saopštavaju ideje? Tradicionalnom pozorištu označavanje nije posredovano (kao u poeziji), već u suštini apstraktno i otkriva se preko duha koji ga prima; u novom pozorištu označavanje ide od konceptualnog ka emocionalnom. Apstraktni sadržaj iščezava pod vidom nepreciznosti i ambiguiteta. Smišleno se odbacuje čisto konceptualna komunikacija, i kada kontakt s publikom zadržava jezičku dimenziju, on sadrži mnoštvo novih elemenata: fragmenti snova, »materijalizacija«, osvetljenje, simbolički šumovi, ubravanje ili usporavanje ritma: *intelekt ne označava već posređuje smisao*. Kako, dakle, prihvatiti pozorište koje nije potpuno intelektualno i koje je odbačeno iz kar-tezijanskog sveta, a, uz to, nije ni »litterarno«? Novo pozorište se ne zadržava na racionalizmu i intelektualizmu; ono je spoj niza činilaca koji teže asimilaciji.

Konceptualni element nije, kako kaže Emanuel Žiskar, zamjenjen, već uklonjen u drugi plan: utopljen u neizvesnost hipotetičkog. Poruka, naime, ostaje uopšteno dvojaka: polisemička i nepotpuna, nagrižena ne-smislom. Kada autor izbegava da nam bez potrebe »objašnjava« poruku, to znači da je svestan ozbiljnih teškoća u pronalaženju smisla i poziva nas da i sami učestvujemo i pronalazimo konceptualna značenja. U tradicionalnom pozorištu kontakt se uspostavlja na razini jezika: dekor, kostim, šumovi i osvetljenje često imaju zadatak da stvore atmosferizaciju, a ne da igraju ulogu simbola. U novom pozorištu je očita nadmoć senzorijskog nad konceptualnim, zahvaljujući spajanju afektivnih elemenata. U meri u kojoj je on nosilac označavanja, kontekst je, najpre, fizički, specifično teatarski. Najteže je odgovoriti na pitanje: kako tumačiti neverbalne elemente (materijalizaciju, na primer) koji imaju suštinski značaj? Komad, svakako, najpre treba videti da bi se potom dešifrovao, kao što dirigent dešifruje partituru. Značenje dobijamo »prevođenjem« elemenata verbalizacije i konceptualizacije. Teško je verbalno formulirati ono što izražava »materijalizacija i simbolička upotreba prostora«. Gotovo se uvek dolazi do »neprevođenja«: verbalni jezik se, naročito ako izražava pojmove, mora nužno apstrahovati i pojednostaviti ili dešifrovati; prenošenjem u pojmove okvire dolazi se do svođenja poezije na prozu.

# aspekti semiotike teatra

Semiologija pozorišta in statu nascendi:  
Prag 1931-1941.

irena slavinska

Kao samostalan sistem svestan svojih principa i svojih ciljeva, semiologija pozorišta rodila se i sazrela u Pragu između 1930. i 1940. godine. Njene prve manifestacije su: *Estetika dramatičeského umění* Otakara Zih, objavljena 1931. i *Estetičke studije* Jana Mukaržovskog, među kojima jedan od prvih tekstova koji se bavi analizom glumačkog gesta takođe potiče iz 1931.<sup>2</sup> Ta dva autora će na prvom mestu privući našu pažnju, s obzirom na opšti karakter njihovih teorija oje obuhvataju pozorišni fenomen u celini. Kasnije, u godinama 1936—1940, prevladajuće detaljnije studije koje pretežno ispituju pojedine aspekte ovog pitanja, mada se ta konstatacija ipak ne odnosi na sva dela nastala u ovom periodu.

Ono što predstavlja opšte svojstvo novih teorija jeste organska veza koja ih veže s nekoliko godina ranije rođenim strukturalizmom i koja krči put u epohu za koju se zanimamo. Ta konstatacija se, svakako, bolje potvrđuje u spisima Mukaržovskog, mada i Zihova knjiga polazi od uverenja da teorijsko posmatranje umetničkog dela znači posmatranje njegove strukture. Mora se priznati, s druge strane, i naročito kad se radi o Zihovom delu, da je osetno slabija veza s praškim lingvistima, s aktivnošću Lingvističkog kružoka, već veoma dinamičnog i uticajnog u 1931. godini.

Mada bi po hronološkom redu prednost morala biti data Zihu, pogodnije je prvo izložiti semiološku teoriju nemnosti Mukaržovskog, koja je, istina, objavljena nekoliko godina kasnije (1934), ali koja nas neposredno uvodi u kontekst estetičke praškog kruga. *Umetnost kao semiološka činjenica*: to je bio naslov saopštenja koje je Mukaržovski podneo na IV međunarodnom filozofskom kongresu u Pragu (1934).<sup>3</sup>

Saopštenje Mukaržovskog sadrži tezu koju su već isticali poljski autori Ingarden i, nešto kasnije, Kridl; tezu da se umetničko delo ne može identifikovati ni s predstavom koju o njemu stvara individualni primalac, kao ni s materijalnom realizacijom toga dela. Ono postoji kao »estetski objekt« (u kolektivnoj svesti); materijalni umetnički fakt samo je njegov spoljni simbol.

Takvi postulati predstavljaju, zapravo, preliminarna određenja koja otvaraju vrata semiološkoj teoriji umetnosti. Ova teorija se zasniva na dva principa: (1) umetničko delo je autonoman znak i (2) umetničko delo je komunikativni znak. Obe teze, a autonomni karakter znaka posebno, zahtevaju objašnjenje. Autonomni znak je formiran od tri elementa (nivoa): (1) umetničke činjenice koja funkcioniše kao simbol koji se obraća čulima; (2) »estetskog objekta« koji funkcioniše kao značenje i (3) odnosa prema realnosti. O kakvoj realnosti je reč? Autorov odgovor je prilično uopšten: radi se o određenom kontekstu društvenih, naučnih, filozofskih, političkih, religioznih fenomena epohe. Zanimljivo je napomenuti da je upravo autonomni karakter znaka onaj koji se nalazi u odnosu s ovim kontekstima.

Drugu od ove dve teze: da je umetničko delo komunikativni znak, propratio je sam autor mnogim objašnjenjima i ograničenjima. Mukaržovski je spreman da brani komunikativnu intenciju svih umetnosti; to čini bojažljivo kad su u pitanju muzika i arhitektura (gde komunikativna funkcija ostaje »nevidljiva«), ali ne okleva da podvuče njen značaj u tematskim delima (sa sadržajem, sižeom); ne zaboravlja, takođe, da dodaje odmah zatim da svaki element umetničkog dela, a ne samo sadržaj, virtualno poseduje semiološku vrednost. Napomena se odnosi i na apstraktno slikarstvo i na nadrealističku umetnost. Ali, bez obzira na te napomene, Mukaržovski o komunikativnoj funkciji znaka govori, zapravo, samo u odnosu na takozvanu tematsku umetnost. Tačno je da je »estetski objekt« u celini sposoban za prenos smisla, ali u tematskim delima sadržaj (siže) postaje osa kristalizacije koja koncentriše komunikativne snage »raspršene« po pojedinim nivoima.