

Semiotika pozorišta

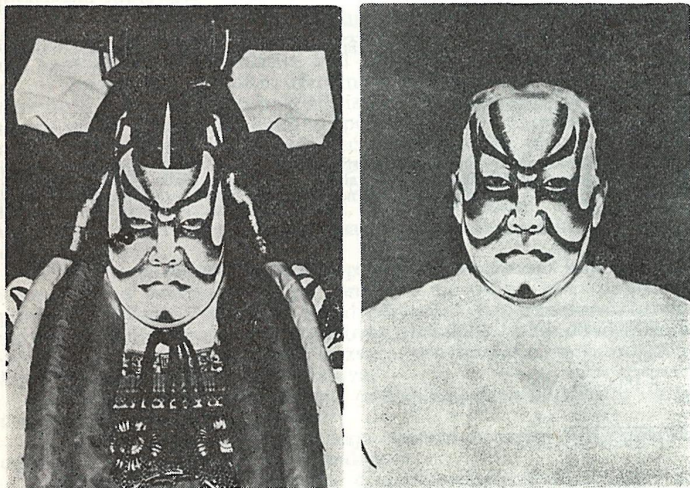
franko rufini

KNJIŽEVNI TEKST, PONOVA TEKSTUALIZACIJA, SPEKTAKULARNI TEKST

U Bulgakovljevom *Pozorišnom romanu* priča se o nezgoda-
ma dramskog pisca Maksudova koji, napustivši svoj tekst pošto
ga je predao »strukturi pozorišta«, prisustvuje, potpuno nemo-
ćan, njegovom iskričljavanju a, konačno, i oduzimanju. Glavni
krivac za ovo je reditelj Ivan Vasiljevič koji, kao parodijski
dvojnjak Stanislavskog, predstavlja suočenje-sukob pozorišta-reči i
pozorišta-scene. Unutar metafore: književni tekst koji se pretva-
ra u pozorište raspada se kao književni tekst; pored porekla, us-
kraćuje mu se, čak, i identitet. To je poznato. Jedan književni
tekst pozorišni je (ili dramski) u onoj meri u kojoj se već rađa
»pripravnim« na sudbinu da postane nešto drugo: predstava/spek-
takl.

»Dug« pozorišta prema književnosti koji je kritika rada pre
da izravna negoli da »kritički« istraži. Ako se književni tekst otu-
di i postane spektakl, kritika, u tom slučaju, nadoknađuje štetu,
vraćajući predstavi/spektakl/ književnom tekstu, odnosno, govo-
reći o književnosti pretpostavlja (zamišlja) da govori o spekta-
klu. 1. Tekst, da bi ušao u pozorište lišen sopstvene literarnosti,
ponovo je osvaja, ali ovog puta, upravo, da bi iz njega izašao.
Taj dvostruki put ulaska i izlaska je ono što želimo ovde da is-
pitamo: osnova takve jedne analize je, kao što je i lako naslutiti,
pojam *dramatičnosti* (ili *pozorišnosti*).

Reč je o pojmu suštinski dvosmislenom. Pre svega, služi li
ovaj pojam da *klasifikuje* jedan književni tekst, ili da *kvalifi-
kuje* (ili još pre: da opiše njegovu) sadržinu? Upotreba sveze
»ili« dvostruko je važeća u logičkom značenju *aut* i *vel*. Drama-
tičnost klasifikuje jedan književni tekst i u tom slučaju ne može
da određuje njegov sadržaj (aut)? ili se, pak, dve stvari među-
sobno potiru (vel)? Kada Bart tvrdi da »pozorišnost mora da
bude prisutna već od prvog napisanog zrna jednog dela«, nije
jasno da li on želi da kaže da određeni tekst implicira svoje upisi-
vanje u jednu »klasu«, ili, pak, da se bavi tematikom koja ga
čini »dramskim« (bez obzira na njegov položaj u klasifikujućem
odnosu). Bodlerove *Tri dramske skice* su, po Bartu, »čisto nara-
tivne skice, prilično oskudne pozorišnosti« (kurziv je naš). Reči
da *jedna narativna skica ima prilično oskudnu pozorišnost čista*



KUMADORI ili KUBUKI šminka

je tautologija, ukoliko su narativno i dramsko uzeti kao oznake
klasa (različiti); pitanje se, međutim, menja ukoliko se drama-
tičnost istovremeno odnosi i na sadržinu i na klasifikaciju.

Ali, pojam *dramatičnosti* dvosmislen je još u jednom aspek-
tu. Odnosno, nije jasno da li on označava nešto *pozitivno* ili ne-
što *negativno*. Književni tekst može biti okvalifikovan kao dram-
ski ukoliko se *poništava* u predstavi/spektaklu/, i u tom sluča-
ju *dramatičnost* sankcioniše njegovu »negativnost«, određenu up-
ravo predstavom/spektaklom/, njegovom drugom virtualnošću.
Postoji i druga mogućnost: da kvalifikacija potvrdi jednu »po-
zitivnost«, u smislu da je jedan književno-dramski tekst predsta-
va/spektakl/ i da se onda, i ne obrnuto, ovo drugo poništi u
prvom.

»Pozitivnu *dramatičnost*« moguće je, ukratko, odrediti kao
(a)kritički stav, o kojem je već u početku bilo reči. Književno-
dramski tekst je predstava/spektakl/ ne *virtuelno*, već *pozitivno*.
Nema, dakle, koristiti obračati se predstavi /spektaklu/, budući da
se ona u samom tekstu već stvarno i nalazi. Ispitivanje teksta
je reprezentativno i iscrpno. Prioritet dat književnom tekstu
prevodi se u prioritet lingvističke (verbalne) komponente u od-
nosu na druge komponente. Ona, na izvestan način, preuzima
na sebe funkciju čuvara i jemca osnovnog svođenja predstave/
spektakla/ na »reč«. »Govor o pozorištu«, u tom pogledu, vrvi
od očiglednih lapsusa. Kada za jednu predstavu/spektakl/ kaže-
mo da nije vodila računa o tekstu, da ga je »promenila«, onda
obično mislimo na replike (izmenjene, izbačene, itd.), a ne nepo-
sredno na sam tekst, koji se ne sastoji samo od replika; misli-
mo, prvenstveno, na onaj njegov deo koji u jednoj »vernoj« pred-
stavi /spektaklu/ postaje verbalna komponenta.

U okviru »pozitivne *dramatičnosti*« ne postavlja se pitanje
ulaska (iz teksta u predstavu /spektakl/) niti se, paralelno s ovim,
može postaviti pitanje izlaska. Ova suštinska statičnost pokriva
se (ali i otkriva) u neutralnoj dinamici verbalne komponente. S
jedne strane, ona je *prisutna* književnog teksta u predstavi/spe-
ktaklu/ (»simulira ulazak«), s druge strane, međutim, ona iscrp-
ljuje predstavu/spektakl/, što čini nekorisnom (odnosno nepo-
stojećom) činjenicu samog ulaska. Ući u predstavu/spektakl/
znači biti izvan nje. *Coincidentia oppositorum* odlaska i povratka
samo je pseudodinamika unutrašnje *samodovoljnosti*: književni
tekst (ili verbalna komponenta) dovoljan je sam sebi. Predstavlja
se u dvostrukom značenju, koje nužno ne zahteva druge izraze
i koje je, već samo po sebi, vlastita predstava.

Dinamički odnos između književnosti teksta i predstave
/spektakla/ postavlja se samo u okviru koncepcije »negativne
dramatičnosti«, koja ne otkriva u tekstu »gotovo prisutno« pred-
stave/spektakla/, već parametre preko kojih tekst može da uđe
u predstavu/spektakl/ i tako se u njoj *poništi*. Ovim problemom
ćemo se pozabaviti kada budemo govorili o retekstualizaciji.

ŽANR »KNJIŽEVNO-DRAMSKOG TEKSTA« (KDT)

Uspostavljanje žanra KDT moguće je izvesti na dva načina:
(1) *prioritetno postulirajući* pertinentna svojstva (i otkrivajući ih
u tekstovima sveta književnosti), ili (2) *postulirajući* jedan cor-
pus (u našem slučaju, corpus KDT) i izvedući pertinentna svoj-
stva klase na osnovu zajedničkog upoređivanja različitih teksto-
va. Oba izbora su *teorijski ekvivalentna*. Prvi način može da upu-
ti, za razliku od drugog, na ideju jedne normativne teorije žanro-
va, ali potrebno je podsetiti da je svako *klasifikovanje*, ipak,
proizvoljno i aksiomatsko. Pozivanje na intuitivan (i, stoga, ne
proizvoljan) pojam »*dramatičnosti*« ne isključuje činjenicu da
je nemoguće odrediti jednu klasu a da se *prethodno* ne utvrde
njeni elementi, ili, pak, postuliraju pertinentcije, nego, naprotiv,
to potvrđuje tautologijom. Budući da, na kraju, predlaže kao kla-
su dramskih tekstova grupu tekstova koje je »*zajednička intui-
cija*« proglasila upravo dramskim.

Rastier otkriva na specifičnoj razini dvosmislenost koju od-
ređuje razlika između subjekta iskaza (glumac) i subjekta iska-
zanog (likovi) — *diskriminirajući* elementat za *klasifikovanje* jed-
nog teksta kao dramskog? Uostalom, temelj dramskog prikaziva-
nja (Frye) određen je činjenicom da su »izmišljeni likovi ili inte-
rni nosioci priče dovedeni u neposrednu konfrontaciju s publi-
kom«. Dominantni karakter književnog teksta kao dramskog
predstavlja se ne toliko kao dijaloška strukturalizacija, *izdvojeno*
posmatrana (romani Compton-Burnett, na primer, ili komadi »mo-
nolozii«, ili, pak, bez reči, bili bi i suviše nezgodni primeri), ko-
liko, ipak, kao okolnost da dijalog treba da bude prikazan. Pri-
sustvo (moguće) publike uvodi neophodnost ostalih elemenata
teksta sposobnih da daju jasniju definiciju žanra KDT. Tu misli-
mo na intonaciju, gest, mimiku, itd. Može biti zanimljivo, tim
povodom, da uporedimo stav Saraiive (Saraiiva) i Lartomaa (Lart-
homas).

Ovaj drugi kreće se u granicama Jakobsonovog projekta: knji-
ževno delo (u ovom slučaju književno-dramsko) specifikacija je
komunikativnog. Potrebno je, dakle, ispitati »en quoi les paroles
prononcées sur une scène sont comparables ... à celles qui sont
dites dans la rue«, i obratno, »en quoi elles sont différentes. C'est
cet écart plus ou moins grand entre les deux langages« koji odre-
đuje žanr KDT. Ono što, po Lartomau, razlikuje pozorišni dija-
log je postojanje »surpris« i »représenté«, odnosno napisanog s na-
merom da bude kazano, kao da prethodno, jednom rečju, pri-
rodno i nije bilo napisano. Paralingvistički elementi (ton, akcenat,
itd.) i vanlingvistički (pokret, mimika) služe samo da konkre-
tiju karakter »prirodno prikazanog« pozorišnog dijaloga: *sadr-*

žani su u stilu (barem onom koji, po autoru, pripada »dobrom pozorištu«). Dramski tekst se ne projektuje prema vlastitoj teatralizaciji, već se, tako reći, introjektuje u sopstvene stilističke modalitete.

Sarajva, nasuprot Lantomau, otvoreno zauzima stavove različite od Jakobsonovih. Moguće je, tvrdi on, »qu' il n' existe pas de »fonction esthétique« au service d' un système qui ne relève pas de la sémiologie«.⁴ Komunikativno je ono što treba da specifikira književno. Ako je »apsolutna poruka« ona koja je »indépendant de tout support et de tout but extérieurs à lui même«,⁵ književna poruka se određuje kao izvod onog posrednog oblika između relativne i apsolutne poruke, kakva je »besednička« koja »comprend ses Supports et qui en même temps est compris dans des Supports réels«.⁶ Zatim, unutar književne poruke pripovetka i drama se međusobno razlikuju po tome da li se uobličavanje spoljasnih potpora ostvaruje kroz naraciju ili kroz mimiku, shvaćenu ne usko, već kao kompleks nelingvističkih komponenta teksta. Razlika naracija/mimika odražava se u različitim položajima koji par ja/ti (odašiljač-primalac) ima u odnosu na »treće«. U priči je upravo »treći« taj koji stvara prostor za specifikaciju para »ja-ti«, dok, naprotiv, u drami »ja-ti« stvara prostor i mogućnost za pojavu »trećeg«.⁷

Ono što je zanimljivo ovde istaći je: »mimika« (u svom najširem značenju) postala je diskriminantno obeležje žanra KTD. Opšte je mesto: da je jedan dramski tekst moguće, uvek, prepoznati po nekoj spontanoj, unutrašnjoj korelaciji koja postoji između njega i njegovog »umetnički oblikovanog« ispoljavanja. Ejhenbaum, razlikujući »priču po sebi« od »scenske priče«, ističe da, u drugom slučaju, izbija u prvi plan dijalog, dok se narativni deo svodi samo na komentar koji daje okvir i rasvetljava situaciju, koji u biti ima funkciju didaskalije (scenskog uputstva, dalje u tekstu biće upotrebljavan termin didaskalija — prim. T. M.). Nešto slično događa se i u dramskoj formi, i to ne samo zato što je ovde istaknut dijalog, već, prvenstveno, zato što princip narativnosti biva zamenjen principom figurativnosti: svaku stvar primećujemo ne onda kada je ispričana..., već kada se obistini na »sceni«⁸ pred našim očima. Figurativno, kao već postojeće u lingvističkom delu teksta, potvrđuje se, iako još uvek ne tačno određeno, kao osnovni elemenat za određivanje žanra KDT.

Književno-dramski tekst kao »predstava« (spektakl, prim. M. T.) na snazi, mogli bismo reći: »planska shema na kojoj i protiv koje deluje rediteljski rad«, »tekst-plan«... ne treba da se ograniči na razmatranje književne građe koja je pokrenula scensku radnju, već da se proširi na »književno istraživanje« od kojeg je pošla pozorišna pretpostavka, na rediteljske »zabeleške« i na njihovu književnu motivaciju.⁹

U praksi je zloupotrebljavan (ali i to je moguće ispraviti) pojam »pozorišnosti« kao sposobnosti teksta da se izravno postavlja kao nešto »po sebi drugo«. Međutim, otkrivanje u tekstu onog što, po Bartu, predstavlja »neku vrstu ekumenskog opažaja senzualnih lukavstava, gesta, tona, razdaljina, svetla, koji punoćom svog izvanjskog jezika preplavljuju tekst«, liči više na čistu intuiciju nego na radnju klasifikovanja. Manje privlačna, ali, možda, više primenljiva je Frajova (Frye) odrednica koja, prihvatajući od Aristotela tvrdnju o postojanju melosa, lexisa, opisa kao komponenti književnog teksta, kasnije precizira da je »pitanje melosa i opisa u pozorištu (ovde kao dramske književnosti) moguće rezimirati na sledeći način: melos je autentična muzika, opis predstavlja scenografiju i kostimi, dok lexis ostaje upravo tekstovni diktat« (Fraj). Proširujući pojam melosa na čitavu auditivnu partituru, koja se udružuje s normalizovanom lingvističkom linijom, i pojam opisa na čitavu vizuelnu partituru (uključujući gest, mimiku itd.), Fraj čini jasnijim svoj predlog. Jansen ga (implicitno) sabira u vidu formalizacije.

Tekstovi »qu' on appelle dramatique« sadrže elemente koje je moguće rasporediti u jednu od sledeće četiri kategorije: (1) replika (»replique«), (2) scensko uputstvo (»regie«), (3) lik i (4) scena (»decor«). Tekst se ne deli na *tekstualnu ravan* (kojoj pripadaju kategorije replike i scenskog uputstva) i *scensku ravan* (kojoj pripadaju druge dve kategorije lika i scene). Žanr KDT (koji Jansen naziva »teorijskom formom dramskog teksta«) sebe određuje na taj način što postavlja raspored svih elemenata teksta *samo* na ove četiri kategorije, od kojih nijedna ne sme da ostane prazna. Prihvatajući Frajovu formulaciju (nastranu razlike koje ovde nisu bitne), tekstualna ravan bi preuzela na sebe lexis i melos, dok bi opis preputila scenskoj ravni. Od značaja je napredak u formulisanju »pozorišnosti«, koji se tako postiže: ukoliko je moguće izdvojiti jedno, inače neizbežno ograničenje, činjenica je da razlaganje teksta ne znači u tom slučaju *otuđenje ka predstavi/spektaklu*, koliko upravo *potvrdu te iste predstave/spektakla*.

Na osnovu svega što je do sada rečeno, izgleda da se problem funkcionalne definicije žanra KDT, u suštini, sastoji u izdavanju i formalizaciji (meta) tekstualnih elemenata koji bi bili u stanju da jasno ukažu na prisustvo onog kompleksa kodova koji smo ranije kratko nazvali »mimikom« ili »opsisom«. Prisustvo, u redu, ali postavlja se pitanje: gde? Sigurno ne u *književnom* tekstu koji se služi samo *jednim* kodom, i to onim lingvističkim. Pre u *jednom novom tekstu koji je moguće deduktivno izvesti iz književnog teksta i koji pripada toj istoj liniji kodova*.

Problem definicije KDT neodvojiv je od problema prelaženja s jednog na drugi tekst, problema koji označavamo terminom *ponovne tekstualizacije*. Operativno, dakle, biće reći o:

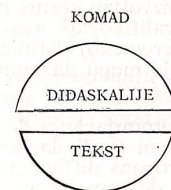
1 — izdavanju klasifikujućih elemenata u KDT, koji impliciraju proces ponovne tekstualizacije;

2 — izdavanju onog ili onih puteva ponovne tekstualizacije, kojima se dolazi do teksta koji pripada liniji kodova okvalifikovanih kao »opsis«;

3 — zaključno, o formulisanju definicije KDT koja bi uključivala *samo* i *sve* pertinencije koje specifikiraju put ponovne tekstualizacije od uticaja u tekstu (ili u celini tekstova) koji ima sva potrebna i tražena svojstva.

Kad se kaže spektakularni tekst (ST) ili tekst predstave, onda se podrazumeva da KDT, svojom definicijom, obuhvata samo one parametre koji, putem ponovne tekstualizacije, izdavaju *ono što je sebi izabralo kvalifikaciju* ST i, obratno, da je ST deduktivno determinisan definicijskim parametrima KDT. Drugim rečima, definicija KDT i definicija ST međusobno se uključuju. Ovde se potvrđuje postulatni i proizvoljni karakter svake definicije, koju, stoga, treba procenjivati samo u odnosu na njenu primenljivost i adekvatnost kada je reč o problematici spektakla.

Predlažemo, ujedno, da termin *književnog teksta* zamenimo terminom *komada* i, potom, formulišemo ovu *privremenu* definiciju: komad može da bude okvalifikovan kao dramski *ukoliko se u njemu diskriminiše (izdvaja) metatekstualni deo koji ćemo nazvati didaskalijama. Dodatak komadu (odnosno komad manje didaskalije) konstituiše tekstualni deo ili tekst*.



Jedna uvodna napomena: *Tekst može biti i prazna celina*. Ono što je nužno za dramatičnost određenog komada to je izdavanje didaskalija, koje, čak, mogu da »apsorbuju« i čitav komad.

Rekli smo: privremena definicija, i to iz dva razloga. Prvi je taj što je postavljeni uslov nužan, ali ne dovoljan (*ako: ne ako i samo ako*). Drugi je taj što didaskalije još uvek nisu operativno definisane.

Postojanje tekstova lišenih didaskalija, ali okvalifikovanih, ne u manjoj meri, dramskim, stvara jedno pitanje. Potrebno je da se ovde pozovemo na postulatni karakter ove klasifikacije.

СВАКОГ 10. И 25. У МЕСЕЦУ У КИОСЦИМА ШИРОМ
ЗЕМЉЕ

КЊИЖЕВНА РЕЧ

Најбољи начин да дођете до Књижевне речи је годишња претплата од 300 динара на жиро-рачун Књижевне омладине Србије, Београд бр. 60805-678-10397. Уплатом одговарајућег износа за 1981. годину обезбедићете редовно добијање листа.

КР ПРЕТПЛАТА		11000 БЕОГРАД Маршала Тита 16 тел. 657-737
ПРЕТПЛАТА НА 23 БРОЈА ЗА 1981. ГОДИНУ ЈЕ 300 ДИНАРА — ЗА ПРАВНА ЛИЦА И ИНОСТРАНСТВО 600 ДИНАРА. БРОЈЕВЕ БЕТЕ ДОБИЈАТИ РЕДОВНО.		
СВОЈИМ ПОТПИСОМ ГАРАНТУЈЕМ ДА БУ ИЗНОС ГОДИШЊЕ ПРЕТПЛАТЕ ОД 300 — ПОЛУГОДИШЊЕ 150 ДИНАРА, ЗА ЧЛАНОВЕ КЊИЖЕВНЕ ОМЛАДИНЕ СРБИЈЕ — 200. — (ЗА ПРАВНА ЛИЦА И ИНОСТРАНСТВО ДВОСТРУКО) УПЛАТИТИ НА ЖИРО РАЧУН КЊИЖЕВНЕ ОМЛАДИНЕ СРБИЈЕ, БЕОГРАД БР. 60805-678-10397.		
_____ (име и презиме)		
_____ (адреса на коју хоћете да се шаље лист)		
_____ (датум)	М. П.	_____ (потпис)

Ukoliko se za žanr KDT postavlja određena pertinencija (prisustvo didaskalija), u tom slučaju se jedan tekst može dodeliti datoj klasi samo na osnovu pronalazanja tog određenog svojstva. Ovo pronalazanje može da usledi u uvodnom izlaganju samog analitičara dela (premda se ponekad ono i podrazumeva). Međutim, pre nego što kažemo *može*, treba da kažemo da *mora*/treba/, ukoliko je logička kontradikcija: uvrstiti u jednu klasu predmet koji ne poseduje pertinentna svojstva date klase. Što, grubo rečeno, znači da tekst lišen *eksplicitnih* didaskalija ili nije priznat, ili je priznat kao pripadajući žanru KDT (u njegovoj, gore pomenutoj definiciji). U drugom slučaju, i pored logičke neusaglasnosti, treba zaključiti da su *didaskalije prisutne*. Uvodno izlaganje analitičara ne čini drugo do *eksplicira ih*, odnosno ne čini drugo do formalno prizna je jedan tekst za dramski. Govor, otvoreno usiljen, ima u »pozorišnim pripremama« neposrednu proveru jednog teksta lišenog didaskalija; u pripremama, u kojima se, upravo, eksplicitno formuliše pozorišno određenje teksta. Primedba Betetinja (napred navedena) da dramski tekst treba da se uzdrži od »rediteljskih opaski«, nalazi ovde svoju teorijsku osnovu i potvrdu.

U želji da izbegnemo moguće nesporazume, naglašavamo da izraz »didaskalija«, u našem kontekstu, treba uvek posmatrati kao zamenu šireg termina kao što je: »eksplicitne ili eksplicirane didaskalije«. Radije upotrebljavamo *ekspliciran* nego *implicitan*, budući da bi ovaj drugi izraz mogao da navede misao na neko unutrašnje, objektivno svojstvo delova prihvaćenih kod didaskalije, dok prvi rasvetljava proizvoljan status njihovog položaja. Jedan komad moguće je okvalifikovati kao dramski (podsetimo se da je, još uvek, reč o privremenoj definiciji) ukoliko se u njemu izdvajaju didaskalije, koje mogu da budu ili u jednoj »kano-ničkoj« formi i/ili eksplicirane.

I, dolazimo do prvog upotpunjavanja definicije koja se odnosi na pojam didaskalije. Jansen tvrdi da bez pozivanja na intuitivnu »dramatičnost« nous voyons difficilement comment exclure par exemple (iz žanra KDT) de romans où tout ce qui n'est pas dit par les personnages pourrait prétendre ressortir à la regie.¹⁰ Greška je, očigledno, u tome što se traži *pozitivno* a ne *diferencijalno* označenje didaskalije, u ovom slučaju, u odnosu na »opisne delove« romana. Šta je to što razlikuje didaskaliju »unutrašnju građanske kuće« od datog opisa te iste kuće, a ne šta određuje didaskaliju *izdvojeno* posmatranu.¹¹

Ovako postavljen problem moguće je ponovo postaviti na dva strukturalna pola (u metalingvističkom funkcionisanju) *kondenzacije i ekspanzije*. Da bi jezik mogao da se govori, neophodno je da se sintagme date ekspanzije mogu transkribovati u sintagme veće ili manje ekspanzije. Sintagma, *pojedinačno* uzeta, nije ni kondenzovana ni ekspanzivna. Moguće je samo potvrditi da je jedna sintagma ekspanzija, odnosno, kondenzacija neke druge sintagme.¹² Posmatrajući, čak, i par nominovanje — definisanje (kao poseban slučaj kondenzacije-ekspanzije), nemoguće je reći da je nominacija — morfema kondenzovana sintagma. Ona je to samo u odnosu na mogućnu, virtuelnu ekspanziju, što ne bi bila ukoliko bi se (meta)lingvistička transkripcija mogla samoostvariti uz pomoć nekih drugih morfema.¹³

Kažimo, onda, da je diferencijalni odnos didaskalija—deskripcija (uputstvo—opis) upoređan s odnosom kondenzacija—ekspanzija, što — ponavljamo još jednom — razlikuje (dakle i definiše) didaskaliju samo u odnosu na deskripciju, to jest, u odnosu na onaj posebni tip transkripcije koji se koristi istim (lingvističkim) kodom, samo u jednoj razvijenoj sintagmi. Opštije, biće upravo potrebno reći da se *didaskalija određuje (definiše) svojim postavljanjem u odnosu na jednu transkripciju*: pismo za (ali bolje: transkripcija jedne) transkripciju, budući da odnos ne dozvoljava davanje prednosti jednom terminu, već se integralno razrešava u odnosnoj (transkriptivnoj) saglasnosti dvaju termina.

PREVOĐENJE/TRANSKRIPCIJA

Potrebno je napraviti neke uvodne napomene u vezi s »tekstom kao komponentom« celine komada. Izdvajajući tekst od didaskalija i povezujući samo s ovima ulogu sintagmi koje je potrebno transkribovati, moglo bi se pomisliti da je tekst izvan transkripcije, što je, u *izvesnom smislu*, istinito, a što, upravo, treba i razjasniti.

Transkripcija može da se odvija ili u istom kodu u kojem je i članak od kojeg se polazi (to je slučaj prelaza kondenzacije — ekspanzije), ili, pak, u jednom ili u više različitih kodova. Ovdje je, stoga, potrebno utvrditi da li je početna sintagma, bez obzira na kod ili kodove transkripcije, *prevedena* ili, naprotiv, *transkribovana*. Odlomak na italijanskom jeziku, govoreći namerno pojednostavljeno, može da bude *preveden* na neki drugi jezik, što, i pored neodređenosti i samovoljnosti koje uvek prate prevod, predstavlja *prevod* tog odlomka; ili pak, može biti »sažet«, odnosno »proširen«, to jest, *transkribovan*. *Prevođenje je poseban slučaj transkripcije*. Razlika je u činjenici da prevođenje, načelno, implicira dvoznačnost, odnosno dvoznačnu saglasnost dvaju termina samog prevođenja, nešto što se, naprotiv, ne događa u slučaju transkripcije. Rekli smo: načelno, ukoliko saglasnost između dva koda, a posebno ako je reč o prirodnim jezicima, u praksi nikada nije *tačno* dvoznačna. Što, međutim, ne ukida moguć-

nost pretpostavke »međusloja«, koji strogo i nedvosmisleno prevodi jedan kod u drugi. *Izdvajajući određenje didaskalije u odnosu na prvi izraz drugim, transkribovanim izrazom (u istom ili različitom kodu, nije važno), nameravali smo da preuzmemo iz transkripcije upravo njeno diskriminatorno SVOJSTVO (nereverzibilnost) u odnosu na prosto prevođenje (reverzibilnost).*

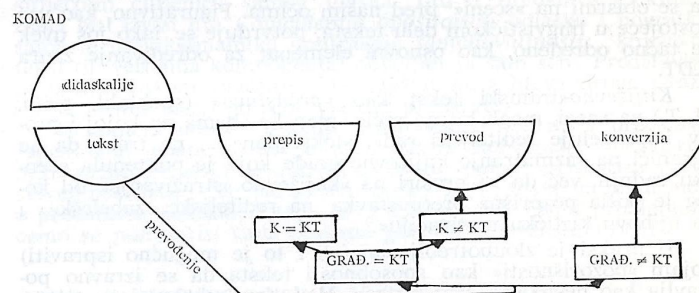
Ukratko ponavljajući: tekst biva isključen iz definicije odnosa pismo-transkripcija (koji karakteriše didaskalije) samo u odnosu na suprotnost *dvoznačno/nedvoznačno*, na koju, načelno, može da se poziva, kao na *diskriminatornu pertinenciju*, i par prevođenje/transkripcija. Dakle, ne postoji *prvo* tekstualni deo koji se ponovno, reverzibilno, tekstualizuje, već, naprotiv, tekst se označava kao onaj deo komada koji se, prevođenjem, ponovno tekstualizuje. Tekst svojim unutrašnjim, primarnim kvalitetom ne nameće prevođenje, nego prevođenje određuje sam tekst.

PREVOĐENJE

Ako se tekst *prevodi* korišćenjem iste ekspresivne građe kao i njegov kod, rezultat može da bude *prepis* ili, pak, *doslovan prevod*. To jest, prevođenje bi trebalo da se određuje u odnosu na dvoznačnost saglasnosti. Nemoguće je konkretno pretpostaviti čajeve u kojima bi prelazak iz jednog koda u drugi, istovetne građe i različite samo ekspresivne forme, garantovao reverzibilnost, osim kada je reč o dva lingvistička koda (u granicama u kojima je jedan doslovan prevod, mada ne i suštinski reverzibilan, *diferencijalan*, ukoliko se odnosi, na primer, na »plan uzet« iz određenog lingvističkog odlomka).

Ako, naprotiv, prevod uključuje ekspresivnu građu različitu (čak) od one koja pripada KT (kodu tekst), možemo reći da je tekst *sklon novom izrazu*, a dati rezultat nazvaćemo, u tom slučaju, konverzijom.¹⁴

Spojimo proces ponovne tekstualizacije, ograničavajući se na sastavne delove teksta; različite mogućnosti predstavljene su na ovoj shemi:



Ako je kod prevođenja isti kao i kod teksta (italijanski jezik, na primer), reverzibilnost dozvoljava da se tekst »prenosi takav kakav je« (prepis). Prelazak koji predviđa kod različit od KT, permanentne ekspresivne građe, moguće je prilagoditi, u svojstvu primera, pripremi teksta za objavljivanje na nekom drugom jeziku (prevod).

Spektakularni tekst (tekst predstave) potražićemo, dakle, na prelazu koji »važi kao« kod prevođenja različite građe od one koja pripada KT: tekstualni deo komada treba da je »različito izražen« na osnovu *zvučne* građe, kao i *grafičke*, kakva je ona koja sačinjava polazni tekst (konverzija).

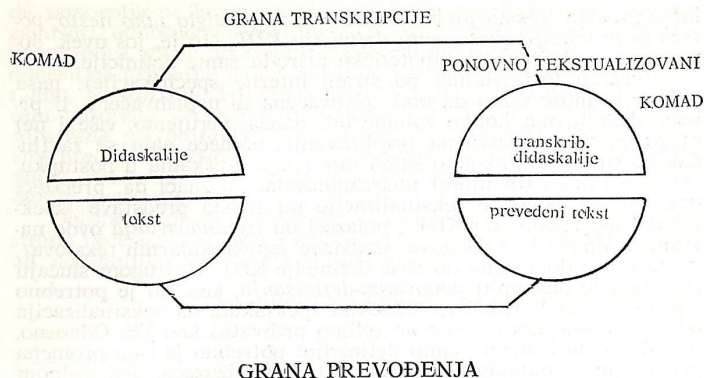
TRANSKRIPCIJA

Potrebno je, u pogledu veza (skoro međusobnog preplitanja) koje postoje između načina transkripcije didaskalija i načina prevođenja teksta, istaći sledeće: ako se transkripcija didaskalija vrši na jedan određen način: kod-ekspresivna građa, obično i prevođenje teksta sledi isti put. Ako je, na primer tekst prepisan ili preveden (ekspresivna građa jednaka ekspresivnoj građi KT), didaskalije, u praksi, pokazuju želju da i same budu transkribovane na osnovu grafičke građe (proširene ili »svedene na ilustraciju«). Postoje, prirodno, i izuzeci. To je slučaj »uličnog pevača« koji usmeno prati figurativne sekvence. Ako se ograniči samo na to da »govori replike«, onda slobodno možemo reći da je tekst preveden konverzijom (građa je od pisane prešla u zvučnu), dok su didaskalije transkribovane zadržavajući pisanu tekstualnu građu. Ostavljajući po strani slične slučajeve i prihvatajući, dakle, pretpostavku o vezi koja postoji između prevođenja i transkripcije, u stanju smo da upotrebimo definiciju žanra KDT.

Tekst će se kvalifikovati kao dramski ukoliko se u njemu diskriminiše metatekstualni deo, nazvan »didaskalijama«, i ukoliko se ovaj (/tekst, dodatak komadu) transkribuje (/preveden) putem kodova čija se ekspresivna građa razlikuje od građe tekstualnih kodova.

Dodatni uslov koji određuje dovoljnost definicionalnog korpusa tiče se, kao što je i predviđeno, otuđenja komada ne samo kao sadržaja (otuđenja povezanog s nereverzibilnošću transkripcije)¹⁵ nego i kao izraza (zbog promene ekspresivne građe).

Pretpostavka o postojanju veze između ova dva procesa omogućuje nam da se ubuduće ograničimo samo na posmatranje ogranka transkripcije.



Dok prelazi koji se odnose na ekspresivnu građu istovetnu s građom KT izdvajaju nesppektakularne nove tekstualizacije, dotle oni koji se odnose na ekspresivnu građu različitu od građe KT nude (poneki) izvodljive tekstove koji se u potpunosti slažu s našom definicijom KDT.

Međutim, obratimo pažnju na ogranak transkripcije. Didaskalija se prikazuje kao »nalog« (punomoć). Komad se pojavljuje *nedovršen*, sličan »gruboj shemi«, čiji su samo neki delovi utvrđeni, dok su drugi, naprotiv, jedva *zabeleženi*, kao namera, od pisca novom piscu predati. »Pozorišnost«, kao promenljivost, na izvestan način, dvojako je određena. S jedne strane, kao prenos autorstva, što se tiče davanja saglasnosti samog pisca za upotrebavanje vlastitog teksta. Razvlašćenje, čija je žrtva glavni junak »Pozorišnog komada«, strukturalno je, dakle; može da mu se suprostavi piščeva *volja*, ali ne i *intencija*. S druge strane, kao prenošenje komada iz jednog koda u druge kodove, druge prostorno-vremenske odnose, koji i sami strukturalno zavise od suda novog pisca. Personalizacija ovog lika i sloboda izbora koja mu je data samo su metafore koje služe da pokriju lepezu *podjednako ozakonjenih* mogućnosti koje može da sledi ponovna tekstualizacija.

Tu je, pre svega, kao i za ogranak prevođenja, od značaja iz bor ekspresivne građe transkriptivnog koda. Može biti reći o istoj građi kao što je i građa KT (pa, dakle, čak, i o istoj građi didaskalijskih sintagmi, budući da su ove, kao i tekst, lingvistički izražene) ili, pak, o potpuno različitoj građi.

1. GRAĐA JEDNAKA GRAĐI KT

Očuvanje ekspresivne građe jednog koda ne implicira i očuvanje samog koda. Potrebno je dodati održanje forme (pa, dakle, i suštine).¹⁶ Otvara se, tako, *binarno razgraničenje*: moguće je ili ne (ostavljajući po strani pitanje građe) opredeliti se za razgovor o ekspresivnoj suštini tekstualnog koda (KT).

1.1. UOBličAVANJE U PRIČU

U prvom slučaju, za transkripciju didaskalija odlučno je upotrebljen isti kôd (ali, tu nema reverzibilnosti kao u slučaju prevođenja). Ponovo tekstualizovani komad nije drugo do njegova »oblikovana priča«, ili, još bolje, povezivanje njegovog tekstualnog dela s opisnim kontekstom koji je nastao iz ekspanzije didaskalijskih sintagmi.

1.2. STRIP

U drugom slučaju imamo promenu koda, mada (grafička) građa ostaje nepromenjena. Primer za takvu ponovnu tekstualizaciju je »ilustrovani književni tekst« (didaskalije su grafički transkribovane — ista građa kao i KT — preko crteža — različita suština: »dečje izdanje« romana koji obiluju velikim opisima konkretan je slučaj ovakve transkripcije. »Opisni delovi« eksplicirani su u didaskalije, a ove su, pak, sukcesivno prenete u slike. Drugi primer je strip. U ovom slučaju proces ponovne tekstualizacije (uz uvek prisutnu pretpostavku o postojanju jednog polaznog obrasca) je eksplicitan. Tekstualni deo ostaje nepromenjen; prevodi se uz očuvanje stalnosti građe i ekspresivne suštine (prepisane), dok se, naprotiv, didaskalije transkribuju korišćenjem iste grafičke građe (ovde, ukoliko ne posreduje boja, u najužem smislu te reči), istovetne građi KT, samo »različito oblikovane«.

2. GRAĐA RAZLIČITA OD GRAĐE KT

Dok očuvanje ekspresivne građe nije dovoljno da sačuva kôd, dotle je njena promena dovoljna da ga izmeni. Dakle, ovde pristupujemo transkripciji didaskalijskih sintagmi (i uporedo prevođenju teksta) po kodovima koji se razlikuju od KT. A to je put koji vodi do spektakularnog teksta.

Naknadni izbori mogli bi da se tiču različitih ekspresivnih građa, odnosno mogli bi da konstituišu podele transkribovane građe u različite i necelovite tekstove. Međutim, to bi bila šteta, s obzirom na činjenicu da tada više ne bi bilo reči o alternativnim izborima, već o izborima međusobno usaglašenim, budući da se u predstavi nalaze tekstovi oblikovani na mnoštvu kodova. Uspeh bi, naprotiv, bio kad bi se predstava (spektakl) ostvarivala ne izvlačenjem različitih tipova delotvornih izraza (ekspresija), nego izražajnim (ekspresivnim) dodacima. Ovaj drugi pristup, u su-

štini, istovetan je onom koji sledi Kovzan u njegovom popisu pozorišnih kodova.¹⁷ Očigledna korist ovakvog pristupa je konkretnost istraživanja (koje polazi od same predstave), a nedostaju mu teorijska opštost i dovršenost.

Još uvek smatramo da je korisnije da, umesto na međusobno usaglašene izbore, ukažemo na razgraničenje suprotnosti, koje bi bilo u stanju da »vrstu spektakularnog teksta« dalje deli na označujuće pod-vrste, imajući pri tom u vidu istorijski razvoj pozorišne stvarnosti. Reč je o suprotnosti *funkcionalizacija/nefunkcionalizacija*. Drugim rečima, onaj koji ponovo piše, pošto se već opredelio za transkriptivnu građu koja je različita od građe KT, treba da odluči da li će transkriptivni kôdovi biti ili ne u funkciji sadržaja teksta.

Nefunkcionalizacija je usko povezana s *autonomijom* koda, koja može biti motivisana namerom da se verbalni tekst »odvoji« od »mimetičkog«, »gestualnog« i drugih tekstova koji će mu se u predstavi pridružiti. Ali je, isto tako, moguće da je, čak, uslovljena određenim istorijsko-kulturnim prilikama koje uspostavljaju kodove velikih mogućnosti za izdvojeno funkcionisanje. To je slučaj s određenim formama istočnjačkog pozorišta,¹⁸ u kojima se, na primer, mimetički kôd, obdaren velikom sposobnošću označavanja, obrazuje po strogo tradicionalnim shemama koje moraju da utemelje njegovu autonomiju, isključivo unutrašnje fleksibilnosti, kako bi mu zagarantovale funkcionisanje. U ovakvim slučajevima kôd se pridružuje drugim kodovima a da se, pri tom, u njima ne rastvara.

2.1. POVEZIVANJE NA SCENI

Recimo i nešto o *povezivanju na sceni*. Prevedeni tekst se jednostavno pridružuje ostalim necelovitim tekstovima, a pri tom, ne dolazi do recipročne interferencije. Evo nekoliko primera.

2.1.1. VESTI

Postoji komad od kojeg se polazi. Mimetički, gestualni, scenografski, paralingvistički i drugi kodovi preko kojih se transkribuje didaskalije (štaviše, eksplicirane) nisu u funkciji sadržaja »vesti«. Naprotiv: razdvajanje je ovde zakon; speaker mora da bude neosetljiv. Autonomija je, dakle, izbor onog koji ponovo piše, ali — kao što se to često događa — priklanja se kulturnoj normi »dobre dikcije« za paralingvistički kôd, »prijetnost« za mimetički, »odmerenosti« za gestualni, itd.



Zena sa pozorišnom lutkom — putujući teatar STIL GENROKU (1688)

2.1.2. PROTOKOL

I u ovom slučaju postoji polazni komad. Lik koji je predstavljjen »eminentiji višeg ranga« dobro zna šta treba da kaže i kako. Međutim, sadržine (prevedenog) teksta ne mogu da se sastave s transkriptivnim kodovima didaskalija, a da to ne bude po cenu neoprostivih gafova. Pokreti su utvrđeni u svojoj strogoj odmerenosti. Završna »scena« plod je pažljivog sabiranja različitih, necelovitih tekstova koje glavni junak prvo mora da nauči pojedinačno, kako bi ih kasnije, pod nadzorom »ceremonijal majstora«, istinskog čuvara kodova, ponovo »izmešao«.

2.1.3. NEKA RENESANSNA KOMEDIJA

Paralingvistički kod koji upućuje na retoričke škole u tradiciji Kvintilijana, kod pokreta čiji su najneposredniji referenti »priručnici ponašanja«, poput *De Cardinalatu*, utiču na spektakularni tekst /tekst predstave/, koji se često sa- stoji samo u paraktičkoj ko-egzistenciji različitih necelovitih tekstova.

2.2. REŽIJA

Kada su transkriptivni kodovi u funkciji sadržaja teksta, reč je, upravo, o režiji. Primera radi, pokret koji transkribuje jednu didaskaliju ne uklapa se (ne, barem, pretežno) u kod pokreta, oblikovan i autonoman, nego je usklađen (istovremeno oblikovan) sa sadržajem teksta koji ga prati. Tekst se istražuje u celokupnom njegovom rasprostriranju, u najskrovitijim implikacijama, s namerom da se iz njega izdvoje referencijalni parametri na kojima se oblikuje pokret (jedinstven i neponovljiv), kako bi se uklopilo u »gestualni tekst« predstave. Gde je pristupanje različitim normama osnova povezivanja na sceni, u režiji, naprotiv, to je razbijanje svakog klishea.

2.2.1. PRINCIP REŽIJE

Nije ovde reč o neodređenoj i hipotetičkoj instanciji realizma, već o jasno određenoj pozorišnoj teoriji: o *principu režije* koji shvata predstavu /spektakl/ kao *umetničko delo*. Kao što ni u slici nije opravdano videti samo jedan »hromatski tekst«, ili, pak, »grafički tekst«, koji bi je integrisali kao »globalni tekst«, podjednako je problematično i izdvajanje parcijalnih tekstova (makar samo i teorijsko) u rediteljskoj predstavi /Spettacolo-del-Regista/: poput slike-umetničkog dela, tako nam se i predstava /spektakl/ nudi u svojoj neraskidivoj celovitosti. Poznavanje boja neke nestale slike ne pruža induktivnu osnovu za njeno obnavljanje, jer slika je *jedno delo* i, budući to, građe i tehnike upotrebljene za njenu konstrukciju postavljene su na nivo prostih građa i tehnika koje ne čine dato umetničko delo, već mu služe. Isto se događa sa spektakularnim tekstom koji počiva na principu režije. Pozivanje na Krega i Appia nije plod želje da se ovaj princip ograniči na istorijsko razdoblje njegovog nastanka i razrade, nego samo pokušaj da se ukaže na razjašnjajući odnos. Pa, ipak, princip režije, s tehnikama, s različitim teorijskim pretpostavkama, predstavlja, kroz sazimanje »stvaranja« u jednu jedinu ličnost, rastvaranje necelovitih/parcijalnih/tekstova (svih, nije isključen ni onaj verbalni) u *jedinstveni* tekst, završno umetničko delo koje je predstava /spektakl/.

2.2.2. GOVORNIŠTVO

U onoj meri u kojoj su transkriptivni kodovi institucionalno funkcionalizovani da učine što efikasnijim sadržaje prevedenog teksta, ulazi punopravno i govorništvo u delokrug režije. Podsećajući na stanovište Saraiva (koji iz govorništva izvodi dramsku poruku), čini nam se da je korisno ponovo istaći kako jedna metodologija bitno različita, kao maša, na kraju otvoreno spaja govorništvo-predstavu kao međusobno srodne. Međutim, potrebno je istaći da dok, po Saraivu, predstava/spektakl/potiče iz govorništva, dotle se, u našem slučaju, predstava i govorništvo jednostavno združuju kao različite specifikacije režije.

Na ovom crtežu prikazani su rezultati našeg istraživanja.

ZAKLJUČCI

Različiti tipovi spektakularnog teksta /teksta predstave/, već smo to istakli, *deduktivno* proizilaze iz definicije žanra KDT. Možda bi bilo poželjno da, na primer, izdiferenciramo protokol renesansne komedije, što bi uključilo i ispitivanje jednog ili više binarnih razgraničenja koja prate spreg nefunkcionalizovanih kodova. Bio bi to potpuno opravdan postupak, mađa, isto tako, mogu da postoje izvesne sumnje u pogledu celishodnosti nediskriminantnog uvećanja analitičke instancije. Sasvim je izvesno da eventualna diferencijacija ne bi isključila upravo izdvojene tipove s terena spektakularnog teksta /teksta predstave/, što je, kao aksiom, utvrđeno u definiciji žanra KDT, kada je ona prihvatila, kao naknadni uslov dovoljnosti, različitost građe transkriptivnih kodova (s tim u vezi, čak, i koda prevođenja) u odnosu na KT. Drugim rečima, *unutar* spektakularnog teksta /teksta predstave/ moguće je odrediti onoliko specifikacija koliko to neko želi, ali je zato, na primer, *zadržavanjem, ovde prihvaćene, definicije KDT*, nemoguće isključiti govorništvo iz vrste /klase/ KDT spektaku-

larnog teksta /teksta predstave/. Da bi se postiglo tako nešto, potrebno je modifikovati samu definiciju KDT, što je, još uvek, dozvoljeno, s obzirom na hipotetičku prirodu same definicije.

Ukratko (ostavljajući po strani interne specifikacije): naša definicija može samo da bude prihvaćena ili neprihvaćena. U prvom slučaju, ma koliko zabune (ali danas, verujemo, više i ne) mogu da unesu određena približavanja, nameće nam se zaključak da su se ona, ukoliko samo nije reč o greškama u postupku, već u definiciji (ili njom) podrazumevala. To znači da, prelazeći unatrag put ponovne tekstualizacije od teksta predstave /spektakularnog teksta/ do KDT i polazeći od *izjednačavanja* ovde nastajućih tipova kao tekstova predstave /spektakularnih tekstova/, moguće je doći samo do naše definicije KDT. U drugom slučaju potrebno je pristupiti *ponovnom-definisanju*, kao što je potrebno i proveriti da li relativna ponovna spektakularna tekstualizacija isključuje one tipove koje ne želimo prihvatiti kao TS. Odnosno, nije dovoljno izmeniti samo definiciju: potrebno je i da promena podrazumeva određena, i samo određena, izuzeća. Još jednom potvrđuje se međusobna povezanost KDT i ST.

Međusobna povezanost: ispitivanje jedne nove i odgovarajuće definicije KDT moguće bi bilo, dakle, prihvatanjem kao *pertinentnih* diferencijalnih parametara koji se, naprotiv, u odnosu na našu definiciju, ograničavaju da specifičiraju samo *unutar* polja ST. Pored spoja kao što je: »grada transkriptivnih kodova različita od građe KT«, koji ostali spojevi određuju tipove željne da budu prihvaćeni kao ST? Pošto jednom budu izdvojeni kao takvi, ovi spojevi mogu se uzeti kao *nepertinentni* za definiciju KDT (to je naš slučaj), ili, pak, kao *pertinentni*, iz čega rezultira nova definicija KDT. Potrebno je istaći da ograničavanje polja ST (uklanjanje »neuobičajenih« tipova) *proizvodi* kao posledicu proširenje definicije žanra KDT, ukoliko je ova dužna da vodi računa (registruje) o naknadno stečenim pertinentcijama. Jasno je, ipak, da veća izbirljivost na polju ST ne vodi definisanju onog što rediteljska predstava *jest*, već samo onog što je odlučilo da se zove rediteljskom predstavom, budući da su naredna razgraničavanja za postizanje ovog utvrđena proizvoljnim pertinentcijama.

U zaključku: našoj definiciji KDT odgovara široko polje ST i svako njegovo sužavanje donosi proširenje nove definicije. *Proširivanje polja ST i nova definicija KDT u obrnutoj su srazmeri*. Koju od dveju alternativa izabrati? Problem se ne postavlja na planu teorijske mogućnosti, već samo praktične primene.

U tom smislu, pre brzopleitih izbora, potrebno je uporediti pročišćavanje u domenu onog što smo navikli kvalifikovati kao ST s onim što poduzimaju pozorišne studije oko razgraničenja vlastitog polja delovanja. Nemoguće je ne uočiti ohrabrujuće podudarnosti rezultata ove analize i stalnog »prisvajanja« predmeta do juče (a često još i do danas) smatranih za strane pozorištu, koje preduzima pozorišno istraživanje. Procesije, banketi (upoređi s našim protokolom), propovedi (naše govorništvo) već su uključeni u domen pozorišta procesom ekspanzije koji je, čini se, konačno odustao od namere da izađe iz začaranog kruga, karakterističnog za svako istraživanje. Pozorišno-istraživački rad može da postulira (ali je postulirano) specifičnu svojstvenost i da se ograniči na predmete koji implementiraju relativnu klasu /vrstu/. Obaveza koja iz tog proističe, da se isključe drugi predmeti, često »privlačni« zbog mogućnih analogija, *neizbežna* je.

Ili, pak, može da pođe od klase /vrste/ predmeta. U tom slučaju svako novo uključenje biće u mogućnosti samo da potvrdi prethodnu (implicitnu) definiciju. *Istraživanje specifičnog postaje prihvatanje predmeta od interesa*. Operativni postupak može to da prikrije, ali teorijsko polazište uvek je aksiomatično: sastoji se u proizvoljnom utvrđivanju *pertinentnih crta* ili *predmeta od interesa*. To je isto. Budući da je definiciju moguće samo učiniti eksplicitnom, a ne i izbjeći. Razlikovanje, dakle, ne definicija koja je uvek *prisutna i istovremena* s obrazovanjem klase /vrste/, njena epifanija i otvoreno pojavljivanje, čine se danas jednim načinom da se izbegnu cenzure kojima pretpostavka specifičnosti, *prirodno postojeće*, a ne, naprotiv, *proizvoljno postularane*, potire predmete, lišavajući ih identiteta koje, za razliku ovome, »neposredno« istraživanje postavlja u svoj njegovoj očiglednosti. Nema nikakve koristi nabrajati deklarirane fenomene (doslovno isključene iz klase) i svedene na pod-proizvode s poštovanjem prema pretpostavljenoj stvarnoj specifičnosti koja, poistovećujući predstavu /spektakl/ s knježno-dramskim tekstom, utvrđuje kao apsolut doprinos jedne veoma određene kulture.

Moguće je, čak, kao što smo i govorili, obratiti pažnju na ono što je *ispod* praktičnog istraživačkog rada: na korelativno transformisanje jednog apstraktnog plana, moguće je učiniti vidljivom »filosofsku meditaciju« pokretljivosti zajedničke deobe diskurzivnog univerzuma i, konačno, moguće je prihvatiti logički prioritet svakog klasifikujućeg principa koji je princip reda: prilagoditi ovaj prioritet samovoljnosti koja odgovara samo odgađanju neusaglašenosti vlastitih dužnosti. Sve ovo ne znači odricanje (ili još gore: poricanje) konkretnog. Istraživanje se upravo *ispod* njega: ali kvalifikacije, *pertinencije*, u njega umete, prilagođene su samo *ličnim potrebama* istraživača. Istraživanje, daleko od toga da obestvaruje konkretno, uključuje u sebe — kako to i treba da je — čak i onog koji to konkretno i proučava: ono razbija dihotomiju na objekat i subjekat, što, upravo, zasniavajući njenu apsolutnost, upućuje objekat na večnu i nepromenljivu istinu, koju istraživač mora verno da sledi, duboko uveren u njeno postojanje, kao i u beskorisnost vlastitog istraživanja.

Objekat, istina, odgovara jednoj specifičnosti, ali to je upravo i samo ono što specifičira interese i samovolju istraživača. Samovolja, reč pojavom strašna, ali, u suštini, neškodljiva. Budući

da samovolja na kraju označava najgoru prisilu koju je moguće zamisliti, odnosno obavezu da se polažu računi o svakom učinkom izboru, da se upoređuju sopstveni kritički stavovi, i to ne u odnosu na primarne istine, već u odnosu na korisnost, možda sporednu, ali *korisnu*. Istraživač pozorišta ne proverava većnu suštinu pozorišta, on samo predlaže drugim istraživačima, *drugim, sopstvene pretpostavke o pozorištu*. Kritička konfrontacija nije više predmet prosuđivanja nepogrešivog sudije koji raspolaže istinom, već se obrazuje na prednostima koje sobom nose različite optike posmatranja.

Obeshrabrujuće je, možda, saznanje da nijedna protivnička strana neće izći ovenčana palmom istine-pobede, obeshrabrujuće, ali, nesumnjivo, korisnije i bliže stvarnosti.

S italijanskog prevela: TANJA MAJSTOROVIC

NAPOMENE:

Ovaj ogled, elaboriran u okviru programa istraživanja CNR »Teorije spektakla XX veka«, koji vodi Fabrizio Cruciani (Fabrizio Kručani), preuzima, prilagođavajući potrebi, i jedan deo teksta iz knjige »SEMIOTIKA TEKSTA: PRIMER POZORIŠTE«, Rim, Bulzini, 1978.

¹ Dovoljno je, na razini običaja i navika, ukazati na one tendencije koje su sprečile zvanično uspostavljanje samostalnih studija pozorišne umetnosti (skoro još suda strukturalno povezanih s institutima za proučavanje književnosti). To su iste one tendencije na kojima počiva i pozorišna istoriografija: primer opštevažeći može biti i *Istorija dramskog pozorišta* Silvia D'Amika (Silvio D'Amico). I ukoliko se u drugim civilizacijama, ustaljenijih pozorišnih tradicija, ova razlika prevodi u dva jezički jasno izdiferencirana realiteta: »drama« i »pozorište« (»theater«), u nas termin »pozorište« otvoreno pokazuje nameru da čak i delokrug same predstave (spektakla) prikloni »drami«.

² F. Rastier, »Les niveaux d'ambigüité des structures narratives«, u »Semiotica« III, 1971, 4.

³ R. Larthomas, »Le langage dramatique«, Paris, Colin, 1972, str. 436.

⁴ A. J. Saraiva, »Message et littérature«, »Poétique«, V, 1974, str. 12—13.

⁵ Isto, str. 2.

⁶ Isto, str. 3.

⁷ Distinkcija između para »ja-ti« i »treće« kao ne-lika izvedena je iz postavki E. Benvenista, »Problemi opšte lingvistike«, Milano, Il Saggiatore, 1971.

⁸ Ejhenbaum.

⁹ G. Betteini, »Proizvođenje smisla i režija«, Milano, Bompiani, 1975. str. 85—86.

¹⁰ S. Jansen, »Esquisse...« navod, str. 76. Skorijeg je datuma i pozivanje na čisto intuitivno shvatanje dramatičnosti, koje se pojavljuje u ogledu jasno izražene formalističke orijentacije, kakva je J. Thomasa, u »Orbis Litterarum«, XXVIII, 1973. str. 310—311.

¹¹ Potrebno je pojasniti da Jansen, istina, postavlja jednu definiciju didaskalija, ali samo u odnosu s drugim kategorijama teksta. Svaka kategorija se određuje na osnovu funkcije koja je povezuje (u duhu Hjelmsele) s drugim kategorijama istog i/ili drugih tekstualnih planova (»Esquisse«, 76—7).

¹² Naravno, problem nije samo dimenzionalni. Potrebno je utvrditi kada se dve sintagme postavljaju na taj način da jedna predstavlja ekspanziju (kondenzaciju) druge. Očiglednim se čini odgovor: kada imaju istu sadržinu, što, čini se, još uvek postavlja određenu objektivnu distancu. Ali, dva izraza nisu istovetna: ispitivač ih proglašava kao takve na osnovu pertinencija kojima je on proizvoljno odlučio da prizna ili ne istovetnost. O odnosu istovetnosti između dva izraza vidi: F. Ruffini, »Semiotika teatra: za jednu epistemologiju pozorišnih studija«, u »Biblioteca Teatrale«, 14, 1976.

¹³ Slučaj potpuno neuobičajen u prirodnim jezicima nije, međutim, teorijski nemoguć. Dovoljno je pomisliti na artificiozističko delovanje svedeno na minimum, ako, čak, ne i potpuno ukinuto: sa (potencijal) i (voltaža): isključeni su »obrti reči« (ekspanzije).

¹⁴ Kažemo čak, ukoliko ne treba isključiti da se jedan tekst prevodi konzervacijom građe. Tu imamo na umu neke brehtovske režije u kojima su pojedini fragmenti predstavljeni u svom izvornom stanju. Ubuduće, kad kažemo građu različita od građe KT, podrazumevaćemo čak različita, što važi i za transkripciju.

¹⁵ Transkripcija trpi otuđenje sadržaja ukoliko su istovetnost DVAJU IZRAZA isto transkripcije proizvoljno utvrdili »prepisivači«. Dva izraza mogu uvek da budu priznata za istovetne. Prirodno i uporedo smanjuje se broj pertinencija na osnovu kojih se priznaje istovetnost. (Kamen) i (motka od gvožđa) mogu da budu proglašeni za istovetne kao (netipično oružje).

¹⁶ Čak ni ovaj poslednji uslov nije dovoljan da zagaranjuje očuvanje koda. Očigledno je da je u praksi stalnost građe i ekspresivne suštine dovoljna da očuva kod, jer da bi se on promenio potrebno je da se istim (identičnim) značiocima pridruže nova označenja. Postupak, teorijski moguć ali neekonomičan.

¹⁷ T. Kowzan, »Le signe au théâtre«, u »Diogenes«, br. 61, 1968, 59—60.

¹⁸ Prvenstveno se misli na klasično indijsko pozorište koje počiva na *hastas* (ili *mudras*: jezik ruku), od Bharata Natyām do Kathakali.

Orah

dušica pavkov

MARAMA

Odmah kada se rode
sestre ponesu za vratom maramu
za mlađu braću
ispod zuba vremena
potom
iznose ih netaknutih ramena
licem sve bliže zemlji
jednom
ipak isklizne teret iz marama
sagore na sveći patrljci
belih golubljih krila

ORAH

Nagnuta preko ivice kade
žena ispruži ruku
s one strane sile kidanja
od vrhova peta
njeno telo počne da se razlistava
prvo joj sađe
zmijska košuljica
načini na podu praznu čauru
potom
ostale kokošije
nastane se u njoj
predveče
uđe u kupatilo gladni dečak
ugleda orah na podu
posadi zlo pod nepcem

MASNI TOV

Sa novim semestrom
crne svinje bace na masni tov
noću
razularene provale iz boksova
izliju se ulicama
čujem ih kako nadiru
iz poludelih »Fender« ozvučenja
telefonskih žica
razjapljenih školjki u kupatilu
njihova naoštrena zubala
zabadaju se u vrata moje sobe
ne palim svetla
prevrćem kožu naopako
i čekam

