

---

MANFRED VEKVERT

---

# POZORIŠTE I NAUKA\*

---

## RAZMIŠLJANJA O TEORIJI POZORIŠTA

---

### NAUČNI STAV POZORIŠTA DANAS

Pometnija je na mnogim stranama obuzela pozorište. Ono opet strahuje da ne bude priterano uza zid, još gore: da ga ne zaboravi svet koji se u dosad nepoznatim razmerama industrijalizira. Nauka je napustila kabinete, ušla u ljudsku svakodnevicu i zagospodarila njome, postala je neposredna proizvodna snaga. Pozorište posmatra skeptično, ispod oka, svoju drvenu mašineriju, ono malo sedišta, svoj način zabavljanja — zbunjeno je.

Tamo gde je pometnija opšti način života, to se može podneti. To je izraz opšteg nerazumevanja i nemoći savladavanja onog ljudskog ostvarenja koje se zove industrija. Ali tamo gde je prožimanje naukom postalo od načina mišljenja pojedinaca način života mnogih, pometnija upravo zbog ovog prožimanja naukom izraz je straha prošlog veka. Bio je to plavi cvet romantike koji je već tada mogao da cveta samo noću, jer po danu već ni šuma nije više bila tamna i tiha, bila je puna dima i larme manufaktura u procvatu. Jedan ne beznačajan reditelj današnjeg pozorišta koji je svojim režijama mnogo doprineo prodiranju nauke u društvo, uključio se svojom poslednjom postavkom<sup>1)</sup> u ovu labudovu pesmu: bedna Trespiseva kola koja vuče trupa odrpanih glumaca, skončavaju pored ogromnih čeličnih nosača i betonskih industrijskih zgrada.

\*) Manfred Wekwerth, *Theater und Wissenschaft, Überlegungen für eine Theorie des Theaters*, Arbeitshefte, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, str. 5—10 i 26—34.

<sup>1)</sup> Pirandelovi *Divovi sa planina* koje je Đorđo Strelter režirao 1966. u milanskom Teatro Pkolo.

Kada na kraju gvozdena zavesa sa treskom smrvi Tespisova kola, postavljena brižljivo na mesto označeno kredom — svako shvata: kucnuo je poslednji čas pozorišta.

I pošto se ovo sve izvodi kao pozorište to se zbog toga zaboravlja pitanje: koje pozorište? Jer je van sumnje da danas izvesno pozorište zaslužuje da propadne. Za čuđenje je samo što ono pozorište koje upravo od ovog prožimanja naukom može da očekuje oživljavanje, opet pred najnovijim dostignućima nauke u poslednjoj deceniji (koja su ogromna) obuzima strah od nauke. Smatra se da se moraju zaštitnički držati ruke nad plavim cvetom romantike ako je reč na primer o semiotici. Zavladao je užas zbog „rascepkanja” čoveka pojedinim naukama i čine se zaveti da će se umetnost od toga sačuvati kako bi imala u vidu celog čoveka. Najviše se međutim strahuje od apstrakcije kao neprijatelja svake umetnosti i time se čini jedna od najvećih apstrakcija koja se od drugih razlikuje samo time što je pogrešna. Za glumca se opet postavlja pitanje egzistencije: hoće li sačuvati plavi cvet romantike ili će se pokoriti tehnici? Prevedeno na jezik pozorišta: hoće li ostati u pozorištu ili će otići na televiziju? Jer se televiziji daju šanse koje se pozorištu osporavaju, jer će ona navodno već zbog toga izaći na kraj sa vekom tehnike, pošto je i sama tehnika.

Opređeljivanja su počela. I kako je i jedno i drugo u svojoj isključivosti pogrešno, to i jedno i drugo pokušava da se nepopustljivo afirmiše. Šta da se radi?

Treba da se čuvamo od toga da dokazujemo pravo pozorišta na postojanje u naučno-tehničkoj revoluciji. Ako bi se to moralo, pozorište ne bi imalo nikakvo pravo. (Osim toga, to moraju pozorišta da rade praktično. To im niko neće osporiti, ponajmanje nauka). Šta treba da radimo: da dokažemo da naučno mišljenje (i ne samo o pozorištu!) donosi pozorištu i danas preimućstva. Pre svega, preimućstvo da preživi. Treba da pogledamo da li ona drvena mašinerija, ono malo sedišta, pozorišni način zabavljanja, još nešto vrede u doba automatizacije ili da li je opravdano strahovanje da bi sve to moglo „da se stavi u muzej starina pored kolovrata i bronzane sekire”. Trebalo bi da se usudimo da izađemo iz „kuće bez prozora” ne samo radi toga da našim sredstvima proučavamo stvarnost, već i zbog toga da naša sredstva izložimo „svezem vetru koji duva sa novih obala”.

Ukratko: trebalo bi da proverimo da li još dovoljno znamo kako bismo mogli da to znanje koje sve više prožima našu svakodnevicu učinimo predmetom našeg prikazivanja.

---

Da objasnimo: kod nas danas ne postoji pozorište koje za sebe ne bi tvrdilo da ne radi naučno. Tu su dramaturške analize, reklama i propaganda, i nastavnik govora podučava naučno. I nema reditelja koji već nije govorio o kibernetском povratnom dejstvu. To je sve u redu. Ali ima tu još nešto drugo. Nije u pitanju samo i u tolikoj meri stepen korišćenja nauke u pozorištu. U pitanju je osnovni stav koji pozorište zauzima prema nauci.

Jedna vrsta stava pozorišta prema nauci je stav prema pomoćnom sredstvu. Pošto sadržaji koje pozorište prikazuje bivaju sve komplikovaniji, nauka postaje nužno zlo. Ili u najboljem slučaju probitačan siže. Umetnost je koristi i ipak ostaje umetnost, to jest suprotnost nauke. Ako jedna lifieruje formule, druga lifieruje slike. Jedna opšte, druga konkretno.

Druga vrsta stava prema nauci je stav prema izvoru, pa i izvoru svakog zadovoljstva. Ovaj stav ne shvata nauku kao sredstvo, već kao prodor u onaj najljudskiji od svih stavova, naimе naučnih. Njegov izraz nisu samo formule, već i radost zbog njih. Ali i svakodnevna naučnost koju hvali Breht, kada neko uprkos sunčanom vremenu ponese kišni mantil u očekivanju lošeg vremena. Tu se ispoljava plan i sposobnost menjanja, dakle ljudska priroda. Na taj način ovaj stav ne uzima nauku samo kao korisnu sestru, već kao uzvišen predmet, jer ima za predmet čoveka. Zbog toga umetnost ne mora da postane nauka kao što se mnogi pribojavaju, već upravo tek prava umetnost: umetnost naučnog veka. Jer će samo tako moći da se slika ono što danas čoveka najviše obeležava kao čoveka: „otvorena knjiga ljudskih suštastvenih snaga” kako Marks nežno naziva socijalističku krupnu proizvodnju.

Ovaj stav pozorišta da smatra nauku ne za pomoćno sredstvo, već kao izvor omogućuje da se u nastupajućem vremenu dalje govori o pozorištu. Tu se ukida starački oronula suprotnost sa kojom pozorište i kod nas još ima posla. Ta se suprotnost sastoji u odvajanju jednostavnog i komplikovanog, emocionalnog i logičkog, doživljaja i mišljenja, strasti i saznanja, uživanja i rada, igre i korisnosti, gledanja i izvođenja, individualnih želja i društvenog zahteva, nezamenljivog i objašnjivog, konkretnog i apstraktnog, slike i znaka itd. (U stvari, svi nabrojani pojmovi morali bi biti pod navodnicima, jer njihovo odvajanje istovremeno znači odvajanje od njihovog stvarnog značenja.) Ukratko: Ako se pozorište u svojoj „jednostavnosti” izjašnjava za nauku, onda su mu otvorena vrata u najmanju ruku u sledeći vek.

Ovo razume se ne važi samo za pozorište. Ali nervozno strahovanje da će se propustiti uključenje u „tehnički” vek, najviše dolazi do izražaja kod pozorišta, jer se njegova tehnologija stolicima nije bitno menjala. U stvari, to je ona ista tehnika koja je još 600 godina pre naše ere postojala u Epidaurusu da bi se užasnoj masi prikazala propast pljačkaških persijskih hordi. Njena drvena mašinerija je ostala, čak i tamo gde su spretni arhitekti u nove zgrade ugradili gigantske pokretne pozornice koje se retko kad koriste (najčešće radi odvođenja „iza kulisa”). I sedišta pozorišta teško da mogu biti dovoljna za sedam miliona televizijskih gledalaca, čak i ako bi se pozorište iz zatvorenih zgrada premestilo na sportske stadione. A i ulično pozorište će morati da uprkos odricanju od svega teatralnog izmami svojim gledaocima smeh, suze ili aplauz, jer je nasuprot televiziji gledalac prisutan i svojim „jednostavnim” reakcijama odlučuje o delovanju čak i onog najnaučnijeg sadržaja. Upravo zato što je pozorište — sa ili bez subvencija — određeno da „jednostavno” slika našu komplikovanu stvarnost, ono je naročito osetljivo na pitanje da li njegova „jednostavna” tehnika uopšte još vredi za komplikovanu stvarnost i obratno.

Mi ćemo na ovom mestu dati potvrđan odgovor — sa krupnim ograničenjem: i to je sama nauka. Jer ko hoće da našu stvarnost „jednostavno” slika, spada i sam u sliku pre no što počne da slika. Pre no što pozorište bude moglo da uzme nauku kao predmet prikazivanja, mora samo da postane predmet nauke. U najmanju ruku istovremeno.

Pre no što može da bude zauzet stav da se nauka koristi kao izvor, a ne samo kao pomoćno sredstvo, on mora da se nauči.

To nije nikakva nova rečenica. Možemo je često i uz mnoge povode pročitati kod Brehta (i drugih). Mnogi koji traže nauku u pozorištu i za pozorište, pribegavaju Brehtu. Da bi sebi pri svojili naučni stav, zauzimaju Brehtov stav.

Je li to dovoljno? Da li je dovoljno pribegavati Brehtovim rezultatima (kojih ima još bezbroj, i onih neiskorišćenih)? Da li je dovoljno, samo ponavljati njegove metode kojima je on došao do svojih rezultata? Da li je dovoljno, praktikovati njegova načela kada se ima na umu da Breht nije nikada formulisao načela za pozorište, osim jednog: da je pozorište u principu obavezno samo prema stvarnosti i njenoj promeni, dakle i svojoj sopstvenoj. Brehtovi komadi i primedbe nisu entiteti. Oni su zgusnute, zauzavljene, kodirane, slojevite reakcije na vre-

me u kome su pisani. Ne mislim to samo isto-rijski: kao reakcije na svetsku privrednu krizu, ekspresionizam, fašizam, revoluciju itd.

Breht je sam kao individua prvo preradio im-pulse svog vremena za sebe kao uživanje. On je na samom sebi izvršio ukidanje one protiv-rečnosti koja navodno postoji između jedno-stavnog i komplikovanog, emocijskog i logičnog, doživljaja i mišljenja, strasti i saznanja, uživa-nja i rada itd.

Kada čitamo da se bacio „deset hvati duboko” u Marksov „Kapital”, najčešće to smatramo za ekonomsko proučavanje da bi mogao bolje da piše komade o svetskoj privrednoj krizi. Po mom mišljenju to je pogrešno. Jer tu se odigravalo mnogo više toga: susret upravo onih polarizova-nih ekstrema jednostavnog i komplikovanog i njihovo uzajamno preradiavanje. Tu je rođena, kako je Breht izjavio nekoliko dana pred svoju smrt, nova *naičnost* koja može da bude nosilac i izraz krajnje napregnutih pojmova, dakle svoje suprotnosti. Pre svega: ovde se neko „bacio” „deset hvati duboko” u gotovo matematizovani opis ekonomskog sistema!

Ovaj stav koji ponajpre moramo da naučimo od Brehta veoma je malo opisan, — ni sam Breht nije dao potpun opis. Ali ne postoji ni-jedno otkriće koje je Breht učinio u pozorištu i za pozorište koje ne bi bilo praćeno strasnim otkrivanjem nekog kretanja nauke njegovog vre-mena. Nezadovoljan uzdisanjem nad bedom, on otkriva prvo na sportskim terenima a zatim i na drugim mestima behaviorizam i njegovu blago-tvornu pragmatiku. Sakuplja oko sebe sve socio-loge do kojih samo može doći, jer nikako ne može da shvati da se naučno može proučavati priroda, ali ne i društvo; postaje mu jasno da je ekonomija stvarno borilište jedinki; učenje o ponašanju potvrđuje njegovu pretpostavku da pojedinac nije autonoman i da je time ob-jašnjiv; Hegelova dijalektika i Marksovo postav-ljanje te dijalektike na noge mora da ga je već dugo peklo. Da je najveći red u blizini naj-većeg nereda, lakrdija pored ozbiljnog i da se sve kreće samo po sebi, jer kao jedinstvo ostaje u svojim protivrečnostima; pre svega: da naj-veći domet nauke, revolucionarnu promenu dru-štva mogu da shvate, to jest ostvare samo oni najniži, radnička klasa, da jednostavni ljudi nisu dakle suprotnost komplikovane nauke, već nje-ni nosioci — to sve je Breht morao da shvati brzinom vihora.

Ali Breht ovo sve nije čitao kao umetnik koji odabira šta mu treba. On je od samog ovog čitanja napravio umetnost. U kasnijim godinama

rekao je jednom o sebi u šali da mu je dijalektika postala stvar osećanja.

Ja verujem da u tome leži najveće Brehtovo ostvarenje. I kako je to verovatno najobjektivnije ostvarenje pozorišta dvadesetih godina, ono je tesno povezano sa Brehtovom subjektivnošću. Brehtova ostvarenja su bez Brehtovih povoda samo poluistine. Bez činjenice da se Breht tako užasno dosađivao u Augsburškom pozorištu i da je zbog toga izmislio epsko pozorište, ne može se razumeti ona druga činjenica, naime da je napravio novo pozorište da bi izmenio svet.

Sigurno, ono prvo se čita kao anegdota (i to i jeste), drugo kao nauka (i to i jeste), ono šta leži između toga (u obome dakle) je mesto gde se Brehtovo pozorište u stvari zbiva: mesto gde se krupni naučno-istorijski povodi pretvaraju u naivne: u šalu, radost, gnev, radoznalost, smeh, ugodno osećanje, nelagodnost, plač, odobravanje, odbijanje, uzbuđenje, raspoloženje. Ali ne da bi tamo ostali: naivni povodi se još jednom preobraćaju — natrag u krupne istorijske koje obogaćuju. I ono čime su se pri „out-put” nasuprot „in-put” obogatili, upravo se naziva pozorište.

Brehtu je bilo dosadno tvrđenje da rastući uticaj nauke sužava sposobnost uživanja. Naprotiv, kada on govori o naučnom stavu, govori prvenstveno o uživanju. I kada govori o uživanju, misli na onu sposobnost čoveka koju Marks hvali kao jedan od ključeva ljudske univerzalnosti.

#### STAV DANAŠNJIH NAUKA PREMA POZORIŠTU

U drugom delu ovog rada moramo prvo ponešto metodološki izmeniti. U jednoj bajci braće Grim junak polazi na put da bi se naučio strahu. On napušta obale svoje domovine da bi u svetu potražio prilike koje će ga naučiti strahu. Slično smo pošli i mi, ne da bismo naučili strah, već naprotiv, da bismo se oslobodili straha od nauke. I mi smo morali napustiti sigurne obale zasvođenih kapija naših pozorišta, jer *same one* ne samo da nisu bile dovoljne da se nađu odgovori na naša pitanja, već sama pitanja nije više moglo da postavlja pozorište samo.

Poznate pojmove sa kojima se često razbacujemo na probama, podvrgli smo naučnom razmišljanju. Hteli smo da vidimo da li se na primer uživanje u umetnosti stvarno može objasniti samo pojmovima umetnosti ili pojmovi umetnosti postaju tek onda konkretni kada jednom apstrahiramo

umetnost i potražimo gde se još može naći pojam uživanja. Našli smo ga tesno naslonjenog na pojam „produktivne životne delatnosti” i u stvarnosti aktivnih ljudi. Čuvena provalija koja navodno razdvaja umetnost i nauku, duhovno znanje i logiku nije mogla biti zapažena, nasuprot tome smo utvrdili da je Marks visoko cenio pojam uživanja. Ne samo kao prijatnu razonodu u slobodno vreme, već kao jedan od ključeva ljudske univerzalnosti: kao svrhu po sebi i afirmaciju čoveka koji se ostvaruje. — Ali nije šija nego vrat: uprkos tome umetnost ostaje umetnost i otkriće da je uživanje u „Osnovama kritike političke ekonomije” bolje definisano nego u bilo kojoj nauci o umetnosti, ne razrešuje nas od toga da ovo uživanje posređujemo u i sa pozorištem.

U drugom delu ovog rada poći ćemo sada suprotnim putem koji će se na kraju, u stvari, pokazati istovetan sa prvim: vratićemo se sa našim „valjano definisanim” pojmovima, pod naše zasvođene kapije i pogledaćemo kako su one upotrebljive za nas čiji prvenstveni zadatak ostaje da našem vremenu pružimo isto tako veliko uživanje kao Šekspir njegovom.

U prvom delu ovog rada tražili smo mesto pozorišta u socijalističkom društvu. Kada smo postavili probleme u dovoljnoj veličini, videli smo da socijalističko pozorište otuda ne mora da očekuje krizu svojih osnova. Naprotiv, otkrili smo da je naš optimizam ne samo izraz dobrog raspoloženja ili ljudi koji se smeju na pozornici, već da je to generalni istorijski optimizam socijalističkog društva.

Pitanje će postati teže kada posle povratka u naše zgrade bez prozora pogledamo šta našem generalnom istorijskom optimizmu stoji na raspolaganju: drvena mašinerija, 500—1000 sedišta i način zabavljanja koji je toliko prost što mora da dosegne i do gledaoca udaljenog 50 metara da bi i njega doveo do smeha ili plača. Šta će biti ako mi, mada smo čvrsto rešeni da prikažemo industriju kao „otvorenu knjigu ljudskih suštastvenih snaga” i njeno naučno društvo, ne možemo da na pozornici postavimo čak ni visoku peć, a da uopšte ne govorimo o čitavom preduzeću? I šta će biti ako istovremeno prisustvujemo na televiziji ne samo radu čitavog preduzeća, već i toku čitavih ratova i revolucija?

Hoćemo li — čak i sada uz sveobuhvatnu društvenu orijentaciju — da tek onda padnemo u pravu rezignaciju i uz uzdah „đavo će ga znati na šta će to izaći” ipak postavimo na pozornicu visoku peć tako da se ništa drugo neće videti

---

ili ćemo se odreći stvarnosti i potražiti spas u bajkama, alegoriji ili ironizaciji?

Sigurno je da nam je televizija mnogo toga oduzela, ne samo gledaoce. Ali nije sigurno da li je to stvarno toliko negativno kao što mnogi veruju. Slikarstvo je počelo da se bolje izražava kada mu je fotografija oduzela ono šta je ona bila u stanju da bolje ostvari. (Međutim, od početka filma znamo da mu pozorište ni u kom slučaju nije predalo samo ono šta je nepozorišno, već najbolje pozorište: grotesku, kloveriju, agitaciju).

Ko danas zahtev da se pozorište u aktivnosti izjednači sa televizijom shvata tako kao da pozorište treba ovu aktivnost od nje da pozajmi, umesto da razvije svoju sopstvenu, taj, u stvari, upada u beznačajnu konkurenciju. Taj će teškoće u koje je pozorište zapalo i kod nas smatrati teškoćama zastarele proizvodne tehnike, dakle kao nerešive. Ali ko posmatra ove teškoće ne samo kao nastale usled konkurencije televizije, naći će u njima produktivan podstrek i razmišljaće o tome što je dosad izgledalo jasno: šta je u stvari pozorište?

U prvom delu ovog rada smo pokazali da pojmovi koji konstituišu pozorište, nastaju društveno. Raščlanili smo pozorište u sveukupan društveni proces.

Sada ćemo posmatrati pozorište sa suprotne strane: kao nešto dato, nešto šta smo zatekli, nešto šta se stvaralo i učvrstilo tokom vremena i sa čim se sada suočavamo kao sa „relativnim apriori”, dakle baš kao sa pozorištem.

Drugi deo ovog rada treba dakle prvi ne samo da dopuni, već i izazove. Zaoštreno: ako smo tamo razmišljali o pozorištu, sada ćemo misliti samo pozorište. Podstaknut marksističkom naukom svog vremena, Breht je istraživao kako delovanje pozorišta na društvo može da bude organizovano. Nastavljajući i uzimajući na znanje Brehtov rad, mi ćemo sada istraživati današnju marksističku nauku kako je ovo delovanje sada organizovano kao i kako bi u budućnosti moglo bolje da deluje. Pri tome ćemo morati metodološki još nešto da izmenimo: napustićemo sistematiku prvog dela, jer nemamo nameru da opisujemo logične sisteme nauka, već jednostavno da utvrdimo u kojoj se meri teškoće pozorišta koje su se poslednjih godina nagomilale, mogu naći u naukama, možda čak i već rešene. Predajemo se dakle „naturalizmu” naše zabrinutosti koja će onakva kakvu smo je zatekli odrediti tok sledećeg.

I tu nas odmah dočekuje prvo veliko iznenađenje: naša zabrinutost ima „strukturu”. Njena



slučajna pojava u pozorišnom radu nije nikakav slučaj. Ili bolje, ovaj slučaj se pojavio i u drugim oblastima ljudskog zajedničkog života (komunikacije). U pozorištu su se iz mnoštva problema uvek ponovo iskristalisali oni koji su grupisani oko tri tačke. To su:

*Drvena mašinerija*  
*Malo sedišta*  
*„Prost” način zabavljanja*

U drugim oblastima u kojima ljudi stupaju međusobno u dodir da bi jedan drugom nešto saopštili, nešto ocenili ili na nešto pobudili, ukratko: gde ljudi stupaju u međusobnu komunikaciju, problemi koji ovde nastaju takođe se grupišu oko tri tačke. (U stvari ih ima četiri; ali za naše postavljanje pitanja samo su tri relevantna.) Sadržaj tih problema je naravno isto tako različit kao i oblasti u kojima se oni pojavljuju, ali činjenica da su se oni uvek mogli srediti (strukturisati) u tri aspekta, iziskivala je nauku koja će se baviti ovim sređivanjem. I po svemu sudeći, pozorište koje sa svoja tri problema može ovde da se uvrsti ima posla sa ovom naukom. Govorim o *semiotici*.

Semiotika je opšte učenje o znakovima pomoću kojih se ljudi sporazumevaju i pomoću kojih je tek omogućen društveni život. To mogu da budu govorni isto kao i pismeni znakovi: uobičajena gesta kojima pokazujem negodovanje ili pretanju, ritualni postupci kod kojih na primer podignute ruke znače molbu za kišu. I saobraćajni znaci se pod tim mogu podrazumevati. Plakati koji treba da podstaknu na kupovinu određene robe, ali i kola sa arnjevima majke Hrabrost koja na kraju komada običu dvanaest metara široku pozornicu što gledalac shvata kao beskonačnost u kojoj se kola sa majkom Hrabrost gube.

Znak ima osobinu koja ga čini neobično simpatičnim: on je veoma ljudski produkt. Postoji samo za onoga ko se njime služi. On nije ništa prirodno, ništa dato od prirode. On neprestano odaje da ga je stvorilo društvo. Sam po sebi on je besmislena materija, glasovi iz grkljana, crte na hartiji, nerazumljive boje i pokreti, čak i pogrešno shvatljivi (setimo se samo da u Bugarskoj odmahivanje glavom znači „da”). Znak dobija svoje značenje tek pristupanjem čoveka za koga je namenjen i koji zna njegovo značenje. On nikada nije istovetan sa onim što označava; nije od prirode data optička slika, već dobija svoj smisao tek unutar ljudske delatnosti; tek u njoj on postaje egzistentan. Sam znak je izraz ljudske delatnosti; on je dogovor koji ljudi postižu u cilju shvatanja i menjanja stvarnosti.

Ovaj dogovor se može postići u trenutku kada se stupa u međusoban dodir. Na primer: na nekom opasnom putovanju mogu se dogovoriti sa svojim saputnikom da ćemo se smeniti na straži kada izađe mesec. U ovom slučaju je izlazeći mesec „znak” za smenu straže. Izlazeći mesec kao jednostavna činjenica ništa takvo ne odaje. Naprotiv, on može nekom drugom značiti nešto sasvim drukčije. Za astronome on je jednostavno mesec, dakle činjenica, a ne znak. Za ljubavne parove on može da predstavlja prilično ometanje kada su potražili mrak i sada u njemu vide znak da treba da krenu.

Međutim, najčešći dogovori kojima se jednom znaku pridaje značenje, ne postižu se neposredno, već su nastali društveno u dugom vremenskom periodu i jedna ih generacija predaje drugoj. Često nisu više poznati prvobitni povodi i mi ne možemo da kažemo zašto se za glas „be” piše slovo „b” ili za odrvenelo rastinje reč „drvo”. Ljudi to ipak razumeju, jer su se navikli na upotrebu ovih znakova. Oni poznaju dogovor iako ga nisu svesni svakog trenutka. I tako nisu svesni ni enormnog podviga koji ostvaruju kada se — govoreći ili slušajući — sporazumevaju. Oni moraju da iz zajedničke zalihe znakova svakog trenutka govora ili slušanja biraju prema sasvim određenoj strategiji govora i slušanja one znakove (reči, slogove) koji im izgledaju prikladni za ono što oni žele. Onda moraju da srede znakove prema unapred datoj „strukturi” (gramatici) tako da oni imaju smisao da bi ih onaj ko sluša mogao obratnim putem da dešifrira, to jest razume.

Ako bi ljudi bili u svakom trenutku svesni ovog zbunjivog mnoštva postupaka uključivanja, ne bi mogli ništa drugo da rade. Uprkos tome, ovim postupcima vlada svako trogodišnje dete koje formuliše rečenicu: drvo je zeleno. Ono mora raspolagati dovoljnom zalihom znakova i poznavati strukturu da bi moglo ove znakove srediti tako da imaju smisao. I pre svega, ono je sve to moralo da nauči, jer ni zaliha znakova ni struktura govora nisu nešto što je dala priroda, već baš dogovori među ljudima.

Ovakvi dogovori se mogu naći svuda i u svim oblastima života: kada se pri razgledanju porodičnog albuma članovi porodice kidaju od smeha, dok gosti sede sa nelagodnim osećanjem, jer im je značenje fotografija nepoznato; kada pešak prelazi ulicu na zeleno, a ne na crveno svetlo; kada dim koji se penje uvis nagoveštava nadolazećim rimskim legijama kapitulaciju grada; kada dve viljuške pored praznog tanjira znače za gladnog da za ručak ima riba; kada se na badnje veče guta nafora kao Isusovo telo;

kada naučnik mora da primeni binarni sistem brojeva da bi „govorio“ sa svojim digitronom — sve je to svet znakova koji naš opkoljava i u kome se moramo snaći, jer bismo inače bili prepušteni haosu. Ali tek ovaj zbunjujuće raznovrstan i šaren svet znakova omogućuje čoveku da savlada objektivni svet.

Ponekad znakovi dobijaju groteskne oblike. Čovek zaboravlja da ih je stvorio i počinje da se moli svojoj tvorevini. Znaci mogu čak da dobiju takvu moć da odlučuju o ishodu neke bitke kada na primer neprijatelj prethodno dođe u posed nacrtanog plana bitke. Ili mogu da budu moćan izraz nekog velikog pokreta: setimo se platna crvene boje. Ali ma kako bilo: oni su došli na svet pomoću čoveka i kazuju se samo onome ko je nešto naučio. Jer ih samo on može razumeti, to jest dešifrirati i prevesti natrag u najkрупniji i najuniverzalniji sistem znakova i pravila koji čovek poseduje: i to je govor.

(Prevela s nemačkog OLGA BINENFELD)

