

Ивана Вујић

## ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ У ВЕЛИКИМ РЕДИТЕЉСКИМ СИСТЕМИМА XX ВЕКА

СТАНИСЛАВСКИ, БРЕХТ, ГРОТОВСКИ, ШЕКНЕР,  
КА ПОДТЕКСТУ 1997

„Имам потпуно различитих осећања и мисли око читаве ствари. Пре свега, прија ми да чујем да почињеш рад на мом драмском тексту без икаквих предрасуда. Али ти мораш разумети да је овај комад и овај драмски текст за мене сам по себи одређен. Ја у својој глави имам тачне дијаграме и слике о томе шта и како треба да буде на сцени учињено. . .”<sup>1</sup>

„Сценске радње леже у драмском тексту и оне га и граде. Али основни је задатак редитеља и глумца као сценских извођача да на сваки могући начин покушају да комад или драмски текст поставе на други начин од онога који препоручује драмски писац; оголити и очистити сваку реч тако што ће се избећи да се чини оно што илуструје реч.”<sup>2</sup>

### ДРАМСКИ ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ У ТЕАТРУ СТАНИСЛАВСКОГ

„Подтекст је простор у коме се изговарају праве речи драмског текста.”<sup>3</sup>

Станиславски је поштовао постојање драмског текста а његово истраживање простора подтекста занимљиво је и позоришно провокативно са гледишта савремене теорије перформанса као и појма

<sup>1</sup> Писмо Сема Шепарда, драмског писца Ричарду Шекнеру, редитељу из књиге *Environmental Theatre*, Richard Schechner, Hawthorn, New York 1973, стр. 235.

<sup>2</sup> Richard Schechner: *Исцїо*, стр. 236.

<sup>3</sup> Konstantin Stanislavsky: *Building of A Character*, Theatre Arts Books, New York 1949, стр. 108.

текста представе.

По проучавању драмског текста Антона Павловича Чехова *Галеб* Станиславски је дошао до закључка да оно што је најважније за редитеља и глумце у *Галебу*, није прича, није драмска ситуација, чак не ни реченица, већ осећања и њихово кретање а она су се, по њему, налазила негде испод линија драмског текста (реченица). Редитељ Станиславски открио је да Чехов намерно одваја осећања ликова од речи које они изговарају и да су паузе и тишина између редова текста много важније за исказивање унутарњег стања и живота ликова.<sup>4</sup>

У раду Станиславског као редитеља, у његовом препознавању, лоцирању као и остваривању, оживљавању подтекста на сцени, могуће је наслутити скривен покушај редитеља да одвоји драмски текст од текста представе и тако оствари нови простор за новог учесника у стварању представе, за – редитеља. Иако је врло често Станиславски и говорио и писао о ауторитету драмског писца и значају драмског текста: „редитељ и глумац морају да много истинитије и озбиљније разумеју концепцију драмског дела и драмског писца и да не замењују његову концепцију својом...”, у свом практичном раду и у каснијој теорији Станиславски се стално креће између простора драмског текста и редитељског простора радњи или простора текста представе.

Станиславски је препознао ново царство које је створио Чехов унутар својих драмских текстова. Тај простор или свет представља *подтекст*. За нас је најинтересантније да и поред различитих тумачења подтекста код Станиславског чујемо њега самог:

„То је јасни унутарњи израз људског бића који се креће непрекидно испод речи текста дајући речима живот и смисао постојања. Подтекст је ткиво које гради унутрашњост драмског текста створено из магичног кад би, датости, маште, објеката пажње, мањих и већих истина и вере у њих, прилагођења и других сличних елемената”.<sup>5</sup>

Пратећи теоријске текстове Станиславског могуће је успоставити следеће елементе и везе који граде подтекст:

ПОДТЕКСТ = УНУТАРЊИ ЖИВОТ КОМАДА (ДРАМСКОГ ТЕКСТА);

УНУТАРЊИ ЖИВОТ ЛИКОВА;

<sup>4</sup> Theodor Komisarzewsky: *Me and Theatre*, Dutton, New York 1930, стр. 136.

<sup>5</sup> David Richard Jones: *Great Directors at Work*, University of California Press, Berkeley 1986, стр. 75-6.

ОСЕЋАЊА ИСПОД РЕДОВА ТЕКСТА И ЊИХОВО  
РИТМИЧКО КРЕТАЊЕ;

ДУХОВНЕ ИСТИНЕ ЖИВОТА ЛИКОВА;

НЕОДВОЈИВ ДЕО МАГИЧНОГ КАД БИ,  
ДАТОСТИ, СВИХ ОБЛИКА МАШТЕ, ОБЈЕКТА  
ПАЖЊЕ ВЕЋИХ И МАЊИХ ИСТИНА, ВЕРЕ И  
ПРИЛАГОЂЕЊА.

Из горе наведеног можемо приметити да је подтекст за Станиславског део драмског дела, али да је подтекст и простор до кога се успешно долази методом и системом рада са глумцем као и рада глумца на себи, уз помоћ сценске радње и датости.

Даља размишљања о виђењу подтекста код Станиславског могуће је развити на следећи начин:

ПОДТЕКСТ = ОСЕЋАЊА ИСПОД РЕДОВА ДРАМСКОГ ТЕКСТА

ПОДТЕКСТ = ДУХОВНИ СМИСАО ЖИВОТА

ПОДТЕКСТ = РЕЧИ, РЕДОВИ, РЕЧЕНИЦЕ ДРАМСКОГ ТЕКСТА

ПОДТЕКСТ = РАДЊА КОЈА ЈЕ ЖИВОТНА

ПОДТЕКСТ = ИЗРАЗ ЉУДСКОГ БИЋА

Код Станиславског у његовој теорији и раду, речи драмског текста не изражавају живот људског бића, подтекст је тај који оживљава драмски текст и омогућава му да опстане на сцени. Ово није било редитељско мишљење и пракса пре Станиславског. Раније је однос према драмском тексту био следећи:

ИЗГОВОРЕНИ ТЕКСТ = НАПИСАНИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

ТЕКСТ + ИЗГОВОРЕНИ ТЕКСТ = РАДЊА

РАДЊА = СЦЕНСКИ ЗНАК, ПОРУКА

СЦЕНСКИ ЗНАК, ПОРУКА = ТЕКСТ

Код Станиславског и у драматургији Чехова имамо следеће односе и значења:

ДРАМСКИ ТЕКСТ + ПОДТЕКСТ + ОСТВАРЕНИ ПОДТЕКСТ НА  
СЦЕНИ = ПРЕДСТАВА

ДРАМСКИ ТЕКСТ+ ПОДТЕКСТ = СЦЕНСКА РАДЊА

ПОДТЕКСТ = СЦЕНСКА РАДЊА – ДРАМСКИ ТЕКСТ

ПОДТЕКСТ = СЦЕНСКОМ ЗНАКУ, ПОРУЦИ КОЈА СЕ ШАЉЕ

#### ГЛЕДАОЦУ

Код Станиславског подтекст је смисао речи (драмског текста) а драмски текст је делимично смисао подтекста. Могуће је графички на следећи начин илустровати однос драмског текста и подтекста код Станиславског:



Ако смо раније навели да је овде ПОДТЕКСТ = СМISЛУ ЖИВОТА, можемо се запитати какав живот и смисао живота види Станиславски у свом раду на подтексту? Занимљиво је да он снагу и значење подтекста види у кретању, а не у завршеној радњи, нити у откривању дефинитивног и непроменљивог смисла живота. Овде живот није условљен судбином, која је била тако пресудна код Грка или у елизабетанској драми, овде у драмском тексту Чехова живот је трагикомични незавршени исход, а он је трагикомичан јер не може бити одређен и завршен.

Подтекст је представљао средство или начин да Станиславски изгради онај простор који је сматрао важним за редитељев рад у театру – да изгради и оствари сценске радње и ликове и позоришну уметност која ће бити у складу са стварним животом. У простору или на позоришној територији подтекста Станиславски као редитељ испитује и истражује човека и гради везу театра и живота. Подтекст је представљао остварење прецизног рада редитеља и његово постојање и остварење делимично је било инспирисано драмским текстом, и то не речима драмског дела већ делом драмског писца. Станиславски је видео драмски текст као колевку подтекста, а подтекст као колевку

живота у позоришту.

Отварајући простор подтекста, придајући му значај, Станиславски је заједно са драмским писцем Антоном Павловичем Чеховом отворио простор за редитеља – перформера и за глумца – перформера (извођача, ствараоца) који ће трагати ван оквира драмског текста али не и ван оквира текста представе, који ће трагати изван оквира судбине, у простору на територији живота и ритмова, не у просторима дефиниција живота.

Свој појам подтекста Станиславски је формирао у сарадњи са драмским писцем Чеховом. Чехов гради драмски текст који поседује две конструкције, једна је аристотеловска конструкција са почетком, средином и крајем, а друга је отворена или перформативна. Ричард Шекнер у свом есеју *Модели конструкција драмских текстова*<sup>6</sup> говори о отворености драмске структуре овог писца:

„Чехов је веома интересантан јер његови комади на први поглед нуде јасне одлуке” али у *Три сесџре* и *Ујка Вањи*, јасни троугао с почетка комада бива замењен отвореном структуром. Отворена структура је нека врста духа комада која се не примећује скоро до пред крај комада. Дух се полако открива и постаје видљива структура док форма троугла која је била тако јака на почетку нестаје и постаје дух”.



Чехов је био драмски писац који се смишљено играо речима и драмским текстом. Његово драмско дело и драмски текстови постоје као комбинација драмског текста и подтекста (могуће радње или изневеравања очекиване радње). На пример Андреј из *Три сесџре*, кроз комад се жени, добија децу али речи које он изговара су стално исте. Ту Чехов даром великог драмског писца отвара простор између снаге непредвидивости стварног живота и речи или текста који имитирају живот. Баш у том међупростору ми спознајемо у целисти Чеховљеве ликове. Чеховљеви ликови стално говоре о раду а немају никакве каријере, они су жртве рутине свог постојања.

<sup>6</sup> Richard Schechner: *Performance Theory*, Routledge, New York 1988, стр. 26.

Код Станиславског можемо приметити следећу конструкцију:

ГЛУМАЦ

ДРАМСКИ ПИСАЦ

ЛИЧНО ЈА

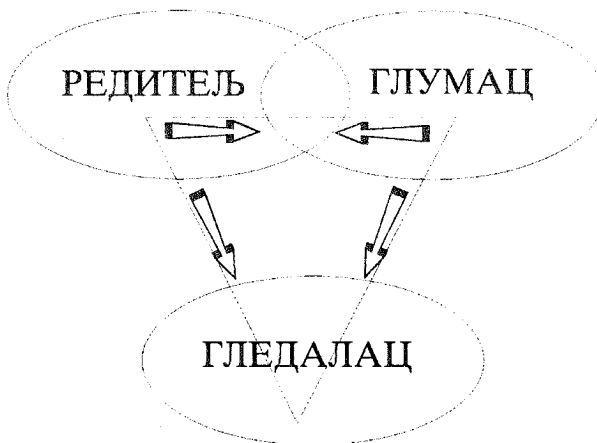
КАРАКТЕР, ЗАМИШЉЕНО ЈА

Станиславски је при крају свога живота у свом раду на подтексту променио однос између редитеља и глумца те он редитељски рад и стварање текста представе види као отворени уметнички подухват:

„Раније су редитељи планирали мизансцен и карактер стања, долазили би на пробу и говорили глумцу да то што су они донели на пробу понесе са собом. Глумац је копирао редитеља, али сада када ја као редитељ долазим на пробу нисам више и боље припремљен од глумца. Ми заједнички пролазимо кроз све фазе рада. Редитељ мора прићи драмском тексту, свеж и чист као и глумац и они морају заједно да израстају у представу.”

Ипак, иако је Станиславски преклопио просторе глумца и редитеља и издвојио нужност процеса проба, његов редитељ и глумац и њихов процес пробе као и међусобног преклапања остао је тајна и одвојен од гледаоца.

Гледалац се код Станиславског поистовећује са подтекстом, са простором редитеља и глумца али ово преклапање није значило и преклапање са простором гледаоца.



ПОДТЕКСТ – МЕСТО СУСРЕТА СА ГЛЕДАОЦЕМ

## ДИЈАЛЕКТИЧНА СЛИКА СВЕТА – БЕРТОЛТ БРЕХТ

Бертолт Брехт ће у простор драмског писца увести и простор гледаоца. Постор подтекста поистоветиће се са простором гледаоца.

„Кинески уметник, пре свега, не глуми као да осим три зида која га окружују постоји још један четврти. Он изражава своју свест о томе да га гледају. То одмах уклања одређену илузију европске позорнице. Публика не може више имати илузију да је непримећени гледалац неког стварног догађаја...

Уметничково проматрање себе самога је вештачки и уметнички акт самоотуђења који спречава да се гледалац потпуно, што значи до самозаборава уживи, и производи величанствену дистанцу према догађајима. Ипак, оно се не одриче уживљавања гледаоца. Гледалац се уживљава у глумца као у проматрача: тако се развија и унапређује проматрање код гледаоца.”<sup>7</sup>

Брехт и његов редитељски систем био је противник кулинарског театра у коме је гледалац пасивни конзумент позоришних производа. Брехт није желео да спасава ни себе ни друге, он једноставно није веровао у спасење овога света или у одређену слику овога света. Уместо спасења његова теорија театра, његов драмски текст и његов подтекст трагали су за променом, трансформацијом и разумом. Брехт као драмски писац и редитељ верује у монтажно или дијалектично виђење људског постојања. Брехт види театр као лабораторију друштвене промене, његов простор за гледаоца подједнако је важан као и простор глумца. Гледалац и његово место у историји и његово учествовање у тексту представе за Брехта је нужно.

Као драмски писац Брехт гради неаристотеловску драматургију или епско позориште уз ефекат алијенације. Можда би било могуће рећи да у простору самопосматрања или алијенације Брехт види простор који ће се преклопити са простором гледаоца и тако ће Брехт драмски писац и редитељ у текст представе укључити неизоставно и радње гледаоца. Ефекат алијенације, самоотуђења омогућава глумцу да буде лик али и да говори о лику. Самоотуђење је овде да, као некад код Станиславског, простор подтекста омогући примање и разумевање ширег подтекста дијалектике:

### РАЗУМЕВАЊЕ – НЕРАЗУМЕВАЊЕ – РАЗУМЕВАЊЕ.

Самоотуђење код Брехта је основа критичке мисли, а критичка мисао мора да мења свет не само да га интерпретира. Брехт у свом театру, за разлику од Станиславског, не истражује само човека, већ

<sup>7</sup> Бертолт Брехт: *Дијалектика у његовом театру*, Нолит, Београд 1966, стр. 126.

трага за мишљу и ставом тога човека.

Самопосматрање као процес динамизације територије подтекста доводи гледаоца у стање у коме се њему представа неће само допасти или недопасти. Територија подтекста мења се тиме што она не постоји ако у њу нису укључене и гледаочева мисао и гледаочев избор. Права слика света у театру за Брехта значи простор у коме посматраш и биваш посматран, подтекст код Брехта укључује могућност да се промени драмски текст а и постојеће значење подтекста.

Брехтов театар није само поучан, он је и театар задовољства. Задовољство и уживање у Брехтовом театру налази се у простору учења и испитивања. Уместо илузионистичког театра без времена и места, подтекст код Брехта представља разум чија запитаност доноси највише задовољства. Брехтов глумац и Брехтов гледалац су отворени кроз контрадикторност.

У подтексту код Брехта гледалац и глумац гледају један у другога право у очи у одређеном времену и одређеном простору, знајући да се гледају и да се историја догађа баш у том сусрету два непозната човека. Брехт је кроз дилатирање простора подтекста са простором гледаоца пренео осећања из илузионистичког простора у простор и време појединца. Човекова судбина је у простору неочекиваног сусрета.

Станиславски је покушавао да оствари смисао живота у простору подтекста и у процесу у коме глумац представља одређени лик, а Брехт уместо смисла живота предлаже дијалектичну слику. Он мења уобичајене односе у театарским појмовима ГЛУМАЦ / ЛИК, ГЛУМАЦ/ГЛЕДАЛАЦ, ПРОБА / ПРЕДСТАВА, ГЛЕДАЛАЦ / СВЕТЛО, ГЛЕДАЛАЦ / ДЕКОР / ДРАМСКИ ТЕКСТ / РЕДИТЕЉ / ДРАМСКИ ТЕКСТ / ПОЛ.

Брехт и драмског писца уводи као гледаоца и *vice versa*, његов драмски текст и реченице састоје се од контрадикција и колизија међу одломцима, кадровима, а и у самој једној реченици (нпр. Прво стомак, онда морал). Ефекат отуђења постоји и у међусобном односу сцена (на пример у *Мајци храбросџи* смењују се сцене рата и мира), или чак и у питању полова у *Доброј души из Сечуана* главни лик је час жена, час мушкарац. Простор подтекста проширује се и акцијама светла, простора, маском и сл.

Брехт у простор између редова драмског текста или у простор подтекста уводи декор, светло, музику, драмског писца, гледаоца и читав театар са свом његовом машинеријом као *dramatis personae*.

За разлику од потпуне трансформације Станиславског Брехт предлаже непотпуну трансформацију. Сценска радња се заснива на контрадикцији. Сваки лик је конфликтан.

На примеру *Мајке храбросџи* то можемо погледати.



## „МАЈКА ХРАБРОСТ”

### ЈЕДНА СТРАНА

БИЗНИСМЕН  
РАТ  
ВАГОН  
ПОСАО

### ДРУГА СТРАНА

МАЈКА  
МИР  
ЊЕНА ДЕЦА  
ПОРОДИЦА

Овде нема јединствене уједињујуће радње и нема обједињујућег гледања. Код Брехта глумац не дозвољава себи да се потпуно трансформише у лик који представља. Он није Лир, Харпагон, Швејк, он их показује, он представља њихово понашање, али он никада никога не увлачи у потпуну трансформацију.

Однос према тексту представе код Брехта можемо изложити на следећи начин:

ЗАПИТАНОСТ ГЛЕДАОЦА + ПОДТЕКСТ = ТЕКСТ  
ПРЕДСТАВЕ

ФУНКЦИЈА ЛИКА = РАЗВОЈ ГЛЕДАОЦА

Брехт је отворио простор у коме ће и гледалац и глумац бити извођачи-перформери. Између глумца и гледаоца у простору подтекста Брехт гради посебну свест. Значај свести за игру објашњава Шекнер<sup>8</sup>: „Свест о игри је први корак ка њеном крају али и могућност да се игра претвори у нешто још здравије и снажније”. Брехт је од непроменљивог подтекста створио простор за сталну промену гледаоца, глумца, светла, простора, музике. Подтекст код њега представља простор кретања баш као што то бележи Хелена Вајгел: „Брехтов драмски текст није готов ни онога тренутка кад се игра на сцени”.

<sup>8</sup> Richard Schechner: *Environmental Theatre*, Hawthorn, New York 1973, стр. 126.

# НАСТАВАК РЕДИТЕЉСКИХ ИСТРАЖИВАЊА, ОТВАРАЊЕ

## РЕДИТЕЉСКОГ И ГЛУМАЧКОГ ПРОЦЕСА

### ГРОТОВСКИ И ШЕКНЕР

Гротовски је развио рад са глумцем у правцу у коме је Станиславски започео своја истраживања. Гротовски је истинито глумца довео до светог глумца и његов простор позоришног рада преноси се са подтекста и гледаоца на тренинг, радионицу, пробу и процесе који су везани за припреме глумца. У радионици, на тренингу, на проби, сценске радње постају аутономне и носиоци наративне структуре. Партитура радњи даје партитуру знакова које замењују ранији текст и подтекст. Суштина партитуре и радње је у светом глумцу, како то објашњава Ричард Чешлак: „Партитура је као стакло у коме гори свећа. Стакло је чврсто и солидно оно садржи и води пламен, али оно не представља пламен. Пламен је мој унутарњи процес који се догађа сваке ноћи у оквиру партитуре. Партитура је иста али ја сам сваке вечери другачији”.<sup>9</sup>

За Гротовског театар има свој сопствени живот и он се оглашава кроз светог глумца, а не кроз свети карактер.

Ричард Шекнер и његова теорија перформанса као простор подтекста развија значај простора *између*... представа се догађа не у мени, она се дешава у простору између глумаца, између гледалаца, између глумаца и драмског текста, између глумца и подтекста између глумаца и простора, између подтекста и гледалаца,... што је поље сусретања шире то је представа снажнија.

Шекнер даје своју дефиницију да је драма оно што је написао драмски писац, скрипт је унутарња мапа одређеног позоришног пројекта, представа је читав догађај који укључује извођаче, публику, техничаре, све што је у простору и времену догађања представе.

### КА ПОДТЕКСТУ 1997

Историја двадесетог века богата је жртвовањима која нису донела спасење.

Данас, позориште постаје историја, историја постаје позориште, историја постаје ритуал, а завршава као soap opera, глумци постају председници држава и *vice versa*. Шекнерова идеја да је данас скоро немогуће одредити позориште као театар, ритуал или политику чини

<sup>9</sup> Richard Schechner: *Истито*, стр. 40.

ми се доста истинитом.

Поглед на театар из живота и поглед на живот из театра увек значи да увек видиш једно на супротној страни.

Данас, питање драмског текста и подтекста је пре питање слободе и зрелости да се простори који се преклапају прошире и да се сваки, ма и најмањи покрет текста, подтекста глумца и гледаоца употреби као генератор заједничке енергије. Данас подтекст представља свакодневни сусрет живота и уметности и *vice versa*, али за њега морамо бити спремни.

Текст представе 1997. захтева за своје извођење глумца, редитеља, гледаоца и писца који ће бити извођачи, и који ће се текстом представе супротставити лицемерју свакодневног. Можда је подтекст 1997. у плесу, у игри, у *gave* вечерима у којима се искупљује неискреност и лаж током дневних активности.

Можда је подтекст 1997. покушај писца, редитеља, глумца и гледаоца да, као шамани, буду аутори једног новог, другачијег света који постојећем доноси излечење.

Подтекст 1997. врло често је без текста. Он је пут повратка забрављеној енергији и његови знаци су у техникама које врше проналазак, дилатирање и одашиљање енергије. Можда је пут 1997. од подтекста ка отвореном енергетском пољу које се шири и преноси.

Шта је са подтекстом и драмским текстом 1997? Да ли они још постоје?

Да.

Али, то није довољно за разумевање живота и уметности у 1997. Зашто?

Једноставно, одговор или закључак о животу или театру учинио би нам тренутно задовољство али би истовремено искључио сласт питања.

*Ivana Vujić*

TEXT AND SUBTEXT IN THE GREAT SYSTEMS OF DIRECTING IN THE XX CENTURY (STANISLAVSKY, BRECHT, GROTOWSKI, SCHECKNER TO THE SUBTEXT 1997)

Summary

Text and subtext are the territories where the performance is born. During the XX century these territories have been overlapping, dilating, etc. What is the territory at the performance and what changes can be seen during the big directors work in XX century.