

pozorišni kôd

andre elbo

A. Kodiranje i pozorišni fenomen

Može li se ekstrapolirati — a da se pri tom ne zabasa u redukcionizam poslednje klase — u pravcu kritike operativnih pojmova lingvistike? Da li je dozvoljeno pojmima znakovna, govora, jezika, jednu naučnu studiju koja bi otvorila put semiotici u pozorišne modele? Jednom rečju: postoji li pozorišna semiologija?

Odgovor na ovo pitanje zahteva polje istraživanja koje ne može biti ozakonjeno bez prethodnog uspostavljanja definicijskih mera svojstvenih pozorišnoj komunikaciji i pozorišnom funkcionisanju. Staviše, ovakav tip postupka podrazumeva bezuslovno investiranje misli u jednu lingvističku aksiologiju; ova neizbežna tautologija koja dramaturšku praksu, čak *à contrario*, prenosi na komunikaciju, a prema tome na njenu osnovu — što je jezik, pa čak i govor — graniči se s kontradikcijom.

Naime, kako odrediti parametre jednog specifičnosti putem ispitivanja izraženog terminima uticaja, a koje govor, izabrani primer, ne izgrađuje kao metodološko oruđe, čak ni kao epistemološku metaforu, već upravo kao konceptualni ili ideološki model?

Ova rasprava upućuje na dvostruku artikulaciju savremenog semiološkog vektora. Prava orijentacija, nadahnuta scientificitetom bliskim teroru, uzima za predmet svoje analize jedino termine koji se mogu preokrenuti (konvertibilni) u post-sosiropski dogmatizam: »semiologija analizuje i opisuje sredstva i sisteme komuniciranja između ljudi i možda među životinjama» (Munen). Druga, koristeći moguću doprinos gnoseologiji, teži da prevaziđe disciplinu od koje ishodi da bi dospela do svih označavajućih praksi. Translingvistička, kritičar svoga ishodišta, proživljujući »komunikaciju smisla koji lingvistika uzima za predmet«, semiotika osvetljava »onu drugu scenu, a to je produkcija smisla koji prethodi smislu, omogućujući tako da, u svojim pluralitetima i svaki sa svojom specifičnošću, označavajući sistemi i produktivni sistemi učestvuju unutar jednog te istog otvorenog teksta, umesto da u njemu budu izgrađeni kao suparničke instance« (Kristeva).

Ma kakvi da su joj status i perspektiva, semiologija zasluđuje da bude potvrđena bez ikakve zadnje misli: moguć transfer — ili prevazilaženje — lingvističke metodologije ka pluridisciplinarnim celinama široko opravdavaju njeno jemtvo. Budući da je refleksivna instanca, transcendentalna, ali ne i ona koja sve podređuje, semiologija se danas nameće kao generatorska i pluralna scena u isti mah. I upravo u tom smislu odvičaje se i naša razmatranja, prestupajući preko varljivih kategorizacija u cilju grupisanja osa oko ključnih pojmova: komunikacije, koda, značenja. Ovi redovi poslužiće da se ustanovi prvi *distiguo* između pozorišnog iskustva na fenomenološkom i na tekstualnom nivou.

Pokušajmo da mislimo i da pre svega semiotičkim terminima formulišemo pozorišno iskustvo:

»U oblasti pozorišta, tvrdi Žorž Munen, prvo pitanje koje treba postaviti jeste da li je pozorišna predstava komunikacija ili nije.«⁴

Eric Buisens (Eric Buyssens) u *Komunikaciji i lingvističkoj artikulaciji* (1967) primećuje da »u pozorištu glumci simuliraju istinite ličnosti koje komuniciraju između sebe; oni ne komuniciraju s gledaocima — barem, rekli bismo, ne komuniciraju s publikom istim sistemom (ovde čisto lingvističkim) kojim komuniciraju među sobom; ... u pozorištu, odašiljači — glumci ostaju uvek isti, a primaoci — gledaoci uvek takođe isti«.

Munenov stav prisvajajući povlasticu da *komunikaciju* nameni ljudskom jeziku; ovakva restrikcija isključuje svako razumevanje *predstave* napravljene vokabularom koji prevazilazi analogi-

ju ili antilogiju *simulakruma*; ovakav isključiv stav, pri svemu tom, ima zaslugu da nas pokreće na istraživanje preciznih parametara koji mogu da objasne proprium pozorišnog fenomena. Što se nas tiče, mi ćemo izabrati sledeći kriterijum: alternativu kodiranja/dekodiranja. Mada se na prvi pogled čini da je ovakvo rešenje korak nagore, pošto bi dihotomija komunikacije kao odnos kodiranja/dekodiranja mogla da nas uputi na pra-opoziciju jezik-kôd, čiju je umesnost dokazao Prieto.²

Međutim, proveravanje oba predloga ne čini se jednakim potencijalom; u tom pogledu, dovoljno je pozvati se na radove Čarlsa Morisa³ i Rudolfa Karnapa⁴, koji priznaju podizanje kodiranja u sintaktsičkom sektoru komunikacije (s odstupanjem od semantičkog pragmatičkog pola).

Nijansa nam pokazuje malu operatornu distinkciju čije će teorijske implikacije biti trenutno odagnane iz polja naše analize: složićemo se da postoji proces kodiranja/dekodiranja (1) kada samo jedan aspekt komunikacijskog fenomena interveniše kao determinator koda (uglavnom sintaktsički sistem), (2) šire, kada pomenuti proces zahteva istraživanje skupa pravila za produkciju i/ili interpretaciju poruke.⁵

Ni scenska delatnost glumaca, ni specijalni odnosni (relationnel) režim s gledaocima ne mogu se rešiti shodno shemi tipa: jezik — komunikacija. Za dokaz uzimamo komad Edvarda Olbija *Ko se boji Virđinije Vulf?*, u kojem glumci međusobno komuniciraju pragmatičkim znakovima čije norme izbegavaju strictly sensu lingvistički nivo (mada prikriveni pod verbalnim razmenama). Psihoanalitičke, pragmatičke, itd., pokretačke opruge koda u ovom komadu upućuju na interpersonalnu transakciju koja glumce udaljuje od klasične sosiropske sheme. Staviše, prividno, praksa ne potvrđuje međurazumevanje, pošto je sam smisao replika bez odnosa s ponašanjem onih koji ih izgovaraju.⁶

Jedan nedavni pokušaj u Briselu podvlači, na vrlo slikovit način, sledeći paradoks: radi se o adaptaciji za pozorišne daske teksta Mišela Bitora *Illustrations*⁷; prvi deo započinje alegorijom, *La Conversation /Razgovor*, u kojem se lica na jednoj slici animiraju i dijalogiraju sa svojim posmatračem; uspostavlja se dijalog u kojem međurazumevanje postoji, ali mu praksa protivu reči: tačnije rečeno, primaoci razumevaju verbalne razmene, ali ove (nužno) nemaju nikakvog efekta na njihovo ponašanje; tako se otkriva protivurečnost između semantičkog i pragmatičkog aspekta »komunikacije«, a samim tim ustanovljuje se novi činilac koji bolje odgovara normi koda. Najzad, ta situacija može biti smatrana kao *metaforična*, barem u slučaju navedenog komada, jer interpersonalna relacija predstavljena na sceni jeste relacija glumaca sučeljenih sa svojom publikom koja održava agresiju bez mogućeg odgovora.

Isto tako, komunikacija s publikom više zavisi od dekodiranja; delo Zana Tardjea, na primer, u *Jednoj reči za nekog drugog*, poziva na mehanizme koji smeh publike zamenjuju situacionim dekodiranjem naglašenim kulturnim referencama.

Način funkcionisanja koda u komadu (koji, uostalom, u sebi ne konstituise striktno bi-univokni /recipročni/ kôd semantičko/sintaktsičko: leksikalne alternacije kaleme nove Sa na Sé, a da pri tom ne naglase odstupanje Sa-Sé)⁸ nameće gledaocu interpretativnu prazninu. *Kompetentna praznina*, uslov zadovoljstva, blokira interpretativnu relaciju: indicije pozorišnog predstavljanja nude moguće ključeve (*informaciju*) jedne poruke čiji će smisao (*značenje*) biti zamađen da bi pružio estetičko uživanje. Dakle, u tom slučaju, pozorišno dekodiranje razlikuje se od lingvističke komunikacije. Reagovanje gledalaca ne zavisi mnogo od međurazumevanja, naprotiv. Uprkos prisustvu kulturnih ili situacionih repere, kôd počiva na jednom udelu alteracije u razmeni.

Priroda razmene glumac-gledalac zasluđuje preciznije određenje; centralno mesto koje ova relacija ima u današnjem pozorištu učinilo je da *dijalog* i uslovljenosti ovog dijaloga (dijalektika kôd/poručka) postanu čvorna tema, čija ambivalentnost, pokretljivost u odnosu na komunikaciju ili dekodiranje, opravdavaju šire ispitivanje. Složenost odnosa publika-glumac objašnjava se ako se pomisli na čitavu skalu interventnih mogućnosti koje savremeni repertoar nudi publici, skalu koja obavezuje na povremeno definisanje primačevog stava, negda (svedenog jedino na *interpretaciju*). Ako tehnike *hepeninga* omogućavaju potvrdu ideologije pozorišne predstave, naglašavajući scensku umetnost, drugi postupci fundamentalnije skreću odvijanje predstave i izazivaju dijalog s »posmatračem«, pozivajući, čak podstičući njegovu volju. Stoga danas više nije moguće karakterisati pozorišnu otvorenost terminima participacije, već terminima implikacije. Nadošao se da ćemo tako moći da pokažemo da je *kompetentnost* govornika (njegova sposobnost da upotrebljava kôd i da ga menja shodno dijalektički živa reč — jezik) mnogo razudeniya u pozorišnom govoru nego u artikulisanim jezicima, zato što se pojavljuje estetički aspekt, tj., dramaturška kreativnost.

Fatička funkcija, ili *kontaktna*, kao da je privilegovana u dramaturškoj produkciji; prisustvo primaoca uvek je bilo markirano u pozorištu (čak i arhitekturno, kao što pokazuju nedavni pokušaji Žorža Astalosa i flori-prostornog teatra). U tom smislu dovoljno je (vidi: Niče, *Radanje tragedije*) vratiti se na antički hor, reinkarniran u Strindbergu, Apolineru, Brehta, Anuju, a osobito, na faktuelnom nivou, u Pirandela.

Možemo se zapitati da li naglašavanje ove funkcije ne ide napredu s naglašavanjem *metalingvističkog* pola; kao da predstavljanje publike na sceni ide napredu, paradoksalno, s određenjem (ludičnim) pozorišnog koda od strane pozorišne poruke.⁹

Pridobijajući natrag publiku, koja jeste simbol realnosti, za svoju sferu, na svoje daske, umetnost narcisoidno proglašava ekvivalentnost između života i govora. Gledalac je *res esthetica*, ili pozorišna predstava je realnost. Dakle, scenska činjenica, postavljena s onu stranu *mimetičkog*, podvostručuje se refleksivnom svešću. O tome svedoče duboka podvajanja, pokušaji »pozorišta u pozorištu«, koji, od *Komične iluzije* do *Šest lica traže pisca*, ponavljaju cirkularnost i samo-centrizam.

Pokušaj pozorišta, orbite igre, da anketira svet putem pozorišne predstave, tako da se drevna distinkcija između cirkusa, koji je trambulina realiteta, i scenskog platoa, koji jeste arena simulakruma, ublažava sve više. *Metalingvistički* povratak, implicitiran ovim globalnim pogledom, završava se eksplicitnijim isticanjem koda. Utoliko više što gledalac sebi osigurava sve značajnije pravo na razumevanje koda.

Lako se dá primetiti u kojem pravcu bi se kretala definicija posedovanja takvog prava, ako uspostavimo sledeću podelu: — pasivna participacija ili simultano spoznavanje istih kodova i poruka (građansko pozorište u Francuskoj, afričke priče, šaman-ski rituali, itd.),

— apel (vidi: aktivna igra s gledaocima u Tinguely-jevim *rotazama*),

— aktivna intervencija ili isticanje: *hepening*,

— kontrola (na primer, u *Vašem Faustu* od Mišela Bitora i Annia Pusera).

Ovakav jedan rad — koji, naravno, treba tek obaviti — pokazao bi koliko »retorika« mogućih pozorišnih stega i subverzija definiše odnose s govornikom i postavlja granice dela između suviše nesigurnog i suviše određenog. Analiza funkcija pozorišnog modela bori se ne samo u prilog njegove autonomije u odnosu na činjenicu komunikacije, već naročito u prilog njegove estetičke nesvodljivosti. Prema Ruwet-u: »Suštinska obeležja kulture ne samo da karakterišu neke izuzetne delatnosti, već su prisutna i u najsmernijim manifestacijama ljudskog života«. Ako je pozorište referencijalna služba (designatum varira po slučaju vrste), ono takođe, i naročito, ima ulogu *poetike* (dvosmisleni i autorefleksivni), tj. estetičku.¹⁰

Asimilacija govornik-gledalac, opozicija kôd-jezik, čini se da ne uspevaju kada žele da sasvim pokriju proprium fenomena kojim se bavimo. Bez sumnje zato što teatar konstituiše semiotičko polje delanja koje se može izraziti samo apsolutnim terminima. Stoga smo i suprotstavili pojmove koda i poruke radi karakterisanja kompetencije pozorišne publike.

Mogu se pojaviti nekoliko mogućnosti:

1. Brojne i složene poruke: slučaj jedne celine (koja sadrži poruke gde učestvuju razni referentni okviri, bilo interni (strukture), bilo spoljni (semantički)).

2. Univokna (jednosmislena) poruka uključena u kôd: slučaj komada u kojem kultura privileguje jedan kôd. Mnoga savremena dela teže ka stvaranju komada s »načinom upotrebe«, koji imaju jedinstven, i isključiv, kontrolni program (vidi gore iznet stav).

Čini se da pozorišna dela imaju više stupnjeva kodifikacije (kako sintaktičke tako semantičke), koji bez sumnje zavise od društvene uloge koju pozorišna poruka ima. U tom pogledu valjaće napraviti jedan istorijski osvrt kojim bi se položaj semiotičke prikazao u novom svetlu; takva studija bi verovatno omogućila da se odredi:

— do koje mere je generiranje poruka vezano za evidenciju koda, tj. za mogućnost dekodiranja,

— u kojoj meri većina komada (vidi Tardjea) nudi i odbija istim kretanjem tu mogućnost dekodiranja.

Ova dvostruka granica, koja otvara i ograničava u isti mah scensku predstavu u dvosmislenosti¹¹ umetnosti, ipak mora da odvrati od jednog čitanja koje bi evakuiralo kôd. Svest o kodu, dovede otklonjenja, trebalo bi da podstakne na pomonno viđenje literature (naročito pozorišne) u novoj perspektivi. U takvoj perspektivi, predlažem u tekstu koji sledi, jedno čitanje *Por ruajala*, čiji nam se tekst ukazuje kao model ove poetske svesti svojstvene svakoj estetičkoj činjenici.

B. Jedno čitanje *Por Ruajala*

Kada se pristupi apercipaciji teksta, kao da je nelagodno ukazati na semiotičke operatore a da pri tom odmah ne obeležimo njihove distance naspram društveno-istorijskog nasleđa protiv kojega literatura mora nužno da se okrene da bi bila samosvojna. Prema Rolanu Bartu: »Izmisliti znakove (a ne samo koristiti ih, što svi činimo), to znači paradoksalno učiti u ono što je posle smisla, a to je oznaka; jednom rečju, to znači, upotrebljavati jedno pismo«. Kao da se neki obskurantizam uvrežio pa se pozorišni govor obuhvata jednim čitanjem koje je eksterno pismu a inteno semantičkoj (tradiciji); posebno favorizovan idejnom literaturom koja je u stanju da privileguje *vrednosti označenog*, takav tip retorike je u isti mah zamagljen i nametnut ideološkim usidranjem zapadnjačke tradicije.

Neka ovako predloženo razumevanje *Por Ruajala* krene na svoj put, a valja prihvatiti i njegovu zaobilaznost; metoda, postulat za ovu vrstu, usmeriće njegovu putanju i jamčiti za njegovu semiotičku relevantnost; osuđujući redukcijom isticanje metafizičkog itinerera, oni (metoda i postulat) će omogućiti da se analiza zasnije na emancipaciji teksta i na imanentnosti njegovog znaka; da izbegnu terorizam smisla, oni će tretirati tekst, što

je posledični nastavak ili privilegija samovoljnog delirijuma koji je, kao u kotur, zavijen u trag bezazlenosti.

Sagledan u nivou svog ispitivanja, *Por Ruajal* se ukazuje upravo kao slika lingvističke praznine: jedino se jezik vaspstavlja kao poreklo teatraliteta, poput proscribovane označene drugdine. *Por Ruajal* sa zabrinutošću sondira taj logos koji je samo trenutno rešenje pitanja. Rečeno je, i opet se kaže, da pozorišni komad mobilise govor; i slika je topična ukoliko su svi elementi verbalni, kada i sama beseda ima motričnu vrednost. Jedina činjenica dela, upad nadbiskupa Perifiksa, bila je ublažena komentatom koji antcipiraju tri sestree;¹² tako da diskurzivni monolog, koji ova ličnost inkarnira, nije drugo do ponavljanje replike čistih ličnosti; događajna pojava, negirana svojim sopstvenim odvijanjem, nalazi svoje opravdanje u izvršenju kazivanja. Živa reč, međutim, fundamentalna je i mogla bi biti bremenita smislom; međutim, kontradiktorni Monterlan:

— U predgovoru: »Ovaj drugi *Por Ruajal* ne teži toliko da bude pozorišno delo, koliko da pokaže hničanstvo u jednoj posebnoj formi u toku svoje istorije, diskutabilnoj možda u svojoj doktrini, ali vrednoj poštovanja i sa snagom uznosenja do plemenitosti svojim kvalitetom i svojim akcentom«.

— U svojim *Pozorišnim beleškama*: »Nepristrasan sam u odnosu na janseniste i na njihove protivnike... Nije stvar u tome reći: evo istine«.

Por Ruajal, dakle, ne postavlja nikada pitanje pred modalitetima »šta verovati«, već pred modalitetima »u koga verovati«.

Osnovno je pitanje koje počiva u sekvencijskom iskazivanju vokabuluma koji su takođe otkrovenja sebe (Anjesina reč Anželiki, Anželikin reč Fransuazi), kulminirajući kao biblijski simbol, simbol »kapija dana i noći«, koji ne može a da ne podseti na oral »Fiat Lux« iz Sv. pisma. Užasno brbljanje, fundamentalna pričarja, koji ispituju suštinu naših nagona, dimenziju komunikacijskog čina, zapadnjačkog istorijskog na-ovom-svetu-bitisanja. Jer, ima u ovoj tragediji nekakav način pregnantnih dispariteta između oznake i označenog, dispariteta koji razotkriva estetičko zauzimanje stava. Sve se odvija kao da označeno nije psihološka drama već živa reč: termin nije prenosnik već ožilj.

U načelu počiva dubinsko poniranje: pod prividnim otvaranjem zapleta (sve svršava i sve počinje Anželikinim isterivanjem), *Por Ruajal* je posebno zatvoren u nivou struktura; strikto artikulisan između dva simetrična dijaloga (čak i u njihovoj konceptualnoj antinomiji), između Anželike i Fransuaze, ovaj komad manifestuje izviranje dvostrukog.¹⁴

Križa dve ponovljena je u dva navrata, binarna su i otkrovenja; svaka ličnost je rob sopstvenog gospodara (Fransuaz Anželikin, ova Anjesin, a ova, pak, Opatičin); svaka psihološka data samo je meka vrsta alternativne (između stroge religije i ljudskog). Takođe stoji filozofski dualitet u vezi koja spaja sumnju i spas; tehnička dvosmislenost u razvoju (progresiji) scena potčinjenih najavama ili ponavljanjima, metamorfoza istog i drugog...

Tragička ekonomija, stavljena pod znak cirkulariteta, nalazi jemca za izbor u prostorno-kulturnim konotacijama *Por Ruajala*. Nećemo odustati od ograde koju impliciraju naziv naslova i njegove kontekstualne dostave, već od zatvorenog simbolizma — u više navrata potvrđenog u tekstu — koji predstavlja zajednica. a) Najpre, dijalog ističe pohađenje disperzijom i brigu za koheziju (čak lingvističku):

»Nalazite se u zajednici i ako želite da se izdvojite u sebi samoj, čutnja će biti dovoljna.«¹⁵

»Dobro znate, majko, kako strahujem svake godine kad mine pola leta, u ove avgustovske dane, kada više nikoga nema: čovek se oseća tako slabo zaštićen, tako na otvorenom polju.«¹⁶

»Sastavili smo obaveštenje o onome što će naša zajednica morati da čini ako budemo razdvojeni«¹⁷, itd.

Na isti način, lingvistička komunikacija, a posebno iskaz, predstavljaju neraskidivu solidarnost jansenista naspram ostalog dela sveta.

Nadbiskup: »Pustio sam vas da govorite. Mi vam neprestano ponavljamo da treba odgovarati na saslušanja.«¹⁸

Sestre: »To su predmeti koje ja upošte ne *shvatam*.«
b) Sama tehnika odražava to povlačenje u sebe; svaka ličnost za sestre predstavlja jednu varijantu *dvoičnog konteksta*¹⁹ transformišući komad u gustu mrežu; tako se prvi deo komada sastoji od predstavljanja nadbiskupa iz *raznih tačaka gledanja* (klasična tehnika), ali drugi deo ide dalje: svaka od sestara upotrebljava žive reči svojih istovernika kao referencijalni korpus.²⁰

Tako se delo afirmiše kao uključivanje ciklusa i potvrđuje jednu estetičku specifičnost svojim povratnim vrednostima: svođeci pismo na njegove drugdine, ono ih postavlja mimo realnog. Retrospektivna spirala izražena *inkarnacijom* metafizičke dileme u *res esthetica*, ali takođe afirmacija govora kao takvog; smisao, u stvari, nije drugo do dostava lingvističke subverzije, pošto se afirmaciji umetničke autonomije pridružuje prevaga reči i njenih slojevitosti. Kazivanje ima operatoru ulogu u zapletu, ali sam zaplet, ponavljanjima, afirmiše imanentnost govora. Tačnije rečeno, organizacija *Por Ruajala*, zrcaleći se silno u transparenčnosti svojih odjeka, anticipacijom daje svoj *epistemé*. Potencijali činjenice nestaju u blještavom krugu dijaloga i priče.²¹

Oznaka, poput Piulje koja a priori optužuje Edipovu avanturu, eliminiše označeno koncipirano kao iznenadenje.

Kralj Edip i *Por Ruajal* jesu, međutim, dve tragedije s dosta različitim modalitetima: prva izlaže o naporima koje čini junak u tri navrata, pokušavajući (uzaludno) da uzdrma tok stva-

ri i da osujeti njihovu fatalnost; druga prihvata neizbežnu nužnost. Sofoklova umetnost proizilazi iz uvođenja faktora kontestacije koji se odnosi na istoriju unutar nje same; Monterlan ne ide za kontradikcijom putem svoje ličnosti u komadu. Međutim, ovaj iznuden priistanak na sudbinu jeste izgovor za fiktionalnu definiciju fatalnog razvoja, gde govor služi kao tampon, opozicioni vektor, povratnik-regenerator. Pjer de Buadefr «žali» što pisac *Grada u kojem je kralj dete* nije ostao drugo do »najveći među našim retoričarima«. Ali, retorika podbada i Sokrata i ono mučno pitanje, pitanje koje znači manje nego što informiše...

Govor u *Por Ruajalu* ima onu vrstu anti-operatorne vrednosti da bude informantan. Ako verbum unapred upućuje kako na nivo označenog (u zapletu) tako oznake (estetički kontinuum), on se time potvrđuje. Ako je smisao ukinut nadovezivanjem činjenica, njegovo uskrnuće ima za povod lingvistički dezinaturno.

Por Ruajal je algoritam jednog govora: mono-semiotičkog govora, budući da je zasnovan na jednom jedinom ostensivnom (pokazivačkom) znaku, na božanskoj volji, ili, tačnije govoreći, na prihvatanju svete paradigme.

Ta božanska volja manifestuje se na različite načine:

— pohode, ili božanska manifestacija govornikovim posredstvom (vidi: naglo ozdravljenje sestre Julije, nadbiskupovo)²²;

— navođenje²³ ličnosti u više navrata pribegavaju ovom postupku kao performativnom opravdanju: »Već danas (s punim pravom) imamo od njega znake«²⁴.

Mesto da svoj čin upoređuje sa svetom paradigmom, govornik pokriva svoje ponašanje identifikacijom: navođenje sankcionise i uverava; ili, bolje: verbum generiran ponavljanjem stavlja govornika u položaj *logoteta*, kako bi rekao Bart; jer navođenje se poklapa s produkcijom termina; ponovno pozivanje na svete vokabulume samo je povod za iskazivanje inkarnirano u individualitetu.²⁵ »Kada vam reči Sv. pisma više ništa ne budu značile«, majke Agnjes tiho sestri Anželiki: »Borite se stanja u kojem bi reči Sv. pisma za vas izgubile snagu. Pod tim uslovom, budući da je nastao, *daću vam jednu koju ćete izvući iz vas same, ali prema Sv. pismu*«²⁶ tako da *interpret* (u pirsovskom smislu) vodi ka dihotomiji:

ne-verbalno = oponašajuće — profano naspram
verbalno = tvorac — božansko.

Pravo na živu reč — koje kreatura prisvaja — u isti mah je jamac njene istine putem reference na svetu formu i kudenje njene oholosti usled volje za aneksionizmom. Uostalom, ovaj dvostruki polaritet metaforično se sreće u ideološkom konfliktu:²⁷ »Opijena pokornošću! Sposobni ste samo da obožavate svoje pijanstvo. Jer, želimo se pokoriti, ali da bismo vladali«.

Držanje govornika, dakle, sastoji se u tome da (relejno) otkriju strukturu koda i da dekonstruišu kôd sa željom da se prebraze u osnivače smisla. Stoga postoji učestalost saslušanja u komadu, koja imaju za ulogu i cilj da uspostave *oralni* konsensus u odnosu na produkciju smisla, nakon konfrontacije s paradigmom. Ali, svaki od govornika odbacuje ovaj prethodni komparativni sukob u prilog asimilacije.²⁸ Dakle, svaka ličnost nalazi se u situaciji sagovornika pred jednim kodom (božanskim).

Ova epistemološka metafora čini od pozorišnog teksta mesto lingvističkog predstavljanja, pa čak lingvističkog konflikta. »Ima uvek jedan tajni sud koji Bog donosi o stvarima, i kojega se morate bojati.«²⁹ »On će ga jednoga dana odmeriti i raspodeliti sa svoje leve i desne strane«, reče sestra Gabrijela.³⁰ Već sada režim koda idealno će se ograničiti da potvrdi božansku sankciju (ova kontrastivno određuje smisao u paradigama koje se ukazuju) u cilju komuniciranja (budući da se komuniciranje svodi na distinkciju i na izbor). U stvari, sestre moraju da markiraju svoje slaganje s nadbiskupovim doktrinalnim stavom putem »saslušanja« i oralnog »priznanja«; ovaj interpretativni konflikt se ne može razrešiti, jer svaki od sagovornika teži da bude isključiva instanca; govornici, mesto da izgrade paradigmu, nastoje da je zasene po svom mahodanju i svojom ohološću. »Ima li šta uporedivo između Gospoda Boga i vas? Zar to nije preterana oholost?«³¹

Tako pravila koda generišu alteraciju koda, dokazujući mogućnost imanentnu svakom jeziku da proizvede svoju sopstvenu kontradikciju. Navođenje čini od ovoga paradoksa jedan izuzetno pregnantni operator. Nije mnogo začuđujuće kada konstatujemo da je ovaj postupak statistički najučestaliji: ova tehnika nalazi se u — već određenoj — perspektivi *metalingvističkog* komada: relej jednog jezika koji već postaje govor, pismo počev od jednog pisma; no, isto tako, i raskid koji iziskuje reorganizaciju, isključivanje iz jednog reda besede i uključivanje u govorni lanac. Uostalom, komad u celini, analogno čitanju koje pokušavaju ličnosti povodom svetih paradigmi, nudi jedno pluralno čitanje.

Por Ruajal ima strukturu preliivanja/mohera/ koja umnožava moguće poruke a da pri tom ipak ne ukine kôd; naprotiv, pluralitet poruka proističe iz određivanja superznakova/super-signes/ (u Moles-ovom poimanju ovog termina) tj. (kodova i) pod-kodova. U tom slučaju u osi razvoja pročitavanja možemo izvršiti raspodelu na više nivoa kôdova:

— nadbiskupova *konativna* (Jakobson) komunikacija: ovaj teži da izvrši pritisak na sestre³²,

— performativna komunikacija sestara (Austin) koje govore da najave (i opravdaju) svoju radnju.³³

Obe funkcije komunikacione činjenice odgovaraju dvama nivoima tumačenja pisma, pa čak dvema vrstama beseda:

— bukvalnoj besedi: istorijska interpretacija Sv. pisma od strane nadbiskupa koji bi želeo tu viziju da nametne sestrama (vidi: Lacan: pomoć psihoanalitičara psihoanaliziranoj osobi),

— semantičkoj besedi: interpretacija Sv. pisma onako kako su je sestre *izdejsivovala*.

Dramatska struktura komada počiva, dakle, na tenziji sablesništva, gde svaki govornik teži da privileguje svoju poruku i, u odnosu na drugoga, da igra bipolarnu ulogu primaoca i odašiljaka. Pored konflikta jansenističke i jezuitske retorike,³⁴ *Por Ruajal* nudi i dramaturgiju komunikacije.

Semiotički konflikt je još oštiji u jednom drugom komadu koji Monterlan uključuje u svoju »hrišćansku venu«, a to je *Gospodar Santjaga*. I ovoga puta pokretačka/motnička/perspektiva je verbalna; svaka ličnost donosi jednu poruku i rasprava je retoričkog reda. Isto kao i u prethodnom delu, »hrišćanski« karakter junaka navodi na najveću konfuziju. Za dokaz evo ove očigledne kontradikcije koju navodi sâm pisac:

»Nisam od Alvara načinio uzornog hrišćanina već falsifikat« (*Pogovor*): »Don Alvaro nije lažni hrišćanin. /On izražava/ autentično hrišćanstvo u jednoj od njegovih nijansi« (*Pozorišne beleške*).

Glavna ličnost u ovom komadu, Alvaro, hoće da bude jedini »marker« i njegove replike prožete su referencom na Boga samo da jemče za njegove odluke: »Bog ne želi, niti traži: on je večni mir. Samo ne želeći ništa, ti ćeš *odražavati* Boga«³⁵. Već tu se uspostavlja dihotomija između junaka-markera i ostalih. Opozicija koja ističe ogradu, podvojenost (izolovanost) onoga koji čini znak: »Umoran sam«, reći će Don Alvaro, »od ovog neprestanog raskida između mene i svega što me okružuje«.

Paradoksalno, u ovom »hrišćanskom« komadu reč *Bog* retko se pojavljuje na operatoran način: referenca nastaje jedino u II činu, koja Alvara stavlja tačno u situaciju direktnog dijaloga s



Veliki reket HAGOITA upotrebljavan za igru u novoj godini, i predstavlja portrete glumaca pozorišta KUBUKI

njegovim sagovornicima i nudi mu potrebu sankcionisanja u odnosu na druge ličnosti. Divinizacija govora ovde figurira kao parametar u tačnoj onoj meri u kojoj teološka identifikacija nastaje na verbalan način. Sučeljavaju se dva pola:

Označavajuća neprozirnost: za Alvara reč poprima najveći prestiž; jer ona je inkarnacija božanske milosti, motor radnje:

»Avaj, Kralju, reči ove, treba priznati...³⁶

»Kakva snaga u reči 'poslednji'«. ³⁷

»To je reč veoma duboka«. ³⁸

Označena transparentnost: gde je potcenjeni verbum, ekspedijent bez sopstvene vrednosti, upotrebljen i od strane ostalih ličnosti. Ove pribegavaju *simulakrumu*, tipičnom primeru rđavo sklepane, proizvoljne produkcije koja nestaje pred performativnim finalitetom.

»Kada bi ovo venčanje zavisilo od reči koju ste dali svome ocu, vi tu reč ne biste ni izgovorili!« (str. 100).

Vrhunac sprdnje, mistifikacija (III čin), koju podstiču Alvarovi protivnici, odnosi se na kraljeve reči.

Dakle, u pitanju je statut govora, pod plaštom rasprave koja nas navodi da mislimo na mit o prvobitnoj priči. Naime, Todorov je već bio razlikovao u *Odiseji* (Tel Quel 3) dve forme besede, besedu aedovu i onu čoveka od akcije, koje znače izdvajanje od svakidašnjeg govora i govora umetnosti. U krajnjem slučaju, lingvističko poštovanje Alvara bilo bi pokazatelj (indice) estetičke komunikacije kontrastno u odnosu na *metalingvističku* funkciju njegovih primalaca. Tako se objašnjava piščeva beleška kojom on stavlja delo pod okrilje odnosa s umetničkom besedom, čak pilkuralnom (Grekovom, ako zatreba).

Između govora-Boga, organa ličnosti-markera i besede-kreature, apanaže sagovornika, nastaje tragičan raskid. Taj zjap u komunikacionom lancu uvečan je relacijom sa slikarstvom. Globalna umetnost, grafička beseda izražava simultano koju literaturna, linearna forma primorana da prihvati diskontinuitet, ne može da dostigne: »Čovek što kleči i ona druga osoba za koju mislite da ga podiže, zar to nisu Don Rodrigo de Kastno i Karanca, nadbiskup iz Toleda, ikada plešu zajedno velikom pavanu Isusa Hrista? Tako je lepa figura koju izvode da je moram opisati.«

Tako se afirmišu dubinsko podvajanje koje ističe prazninu pisma kao model odvajanja govornik/primalac.

U odnosu na *Por Ruajal*, *Gospodar Santjaga* ukazuje na analogije: sličan je stav ličnosti u odnosu na kôd i na njegovu dekonstrukciju. Drugi komad, ipak, svoju tragičnu dimenziju nalazi u pucanju diskurzivnog lanca, koje izaziva, u krajnjoj liniji, slična (re/dez) organizacija.

Pisac, kao uzasnuto oštrinom posledica svog gesta, ipak pokušava rekonstrukciju *in fine*; inkarnirana dvostrukom žrtvom Alvara i njegove kćeri, ona označava (intervencijom milosti ili bez nje) povratak shemi odašiljač-primalac/gospodar-rob.

Jedna takva, metalingvistička, perspektiva učinila nam se kao model pozorišnog statusa. Do sada osuđen da oscilira između psihologizma i dihotomija difrakcija/konkatenacija filološkog kruga, u semiološkom prostoru on može da pronade nužnost svoga propriuma.

»Semiotika će opisati organizaciju znakova na (višem) nivou teksta.«³⁹ Pozorište, činjenica komunikacije, zaslužuje da bude predmet analize koja izlaže o semiotičkim metodima i modelima; kako tekst tako i pozorišni fenomen, na svim nivoima, predstavlja specifične funkcije koje od scenskog govora čine teritoriju odnosa koji ne mogu da pokriju istraživanja koncipirana kao anahronične pozajmice; pri svemu tome, poruka s pozorišnog platoa je beskrajno pokretljiva, u zavisnosti od kreacije koja odlučuje o njenoj vernosti kodu, i prema tome inkompatibilna s jednim jednosmislenim čitanjem.

S francuskog preveo Svetomir R. Jakovljević

NAPOMENE:

»SEMILOGIJA POZORIŠNE PREDSTAVE«, POZORIŠTE, TELEVIZIJA, STRIP, Editions complexe, Bruxelles, 1975. (D/ 1638/ 1975/12). Andre Elbo u saradnji sa: Zan Alter, Rene Berže, Pavel Kampeanu, Režis Diran, Umberto Eko, Pjer Freno-Dernel, Solomon Marcus, Pjer Sefer.

¹ Georges Mounin, »Introduction à la sémiologie«, Paris, Ed. de Minuit, 1971.

² L. Prieto, »Messages et signaux«, Paris, P. U. F., 1966.

³ Charles Morris, in: International Encyclopedia of Unified Science 1:2, Chicago, 1938, 77–137.

⁴ Rudolph Carnap, Introduction to Semantics.

⁵ Za odnos kôd-dekodiranje-kodiranje vidi: P. Guiraud, »La sémiologie«, Paris, P. U. F.

⁶ P. Watzlawick, J. Helmick-Beavin, D. Jackson, »Une logique de la communication«, Paris, Seuil, 1973.

⁷ Scenska montaža »Illustrations«, koju smo mi postavili u Théâtre-Poème, januara 1973.

⁸ Semovi (sèmes) imaju odnose logičke inkluzije, što je bliskije lingvističkim normama. Vidi: »Degrés I: »L'Oeuvre ouverte«; gramatičke strukture nisu zahvaćene, ali valja ukazati na leksikalne modifikacije: ovakav disparitet zabranjuje bižektivne veze.

⁹ Vidi: R. Jakobson, »Essais de linguistique générale«, Paris, Ed. de Minuit, 1963, 213–21. Prisustvo emotivne, konativne, referencijelne, metalingvističke i poetske funkcije karakteriše takođe pozorišnu poruku.

¹⁰ Takođe emotivnu (što se samo po sebi razume), i konativnu (pozorište s težom).

¹¹ Ili dilemi, dvostrukom poimanju.

¹² Tako je nadbiskupov dolazak u potpunosti opisan pre njegovog faktuelnog razvoja; »realni« upad ličnosti potpuno je izbrisan svojom prethodnom »verbalnom« pojavom koju pričaju sestre.

¹³ Vidi, za ova dva pitanja: Montherlant, »Port Royal«, Paris, Gallimard, 1954, predgovor, str. 6, i »Pozorišne beleške«, str. 169.

¹⁴ U ovom pogledu bila bi relevantna opozicija Montherlant-Marlo. »Kraljevski put« apeluje na izviranje dvojakosti između ličnosti animiranih događajnom motričnošću. Tako imamo divljenje Klodova Perkeni, inkarnaciju ove dve ličnosti u Grabou, čija nedovršena sudbina stavlja upitnik koji otvara delo čitaocu.

¹⁵ »Port Royal«, str. 60.

¹⁶ »Port Royale«, str. 69.

¹⁷ »Port Royal«, str. 71.

¹⁸ »Port Royal«, str. 53.

¹⁹ Ducrot et Todorov, »Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage«, Paris, Seuil, 1972, str. 319: »kontekst gde supstitucija dva termina s identičnim referentom a različitim smislom može da prouzrokuje promenu u vrednosti istine.«

²⁰ »Port Royal«, str. 42, 47, 65.

²¹ Vidi već uočena otkrovenja i dualističke strukture. Nadbiskupov pleonastički karakter ilustrovan je izvesnim proveravanjima frekvencija: u susretu sa sestrama, reč Bog izgovorena je samo četiri puta (kliše: »Bogu hvala!« i uzet iz govora sestara).

²² »Port Royal«, str. 57, 58.

²³ Deiktična novodenja koja se odnose na: božanske reči: »Port Royal«, str. 31, 63, 69, 95; Jansenusove reči: »Port Royal«, str. 52; reči sv. Pavla: »Port Royal«, str. 77; reči Fransua de Sala: »Port Royal«, str. 84; snove: »Port Royal«, str. 82; kategorizacija formalnih celina kvantitativnom analizom otkriva faktor onirične intervencije za koju primer na str. 82 pruža savršenu ilustraciju: opoziv sna postaje paradigma verbalne realnosti koja postaje paradigma proživljene realnosti.

²⁴ »Port Royal«, str. 83.

²⁵ »Port Royal«, str. 84.

²⁶ »Port Royal«, str. 130.

²⁷ »Port Royal«, str. 135.

²⁸ »Port Royal«, str. 96: rasprava o »primeni milosti Božije«.

²⁹ »Port Royal«, str. 31.

³⁰ »Port Royal«, str. 39.

³¹ »Port Royal«, str. 95.

³² »Port Royal«, str. 128: »budite pokorne i od vas se više ništa neće tražiti«.

³³ Vidi gore citirane primere.

³⁴ Ipak treba istaći već metalingvistički karakter termina »retorika«; mogli bismo takođe primeniti Bartove refleksivne kriterijume (Sade, Fourier, Loyola, /Paris: Seuil, 1973/) na nadbiskupa: između ostalih, postupak pobrojavanja (str. 90, 100, 114).

³⁵ Henri de Montherlant, »Le Maître de Santiago«, str. 128.

³⁶ Ibid, str. 124.

³⁷ Ibid, str. 128.

³⁸ Ibid, str. 127.

³⁹ Michael Riffaterre, »Essais de stylistique structurale«, Paris, Flammarion, 1971, str. 22.