

# POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD - GODINA XXVIII - CENA 80 DINARA

oktobar — novembar '82. broj 284 — 285

TEMATSKI BROJ:  
ASPEKTI MODERNE GLUME



likovni prilozi u ovom broju: prizori iz predstava bitefa

APIJA ● ARTO ● ASLAN ● BARO ● BERNAR ● BIGAR ● BORI ● ČATO ● ČEHOV ● DAMNjanović ● DEJMEK ● DILEN ● DRAŠKOVIĆ ● GEORGIEVSKI ● HIBNER ● IBERSFELD ● JAROCKI ● JOVANović ● KAPUTA ● KULENOVIĆ ● LAZiC ● MAGELLI ● MARKOViĆ ● MI-CEV ● MIHAjLOV ● MUKARžOVSKI ● PENČULESKU ● RISTiC ● SENKER STRELER ● VIRAG ● VITezović ● ŽIRODON

semiotika glume

## glumčev rad

an ibersfeld

### 1. GLUMAC I NJEGOVI ZNAKOVI

Glumac je u pozorištu sve. U predstavi se može bez svega, izuzev njega. On je srž scenskog prizora, zadovoljstvo gledaoca. On je sama prisutnost, i to nepobitna. Ali, shvatiti ga u zavisnosti od znakova koja proizvodi, nije baš jednostavna stvar. Jer, paradoksalno, u oblasti znakova on je istovremeno i proizvod: on je slikar i njegovo platno, skulptor, njegov model i njegovo delo. On je stecište svih paradoksa: on je tu, a priziva neku odsutnu lčnost, on je gospodar reči — laži, a traže od njega da bude „iskren“.

On je na raskrsnici kadrova: vizuelnog i auditivnog; i pod-kodova: gestualnog, foničkog, lingvističkog. On prolazi kroz nesvesne, ideološke i kulturne kodove. Za njega se drži čitava igra vizuelnih znakova (kostim, šminka, maska), sa njegovim kretanje (predmeti, dekor), i na njega se usmerava svetlost. Znakovi koje proizvodi nisu nikada čisti znakovi, ako se tako može reći: poput drugih elemenata teatralnosti, i ovaj, ali na radikalalan način, stvara znakove koji su isto tako i *stimulansi*, naročito erotski stimulansi. A na njemu se opet, videćemo, koncentriše nepozirnost pozorišnog znaka.

Glumac je samo stecište teatralne dvosmislenosti: on uđe usred onoga što je tehnička realnost (scena, prostor, predmeti) jednu višesmislenu stvarnost, sistem znakova koji ne govore, ne mogu da kažu jesu li ili nisu fikcija. Ukrštanje — spajanje fikcijskog i ludičkog vrši se na nivou glumca načinom koji je često nerazrešiv i fascinantan baš zato što je nerazrešiv.

Takođe, on je oslonac na kojem leži čitava semiotika pozorišta. Glumac emituje jedan značajan niz znakova koji su nelingvistički i koje gledač može — ili ne može — da „prevede“ lingvistički. Dakle, svo semiotičko pomanje se obavlja pomoću jezika (jezika — metajezika). A veoma je teško pokazati, pomoću lingvističkih pomagala, znakove koji nisu podložni samo neverbalnim kodovima, nego su i zapetljani, polivalentni, polufunkcionalni, teški za izolovanje. Isto tako je veliko iskušenje smatrati rad glumca nepodesnim za analizu i opredeliti se za jedan subjektivistički i mistički stav.

Kad je reč o nekoj kretnji u fabuli, ona se može privesti na lingvistički nivo: »Devojčica služi supu«. Ali kako pokazati osmeh, određeni odnos između glasa i daha? Pa čak i da postoji tehnički rečnik koji omogućava pomanje ovog ili onog tipa znakova, kao što je emitovanje glasa, na primer, taj rečnik ostaje izuzetno ograničen i ne govori ni o poslu, ni o stvorenom efektu. Možda se glumačkom radu može prići još nekom vrstom asimptotičkog načina (mi ćemo se tu ogledati). Ali kako uzeti u obzir upotrebu prirodnih znakova koje stvara telo glumca? Voljna mimika i njen efekat mogu se analizirati. Ali kako opisati, pokazati sjaj svetlosti na obrazu? Gledač — analitičar može izgraditi ugovor na tim znakovima i njihovom *smislu*; ali kako izbeći subjektivnost tog govorata? Kako izbeći da on ne bude zasnovan samo na diskontinuitetima, na *blic* pogledima?

Prečutkujem tehničke poteškoće za poimanje pozorišnih znakova, ne-savršenstvo video-sredstava ili fotografije, praznine u opservaciji zbog fokusnih osobina gledanja. A uz to ide iščezavanje znakova, njihove varljive crte. I više od toga možda — prisustvo slučajnosti: treba li to uzeti u obzir, pri analizi, a ako se tako postupa, kako to upotrebiti? Kao što često biva, susreću se teorijske i praktične poteškoće.

Naš zadatak će biti ograničen: postavimo neka pitanja, pokušati da osvetlimo rad glumca, te tako omogućiti da ga upoznamo i da sebe u tome upoznamo. Od nas se ne može očekivati opšta teorija o glumcu, već samo obično, i to ne iscrpljeno, ocravanje procesa koji se događaju u glumcu.

Za početak, što se glumca tiče, evo dve postavke:

1. Glumac je ljudsko biće čija je uloga, u njegovoj sopstvenoj delatnosti, da pravi znak, da bude transformisan (da se transformiše u sistem znakova); ali ta transformacija nije totalna i ostaje jedan nesamantizovani deo. Pozorišni proces je proces semiotizacije nekog ljudskog bića.

2. poput drugih scenskih znakova, i on funkcioniše na dve ose:

a) on interveniše u fikciji i u tom smislu se odnosi na neko »drugde«, na neku odsutnost;

b) on se upušta, na sceni i pred nama, u konkretnu aktivnost pred drugim ljudskim bićima, aktivnost koja spada u red performansi.

Ove dve aktivnosti su povezane i ne mogu se mešati, jer aktivnost b) omogućava aktivnost a) i služi joj kao *mediјum*, ali aktivnost b) zadržava autonomiju. Kasnije ćemo videti posledice koje iz toga proističu.

Te dve radnje proizvode dva sistema znakova, koji su u percepciji gledaoca složeni kao crepovi, spletene. On kroz neku vrstu odlaženja — dolaže vidi u tom i tom osmehu glumce isto tako i osmeh Fedre ili Katerine Venlike.

### 2. O NEKIM PRETHODNIM IRITIRAJUĆIM PITANJIMA

#### 2.1. Glumac predmet

Odnos između glumčeve aktivnosti i rediteljeve aktivnosti postavlja pitanje: da li je glumac rediteljeva stvar, semiotički predmet kao i drugi predmeti predstave, ili je on autor sopstvenih znakova koje emituje? Pitanje čiji će odgovor pokazati relativnu ulogu i jednog i drugog, ali ne dotiče suštinsku analizu znakova koje glumac emituje.

Ekstremna teza pripada Gordonu Kregu, koji od glumca smelo pravi nadmarijanetu čiji su znakovi programirani u vezi s drugim elementima režije. Obratno, u pozorišnim prikazima bez pravog reditelja (XIX vek), uloga glumca je odlučujuća i jedinstvena; on proizvodi sopstvene znakove i on je jedino za njih odgovoran. U stvari, ma koliko glumac bio autonoman, znakovi koje emituje moraju biti usaglašeni, bilo kroz sličnost, bilo kroz različitost, sa znakovima drugih elemenata (scenograf, majstor svetla, drugi glumci). Obratno, ni najdespotički reditelji ne mogu da naprave ništa što nije glumac koji proizvodi znakove sopstvenim telom i na njemu.

A.Vitez kaže svojim glumcima: »Ako mi vi nešto ne pokažete, ja ne mogu da uradim ništa«, formula koja, očigledno, ide suprotno od teorije o nadmarijaneti, ali ne uklanja problem transformacije znakova (koje proizvodi glumac) u *scenski tekst*, delo reditelja.

Ali o tome nećemo više ništa pričati, jer je to tipično dramaturški, a ne semiotički problem. Mi ćemo tretirati glumca kao proizvođača sopstvenih znakova, pa bilo da je njihovo poreklo u njegovoj sopstvenoj volji, volji drugog, pa čak i u nečemu što je puka slučajnost u odnosu na scenu. Možda nam analiza znakova omogućava da napravimo restrikciju u izučavanju hiljadu i jedne formule putem kojih se u proizvodnji znakova definišu odnosi reditelja i glumca.

## 2.2. Namerni znakovi, nevoljni znakovi

Najjednostavnija suprotnost je između namernog (znaka) i nevoljnog (znaka). Glumac izgrađuje određenu mimiku, određeni pokret, određenu intonaciju da bi rekao: *ja jesam*, ili *ja radim* tu i tu stvar. Ali, u isto vreme on proizvodi znakove koje nije izabrao da proizvede: boju glasa, stas, crte lica, atmosferu koja ga okružuje, druge uloge koje je već igrao, toliko drugih označiteljskih elemenata kojima ne može da vlasta čak i kad ih odlično zna. Se timo se samo čitave oblasti nesvesnih znakova.

Sopstvenim radom glumac teži da dialektizira nevoljne znakove, da ih adaptira pošto ih je postao svestan, drukčije rečeno, da ih transformiše iz nevoljnih u voljne (i, ako je moguće, iz nesvesnih u svesne), da se »posluži njima« – ili da ih neutrališe, ako je potrebno. Takav je čuveni primer Žuveovog mucanja, ili onaj strani akcenat s kojim igraju glumci Pitera Bruka, ili ružnoča, to jest neusklađenost s aktuelnim kotiranjem lepog, čime se služi neka glumica u ulozi Ofelije ili Marijane da bi obeležila ne samo žestoku reakciju na svoju ženstvenost, već i revolt protiv svake konvencionalne ženstvenosti.

Glumac, dakle, pruža tri tipa znakova:

1. Namerne, ikonične: a) iz rada s određenom namerom da prenese neki intelektualni, afektivni sadržaj: oratorski govor, prenos neke poruke, rad na ubedljivanju, zavodenje, pretnje itd.; b) znakove uvijene u pozorišni kod: dikcija, frazeologija, »pozorišne« geste; takav je, na primer, ta kozvana »pozorišni« 2. Namerne, ikone nemernih znakova: znaci emocija, izražajni tikovi; na primer, kretanje ruku koje se stalno ponavlja kod glumca Iva Žerbolea u jednoj postavci Gorkog;

3. Nenamerni: a) proizvodi koje glumac pruža nevoljno, ali ne nesvesno; b) znakovi iz prethodnih uloga koje glumac percipira kao određeni »stil«; c) nesvesni znakovi.

## 3. GLUMAC / FIKCIJA

Semiotički status glumca je dvosmislen; on je istovremeno u fikciji (čiji je element) i istovremeno izvana (kada je njen *iskazatelj*). Kad je u fikciji, on je njen komad. Šta reći o jednom komadu nego da glumac predstavlja »znak« u najširem smislu reči, *vrednosnik za, ikonu* u Pirsovom (Peirce) smislu, *dvojnik* (prema Umbertu Eku) za nešto što figurira u fabuli, a to je u principu neki ljudski element (živ, animiran, diskretan), ali isto tako, u krajnjoj liniji, i neka apstrakcija ili neka životinja (smrt, dabar, čak predmeti). Drukčije rečeno, on funkcioniše u nekoj fikciji čiji nije autor, u nekom govoru čiji je *iskazatelj*, videli smo, dvostruk (pisac teksta i reditelj), i gde glumac figurira kao neka »reč«, kao leksema. Grubo rečeno, govor fikcije podrazumejava površinsku strukturu: fabulu, priču, duboku strukturu, aktancijski model.

U tom smislu glumac je uvek »marioneta« *iskazatelja fikcije*, te se reditelj rad sastoji u tome da pokrene i natera na govor tu marionetu kao elemenat fabule. Sve teorije o scenskoj nadmarijaneti imaju tu polaznu osnovu. Tome suprotno, a istovremeno, u glumcu treba gledati *iskazatelja njegovog vlastitog govora*, govora čiji su sastavni delovi lingvistički, fonički, gestualni – govoru ispisano na i u njegovom sopstvenom telu, a čiji je on ne samo *iskazatelj*, nego i proizvođač.

Otuda dve pomerene oprečnosti, oprečnost između fikcijske uloge glumca i njegove performansi uloge, koja se ne identificuje potpuno s kontradikcijom između manipulisanja glumcem i autonomije njegovog govora; te dve oprečnosti su paralelne i ne sastavljaju se, a reditelj pokušava da uzme u obzir i manipuliše onim što predstavlja fizičku performansu glumca i rad njegovog tela.

### 3.1. Kontradikcije

U krajnjoj liniji, ove dve uloge glumca su kontradiktorne; kako biti u *istim* komad u govoru nekog drugog i proizvođač sopstvenog govoru? Taj paradoks, pravi paradoks koji nas vraća na stari Didroov *Paradoks* (o glumcu), za glumca je izvor neotične situacije: on je istovremeno odgovoran za scenski govor koji drži i zarobljenik predstave koju pokreće neko drugi. Otuda jedan konstitutivan rez u radu glumca; on ga, naravno, muči, ali ga takođe gura napred.

#### 3.1.1. Bunraku

U japanskom pozorištu postoji oblik koji s izuzetnom jasnoćom ilustruje taj paradoks. U *Bunraku*, marionetskom pozorištu, marioneta kojom se barata zauzima svoje mesto u fabuli u scenskom prostoru, dok na jednoj lateralnoj površini recitator-pevač, uz pratnju muzičara, kazuje, licem i glasom, sve emocije glumaca. Napomenimo da to podela emocije glumaca. Napomenimo da to podela, ma kako bila jasna, nije radikalna; ona to ne može biti jer bi dovela sâmo pozorište u opasnost: marionete, kroz pokrete (kodiranje), držanje, igru svetla, *izražavaju odredene emocije*, dok je recitator delimično zadužen za fabulu (on je pripoveda). Ali ta podela uloga ilustruje semiotičku *razmenu* u kojoj je glumac konstitutivno mesto i rez što se otvara unutar njegovog vlastitog rada.

#### 3.1.2. Breht

Svugde i uvek sreće se Brehtova misao, ta misao koja je osnov svakog semiotičkog razmišljanja o pozorištu; rez o kojem govorimo ima veze s

brehtovskim distanciranjem. Ali, dok se zapadno pozorište trudi da rez zasiće, da uz pomoć svih pozorišnih sredstava prikaže predstavu kao neki glumac predmet, kao punu sliku koja gledaocima pruža »realno« koje je realnije od »realnog«, Breht pokazuje izbjeganje proizvedenih znakova i *distancu* između prikazivanja fabule i onog što je doživelo-osjetilo telo glumca – distancu koju ilustruje dodatak *ent* u terminu *Ent-fremdung*, isto kao i koren *stran* u *stranac*. Distanca koja, uostalom, može da se uspostavi samo ako elementi između kojih se ona konstituiše ostanu živi, kako jedni, tako i drugi: fabula (o čemu se priča) u jednom i govor koji proizvodi glumac u drugom smislu. Ovde se možda, dolazi do post-brehtovskih poteškoća, uništene ispod *knjižice*, ispod svetog teksta koji okoštava fikciju i svodi glumce na uloge slugi i predmetu.

### 3.2. Jedna reč u govoru drugog

#### 3.2.1. Glumac-leksema

U tim »frazama« kakve su fabula (skup fraza) i aktancijski model (jedinstvena fraza), glumac igra ulogu lekseme (reči) s leksičkim odrednicima i sintaktičkom funkcijom. Ono što se javlja kao neobično, intelektualno tako predstavljano, jeste samo nešto preciznija formulacija onog što je savršeno poznato: da glumac, u svim pozorištima sveta, ili bar u zapadnom pozorištu ova poslednja dva ili tri veka, predstavlja manje biće-u-svetu i pojedinca, nego mitske snage i likove. Indonežanski glumac koji predstavlja Ravana, kralja Cejlona i genija zla, ne predstavlja neko biće-u-svetu, pa bilo i božansko, nego snagu koja ima tu i tu osobinu i upravlja ovim ili onim »processom« (processus).

#### 3.2.2. Glumac kao aktant

Glumac koji igra Ravana, glumi najpre neku aktancijsku ličnost, figuru Oponenta, večitog protivnika koji kvari ljubav Rame i SITE. Kao aktant, glumac se u punoj meri javlja kao aktivni *subjekat*, dobar ili zao kao Ričard III, subjekat zla; on može biti heroj u svom traganju, što je izvanredno pokazalo Žerar Filip, igrajući punom snagom kretanje traganja i osvajanja (*Sid, Prince od Homburga*); on može biti oponent ili, pak, ona čudna pozorišna ličnost kakva je *pomoćnik-oponent*, konfliktna ličnost kao što je Mefisto u Geteovom *Faustu*. Pokazati glavnu aktancijsku ulogu ili niz aktancijskih uloga jeste jedan od ključnih postupaka glumca; to je »neprekidni bas«, znak ili sistem znakova koji mora da se skoro stalno javlja i koji praktičar, glumac ili reditelj, podupire jasnim znacima: predmetima – rekvizitima ili dikcijom. Uostalom, to funkcionisanje može biti kontradiktorno i jasni znakovi mogu da se poklapaju s drugim znakovima koji dovode u pitanje aktancijsku ulogu, – jer je ona zaista dovedena u pitanje. Neumoljivo, na aktancijskom terenu kao i na drugim terenima, znaci govore ono što govore: ako znaci pokazuju nekog kralja Lira koji je slabo ubeden u svoju ulogu aktancijskog subjekta, onda je u toj predstavi ta uloga postavljena problematično. Aktancijsko funkcionisanje glumca jeste jedno od stecišta pozorišne prakse, gde se duboka struktura teksta i duboka struktura predstave poklapaju, ili bi moral i duboka struktura predstave poklapaju, ili bi morale da se poklapaju.

Ne obazirati se na te fundamentalne odnose koji su apsolutno povezani s fabulom, za praktičara znači izlagati se automatizaciji, ali isto tako i preterano joj psihologizaciji znakova.

#### 3.2.3. Prisustvo-odsustvo ličnosti

Ovde dolazimo do problema koji muči zapadno pozorište, to jest do problema odnosa između glumca i ličnosti koju glumi, jer je to pitanje brenimeno svim mogućim iluzijama, mnogim konfuzijama. Pojam ličnosti je kompleksan „pojam; mi smo na drugom mestu već pokazali kako se u ličnosti može videti scenski skup obdaren semantizmom i sintaksom: on je sastavni deo aktancijskog sistema, on je *akter* s izvesnim brojem karakterističnih crta, i proces: to jest »jedan eventualni predikat-proces, na delu ili završen«; on je takođe jedna celina i moglo bi se reći »tekst« unutar pozorišnog teksta – s individualizovanim crtama.

Red glumca uzima u obzir te složene odrednice ličnosti i postavlja ih u odnos sa sopstvenim. Ličnost koju glumac igra ima dakle:

1. Glavne izražajne crte; ona je subjekat jednog procesa i ona je, dakle, *aker*;

2. Čitav niz više ili manje individualiziranih odrednica shodno pozorišnim oblicima. Taj skup crta obrazuje ličnost fikcije, prema kojoj glumac izgrađuje jedan semički skup, a to je ona pozorišna ličnost koju vidi gledalac. *Tekstualna* (fikcijska) ličnost, na koju ćemo se vratiti, čista je imaginarna konstrukcija: *scenska* ličnost je kreacija glumca.

Podsećam ovde na to da upotrebljavamo termin glumac (comedian), a ne akter (acteur), zanemarujući čuveno Žuveovo razlikovanje da bismo izbegli zbruk između glumca, to jest scenskog praktičara i aktera u semiotičkom smislu pojma, tojest subjekta jednog procesa.

Kao akter, u tom smislu, glumčev zadatak je da *čini* tu i tu stvar. On je subjekat jednog fundamentalnog *činjenja*, u očiglednoj vezi s izvesnim brojem izražajnih crta koje određuju to činjenje. Da bi se neko ponašao kao otac, na primer, (davao savete ili zapovesti), treba biti otac ili *očišna ličnost*. Nema procesa (sintaksičkog) bez semintizma koji ga uslovjava. Zadatak glumca je da uzme u obzir fundamentalni proces ličnosti.

Takva je, recimo, funkcija-služenje ličnosti služe, čak i kad se radi o tome da je na kraju razoren. Moris Garel s ulogom Diboa u postavci *Lažni poveravaju* (Marivo, Žak Lasal) pokazuje čitav niz procesa koji nisu neizbežno ili nisu nikako povezani s funkcijom služenja: on savetuje, on organizuje, on zapoveda, on izaziva; ali fundamentalni proces »služiti« nije nikada ni odsutan, ni zaboravljen; on je prisutan putem aluzionalnih znakova, a drugi procesi se utiskuju kao razlika u odnosu na fundamentalni proces. Taj proces se javlja kao referencijski sistem koji, čak i kad ga razore, omogućava čitanje svih detaljizirajućih znakova određenog tumačenja. Ponekad se dešava da se spisatelj u početku igra tim glumčevim statusom; na primer Igo: ličnost Rij Blaza je akter-sluga, i kad postane akter-ministar, on je opet sluga; otac jedna izuzetna poteškoća u radu glumca; ne treba nijednog trenutka zaboraviti fundamentalni proces aktera-sluge, a to je služiti – čak i kad mu se udvara kraljica.

Tako glumac preuzima na sebe jednu karakterističnu *figuru* koju označava glagol: terati u smeh, davati savete, tući se, braniti udovicu i siroče, pisati stilove, izigravati ludu, igратi očeve, upravljati.

Gedaočeva percepcija tog karakterističnog procesa pretpostavlja da je već upućen u *kod*, da je već video, u pozorištu ili u životu, plemenite očeve,

davaoce saveta, sluge... Glumac oscilira između imitacije pozorišta i imitacije života, između reprodukcije oca na sceni ili izvan scene: *sluga* može da imitira slugu iz repertoara ili da reprodukuje karakteristični gest upravnika nekog velikog restorana, ili kafanskog kelnera u lokalnom bistrou<sup>14</sup>. On se služi romaneskim modelima, imaginarnim konstrukcijama; vidi se do koje je tačke, suprotno aktancijalnoj funkciji koja predstavlja sukobe snage i želje, i oslanja se na fundamentalne stavove (odbijanje, gospodarenje, želja, prijateljstvo), akterska funkcija u zavisnosti od čitavog kulturnog konteksta glumca i gledaoca.<sup>15</sup> Da bi jasno pokazao slugu, glumac pribegava svemu što zna; ali, isto tako, i svemu što zna da gledač zna: on prikazuje ne samo sopstveni univerzum referantan za W., već i univerzum referantan za gledaoca W., ne isključujući moguću tenziju između njih, koja dovodi do toga da glumac proizvodi znakove nepodesne da ih gledač uklapi u ideju koju ima o heroju ili svešteniku, znakove koji ga iznenađuju i prisiljavaju da revidira svoju sliku, da izmeni kod za čitanje.

### 3.2.5. Glumac kao kodirana ličnost

Sav akterski rad je, dakle, neizostavno zavisan od čitalačkog koda. Tačnije, u mnogim pozorišnim oblicima kod pripada *pozorišnim licima*: konstruisanim licima koja imaju svoje determinisane procese, poput Skapena u klasičnoj komediji, Arlekina u *komediji del'arte*, izdajice i glupaka iz melodramne. Pozorišna scena na Iстоку i Dalekom istoku su skoro isključivo zaposrednute kodiranim ulogama.

To su obavezna lica čije su izražajne crte i način činjenja uvek isti, dok fizički znaci (kostim, šminka, maska) mogu biti više ili manje slobodni, zavisno od toga da li je pozorišna forma više ili manje zavisna od nekog kruškog koda.

Odrednice kodirane uloge su i same podložne transformacijama: Arlekin iz *komedije del'arte* doživljava modifikaciju u istorijskom žanru; njegovi sadašnji likovi ne podsećaju toliko na staru komediju, koliko na skorašnje oblike koji ne zadiru dalje od XIX veka.

Obratno, dramski pisac i režija mogu »dekorirati« kodiranu ulogu. To radi, na primer, Kornej kad opisuje u ulozi Rodriga jednog Matamoru koji je postao junak<sup>16</sup>, ili Molijer, kad individualizira pisanjem i igrom slugu iz latinske komedije, ili Goldoni kad vodi ka individualnosti komedije-drame kodiranu ličnost iz *Komedije* (Commedia). Rad u kojem pisatelj krči put glumcu i gde se jasno čitaju odnosi između ta tri iskazatelja kakvi su pisatelj, reditelj i glumac: sva trojica koriste jedan prethodno uspostavljeni kod da bi ga potvrdili ili oborili. Ako se kodom može zvati neki sistem prethodnih znakova, čije poznavanje omogućava kasnije iščitavanje scenskih prizora, s tim što svaka predstava teži da otkrije jedan novi kod; svaka predstava je uvedenje jednog koda; svaka nova igra uvodi novi kod igre. Televizijsko pozorište (*Večeras u pozorištu*) prilika je za stvaranje kodiranih uloga: premoren zavodnik, građanska majka porodice, mlada glupača, itd.

### 3.3. Izražajne crte

Aktor i/ili kodirana uloga<sup>17</sup> karakterišu se ne samo određenim procesom, već i izvesnim brojem izražajnih crta koje će glumac morati da počaže, da potvrdi, čak i kad ih pobija. Ocrtavanje izražajnih crta je nešto što prethodi svakom radu na tim jedinicama fikcije kakve su akter i, šire, ličnost.

#### 3.3.1.

Nije zgodno suportstaviti izražajne crte aktera izražajnim crtama ličnosti. Jer, akter sadrži ograničen niz izražajnih crta koje odgovaraju samo jednom mogućem procesu: tako, izražajna crta za godine (mlad/star) nije potrebna u konstrukciji aktera-sluge; nasuprot tome, ona je potrebna za aktera-oča ili aktera-pedagoga ili savetnika. Obratno, ličnost poseduje čitav niz individualizirajućih crta koje imaju samo indirekstan odnos s akterskim procesom. Jasna razlika se često teorijski gubi u modernoj predstavi: semantizmu tekstualne ličnosti odgovara obavezno isti skup izražajnih crta

koje proizvodi glumac: aktera-oca može igrati glumac koji u stvarnosti nema godine da bi bio otac.

### 3.3.2. Diferencijalne crte

Izražajna crta je u principu diferencijalna crta. Mladi je suprotnost stareme, sin ocu, radnik gazdi, a jedan od glavnih zadataka režije jeste tekstualno ocrtavanje označiteljskih suprotnosti. Ne jednom smo pokazali kako skup ličnosti iz Molijerovog *Mizantropa* poseduje iste izražajne crte:

- mladost;
- bez porodice – ni predaka ni potomaka;
- celibat;
- pripadnost plemstvu;
- isti proces: voleti (Selimena/Alcest).

Vitezova režija je izvanzredno osvetila koherentnost grupe ličnosti: scenski znakovi – kostim, dikcija, gestualnost – pokazali su jedinstvo tog skupa. Zauzvrat, može se uočiti jedna »kurtizanska« podskupina, sastavljena od onih koji su boravili na dvoru: izvesna preterana razmetljivost u gestu i zauzimanje prostora označavaju kurtizanskog aktera u odnosu na fizičku neizvesnost onih koji ne idu na dvor: Elianta zatrpana šesrima koje su joj stavili u ruke, Alcest sputan svojim snažnim i nespretnim telom.

Tekstualno ocrtavanje izražajnih crta je nešto što neophodno prethodi svakoj predstavi nekog teksta, a izbor crta oko kojih će reditelj i glumci traširati označavajuće suprotnosti, odlučujući je za smisao determinisanost teksta. U svojoj postavci *Fedre* Vitez je dao prednost odnosu snage i oprečnosti slobodan – okovan. Streler u *Kralju Liru* stavlja akcenat na lakrdijašku teatralnost Lude, dok Kozincev insistira na narodnom aspektu, bezazlenom izgledu ruskog sela u suprotnosti s brutalnom artistokratijom starijih sestara. Objedinjen rad reditelja i glumca čini od scenske ličnosti jednu celinu koja igra u suprotnosti i strukturalnoj objedinjenosti s drugim skupovima (akteri, ličnost).

### 4. KONSTRUKCIJA LIČNOSTI

Ličnost je leksikalizovano (Gremas) jedinstvo čije su izražajne crte individualizirajuće. Može se tretirati kao neki scenski skup podložan asimilaciji sa *sememom* (skupinom sema) i, ekstrapolirajući, s leksemom, to jest s nekom »reči« koja ima značenje i sintaksu. Ona je, dakle, određeni skup i određeno jedinstvo. Ta koncepcija se protivi uobičajenom smislu koji zapadna tradicija daje reči ličnost: u toj perspektivi ličnost je jedinka, biće i, zašto ne, »živo biće«.

Njen individualni karakter nije zanemarljiv, ukoliko postoji identitet i ukoliko je ona imenovana ili bar obeležana imenom zanata: pekar, mesar; ime zanata kojem prethodi određeni član (u francuskom jeziku imenice imaju kao sastavni deo član – određeni ili neodređeni; do odstupanja dolazi, između ostalog, kod imenica koje označavaju zanimanja – te imenice su bez ikakvog člana. Međutim, ako im se doda određeni član, onda od neodređenog pojma zanimanja (pekar, mesar) dobijamo šire ili uže određenu ličnost tog zanimanja: taj pekar, pekar iz, pekar sa, itd. – prim. prev.) upućuje na tačan identitet u grupi ličnosti. Čak i kad je ličnost anonimna, ona je obeležena svojom anonimnošću u svetu u kojem je pravilo imenovati: ime je nepoznato, ali se prepostavlja da je poznato negde drugde.

Ta individualnost je iluzija, ukoliko je jedina konkretna individua kojafigura na sceni, zapravo, glumac. Smatraćemo, dakle, da je neka ličnost skup scenskih *predloga*, drukčije rečeno, potencijalnih izražajnih crta<sup>20</sup>; ličnost bi se mogla definisati kao neki »mogući svet« kojega aktuelizira i determiniše glumac; s tim što se rad glumca sastoji u tome da pređe iz jednog mogućeg sveta u jedan konkretni svet.

### 4.1. Glumac i ličnost koju igra

Možda je ovo iluzoran problem: kakav mimentički odnos neka jedinka može imati s drugom jedinkom koja je fiksirana? Možda je, za gledaoca, ta iluzija proizašla iz fizičkog prisustva jedinke-glumca, dok je za glumca to drugo ime njegovog scenskog rada. Uostalom, glumački rad je, u sadašnjem trenutku, sve manje i manje vezan za konstrukciju onog što se može tradicionalno zvati neka ličnost, to jest skup individualizirajućih crta koje odgovaraju, bilo kako bilo, nekom biću u svetu.

### 4.2. Konstrukcije

Pogrešno je misliti da se pozorišna ličnost glumcu predstavlja kao neka datost. Ona je, zapravo, *trostruká konstrukcija*:

1. Ličnost iz knjige je semantički skup koji ima odgovarajuće tekstuale konstrukciju: pisatelj stvara njene elemente, a čitalac pravi tu konstrukciju; glumac koji ima svojstvo čitaoca, zamišlja, dakle, ličnost pomoću tekstualnih podataka; on je u tom smislu čitalac kao i svaki drugi.

2. Ličnost je, takođe, plod ne samo neke tekstualne konstrukcije i njenog čitanja, nego često i plod prethodnih scenskih konstrukcija; zar glumac može da zamisli Rodriga, Hamleta, Fedru ili Edipa ne uzimajući u obzir predstave iz prošlosti?

3. Jedina »ličnost« koja konkretno postoji je sadašnja scenska konstrukcija koju je izgradio glumac i čiji je on autor i predmet istovremeno.

### 4.3. Individualizacija

Individualizacija ličnosti je više ili manje razvijena shodno tekstovima i shodno stilu (epochi) režije. Još od Molijera, Alcest je »čovek za zelenom trkom« koji svake treće rečenice tera »dodavola«, ali će tek kod Bomarsea individualizacija postati neka vrsta zakona za pozorišnu ličnost.<sup>21</sup> Savremeno pozorište, međutim, izokreće tu tendenciju.

Nepobitna individualnost ličnosti je ona koja je vezana za fizičko lice glumca: on može pokazati jedinku modifikujući izgled vlastitog tela, to jest konstitušći veštacke znakove nekog drugog, ili, pak, koristeći svoje vlastite fizičke pojedinosti: Fransoa Klavije u *Revizoru* (Gogolj-Vitez) primer je prvog ponašanja; zauzvrat, Baro je, igrajući Skapena i klobolevske junake, uradio njihovu individualizaciju pomoću vlastitih fizičkih i psihičkih pojedinsti.

Određenom vrstom obrta glumac može da počaže sebe umesto ličnosti, prikrivajući ili zanemarujući crte koje su naznačene u tekstu. Neuobičajen način da se postavi pitanje ličnosti jeste kad ličnost prelazi u drugi plan; ono što se pokazuje jeste glumčevo ja. Dvosmisleno razmetlanje: da li je pokazano ja herojsko i očišćeno od umetnika (»Bezuman je onaj ko misli da ja nisam ti«, kaže Igo), ili, pak, histerija posvećenog čudovišta?



#### 4.4. Ja

Gledač zapadnog pozorišta sanja da u glumcu obitava ličnost i njeno ja, to stvorenje koje je »realnije od realnih bića«. Ponekad i sam glumac, kad mu izmakne opreznost i lucidnost, umisli da u njemu avetijski obitava neko Drugi, da je u njemu prisutno, poput duha, neko knjiško biće. Pozorišni gledač najradije vidi lanac koji ide od imaginarnog ja fiktivne ličnosti do gledačevog ja, prelazeći (preko) glumčevog ja. Iluzorno je verovati da je pozorišna ličnost neki konkretni subjekat, neka individualna duša s kojom se glumac identificuje – identifikacija koja nagoveštava identifikaciju gledaoca. Suprotno onome što se misli, opreznost Stanislavskog je već tečala glumca da se čuva tog varljivog sraščivanja. Breht obelodanjuje iluziju u nekim konačnim analizama, koje je, smatramo, nepotrebno ponavljati.

afektivnoj memoriji, on zapravo govori o jednom potencijalu individualnih emocija čiju će energiju glumac morati da prikupi kako bi je manifestovao izvan sebe i uz izvesnu sličnost u emocionalnom naboju.

#### 4.5. »Mimetika«

Glumčev rad u odnosu na tekstualnu celinu, koju on mora da uzme u obzir, izuzetno je složen i varira prema prirodi te celine. Ovde podsećam na sledeće:

a) on mora da izgradi celinu izražajnih crta koje odgovaraju crtama tekstualne celine. Sa svim manipulacijama, svim distorzijama, svim oprečnostima koje smatra neophodnim ili koje reditelj oceni kao neophodne (prelaz od T do T');

b) on mora da drži govor koji tekst naznačava pod imenom ličnosti;

c) on mora da pokaže radnje čiji je, prema tekstu, ličnost-subjekat.

Društvo rečeno, on mora:

1. da se povinjuje naredbama koje nađu didaskalije;

2. da se povinjuje sledećoj posebnoj naredbi: držite govor koji tekst prisluju ličnostima.<sup>23</sup>

#### 4.6. Modeli

Nije nam namera da pokazujemo detaljno različite postupke i načine pomoći kojih glumac uspeva da bude veran modelu  $T + T'$  (T-tekt). U stvari, sve izražajne crte koje postoje u tekstu mogu da se tretiraju kao neka vrsta osnovnog modela kojem je glumac obavezan da se povinuje u granicama svojih mogućnosti. Šta znači: povinovati se nekom modelu, ako ne traži u svetu vlastitog iskustva izražajne crte koje će biti u stanju da reprodukuje u vezi s predloženim modelom.

#### 4.6.1.

Od časa kad glumac počne da traži fizičku referencu za izražajne crte celine – ličnosti iz svog teksta, on je prisiljen da traži u svetu svog iskustva W elemente koji će mu omogućiti da se izgradi kao element jednog imaginarnog sveta  $W'$ , on može te elemente pozajmiti iz svog konkretnog iskustva ili iz sveta svojih saznanja, svog kulturnog iskustva  $W''$ , ili od posebnog sveta svog pozorišnog iskustva  $W'''$ . Tako, na primer, neki glumac koji treba da igra Vladimira ili Estragona, klošare iz komade Čekajući Godot, može da posmatra život klošara iz ulice Muftar ili da u svetu svoje lektire potraži neku drugu ličnost s ruba života, skitnicu Vitaliju iz dela Malo Bez porodice ili Žana Valžana iz Jadnika, u ilustracijama iz XIX veka, ili će, pak, napraviti neku klovnovsku siluetu, ili će, kako to želi Stanislavski, iznalažiti u svom ranijem fizičkom iskustvu nemir napuštenog od sveta i boga; glumci iz 1980. godine koristiće i eventualno citirati ličnosti iz neke ranije predstave.

#### 4.6.2. Izbor

Na glumu je da izabere osnovne elemente (on ih ne može predstaviti sve) i mogućnost da izmeni izražajne crte ili zato što oni neće biti direktno opaženi zbog izmenjenog koda, ili zato što oni neće više govoriti ono što se želi njima reći. Glumac je prisiljen da uzme u obzir odnos svoje scenske celine – ličnosti s drugim scenskim celinama i totalitet znakova predstave.

Napomenimo da u celini predstave svaka ličnost predstavlja jednu podcelinu. Sveukupni rad praktičara (reditelja i glumca) može prisiliti na izmenu ili nestanak neke izražajne crte, koja je, međutim, jasno označena u tekstualnoj partituri. On može da oceni neophodnom izmenu neke izražajne crte koja je opet kapitalna: dob, pol.

#### 4.6.3. Šta izabrat?

Prije što glumac treba da uradi u odnosu na neku celinu-ličnost, koju je on sam imaginarno konstruisao (tekst-ličnost i način na koji on to čita), jeste da izabere koju crtu treba da pokaže i koju crtu neće pokazati na najdirektniji način, denotiranu – i koju će pokazati metonimijom ili metaforom. U Mizarantu (Molijer – Vitez), scena između Arsinoe i Selimene je jasno pokazivala, putem izbora vrlo mlađe i lepe glumice (Nada Strancar) u ulozi Arsinoe, da pad jedne i triumf druge nije u fizičkom sjaju, telesnoj lepoti, nego od određenom odnosu koji postoji u životu, a to je seksualnost, čak politika. Kad isti Vitez, koji je naviknut na taj tip transformacije, uvedi u Igoove Birgrave stogodišnju veštici Guanhumaru, koju igra muškarac (Pjer Vidal), onda to nije sēma izuzetna starost, već aksualnost kao odlika bede i napuštenosti.

#### 4.7. Telo glumca

U pozorišnoj oblasti stvari se mogu posmatrati kao da postoji izvestan broj piona (izražajnih crta) koji se mogu staviti ovde ili onde na šahovskoj tabli da bi se konstruisale željene figure. Glumac je skup crta, bez igre reči, već konstituisan, a totalna slika scenske ličnosti uvek će biti odnos između tog scenskog skupa (ličnost-tekst) i onog drugog, kakav je glumac sa svojim telom. To je izuzetno interesantan odnos, izvor stvaralačke radosti za glumca, reditelja i, videćemo, takode za gledaoca.

#### 4.7.1.

Izbor znakova koje proizvodi glumac, po sličnosti i po različitosti, karakterističan je za poseban rad i režije i glumca. Jedna izuzetna Brehtova rečenica ilustruje ovde naše reči; on beleži kretanje glumice koja igra nemu devojku u Majci hrabrost: ona žuri da se popne na krov, da udari u doboš i tako spase usnuli grad: »Glumica pokazuje žurbu oslobođiteljke, ali i način na koji obavlja sve to kao apsolutno praktičan posao. Mnogi bi krili od publike pokret penjanja u dugim suknjama, dole, kod leštvi, zaboravljajući da one smetaju ne samo glumici nego i nemoj devojci.«<sup>24</sup> Taj jaz između vlastitog tela i tela ličnosti, to dvostruko postojanje glumac može, po vlastitoj izboru, da prikrije ili pokaže.

#### 4.7.2. Glumčev telo: sam svoj i drugi

Glumac može da bira između da načina konstrukcije ličnosti; o može da je izgradi veštački, a to je da se napravi drugim u zavisnosti od modela koji treba da izgradi i izabrani referenci, – da napravi ono što se u pozorišnom žargonu zove »kompozicija« – s tim što dolazi do relativnog brisanja, resorpcije njegovih individualnih crta. Ili će, pak, izabrati, to smo videli, da nametne skup znakova svog tela, i radići u odnosu tog tela s govorom, gumeći protivrečnosti: videli smo toliko Tartifa koji nisu bili ni »debeli«, ni »masni«, koji nisu imali ni »ružičasto uho«, ni »veoma svež ten«, od Žuvea do Planšona, preko vrlo mladog i lepog Rišara Fontana!

Gluma je tada neka vrsta dijalektike: dialog između realnog tela i zamišljene figure koju ono crta pomoći tog tela. U drugom slučaju, glumac glumi s neprozirnošću znakova koje proizvodi njegovo vlastito telo, uz prozirnost namernih znakova.

Upravo to dvostruko prisustvo skupa ličnosti i skupa fizičkih crta omogućava glumcu na sceni da bude ono lice koje zasniva pozorišnu retoriku kakva je oksimoron, to jest prisustvo u istom staništu dva pojma ili dva sistema kontradiktornih znakova: »Ja je neko drugi.«

#### 4.8. Glumčeva sredstva

Kad analiziramo rad glumca (a to ćemo videti jasnije povodom govora), moramo prihvati i priznati u isti mah dva načina koji odmah padaju na um: 1) Izdvojiti i posebno analizirati mimiku, gest, glas, dikciju, kostim, masku, itd. 2) Pokušati s konstrukcijom interpretativnih atoma, kratkih, čak ultrakratkih sekvenci tokom kojih treba analizirati sve ono što radi glumac.

Ta dva metoda ne mogu se niti odbaciti, niti koristiti odvojeno. Sredstva za snimanje predstave (video, foto, pisani opis) omogućavaju nijehovo zajedničko korišćenje za ograničena proučavanja, iz kojih se, na žalost, ne može izvući zaista zadovoljavajući zaključak. Prva metoda uskraćuje razumevanje znakovne kombinatorike (vertikalnu stranu tabelarnog modela), a druga nam ne omogućava da prikazemo kretanje.

U detaljnijim semiotičkim proučavanjima moraćemo, dakle, da pokušamo prikazati sredstva (kanale) kao povezana: glas i gestualnost, glas i dikcija, reč i gest, mimika i gest. Primere za to ćemo dati kad budemo govorili o govoru koji proizvodi glumac. Ali već od sada možemo reći da se konstrukcija ličnosti pravi putem jedne serije odnosa gestualnosti-dikcijomaski: na primer, okoštala gestualnost i kruta maska, ili govorljivost u dikciji i gestualnosti istovremeno.<sup>25</sup> Trebalо bi, dakle, uzeti u obzir konstelacije znakova čija je izražajna supstanca različita, ali koji sačinjavaju semičke mikroskopove kojima se može dati već klasično ime izotopija.<sup>26</sup>

To su mikroskopovi koji mogu ostati stabilni ili se razlagati, razdvajati na razne načine: pojmu izotopije treba dodati pojam transformacija. Način izgovaranja elemenata u glumi, kao i transformacije tih elemenata, karakterišu ovaj ili onaj način igre: nagla promena svojstvena brehtovskom glumcu, lepljenje ili montaža elemenata igre, ili obratno, glisando klasične igre.

#### 4.9. Glumac i medulični odnos

Za kraj recimo da glumac predstavlja mnogo više od jedne ličnosti; on predstavlja način meduličnog odnosa. Takođe treba reći da je ovde proučavan rad glumca kroz neku vrstu pojednostavljenja; u njegovom govoru, u njegovom kazivanju i u njegovom pokretu postoji, kroz proporciju koja nije možda merljiva, ali je često moguća za utvrđivanje, kazivanje drugog kao slušanje i kao preuzimanje.

Još neistražen domen, kojega ćemo se mi dodataći samo delomično, jeste oblast meduličnog odnosa unutar glumačlog rāda.

#### 5. GLUMAC I ISKZIVANJE GOVORA

Šta je glumac? On je iskazatelj govora. Pod tom reči podrazumevamo skup organizovanih poruka, verbalnih i neverbalnih, koje sačinjavaju njegov tekst. Gledati u radu glumca samo konstrukciju nekog fiktivnog bića, kao neke mašine s točkovima, površno je gledanje. Poteškoće na koje smo naišli potiču upravo od te strukturalne statičnosti u konstrukciji nekog lica.



a) Ako posmatramo problem u nekom drugom smislu, onda čemo reći da je glumac pre svega proizvođač nekog govora, s tim što je ličnost fiktivni odašiljač tog govora. Taj govor, koji je istovremeno lingvistički i vanlingvistički, podrazumeva jedan verbalizovan deo i jedan deo neverbalnih znakova – govor tela. S lingvističkog stanovišta glumčev rad neizbežno naginje ka *kazivanju*, a ne ka *jeziku*. Ono što se kod njega može izučavati, to je određena pragmatika.

b) Glumac je čuvar pozorišnog kazivanja i on se kao takav javlja onda kad za ono što radi ne nalazi više izvor u spisatelju, pa čak ni u reditelju, nego u nekom Drugom.

c) Još treba podsetiti na to da svaki scenski govor glumca ima dvostrukog odašiljača, jednog konkretnog, a to je glumčev *ja*, i jednog fikcijskog, a to je *ja* ličnosti. Dvostruki odašiljač, ali jedan jedini stok znakova: kad Helena Vajgel (Weigel) pokazuje (sakriva) jednom nezaboravnom mimikom bol Majke Hrabrost koja prepoznaće telo sina, a da to ne sme da kaže, gledalec bol Majke vidi samo „kazivanje“ ličnosti, ali je to takođe rad glumice.

d) Status govora koji proizvodi glumac je status parcijalnog govora G' (G – govor) u totalnom govoru G kao proizvodu pozorišnog prikaza. Može se reći da taj govor ima teorijski dvostrukog odašiljača, reditelja E1 (E – emitor) i glumca E2, ali samo jednog konkretnog odašiljača: glumca, a on nas sada interesuje.

e) Glumac je na fizičkom ukrštanju fikcije i performanse; on upravo fiksira fikciju pomoću performanse. Otuda četverostruk funkcija tog proizvedenog govora. Glumac:

1. priča fabulu;
2. naznačava imaginarnе uslove za iskazivanje;
3. drži fikcijski govor;
4. pokazuje jednu scensku performansu.

#### 5.1. Glumac – pripovedač

Gоворити fabulu je već funkcija glumca kao »lekseme« (strukturalni element neke fabule, aktant ili akter – subjekat nekog procesa). Ali glumac ima jednu drugu ulogu u procesu komunikacije, a to je uloga pripovedača povesti. U tom slučaju se odašiljač E1 i odašiljač E2 poklapaju: pripovedač, organizator predstave je istovremeno odašiljač E1 govor fikcije i odašiljač E2 govor raznih protagonisti; njemu odgovaraju razni glasovi, glas spasitelja, glasovi aktera. Neki moderni oblici režije priče preuzimaju stari narodni oblik pripovedača; ovaj prelazi s priče na mimo radnje i dijaloga; bilo da ih priča sam, što, na primer, čini arapski pripovedač ili Darlo Fo, »mima antimima« (Bernar Dor); bilo da ih pokazuje ili igra u nadmetanju s drugim praktičarima i glumcima.

Kao spontana i vrlo profinjena forma teatralnosti, pozorište – priča pretpostavlja direktni odnos odašiljača s receptorom i »permanentni« odgovor receptora. Glumac – pripovedač polazi od identifikacije s piscem na identifikaciju koja ga upućuje na različite ličnosti priče. Mieme ličnosti pretpostavlja modele koji odgovaraju: a) vrlo karakterizovanim akterima i kodiranim ulogama; b) društveno-kulturnim modelima koji čine sastavni deo referencijskog univerzuma gledaoca. Neizbežno sumarna miemeza (naznaka karakterističnih gestova, promena glasa, ali nepostojanje kostima, maske i šminke) zahteva neposredan dosluh s receptorom; a korišćena sredstva odgovaraju često dobro poznatim kodovima gledaoca. Najzad, rad glumca – pripovedača pretpostavlja skoro obavezno poznavanje poruke kod publike: Istočnjački pripovedači se obraćaju ljudima koji znaju priče; i uspeh na koji nailazi Lorans Roa (Roy) kad priča *Obično srce* od Flobera, potiče, između ostalog, otuda što taj tekst pripada kulturnom fondu Francuza koji su išli u gimnaziju. Umetnost pripovedača leži manje u prenosu fabule, a više u finoći mimeze – bez ubožajenih sredstava pozorišne mimeze. Na jedan opštiji način, Brehtova teza osvetljjava, u čitavoj pozorišnoj manifestaciji, značaj koji kod glumca ima rad pripovedača; on insistira na procesu komunikacije koja ide direktno od glumca do gledaoca. U savremenom predstavi, rad Arijane Mnškin, rad Mehmeta Ulusoy-a gaju glumcu direktno funkciju pripovedača; Arlet Bonar u *Budućim legendama* (Nazim Hikmet – Mehmet Ulusoy), Filip Kober (Caubére) u *Zlatnom dobu* (Mnškin) jesu direktni, iako delimički, iskazivači fabule; u komadu 1789. (Mnškin) svaki glumac je uzimao na sebe deo publike kojoj je pričao o padu Bastilje. To je granični slučaj primera jednog fundamentalnog funkcionisanja kad glumac postaje (na graniči svakog glumca) recitator fabule. Trebalo bi proučiti različite načine obraćanja publici, objektivaciju pokreta, gestualno obeležavanje koordinata mesta i vremena, sve što karakteriše funkciju pripovedača – glumca.

#### 5.2. Glumac – prikazivač uslova za upražnjavanje kazivanja

Poznato je da pozorišni govor, kao i svaki drugi govor uostalom, poseduje smisao samo u kontekstu: pri analizi označenog u nekom pozorišnom govoru, smisao se ne može tražiti izvan scene, to jest izvan odnosa koji ima kazivanje (lingvistika) s vanlingvističkom situacijom. A ta situacija je, kao što znamo, dvostruka: ona je imaginarna, fikcijska (Sf – od Situation fictionnelle) i ona je konkretna na sceni (Sfc – Situation fictionnelle concrète).

Pozorišni govor, govor *ovde – i – sad* i govor *igre*, neizbežno je popunjen shifters-ima (pokretačima)<sup>28</sup>, koji imaju smisla samo ako su vezani za svoje uslove iskazivanja. Pozorišne koordinate<sup>29</sup> su elementi govora čiji se potpuni smisao nalazi tek u predstavi. Ko je iskazivač, ko kaže ja? Kad glumac kaže *ovde*, koje je označeno mesto? Ta pitanja nalaze odgovor samo na sceni, i glumac je tu da bi dao te odgovore i odredio govor koji bi bez njega ostao neodređen.

Zadatak glumca je da kompletira govor, govor koji inače ostaje nedovršen: a) zbog pokretača koji su po prirodi neodređeni; b) zbog rupa, nedostatka koja samo fizičko prisustvo glumca može da popuni.<sup>30</sup>

#### 5.2.1. Iskazivač

Glumčev telo, njegova fizička prisutnost, glas, njegovo ponašanje, izgradili su, videli smo, određenu scensku ličnost. On je tak koji govor ugovor. Uzmimo, na primer, kralja Lira: reči koje mu je Šekspir stavio u usta neće imati isti smisao ako se radi o nekom moćnom feudalnom suverenu koji je još u dobroj fizičkoj snazi, ili o nekom bednom starcu, jednoj slamčici u olju; reči lude neće imati isti odjek ako izlaze iz usta punih gorčine i mudrosti nekog dvorskog lakrdijaša, ili silaze s drhtavim usana nekog seoskog smetenjaka. Smisao govora zavisi od konstrukcije ličnosti.

#### 5.2.2. Mesto govora

Uopšteno govereći, na glumcu leži zadatka da obeleži to mesto:

a) On služi kao posrednik između govora i prostora u kojem se proizvodi; on je tak koji, oscrtavajući ili zaokružujući prostor, daje rečima njihov sopstveni prostor, bez igre reči. Kad u predstavi *Zeleni liska* deda govor s vrha podijuma (na spravama), njegove reči padaju svom težinom s visine koja naprosto satire pradedovsku prošlost, njene mitove i njene vrednosti.<sup>31</sup>

b) On služi kao posrednik između imaginarnog prostora fikcije i konkretnog prostora u kojem se kreće: telo glumca.

Cesto su ličnosti Molijera, kod Vitez-a ili Vensana (Vincent), obučene u kostim koji obeležava određeni istorijsko-društveni prostor, ukršten s ovim ili onim scenskim postavljanjem.

c) Prethodni primeri jasno pokazuju da glumac označava poziciju *odašiljač govor*; ta pozicija može biti imaginarno mesto koje ukazuje na smisao njegovog govora: Egmont ili Polijekt u tamnici, Avgust na prestolu, Ipolit spreman da otera Trezena. Ta pozicija može biti društveno mesto odakle govori ličnost: mesto njegovog rada, na primer; tako je Vilijev govor u *Radu kod kuće* govor (vrlo redak) čoveka koji, затvoren u kući, po čitav božji dan stavlja zrnavlje u vrećice; kazivanja ličnosti u *Poslovima i danima* od Mišela Vinaver-a su kazivanja o mestu poslovanja. Šire, glumac pokazuje društvenu poziciju, bilo da je realna ili imaginarna: poziciju kralja ili poziciju radnika; samim tim, on drži ideološki govor, pod uslovom da je tačno pokazao tu društvenu poziciju i njen realni i/ili imaginarni karakter.<sup>32</sup> Mi ćemo imati priliku da se vratimo na taj rad glumca kako bismo pokazali društvenu poziciju ličnosti kroz njene odnose s drugima; govor izrečen s vladajućeg mesta dobija smisao tek ako glumac izmisli znake koji će pokazati to ključno mesto: ovde se susrećemo s onim što je Breth zvao *gestus* i što je upravo semiotička mreža koja utvrđuje društvenu poziciju iskazatelja. Tako Vajgelova (Majke Hrabrost) grize novac koji je dobila: trgovачki odnos i nepovereњe nekog ko nije najjači, čitaju se u tom gestu. Ali i obratno, gest daje smisao govorima ličnosti.

Iako su fukcije govora na sceni fiktivne, to ne znači da ne postoje kao *simulacija*; one postoje u granicama sporazuma, scenskog ugovora, zaključenog između glumca i gledaoca; ono što pokazuje glumac, a to ćemo bolje videti povodom diskurzivnog kazivanja, jeste upravo funkcionisanje diskurzivne razmene, čisto funkcionisanje koje nije iskomplikovano i poremenjeno realnim implikacijama i šokovima pri povratku kazivanja u svet. Uzimimo, na primer, slučaj laži: gde tražiti kategoriju istinitog prema kojoj bi laž bila laž, kad na sceni, bukvalno posmatrano, ništa ne može da izdrži probu istinitog? Paradoks glumca je takođe u tome što može reći: ja lažem, a treba da pokaže istinito kazivanje i uslove za njegovo upražnjavanje. Glumac nije sam: uloga gledaoca kao nekoga ko usmerava govor je kapitalna; on ne može da odgovori, ali je svedok; neka vrsta suverene objektivnosti mu omogućava da sudi o govorenju; spram njim, rad glumca se sastoji u tome da pokaže status kazivanja i njegove razne funkcije; svi njegovi gestualni i vokalni izvori su mobilisani u obavljanju tog zadatka.<sup>33</sup>

#### 5.2.3. Izricati kôd

Na drugom mestu<sup>34</sup> smo pokazali kako nijedna rečenica nema smisla (čak i kad ima neko označeno) nezavisno od konteksta, koji je takođe vezan za kôd, i opštije, za kulturni kôd. Iščitavanje crta koje proizvodi glumac – pokret, mimika, intonacija, naglasa – zavisi:

a) od odnosa koji gledač podržava s kod (ovim) spisatelja (Eshil, Igo, Molijer, F. K. Krec...);

b) od kodova čitanja samog gledaoca.

Kodovi pozorišnog govora (kodovi zajednički i odašiljači i receptoru) spadaju u dva reda:

a) kodovi za čitanje sveta (ovaj ili onaj tip posuđa će reći gledaocu o kojoj društvenoj sredini se radi 1980. godine, recimo);

b) čisto pozorišni kodovi za interpretaciju i režiju.

Glumac može da bira – onoliko koliko mu dozvoljava reditelj – hoće li glumiti kodove prošlosti uz savremene kodove, ili obratno, dekodirati i ponovo drukčije kodirati, te eventualno, putem gestualnosti i paraverbalnih sredstava, pokazati *raskorak* između kodova sadašnjosti i kodova prošlosti, sem ako se, obratno, ne potradi da resorbuje svaki raskorak idući za komandom koji je izgradila tradicija, što mu omogućava da se ne opredeliće i ostavi kôd, »nevidiljivim«. Nasuprot tome, glumac može da naglaši svaki kôd, uključujući i onaj koji se trudi da sam stvori (njegov lični kôd)<sup>35</sup>, prikazujući ga kao »različitog«, to jest dovodeći ga u odnos s drugima.

U režijama klasične Vitez traži od glumca da izgradi jedan veštački kôd (gestualnost, mimika, fraza) koji ne odgovara scenskom kodu XVII veka (koji mi, zapravo, ne pozajmio), već njegovoj imaginarnoj rekonstrukciji: glumac tada pokazuje taj imaginarni kôd, i, preko razlike, savremen(e) kodove.<sup>37</sup>

Originalni doprinos velikih osporavanih reditelja između 60-ih i 70-ih godina (Džulijan Bek, Grotoški), tako malo sličnih po metodama i rezultatima, bio je u tome što su svoje glumce dovodili u situaciju da proizvede znakove, neobične za gledaoca koji nisu znali kako da ih dekodiraju: čitanje i nepomičnost glumca okrenutog licem prema publici (*Paradise Now*), ili svlačenje koje nema nikakve veze sa seksualnim egzibicionizmom, odgovarali su spektakularnim kodovima kojima prosečni gledač nije bio vičan i čiji klijuc (tojest kôd) nije posedovao.

Suprotno, dešava se da u najboljim predstavama bulgarskog pozorišta, na primer, kad igra neki vrlo poznat glumac s filmom, gledač, navikao na takav i takav kôd predstave, postavi na svoje mesto, veoma brzo i veoma dobro, sve znakove koje razume i koje pogoda, a s kojima glumac igra. Kad je glumac spreman da očekuje ljutiju grimasu zbog promašenog randevua, ili iskolačene oči prestrašene služavke, onda glumac stvari svoj glumački kôd koji gledač nauči i koji mu pomaže da prepozna znakove: tako Mišel Buke ima za kôd privlačan i dobroćudan osmeh koji prethodi njegovim ublažkim poentama.

Prevod s francuskog:  
Ljiljana Cvjetić – Karadžić

Odlomak iz knjige Anne UBERSFELD, *L'Éditions sociales*, Pariz 1981. str. 165-193.

NAPOMENE:

1 Mnoge profesije semiotiču ovaj aspekt jedinke: uniforma policijaca dovodi ovoga u položaj da funkcioniše kao znak (indikacija za snage javnog reda). Ali pozorišna aktivnost semiotiče jedinku-glumca u čitavoj njegovoj ličnosti.

2. Zar su možda govoriti o dva sistema znakova? To može biti isti znak koji funkcioniše u dva različita sistema: pasti na kolena za glumca Tartifa znači upisati u fikciji znak milosrda, ali isto tako i prenosi gestualne znakove koji mogu da se dopadnu i govore gledaocu kao čista gestualnost (videti u našem radu *L'École du Spectateur, Lire le Théâtre 2*, izd. Les Vx dvti (videti u našem radu *L'École du Spectateur, Lire le Théâtre 2*, izd. Les Éditions sociales, Pariz 1981, poglavje "Gestualnost").

3. Na primer, u komadu koji je pisao i postavio Richard Demers (Richard Demarcy) prema jednom tekstu Lewisa Kerola (Lewis Carroll).

4. Iako fabula i priča nisu sinonimi, mi ih često upotrebljavamo bez velike razlike: u pozorišnom domenu njihova funkcija je ista.

5. Videti u našem radu *L'École du Spectateur, Lire le Théâtre 2*, izd. Les Éditions sociales, Pariz 1981, poglavje "Gestualnost".

6. Poznato je da dečko to dovodili u razgovorima o glumcu: ako ide kako treba onda to njegov govor ide kako treba i on je genije; ako ne ide, onda je rediteljeva greška jer loše njima baratao. A govor koji drži reditelj je tačni simetrija prethodnog.

8. Malo marioneta-žena, obuzeta izuzetnim bolom (izgubila je dete) grize marionicu da to ne bi pokazala; to joj omogućava mala čišća zakaćena u kraj usana.

9. Brethova knjižica je skladište svega što je predstavljalo materijalnu stranu predstave nekog Brethovog komada. (An Ibersfeld očigledno misli na Brethove Režijske knjige – Regiebuch, u kojima su detaljni opisi njegovih predstava, prim. autora izbora, R. L.)

10. Naš rad nije normativan i naviše gašen je u principu modeliran u *mora, moralu bi, trebalo bi*. U vrlo retkim slučajevima sam neki nam se da postoje uslovi za dobro izvođenje predstave. Aktuarski model nekog dramskog teksta nije uvek jasan, a često nije upostpi ni kanoniziran; pregrade su prazne ili je želja subjekta teška za formulisanje. Ali uvek nam se čini opasnim kad se reditelj ne obazire na modele. Postoji rizik da gledač ne razume šta će se dešavati, aako jake snage koje se prikazuju nisu jasno označene.

11. Evo jednog zabavnog primera. U komadu *Iščezavanja prema Lewisu Kerolu*, u režiji R. De Masijsa, smrtno protivništvo između Dabira i Mesara koji mu želi smrt (-njegovu kožu-) slabšano je pred prvim traganjem kojoj od svih ličnosti pravi subjekti aktante. Dat prednost psihološkom odnosu neprijateljstva bila je greška koju Demarski pažljivo izbegava.

12. Claude Bremond: *Logique du récit*, izd. Seuil, 1973 str. 134.

13. Videti u našem *Lire le théâtre*, glava "Ličnost".

14. Videti u našem radu *L'École du Spectateur, Lire le Théâtre 2*, "Problem modela".

15. Tako je *Otel* u režiji Zadeka pokazivao aktera-kralja-crncu a u tesnoj zavisnosti od određenog kulturnog koda, koji je i sam u vezi s istorijskim iskustvom reditelja, glumaca i gledača: u političkom diskursu, na nečiji uzvik "Pa to je Bokasa!", Zadek je odgovorio: "Ne, mi smo misili na Amin-Dada..."

16. Réf. U. Eco. *Lector in fabula*.

17. "Pojavite se, Navari, Mauri i Kastiljani... skorašnja režija (Dve-Obale) dala je Matamori iz Komične iluzije neku sanjačku melanholičku koja vrlo daleko od groteske

18. Za Gremesa, suprotno ulazi, akter je već individualiziran. Mi, opet, smatramo da su izražajne crte i aktera i uloge podjednako individualizirajuće, s tim što razlika postoji samo u odnosu s kodom.

19. Videti u *Pozorištu (Bordad)*: "Pozorišni tekst".

20. Napomenimo da izražajne, individualizirajuće crte ličnosti nisu disjunktivne suprotno izražajnim crtama koje određuju aktera i njegov proces.

21. Videti: Robert Abrahach, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*.

22. Ta iluzija o postojećem subjektu paralelne je s iluzijom o "osećanju", koju je još Didro nago-vestio u *Paradoksu o glumcu*. Radi se o jednom iluzornom lancu osećanja: ličnost iz teksta "doživljjava" neko osećanje koje potom "doživljava" glumac i koje potom "doživljava", ili bi morao da doživljava gledač. Trostruka iluzija: niko ne doživljava to osećanje, ni ličnost, bilo od hartije koje bi teško što moglo osećati, ni glumac koji svatko oseća na sceni, ali ne ono što pokazuje, ali i to, avaj, nisu ista. Kad se na sceni vidi patnja, tada, zapravo, niko ne pati, ni glumac koji radi svoj posao, ni gledač koji to privrati i u kome se to reperuje. Kad Stanislavski govori o

23. Zaobilazimo problem formiranja glumca ili postupke pomoći kojih glumac priprema svoje znakovne sisteme. Ne stupamo ni na genetički teren i ne načinjeno problem intelektualnih, imaginativnih i fizičkih sredstava uči pomoći kojih neki glumac uspeva da izvrši svoj zadatak.

24. Savremena predstava veoma upotrebljava tu igru s polom ili dobiti.

25. Breht: *Écrits sur le théâtre II*, str. 452.

26. Vrlo lep primer odnosa gestualnost-glas je primer Maše koju igra Evelin Istria u *Galebu* (Čehov-Pintilje): glas grla i opuštena cigareta pojaviće se kao vidljive izveštajnosti koje govore o volontarizmu primenjenom da se sakrije/pokaže afektivna katastrofa.

27. Izotopija: "Pod izotopijom podrazumevamo skup krac semantičkim kategorijama, koji omogućava jednoobražno čitanje priče." (Gremes)

28. Videti: *Lire le Théâtre 2*, op.cit. str. 11-12.

29. Ibid., str. 106 i slično.

30. Ibid., str. 11-12.

31. Videti režiju Filipa Adrijena (Adrien).

32. Altiser pokazuje da je ono što određuje društveno biće isto toliko "imaginarni položaj" koliko i konkretna društvena situacija.

33. Videti u *Lire le Théâtre 2*, str. 335.

34. Videti naš *Lire le Théâtre*, str. 248 i slično.

35. Poznato je da umetnost predstavlja proceduru uspostavljanja koda tako da glumac, kao umetnik, potпадa pod to pravilo.

37. U jednoj staroj predstavi *Andromache* (Baro), inače ne mnogo značajnoj da bi se uparmila, Ženevijev Paž je ležala na zemlji, izvrtala oči, pomerala akcente, dozvoljavala sebi dosta velike familijsnosti, te tako omogućavala apsolutnu vidljivost, *preko razlike*, "klasičnog" koda drugih interpretatora.

len način, dolazi do izražaja samo osnovno i univerzalno pravilo: tamo gde je glumac, tamo je i scenski prostor. U takvim okolnostima scenski prostor je nepravilnog i promenljivog oblika, određen isključivo prisustvom glumca i vektorima njegovog kretanja. Taj prostor pulsira, nastupa s glumcem i poveća se s njim, širi se ispred njega i zatvara iza njegovih leđa. Ako glumac stupa tamo gde dote nije bio, scenski prostor ga prati i osvaja tu novu teritoriju, ako glumac među gledaocima, scenski prostor i prostor za gledače se prožimaju, ali se ne izjednačavaju niti mešaju, kao što se ne mešaju voda i žejtin.

Ako se u svetlosti ovih iskustava savremene teatarske prakse posmatraju i tradicionalni oblici, neće biti teško zapaziti da i prethodno obeleženi scenski prostor organizuje glumac. Kao što se, prema teoriji relativiteta, kozmički prostor u blizini nebeskih tela pod uticajem njihove mase "zakrivljuje", tako se i scenski prostor "zakrivljuje" i "zgušnjava" oko glumca. Ili kao što je, prema drevnoj izreci, čovek mera svih stvari, tako je i glumac mera scenskog prostora, "šestar za prostor" kako bi rekao Apija.

Naravno, valja praviti razliku između scenskog prostora koji se stvara ili organizuje oko glumca i glumčeve "fenomenološke sfere", koju on, uostalom, kao i svoje telo, pozajmjuje liku. Ta pozajmica je, doduše, uvek samo delimična i često vrlo nestabilna. To se najbolje može uočiti upravo u savremenom pozorištu, posebno u onim slučajevima kad dolazi do sračunate povrede "fenomenološke sfere" gledaoca od strane glumca. Tada se javlja suparništvo između "fenomenološke sfere" lika, kao sastavnog dela scenskog prostora, i sveta fikcije, s jedne strane, i "fenomenološke sfere" glumca, s druge strane, koja ne pripada svetu fikcije nego onom istom nivou realnosti kojem i privatna ličnost gledaoca. U ovakvom slučaju, gledalac može, pojednostavljen gledajući, reagovati na dva načina: doživeće povredu svoje "fenomenološke sfere" kao agresiju i osećaće se nelagodno ili ugroženo ako se suoči s "fenomenološkom sferom" glumca kao privatne ličnosti, to jest ako se u datom trenutku scenski prostor s univerzumom fikcije i "fenomenološkom sferom" lika povuče, ostavljajući glumca na cedilu profanog prostora svakodnevnicu; npravljiv, neće se osećati ugroženim ako glumac i dalje ostane za njega samo materialni nosilac lika, pa prema tome i obuhvaćen scenskim prostorom i svetom fikcije iz kojeg ne može ugroziti gledaoca jer se ne nalazi s njim na istoj ravni realnosti. Koja će od ovih dve mogućnosti biti ostvarena u kojem slučaju, zavisi od mnogo čega, ponajviše od ličnosti i raspoloženja glumca i gledaoca u trenutku njihove interakcije. Ipak, najčešće se može očekivati da će doći do mešavine ove dve vrste reakcije, što je uglavnom i svrha tih povreda gledaćeve "fenomenološke sfere".

Savremeni glumac, naime, u uslovima neobeleženog scenskog prostora, ima težak i na izgled kontradiktoran i nezahvaljan zadatak da se istovremeno i bori za svoj scenski prostor i da ga osporava. S jedne strane lišen potpore prethodnog nedvosmislenog i neospornog obeležja, on je prinudjen da samom svojom delatnošću osvaja i obeležava prostor, izlažući se pri tom opasnosti da njegova sopstvena "fenomenološka sfera" bude ugrožena u istoj meri u kojoj on ugrožava "fenomenološku sferu" gledaoca. S druge strane, on ne prestanjuje osporavajući razliku između sebe i gledaoca, dovođi u pitanje granicu delatnosti dva prostora ne da bi je ponistišto, nego da bi je dinamizirao i ispitao njena svojstva i njene mogućnosti, te na taj način ispitao i potvrdio i smisao sopstvene delatnosti.

Ovaj histrionični model teatra na izgled nije i jedini mogući. Nisu, naime, tako retki pokušaji, pogotovo u našem vremenu, da se glumac isključi iz pozorišta. No, sva ta uklanjanja su samo prividna. Glumac je uvek na ovaj ili onaj način uključen u pozorišni čin, ako ne celim svojim telom onda možda samo jednim njegovim delom, ili glasom, ili kao manipulator, a ako je potpuno odsutan, onda upravo to odsustvo proizvodi smisao, onda teatarski obeležen a prazan prostor nije neutralan nego upravo "prostor bez glumca", prostor koji je ispraznen i upravo tim lišavanjem organizovan oko jednog težišta koje je van njega samog. Teatar ne može bez čoveka kao film. To je zakon medija: teatar operiše neposredovanim životom kao materijalom, to jest njegova materijalna podloga su živi ljudi i realni predmeti ili artefakti iz drugih umetnosti. Tek u trenutku kad se pojavi glumac u dvostrukturalnoj funkciji pošiljaoca i sastavnog dela poruke, pozorište počinje da funkcioniše kao mediј, kompleksan i paradoksalan.

# histrionska topologija

## milan bunjevac

Danas uglavnom više ne podleže sumnji i smatra se praktično dokazanim da svaki živi organizam emituje specifično i još sasvim nedovoljno ispitano zračenje, stvarajući na taj način oko sebe, kao auru, polje sile koje ne prestano varira u zavisnosti od promena u biološkoj aktivnosti dotičnog živog organizma. Ova se aura pod određenim uslovima da i fotografisati – to je upravo čuven "Kiriljanov efakat", zahvaljujući kojem je, uostalom, i otkrivena. Može se, dakle, slobodno reći da fizička granica između živog organizma i njegove okoline nije ni izdaleka onako jasna i odsečna kako se inače čini. Naprotiv, ta "granica" zauzima prostor koji kao kakav omotava svaku živu jedinku.

Analogno ovoj pojavi biološkog reda, iako možda bez ikakve stvarne veze s njom, na psihološkom i sociološkom planu se sve češće operiše pojmom "fenomenološke sfere", neke vrste mehura prostora koji poput kakve nevidljive školjke obavija ljudsku jedinku i, definisujući joj nešto kao minimalnu teritoriju bez koje bi se osećala direktno ugroženom, predstavlja neophodni preduslov i zalog njenog psihičkog integriteta. Karakteristike te "fenomenološke sfere" mogu znatno da variraju od jedne kulturne sredine do druge i od jednog individualnog slučaja do drugog, a dobrim delom zavise, naravno, i od konkretnih okolnosti, ali je postojanje te sfere, izgleda, zajedničko svim ljudskim jedinkama ili, tačnije, svaka ljudska jedinka svojim ponapanjanjem kao da postulira postojanje jedne takve sfere.

Slično ovome, iako možda opet bez ikakve stvarne veze s prethodnim, postoje i vrlo specifični prostori koje, međutim, iz sebe luče samo neke ljudske jedinke, i to u samo nekim situacijama. Te jedinke obično nazivamo glumcima, a te situacije pozorišnim predstavama.

Ono što nazivamo pozorišnom predstavom ili, još opštije, pozorišnim činom, vrlo se često – a u nekim epohama i kulturnim sredinama i gotovo isključivo – dešava u za to predviđenom, manje-više ograničenom i vrlo redundantly obeleženom, a u izvesnom smislu i sakralizovanom prostoru. Najvažnija i najneobičnija karakteristika toga prostora je njegova sposobnost umnožavanja. U njemu se, naime, ukrštaju i u njemu koincidiraju dva dosta različita univerzuma, dva "paralelna sveta". Jedan od njih, preostopeni svet realnosti, u kojem se kreću glumci i gledaoci kao manje-više normalne ljudske jedinke, obavljajući svoje redovne životne funkcije, sasno je, međutim, materijalna podloga za onaj drugi, imaginarni i fiktivni, ali u datoj prilici mnogo važniji, u kojem se kreću dramski likovi na nivou drugostepene, uslove realnosti, ostvarene isključivo zahvaljujući konsenzusu, zahvaljujući efikasnom delovanju društvene konvencije.

Moglo bi se pornisiti da ove konvencije deluju direktno na scenski prostor i da je pomenuta sposobnost udvajanja direktna posledica tog delovanja. Ovakvo mišljenje nije neosnovano, ako se imamo u vidu tradicionalna teatarska topologija, čija je osnova odlika vrlo jasna artikulacija prostora na dva fizički i funkcionalno oštrot razgraničena dela: na scenski prostor, u kojem može doći do već pominjanog udvajanja svetova, i prostor van scene, u kojem takvog vragoljisu nisu moguće.

Pokazalo se, međutim, u novije vreme, da tradicionalna teatarska tipologija nije i jedina moguća, i da scenski prostor zapravo i ne mora biti na poseban način obeležen. Razbijanje tradicionalnih scenskih okvira i izlaženje u profane prostore imalo je, između ostalog, za posledicu i uočavanje značajne činjenice da nosilac obeležja teatralnosti nije prostor nego glumac koji upotrebljava taj prostor. Ovo važi i za tradicionalnu, jasno odvojenu i obeleženu tradicionalnu scenu, sasno je manje očito.

Bilo je potrebno, dakle, da dove do pucanja tradicionalnih okvira kako bi postalo jasno da zapravo glumac svojim prisustvom i ponašanjem oblikuje scenski prostor. Kad granica između scene i gledališta nije materijalizvana rampom, zavesom, ramnom portalu ili na neki drugi sličan i nedvosmis-