

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 prikuju 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 pokazivalo 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. Trostruku iluziju: 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 privriva 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 slijedeće.

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 slijedeće.

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 promjenljivog 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 leda. Ako glumac stupa tamo gde dote ne bio, scenski prostor ga prati i osvaja tu novu teritoriju, ako glumac među gledaoca, scenski prostor i prostor za gledače se prožimaju, ali se ne izjednačavaju niti mešaju, kao što se ne mešaju voda i zejtun.

Ako se u svjetlosti 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 gledačeve "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 koindiciraju 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 datoru 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 pomirjelog 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-