

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 simultanost, a ipak različitost 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 pravoj »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-tezijskog 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 dramaticeského 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 postulat predstavlja, 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.

Vremenom će strukturalistička i semiotička koncepcija praške grupe steći veću preciznost; taj će se proces odraziti i na estetici Mukaržovskog. Mora se priznati da svesna semiološka orijentacija predstavlja glavno svojstvo te estetike. Takva orijentacija proizilazi, kako se čini, iz opšte tendencije češkog strukturalizma koji osetno inklinira prema strukturama značenja. Odatle i shvatanje umetničkog dela — shvatanje Mukaržovskog — kao znaka s posebno složenom strukturom.

Interes Mukaržovskog za odnose koji deluju među pojedinim komponentama umetničkog dela odlučujući je, na određeni način, za karakter njegovog shvatanja: on uvek razmišlja o semantičkim vezama, o građenju jedne opšte semantičke strukture s međusobno izmenljivim funkcijama. Tu se treba setiti njegovih formula iz saopštenja 1934, koje se tiču virtualne, latentne semiotičke vrednosti svakog elementa dela.

Iznenadujuće ambiciozan bio je njegov projekat da svojom teorijskom refleksijom obuhvati sve umetnosti, kao i odnose koji ih povezuju. A upravo tih godina nastaju studije iz oblasti estetike arhitekture i slikarstva, mada se pažnja Mukaržovskog najviše usredsređuje na poeziju i scenske umetnosti (pozorište i film).

Prva strukturalna (i istovremeno semiološka) analiza bavi se umetnošću glumca. Metodološka intencija Mukaržovskog pokazana je već u naslovom *Strukturalna analiza fenomena glumca*. Studija, polazno koncentrisana na ispitivanje gesta Čaplina, ipak poseduje opštiju vrednost, jer nudi i — po prvi put — globalnu teoriju scenskog dela. Piše: »... Struktura fenomena glumačke igre je parcijalna struktura koja ostvaruje monosemičnost tek unutar strukture celine scenskog dela... Tome doprinose mnogostruki odnosi: odnos glumca i scenskog prostora, glumca i dramskog teksta, glumca i drugih glumaca«. Iz konteksta proizilazi da autor pod scenskim delom podrazumeva pozorišnu realizaciju, to jest, samu predstavu.

Glumačka akcija je takođe jedna struktura, sastavljena od tri grupe elemenata. Prvu grupu čini sveukupnost glasovnih elemenata, koja obuhvata visinu, jačinu i boju glasa, intonaciju i melodiju. Drugu grupu čine mimika, geste i ponašanje glumaca, ekspresivni činioci koji vode upoznavanju, drukčije nego pomoću reči, osećanja ličnosti. Treći strukturalni element glumčeve akcije jeste sveukupnost telesnih kretanja koje određuju i menjaju odnos glumca prema scenskom prostoru.

Privilegovani predmet analize Mukaržovskog jeste sveukupnost tipičnih gesta Čaplina kao scenske ličnosti. Shvatanje gesta kod Mukaržovskog postaje jasno već iz njegove definicije semiotičkih instrumenata, gde razlikuje, pre svega, gest-znak od gesta-izraza. Mada sve geste u principu poseduju ekspresivnu funkciju, po Mukaržovskom, ne sme se mešati individualna ekspresija (psihološke prirode) s kolektivnom, konvencionalnom ekspresijom (konvencionalne, ritualne, društvene geste). Jer, upravo ove konvencionalne geste (to jest, društveno određene) imaju karakter i funkciju znaka. Dinamika Čaplinove gestualne linije rađa se iz stalne i naglašene interferencije ovih dveju vrsta znakova: iz neprestane opozicije društvenih gesta i ekspresivnih gesta scenske ličnosti.

Očigledno, razlikovanje gesta-izraza od gesta-znaka ne predstavlja mnogo opravdan postupak. Danas smo više skloni da mislimo kako svaki scenski gest ima vrednost znaka. Ali, strukturalistička i semiotička misao Mukaržovskog ipak zaslužuje da bude proučavana.

Vrativši se Mukaržovskom kad budemo došli do formulisanja, njegovim rečima, naših zaključaka o stanju teorije pozorišta u Pragu 1941; pre toga treba da ispitamo pozicije Otakara Zihova u oblasti semiologije teatra, a posebno one sadržane u njegovoj već pomenutoj knjizi *Estetika dramske umetnosti*.

Do 1913. Zih je predavao Teorijsku dramaturgiju, a zatim Estetiku opere i Estetiku drame. Svi ti problemi, koje je praški naučnik upoznao tokom svoga rada, našli su odjeka u ovoj knjizi. Njegova *Estetika dramske umetnosti* sačinjena je od tri dela. Prvi, kojeg sâm autor naziva metodološkim, nosi naslov *Koncepcija dramske umetnosti*; drugi (*Principi dramskog*) sadrži estetički pristup kao širi od teorijskog koji, opet, zauzima treći deo (*Princip stilizacije*).

Ono što nas posebno interesuje je prvi deo koji odmah otkriva teorijske i metodološke stavove autorove: njegovu semiološku koncepciju umetnosti. Posle opšte definicije dramskog dela, Zih formuliše tezu po kojoj specifičnost jedne umetnosti proizilazi iz sveukupnosti znakova koji pripadaju toj umetnosti (i samo njoj). Odmah zatim postavlja se pitanje: koji su ti specifični znaci u slučaju dramskog dela? Autorov odgovor je tako jednostavan, tako generički da nas dovodi u zabunu: po njegovom mišljenju, specifičnost dramske umetnosti (i šire: pozorišne umetnosti) sastoji se u simultanosti vizuelnih i auditivnih poruka. Takva vrsta konkatencije znakova nije svojstvena nijednoj drugoj umetnosti osim dramske; pojedine scenske umetnosti (balet, pantomima) postoje i bez akustičkih znakova, ali to nije dramska umetnost shvaćena kao postavljanje drame na scenu.

Protiv vlastite teze Zih formuliše razne prigovore u smislu akustičkih i vizuelnih predstava koje se javljaju već pri samom čitanju drame: takve »slike« su, međutim, potpuno arbitrarne jer su lišene intersubjektivnih, pa i objektivnih svojstava. Zbog toga proširena definicija dramskog dela mora da obuhvata i taj dodatni momenat: »Dramsko delo ne postoji stvarno sve do svoje scenske realizacije.« Pre nego što je na taj način realizovan, dramski tekst postoji samo na »idealan« način, analogan onome

u slučaju muzičke partiture. Suprotno slici ili skulpturi, delo još nije stvarno, nego samo shematičko i intencionalno. Tu vredi napomenuti da se Zih ne poziva na knjigu Romana Ingardena, objavljenu iste godine; čini se da ga češki autor i ne poznaje. Ali je nemoguće ne primetiti, povodom ove i povodom nekih drugih teza, izvesnu srodnost njegovih ideja s fenomenološkim načinom mišljenja. Ta činjenica nije izmakla Mukaržovskom i on upozorava na nju u nekrologu za Zihova (1934).

Prvi deo Zihove knjige sadrži egzegezu dveju koncepcija od najvećeg značaja: sintetičke i analitičke teorije dramskog dela. U sintetičkoj teoriji Zih zapravo preuzima teoriju svog učitelja Otakara Hostinskog (iz 1877), koja akciju glumca smatra ključem scenskih umetnosti. Ova teza dominira i Zihovom knjigom i — recimo to odmah — svim teatrološkim istraživanjima koja je češka škola izvršila u periodu koji nas zanima.

»Sintetička teorija pozorišta« je u Zihova reinterpretirana prema njegovoj vlastitoj koncepciji: kao dinamični proces stvaranja predstave u kojem učestvuju sve vrste umetnika, od autora teksta pa sve do reditelja i glumaca. To je ono što Zih naziva »sintezom umetnika«. Doprinos scensko delo može i mora biti tretirano kao organska celina čiji su delovi potčinjeni jedinstvenom cilju. Proces se ne odvija bez konflikata, naprotiv, antinomični karakter komponenta scenskog dela nužno stvara dinamičke tenzije koje se održavaju u stanju »nestabilne ravnoteže« ili se kreću u pravcu prekomernog razvoja jedne od tih komponenta (što će Guje kasnije nazvati »herezom« pozorišne umetnosti). Takav razvoj vodi — prema Zihu — u slabljenje dramskog karaktera dela, s jednim jednim izuzetkom: jedino predominačija glumačke umetnosti ne vodi slabljenju dramske tenzije, nego je, naprotiv, pojačava. Ta činjenica vodi formuli koja dodiruje sam princip dramskog: svaka komponenta dramskog dela je i sama dramska jedino i utoliko ukoliko služi glumcu i njegovoj umetnosti.

Zih će se ponovo vratiti ovome problemu povodom analitičke teorije. Tu formuliše tezu po kojoj dve konstante dramskog dela čine njegovu suštinu: ličnosti drame i scenski prostor. Odatle prvorazredan značaj uloge koja pripada glumcu i scenskom prostoru. U središtu analitičkih razmatranja i određenja naći će se, dakle, pitanje lika koji treba ostvariti. »Herečka postava« je stvaralaštvo glumca, rezultat njegovog svesnog rada na ulozi koju treba da ostvari; rezultat njegove glumačke tehnike i njegove glumačke umetnosti. Tom pojmu se suprotstavlja onaj drugi, dramskog lika kao slike usvojene od strane gledalaca koji identifikuju ličnost što je stvorio glumac s ličnošću drame.

Neke teze koje se tiču glumčevog stvaralaštva i rada na ulozi nisu više relevantne u naše vreme: ali, treba imati na umu kako je izgledala teatrologija 1931. godine. Zihova je zasluga u tome što je duboko razmišljao o problemu, ističući, povodom »ličnosti stvorene po glumcu«, strukturu svesno razrađenu prema strogim semantičkim principima i posredstvom odlično odabranih pozorišnih znakova.

Dijagramom je pokazano kako se razvija proces formiranja ličnosti i njenog usvajanja:

umetnik glumac	materijal takođe glumac	delo ličnost koju glumac stvara	slika dramski lik
svi glumci zajedno	isti glumci	zajedničko izvođenje	dramska radnja

Da bi se taj proces bolje shvatio, može se napraviti poređenje sa skulpturom; onako kao što je ona »obrađeni mramor«, tako je lik stvoren po glumcu sam glumac, samo »obrađen«, »modeliran«.

Ako se ipak prihvati kao princip da umetnost glumca ima suštinski, dakle jedini, zadatak da kreira lik, mora se, zajedno sa Zihom, uskratiti pravo da se zovu glumci svim umetnicima koji nemaju takav cilj: dakle, akrobatima, klovnovima, igračicama. Ni sam Zih ne postavlja s lakoćom i bez rezerve jednog igrača baleta ili pantomimičara na to sporedno mesto, na samu ivicu glumačke umetnosti, ali ispitujući te njegove teze, koje očigledno imaju kontroverzija, ne smemo da zaboravimo da nam Zih ne nudi estetiku pozorišne ili scenske umetnosti, nego estetiku dramske umetnosti koju određuje prema kategorijama postavljanja drame na scenu.

Ovaj princip predstavlja i postulat pozorišne umetnosti: stvarajući ličnost, glumac mora da se služi kompletnim registrom sredstava (znakova) kojima raspolaže, kako vizuelnim tako i auditivnim. Tako je i sa scenskim prostorom kojeg Zih izučava u odnosu prema glumcu: on glumcu služi, glumac ga oblikuje i u određenom smislu ispunjava, ponekad ga i stvara.

Pošto se »princip dramskog«, prema Zihu, sastoji u potčinjavanju svih elemenata dramskog dela glumcu, ovaj postaje središte interesovanja u drugom delu knjige. Za glumca autor piše ulogu i za ansambl predstave komponuje dijalog; misleći na glumce, zamišlja dramsku radnju koju će oni izvesti: čitav tekst drame mora zapravo biti saopšten preko glumaca. Akcija jednog glumca samog ima, kako znamo, karakter kreacije s ciljem da porodi individualni lik; umetnik i materijal ovde su identični: sam glumac, njegovo telo, njegova unutrašnjost, nje-

gov glas, itd. Ličnost stvorena po glumcu znak je dramske ličnosti: kako bismo danas rekli, ikonički znak. Čitavo poglavlje koje analizira »dramski lik« kao delo glumca sadrži precizna i detaljna razmatranja procesa rađanja lika i odnosa koji se uspostavljaju između glumca i ostalih elemenata predstave. S tehničkog gledišta, glumac stvara lik služeći se maskom, kostimom, rečju i glumom; iz toga proizilazi dvostruko stvorenje, biće istovremeno fiziološko i psihološko, zajedno s jednom značenjskom strukturom. Ovde autor govori o »psihološkoj korespondenciji« koju mora da ostvari »herecka postava«.

Tradicionalna terminologija, direktna i indirektna karakterizacija likova, ovde je zamenjena s tri jasna načina prikazivanja: (1) dinamičko prikazivanje (govor, ponašanje); (2) statičko prikazivanje (izgled, kostim, maska); (3) »intelektualno« prikazivanje koje pretpostavlja proces dedukcije zasnovan prvenstveno na iskazima ličnosti.

Dugačka bi bila lista svih novih problema koje Zih poteže u vezi s glumcem. Ako ih i ne ispitujemo, moramo da nabrojimo najvažnije među njima, da bismo stekli neku predstavu o bogatstvu koje sobom nose: »dramska ličnost kao sveukupnost percepcija s nepromenljivim središtem; analiza elemenata te sveukupnosti, promenljiva i nepromenljiva svojstva; princip kontinuiteta; analiza lika stvorenog po autoru; lik ostvaren kao sveukupnost uhvatljivih percepcija; pozorišna optika i akustika; psihologija glumca (glumački talenat, glumac kao motorički tip); logika glumčevog mišljenja; zakon koordinacije impulsa; nepromenljivost scenskog lika; eksteriorizacija impulsa; automatizacija glumačkih motiva (glumačka tehnika); konkretno stvaralaštvo glumca: priprema, koncepcija lika, definitivno oblikovanje; tipovi glumaca«.

Zih će se i drugde, više puta, vraćati problemu glumca; govoriće o njemu kad bude analizirao rediteljev doprinos stvaranju dramske radnje (»prvi zadatak reditelja: da bude direktor orkestra«), kao i kad bude govorio o scenskom prostoru (»drugi zadatak reditelja: postaviti na scenu«).

Zihovo delo takođe dodiruje i onaj problem koji će se kasnije razviti u distinkciju: scenski prostor/pozorišni prostor. Zih, istina, još ne operiše tom terminologijom, ali već kod njega ovaj drugi prostor ima funkciju da »proširi« mesto radnje, koje prevazilazi scenu u užem smislu te reči; insistira, takođe, na dinamičkom karakteru scene koja na taj način postaje neka vrsta magnetnog polja; raskršće sila koje predstavljaju odnose među likovima; takvo polje podrazumeva i salu, jer se proteže i na publiku.

Ne treba da nas čudi to što upravo u Pragu nailazimo na jednu tako zrelu i zanimljivu teoriju scenografije; Praški scenografski institut uskoro će steći centralni značaj u Evropi. Završni deo Zihovog dela (*Princip stilizacije*) možda je najmanje konistan za izučavanje nastanka semiologije pozorišta u Pragu. Termin »znak« se tu ne pojavljuje, iako ga autorska dedukcija implicira i vodi k njemu. Kad Zih, jedno za drugim, ispituje stilizaciju teksta, glumačkog izvođenja, rediteljske postavke, itd., on jednostavno misli na rad svih tih umetnika, usmeren ka obezbeđenju stilske jedinstvenosti celovite strukture scenskog dela. Delo se završava ne nudeći zaključke metodološke prirode: finalni akcent knjige predstavlja jedna ekloga teatru, njegovom efemernom postojanju i odupiranju vremenu, njegovoj sposobnosti da se uvek ponovo pojavi u novoj formi. Ovaj paradoks je praćen drugim: što je više učvršćena u svom vremenu i na svom konkretnom prostoru, umetnost pozorišta ima više izgleda da postane univerzalna i da osvoji ceo svet.

Bogatirjev je treće veliko ime Praške škole i istovremeno — zajednio s Jakobsonom — predstavnik ruske etnografije; s ovim poslednjim vezan je preko mnogih zajedničkih istraživanja, kao i preko Opojaza i saradnje na osnivanju Lingvističkog kružaka (1926). Strukturalistički metod i jeste najviše primenjivan na polje etnografije: termin strukturalna etnografija pojavljuje se prvi put u naslovu jednog Bogatirjevlevog rada<sup>4</sup> iz 1931. godine, a još mnogo pre toga mogu se primetiti znaci koji upozoravaju na pojavljivanje takvog naučnog pristupa. Upravo je na terenu etnografskih istraživanja — i u službi interpretacije fenomena narodne kulture — i sazrevala teorija znaka u delu Bogatirjeva. Autor je razvija u vezi s narodnim nošnjama i objavljuje svoja razmišljanja iz ove oblasti 1936.<sup>5</sup>; nešto kasnije štampa knjigu o funkcijama nošnji u Slovačkoj (1937)<sup>6</sup>. U ovim radovima znak je vrlo široko tretiran. Autor se u njima poziva na radove Cizevskog (1931) i Bulera. Tekst Bogatirjeva je s metodološkog gledišta izuzetno zanimljiv i zato što pokazuje stanje naučne svesti u češkom ambijentu.

Autor počinje s razlikovanjem predmeta (stvari) i znaka, pokazujući kako predmet može postati znak a da pri tom ne izgubi ništa od svog prvobitnog karaktera — stvari. Ova razmatranja polaze prvenstveno od kostima uopšte, a posebno od narodne nošnje u kojoj razni elementi postaju znaci određene društvene klase i građanskog stanja (kapa udatih žena) itd. »Struktura raznih funkcija čini od kostima isto toliko predmet koliko i znak.« Ta je formula duboko značajna po tome što otkriva strukturalne, funkcionalne i semiološke aspekte naučne misli praškog ambijenta i otvara put rađajućoj semiologiji. Pre objavljivanja svoje teorije pozorišnih znakova, Bogatirjev će štampati brojne članke i studije koji se bave teatrom (pučkim teatrom i teatrom marioneta). Već 1923. objavljuje — u saradnji s Jakobsonom — zbirku studija pod naslovom *Češko marionetsko i rusko pučko pozorište*<sup>7</sup>.

Rad Bogatirjeva *Pozorišni znaci* (ubrzo preveden na mnoge jezike) pruža jednu tezu od primarnog značaja.<sup>8</sup> Autor, podvlačeći to, izjavljuje da kostim u pozorištu, kao i njegovi scenski ele-

menti, ne upućuju na stvari (predmete), nego na određene znake. Oni su, prema tome — u ontološkom smislu reči — znaci znakova a ne znaci predmeta.

Formulom »znak znaka« služi se već Jakobson<sup>9</sup>, koji tako objašnjava funkciju jedne umetnosti (skulpture) unutar druge umetnosti (poezije). Bogatirjev, međutim, taj termin upotrebljava u drugom značenju: na sceni pozorišni znak ne upućuje na empirijsku realnost, nego na scensku realnost koja tek za sebe funkcioniše kao znak u odnosu s realnošću. Bogatirjev, ipak, upozorava i na slučajeve u kojima rekvizit (hleb) može da znači direktno hleb, hranu, a ne nešto drugo (siromaštvo, bedu ličnosti). On takođe odlično zapaža da gledaoci registruju svaki element scene ili glumačkog izvođenja kao znak (bilo kao znak znaka ili kao znak predmeta), čak i ako se radi o običnom pokliznuću ili padu glumca, ošteti na scenografiji, itd. Druga teza, podjednako značajna, tiče se strukture pozorišnog znaka: on je sintetičkog a ne analitičkog ili deskriptivnog karaktera. (Napomenimo usput da je scenograf Frančišek Sidlečki još 1906. predlagao da se figurativno predstavljanje u scenografiji zameni »dekorativnim znakom«.)

Drugi problem koji se s tim u vezi postavlja je sposobnost zaka da menja funkciju: jedan isti rekvizit ili element kostima (Mefistofelov ogrtač) može imati razne funkcije, dakle, menjati značenje: po tome što znak upućuje na druge znake. (Odličan primer kojim se ovo može potvrditi jesu rekviziti u *Apokalyps cum Figuris* /hleb, vosak, voda/, gde se signata menjaju više puta.)

Prema Zihu, svaki element predstave ima dvostruki cilj: deskriptivni (karakteristični, statični) i dramski (dinamički, učestvujući u radnji). Bogatirjev, međutim, insistira na pluralitetu funkcija svakog pojedinog znaka.

Promena znaka na sceni događa se zahvaljujući glumcu: u njegovim rukama žarač za vatru postaje komj a stari kaputić dete. Sveukupnost problema koji se tiču glumca i njegovih znakova nalazi kod Bogatirjeva privilegovano mesto; po njemu, glumčevi iskazi na sceni takođe tvore kompleksan sistem znakova: on obuhvata rečnik (katkad deformisan u cilju stvaranja komičnih efekata), gramatiku, sintaksu, frazeologiju, intonaciju, ritam, pauze. Tačno je da većina ovih elemenata scenskog iskaza karakterizuje, takođe, lirsku poeziju i narativnu prozu; ali o specifičnosti teatarskog iskaza odlučuju geste, kostimi, rekviziti, postavka scene, dakle, brojni znaci vizuelne prirode.

Problem znakova koji pripadaju glumcu povlači za sobom drugi problem: srodstvo glumca i marionete; glumac, istina, uvodi mnogobrojne individualne geste, koje proizilaze iz njegovih telesnih mogućnosti i drugih okolnosti fizičke prirode, kao i stvari (predmete), a ne znake. U drugoj situaciji, polemisući sa Zihom, Bogatirjev upozorava na rizik koji se javlja pri svakom poređenju glumca s marionetom, jer heterogenost ovih dveju struktura čini svako poređenje lišenom osnove.

Problem pokretnosti i promenljivosti znaka detaljno je analizirao Jindrih Honzl 1940. godine.<sup>10</sup> U svojoj studiji on formuliše sledeću tezu: »Pozorišni fenomen je sveukupnost znakova«. Autor se naročito interesuje za fenomen pozorišne metonimije, a izučava ga na primeru scenskog prostora: ovaj može biti ograničen, istovremeno ili sukcesivno, i zbirom zvukova, i nekom rečju glumca (»verbalna scena«), i svetlošću. U radiofonskom teatru ista funkcija se ograničava na akustičke efekte; u pantomimijama prostor stvara sam glumac, njegovi pokreti, njegove geste. Ovu sposobnost »zamenjivanja« funkcija glumca s funkcijama scenografije Honzl naziva »mobilnošću« znaka. Ta mobilnost, ta sposobnost prelaženja s jednog izražajnog sredstva na drugo, nije svojstvena nijednoj drugoj umetnosti osim teatru. Svaka druga umetnost je manje ili više uslovljena svojim materijalom. Naprotiv, pozorište može postojati bez reči, bez scenografije, bez kostima, bez glumaca: uvek će kompletne pozorišne funkcije u takvom slučaju biti preuzete od drugih elemenata.

Zanimljivo je primetiti da se upravo u ime ove teze Honzl suprotstavlja vagnerijanskoj formuli Gesamtkunstwerk: u njoj vidi odbacivanje toga zakona koji je upravo sam formulisao, mogućnosti zamene, u oblasti funkcije, ekspresivnih sredstava teatra. Metonimija je način »*par s pro toto*«. Ona je primenjivana odavno, naročito u kubističkoj i konstruktivističkoj scenografiji, pa i mnogo ranije — u simbolističkom teatru u kojem je deo postajao znak, gde je luk označavao gotsku katedralu ili zamak.

Honzl svodi istoriju evropskog teatra na istoriju promena u oblasti upotrebe znakova. Te promene događaju se veoma često; naročito dvadeseti vek pokazuje izuzetnu nestabilnost na tom planu, brzo zastarevanje konvencija koje se odmah zamenjuju novim. Pozorišna konvencija je, zapravo, samo jedan stabilizovan i komunikativan sistem pozorišnih znakova.

Iako je u evropskom teatru ta stabilizacija trenutno vrlo relativna i male trajnosti, u kulturama Dalekog istoka ostajala je vekovima obavezna. Stoga nimalo nije začudujuće da će upravo kinesko pozorište postati predmet egzemplifikatorne analize K. Brušaka.<sup>11</sup> U kojoj su meri ti znaci bili stabilni, koliko su njihova signata bila nepromenljiva i kakva je perfektna komunikacija postojala između odašiljaoca i primaoca poruke, možemo shvatiti iz sledećeg odlomka Brušakove studije: »Glumac svojom akcijom predstavlja sve ono što kineska scena ne pokazuje. Odgovarajući skup konvencionalnih znakova pokazuje njegov preskakanje nepostojeće prepreke, penjanje po zamišljenim stepenicama, prolazak kroz nevidljiva vrata. Geste-znaci obavestavaju gledaoca o prirodi ovih zamišljenih predmeta, odlučujući o tome da li je ne-

postojeći jarak pun vode ili prazan, da li su zamišljena vrata veličanstveni portal, vratašca, ili bilo kakva vrata, itd.»

Brušakova studija po prvi put pokušava da primeni semio- loški ključ pri opisivanju jednog sistema pozorišnih znakova koji su proizašli iz specifične kulture i koji su njom kanonizovani.

U ovako kratkom prikazu ne mogu se, razumljivo, izložiti svi aspekti češke semiologije pozorišta; to se naročito odnosi na na- redni period, onaj iz ratnih godina, kad studije postaju brojnije, ali gube karakter novine koji je odlikovao pionire u ovoj oblasti, Ziha, Mukaržovskog i Bogatiřjeva. Među najznačajnija ostvarenja opštijeg karaktera moraju se ipak ubrojati Honzl, koji je au- tor *Histrioničke ličnosti glumca*<sup>12</sup> i jedne studije o hijerarhiji pozorišnih sredstava<sup>13</sup>, kao i neki radovi Veltruskog, na prvom mestu njegov *Dramski tekst kao pozorišni element*.<sup>14</sup> Ovaj posled- nji članak izučava sve vrste proseada po kojima dramski tekst može biti »apsorbovan« od šireg sistema znakova, pozorišnog si- stema; on takođe plastično odslikava odnos teksta prema dru- gim komponentama tog sistema. Među tim komponentama poseb- no značajno mesto opet pripada glumcu.

Veltruski posvećuje glumcu i posebnu, veoma zanimljivu stu- diju *Čovek i predmet u pozorištu*<sup>15</sup>; ta studija će za trenutak oku- pirati našu pažnju da bi nam omogućila da ispitamo zrele semio- loške formule koje predlaže.

Mada je radnja («Osnova drame je radnja») polazna tačka raz- matranja Veltruskog, on odatle vrlo brzo prelazi na glumca, koga smatra njenim subjektom. Glumac je taj koji određuje teleološki karakter radnje i postaje — indirektno — pošiljalac čitave serije znakova čiji je primalac publika. Suprotno onome što se događa u životu u kojem dominira praktična komunikacija, cilj pozoriš- ne radnje počiva tako reći na njoj samoj, unutar pozorišnog sve- ta, a semiološka vrednost odgovarajućih znakova funkcioniše up- ravo u tom kontekstu.

Pojam subjekta u pozorištu ipak zahteva pažljivo ispitivanje. Mišljenje koje nam je ostavio u nasleđe realistički teatar glasi da samo čovek može biti subjekt radnje, njen pokretač. Promene nastale u evropskom teatru tokom XX veka, kao i proširenje ho- rizonta osmatranja (iskustva vanevropskog teatra), čine reviziju tog aksioma neophodnom. Veltruski upravo izvodi demonstraciju načina na koji subjektom teatra može postati svaki njegov ele- menat, dok čovek može biti sveden na ulogu običnog pasivnog objekta.

Pažnja Veltruskog koncentriše se na dva aspekta ovog feno- mena, to jest, on analizira proces polarizacije u dva pravca: (1) u pravcu od glumca ka predmetu i (2) u pravcu od predmeta ka glumcu. Prvi proces sastoji se u progresivnom lišavanju glumca svih njegovih svojstava, znakova koji ga predstavljaju i preko kojih se on izražava. Protagonista raspolože neuporedivo bogati- jim repertoarom karaktera — znakova od statiste, od sobara koji nosi pismo na tacni ili najavljuje dolazak gostiju. Takva ličnost je često svedena na jedan jedini gest, na jednu jedinu verbalnu formulu. A postoje strukture još manje »bogat«: nepokretne grupe ljudi, kao, na primer, vojnici na straži, gledaoci neke pre- stave na sceni. Udaljeni redovi često su predstavljeni pomoću li- kova od papirmasa ili, čak, naslikani na platnu. Ličnost na taj način postaje puki rekvizit, elemenat scenografije; njeno učešće u dramskom procesu pada na nulu, isto kao i njena spontanost i njena semantička sadržajnost.

Konačna granica koja odvaja čoveka od predmeta određena je pozorišnom funkcijom; ona ne postoji »objektivno«, isto kao što nikakva granica »ontološki« ne razdvaja kostim od rekvizita i rekvizit od nekog elementa scenske postavke.

Proces transformacije odvija se u suprotnom smeru: od predmeta ka glumcu, a u onom stepenu u kojem se predmet emancipuje, preuzima funkciju subjekta, postaje glumac.

Veltruski istovremeno čini i krajnje zanimljivu analizu scen- ske postavke, insistirajući na različitom stepenu semantizacije i emancipacije elemenata scenografije. Naslikano platno je samo čisti znak, ali scenografski elementi u tri dimenzije predstavljaju već kompleksniju strukturu, dok pravi rekviziti, kao što su stolice i posuđe, dostižu, kao elementi scenske postavke (pred- met i znak), isti ontološki status koji i glumac. Drugde Veltruski dozvoljava isti status i kostimu (kostim i znak). Njegova suptil- na analiza ukazuje na udeo koji očekuje scenografiju u pozoriš- noj radnji: »Dovoljno je, na primer, pokazati«, kaže on, »koliko se menja karakter jednog razgovora između dve ličnosti zavisno od toga da li scena predstavlja hotel ili dvorac«. (Reklo bi se, Gombrovičeva tema!)

Predmeti uzimaju aktivno učešće u radnji, na očigledan na- čin (kao rekviziti) ili tako reći indirektno. Događa se da isti pred- met može biti čas deo kostima, čas rekvizit: scenski predmet, za- pravo, predstavljaju područje na kojem se odigrava jedan dija- lektički proces, tenzija između statičke sile deskripcije (na pri- mer, šminka) i dinamičke sile akcije.

Najbolji primer kojim se može ilustrovati promena funkcije, a s njome ontološkog statusa predmeta, može biti primer mogućih funkcija noža (ili sablje). Nož može jednostavno biti deo odeće nekog viteza; on postaje aktivan kad se pojavljuje kao rekvizit u nekoj sceni borbe ili pretnje; postaje znak izvršenog ubistva kad s njega kaplje krv. U toj tački dve funkcije, statička i dina- mička, ostvaruju ravnotežu.

Predmeti se još potpunije emancipuju u odsustvu glumca: ta- da preuzimaju njegovu funkciju. Veltruski tu postavlja i pita- nje personifikacije i nastoji da shvati njegovu pozadinu. Tradi- cionalni proces personifikacije, upotrebljavan u simboličkom te-

atru (vetar, čudni zvuci kod Čehova, Meterlinka), samo je rela- tivno jednostavan način oplemenjivanja i humanizacije predme- ta, to jest, prirodnih sila.

Mitska svest — zapaža Veltruski — »divlja misao«, dečja mašta, kriju neistražene rezerve onoga čime teatar može na sceni raspolagati. »Mislimo da ne preterujemo kad kažemo da se upra- vo tu nalazi jedan od najvažnijih društvenih zadataka teatra«, dodaje autor evocirajući proces integracije čoveka, sveta činjeni- ca i stvari koje ga okružuju.

Pokušajmo sad sintetičnom refleksijom da obuhvatimo sve zasluge češke semiologije u vremenu (1931—1941) u kojem se ova disciplina, tesno vezana sa strukturalizmom, isključivo tu inten- zivno razvijala.

Upravo smo nabrojali najznačajnija imena među predstavni- cima praškog kruga i izložili terminologiju ove škole, posebno insistirajući na njenim ključnim rečima. Ukazali smo na opšti kontekst koji je nesumnjivo uslovio i ovu teoriju koja ostaje tes- no vezana za strukturalnu etnografiju kakvu su predstavljali Ja- kobson i Bogatiřjev; ona pokazuje jasne veze s lingvistikom prašk- og kruga, s njegovom teorijom kulture i antropologijom. Taj široki kontekst omogućio je da se teorija pozorišta u Pragu raz- vija od prvog trenutka kao interdisciplinarna teorija, čime je za- šticeana od radikalnog imenitizma.

Već 1934, dakle relativno rano, Mukaržovski je potčinjava op- štoj semiologiji umetnosti; malo pre toga pojavljuje se Zihova specijalistička studija *Estetika dramske umetnosti*, koja pred- stavlja — makar i na nepotpun način, ne vodeći računa o poje- dinim scenskim umetnostima — semiološku i strukturalnu teori- ju pozorišta. U Zihovoj knjizi (1931) i u nekim ranijim stavovima Mukaržovskog počinje da se ocrtava teorija pozorišnog znaka; radovi Bogatiřjeva daju joj potpuno i sistematsko uobličjenje. Bo- gatiřjevu duguemo i klasifikaciju pozorišnih znakova, kao i ko- risne terminološke predloge i distinkcije (znak znaka, znak pred- meta); njegovi su i neki drugi značajni principi — zakoni koji se tiču strukture znakova pozorišnog dela (polisemija, ekonomija, pluralitet funkcija znaka, uzajamna zamenljivost znakova). Ovi detalji su zatim izloženi posmatranju drugih teoretičara, među noću) pozorišnog znaka, njegovom sposobnošću da prenese svoju kojima je Honzl, koji se posebno bavi »pokretljivošću« (mobil- funkciju i druge znake, njegovim metonimijskim karakterom.

Češka semiologija pozorišta formuliše kompletnu teoriju po- zorišnog znaka, teoriju njegovog funkcionisanja i njegovih posebnosti (Zih, Bogatiřjev, Mukaržovski). Ali, istraživanja se ne og- raničavaju isključivo na teoriju: Brušakova studija pruža mo- del analize konkretnog sistema znakova — to jest, analize jed- ne teatarske konvencije (kineskog teatra). Dve skupine pozoriš- nih znakova privući će posebnu pažnju čeških istraživača: znaci koji se tiču glumca i njegovog izvođenja i znaci koji se tiču pozorišnog prostora. Doprinos praške grupe je istovremeno i najtrajniji i tako reći rodonačalnički u ovoj prvoj oblasti. For- muliše se pojam ličnosti — glumačke kreacije (*h e r e c k a p o s t a v a*); problem subjekta radnje (glumac, marioneta, rekvizit, predmet) dobija dublje razjašnjenje; analizira se proces polari- zacije (od glumca ka predmetu i od predmeta ka glumcu), geste i mimika u svom semiološkom i strukturalnom aspektu; dolazi do primene pojma aktuelizacije na postupak izvođenja.

Zanimljivi zaključci izvode se i u pogledu scenskog prostora, gde ovaj termin podrazumeva i scenu i salu. Uspostavlja se distinkcija između scenskog prostora vizuelno predstavljenog i onog dramski stvorenog, dakle, na određeni način »izmišljenog« mesta predstavljenih ili samo evociranih događaja (onoga što Surio zove makrokosmičkim prostorom teatra). Termin »meto- nimija« i »metonimijski znak« pojavljuju se da označe specifič- nost kojom se ostvaruje celina scenske slike. Posebna funkcija scenskog prostora pojavljuje se kao problem u delima Ziha, Mukaržovskog, Bogatiřjeva i Honzla. Miroslav Kouržil počinje još pre rata svoje studije iz oblasti teorije scenografije.

Problemima glumca i pozorišnog prostora pridružuje se pro- blem verbalne strukture pozorišnog dela. Praški istraživači će ovom problemu posvetiti mnoge studije; među njima se izdva- jaju one Mukaržovskog, Jakubinskog i E. L. Buriana.<sup>16</sup> Drama kao pesničko delo posebno interesuje Jiržija Veltruskog.<sup>17</sup> Naj- važnija od njegovih studija ove vrste upravo je bila interpreti- rana; posmatrana kao primer strukturalističke refleksije, nema- ju sva ova dela poseban značaj za semiologiju teatra i n s t a t u n a s c e n d i.

Zihova knjiga prvenstveno doprinosi formulisanju teze kas- nije nazvane »pozorišnom koncepcijom drame« (termin S. Skvar- činske), to jest, teze o virtualnosti teksta koji svoju realnu eg- zistenciju stiče tek scenskom prezentacijom. Sledećih godina — a pod uticajem ruskih formalista — razviće se shvatanje po ko- jem umetnost (umetničko delo) ima samo strogo umetničku funkciju, dok je komunikativna funkcija stvar isključivo prakti- čne aktivnosti; ovo shvatanje će biti ubrzo napušteno, a za to, kako se čini, imaju zasluge istraživanja koja su Jakobson i Bo- gatiřjev preduzeli u oblasti folkloru i antropologije.<sup>18</sup>

Predavanje Mukaržovskog iz 1934 (*L' Art comme fait sémiologique*) dopušta komunikativnu funkciju umetnosti, koju zove »tamatskom«, a odbacuje postojanje takve funkcije apstraktne umetnosti. Honzl odlučno ispravlja tu tezu na pri- meru scenografije.

Isolacija koju je izazvao rat, a zatim i niz drugih uzroka, među koje svakako spada i jezička barijera, učinili su da je,

osim pojedinih sporadičnih prevoda, doprinos čeških semioloških istraživanja u oblasti pozorišta ostao dugo nepoznat. Tek će svetska Jakobsonova popularnost privući pažnju šire publike i na češki period njegove aktivnosti, što će reći i na rad Lingvističkog kružoka u Pragu.

Jednu sintezu — najopštijeg karaktera — bili su preduzeli sami Česi u dva maha: od Mukaržovskog 1941,<sup>19</sup> dakle u vreme samog oblikovanja teorije, i od B. Jacinskog<sup>20</sup>, trideset godina kasnije.

Neki stavovi Mukaržovskog već su bili izloženi; tako, naprimer, njegovo vrednovanje Zihovog doprinosa, koji je prvi predstavio pozorište u svoj njegovoj kompleksnosti »kao strukturu znaka i smisla«. Ta kompleksnost je, uostalom, glavni predmet razmatranja u sintetičkom članku Mukaržovskog, kojim su obuhvaćeni svi praški teoretičari teatra. On produžuje polemiku s vagnerovskom koncepcijom, koju je Honzl započeo, naglašavajući me tobožnju saradnju umetnosti u sklapanju scenskog dela, nego dijalektičke odnose koji među njima postoje i njihovu međusobnu zamenljivost. »Uprkos opipljivosti svojih sredstava... pozorište je samo infrastruktura nematerijalnih sila koje deluju u vremenu i u prostoru; terajući gledaoca da sledi njegove uvek promenljive tenzije, prisiljavajući ga da učestvuje u scenskoj realizaciji koju zovemo predstavom.« Znaci, strukture, odnosi i značenja treba da postanu predmet teorije teatra. U ime čitave Praške škole, Mukaržovski formuliše ovaj metodološki postulat za teatrologiju: zahteva da ona »prihvatiti kao metod i kao cilj svojih istraživanja pojam teatra shvaćen kao celina nematerijalnih odnosa«. Zatim sledi analiza četiri osnovna elementa teatra: (1) dramskog teksta, (2) dramskog prostora, (3) glumca, (4) publike. Dramskom tekstu se priznaje nezavisnost u odnosu na teatar: »pozorište nije potčinjeno književnosti, upravo kao što ni književnost nije potčinjena pozorištu«, mada među njima postoji odnos dramske tenzije. Pod terminom scenski prostor autor podrazumeva i scensku viziju, ono što se događa i izvan scene i van gledališta. U pogledu glumca Mukaržovski se naročito interesuje za odnos glumac-scenska ličnost, kao i za problem »stabilizacije« ličnosti stvorene po glumcu (*herecká postava*); i ovdje, kao i drugde, analizira sve anomalije koje se mogu pojaviti. Što se tiče gledalaca, njima pripada, isto kao prostoru i glumcu, uloga integrirajućeg faktora. Mukaržovski često poseže za primerima da bi pokazao aktivno učešće gledaoca u predstavi i promenljivost odnosa gledalac-glumac. I ako se razmatranja o glumačkom prostoru mogu prepoznati kao neka vrsta bilansa teorije Praške škole, razmišljanja koja se tiču aktivnog učešća gledalaca predstavljaju doprinos Mukaržovskog.

Pozorišna predstava pokazuje se Mukaržovskom bilo kao proces, bilo kao struktura smisla, dinamička struktura održavana u pokretu posredstvom tenzije koja proizilazi iz raznih opozicija; ovdje se radi o jednom sistemu znakova koji se na empirijsku realnost odnose svojom sposobnošću konotacije, a ne denotacije. To je sve što bi se imalo reći o deskriptivnoj definiciji Mukaržovskog iz 1941. godine.

Interesantno je i vredno, iako prepuno polemičkih izazova, mišljenje koje B. Jacinski formuliše povodom teorije Praške škole. Obimna studija, objavljena 1972, izlaže genealogiju i sazrevanje teatroloških problema u okviru strukturalnih istraživanja Praške škole, kao i njenu teoriju.

Genealogija — prema autoru — prvenstveno je potekla iz Zihovog nasleđa, iz naučnog, empirijskog i realističkog karaktera njegovog doprinosa. Jacinski ističe upravo Zihov pozitivizam, njegov induktivni metod, njegovu strogost i distanciranost prema svakoj spekulaciji. Čitav poduhvat Jacinskog usmeren je ka razdvajanju praške semiologije od spekulativne filosofije; on namerno zaobilazi značajan doprinos fenomenološke misli, tako osetan u teorijama Mukaržovskog. S druge strane, autor s razlogom podvlači veze koje se mogu uspostaviti između češke teatrologije i pozorišne avangarde dvadesetih i tridesetih godina, analitičkih tendencija nauke XX veka i, konačno, ruskog formalizma. I ovdje, međutim, insistira prvenstveno na materijalnoj osnovi kao principu estetičkog istraživanja koje određuje kao »naučnu teoriju estetske vizije realnosti«.

Teatrologija u rađanju prihvatila je pojedine principe razrađene u Praškoj školi: tezu o znacima i smislovima i o objektivnosti umetnosti, antipsihologizam, dijalektičku koncepciju anomalija i tenzija. Za strukturalnu školu, analiza poetske reči kao znaka bila je polazna pozicija. Tako i teorija teatra daje prioritet reči; ona polazi od analize zvučnog materijala koji predstavlja scenska reč, od poetičke reči, zatim čini strukturalnu analizu drugih znakova, da bi završila sa sintetičnom poetikom teksta. »... od jezika usta do jezika tela, i jezika predmeta... od materijala do stvaralačkog procesa, do antropološke konstante čoveka stvaralaca i posmatrača.«

Jacinski podseća na estetičke teorije Mukaržovskog, posebno na teoriju scenske reči, koju Mukaržovski oblikuje na dijalektičkim tenzijama koje postoje između komunikativne i poetske funkcije reči. Reč, tako reći, podnosi trostruk proces: prvo je običan znak, koji zatim dobija poetsku vrednost (u dijalogu) i konačno se »teatralizuje«, postajući scenski znak. Ovaj proces može se i grafički prikazati, istom onom shemom koja je prihvaćena za potrebe jezičke komunikacije (pošiljalac, primalac, poruka, kontekst, kôd, glavne funkcije poruke). U pozorišnom delu reč zavisi od drukčijeg konteksta (scenske postavke) i odnosi se na drukčiju realnost. Otuda tenzija koja se pojavljuje

između dveju funkcija pozorišnog znaka: autonomne i komunikativne. U više navrata autor upotrebljava formule koje strukture teatra posmatraju u kategorijama znaka, govori o gesti-znaku (koji obuhvata realnost), o »skupini znakova« koja je teatarski fenomen. Komentarišući Honzlove teorije, on podvlači »emancipaciju«, autonomizaciju elemenata jedne strukture, koji mogu međusobno zamenjivati svoje funkcije.

Shodno orijentaciji čitave češke teatrologije, i ovdje se stavlja poseban akcent na problem glumca i pri tom naročito insistira na njegovom antropološkom aspektu. Bogatstvo i složenost glumačkih funkcija prikazuju se i dijagramom: shemom strukture glumačkih znakova; oslanjajući se na Zihovu klasifikaciju, autor raspoređuje ove znakove u dve grupe: optičku i akustičku.

U zaključku autor podseća na svojstva strukture pozorišnog dela, s kojima smo se već upoznali preko radova Mukaržovskog, Honzla, Bogatrijeva, Veltruskog: mobilnost pozorišnog znaka, pluralitet njegovih funkcija, međusobnu zamenljivost, složenost, dijalektičke tenzije. Njegova definicija pozorišnog dela podvlači isto tako dijalektički i antropološki aspekt, društvenu funkciju pozorišta u odnosu na kulturu, umetnost i pozorišnu savremenost. Autor podvlači i ulogu koja u predstavi pripada neznakovnim elementima — ulogu empirijske realnosti, stvari, prirodnih svojstava glumca.

Van Praga, retke studije koje se bave semiologijom teatra, objavljene do 1971, i ne spominju češke teorije. Čak ni u prvom sveobuhvatnom delu o semiologiji teatra, onom Tadeuša Kovzana: ni prvo (1970) ni drugo (1975)<sup>21</sup> izdanje njegove knjige ne pominju, osim Mukaržovskog, ni jedno od velikih ruskih i čeških imena koja stoje u osnovi praške teorije. Naučna diskusija s praškom grupom počinje tek 1974. s Frankom Ruffinijem.<sup>22</sup>

Preveo: Tvrtko Kulenović

1 O. Zich, »Estetika dramatického umění«, Praha, 1931.

2 J. Mukařovský, »Pokus o strukturalni rozbor hereckého zjevu (Pokusaj strukturalne analize fenomena glumca)«, 1931, u: »Studie z estetiky«, Praha, 1966.

3 J. Mukařovský, »L' Art comme fait sémiologique, u: »Actes du Congrès d' Esthétique à Prague; 1934.

4 P. Bogatyrev, »Prispěvek k strukturalni etnografiji (Prilog strukturalnoj etnografiji)«, u: »Slovenska Miscelanea«, Bratislava, 1931.

5 P. Bogatyrev, »Kroj jako znak (Kostim kao znak)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 2, 1936.

6 P. Bogatyrev, »Funkcije kroja na Moravském Slovenském (Funkcije kostima u slovačkoj Moravskoj)«, Turčanský, Sv. Martin, 1937.

7 P. Bogatyrev i R. Jakobson, »Českýj kukolnij i ruskij narodnij teatr«, Berlin—Petersburg, 1923.

8 P. Bogatyrev, »Znaky divadelní (Pozorišni znaci)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 1938. i »Poétique«, 8, 1971.

9 R. Jakobson, »Socha v symbolice Puškinovce (Skulptura u u Puškinovoj simbolici)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 3, 1937, sada u: »Questions de poétique«, Paris, Seuil, 1973.

10 J. Honzl, »Pohyb divadelního znaku (Pokretnost pozorišnog znaka)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 2, 1940; sada u: »Travail Théâtral«, 4, 1971.

11 K. Brusak, »Znaký na činském divadle (Znaci u kineskom pozorištu)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 5, 1939.

12 J. Honzl, »Herecká postava«, u: »Slovo a Slovesnost«, 5, 1939.

13 J. Honzl, »Hierarchie divadelních prostředků (Hijerarhija pozorišnih sredstava)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 9, 1943.

14 J. Veltruský, »Dramatický tekst jako součást divadla (Dramski tekst kao pozorišni element)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 7, 1941.

15 J. Veltruský, »Člověk a předmět v divadle (Čovek kao predmet u pozorištu)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 6, 1940; na engl. »Man and Objekt in the Theater«, u: P. L. Garvin »A Prague School Reader, Washington, 1964.

16 J. Mukařovský, »Dve studie o dialogu«, u: »Kapitoly z české poetiky«, Praha, 1948, vol. I; L. P. Jakubinskij, »O dialogičeskej reči (O jeziku dijaloga)«, u: »Russkaja Reč«, Petrograd, 1923; E. L. Burian, »Prispěvek k problemu jevištné mluvy (Prilog problemu pozorišnog jezika)«, u: »Slovo a Slovesnost«, 5, 1939.

17 J. Veltruský, »Drama jako básnické dílo (Drama kao pesničko delo)«, u: »Čtení o jazyce a poesii«, Praha, 1942.

18 P. Bogatyrev, »Semiotyka kultury ludowej (Semiotika narodne kulture)«, Varšava, 1975.

19 J. Mukařovský, »K dnešnimu stavu teorie divadla (O današnjem stanju teorije teatra)«, 1941, u: »Studie z estetiky«, Praha, 1966.

20 B. Jacinský, »Divadelní znak české strukturalni školy: od reči ust k reči těla, k reči vci«, u: »Prolegomena Scenografické encyklopedie«, Praha, 1972, 13.

21 T. Kowzan, »Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques«, Warszawa, 1970, 1975.

22 F. Ruffini, »Semiotica del teatro: ricognizioni degli studi«, u: »Biblioteca Teatrale«, 9, 1974.