

# POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD - GODINA XXVII - CENA 10 DIN.

januar '81. broj 263

tematski blok: semiotika/  
semiologija teatra (II deo)  
1-18. strana

## Dugmad

petar joksimović

### MAJSTORSKA POSLA

*Dolaze majstori sa reka  
Da nas nauče, da nam pomognu:  
Oni znaju sve, mogu sve.  
Uvode nam reke u sobu  
Sa nepogrešivim instrumentima.  
Mi, naravno, spavamo, spavamo  
Pošto smo pročitali sve novine,  
Sve knjige, najeli se i saznali  
Da jesti je isto što i živeti;  
Radio u predsooblju sve vreme  
Emituje poučne emisije.*

*Spavamo, spavamo na hladnim talasima.  
U snu pipamo perforirane trake  
Čitamo prstima da je svet večan,  
Da je naš život večan.*

*Vetrovi se dižu polako sa reke  
Kruže oko planete i nestaju  
Majstorima pod mišku:*

*Samo vetrovi nisu večni.*

### DUGMAD

*Kada gradovi najzad  
Pojeđu svoje trule džigerice,  
Umreće.*

*Umreće.*

*Peške idemo u polja.  
Jedemo poslednje mleko  
U prahu.*

*Prve noći  
Zvezde dobrovoljno svetlucaju,  
Jedan se dere:  
Mi smo deo sunčevog sistema.*

*Ostali, ozbiljniji  
Zabadaju dugmad sa košulja  
U zemlju,  
I čekaju da bar nešto izraste.*

*Izraste li,  
Sve je rešeno.*

## Onakav kakav si potpun

ježi grotovski

Postavljeno je pitanje shvatanja gesta kao znaka. To jest, da postoji nešto kao gest i da to ima značenje... Prema tome, da li postoji sadržaj ili — posebno — sredstvo za njegovo izražavanje? Da li najpre treba imati koncepciju, a zatim tražiti puteve njene realizacije? Obično se misli da postoji samo jedna, upravo takva mogućnost. Moram priznati da to u osnovi smatram lažnim. Stupajući na takav put unapred si podeljen na mišljenje i delanje, na nameru i život, imaš posla s izvesnim unapred zasnovanim »mislima«, a zatim tražiš način kako da ih ilustruješ. Naravno, tako nešto se može konstruisati i ono će biti logično, neke misli se mogu izneti, ali ta tvorevina nikada neće stvarno obuhvatiti u potpunosti ni onog koji ju je pripremio, ni onog koji s njom opšti. Jer, ne postoji način da se dođe do potpunosti podelama. To je — dodajmo — beznačajan aspekt šireg problema, one večne, utvrđene podeljenosti na telo i dušu, razdvojenosti koja se u skomije vreme određuje kao razlika između intelekta i tela, ili — drukčije još — kao razlikovanje psihičkog i fizičkog. Neko je od vas ovde rekao o »psihičkom činu« koji — tobož — tražim. Kao da čin, uopšte, koji tražimo, može biti samo psihički. U njemu (ili takođe k njemu) čovek deluje svojim živim prisustvom, telesan je u obličju drugog. Opšti s drugim kao otevoljeno biće. Stoga je govoriti o njegovom aktu kao čisto duhovnom — apsurd.

Kakva je perspektiva pred nama? Perspektiva koja prevazi-lazi glumu, zajedno sa svim pretvaranjem, svim igrama. Na te-raciji je stavljena čovekova punoća. Ljudsko biće u svojoj pot-punosti — ili ono što je čulno, a istovremeno ozareno; duh je telo, telo je duh, seks i ozarenost. Čak bi se teško moglo reći da li je to fizičko ili psihičko, jer je to isto. Tu je gluma doslovno odbačena.

Postoji reč koja u mnogim jezicima ima dvojak smisao: reč »otkrivati«, »otkriti«. Otkrivati sebe znači nalaziti sebe, a istovremeno otkrivati ono što je skriveno: odslanjati. Ako želimo sebe da otkrijemo (kao dotle nepoznatu zemlju), moramo se otkriti (odsloniti, pokazati). »Pronaći-odsloniti«. Ima nečeg izu-zetno preciznog u tom dvojakom značenju.

Šta znači: ne skrivati se? Jednostavno biti — sav — »onakav sam kakav sam« — time se otvaraju naše iskustvo i život. A sva-ko pravo iskustvo našeg života ostvaruje se kroz to da je neko sinama. I nema značenja da li to, to drugo biće, postoji sada — u ovom trenutku, da postoji ili je nekada postojalo, ili će tek po-stojati; ono ili već sada stvarno postoji, konkretno ili kao po-treba koja se ostvaruje — »on«, onaj drugi, koji dolazi, izlazi iz senke, ulazi u naš život, u nas otevoljene, nas od krvi i mesa. Velika smo knjiga u koju je upisivano prisustvo drugih ljudskih postojanja, zahvaljujući čemu svako pravo iskustvo postaje kon-kretno. Telesno i konkretno su te vrste iskustva, jer su dopuna mene i nekog drugog. Iz stvarnih iskustava znamo: nešto se sa mnogom događa. A događa se najkonkretnije: u čulima, u koži, u ćelijama. Mi to ne posedujemo, ono nas uzima — i onda čitavo naše biće podrhtava, vibrira. Živi smo tok, reka reakcija, potok impulsa, koji obuhvata naša čula i čitavo telo. Upravo to je onaj »stvaralački materijal« o kojem zapitkujete. Znači nisu mišta dru-go već samo — kada za to dođe vreme — konfrontacija s nekim spolja. Do takvog susreta dolazimo ne zato da bismo preoblikova-li naše iskustvo, već da bismo ga izneli na videlo. Prema tome, znake ne treba izmišljati, unapred ih tražiti, žonglirati njima.

Premda se može dogoditi, kada postignemo nešto što će ot-kriti naš vlastiti život, da poželimo da ga prodamo drugima. U tom slučaju to neizbežno umištavamo: ostajući na izgled ono isto biće do kraja umišteno: ropstvo ne ostavlja mesto istini. Jer nije u pitanju saglasnost gledaoca. Ne treba želeći prihvatnje gleda-oca, već ga treba prihvatiti. Sama reč »gledalac« je, uostalom, tea-tralna, mrtva, ona isključuje susret, isključuje odnos čovek-čovek. Ako nepoznatom odbijamo kredit poverenja, jednostavno nismo dužni da ga odurnemo. Ukoliko ga propuštamo, znači da očekujemo da nam bude bližnji, prihvatamo ga. To je prirodna situacija. Naša odvažnost da otkrijemo sebe, da otkrivamo sebe, mora prevazići sledeću teškoću koju stvaraju oči nepoznatog. Ni-

Bunjevac \* Cvetković \* Cvjetičanin \* Elbo \* Grotovski \* Lazić \* Mišćević  
\* Pavkov \* Rufini \* Sabgir \* Stojanov \* Špiro \* Veltruski \* Vidojković \* Žižović

je odvažnost nešto što se ne pomera dovoljno daleko; polovična hrabrost je nedostatak hrabrosti. Nije dovoljno dopunjavati ono što nas otkriva, treba učiniti više: učiniti da se dogodi — da tako kažemo — jasno, legalno, javno. Možda je to tek onda »znak«? Postaje to?

Lako se podleže iskušenju da se traži čudesni ključ za Krea-ciju, lako se prihvata da postoje ideje koje su plodne — kojima možemo naučiti druge. Za mnoge upravo tako funkcioniše naše vežbe. One iste vežbe koje smo mi smatrali jedino vrstom testova za otkrivanje tačaka koje pružaju otpor našem organizmu. Ili: izvjesno značenje tih vežbi zasnivalo se na tome da se oslanjanjem na njih moglo steći poverenje u vlastiti organizam; jer nemanje poverenja često je uzrok našoj razdvojenosti. Prema tome, to je — ponovimo — izvjestan prostor na kojem smo se borili s nepoverenjem prema vlastitom telu — prema samima sebi — ili, ako hoćete, na kojem smo se konfrontirali s izvjesnim preprekama, s onima koje su nam pružale najveći otpor. Bojim se da je ova druga mogućnost suviše konceptualna, mada je i u njoj sadržana istina. Bilo kako, vežbe nisu čak ni uvod, čak ni polazna tačka. One nas mogu pripremiti za pravo traženje, pružiti izvjesnu disciplinu, izvjesnu — rekao bih — moralnu snagu u prilaganju vlastitim otporima. One su kao — za vernike — molitva pred nečim što treba da se dogodi, ali ako se neko čitavog života moli umesto da dela, malo će uraditi.

Kada se govori o metodi, o nečijoj metodi ko je psihološki bio pronaliljiv kao Stanislavski, tako logičan u sistemu mišljenja kao Brecht, tako tehnički precizan kao Mejerhold u svojoj biomehanici, uopšte je reč o nalaženju onih čudesnih ključeva koji bi nas oslobodili vlastitog otvaranja, svedočenja, čina. Kada se govori o bilo kojoj, npr. »mojoj« metodi, stvar se svodi na isto — skoro uvek se shvata u kategorijama »umeti uraditi« i »kako uraditi«. Kada se kaže da metoda Grotovskog postoji kao izvestan sistem, treba zaključiti da je to lažna metoda. Ako je ona sistem i ako sam je sâm usmerio u tom pravcu — izazvao sam nesporazum; iz toga proističe da sam pogrešio i da tim putem ne treba ići, jer uči »kako raditi«, dakle služi tome da priprema. Pripremamo se da se sakrijemo, iskrenost počinje tamo gde smo bespomoćni. Iskrenost je nemoguća, ako se skrivamo, skrivamo iza odeće, ideja, znakova, inscenacijskih postupaka, intelektualnih koncepta, gimnastike, buke, haosa. Ako metoda uopšte ima smisla, onda je to put pripreme, a ne tehnika. Na putu pripreme ne postoji način da se unapred predvidi ma kakav rezultat, šta će se i kako dogoditi, jer to isključivo zavisi od postojanja onoga koji dopunjuje čin. Plod, ako želi da bude stvaran, mora biti nepredvidljiv. Nemoguće je unapred predvideti forme do kojih će stvar doći, »teme« čijem ćemo iskušenju podleći, činjenice koje će uslediti posle toga. Jer, to potiče od svakog lično. Nema odgovora koji bi trebalo uzimati za recept.

Na primer, za vreme mog poslednjeg susreta u Bruklinskoj akademiji (1969) pitali su me kako gledam na golotinju u pozorištu. Kasnije su jedni pisali da sam izjavio da se golotinja u pozorištu mora apsolutno zabraniti, a drugi — po mom mišljenju — da je treba primenjivati. U stvari, to što sam rekao predstavljalo je analizu pojave u postojećem pozorištu, u kojem je skoro po pravilu golotinja varka, oblačenje način izbegavanja iskrenosti i često je *iznajmljivana, iznajmljena*. I zbog toga sam *tu* protiv. Ali ako nagost proizilazi iz iskrenosti do krajnjih granica, ako predstavlja otvaranje, njeno potpuno ostvarenje, do kraja, ona je prizivanje ljudske punoće a ne laž. Druga stvar je da se do nečeg takvog ne dolazi komercijalnim putem.

Kanonizacija metode je nastavak slabosti. Jedni žele da imaju učenike, drugi da sami budu učenici, iako nema mesta za učenike tamo gde postoji istinska misija; onda imamo posla s braćom, a ne s učenicima. Druga vrsta kanonizacije metode nastaje iz potrebe da se vrati izgubljena vera u pozorište kao cilj. Da li pozorište može biti cilj? Naravno da takva mogućnost postoji, ali je trud oko toga apsurdan. Neprestano mi se postavlja pitanje kako spasiti pozorište. Tačnije, ono što bi trebalo pitati glasi: kako spasiti sebe?

Ne čini mi se da sam sposoban da bilo kome ulijem veru u pozorište, jer ni sam ne verujem u njega. Smatram da je svako od nas, radeći godinama u pozorištu, dužan jednoga dana sebi da prizna da je pojava zvana pozorište lišena smisla. Svuda gde se srećemo s profesionalnim pozorištem, vidimo simptome njegove agonije, a istovremeno se može zapaziti ona grčevita usplahirenost da se vrati vera u nešto što nas više ne drži. I kada nas obuzima ona duboka sumnja, kada želimo da je zaglušimo bukom, raspadom forme — ili umirivanjem savesti nekom novom metodom. Ali, sumnja ostaje.

Ako neko želi da bude iskren prema vlastitom životu, garantujući svojim vlastitim telom i krvlju, moglo bi se pomisliti da ono što će otkriti, da će to biti isključivo lično, individualno. To, ipak, nije potpuna istina, u tome je sadržan izvestan paradoks. Ako u svojoj iskrenosti idemo do kraja, prekoračujući barijere mogućeg ili dopustljivog, i ako se ta iskrenost ne ograničava na reči, već otkriva ljudsko biće potpuno, onda — paradoksalno — postaje otelovljenje potpunog čoveka, s celokupnom njegovom istorijom, prošlom i budućom. Prema tome, uzaludno je naprezati se oko analize da li — i na koji način — postoji neki kolektivni prostor mita, neki arhetip. Taj prostor postoji silom prilika i ikada naše otkrivanje, naš akt poseže dovoljno daleko i ako je konkretan.

Ovde je postavljeno prilično specifično pitanje koje se odnosi na odgovornost, to jest dijapazon prava i obaveza režisera i glum-

ca — u odnosu jednog prema drugom — kao i na »stvaranje grupe«. U oblasti na koju se odnosi to pitanje, valja obratiti pažnju na razliku između grupe postulirane kao vrsta kolektivne ličnosti i zajedničkog traženja u grupi, u bližem susretu, traženjem onoga što je najvažnije u životu, traženjem — gde svaki ide za svojom slobodom, vlastitim postojanjem. Ideja grupnosti kao kolektivne ličnosti, »pozorišne komune«, bila bi reakcija na diktaturu režisera, tj. nekoj ko drugima diktira šta treba da rade, izvlačeći ih iz njih samih. Otud potiče ideja grupnog stvaranja, »création collective«. Međutim, grupno stvaranje nije ništa drugo nego kolektivni režiser, tj. diktatura sprovedena kolektivno. I ne postoji suštinska razlika između toga da li se glumac ne može pokazati — kakav je — krivicom režisera kao grupe ili režisera kao određene ličnosti. Jer, ako režira grupa, ona se meša u rad svakog svog člana, i to na jalov način — spotiče se o kaprice, slučajnosti i kompromise različitih tendencija, dakle o polovičnosti. Čini mi se najbližim nekom stvarnom rešenju ovo drugo, drukčije shvatanje grupe, drukčije shvatanje zajednice, u kojoj je suština susret, čovek-čovek, čin.

Ako se događa da na probama glumac mora graditi svoju ulogu van sebe, ako on predstavlja samo njen materijal, onda čovek nije slobodan. Međutim, pozovite ga da otvori sebe, da se pokaze krajnje odvažnim preskačući barijere, da bude iskren ne samo na rečima i preko dopuštenog — onda će doći do reči njegova vlastita sloboda, koja nije sloboda da se čini bilo šta, već sloboda da se bude onakav kakav jest. Ostaje »harmonija«, korito reke: šta je to što smo našli i što ne treba napuštati da bi se dalje delovalo? I dalje: kako se ne braniti od čina koji se čini nemogućim? Veoma je teško to precizno odrediti. Ono počinje stvarno da postoji ako »režiser« postoji u odnosu na »glumca«, ako prestaje da bude »režiser« i prestaje da postoji; s druge strane, tamo gde se »glumac« ne skriva pred njim i vlastitim partnerom, dakle ne misli više o sebi, o svom strahu. I više nije glumac. Tu ne može biti više reči o nekoj metodi. Najznačajniji u ovoj intimnoj stvari je onaj koji se nalazi u vidu stvari koju treba da vrši — i niko ga ne može zameniti, niko nije u stanju da preduzme nešto umesto njega.

Uprkos celokupnom »profesionalnom iskustvu«, ono što je zрно, onaj o svemu odlučujući čin, ono otvaranje, ne može se postići tehnikom, perfekcijom, vežbama. To je nešto što se čini neposredno, ovde i sada, ili ga se odričemo. Dakle, može se dogoditi da neko ko je došao s ulice i nalazi se u našoj grupi prvi dan, ko nikada ništa nije radio u pozorištu, ma liću mesta — zahvaljujući svojoj ljudskoj predodređenosti — obavi stvar koju smo godinama tražili. Ali će se već drugog dana pojaviti sledeći problem — naime, kada taj isti čovek poželi da ponovi akt na situacijski, »spoljašnji« način, kao trik, kao način, onda će sve nestati. Mi, s našim iskustvom poraza, dužni smo već da znamo da je nemoguće ikada više rekonstruisati stvar — kao način, kao postupak. Međutim, nije sasvim sigurno da li smo toga svesni: naš »profesionalni život« nas još kuša da sve pretvorimo u načine. Time želim da kažem da ono što imamo da ostvarimo kao čin, da je ljudsko, a ne profesionalno.

Neko je postavio pitanje: da li postoji mogućnost pronalazačenja nečeg uhvatljivog, što bi moglo poslužiti kao trening za ot-



KURUWA BUNSHO scena iz BUNRAKU pozorišta

varanje? To pitanje pokreće neiscrpnu temu i moj odgovor je jedva može doći. U trenutku kada se odlučujete u prisustvu drugog — ma koliko se on ne bi nazivao »režiser«, »partner«, a u daljoj perspektivi u vidu nepoznatog koji će doći — da prekinete tu svakodnevnu igru skrivanja telesnog prisustva, skrivanja života, skrivanja intimnog; kada odlučujete da izvršite taj akt — i izvršavate ga — već samim tim vršite taj »trening«, čak ako to što ste izvršili nikada ne nađe mesto ni u jednoj predstavi. »Pokušaj« nije bio uzaludan, jer se pojavila činjenica ljudskosti. Nesumnjivo da postoje specijalne vežbe koje vam mogu pružiti izvesnu radost, veru u sebe, da ste u stanju da prevaziđete vlastitu inerciju, vlastitu otežalost, gnusnost, u vama. Sve to se, međutim, događa jedino »okolo«, kako sam već rekao; to je molitva uoči čina, ali ne i sam čin, i to nije najbitnije.

Neko je rekao da je teško raditi sam, a da moraš raditi sam ako ne sretnes grupu kao što je naša. To je strašno pitanje, jer otkriva stvarni problem na koji se ne može direktno odgovoriti. Odgovarajući indirektno, moglo bi se ovako reći. Odbacuješ sve što se u tzv. svetu smatra normalnim i dostojnim poštovanja: »položaj«, određen nivo života itd. Težeći tome da ne budeš nesrećan, ne prihvataš standardnu kvazi sreću. Ali, da li sa sigurnošću možeš reći da si na sve načine tražio slične sebi, svoje bližnje, ljude u kojima se rasplamsava ista vatra? Stvarno tako — u domenu o kojemu govoriš — samo je šačica ljudi proveravala na sebi da li je to moguće ili ne; većina je posle mesec — dva digla ruke. Ako su usamljeni, to je možda zbog toga što nisu dovoljno tražili? Nisu našli svoje pleme?

Šta mislim o talentu? Ali, šta je talenat? Jedino je sigurno da postoji nešto kao nepostojanje talenta. To se događa u slučaju kada neko zauzima mesto koje mu — na prirodan, očigledan način — ne pripada. Talenat kao takav ne postoji, već samo nedostatak talenta.

Da li umire pozorište, jer je nešto drugo zauzelo njegovo mesto? Da li zbog toga što danas stvarno nije potrebno? O toj temi sam imao svoju teoriju, ali sada hoću da kažem da čak nemam ni potrebu da imam teoriju o toj temi, jer je to očigledna činjenica. Kada je činjenica očigledna, zbog čega tražiti njene uzroke i motive? Verovatno da ima dosta takvih razloga, čitav splet, ali je najvažnije to da danas predosećamo stvari koje su važnije u našem životu od pozorišta. I ako nam naš život nudi drugu misiju, treba ići za tom misijom.

Neko je pitao koje su sličnosti između izjave i ispovesti glumca i ispovesti bolesnika, na planu psihoterapije. On je dodao da se u ispovesti bolesnog čoveka ne jednom ispoljava izvesna emotivna lepljivost, vrsta narcizma. Evo odgovora. Te dve teme se čine srodne samo zbog sličnosti reči koje su upotrebljene: izjava, ispovest (uostalom, nisu naj srećnije). Počecu od primera jedne ličnosti u *Zločinu i kazni* Dostojevskog, ličnosti koja se ispoveda — upražnjava ovu posebnu vrstu samoterapije, nalazeći narcisoidno zadovoljstvo. Pijani starac Marmeladov ispoveda se na sve strane da bi izgledao značajan u očima drugih, zaustavlja prolaznike na ulici da bi im samo izjavio: »Ja sam običan bednik, iskorišćavam svoju kćerku, koja je prostitutka, ali ja je volim«. Svuda se mogu sresti takvi pijanci, pod gasom, drogom ili bez njih, koji organizuju partije i pitaju koga stignu, da bi mogli ispričati kolike su samo svinje. Da li se otvaraju? Ne, ne smatraju, mislim suprotno, da se oni zatvaraju; rezultat se svodi na privremene prijatnosti. Marmeladov je ličnost koja svedoči o sebi, Dostojevski takođe, ali je razlika između jednog i drugog očigledna. Mnogi glumci na osnovu svoje profesije sklomi su da čine isto što i Marmeladov: nešto osrednjeg, za čim se poseže kao za karamelom da bi se smanjila unutrašnja napetost. Važnije je da na terenu našeg traženja nije bitno ispovedanje rečima — ili drukčije — neke čak majdelikatnije, najstidljivije, duboko skrivene istine o sebi, već pokazivanje sebe, celog, otevoljenog, iskrikanje svog ljudskog postojanja do kože, do tkiva, do pulsiranja života; potpuno i neposredno.

Kakvu ulogu ima publika? Zbog čega se brinuti kakva treba da bude uloga publike? Uostalom, šta uopšte znači »publika«? Radimo nešto i postoje drugi koji žele da se sretnu s nama; to nije publika, to su konkretna bića, jedni otvaraju svoja vrata, drugi dolaze na susret, postoji nešto što će se dogoditi među nama. To je važnije nego imati neku koncepciju »publike«. Šta imamo da uradimo i s kakvim ljudima želimo da se sretnemo? I šta će biti to što će se dogoditi s nama i među nama? To su pitanja koja svaki put iznova postavljamo sebi, a mesto onih koji su nam došli samo će se stvoriti. Definisati ga unapred, bila bi čista apstraktna zabava.

Upućena je i ovakva deviza: pozorište i crkva na izdrlasaju? Iako su to veoma različite pojave, iako su nekako srodne, osećam da se i u jednoj i u drugoj nešto bliži kraju. Još jednom se vraćam tom pitanju, jer je ono, za mene, veoma bitno. Ne ljutište se ako ponavljam izvesne primere, oni su mi najbliži. Ljudi su delili hleb i smatrali da dele Boga. Delili su Boga. Mi, pak, osećamo potrebu da delimo život, sebe kakvi smo, potpuni, otkriveni, delimo s bratom i — ako si brat — onda kao hleb, a me kao bonbona. Treba biti kao hleb koji se ne nudi, koji je onakav kakav jeste i koji se ne brani. Upravo u tome sadržana je velika vera. Kako ići, kako se obratiti bratu kao Bogu? I dalje — kako postati brat? Gde je moje rođenje, gde bratovljevo?

S poljskog prevela: Biserka RAJČIĆ

Stenogram susreta Grotovskog sa studentima, profesorima, glumcima i režiserima, u sali njujorške vešnice 1970. godine. Na poljskom je objavljen u časopisu »Odra« (1972, br. 5, str. 51—56).

# čovek i predmet u pozorištu

jirži veltruski

Osnova drame (je radnja. Uostalom, i naš život i njegov tok sazani su od radnji, kako naših vlastitih, tako i radnji drugih ljudi. Radnja je aktivni odnos subjekta prema nekom objektu; to je teleološka činjenica rukovođena ciljem koji odgovara potrebi subjekta. Zato je naša pažnja pri svakoj radnji usmerljena cilju. Sam čin je za nas nešto drugostepeno, zavisi samo od toga da li odgovara datome cilju. Ali čim neki čin na bilo koji način skrene na sebe pažnju receptivnog subjekta, od njegovih svojstava postaju znaci. Posredstvom znakova, pak, ulazi u našu svest, postaje značenje. Poznato je da često dva čoveka, koji su postali svedoci istog događaja, ovaj opisuju sasvim različito. Ta razlika je uslovljena time što su tu radnju odrazila dva različito iskrikljena ogledala, tj. dve različito usmerene svesti; time su neki znaci bili istaknuti a drugi potisnuti. Svojstva radnje koja prati praktičan cilj određuje taj cilj bez obzira na primaoca, dok cilj nije saopštavanje.

U pozorištu je radnja samo cilj i nedostaje joj upravo spoljašnji praktični cilj koji bi određivao njena svojstva. Radnja tu smeru tome da je gledalac shvati kao zavistan značenjski niz. Zato je sazdana od različitih znakova koji se samo u svesti publike odražavaju kao svojstva, prema tome, svojstva radnje su čista značenja, isto kao što je njen cilj semiološka stvar, a ne stvar životne prakse. Radnja u pozorištu se ipak razlikuje i od radnje čiji je praktičan cilj komunikacija. Ona je, doduše, takođe konstruisana od znakova određenih za receptivni subjekt, njen cilj takođe ima samo semiološki efekat a stvarni cilj se nalazi van te radnje, ne u njoj samoj kao u pozorištu.

Iz teleološkog karaktera radnje proističe da je posledica usmerenosti nekog subjekta. Ipak je neophodno razlikovati pojam subjekta; tu je, pre svega, osnovni subjekt, od kojega polazi usmerenost; drugo, subjekt koji javno radi, koji može biti istovetan s osnovnim, ali takođe može biti samo njegovo sredstvo, samo delimičan subjekt. Naravno, među njima se ne može precizno povući granica. Kasnije ćemo videti da u pozorištu diferencija može ići još dalje: upravo zato što je tu radnja istrgnuta iz zavisnosti prakse i što joj nedostaje spoljašnji cilj. U gledalaca se javlja svest subjekta, tj. aktivnog bića, više iz samoga događanja nego drugde.

U razdoblju u kojem su teoretičari imali u vidu samo realističko pozorište, pojavio se pogled da subjekt može biti samo čovek — upravo tako kao u praktičnom životu. Svi ostali sastavni delovi smatrani su pukim oruđima ili objektima ljudskog delanja. Razvojem modernog pozorišta i upoznavanjem pozorišta vanevropskih kulturnih oblasti, to mišljenje je ipak bilo opovrgnuto i kasnije se pokazalo da ni za realističko pozorište nije bilo sasvim ispravno. Cilj ove studije je da pokaže kako postojanje subjekta u pozorištu zavisi od učešća određenog sastavnog dela u radnji, a nikako od njegove stvarne spontanosti, tako da se kao delatan subjekt može osećati i neživi predmet, dok se živ čovek može osećati kao element lišen svake volje.

OD GLUMCA KA PREDMETU. Najobičniji slučaj subjekta u drami je glumački lik. Glumački lik je dinamičko jedinstvo čitavog skupa znakova, čiji nosioci mogu biti glumčevo telo, glas, pokreti, ali i različiti predmeti, od delova kostima do dekora. Međutim, važno je da glumac obraća njihova značenja prema sebi, i to do te mere da svojom akcijom može zameniti sve nosioce znakova; to se veoma očigledno može videti na primeru kineskog pozorišta:

»Glumac glumom slika sve radnje za koje kineska scena ne pruža odgovarajuću osnovu. Odgovarajućom serijom konvencionalnih pokreta glumac izvodi preskakanje prepreke, penjanje imaginarnim stepenicama, prekoračivanje visokog praga, otvaranje vrata; učimjeni pokreti — znaci informišu gledaoca o priroditi tih imaginarnih stvari, obavestavaju da je nepostojeći rov prazan ili pun vode, da su nepostojeća vrata dvokrilna, obično dvokrilna, jednokrlna i sl.« (Karel Brušak, *Znaci u kineskom pozorištu*, »Gradina«, /Niš/, br. 5-6/1974, str. 16-17).

Nameće se pitanje: šta je glumcu dato za to da svojom akcijom povezuje sva značenja? Odgovor je sasvim jednostavan. Sve što je na sceni, jeste znak. »Mada pozorišni kostim, a isto tako