BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

Radoslav Lazić
BITI REDITELJ
Brevijar dramskog vaspitanja i obrazovanja

Izdavači
Autorska izdanja i Foto Futura
rlazic@open.telekom.rs

Recenzenti
Mr Nikola Zavišić, reditelj
Mr Rita Fleis

Dizajn

Štampa
Foto Futura

Distribucija
Đorđe Stojanović
Medijska knjižara KRUG, Beograd, tel. 303-92-66, 064/300 28 72
www.krugcentar.co.rs • e-mail: krugvpr@gmail.com

Tiraž: 500

ISBN 978-86-84283-

Radoslav Lazić

BITI REDITELJ

Brevijar dramskog vaspitanja i obrazovanja

DRAMSKA REŽIJA

K. S. STANISLAVSKI
NIKOLAJ JEVREINOV
BERTOLD BREHT
JOVAN PUTNIK
ERIH ENGL
PATRIS PAVIS
HUGO KLAJN

Beograd, 2012

BREVIJAR PROPEDEUTIKE DRAMSKE REŽIJE

Antologijom estetičkih eseja čuvenih pedagoga dramske režije pod naslovom *Biti reditelj* Radoslav Lazić priređuje pogodan brevijar propedeutike dramske režije kako za obuku reditelja, tako i za umetnički rad reditelja sa glumcima i ostalim saradnicima u stvaranju dramske predstave.

Štivo istovremeno obuhvata nekoliko odrednica ove važne teatrološke discipline, naime, istorijski pregled propedeutičkih metoda, prirodnu re.ijsku propedeutiku na pozornici života, tri interpretacije iste propedeutike, naime sopstvenu propedeutiku Stanislavskog u njegovom Sistemu, te njegovo prvo i drugo restituirano tumačenje u svedočenju potonjeg posrednog učenika i sledbenika Jovana Putnika, hermeneutička tumačenja umetnosti dramske režije iz savremenog *Pojmovnika teatra* Patrisa Pavisa.

Ovom antologijom Radoslav Lazić čitaocu svih vrsta interesovanja pruža jezgrovit brevijar misli o obuci u dramskoj režiji širokog zahvata od pristupa rešavanju najpraktičnijih reditelj-skih zadataka do najtananijih filozofskih sistematizacija rediteljske teorije. Pomenute su različite škole, kako najprihvaćenije u svetu, tako i oni ređi i sučeljenih stavova. Čitalac dobija vredan putokaz za dalje samostalno istraživanje.

Svojim oprobanim metodom iznošenja građe Radoslav Lazić postiže jedan vredan teorijski zahvat. Naime, tema o režiji iz *Pojmovnika teatra* Patrisa Pavisa, kao samostalni esej u kontekstu antologije *Biti reditelj* dobija nove mogućnosti interpretacije, ne više kao leksička jedinica, već kao naučno razmatranje koje se može dalje širiti po sistemu *Work in Progress, tj. dela u nastajanju*. Drugim rečima, time se jednom hermetizovana definicija otvara za novije interpretacije i još kompleksnije sažimanje ideje režije i njene propedeutike.

Mr Rita FLEIS

EDITORIAL

Radoslav LAZIĆ

KAKO, ZAŠTO, ČEMU BITI REDITELJ

Najznačajniji reformator modernog teatra sistema glume i režije, utemeljivač moderne pozorišne estetike K.S. Stanislavski je govorio da se „režija ne može naučiti, ali može se učiti. Pravila za umetnost, kao za život: kako živeti, ne postoje. Pravila postanka i načina kako, zašto i čemu *biti reditelj* ili bilo koji umetnik nas na vode na temeljna pitanja smisla i bića umetnosti režije.

Otuda mogu zaključiti da pravila *Kako biti reditelj* ne postoje, iako se o tome pišu naučne studije, magistarske i doktorske disertacije. U praksi dramskih umetnosti postoji propedeutika dramaturgije, režije, glume, pa, ipak, ne postoji estetički umetnički trebnik *kako, zašto i čemu biti reditelj*. Postoji istorija, teorija, estetika, pa i filozofija dramskih umetnosti, ali ne postoje „logaritamske tablice" *kako biti reditelj*.

Upravo knjiga koju posvećeni čitalac čita svedoči da su najbolji učitelji dramske i filmske režije i najbolji stvaraoci scenskih i filmskih umetničkih dela koji su obeležili estetiku modernog teatra. Najbolji učitelji I njihova dela najbolji su primeri.

Pa, ipak, čini mi se, da se režija najbolje uči sopstvenim *Delom u nastajanju – Work in progress* i autorski pravom na uspeh, ali na grešku. Režija, čudnog li paradoksa o reditelju, nema sopstvena sredstva izražavanja. Ali, ima dramu ili scenario kao dramsku partituru, prostor i vreme režije i glumca kao aktanta, nosioca dramske radnje. Zato je režija svojevrsni proces *Zajedničkog dela umetnosti – Gesamtkunstwerk.* Reditelj je tvorac celine scenskog ili filmskog umetničkog dela.

O *Reditelju kao tvorcu celine* svedoči dramska ispovest, savremenika Stanislavskog, iz nemačkog Teatra grofa Majninge-

na, prvog modernog reditelja u istoriji evropske scene, Maksa GRUBE-a, koji u svojoj iskustvenoj ***Rediteljskoj elegiji, svedoči:***

*Glumce pozdravljaju oduševljeno, /*dok reditelj mirno ide kući, / srećan u čistoj umetničkoj savesti, /i *ostaje uvek skroman. /* Jer, što je bolja režija, /što se ona manje opaža. /*A on, tvorac celine, / ne vidi se nikad s lovorovim vencem /* i čeka samo ukočena pogleda još na sutrašnju kritiku. / O, slušaoče, imaš li sina, / *savetuj ga onda za vremena: /* čitaj mu često – to ti je očinska dužnost / *ovu pesmu opomene! / Pusti ga neka radi ono što mu je volja, / reditelj samo nikad da ne bude. / To je mudrosti poslednji glas – / prestravljen stade moj pegaz...*

Na pitanje *Kako, zašto i čemu biti reditelj* svedoče najpozvani stvaraoci umetnosti i estetike teatra: *K. S. Stanislavski, Nikolaj Jevreinov, Bertolt Breht, Jovan Putnik Putnik, Erih Engl, Patris Pavis, Hugo Klajn*.

Danas u nas i u svetu postoje mnoge umetničke škole, akademije, fakulteti, univerziteti u kojima se manje ili više uspšeno studira praksa i teorija, umetnost i nauka, estetika, istorija, tehnika, etika umetnosti režije u svim vidovima sistema dramskih umetnosti (drama, opera, film, rtv, lutkarstvo).

U svim vidovima ostvarivanja propedeutike režije bitno je univerzalno načelo: nije znanje znanje znati (umetnost, nauka), već je znanje znanje dati. Vaspitanje za umetnost režije podjednako zavisi od vaspitača, ali još više od vaspitanika. Mislim da je umetničko samovaspitanje najviši oblik esteskog praksisa.

Pa, ipak, univerziteti umetnosti nemaju dvojnike.

Istorija moderne režije svdoči da su najveći reditelji sveta: *Stanislavski, Rajnhart, Breht*, kao i naši *Mateja Mata Milošević, Stupica, Klajn*, sopstvom svoga dara, umetničkim i esteskim samovaspitanjem i obrazvovanjem postigli najveća scenska ostvarenja, bili najbolji praktičari, teoretičari i iznad svega veliki pedagozi rediteljske umetnosti. Zato ih treba ponovo čitati, pročitavati, iščitavati, dočitavati... u hermeneutici režije. Ako se režija može učiti onda je najbolji put učenja režije iz same umetnosti režije, naravo, i iz života samog. Režija je odista*Work in progress - Delo u nastajanju*, središnja umetnost modernog doba.

UVOD

Radoslav LAZIĆ

O VASPITANJU I OBRAZOVANJU MLADIH REDITELJA

Problem pedagogije studija dramske režije

> *Nauka o režiji, kao i svaka druga nauka, proističe iz posmatranja činjenica, iz sabiranja iskustava, iz delikatnih eksperimenata, a pre sveg iz zaključaka koji se izvode ma osnovu proučavanja... Proučavanje nauke o režiji treba da je stalno praćeno sabiranjem životnih i umetničkih iskustava.*
>
> *Miroslav BELOVIĆ, Na početku puta*[*]

Profesionalno umetničko obrazovanje i vaspitanje dramskih reditelja započelo je u nas, na južnoslovenskim prostorima, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo u Ljubljani, 1945, zatim u Beogradu, na Fakultetu dramskih umetnosti, 1948, i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, 1950. Prepiska između dr Branka Gavelle i kompozitora Petra Konjovića (1883-1970), koja se nalazi u Muzikološkom institutu SANU[**] svedoči o nastojanjima tadašnjeg dekana Muzičke akademije u Beogradu, da se krajem tridesetih na Pozorišnom odseku u Beogradu, otvori redovan studij pozorišne režije. Za profesora režije trebalo je da bude izabran Gavella.

Uvođenje u ideje i probleme dramskih umetnosti, savlađivanje idejno-umetničke osnove tumačenja dramskog dela, rad

---

[*] *Almanah, Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju*, Umetnička akademija u Beogradu, 1971, 73, 75.

[**] Autor ove studije poseduje fotokopije prepiske Gavella-Konjović.

reditelja na sopstvenom uzdizanju, rad reditelja s glumcem, upoznavanje sa stilovima režije, umetnički pravci i filozofski pogledi i mišljenja, savlađivanje logike i gramatike režije, psihologija stvaranja i estetskih procesa, uz tehniku režije i umetničku praksu, estetiku i etiku, osnovna su polja dramske propodeutike režije.

Dramsko obrazovanje i vaspitanje je, u stvari, uvođenje u probleme umetnosti režije (pozorište, film, radio i televizija). Ovaj složeni i suptilni umetnički proces je dug i strpljiv stvaralački rad koji ima za cilj formiranje mlade rediteljske individualnosti i njegove pripreme za umetničko stvaralaštvo.

U svojoj estetičkoj studiji *Smisao teorijskog rada u okviru Univerziteta umetnosti,* dr Milan Damnjanović ističe značaj esteskog vaspitanja koje bi danas trebalo da bude, u prvom redu, umetničko samovaspitanje: „Pod estetskim vaspitanjem ovde podrazumevamo vaspitanje odraslih za određenu umetnost, tj. za posmatranje umetnosti i za umetničko stvaranje, ali i vaspitanje putem umetnosti, tj. ostvarivanje kroz umetnost određenih ciljeva, i to ne samo estetskih u užem smislu reči, već i moralnih, intelektualnih i drugih socijalnih ciljeva."*

Dramska propodeutika, dramsko obrazovanje i vaspitanje na umetničkim akademijama, fakultetima i univerzitetima umetnosti trebalo bi da razvija i podstiče stvaralačko-kritičko mišljenje, da objedinjuje stečena i nova znanja i saznanja iz pojedinih umetničkih i naučnih oblasti i predmeta studija, i da je temelj za izgradnju sopstvenog umetničkog i naučnog pogleda na svet, kao i uviđanje sveta ideja u svetu stvarnosti. U jednoj dramskoj kulturi, vaspitanje dramskog podmlatka ima dalekosežne ciljeve i ono je neodvojivo od života dramske umetnosti. Zato je golem značaj visokih umetničkih škola i dramske propodeutike u jugoslovenskom scenskom životu.

---

* Dr Milan Damnjanović, *Mesto teorijskog rada u okviru Univerziteta umetnosti*, Beograd, 1976, 16.

Dr Branko Gavella piše, u svojim *Mislima o teoriji umetničke nastave*, otkrivajući paradoks dramske propodeutike; „kao što ne postoji neko estetsko granično načelo 'm_tier'-a, tako još manje postoji takvo načelo za_ 'm_tier' umetničke nastave.”*

Umetnost režije postala je privlačna stotinama mladih koji bi – hrleći teatru, filmu, radiju i televiziji – hteli da se okušaju kao dramski stvaraoci. Samo izabrani podvrgavaju se dinamičnom umetničkom formiranju na studijama dramskih umetnosti.

Poznati dramski pedagog Dr Hugo Klajn, u svome ogledu u *Metodi predavanja pozorišne režije*, izražava uverenje da je cilj svakog dramskog pedagoga podsticaj razvoja originalne stvaralačke ličnosti svojih studenata:

„Odbacivši nihilističko poricanje da se režija predaje i uči, isto kao i utopističko verovanje da dobar nastavnik od svakog inteligentnog ljubitelja pozorišta može načiniti reditelja, trebalo je odgovoriti na pitanje: čemu škola može i treba da nauči one izabranike za koje je komisija na prijemnom ispitu utvrdila (ponekad samo tvrdila i pretpostavila) da imaju sposobnosti neophodne za budućeg reditelja. Bilo je jasno da njima nipošto ne treba davati recepte za pripremanje pozorišnih predstava. Smatrao sam i smatram da je glavni zadatak nastave režije da se ti mladi ljudi najpre dobro upoznaju s osnovama i osobenostima pozorišnog izražavanja, a da im se zatim stvori mogućnost za vežbanje sve dok sasvim ne ovladaju jezikom scenskog zbivanja, dok ne nauče da njime saopšte, da jasno i jarko iskažu svaku misao, svoju ili tuđu.”**

Estetsko vaspitanje kao samo vaspitanje najviši je oblik umetničke propodeutike za umetničko stvaralaštvo. Usmeravajuća, kritička metodologija iskusnih dramskih pedagoga je nezamenjiva komponenta uvođenja u umetnost režije.

Izvesno vreme, na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu, studije režije je vodio dr Branko Gavella. Za upis u Ak-

---

* Dr Branko Gavella, *Glumac i kazalište*, Novi Sad, 1976, 96.

** *Almanah, Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju*, Umetnička akademija u Beogradu, 1971, 68.

ademiju na studije režije, koje su trajale dve godine, Gavella je primao kandidate sa završenim fakultetom. Evo kako je on to obrazložio:

„Zahtjev za tako visoke kvalifikacije u studiju režije izazvan je iskustvom koje sam stekao u svom radu na ljubljanskoj Akademiji. Jasno je da je funkcija reditelja bitno različita od funkcije glumca; dakle, nastava režije ne može biti položena na iste temelje kao nastava glume. Redatelj ulazi u kazalište u neku ruku kao vođa, jasno je da mora u kazališni život ući kudikamo zreliji nego glumac. Glumac može biti početnik, a ipak zadovoljiti zahtjevima koji se na njega postavljaju. Kod redatelja ne smije biti početništva. Njegov rad mora biti već i u samim počecima mnogo zreliji nego glumčev. Osim toga, za redatelja traži se veće i šire opće znanje nego za glumca, a napokon, za prosuđivanje redateljskog talenta nije dovoljno, kao što je to slučaj kod kandidata za glumca, znanje samo nekih vanjskih momenata, nego treba da se uoče i neke temeljen odlike karaktera potrebne za redateljsko zvanje. Takvo je probiranje moguće samo onda, ako pred faktore koji imaju odlučiti o primitku kandidata za redatelja, dođu ljudi koji su već pokušali u svom životu nešto stvarati ili izvršavati neke kulturne zadatke:”*

Na pitanje kako zamišlja sistem predavanja glume i režije, koje će voditi uporedo, Gavella je odgovorio:

„Ko me pitate za sistem mojih predavanja, moram reći da je on vrlo nesistematičan, mada u biti provodim svoj sistem. U praksi, pak, služim se svim pedagoškim mogućnostima koje mi daje uski kontakt s mojim đacima. Svoja najsistematičnija i najteoretskija gledanja obično nastojim dovesti u vezu s problemima nastalim iz prakse. S redateljima radim uglavnom sistemom seminara,a nastojeći pri tom da u njima probudim osećaj za stvarno gledanje svih problema i izbjegavanje svih šablona i ver-

---

* Dr Branko Gavella, *Povodom osnivanja Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu* (1950), „Scena”, Novi Sad, 2-3, 1974, 197.

balnih mogućnosti: studenti režije svi će povremeno asistirati u kazalištu.”*

Gavella u svom iskazu podvlači: „Ja ću, kao i u Ljubljani, uvijek nastojati da suradnja i kontakt između Akademije i kazališta budu što prisniji i intimniji.”**

Na kraju svojih komentara povodom osnivanja Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu, Gavella zaključuje:

„Htio bih istaći to: nijedan kandidat koji dolazi u našu Akademiju neka ne zaboravi glavnu stvar, da mu Akademija ne može pružiti nikakvih čarobnih sredstava s pomoću kojih će on najednom postati glumac ili redatelj, već da mu Akademija može samo pomoći da se on, služeći se svim preduvjetima koje mu ona pruža, sam razvija do glumca, a nadamo se do glumca-umjetnika.”***

U *Anketi o fenomenu* režije učestvovali su istaknuti jugoslovenski reditelji, koji su se ogledali i kao dramski pedagozi glume ili režije. Mata Milošević, na pitanje šta je bitno u vaspitanju mladih reditelja, lakonski je odgovorio:

„Vaspitanje mladih reditelja zavisi od vaspitatelja i od vaspitanika.”****

Dr Hugo Klajn, pedagog režije, koji je izveo nekoliko generacija osvedočenih reditelja, otkriva tajnu svoje uspešne metode vaspitanja i obrazovanja mladih režisera:

„Moji su studenti bili samostalne ličnosti, raznovrsne, svaki ima svoj način i mislim da sam uspeo da izbegnu ono što se javljalo kod drugih koji su režiju predavali – a to je da njihovi đaci liče na njih. Meni je uvek bilo važno da moji đaci ne liče na mene. Svi se razlikuju. Svaki ima samosvojnost i svoj način rada. Uzmite samo kao primer Boru Draškovića i Slobodanku Aleksić. On i ona nisu samo nešto drugo, nego nešto sasvim pedeseto. Boro Drašković je rekao ono sa čim sam se ja potpuno saglasio,

---

* Isto, 198.
** Isto, 198.
*** Isto, 198.
**** Anketa, „Scena”, 6, 1977, 42.

to je da reditelj trba da „ubije” svoga učitelja! Mlad reditelj treba da pokaže svoju ličnost, da se oslobodi uticaja svoga učitelja. Mislim da je većina mojih đaka to postigla.”*

Slavko Jan, dugogodišnji profesor režije u ljubljanskoj Akademiji, u *Anketi* je skeptično izjavio:

„Tokom svog pedagoškog rada, često sam se ozbiljno pitao: mogu li se fenomen režije i režijska umetnost uopšte proučavati i naučiti?”**

Dimitrije Đurković, profesor pozorišne režije na Fakultetu dramskih umetnosti (pozorište, film, radio i televizija) u Beogradu, kaže:

„Učenje pozorišta je, kao i pravljenje pozorišne predstave, zajednički proces. Umesto sistema predavanja s ilustracijama, potrebna je nastavna radionica, a to je sistem projekta i proba. Ceo tim studenata režije, glume, dramaturgije i dr., i tim nastavnika glume, režije, teorijskih znanja i veština, treba da se okupi oko određenog projekta, da svi zajedno izučavaju određene oblike pozorišnog umeća i iskustva.

Sasvim je realno pitanje: a da li se umetnost može *naučiti*? Pozorišna škola samo može da pokreće mogućnosti koje mladi čovek ima – kao smisao za igru, osećanje prostora, dijalektičko mišljenje... Režija se onda može učiti.”***

Miroslav Belović, takođe profesor na istom Fakultetu dramskih umetnosti, ovako misli o tome:

„Da bih izložio svoju metodologiju pedagogije (režije), potrebno mi je mnogo prostora. Put od prvih rediteljskih etida do diplomske predstave je veoma složen. Studenti dolaze u velikoj želji da uče, a istovremeno i u velikom unutarnjem grču. Na samom početku, za mene je najvažnije razbijanje tog straha i deblokiranje ličnosti svakog studenta. Studenta treba osloboditi gimnazijske psihologije i uvesti u prostore umetnosti. Prvo up-

---

* Isto, 50.
** Isto, „Scena”, 2, 1978, 65.
*** Isto, „Scena”, 3, 1978, 83,84.

oznavanje s elementima glume ne ide kroz suvoparno teorijsko razmatranje, nego teče kroz oblike scenskih igara.”*

Georgij Paro smatra da je mogućno izlagati teoriju i estetiku režije tumačeći rediteljsku umetnost „prožetu vlastitim redateljskim iskustvom”:

„Mladim redateljima bih ponovio Gavellinu rečenicu, koju sam često od njega čuo:

‘Mali, mali, ak’ buš zdrav, buš bil veliki redatelj!’ – što znači da se redatelj postaje za cijeli život, i da je režija put.”**

Profesor glume i režije Božidar Violić, sa iste Akademije u Zagrebu, obrazlaže svoju metodologiju umetničke nastave:

„Metodu svoje pedagogije pokušavam zasnivati na praktičnom radu sa studentima i seminarom objašnjavanju pojava i problema što u tom radu iskrsavaju. Posebno se trudim na dokazivanju i učvršćivanju principa po kojem je režiranje način mišljenja u materijalu, dakle kazalištem samim, a ne *prenošenje* jedne ideje (tzv. „koncepcije”) u materijal, pri čemu bi kazalište bilo tek sredstvo za njeno saopćavanje. Razlika mi se čini principijelnom i bitnom u tolikoj mjeri da se ne može naučiti. Na nju se, međutim, mora baš zato stalno upozoravati. Sposobnost mišljenja u materijalu (ili: materijalom!) je temeljna pretpostavka darovitosti. To se ne uči, ali se može shvatiti.

Nisam zadovoljan svojim pedagoškim radom ni njegovim rezultatima. Nemoć studenata osjećam sve više kao svoju vlastitu; ne znam kako bih im pomogao, a da pri tom ne ugrozim integritet njihove osobnosti. Umjetnička pedagogija, jednako kao i umjetnost sama, iziskuje stvaralački zanos i nadahnuće, a ja počinjem uviđati kako nisam sposoban da budem u posjedu stalne „semestralne inspiracije”, pogovoru ne u skladu s tjednom školskom satnicom.

Mladim redateljima bih poručio da sebe traže u *sličnosti* sa sobom, a ne u *razlikovanju* od drugih. Režija je kao *molitva*, svi

---

* Isto, 116.

** Isto, „Scena”, 4, 1978, 60.

ponavljamo iste riječi, ali je razlika u *nama*: u sadržaju što ga *mi* dajemo tim riječima, u iskrenosti *našega* nadahnuća, u slikama *naše* mašte." (*podvlačenja moja, prim. R.L.).*[*]

Reditelj Jovan Putnik, višegodišnji profesor psihologije umetničkog stvaranja na Akademiji za pozorištu umetnost u Beogradu osvrće se u *Anketi* na probleme vaspitanja mladih reditelja:

„Među rediteljima koje ste dosad prikazali, ima i nekoliko pedagoga, odnosno reditelja koji su u ovom trenutku profesori na Fakultetu dramskih umetnosti. Šta se može primetiti? Njihov pristup režiji i teoretski stavovi su različiti, često čak i suprotni. Pa ipak, oni *u isto vreme* predaju režiju mladim ljudima koji žele da budu reditelji. Izvesno je da na Fakultetu postoji program za premet režije. Ali način na koji će se taj program pedagoški realizovati zavisi od samog tumača programa, predavača. Nikome i ničemu ne bi koristilo ako bih sada ovde izjavio: da se sa stavovima jednih slažem, stavove drugih ne mogu da prihvatim, i tako dalje..."[**]

Putnik je u pravu kada ističe da nastava vaspitanja mladih reditelja ne može da bude normativna, i da za umetničko obrazovanje nema i ne može biti jednog jedinog kanona po kojem bi se ono ostvarivalo u nastavi. Zaključiću da se *režija najbolje uči iz same režije*. Uzmemo li svet kao predstavu koja je satkana od fenomena režijske logike i dijalektičkog smenjivanja reda i nereda, harmonije i haosa – drame – onda skromno možemo dodati da se režija *najbolje uči iz samog života*. Neko je rekao da se režija uči nekoliko sati ili decenija, ali se naučiti odista može za ceo ljudski vek.

Mile Korun, reditelj i profesor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo u Ljubljani (gde predaje pozorišnu režiju), misli da bi pitanje o propodeutici dramske režije iziskivalo

---

[*] Isto, „Scena", 5, 1978, 72,73.
[**] Isto, „Scena", 6, 1978, 63.

posebnu *Anketu*. Možda će se neki istraživač fenomena režije uskoro odlučiti na taj put, u istraživanje dramske propodeutike?

Izvesno je jedno: učiti režiju danas znači pre svega aktivno sudelovati u društvu ljudi i svetu umetnosti. Ali, ne treba nikad zaboraviti da se *umetnost iz umetnosti uči*. Bez dara uzaludno je ići putem umetnosti. Talenat podrazumeva prirodan dar. Darovitost je prirodni fenomen koji se vežbanjem razvija u „sposobnost lakog, sigurnog i dobrog obavljanja poslova u nekoj oblasti".*

U upravljanju ljudima, idejama, dobrima i vrednostima, vremenom i prostorom na sceni, kao što je to slučaj u životu i društvenom svetu, talenat i odgovornost su uslovi svekolikog dramskog stvaralaštva, bez kojih režija kao umetnička kreacija ne bi ostvarivala estetska dostignuća.

Radoslav Lazić, *Jugoslovenska dramska režija, 1918-1991, Teorija i istorija – praksa – propodeutika,* Gea, Beograd & Akademija umetnosti Novi Sad, 1996, str. 161-166.

---

* Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 1986, 892.

Konstantin S. STANISLAVSKI

IZ BELEŽAKA O TEATARSKOJ UMETNOSTI

REDITELJ

Reditelj uvek mora da gleda napred i da živi onim što još nije dostignuto, da stremi napred ka onome što ga privlači. Ako ga privlači sadašnjost i on se s time zadovoljava – teško njemu.

To večno stremljenje je neophodno i svakom umetniku, ali reditelju posebno, a evo zašto.

Kada postavljaš pozorišno delo i preživljavaš stvaralaštvo u njegovom zametku, počinješ da voliš i drhtiš nad svojim radom; ali rad za umetnost nije – ništa. Rad se u umetnosti ne ceni. Kada posle velikog, obavljenog rada, počinje nešto da se ocrtava, ono što je postignuto postaje tim draže što je teže postignuto. Ali, u umetnosti nije uvek vredno ono što je postignuto samo radom.

Čovek počinje da voli ono što je postigao ne po zaslugama. Počinje da preuveličava vrednost dostignutog. Tako majka voli svoje bolesno dete. Izborivši se za njegov život, ona ne zapaža da je ono nakaza, i čak voli tu nakaznost.

To je opasno za reditelja, jer on prestaje da vidi nedostatke, dok ih gledalac odmah zapaža.

Reditelj i glumac ne smeju da precenjuju svoj posao i rad, već samo one rezultate koji, bez obzira na rad, ne prestaju da ga zanose. Reditelj, postigavši cilj, mora odmah da počne da mašta i postavlja sam sebi novi cilj koji treba postići. To je mučno, ali u tom kretanju napred sastoji se celokupan život umetnika.

(1910.)

SLOBODA UMETNIKAI

I odista, svi mahinalno ponavljaju tradicionalnu formulaciju Ščepkina: „Uzimajte primere iz života”. Ali, da li ima mnogo takvih koji se usuđuju da prekorače postojeće glumačke granice, iza kojih otpočinju opravi glumački horizonti? Sloboda umetnika se ne sastoji u tome da se po želji odabiraju ižvakane glumačke uslovnosti, kao okovi koji sputavaju prirodu glumčevu. Naša sloboda sastoji se u tome da se oslobodimo od njih radi slobodnog uzleta stvaralačke fantazije u sve krajeve neobuhvatnog horizonta.

II

Šabloni, uslovnosti – sve su to okovi, koji porobljuju umetnike i lišavaju ih slobode. Glumci se po mome sistemu stalno bore za svoju slobodu, ušeći u sebi uslovnost i šablone. Glumci stare škole, naprotiv, razvijaju u sebi šablone, to jest sve jače i jače se okivaju okovima. Smešno je čuti da Južin – okovan šablonima, u zarobljeništvu uslovnosti, rob gledalaca – propoveda umetnost i slobodu glumca, da govori o glumačkoj individualnosti.

Južin traži slobodu u ropstvu. Ptica, odrasla u zlatnoj krletki, nema niti može da ima predstavu o slobodi širokih horizonata. Smešno je kada on govori o svojim malim perspektivama, priznajući za slobodu atmosferu ispunjenu uslovnostima. Južin želi da bude slobodan u okovima. On voli te okove i ne želi da ih se oslobodi. Nemoguće je tražiti slobodu u sputanosti, kao što je nemoguće tražiti prostor u teskobi, svetlost u tmini.

III

Glavni zadatak novog smera umetnosti preživljavanja sastoji se u tome da se postigne odista instinktivno stvaralaštvo na svakoj predstavi, da svaki put čovek bude naivan u načinu predavanja osećanja i, što je najvažnije, u tome da se oslobodi od vlasti pesnika i gledaoca, uslovnosti i šablona.

Pogrešno je misliti da se sloboda umetnika sastoji u tome što on radi ono što želi. To je sloboda budale. Ko je najslobodniji od svih? Onaj ko se izborio za svoju nezavisnost, pošto se za nju čovek uvek mora boriti, ona se ne poklanja. Poklonjena nezavisnost ne daje još slobodu, pošto se ta nezavisnost brzo gubi. Onaj ko se i sam oslobodio, onaj kome nije potrebna tuđa pomoć, onaj ko sve zna, sve ume, koji je u svemu samostalan, jer poseduje svoje mišljenje, ko poseduje čitav arsenal sredstava za borbu protiv prepreka i protivurečnosti na koje stalno nailazi, taj je odista slobodan. Zato je onaj glumac koji je bolje od autora osetio svoju ulogu, bolje je od kritičara proanalizirao, bolje od reditelja proučio pozorišno delo, koji kao niko drugi poznaje svoj talenat, duhovna i izražajna sredstva, ko je razvio tehniku virtuoza i koji je pripremio svoj glas, telo, mimiku, koji je upoznao teoriju umetnosti, slikarstvo, literaturu i sve ono što može da bide potrebno glumcu, jednom rečju onaj ko je savršeno obavio sav pripremni stvaralački rad glumca – taj je odista slobodan.

(1908-1912)

LITERARNA ANALIZA

Literarna analiza ne ulazi u oblast moje kompetencije.

Mogu samo da poželim da neko od stručnjaka pomogne glumcima i razradi, stvori metod koji bi olakšavao i usmeravao literarnu analizu pozorišnog dela i uloge.

Potrebno je da taj metod bude jednostavan i praktično zgodan – jer će inače zatrpati proces stvaralaštva nepotrebnim radom i uništiće ga logičnošću, koja ubija naivnost i premešta centar stvaralačkog rada od srca ka glavi.

Dozvoljavam sebi da za svaki slučaj natuknem ono što očekuje glumac od literarne analize.

On očekuje od nje razjašnjavanje osnovnog „kanala” dela i uloge i tipičnih, karakterističnih za stvaralaštvo autora, osnova i osobenosti.

Neophodno je poći za autorom putem kojim je on krenuo, ne samo da bi se shvatili već i da bi se prevazišli zadaci i namere pesnika. Samo upoznavši taj put i taj konačni cilj, gde taj put konačno stiže – može se postati potpuno samostalan u kolektivnom stvaralaštvu i samo se tada može prilaziti opštem cilju, kada se spoji u jedno rad svih umetnosti i stvaralaca scene.

Neka analiza razloži pozorišno delo na njegove sastavne delove, to jest neka otkrije „kanal" na osnovu koga je postavljena cela slika i jasno odredi konačni cilj. Upoznavši strukturu pozorišnog dela ili uloge i cilj stvaralaštva, glumac neće pogrešiti kada bude sastavljao plan uloge i neće se razići sa autorom u konačnim ciljevima stvaralaštva.

Osim toga, neka nam literarna analiza ukazuje na osnovna, najvažnija mesta, na kojima su u čvor zavezani nervi, koji hrane pozorišno delo.

Usresredivši celokupnu svoju pažnju, upoznavši i preživevši na tim centralnim mestima dela i uloge, glumac će pronaći prave polazne tačke.

Literarna analiza mora pomoći glumcima da rastave delo pesnika na sastavne delove; ona mora da razotkrije „kanal", po kome je izvezen crtež, obris komada a takođe i da razjasni i osnovnu ideju i konačni cilj stvaralaštva pesnika.

Glumac, kao majstor, mora da zna strukturu pozorišnog dela, on mora odmah da pogodi glave pokretačke centre literarnog organizma pozorišnog dela, u kojima su u čvor zavezani svi nervi poetskog dela pesnika.

Osim toga, potrebno je da glumac ume da vlada ulogom i da je koristi za svoje stvaralačke ciljeve, kao što se mehaničar koristi mehanizmima.

Za to je potrebno dobro znati ne samo strukturu pozorišnog dela već i tehniku rukopisa. Mehaničar se uči da upravlja mehanizmom, proučava njegove pojedine delove i njihovu funkciju. Za to on rastavlja, ponovo sastavlja mehanizam na njegove sastavne delove, koje on proučava svaki ponaosob i u celosti.

Glumac, kao majstor, mora da zna strukturu ili mehanizam literarnog dela pesnika i njegovu radnju ili razvoj. Ali, najvažnije je da glumac ume odmah da pogodi glavne centre komada, njegove nervne čvorove, koji hrane i pokreću celog pesnika i daju mu ton. Upoznavši i proučivši ih, glumac odmah uzima u ruke ključeve i odgonetku pozorišnog dela i stvaralaštva pesnika.

(1911-1912)

UMETNOST I IZVEŠTAČENOST

Većina glumaca je na sceni u potpunosti lišena potreba ua opštenjem sa ličnostima u monolozima i dijalozima pozorišnog dela, a koji su napisani isključivo opštenja radi.

Većina glumaca izlazi na scenu da bi izrecitovali reči autora i uglavnom zbog toga da bi sami sebe prikazali gledaocu. Ako hoćete, i to je takođe opštenje, samo ne sa gledaocima koji govore, već koji gledaju.

Interesantno bi bilo saznati kako se odnosi naša priroda prema takvoj kombinaciji. Da li onoj koja je poznata u životu?

Setite se: da li ste se ikada radovali ili patili sa sobom to jest iz sopstvene potrebe, a istovremeno i za druge, u želji da im se dopadnete?

Možda je takva protivurečna i međusobno uništavajuća kombinacija moguća u životu – šta se sve ne dešava u njemu – ali je takvo stanje bilo isključeno.

Naša priroda ume da plače, pati ili se smeje, kada joj se plače, pati ili kada joj je smešno. Ona ne može da živi za druge a ne za samu sebe.

Kada neko siluje našu prirodu, terajući je da radi ono što joj nije svojstveno, ona prestaje da živi, preko volje se podaje nasilju.

Badava se trude glumci u takvim neuobičajenim za našu prirodu uslovima da nateraju sami sebe da osete dušom i telom pra-

vu istinu života, koju umetnost treba da stvara, a ne da unakažava.

Pojedinim glumcima polazi za rukom da dovedu nasilje nad svojom prirodom do predstave, ali ma koliko bili interesantni pa čak i uslovno lepi fokusi koje izvode glumci, njihova izveštačenost nikada ne može da se uporedi s prirodnom lepotom, koja je svojstvena prirodi"

Jedni gutaju mačeve ili kučinu koja gori, drugi se izvijaju kao zmija, hodaju na rukama ili stoje na glavi, treći teraju slonove da koračaju po zategnutoj žici, pse da jašu konje, a glumci hoće da nateraju sebe da preživljavaju ono što je u potpunosti nesvojstveno ljudskoj prirodi.

Pa šta? Na kraju krajeva ispada samo interesantno vašarište, a ne ovaploćenje duhovnog života čovečanstva, koje obuzima i savlađuje svoju neodrživu istinu i prirodnu lepotu.

U takvim trenucima teatar se pretvara u najobičnije vašarište.

Na žalost! Zabavne predstave, koje staju ljude toliko rada, nikada ne mogu da se uporede s prirodnom lepotom ljudske duše i tela, kao što ne može da se uporedi dresiranje životinja s prirodnom lepotom psa na slobodi, slona – u prašumi ili foke u vodi. Izveštačenost – to nije ništa drugo do zabavna nakaznost, dok je umetnost – lepa istina, predivna po svojoj prirodi.

Nasilje nad prirodom je – nakaznost i laž. Ono protivreči prirodnoj istini.

Laž i nakaznost ne mogu biti lepi.

Laž i nakaznost ne mogu da izdižu našu dušu, ako je oni nisu otrovali zanavek.

Laž i nakaznost su nespojivi s pravom umetnošću.

Izveštačenost nikada neće postati prava umetnost.

Bojte se nasilja i ne smetajte vašoj prirodi da živi normalnim i uobičajenim životom.

II

Nemoguće je živeti ulogom u skokovima, to jest samo onda kada govoriš.

Da li ste ikada u svom životu sreli takve fenomene koji žive samo onda kada govore, a ako ućute – gotovi su, mrtvi?

Zar vam se ne čini da je takva nenormalnost nakazna? Takvih ljudi u životu nema, ne bi smeli da postoje ni na sceni.

Ali, glumci su se do te mere navikli da popunjavaju prazna mesta uloge svojim ličnim glumačkim emocijama, da čak više i ne zapažaju onu smesu koja nastaje u njihovoj duši od spleta osećanja uloge s njihovim ličnim osećanjima.

Takvi glumci se ponašaju sa svojom ulogom kao sa strašilom i pune kao strašilo nekakvom smesom osećaja i osećanja koja im prva naviru.

Ali, pokušajte da to kažete nekome od tih glumaca koji proučavaju uloge po rečima i replikama, a ne po efektivnim osećanjima emocija. Oni će vas zasuti gromoglasnim frazama: Sloboda stvaralaštva. Jaram reditelja. Umetnost za glumca. Sveto nadahnuće. Oni će vam ispričati kako ih nešto nadahnjuje kada ugledaju osvetljenu rampu, kako plaču na sceni pravim suzama i žive samo „svim fibrima svoje duše".

Žive, ali čime? Skladom duše uloge ili samo svojim glumačkim navikama? Razume se, samo njima.

Ali, oni nikada neće shvatiti te duhovne finese, tako su se jako uvukle u njih glumačke navike, tako su nepovratno te njihove navike postale njihova druga priroda.

Razume se, takvi glumci ponešto osećaju na sceni i time se i zadovoljavaju. Hteo bih da vidim čoveka koji može da ništa ne oseća, naročito na sceni, koja je prezasićena raznim emocijama.

U najboljem slučaju tim profesionalnim zanatskim emocijama oni dodaju nekoliko osećanja uloge i dobijeni gulaš raznih osećanja pomaže takvim glumcima da pronalaze na sceni nekakvu duševnu ravnotežu, koju oni smatraju za pravo glumačko preživljavanje.

U većini slučajeva takvi glumci ostaju na sceni ono što jesu, to jest ljudi nervozni i s prirodno izopačenim njihovim zanatom, a osećanja same uloge oni zamenjuju rečima i glumačkim manirima, kojima oni prikrivaju unutrašnju prazninu uloge.

Takvo stvaralaštvo mi liči na bezdušne lutke u izlozima, koje su obavljene predivnim tkaninama.

Ali, to je sve suviše daleko od istine, sve se to graniči sa nakaznošću i zbog toga ne može da bude umetnost.

Pravu istinu u našoj umetnosti mi smo zaboravili.

Dramski glumac nije onaj ko iznosi reči uloge, on nije koketa koja intrigira publiku, nije razvratnica koja pokazuje javno svoje obline ili trguje svojom strastvenošću. Pravi glumac je – tvorac duša uloge i umetnik koji likovno ovaploćuje ljudska osećanja.

On stvara scensko umetničko delo, koje pored svega mora biti celovito i završeno. Zato takvog glumca interesuju, pre svega, ne odvojeni komadi već cela uloga, to jest sklad duše uloge.

Umetničko delo mora biti i harmonično. Eto zašto pravi glumac s velikom razboritošću kombinuje osećanja uloge, slažući ih u predivna sazvučja. Pravi glumac stvara simfoniju osećanja i uči da je lepo peva.

Reči mu služe samo kao sredstvo, koje pojačava zvuke duše; misli mu zamenjuju melodiju, a ideje – lajtmotivi, koji prolaze kroz ceo život uloge i pozorišnog dela.

Bojeći se da naruši gipkost simfonije osećanja koju stvara pravi glumac traži stalno nova duševna sazvučja u rečima uloge, u radnji, u činjenicama i njihovom pismu, u prenošenju podataka i znanja, u kratkim i beznačajnim replikama, u odvojenim uzdasima, u uzvicima, u ćutanju, pa čak – i iza kulisa, pre nego što izađe na scenu. Kako onda želite da takvi glumci ne koriste tako važne za dušu momente, kao što je izlaganje misli i ideja, uloženih potom u osnovu celoga dela. Razume se, on se koristi tim blagodarnim za glumca materijalom, pošto se od misli i ideja često stvaraju najviši momenti napetosti ljudskog osećanja.

Duševni život uloge – neprekidni je lanac osećanja i osećaja, od kojih svako teži da se izrazi u opštenju s drugim licima ili sa samim sobom.

Suve misli i prazne reči, lišene osećanja, prekidaju taj beskonačni duhovni lanac. Zato ih možemo uporediti s pukotinom, koja unakaža umetničko delo.

(1911-1912)

Preveo s ruskog Milan Čolić

K. S. Stanislavski: Sobranie Sočinenije, v vosmi tomah, 1877-1917.

Gosudarstvenoe _izdatelstvo „Iskustvo”, Moskva, 1958, str. 459-465.

SCENA, 1, 1977, 104-107.

Konstantin Sergejevič STANISLAVSKI

UMETNOST GLUMCA I REDITELJA

Pozorišna umetnost u svima vremenima bila je umetnost kolektivna i javljala se samo tamo gde je talenat pesnika-dramatičara radio udruženo sa talentom glumca. U osnovi pretstave uvek je ležala ova ili ona dramska koncepcija, koja je sjedinjavala glumačko stvaralaštvo i davala scenskoj radnji opšti umetnički smisao.

Zato i stvaralački proces glumčev počinje udubljivanjem u dramu. Glumac mora, pre svega, sam ili uz rediteljevu pomoć, da otkrije_ osnovni motiv komada koji pretstavlja – onu piščevu karakterističnu stvaralačku ideju koja je „jezgro" njegovog dela i iz koje je, kao iz jezgra, ono izraslo. Sadržina drame uvek ima karakter radnje koja se razvija pred gledaocem, u kojoj sva lica prema svom karakteru uzimaju ovo ili ono učešće i koja se postupno razvija u određenom pravcu, težeći konačnom cilju koji je postavio pisac. Osetiti „jezgro" drame, ići za čitavom osnovnom linijom radnje koja prolazi kroz sve njene epizode i koju sam ja zbog toga nazvao „osnovnom radnjom" – to je prva etapa u radu glumca i reditelja. Treba primetiti da, nasuprot nekim drugim pozorišnim stvaraocima, koji u svakoj drami gledaju samo materijal za scensku preradu, ja smatram da pri postavljanju svakog značajnog umetničkog dela reditelj i glumci moraju da teže što je mogućno tačnijem i dubljem shvatanju duha i zamisli dramskog pisca, a ne zamenjivanju te misli svojim. Interpretacija drame i karakter njenog scenskog ostvarenja uvek su i neizbežno u izvesnoj meri subjektivni i obojeni su kako ličnim tako i nacionalnim osobinama reditelja i glumca, ali samo iz dubokog razumevanja i njegova „osnovna radnja", svi učesnici buduće predstave samim tim su sjedinjeni u svom stvaralačkom radu: svaki od njih prema svojim sposobnostima težeći ostvarenju

onog umetničkog cilja koji je stajao pred dramskim piscem i koji je on ostvario u okviru pesničke reči.

I tako, rad glumčev počinje traženjem umetničkog „jezgra" drame. To „jezgro" on prenosi u svoju dušu i od toga trenutka u njemu treba da počne stvaralački proces – organski proces sličan svima gradilačkim procesima prirode. Ušavši u dušu glumčevu, „jezgro" treba da „nabubri", da izraste, da pusti korenje i klice, i hraneći se sokovima tla na koje je preneseno, da iz njega proizvede živu, cvetnu biljku. Taj stvaralački proces može u izvanrednim slučajevima proteći vrlo brzo, ali obično – da bi sačuvao karakter pravog organskog procesa i doveo do ostvarenja živog, jasnog, istinski umetničkog scenskog lika a ne njegovog zanatskog surogata – za njega se traži mnogo više vremena nego što mu daju čak i u najboljim evropskim pozorištima. Evo zbog čega u našem pozorištu svako postavljanje komada ne prolazi kroz osam do deset proba, kako se to radi, po rečima čuvenog nemačkog reditelja i teoretičara K. Hagemana u Nemačkoj, nego kroz desetine proba koje se vode tokom nekoliko meseci. Pa i pored tih uslova, stvaralaštvo glumčevo nije nije onako slobodno, kao, na primer, stvaralaštvo umetnika-pisca: glumac je vezan određenim obavezama svoga kolektiva, on ne može odložiti svoj rad do onog momenta kad se njegovo fizičko i psihičko stanje pokažu podesnim za stvaralaštvo.

A međutim, njegova umetnička priroda je ćudljiva i traži mnogo, i ono što bi pri unutarnjem oduševljenju pokazala u nekoliko magnovenja njegova umetnička intuicija, u otsustvu stvaralačkog raspoloženja neće se se postići nikakvim naprezanjima njegove svesne volje. U tome mu neće pomoći spoljna tehnika – veština vladanja telom i govornim i glasovnim aparatom. Spoljna tehnika ne može zameniti „nadahnuće", to jest ono stvaralačko stanje u kojem oživljavaju intuicija i rad stvaralačke uobrazilje, a da dovedemo sebe u stvaralačko raspoloženje kad nam se hoće nije mogućno.

Pa ipak, zar je to zaista tako nemogućno? Ne postoje li nekakva sredstva, nekakvi načini koji bi nam pomogli da svesno

i proizvoljno dovedemo sebe u ono stvaralačko stanje koje genijima daje priroda bez ikakvog njihovog naprezanja? Ako se ta sposobnost ne može postići odjednom, nekakvim jednim načinom, možda se može njome zavladati po delovima, izrađujući u sebi, nizom vežbi, one elemente od kojih se formira stvaralačko raspoloženje i koji su potčinjeni našoj volji? Razume se, obični glumci od toga neće postati geniji, ali će im to, možda, ipak pomoći, makar i u izvesnoj meri, da se približe onome što odlikuje genija. Eto, ta pitanja su se postavila preda mnom pre dvadeset godina, kad sam razmišljao o unutarnjim preprekama koje koče naše glumačko stvaralaštvo i često nas gone da zamenimo njegove rezultate grubim klišeima glumačkog zanata. Ta pitanja su me potstrekla na traženje sredstava *unutarnje tehnike*, to jest puteva koji vode od *svesti ka potsvesnom*, u čijoj oblasti protiče devet desetina svakog istinskog stvaralačkog procesa. Posmatranja koja sam vršio kako na samom sebi tako i na drugim glumcima sa kojima sam radio, a naročito na najvećim scenskim talentima Rusije i inostranstva, dopustila su mi da stvorim nekoliko opštih formula, koje sam, zatim, proveravao u praktičnom radu. Prva se sastoji u tom što u stvaralačkom raspoloženju veliku ulogu igra potpuna sloboda tela, to jest, njegovo *oslobođenje* od *mišićnog naprezanja* koje nesvesno za nas same vlada telom ne samo na sceni nego i u životu, okivajući ga i smetajući mu da bude poslušan sprovodnik naših psihičkih pokreta. To mišićno naprezanje, koje dostiže svoj maksimum u onim slučajevima kada glumac teži da ispuni neki za njega naročito težak scenski zadatak, guta masu unutarnje energije, odvlačeći je od aktivnosti viših centara. Zbog toga, razviti naviku oslobođenja tela od nepotrebnih napregnutosti znači odstraniti jednu od najosnovnijih prepreka stvaralačke aktivnosti. To znači, takođe, stvoriti sebi mogućnosti korišćenja mišićne energije naših udova samo u potrebnoj meri i u tačnoj saglasnosti sa našim stvaralačkim zadacima.

Drugo moje zapažanje sastoji se u tome da se priliv stvaralačkih snaga kod glumca znatno koči mišlju o gledalištu i o

publici, čije prisustvo kao da vezuje njegovu unutarnju slobodu i smeta mu da se u potpunosti koncentriše na svoj umetnički zadatak. Međutim, posmatrajući igru velikih glumaca, primetićemo da je njihov stvaralački polet uvek vezan sa koncentracijom pažnje na radnju komada i da samo u tom slučaju, to jest, onda kad je pažnja glumčeva odvojena od gledalaca, on stiče nad njima naročitu vlast, zahvata ih, nateruje da aktivno učestvuju u njegovom umetničkom životu.

To naravno, ne znači da glumac može potpuno prestati da oseća publiku – stvar je samo u tome da ga ona ne guši, da ga ne lišava neposrednosti, koja je neophodna za stvaralaštvo. A tu neposrednost mogu postići glumci koji upravljaju svojom pažnjom. Glumac koji je stekao takvu naviku može proizvoljno ograničiti *krug svoje pažnje*, usredsređujući se na ono što ulazi u taj krug i samo polusvesno hvatajući ono što se događa izvan njegovih granica. U slučaju potrebe on može suziti taj krug čak toliko da dostigne stanje koje se može nazvati *javnom usamljenošću*. Ali obično taj krug pažnje biva pokretan – glumac ga čas širi čas sužava, prema tome šta treba u njega uključiti tokom scenske radnje. U okviru toga kruga nalazi se neposredni *centralni objekat* pažnje glumčeve kao jednog od lica koja dejstvuju u drami – nekakva stvar na koju je u tom trenutku usredsređena njegova želja, ili drugo lice koje igra, a sa kojim se on po toku radnje u komadu nalazi u unutarnjem odnosu.

Taj scenski odnos prema objektu može imati punu umetničku vrednost samo u tome slučaju ako se glumac navikao, putem dugih vežbanja, da mu se predaje kako u svome primanju tako i u reakcijama na ta primanja s maksimalnim intezitetom: samo u tom slučaju scenska radnja dostiže potrebnu izrazitost i među ličnostima koje igraju u komadu, to jest, među glumcima, stvara se onaj kontakt, ona živa veza koja je potrebna za interpretaciju drame u njenoj celini, uz održavanje ritma i tempa koji su opšti za celu predstavu.

Ali, ma kakav bio krug glumčeve pažnje, to jest, da li ga u nekim trenucima zatvara u javnu usamljenost ili zahvata sva lica

koja su na sceni, *scensko stvaralaštvo, kako za vreme spremanja uloge tako i pri njenom ponavljanju na predstavama, traži punu koncetraciju sve duhovne i fizičke prirode glumčeve, učešće svih njegovih fizičkih i psihičkih sposobnosti*. Ono zahvata vid i sluh, uopšte sve spoljne osećaje, ono budi ne samo spoljni nego i unutarnji život njegovog bića, izaziva na aktivnost njegovo sećanje, uobrazilju, osećanja, razum, volju. Čitava duhovna i fizička priroda glumčeva mora da bude usmerena na ono što biva sa ličnošću koju on predstavlja. U trenucima „nadahnuća", to jest neproizvoljnog poleta svih glumčevih sposobnosti, tako i biva. Zato u otsustvu poleta glumac lako skreće na utabane staze vekovne pozorišne tradicije, počinje da „predstavlja" negde viđen lik ili lik koji u njemu odnekud sine, podržavajući spoljnim načinima njegovih osećanja, ili pokušava da „iscedi" iz sebe osećanja uloge koju predstavlja, da ih „ulije" u sebe. Ali prisiljavajući na taj način svoj psihički aparat, sa njegovim neminovnim organskim zakonima, on niukoliko ne postiže time željeni umetnički rezultat – on može dati samo grubi falsifikat osećanja, jer osećanja se po naređenju ne izazivaju. Nikakvim naprezanjem svesne volje mi ih ne možemo u sebi neposredno probuditi i ništa ne može biti nekorisnije za stvaralaštvo kao takvi pokušaji kopanja po sopstvenoj duši. Zbog toga jedno od osnovnih stanja glumca koji želi da bude istinski umetnik na pozornici treba da bude formulisano ovako: osećanja se ne mogu igrati, predstavljati, ona se ne mogu neposredno izazivati. Međutim, posmatranja prirode stvaralački obdarenih ljudi ipak nam otvaraju put da zavladamo osećanjima uloge. Taj put leži u aktivnosti uobrazilje, koja se u vrlo velikoj meri predaje uticaju naše svesti. Ne može se neposredno uticati na osećanja, ali se u sebi može, u potrebnom pravcu, produbiti stvaralačka fantazija – kako govore i eksperimenti naučne psihologije – pokreće naše *afektivno sećanje*, i, izmamljujući iz rezervi skrivenih iza svesti elemente nekad doživljenih osećanja, na nov način ih organizuje, u saglasnosti sa slikama koje su u nama ponikle. Takve slike uobrazilje koje su se javile u nama bez ikakvog usiljavanja nalaze odjek u našem

afektivnom sećanju i u njemu izazivaju odgovarajuće osećanje. Eto zbog čega je stvaralačka fantazija osnovni, najneophodniji dar glumčev. Bez snažno razvijene, pokretljive fantazije nemogućno je svako stvaralaštvo, ni instiktivno, intuitivno, ni ono koje se oslanja na unutarnju tehniku. Kada se fantazija uzbudi, u umetnikovoj duši oživljuje čitav svet slika i osećanja koji u njoj spavaju ponekad duboko zapretani u sferi podsvesnoga. Postoji dosta rasprostranjeno mišljenje, već iznošeno u javnosti, kao da moj *Sistem* umetničkog vaspitanja glumca, koji se preko njegove uobrazilje obraća, rezervama njegovog afektivnog sećanja, to jest njegovog ličnog emocionalnog iskustva, samim tim sužava njegovo stvaralaštvo granicama tog ličnog iskustva i ne dopušta mu da igra uloge nesaglasne sa njegovim psihičkim skladom. To mišljenje je zasnovano na najobičnijim nerazumevanju, jer one elemente stvarnosti iz kojih naša fantazija stvara svoje „izmišljene" kreacije mi takođe crpemo iz svog ograničenog iskustva, a bogatstvo i raznovrsnost tih kreacija postiže se jedino *kombinacijama* crpenim iz elemenata iskustva. Muzička skala ima samo sedam osnovnih nota, sunčani spektar sedam osnovnih boja, ali su kombinacije zvukova u muzici i boja u slikarstvu bezbrojne. To isto treba reći o osnovnim osećanjima koja se čuvaju u našem afektivnom sećanju, slično onome kao što se čuvaju slike spoljnog sveta u našem intelektualnom sećanju: broj tih osnovnih osećanja u unutarnjem iskustvu svakog čoveka je ograničen, ali su nijanse i kombinacije isto toliko mnogobrojne kao i kombinacije stvorene iz elemenata spoljnoga iskustva aktivnošću uobrazilje.

Nesumnjivo je, ipak, da unutarnje iskustvo glumčevo, to jest krug njegovih utisaka iz života i preživljenoga, mora biti neprestano proširivan, jer samo tako glumac može da proširuje i krug svoga stvaralaštva. S druge strane, on mora svesno da razvija svoju uobrazilju vežbajući je na sve novim i novim zadacima. Ali da bi ga onaj zamišljeni svet, koji on kreira na osnovi dramatičarevog dela, zahvatio emocionalno i oduševio za scensku radnju, neophodno je da glumac *poveruje* u taj svet kao u

nešto isto onoliko realno koliko i okolni svet stvarnosti. To ne znači da se glumac na pozonici mora predavati ma kakvoj halucinaciji, da, igrajući, mora gubiti svest o stvarnosti koja ga okružava i u platnu dekora gledati istinsko drvo i tome slično. Naprotiv, izvestan deo njegove svesti mora ostati slobodan radi kontrole nad svim što glumac oseća i radi kao tumač svoje uloge. Glumac ne zaboravlja da na pozornici dekoracije i rekvizita nisu ništa drugo nego dekoracije i rekvizita, ali to za njega nema nikakvog značaja. On kao da govori sebi: „Ja znam da je sve što me na pozornici okružava grub falsifikat stvarnosti, laž. Ali *kad bi* sve to bila istina, evo kakav bih ja stav imao prema toj i toj pojavi, evo kako bih ja postupio”...I od tog trenutka, kada se u njegovoj duši pojavi to *stvaralačko „kad bi”*, realni život koji ga okružava prestane da ga interesuje i glumac se prenosi u oblast drugog života, koji je on zamislio. Predajući se tome životu, glumac može nehotično da izneveri istinu kako u konstruisanju svoje zamisli tako i u preživljavanju vezanim za nju. Njegova zamisao može da se pokaže nelogična, neverodostojna, i tada on prestaje da veruje u nju. Osećanje koje se rodilo u glumcu u vezi sa zamišlju, to jest, njegov unutarnji odnos prema zamišljenim okolnostima, može da se pokaže kao „izmišljen”, nesaglasan sa istinom prirode datoga osećanja. Najzad, u izražavanju unutarnjeg života uloge glumac, kao živo složeno biće, koje nikad ne vlada savršeno svim svojim ljudskim aparatom, može dati neistinitu intonaciju, može izgubiti umetničku meru u gestikulaciji, ili, podajući se iskušenju jevtinog efekta, pasti u manir, u banalnost. Radi obezbeđenja od svih tih opasnosti koje stoje na putu scenskog stvaralaštva glumac mora neprekidno da razvija u sebi *osećanje istine*, koje će kontrolisati svu njegovu psihičku i telesnu aktivnost, kako u formiranju tako i u ostvarivanju uloge. Samo sa snažno razvijenim osećanjem istine on može dostići to da *svaka njegova poza, svaki njegov gest budu unutra opravdani*, to jest da izražavaju stanje ličnosti koju tumači a ne da služe, kao uslovni pozorišni gestovi i poze svih vrsta, samo spoljnoj slikovitosti. Sveukupnost svih napred pomenutih načina i

navika i čini unutarnju tehniku glumčevu. Paralelno sa njenim razvijanjem mora ići i razvijanje spoljne tehnike – usavršavanje onog telesnog aparata koji služi za oživotvorenje scenskog lika koji je stvorio glumac, za jasno izražavanje njegovog unutarnjeg života. U tu svrhu glumac mora da izgradi u sebi ne samo opštu gipkost i pokretljivost tela, ne samo lakoću, tačnost i ritmičnost, pokreta, nego i naročitu *svesnost u upravljanju svima grupama svojih mišića* i sposobnost da oseća energiju koja se preliva u njemu, koja, ističući iz njegovih viših stvaralačkih centara, formira na određeni način njegovu mimiku i njegove gestove, i, izlivajući se iz njega, zahvata u krug svoga uticaja njegove partnere na pozornici i gledalište. Takvu izoštrenu svesnost i tananost unutarnjih osećaja glumac mora da izgradi i za svoj glasovni i govorni aparat. Naš obični govor je kako u životu tako i na pozornici – prozaičan i monoton, naše reči nepotpuno zvuče i ne nižu se na održanoj glasovnoj melodiji, neprekinutoj kao što je melodija violine koja pod rukom majstora violiniste može da biva gušća, dublja, tananija, prozračnija, da se slobodno preliva od visokih tonova u niske, i obratno, da prelazi od pijanisima u forte. U borbi sa dosadnom monotonošću glumci često ukrašavaju svoje čitanje, naročito kad su to stihovi, onim veštačkim glasovnim fioriturama, kadencama, iznenadnim povišavanjima i snižavanjima glasa koji su toliko karakteristični za uslovnu, nategnutu deklamaciju i koji nemaju nikakve veze sa odgovarajućim emocijama uloge i zbog toga na osetljivije gledaoce proizvode utisak falša. Ali postoji druga, *prirodna muzička zvučnost govora*, koju smo zapazili kod velikih glumaca u trenucima kad ih zahvati istinsko umetničko oduševljenje i ona je duboko vezana sa unutarnjim zvučanjem uloga koje takvi glumci igraju. Tu prirodnu muzikalnost govora i mora glumac da nađe u sebi, vežbajući svoj glas, pod kontrolom osećanja istine, skoro isto onako kao pevač. Istovremeno, on mora da radi na svojoj dikciji. Glumac može da ima snažan, gibak, izrazit glas, pa ipak da kvari govor – s jedne strane nejasnoću izgovora, a s druge strane zbog toga što ne vodi računa o onim jedva primetnim pauzama i nag-

lascima kojima se postiže tačna interpretacija smisla fraze i njena određena emocionalna boja. U savršenom dramskom delu svaka reč, svako slovo, svaki interpukcijski znak za predah služe interpretaciji unutarnje suštine; glumac tumačeći dramu u planu svoga shvatanja, unosi u svaku frazu svoje individualne nijanse, koja se ostvaruju ne samo ekspresijom tela, nego i umetnički izrađenim govorom. Pri tome ne sme se zaboraviti da je svaki zvuk koji se slaže u reč, svaki suglasnik i samoglasnik naročita nota koja ima svoja mesta u zvučnom akordu reči i izražava ovaj ili onaj delić protkan kroz reč duše. Eto zato se i rad na usavršavanju fonetske strane govora ne može da ograniči na mehaničke vežbe govornog aparata, već mora biti upravljen na to kako bi glumac naučio da oseća svaki *posebni zvuk reči kao oruđe umetničke izrazitosti*. U tome smislu, međutim, kao i u smislu muzikalnosti glasa, slobode, plastičnosti i ritmičnosti, pokreta i uopšte sve spoljne tehnike scenske umetnosti, ne govoreći već o unutarnjoj tehnici, glumac našeg vremena stoji još na vrlo niskom stupnju umetničke kulture, ostajući u njoj, iz mnogih razloga, daleko iza majstora muzike, poezije, slikarstva i pred njim stoji beskonačni put razvitka. Razumljivo, je što se, pri takvom stanju stvari, postavljanje predstave koja bi zadovoljila visoke umetničke zahteve ne može izvesti onom brzinom koja se u ogromnoj većini pozorišta opravdava ekonomskim faktorima njihova života. Onaj stvaralački proces, koji mora da preživi svaki glumac od začetka uloge do njenog umetničkog ovaploćenja, sam po sebi vrlo složen, usporava se i zbog nesavršenstva naše unutarnje i spoljne tehnike. No, osim toga, on se znatno usporava još i neophodnošću prilagođavanja jednog glumca prema drugom, harmonizovanjem glumačkih individualnosti u jedinstven umetnički ansambl.

Odgovornost za ansambl, za umetničku celinu i izrazitost predstave pada na reditelja. U eposi kada je pozorištem vladao reditelj depot, eposi koja je počela s Majningenovcima i nije se još ni danas završila u mnogim, čak najnaprednijim pozorištima, reditelj je, razradivši prethodno čitav plan postavljanja, odre-

đivao – računajući, razume se, sa darovima učesnika u predstavi – opšte konture scenskih likova i davao glumcima sve mizanscene. Do skora i ja sam se pridržavao toga sistema. Sada sam došao do uverenja da se stvaralački rad reditelja mora razvijati zajednički sa radom glumaca, ne prestižući ga i ne vezujući ga. Pomagati stvaralaštvo glumca, kontrolisati ga i harmonizovati, pazeći da ono organski izrasta iz jedinstvenog umetničkog „jezgra" drame, isto onako kao i svi spoljni oblici predstave – to je, po mom mišljenju, zadatak savremenog reditelja. Tražeći, u analizi drame, njeno umetničko „jezgro" i idući za njenim osnovnom radnjom i počinje, kao što je već rečeno, zajednički rad reditelja i glumca. Dalji momenat toga rada je traženje „osnovne radnje" pojedinih uloga, one prvobitne težnje volje svake ličnosti u komadu, težnje koja, iz njenog karaktera, određuje mesto ličnosti u opštoj radnji drame. Ako tu „osnovnu radnju" drame glumac ne oseti odjedanput, on će je, uz pomoć reditelja, tražiti po delovima, razbijajući ulogu na parčad, prema pojedinim etapama života date ličnosti, prema *pojedinim zadacima* koji iskrsavaju pred nju u borbi za postizanje njenog konačnog cilja. Svako takvo parče uloge, to jest svaki zadatak, može biti, u slučaju potrebe, podvrgnut daljoj psihološkoj analizi i razbijen na još sitnije zadatke, prema pojedinim voljnim aktima ličnosti iz kojih se formira njen život na pozornici. Glumac mora da uhvati ne emociju, ne raspoloženja koja daju boju toj razdrobljenoj parčadi uloge, već *voljnu srž* tih emocija i raspoloženja.

Drugim rečima, udubljujući se u svako parče uloge, on mora sebi da postavi pitanje šta hoće, na čemu insistira kao ličnost drame i kakav konkretan delimičan zadatak stavlja preda se u datom trenutku.

Odgovor na to pitanje mora biti dat ne u obliku imenice, već neizostavno u obliku glagola: „hoću da *osvojim* srce te žene", „hoću da *prodrem* k njoj u kuću", „hoću da *uklonim* sluge koji je čuvaju" i tome slično. Tako formulisan voljni zadatak, čiji se objekat i okolnosti sve jasnije i razgovetnije ocrtavaju pred gledaocem zahvaljujući aktivnosti njegove stvaralačke fantazije, po-

činje da zahvata, da ga uzbuđuje, izmamljujući iz skrovišta njegovog afektivnog sećanja za ulogu neophodne kombinacije osećanja – osećanja koja imaju karakter aktivnosti i ulivaju se u scensku radnju.

Tako postepeno pojedina parčad njegove uloge oživljavaju za glumca i obogaćuju se neproizvoljnom igrom složenih organskih preživljavanja. Sjedinjujući se, srastajući, ta parčad obrazuju *partituru uloge*, partituru pak pojedinih uloga, u neprestanom zajedničkom radu glumaca na probama i u neizbežnom prilagođavanju jednih drugih, slažu se u jedinstvenu *partituru predstave*.

Ali se ni na tome još ne završava rad glumca i reditelja. Udubljujući se i uživljavajući sve dublje u ulogu i dramu, otkrivajući u njoj sve dublje umetničke motive, glumac preživljuje partituru svoje uloge i sve produbljenijim tonovima. Međutim, i sama partitura uloge i drame u celini podvrgava se, tokom rada, daljim izmenama: kao što u savršenom pesničkom delu nema nepotrebnih reči, već su one sve neophodne s tačke gledišta umetničke zamisli pesnikove, i *u partituri uloge ne treba da bude nijednog nepotrebnog osećanja, već samo ona koja su neophodna za „osnovnu radnju”*. Treba zbijati partituru svake uloge, zgušnjavati oblik njene interpretacije, naći jasne jednostavne i sadržajne forme njenog ovaploćenja. I tek onda kad u svakom glumcu sva osećanja ne samo organski sazru i ožive nego se i očiste od svega što je nepotrebno, kristalizuju se i sve uloge se živo povežu, harmonizuju među sobom u opštem ritmu i tempu predstave, postavljeni komad može biti pokazan publici.

Na daljim predstavama scenska partitura drame i svake uloge ostaje nepromenljiva u opštem. Ali to ne znači da se, od onoga trenutka kad je predstava pokazana publici, stvaralački proces glumca može smatrati kao završen i da glumcima ostaje, da samo mehanički ponavljaju ono što su ostvarili na prvoj predstavi. Naprotiv, svaka predstava od njih zahteva stvaralačko stanje, to jest učešće svih njihovih psihičkih snaga, jer samo tako glumci mogu da partituru uloge prilagođavaju onim ćudljivim

promenama koje se u svima njima dešavaju svakog časa kao u živom biću od nerava, i, zaražavajući jedan drugog svojim osećanjima, da predaju gledaocu ono nevidljivo i rečima neizrecivo, što čini duhovnu sadržinu drame. A u tome i jest sva suština scenske umetnosti.

Što se tiče spoljnog oblika predstave – dekoracije, rekvizita i t. sl. – sve to vredi samo toliko ukoliko pomaže izrazitosti dramske radnje, to jest glumčevoj umetnosti, i nikako ne može da traži u pozorištu onaj samostalni umetnički značaj koji bi i danas hteli da mu dadu mnogi znameniti slikari koji rade za scenu. Pozorišno slikarstvo je, isto onako kao i muzika koja ulazi u dramu, pomoćna umetnost i reditelj ima da iz takvih umetnosti izvuče sve što je neophodno za osvetljenje drame koja se razvija pred gledaocem, potčinjavajući ih pri tome glumačkom zadacima.

Prevod s ruskog:
Milan Đoković

Napomena: Tekst *Umetnost glumca i reditelja* K. S. Stanislavski je napisao 1928. za izdanje *Britanske enciklopedije*, 22. tom, 1929-1932, str. 35-38. Naš prevod preuzet je iz zbornika *Teatr*, Sverusko pozorišno društvo, Moskva, 1944. Napomena: R. Lazić

Nikolaj JEVREJINOV

REŽIJA U ŽIVOTU

Za početak sam izabrao anaforu:

- Kada uđem u neku dečiju sobu i kada u njoj ugledam stolice koje su pretvorene u konje, krevetski prekrivač pretvoren u šatro, preokrenuti so koji je postao neosvojiva tvrđava, i crveni pojas koji je preobratio u plašt toreadora:

- Kada se nalazim na Trgu opere i posmatram reku od stotinu automobila i hiljada ljudi koji su obrijani, prekriveni šeširima od flica ili slame, jednako obučeni, poslušni, disciplinovani, zahvaljujući gestualnim naredbama dežurnog saobraćajca;

- Kada se nalazim u svojoj kancelariji, prepunoj zvuka papira, pisaćih mašina za računanje, uz neprekidni metež ljudskih glasova;

- Kada se nađem u nekoj dvorani za igru i posmatram beskonačni od mladih damica – kratko podšišanih, u kratkim suknjicama, kako prijateljski i prelepo igraju sa svojim drugarima, uz prodorne i bludne zvuke razigranog džez orkestra:

- Kada, prilikom posete nekom zatvoru, imam priliku da primetim matematičku tačnost, kao da se radi o mašini, kojom se određuje raspored radnog vremena, vremena za odmaranje, obeda, i kada posmatram duge kolone skrhanih ljudi, obučenih na do tančina isti način, i primetim tačnu meru onozemljaskih dobra koja im se pružaju – od kubnog metra vazduha za disanje do broja vlakana od kojih je satkano propisano zatvorsko odelo;

- Kada se nađem na groblju i kada, čak i tu, ustanovim vladavinu savršenog poretka prema spoljnim linijama spomenika, sklopu grobova i položaju mrtvih koji se u njima nalaze

- Ne mogu a da ne osetim da sve na ovome našem svetu, od detinjstva do smrti, polazi od stroge poslušnosti diktaturi nekog nevidljivog „reditelja”. Ovaj izraz, u metodičnom toku komedije

našeg života, ima nebrojeno više značenja nego što možemo i da zamislimo (a to je, u datom trenutku, nešto što je prirodnije kada se radi o glumcima, koji su puni sebe, koji se bave svojim malim „ljubljenim" ličnostima i koji su, prema tome, nepažljivi kada se radi o zaslugama reditelja koji nosi teret sveukupne kontrole).

„Režija" označava, po našem mišljenju, svođenje svega onoga što je na sceni viđeno na jedan zajednički imenitelj, na izvestan standardni stil, standardni temperament, standardni ritam. Pozorišna gluma, zaplet, glumci-učesnici, dekor koji sve to ilustruje, itd., itd, doživljavaju preobražaj pod dirigentskom palicom reditelja koji rukovodi i obezbeđuje opšte saglasje. Ovaj sklop predstavlja vrhunac višemesečne pažljive analize koja je plod strpljive sinete i koja omogućava da se scenski haos kristalizira u Logos.

Život svakoga grada, svake zemlje, svake nacije, podvrgnut je režiji ove vrste. Kada se šetam ulicama, sedim u restoranu, hodam bulevarima i zagledam radnje u Parizu, Londonu, Njujorku, ili bilo kom drugom kutku sveta, uvek analiziram ukus i sposobnosti tog kolektivnog reditelja – publiku koja oblikuje teatarski siže koji joj je podnet, prema sopstvenim planovima i sopstvenim scenskim projektima. Publika je ta koja će dekretom „nametnuti" korišćenje ovog ili onog kostima, propisati aranžman različitih predmeta, odrediti opšti karakter i dekor scene na kojoj će se igre i predstave svakodnevno prikazivati. Posmatram ljude koji se šetaju, čistače ulica, vozače u njihovim automobilima, čuvare reda i, istovremeno, uočavam kolektivnu „masku" te ulice, ote četvrti grada.

Da li ovaj reditelj dobro poznaje svoj zanat? Da li su grupne scene dobro odigrane? Da li su tumači ove ili one scene dobro izvežbani? Šta reći o umetniku koji je obojio dekore? A ja ću pohvaliti ili pokuditi reditelja, presudom koju ću doneti posle opreznog tehničkog stručnog istraživanja.

Da takve režije igraju ogromnu ulogu u nađem životu, predstavljaju nešto što mogu lako da shvate svi oni koji su proučavali istoriju. Svako doba je obeleženo svojim pozorišnim karakteris-

tikama, svojim arsenalima kostima, pomagala i dekora, svojim posebnim „maskama”. Izučavati istoriju a pri tom ne uočiti uticaj režije koja je prožima s jednog kraja na drugi, znači ne videti šumu od drveta.

Neka nam bude dozvoljeno da kao primer uzmemo Španiju iz XVII veka, onda kada je bila na vrhuncu svoje moći i slave. U tom dobu, Španija pruža izuzetan primer povesne režije: sudovi inkvizicije, sa svojim maskiranim sudijama, spravama za paklena mučenja, sa svojim izvlačenjem priznanja mučenjem usijanim gvožđem ili vatrom, pro čemu su izvršilac i mučenik bili suprotstavljeni striktnim poštovanjem svojih respektivnih uloga, uz sav sjaj zlokobne kostimografije – sve je bilo usaglašeno i stilizovano. Postojao je i ritual dvoboja, koji je ljudima od mača omogućavao da se proslave u ulogama galantne gospode: u trenucima kad su podlegali svojim ranama, nisu nikada propuštali priliku da upute nekoliko laskavih komplimenata svojoj dragoj. Najvulgarnija klanica je bila pretvorena u razrađenu predstavu trke bikova, a izveštačeni diskurs Gongore, propraćen svojim zavodljivim anti-naturalizmom, zamenio je sasvim prirodni idiom nacije.

Svemu ovome valja dodati i beskrajne procesije čisto operskog karaktera: verske, kraljevske, vojne, zločinačke ("šetanje” ubica po gradskim ulicama), svadbene i karnevalske (povorke taraske). Pozorišni „fil” je tako dobro prodro u svaki deo „paštete života”, koju su crkveni dostojanstvenici pripremili s razblaženim i oporim uljem, da je postalo nemoguće razlikovati „fil” od „oblande” – verski oblik svetkovine od onoga što bi trebalo da bude pozorišno zadovoljstvo. Najbolji glumci su napustili scenu i otišli u manastire, dok su, istovremeno, najveće askete među redovnicima napuštali svoje ćelije i odlazili u glumačke trupe. Najveći dramski autori XVII veka su bili monasi Lope de Vega i Kalderon; a najveća svetica među monahinjama (na čiju su smrt, kaže legenda, zvona počela sama od sebe da zvone) beše glumica Baltasara. Da li je moguće da odricanje od sveta budu monahu diktirani od strane ona preobraženja koje

nije ništa drugo nego prerušena teatralnost? Istorija Španije, koja je ultra-teatralna, daje dosta uporedivih primera koji bi mogli da opravdaju jednu ovakvu pretpostavku. Pa ipak, misliti da je Španija dala najbolji i najmaštovitiji primer „režije u životu", bilo bi greška – Francuska XVIII veka je u tome prevazišla Španiju XVII veka. U Francuskoj tog doba sukob između pozorišne stilizacije života, s jedne, i scene, s druge stane, bio je toliko očigledan i iskren da nismo uvek u stanju da kažemo koja je od ovih dveju strana pokazivala veći stepen realnosti. U životu i na sceni, prostudirana reč, to jest retorika, vladala je, i to suvereno. Vrhunska istančanost ponašanja, osmeha, pokreta, karakterisala je i život i scenu. Kostimi su bili dekorativni, kao i kuće, dvorovi i parkovi, izgrađeni i doterani da „zasene". Bilo je tu i preterane upotrebe pudera, crvenila, veštačkih mladeža; ponašanje svih i svakog pojedinca, pažljivo preobraćeno u umetničko delo, dozvoljavalo je očuvanje samo veoma malog broja prirodnih karakternih crta.

Neverovatne perike su u potpunosti uništavale proporciju između glave i tela, a još neverovatnija „kurtoaznost" prikrivala je do krajnosti istinitu prirodu ljudskog bića, pod plaštom elegantnih pozdrava, klanjanja, ljubaznosti i nežnosti svakojake vrste. I nije čudno da je većina Fragonarovih portreta bila posvećena glumcima. „Oni su bili", kako piše R. Mute, „idoli epohe u kojoj ljudi nisu više živeli, niti se prirodno ponašali, već glumili i posmatrali druge, one ostale, kako glume."

A zatim je nastupila reakcija, ili bolje rečeno, privid izvesne reakcije. Duhovni pokretač ove reakcije na sceni života je bio Žan-Žak Ruso, a na pozorišnoj: Talma. Budući da su se obojica nalazili u podređenom položaj tokom svoje mladosti, došli su na ideju da luksuzni i izveštačeni život povrate prirodnosti, prirodi. To ipak nije u velikoj meri pogodilo opštu režiju. Rusoove filipike protiv kulture XVIII veka, kao „do neba" uzdignuta „klasična" ličnost Talme, samo su pridodavali jedan novi akcenat onim starim stilovima i harmonijama života.

Bila je zaista potreba duga serija revolucija da bi ljudi „bivšeg režima" shvatili svu izveštačenost hijerarhije života. Prva revolucija je jednostavno promenila režiju, preraspodelom uloga koje je svela na zajednički imenitelj, na ono čuveno: „Svi ljudi su jednaki". Kada je čisto pozorišna jednakost bila uspostavljena, prva stvar koja je bila preduzeta beše izmišljanje, pripremanje, novih odora. Slikar David je nacrtao odelo „slobodnog građanina", a Talma je na sceni prvi poneo i predstavio ovu odoru, koju je narod odobrio i prihvatio. Perike su bile spaljene, kosa kratko podsečena, a u znak pozdrava, ljudi su se pozdravljali kratkim i nervoznim klimanjem glave, imitirajući time poslednji grč onih koji su umirali na gubilištu.

Strast za pozorištem se ispoljavala u svemu – do načina na koji su bila tretirana tela obezglavljenih žrtvi, složena u različite i umetnički zamišljene poze, simulirajući pri tom razgovor ili ljubavni čin, na patetičan ili jasno sablasan način. Narod se slatko zabavljao apsurdnim izgledom ovih nespretnih glumaca koji su tako tužno igrali svoje smešne uloge; narod ih je ismejavao, pevao i oko njih igrao. Prisustvovanje javnim pogubljenjima bilo je toliko u modi, posebno među ženama (Grand Guinol – Veliko lutkarsko pozorište!), koje su počele da nose i minđuše u obliku malih giljotina, na kojima su rubini predstavljali kapljice krvi.

Kratko rečeno, velika revolucija nije bila samo politički već i pozorišni čin; nije predstavljala samo iznenadnu promenu vlade već i kompletno obnavljanje opšte režije upravljanja životom. Revolucionarne mase su oduvek slušale samo one koji su posedovali umetnički temperament i koji su mogli da ih privedu igranju dodeljene im uloge.

Nepopravljivi glumci, nezadovoljni odsustvom upravnika na sceni, pronašli su ga u ličnosti Napoleona, najčudnovatijeg inscenatora svih vremena i svih zemalja.

Stigosmo tako do glumca od kojega bi naši pozorišni „umovi" mogli mnogo toga da nauče; glumca koji se usudio da svet zamisli kao scenu, kao pozornicu pripremljenu za njegove debitantske pokušaje; glumca koji je tronove vladara pretvorio u tri-

bine za svoje parade; dok su gutajuće vatre Moskve u plamenu ocrtavale njegovu ulogu; dok su topovi svih nacija svečanom muzikom pratili njegovo iznenađujuće uspenje prema najuzvišenijim vrhovima vlasti! Sigurno je da je on i previše dobro poznavao uticaj – na „pozorište ata" – Cezarove izreke: *Alea iacta est*, Katonove: *Delenda Carthago*, itd. Dobro je znao da mase i najvažniji događaj mogu da zaborave, i da klicanja, poput: „Varsuse, Varuse, vrati mi moje legije!" - beznačajna i sama po sebi vulgarna, mogu biti zapamćena u svekolikom svetu, budući da su, pozorišnim jezikom govoreći, besmrtna. Koristeći se kao genijalan glumac „najboljim deonicama" svoje uloge, ostvario je čuda pomoću rečenica poput ove: „Sa najuzvišenije tačke ovih piramida, posmatraju vas prohujalih četrdeset vekova!" I nije tek tako Stara garda naučila kako da ostane verna teatralnim instrukcijama svoga vođe, čuveni ratni poklič: „Garda gine, ali se ne predaje!" – uspeo je da sramni Vaterlo pretvori u jednu od najslavnijih stranica svetske istorije.

Veliki glumac je poznavao umetnost kojom u zadivljujuću pozu preobražava onaj svoj bagatelni, konvencionalni i demodirani način da stoji s rukom savijenom preko grudi i šakom zadenutom između dva dugmeta legendarnog šinjela. Eto primera čoveka opsednutog istinskom manijom preobražavanja, praćenog teatralnim efektima po svaku cenu! Bio je to demijurg scene, koji je znao da nametne ulogu ne samo običnim smrtnicima, već i kraljevima, ali i nacijama! Beše autor pozorišnog komada u „ampirskom stilu", koji je oduševljavao i mlade i stare! Beše stvaralac koji je, tokom svojih pozorišnih avantura, žrtvovao milione ljudskih života, a čovečanstvo ga je oslobodilo grehova, imajući u vidu njegove velike i slavne „produkcije" i njegovu nezaboravnu „glumu", bez premca, na sceni „pozorišta sveta"! U stvarnosti, imperatorska kruna je istovremeno bila i kruna najvećeg glumca u doba njegove vladavine.

No, on je pripadao svetu u kome je najlepšim stvarima bila predodređena najgora sudbina. Posle njegovog pada i smrti, vetrovi pozitivizma su proterali očaravajuće dimove njegovog

doba. Kada smo mi došli na ovaj svet, dendizam i ludost su bili smatrani sinonimima, skulpturalnost poze je smatrana smešnom, a kultura govora nečim što valja odbaciti i kažnjavati.

Živimo u doba u kome umetnost režije pada na najniže grane. Racionalizam, utilitarnost, nauke, industrija, zadovoljenje iskonskih potreba čoveka, to su pitanja koja nas najviše zanimaju.

Rođeni smo u sutonu dana.

Došli smo na svet preopterećenosti brigom za „nasušni hleb", za „pravdu" i za sve ostale korisne i zabrinjavajuće stvari, bez ikakve primisli na ono što bi mogle da budu *circenses – igre* ovoga života, koje su isto tako značajne za dobrobit čoveka, budući da se naše potrebe ne vode na samo nekoliko kriški hleba dnevno.

Trudimo se da proteramo teatralnost, ne samo iz našeg života već i iz samog pozorišta. I zbog te apsurdne želje bivamo oštro i opravdano kažnjavani. Teatralnost je instinkt i, uprkos svim pokušajima, neće nam poći za rukom da je se oslobodimo. A budući da se iz nekih tričavih razloga ne trudimo da razvijamo taj instinkt, bivamo zatrovani najprosečnijim oblicima teatralnosti oporog ukusa: mi sasvim sigurno ostajemo glumci, ali promašeni glumci; komadi koje stvaramo su neuspeli; priklanjamo se apsurdnim naredbama beskrajno dosadnih režisera. Igramo uloge „realista", „intelektualaca", „rafiniranih poslovnih muvatora", „odrtavelih kavaljera", „dobrih snagatora" – i sve one druge uloge koje ne pominjem. Živimo u okruženju potpunog odsustva stila. Obrazac radnje u kojoj se sve kupuje za jednu paru i režije u stilu „žvake", predstavlja bukvalno osnovu svega što nas okružuje.

Fotelja u slonu, stočić pored fotelje, stojeća lampa i album s fotografijama. Ulaze dva gospodina sa svojim suprugama. Domaćica seda na kanabe i poziva gošću da sedne pored nje. Domaćin seda na desnu, a onaj drugi gospodin na levu stolicu. Razgovor koji se vodi je bljutav i dosadan. Način na koji ubacuju izraze poput „začuđujuće!" i „šta mislite o ovome pitanju?",

način na koji gost-posetilac traži dozvolu da zapali cigaretu – uz uzvik domaćice: „Ah! Zapalite svakako!”, domaćin će spremno pripaliti cigaretu svome gostu i prineti mu pepeljaru; način na koji će služavka doneti čaj i kolače, ali i način na koji će gošća odbiti svoju drugu šoljicu čaja; tonalitet glasa kojim će biti postavljeno pitanje: „Da li ga pijete s mlekom ili ne?"; činjenica da se s jedne i druge strane troseda nalaze dve stolice, uz uvek isti sto i isti stojeću lampu – sve nabrojano pobuđuje u nama onu setu koju osetimo kada vidimo mašinu za pravljenje voštanih sveća čiji je vlasnik umro pre nego što je uspeo da je zaustavi. Okruženi smo eklektičnim osvetljenjem, sa svih strana, a vosak i dalje teče li teče, mašina radi bez zastoja, zarđala, cvileća i prevelika, teška i sasvim beskorisna za svekoliki svet.

Izvesni ljudi, nadahnuti primerenom teatralnošću, smatraju da je sve više i više nemoguće ići u posete kod ljudi današnjice. Više nismo u stanju da izdržimo i preživimo zastrašujuću sličnost svih tih „pozorišta u sopstvenoj kući”. Okrenimo se radije „gadljivom” Istoku, bilo čemu, samo neka bude drugačije!

Više volim da trudno nosim
Teret bolova, udišući pri tom živi vazduh
Kao rob onog nesretnika koji radi za svoju koricu hleba
Nego li da vladam nad kraljem mrtvih.

To reče Ahilej, obraćajući se Odiseju prilikom silaska u Plutonovo kraljevstvo. Ja se u potpunosti slažem s njim, jer ne bih mogao da zamislim ništa ružnije od „režije” koja bi nosila Plutonov pečat. Gde god vladao, nema pozorišta u stvarnom smislu te reči, već postoji samo parodija, onaj „panoptikon” koji jedino Orfej može da oživi kada izražava svoju ljubavnu čežnju za Euridikom, partnerkom koja napušta pozornicu.

Ako je naš život pozorište, zašto ne bismo od njega napravili dobro pozorište?

Nazivamo sami sebe individualistima, a gde su te naše individualističke režije.

Budući da sam tokom leta 1914. bio u Beču, posetio sam Prater, u kome je, povodom stogodišnjice oslobođenja Austrije iz jarma Napoleona, bio obnovljen „Dobri stari Beč". U „fonu" kestena i lipa, mogli smo da se divimo pravim dvorcima, pravim selima, starim krčmama, pozorištima, radnjama, bistroima... Na bini pod vedrim nebom bio je postavljen pravi lakrdijaš (Hanswurst), dok su ulicama tekle povorke pevača i muzičara, vojnika i oficira u uniformama iz prvih godina XIX veka, a i mnogi drugi ljudi iz istoga doba, pa sve od onih takozvanih „večitih" studenata, romantičnih „školaraca", koji su se pojavljivali u svom liku nikada prevaziđenog sjaja i odsjaja piroteksnog. Posmatrao sam ih dok puše svoje duge lule (marke. „Stinkopfs"), dok piju vino i od pića ogrubelim glasom pevaju: *Mi samo pijemo vino i ljubimo žene (Wir trinken nur Wein und lieben nur Weib)*. Nisam mogao a da se ne setim čuvenog pozorišnog komada *Drevni Hajdelberg* (Vieil Haidelberg), i majskih studentskih parada u Dorpatu (Letonija), koje sam u svojoj prvoj mladosti, pod nadzorom guvernante, posmatrao u srednjovekovnom zdanju Domberg, u ovom istom gradiću: prisećajući se svega ovoga, a ima tome mnogo decenija, uputio sam se i posvedočio samome sebi koliko je režija samoga života zanimljivija, lepša i bogatija! Koja je to bila izvorna i zdrava maštovitost koja je nadahnjivala ova dela! Da li je naša generacija do te mere ostarila, postala tako jadno istrošena, nemoćna? Zar zaista ne postoji ni tračak nade da svoj život preobrazimo kroz neku hrabriju i smeliju režiju? Da li je zaista moguće da smo postali do te mere ukroćeni i debilni „realisti" da prihvatimo bez protesta taj dosadni dekor lošeg ukusa koji nas okružuje? Da li je zaista neostvarljiva neka radikalna reforma pozorišta života?

Sa francuskog prevela: Jasenka Tomašević

Naslov originala: Nicolas Evreinoff, *Le theatre dans la vie*, Libraire Stock, Paris, 1930, p. 104-116 .

Erih ENGEL

REŽIJSKI SEMINAR

Iz zapisnika jednog zasedanja Sekcije za predstavljačku umetnost u Nemačkoj akademiji umetnosti

Imam sa mladim rediteljima režijski seminar. On nije više od prvog pokušaja, koliko se pretežno teoretskim uticajem mogu postići praktični rezultati. Ali, takav put izgleda mi bolji od uopšte nikakvog puta.

Zapanjila me je spremnost, otvorenost i zainteresovanost mladih ljudi, što se tiče filozofskog udubljivanja u rad. Ako prividno zastranjujući filozofizam – činim to, jer verujem da se bez toga ništa ne može reći – tada se oni ne isključuju, nego čujem rečenice kao: To je konačno to što smo hteli čuti. To što tamo predajem, pokušavam da izvučem kao teze. Morali bismo tako nešto zajednički raditi da bismo s tim konfrotirali reditelje.

Razrađujem sa njima na primer jednu predstavu *Otela.* Imamo jedan pozorišni model i male figure na raspolaganju. Dajem da se čita, čitam sam, razgovaramo o vođenju ličnosti (Personenf_hrung). Radi se prvo o zanatskom savlađivanju, zatim o onom metodskom probanju i izgradnji ukusa i kao alfa i omega stalno o naglašavanju. Kada neko provincijalno govori, naglašava loše. Kada ispravim naglasak u trima rečenicama, već je duhovni nivo potpuno drugi. Zapanjujuće je kako se plastično iznenada može pojaviti neka figura koja je ranije bila samo akustični fenomen. Tada možemo iskovati elementarne pojmove i ljudima doneti elementarne metode. To neće odmah biti najvišeg ranga, ali će počistiti najveći nered. Moramo naravno pored toga pokušati da visoki kvalitet postavimo kao uzor.

Trebalo bi da nam bude jasna veličina zadatka. Marks predstavlja novu epohu čovečanstva. Socijalistička umetnost morala bi biti epohalna kao što je to nekada bila velika renesansa, kao što je to bila grčka umetnost. Morala bi stajati tu sa takvom snagom i tako značajno. Stvarna socijalistička umetnost teži novoj vrsti klasike. To je moje ubeđenje. Kod Brehta takav put vidim već nagoveštenim.

Nalazim da bi mladi reditelji u Berlinu trebalo da se međusobno upoznavaju, to znači da bi reditelji pozorišta „Maksim Gorki" trebalo da odlaze u „Nemačko pozorište" ili u „Berliner ansambl" i obrnuto. Morali bi stvarno posmatrati i pratiti procese nastanka među drugim rediteljima, da bi se ovde mogao sastaviti stvarni kolektiv, integracije već postojećih potencija. To bi bio veoma suštinski faktor.

Za poboljšanje kvaliteta u unutrašnjosti hteo bih dati jedan predlog, i to analogno jednom primeru. Pincka mi je bio asistent u *Operi za tri groša*, on ju je zatim inscenirao u Gerlicu. Za stolom razrado je zajedno sa mnom *Švejka* i izveo ga je u Gerlicu; ja sam ga zatim u Berlinu postavio sasvim drugačije. Predlažem da se gleda kako nastaje komad kod nekog dobrog reditelja i da se zatim polazeći od sebe proizvodi, da se dakle na izvestan način podražava. Treba prvo neko vreme mirno vežbati prstima. To je veoma korisno. To je jedini način kako se uopšte može ući. Ako je neko talentovan u ovom procesu pokrenuće se ono vlastitio, probudiće se i zaigrati. Tako bi se u raznim mestima mogla izvesti neka vrsta uzorne predstave koja je za glumca i za publiku prosvećujuća i koja postavlja i zahteva kvalitet.

Prevod sa nemačkog: Milan Tabaković
(1963)

Erich Engel: SCHRIFTEN – ŰBER THEATER UND FILM, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, Berlin, DDR, 1971.

Jovan PUTNIK

TESTAMENT STANISLAVSKOG

„Reditelj veoma često biva sinonim celog spektakla", pisao je Antoan u svojim *Uspomenama na Slobodno pozorište*. Stanislavski, koji je još uvek među nama i još uvek živi, više nego što je ikada živeo, sinonim je nove realističke pozorišne umetnosti. Njegovo učenje prevazišlo ga je, u idejnom smislu, no on je to i želeo. On je želeo da „njegovi" odu dalje no što je on sam mogao, uslovljen i vezan svojim donekle zastarelim pogledima na svet. A to se zove uistinu biti velikim. Dati sebe, svoj izraz, naći put i pustiti da tim putem sopstveni izraz prevaziđe čoveka. On je dao sebe kao veliki glumac, našao je svoj izraz kao reditelj širokih, novih koncepcija, prevazišao je sebe kao učitelj. On je učitelj pionira novog pozorišta. On je otac, sed ali_ nikad star za ljubav, uvek veliki za poštovanje i blizak za dobru pouku. Ne bi se smelo reći da se zahtevi iz vremena glumačkih kreacija Stanislavskog poklapaju sa zahtevima našeg vremena. U naše vreme Stanislavski je stupio već sa sedom kosom. I to naše vreme u svojoj realističnosti iziskuje više pozitivne ideje, više umetničke stilizacije. A on je bio neumitan kad je u pitanju čista realističnost. No on je i omogućio sve izraze današnje stilizacije, davši podlogu, sličnu muzičkoj temi, po kojoj će kasnije mladi da traže što savršenije i što divnije varijacije.

Stanislavski reditelj znači očišćenje. On je neumoljivo skinuo sa scene svu metafizičku mistiku, i vanživotne, apstraktne „štimunge" koji su gospodarili scenom krajem prošlog stoleća. Stvoriti prikaz osećanja, slika, toka, stvarnosti ovog našeg, svakodnevnog života, sa svim njegovim senkama, to je za njega značio pravi „štimung" scene. Razumljivo je onda da su Čehov i Gorki bili tako duboko i umetnički svestrano iscrpljeni od strane Stanislavskog i hudožestvenika. On je stvorio doživljaj

života na sceni, doživljaj života u glumi, doživljaj života u gledaocu. I tu počinje Stanislavski učitelj. I to veliki učitelj...

Posao oko stvaranja velike umetničke porodice hudožestvenika (s Nemirovič-Dančenkom), koji mu je ispunio gotovo čitav život, značio je i umetnički univerzitet. Ali umetnički univerzitet svoje vrste, takav univerzitet koji nije učio samo znanju nego i „kultivisao osećanje", a to je jedan od najvažnijih uslova osposobljavanja umetnika. On je izgradio novog glumca. Dao mu je u svojoj strahovitoj disciplini široku unutarnju izražajnu slobodu. On je naučio decu novog teatra prvim slovima azbuke. Tairov, Vahtangov, Jegorov i mnogi drugi, pa čak i sam Mejerholjd, njegov ideološki suprotnik, biće duboko i dugo zahvalni iskustvu i pouci, toploj reči i tvrdoj strogoj ruci Stanislavskog. Nov teatar, bez obzira kojim pravcem išao u svojoj realističnosti, koja je jedini put za nov teatar, izviriće iz bukvara nezaboravnog učitelja. Uobličavao je talente, glumačke i rediteljske, vaspitavao je pozorišne ljude, davao pravo umetničko pozorište i budio nesagorivu ljubav s gledaocima. On je radio svim silama, svom dubinom svoga talenta i temeljitosti svoje široke kulture. I veliki je njegov testament. Mnogo treba pisati, mnogo govoriti, mnogo realizovati, da se obuhvati ovaj testament. A iznad svega, u njegovom testamentu, dominira jedna poruka:

„*Obrazovati talenat znači tek načiniti ga umetničkom snagom.*"

Posebno umetničko, glumačko obrazovanje. Opšte obrazovanje. Kultivizacija ukusa, *kultivizacija osećanja*. Kultura... kultura... kultura"... – to je reč koja još uvek neispunjena lebdi već godinama nad našim teatrima i koja je, eto sad kao poruka opet dolepršala do nas – topla, poslednja želja Stanislavskog.

Obrazujte sebe da bi svojim talentima dali zamaha i opravdanja, da bi postali umetnici. Sirovost, neposrednost i unutarnja dinamička snaga talenta nosu dovoljne. Ideje koje nosi i mora da nosi jedna dramska realizacija daleko prevazilaze sposobnosti neobrađenog talenta. Treba pojmiti, shvatiti, ras-

vetliti, produbiti do dna i razumeti, idejno odrediti, da bi se osetilo i *doživelo*.

Opšta i umetnička kultura leže pred ljudima koji se opredeljuju za umetnost. One ih čekaju kao most preko koga će doći do umetničkog dela. Treba odrediti svoje poglede na umetnost, a za to je potrebno poznavati je i poznavati ne samo vreme i uslove u kojima je iznikla nego i njen razvoj preko svih stepenica istorije. Čitati, raditi, sabirati, razmišljati, učiti se na svim umetnostima psihologiji i društvenom značaju umetničkog izraza, oblika, društvenom opravdanju umetničke suštine, snazi umetničke ideje i vrednosti kreacije. A umetnička kreacija ima bezuslovno ideju kao podlogu. Ona nosi, kroz doživljaj, tumačenje jedne stvarnosti, ona nosi ideju o toj stvarnosti. Bezidejna umetnost nije umetnost. A kultura je, pre svega, istorija ideja.

Kultivišimo svoje umetničke snage! Obrazujmo se da bismo bili umetnici!

Stanislavski je umro. Ali on živi u nama, toplo i prisno, s puno naše ljubavi i poštovanja. Produžimo tu čovečansku, živu ljubav, odužimo se velikom našem verovniku, stvorimo pozorište u kome će kraj snage talenata da živi visoka kultura.

I Stanislavski će dugo biti živ.

I biće spokojan...

(1938)

Jovan Putnik, *Prolegomena za pozorišnu estetiku,* Dramaturški spisi, priredio Zoran Jovanović Novi Sad, Sterijino pozorje, 1985, str. 39-41.

Dr Hugo KLAJN

UVOD U OSNOVNE PROBLEME REŽIJE

Poziv reditelja, ili režisera, skorog je datuma. Izgleda da je Gete prvi upotrebio reč režiser (kojom se služe i Rusi) u današnjem značenju pozorišnog reditelja. Mada je reč francuska, Francuzi reditelja zovu metteur en scene. Englezi i Amerikanci upotrebljavaju reči producer i director, Nemci Spielleiter. I to nije sve: neki Francuzi nazivaju reditelja animateur dramatique (onaj koji drami daje život). Neki ruski reditelji, Mejerholjd na primer, nazivali su sebe avtor spektaklja (autorom predstave). Sva ta imena kazuju da je reditelj onaj koji vodi, koji upravlja radom na predstavi, postavljanjem dramskog dela na pozornici i oživljavanjem, izvođenjem komada.

Reditelj je dakle jedno od navažnijih i za predstavu najodgovornijih lica. Na pozorišnom plakatu ili programu njegovo ime s pravom stoji odmah iza imena autora čiji se komad prikazuje. Reditelj pretvara dramu, koja je kao delo literature inače data samo kao niz rečenica, napisanih ili štampanih, u konkretno scensko zbivanje.

Da li reditelj mora biti glumac

Posao reditelja vršili su najpre i dugo vremena istaknuti članovi pozorišnog ansambla, tj. stariji glumci. Otuda se pojavilo mišljenje, koje neki još i danas zastupaju, da reditelj mora istovremeno biti i gluamc. Primeri čuvenih reditelja koji nisu bili glumci obaraju ovo shvatanje. Štaviše, ima daleko više velikih reditelja koji nisu bili glumci nego velikih reditelja glumaca. Dovoljno je podsetiti se Getea, nemačkog klasika, koji je u Vajmaru upravljao najpre amaterskim pozorištem, za koje je već

pisao male drame, a zatim i dvorskim pozorištem; na Ota Brama, književnika, direktora pozorišta i reditelja, na Nemirovič-Dančenka itd. Svi su oni bili veliki reditelji, svi su oni poznavati i kao književnici, a nisu bili glumci.

Glumačka sposobnost i rediteljska nipošto ne idu ukorak: mnogi slabi glumci postali su odlični reditelji, dok su genijalni glumci kao reditelji često bili slabi. Ni genijalni dramatičari Šekspir i Molijer, verovatno odlični reditelji, nisu se naročito istakli kao glumci. To je i razumljivo, jer se posao rediteljev bitno razlikuje od glumčevog i isto tako bitno se razlikuju i osobine koje su potrebne za uspešno vršenje tih poslova. Glumac mora biti obdaren osetljivošću za dela umetnosti, za proizvode mašte; on mora biti u stanju da neku zamišljenu, fiktivnu situaciju doživi kao da je stvarna, da oseti njenu lepotu ili strahotu, tragiku ili komiku.

Pored te impresivnosti, glumac mora biti u stanju da svoje doživljavanje jasno izrazi (ekspresivnost), te da onaj koji ga gleda i sluša shvati šta on doživljava. Taj glumčev izraz, zatim, mora da deluje na gledaoca, da i u njemu izazove određeno doživljavanje, da ga ne ostavlja hladna i ravnodušna, nego da ga zainteresuje, zahvati, uzbudi i potrese, ili pak da ga razvedri, zasmeje. Najzad, glumac mora biti kadar da se preobražava, mora imati moć transformacije.

Glumac se dakle mora odlikovati impresivnošću, ekspresivnošću, efektivnošću i transformacijom. Za reditelja su, međutim, potrebne druge sposobnosti: i reditelj mora biti osetjiv za fikciju; ali dok kod glumca ta fikcija mora izazvati doživljavanje koje će on izraziti svojim sopstvenim izražajnim sredstvima svoga sopstvenoga organizma, dotle se reditelj služi tuđim organizmima, celim umetničkim ansamblom i celim složenim aparatom pozorišne tehnike. Da bi to mogao, reditelj mora situacije i okolnosti dramskog zbivanja ne samo osetiti nego i shvatiti, on mora raspolagati znatnom sposobnošću analize.

To što je sam shvatio i osetio, reditelj mora umeti da prenese na svoje saradnike, na one koji će umesto njega izraziti njegovu zamisao. Njegova ekspresivnost se stoga takođe bitno razlikuje

od glumčeve: reditelj ne mora izražavati svoje doživljaje, nego umeti da izazove određeno doživljavanje i delanje kod glumaca; za to se on ne mora, kao glumac, služiti mimikom, intoniranjem, gestovima, nego jasnim izlaganjem, objašnjavanjem. Reditelj mora imati pedagoških sposobnosti.

I reditelj mora biti u stanju da deluje na publiku, ali opet ne svojim organizmom, kao glumac, već posredno, celom predstavom koju on stvara pomoću svih svojih saradnika. Zato reditelj mora imati ne samo stvaralačku fantaziju (nju mora imati i glumac) nego i sposobnosti organizatora, sposobnost da doprinos svih učesnika sjedini u jednistveno umetničko delo, u predstavu.

Najzad, pored svojih analitičkih, pedagoških i organizatorskih odlika reditelj mora imati i veliku moć samoodricanja. Dok se glumcu, preobraženom u lik, daje mogućnost da se iživljava, čak i kad se lično ne ističe, dotle se reditelj, koji ostaje skromno iza kulisa, mora zadovoljiti uspehom svoga dela i onih koji ga izvode. Njegov se rad najiše vidi na probama, na kojima publika ne prisustvuje; udeo autora, slikara, glumca u predstavi_ - sve je to mnogo više i jasnije vidljivo nego udeo rediteljev.

Mnogo manje poznat širokoj publici, a mnogo brže zaboravljen nego proslavljeni glumac, reditelj ipak mora biti svestan goleme odgovornosti svoga skromnog „zakulisnog" rada. Ako za ikoga važi naziv „inženjer duša", onda svakako za reditelja. Iako se sam ne pojavljuje na sceni, njemu je dato da govori stotinama u isti mah najupečatljivijim i najuzbudljivijim jezikom koji dosad poznaje čovečanstvo, jezikom neposrednog doživljavanja i delanja. Od njega više no od ma kog drugog zavisi šta će se na tom jeziku reći i kako će to odjeknuti – tako on učestvuje u rastu i radu generacija.

Šta reditelj mora biti

Reditelj dakle ne mora biti glumac; štaviše, veoma istaknuti glumci mogu kao reditelji i nehotice nametati svoj način ostalim

izvođačima, izazvati podražavanje, koje je uvek od štete. No ako čovek može postati reditelj čak i ako nikad nije glumio, ni kao profesionalac ni kao amater, ako on ne mora biti glumac ni de facto ni de jure, on to ipak mora biti in nuce. Jasno je da nije šteta, nego naprotiv veliko preimućstvo, ako je reditelj i glumac, kao što je to bio Stanislavski, kao što su kod nas Raša Plaović, Slavko Jan, Tito Stroci i dr. Ali ako nikad nije glumio, reditelj mora imati nekih glumačkih sposobnosti, mora imati nešto od glumca, mora bar toliko znati o glumačkom stvaranju koliko dirigent mora vladati svakim pojedinim instrumentom orkestra kojim diriguje. Bez toga će reditelj i glumci govoriti raznim jezicima, neće se razumeti, i on neće moći rukovoditi tako tananim i osetljivim stvaralačkim radom.

Da reditelj mora imati u sebi nečega od pesnika i književnika nije potrebno dokazivati; bez toga on neće biti sposoban da tačno oceni vrednosti i eventualne nedostatke drame, koja je književno delo, da je udesi za svoje potrebe, ne krnjeći ono što je u njoj bitno. Na Zapadu, naročito u Nemačkoj (ali ponegde i kod nas), postoje u pozorištima takozvani dramaturzi, književnici koji preudešavaju delo pre nego što ono dođe u ruke reditelja. Taj je način rada pogrešan i štetan. Reditelj nije zanatlija, on ne daje scenski oblik i život nečemu što je ne samo drugi stvorio nego i drugi preudesio, prilagodio ansamblu, publici, vremenu, pozornici. Predstava izražava određene ideje za koje odgovara reditelj. Tekst i ostale komponente predstave čine jedinstvenu, nerazdeljivu celinu. Zato reditelj mora biti svoj sopstveni dramaturg. A to znači da mora biti toliko književnik koliko je za to potrebno. Naveli smo već nekoliko primera reditelja koji su bili pretežno književnici, više književnici nego reditelji. I kod nas su mnogi književnici reditelji: Raša Plaović, pored toga što je arhitekta, reditelj i jedan od najistaknutijih glumaca jugoslovenskih, napisao je niz dramskih dela; Milan Đoković, Josip Kulundžić, Branko Kreftr, su i dramski pisci. Da su Šekspir i Molijer bili i pisci, i glumci, i reditelji i direktori pozorišta, poznato je svakome.

Drama je književno delo sazdano od reči; pozorišna predstava se odigrava u prostoru i vremenu. Ona je po tome srodna i likovnim umetnostima i muzici. Zato reditelj mora imazi smisla za slikarstvo i vajarstvo, za oblike i boje. I ako nije svoj sopstveni scenograf (kao što je bio Gordon Kreg, kao što su kod nas često Stupica, Borozan, Afrić), ili crtač kostima, on mora biti kadar da vidi slaže li se rad slikara sa njegovom sopstvenom zamisli ili ne; ako nema smisla za likovne umetnosti, njegov rad i rad slikara ići će u raskorak.

Od kolike je važnosti za reditelja tanan sluh takođe nije teško uvideti. Tu je od manjeg značja činjenica da u mnogim komadima ima pevanja i svirke, koje reditelj mora odabrati i uskladiti sa ostalim zbivanjem; značajnije je to što svaka izgovorena reč ima svoju boju, svoju intonaciju, svoju melodiju, od koje zavisi i njen smisao. „Dobar dan" ili „do viđenja" može se izgovoriti na bezbroj raznih načina (nestrpljivo, uvredljivo, ironično), reditelj mora svaku najfiniju nijansu da čuje i oseti. Pritom se ne sme zaboraviti da sluh za ove govorne nijanse nije istovetan sa muzikalnim sluhom. Ipak su ove dve vrste sluha srodne i čovek koji je sasvim nemuzikalan nema uslova da postane reditelj.

Ne samo intonacija nego i mimika, gestikulacija, celo držanje može odavati iskreno doživljavanje ili lažno. Reditelj mora odlično poznavati svakoga glumca sa kojim radi, mnogo bolje nego što glumac sam poznaje sebe, mora znati ne samo ono što on pokazuje nego i što u sebi krije, ne samo njegove manifestne sposobnosti nego i njegove latentne, još nerazvijene mogućnosti. Zato on mora bit i dobar psiholog.

Prema tome, reditelj mora imati nešto od glumca, književnika, slikara, muzičara, mora biti psiholog, pegadog i organizator, mora biti skroman, lišen sujete, a imati autoritete.

Značaj teorije za režiju

Kao stvaralac umetničkih dela (pozorišnih predstava) reditelj mora imati talenta. Ali je pogrešno misliti da je sam talenat dovoljan; neophodno je i znanje i iskustvo. Kao što nije dovoljna muzikalnost da bi se umelo svirati neki instrument ili dirigovati orkestrom, tako je zabluda verovati da je dovoljna naročita obdarenost da bi se moglo kako treba glumiti ili režirati.

Iskustvo se striče praktičnim radom. No ni talenat obogaćen iskustvom ne čini izlišnim teorijsko znanje. Teorija i praksa moraju se dopunjavati, biti uzajamno povezane, uticati jedna na drugu. Teorija se mora zasnivati na praktičnom radu, praksa obogaćivati teorijskim saznanjem o zakonitosti tog rada. Goli prakticizam je isto toliko oskudan, nesavršen i jalov koliko i prazno teoretisanje. I za teoriju o režiji važi ono što je Leonardo da Vinči rekao o slikarstvu: „Oni koji su se zaljubili u praksu umetnosti, ne odavši se prethodno pažljivim izučavanjima njene naučne strane, mogu se porediti s moreplovcima koji su pošli na more bez vesla ili kompasa pa zato ne mogu biti sigurni da će stići u željenu luku.

Odbacivanje teorijskog izučavanja je nenaučno i nazadno. U tesnoj vezi sa svojim praktičnim umetničkim radom Konstantin Sergejevič Stanislavski je ceo svoj život posvetio izgrađivanju, produbljavanju i proveravanju svoga sistema, dosad najobilnije i najobrazloženije teorije pozorišnog umetničkog rada; i ta je teorija, nikla iz prakse, dosad najviše obogatila praksu naprednih pozorišnih radnika u svim zemljama sveta.

I u ovim izlaganjima trudićemo se da teorijska razmatranja ostanu tesno vezana s praksom. Ne dajući zbirku praktičnih uputstava, recepata za režiranje, ipak hoćemo, prateći rediteljev rad na spremanju komada, da pretresemo naročito ona pitanja koja su problematična, da se zaustavljamo kod kamenja o koje se danas mlad reditelj, pa i stariji, najčešće i najlakše spotiče. Ne uobražavamo da smo uspeli skloniti ga i da će pozorišni reditelj, proučivši ove stranice, sigurno, glatko i lako stizati do premijere;

put rediteljev ostaje i dalje tegoban, pun iznenađenja i skrivenih opasnosti, raskrsnica i bespuća, na kojima se lako skreće na stranputicu i zaluta; ali i samo upozorenje na to kamenje može biti od koristi, podstaći na traženje, možda i kraćenje svoje staze, koja će pouzdanije odvesti cilju nego široki popločani put kojim ide gomila rutinera.

Hugo Klajn, *Osnovni problemi režije,* Univerzitet umetnosti,, Beograd, 1979, str. 31-35.

Dr Hugo KLAJN

METODI PREDAVANJA POZORIŠNE REŽIJE

NI SLUTIO NISAM, kad sam 1929. godine počeo da objavljujem pozorišne kritike, do čega mene, neuropsihijatra, ova moja nezakonita veza s voljenom pozorišnom umetnošću može da dovede: do toga da napustim svoju, ne manje voljenu, lekarsku profesiju, da mi glavno zanimanje postane pozorišna režija i da taj predmet predajem na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Jer se upravo to dogodilo: godine 1944. pošto sam, prepavši se od same pomisli na takvu mogućnost, odbio da vršim dužnost direktora drame, imenovali su me za rediteljevog savetnika (zvanje za koje ni pre ni posle nikad nisam čuo); a kad se pokazalo da ne mogu istovremeno da budem na radu i u Glavnoj vojnoj bolnici i u Narodnom pozorištu, oslobodiše me lekarskih obaveza, smatrajući verovatno da neuropsihijatara ima ipak više nego redateljskih savetnika. Uz to sam, u Dramskom studiju, osnovanom 1945. godine, preuzeo nastavu psihologije za pozorišne umetnike, a po osnivanju Akademije za pozorišnu umetnost uskoro i jednu klasu studenata režije.

Nije bilo lako – ni jedno ni drugo. Psihologija pozorišno-umetničkog stvaranja, a ona bi morala biti jezgro psihologije za pozorišne umetnike (za koju je već Stanislavski rekao da nam nedostaje), i danas je još u povoju. O tome svedoče i stručni pozorišni časopisi: uzalud ćete u njima tražiti radove iz te oblasti. Zato se u mnogim ustanovama za obrazovanje pozorišnih umetnika psihologija i ne predaje, a i gde se, kao na beogradskoj Akademiji, predaje, nastavnici za taj predmet dugo se traže i teško nalaze,. često se menjaju, pa njihovo mesto na mahove ostaje nepopunjeno.

To se ne može reći za pozorišnu režiju. Međutim, i tu postoje teškoće. Na nekim akademijama pozorišne režije traju dve

godine (a glume četiri) i neki nastavnici (od naših i pokojni rektor zagrebačke Akademije Branko Gavela, dok među stranima, koliko je meni poznato, slično misli rektor Akademije u Lajpcigu Armin-Geri Kuchoffk) smatraju da se, u stvari, režija ne može predavati, pa budući reditelji samo treba da gledaju kako njihov nastavnik režira. Ta okolnost odvojeno jasno pokazuje koliko su osnovna pitanja nastave pozorišne režije još otvorena.

Bojim se da pri takvom metodu, koji ima izvesne srodnosti sa glumačkim „foršpilovanjem" studenti podražavaju svog nastavnika, mesto da od samog počeka traže sopstveni način izražavanja; i da se time može otežati razvoj osobene individualnosti budućeg reditelja. Dok je za dete učenje podražavanjem (i razvoj ličnosti putem identifikacije sa vaspitačem) prirodno i neizbežno, dotle za umetničkog stvaraoca takav način učenja može biti štetan: dete tako stiče svima ljudima potrebna i u svih podjednaka znanja i navike; u umetnosti se ugledanjem na dobar uzor može naučiti izrađivanje savršenih kopija, ali ne i stvaranje umetničkih dela. Pretpostavlja se, doduše, da je sposobnost za originalno stvaranje (talenat, koji mu nijedna škola ne može dati) nešto što student donosi sa sobom; ali i tu sposobnost škola može razvijati ili prigušivati. Jedan od mojih bivših đaka, danas istaknuti reditelj, izjavio je nedavno u jednom intervjuu da stvaralac mora da ubije svoje učitelje. Nije rekao da li to važi za sve učitelje ili samo za neke, i koje. Ali ako moj život od njega nije ugrožen – a ja verujem da nije – onda je to zato što sam svojim đacima uvek preporučivao da od svakog uče, ali da se ni na kog ne ugledaju. Kao što su meni, kad sam studirao medicinu, utuvljivali načelo „primum non nocere", tako sam ja, razmišljajući o delovanju nastavnika na učenike režije, usvojio princip: „primum non impedire" – pre svega, ne sputavati razvoj originalne stvaralčke ličnosti svojih dela.

Odbacivši nihilističko poricanje svake mogućnosti da se režija predaje i uči, isto kao i utopističko verovanje da dobar nastavnik od svakog inteligentnog ljubitelja pozorišta može načiniti

reditelja, trebalo je odgovoriti na pitanje: čemu škola može i treba da nauči one izabranike za koje je komisija na prijemnom ispitu utvrdila (ponekad samo tvrdila ili pretpostavila) da imaju sposobnost neophodne za budućeg reditelja. Bilo je jasno da njima nipošto ne treba davati recepte za pripremanje pozorišnih predstava. Smatrao sam, i smatram, da je glavni zadatak nastave režije da se ti mladi ljudi najpre dobro upoznaju s osnovama i osobenostima pozorišnog izražavanja, a da im se zatim otvori mogućnost za vežbanje sve dok sasvim ne ovladaju jezikom scenskog zbivanja, dok ne nauče da njima saopšte, da jasno i jarko iskažu svaku misao, svoju ili tuđu.

Tako su onda bili sastavljeni naši nastavni planovi. Polazeći od toga da je pozorišna predstava prikaz jednog zbivanja koje deluje na publiku, koje hoće da joj (za razliku od stvarnog ili životnog zbivanja) nešto kaže, prelazili smo, u prvoj godini, na delanje dramskih likova i na „konkretne scenske radnje" (tako smo nazvali glavne elemente scenskog zbivanja: govorne i fizičke radnje glumaca). Ostale sastavne delove scenskog zbivanja, naročito one koji se odnose na oblikovanje i opremanje predstava (scenografija, kostimografija, osvetljenje), ostavljali smo za treću godinu studija, dok je druga bila posvećena radu sa glavnim saradnicima rediteljevim – sa glumcima.

Moram da kažem da je rad u tim godinama, drugoj i trećoj, uvek bio veoma otežan, a što se išlo dalje, bio je to još više, zbog toga što Akademija nije imala, i još uvek nema, svoje pozorište, i što studentima režije za njihov praktični rad ne stoji na raspolaganju dovoljan broj studenata glume, jer su oni, pored sopstvenih studija i vežbi, zauzeti i u pozorištima. Posledica toga je da diplomirani studenti režije odlaze u pozorišta, pa, i, pre toga, na spremanje svojih diplomskih predstava, bez dovoljnog praktičkog iskustva kako u radu sa glumcima tako i u optimalnom korišćenju raspoloživom tehnikom, naročito provincijskih pozorišta. Takav mlad reditelj naginje tome da od glumaca traži da bespogovorno izvršavaju njegove zamisli, mesto da kreiranje tih, do izvesne mere samostalnih, stvaralačkih saradnika pažl-

jivo prati i neguje, podstiče i namerava. To neizbežno dovodi do izlišnih a štetnih sukoba, pa i do odstupanja od onoga što je prvobitno bilo bolje zamišljeno.

Program za prvu godinu mnogo se lakše ostvaruje. Teškoće koje se tu pojavljuju potiču iz nečega što je van škole, više u osobenosti savremenih pozorišnih tendencija i u okolnostima naročito mlađe pozorišne publike. Reč je o odnosu savremenih, i izvođača i gledalaca, prema dramskoj literaturi. Osvrćući se na poruku Pitera Bruka povodom ovogodišnjeg Međunarodnog dana pozorišta, Eli Finci (pod naslovom „Trenutak pozorišta" u „Politici" od 30. IV do 2. V) potvrđuje da se „u životu teatra kao društvene i umetničke ustanove već godinama, možda i čitavu deceniju, i više, ne dešava ništa od svetsko-istorijskog značaja" i pripisuje to, najpre, „pomanjkanju prave" svetsko-istorijski značajne, dramske književnosti", a zatim „nedovoljnoj zainteresovanosti društva za pozorište", koja je, opet, samo odraz „prevladavanja svakojakih nižih i lažnih vrednosti (standarda i civilizacije. K.) nad pravim i autentičnim (istinskom kulturom. K.) vrednostima" Tako se, po Finciju, mogu praviti dobre predstave, ali „sudbina teatra je, mnogo više nego od same interpretacije, zavisna od dela koja se interpretiraju..." i „teatar će opet naći svoj pravi vid: kada se dramska književnost, danas uglavnom tako egzibicionistička i evazivna, vrati svojim pravim vrelima..."

Slažući se potpuno sa Fincijevim naglašavanjem važnosti onoga što se prikazivanjem („interpretacijom") kazuje i s njegovim završnim apelom da se „događaji ne čekaju skrštenih ruku", moram tome da dodam da savremena pozorišna umetnost takvim svetsko-istorijski značajnim pozorišnim događanjima ne samo što ne ide „smelo i borbeno u susret" nego, naprotiv, svim silama podstiče prvenstveno interpretacije nad onim što se interpretira, otima se od „robovanja teatra literaturi", od podređivanja izraza onom što treba da se izrazi. Od Living teatra i „hepeninga" do eksperimentalnog teatra Grotovskog, do Peter Cadekovog svođenja Šekspirove drame na povod za egzibiranje sopstvenih primisli i Arabel-Garsijinog „teatra panike", u svim tim

predstavama u kojima „gestovi, krici, izobličene grimase, tela koja se grče u nastupu zverskog straha predstavljaju osnovno sredstvo komunikacije" – svuda vidimo da se dramsko delo svodi na „svojevrstan pozorišni scenario", na „vrstu labavog literarnog preteksta za samostalnu kreaciju reditelja i glumca" (Vladimir Stamenković).

Nasuprot tome, u našoj klasi režije već se u prvoj godini najviše pažnje poklanjalo temeljnoj analizi dramskog dela. Nipošto ne zaboravljajući da reditelj mora tekst da prilagodi i svojoj publici i svojim izvođačima i samom sebi, zahtevali smo da izvođači u najvećoj mogućnoj meri ostanu verni duhu teksta i njegovom slovu, utoliko verniji ukoliko je delo koje se izvodi umetnički značajnije, i da tekst kao takav bude nerazdvojan sastavni deo predstave kao celine. Za razliku od mnogih nastavnika koji od svojih studenata, u prvoj godini, traže da dramatizuju pripovedačka dela, mi nismo podsticali slične vežbe, pa ni seminarske radove. Mada verujem da svaki reditelj treba da bude (naročito u slučaju nužde) svoj sopstveni dramaturg, kao i svoj sopstveni jezički lektor, da, prema tome, mora da raspolaže i znanjima iz tih oblasti, ipak su za njihovo sticanje nadležni nastavnici jezika i dramaturgije. A nastavnik režije mora, po našem mišljenju, budućeg reditelja da odvraća od preinačavanja i ispravljanja dramskog teksta dok još nije naučio da ga kako valja čita, razume, protumači, i da ga sa jezika dramske literature prevodi na jezik scenskog zbivanja.

Kao najpogodniji metod teorijske nastave pokazao nam se razgovor. Izloživši kratko problem, nastavnik postavlja pitanja, a svi studenti obavezno učestvuju u traženju najboljeg odgovora. Preimućstvo tog načina nad držanjem predavanja je u tome što se neuporedivo lakše održava budnom pažnja slušalaca i što nastavnik tako mnogo bolje upoznaje i odlike i nedostatke svojih đaka. Isto tako, u praktičnim vežbama zahtevamo da svaki prisutni student režije iznese svoje primedbe na rad svoga druga pre nego što će nastavnik reći svoj sud. Primorani da se izjasne o svemu čime nisu zadovoljni, o tome zašto i kako bi oni to dru-

kčije uradili, oni se usavršavaju u gledanju i slušanju, u uočavanju tuđih grešaka, na kojima se uče brže i bezbolnije, u njihovom izbegavanju, pa i u proveravanju opravdanosti sopstvenih kritičkih zamerki.

Prema dosadašnjim iskustvima verujem da će rezultati takve nastave biti mnogo povoljniji kad Akademija bude imala svoje pozorište. A s obzirom da broj danas poznatih i priznatih reditelja koji su za ovih dvadeset godina izišla iz naše klase (od 38 studenata koji su diplomirali ili apsolvirali, jedan je vanredni profesor, jedan docent, jedan predavač, a pet su asistenti na ovoj Akademiji, tri su reditelji u beogradskim pozorištima, dva su reditelji na filmu, tri na radiju, četiri na televiziji, trinaest rade kao reditelji u pozorištima izvan Beograda, jedan je televizijski reditelj izvan Beograda, dok se preostali bave kulturnim i naučnim delatnostima) i s obzirom na to da su, na temelju koji su dobili na ovoj Akademiji i u okolnostima kakve vladaju još i danas, uspeli da izgrade svoje samostalne i raznovrsne umetničkostvaralačke ličnosti – ja, kao njihov bivši učitelj, ne vidim razloga da budem naročito nezadovoljan ni rezultatima koje su do sada postigli.

ALMANAH, *Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1971, str. 67-71.

Bertold BREHT

REDITELJ I REŽIJA

Šta čini reditelj kad inscenira neki komad?
Iznosi neku priču pred publiku.

Šta mu za to stoji na raspolaganju?
Tekst, pozornica i glumci.

Šta je najvažnije u toj priči?
Njen smisao, to jest njena društvena poenta.

Kako se fiksira smisao priče?
Studiranjem teksta, specifičnosti pisca i vremena njenog nastanka.

Da li autor može prikazati priču potpuno u njegovom duhu čak kada potiče iz neke druge epohe?
Ne. Reditelj treba da izabere način čitanja koji zaniman njegovu epohu.

Šta je glavna procedura pomoću koje reditelj iznosi priču pre publiku?
Aranžman, to jest plasiranje ličnosti, fiksiranje njihovog međusobnog držanja, menjanja njihovog položaja, njihovih pojava i odlazaka. Aranžman mora smisleno ispričati priču.

Ima li aranžmana koji to ne čine?
Na gomile. Umesto da pričaju priču, loši aranžmani bave se drugim poslovima. Oni plasiraju određene glumce, starove, uz zanemarivanje priče u za njoj pozitivnim pozicijama (da pogled

pada na njih) ili dočaravaju izvesna raspoloženja kod publike koja površno ili pogrešno objašnjavaju publici zbivanja ili se služe napetostima koje nisu napetosti priče i tako dalje i tako dalje.

Koji su glavni lažni aranžmani naših pozorišta?

Aranžmani naturalizma gde se oponašaju sasvim slučajne pozicije ličnosti, one „koje se pojavljuju u životu”. Pozicije ekspresionizma u kojima se bez obzira na priču koja takoreći stvara samo mogućnosti daju ličnosti i prilika „za izražavanje"; aranžmani simbolizma kod kojih bez obzira na stvarnost treba u pojavi da istupi „ono što se iza toga nalazi"; idejni – aranžman čistog formalizma u kojima se teži „slikovitim grupacijama” koje priču ne kreću napred.

Prevod sa nemačkog Milan Tabaković

Bertold Breht, *Űber Schauspielkunst*, Henschelverlag, Berlin, 1973.

Pozorište, Tuzla, maj-avgust 1983, broj 3-4, str. 250-252. Moj IZBOR, R.L.

Patris PAVIS

O UMETNOSTI REŽIJE

POJAM REŽIJE

Pojam režije je skorašnjeg datuma jer se javlja tek od druge polovine XIX veka (a sama reč upotrebljava se od 1820.; v. Venstena, 1955), kada reditelj postaje „zvanično" odgovoran za uređenje predstave. Tako je nekada *režiser* ili ponekad glavni glumac uzimao na sebe da izlije predstavu u već postojeći kalup. Režija je bila sastavni deo jede rudimentarne tehnike razmeštanja glumaca. Takvo shvatanje često vlada kod široke publike koja smatra da je rediteljev posao samo briga oko kretanja glumaca i osvetljenja. B. Dort (1971) objašnjava da režija nije nastala zbog složenosti tehničkih sredstava i potrebe za jednim glavnim „operativcem" nego zbog promena kod publike: „Već od druge polovine XIX veka više ne postoji homogena i jasno izdiferencirana publika u odnosu na vrste predstava. Jer od tada više ne postoji nikakva prethodna suštinska saglasnost između gledalaca i pozorišnih ljudi o stilu i smislu tih predstava".

I REŽIJA I NJENE FUNKCIJE

A. Minimalna i maksimalna funkcija

Kod A. Venstena postoje dve funkcije režije: prva vezana za široku publiku, a druga za stručnjake: „Uzevši široko, pojam *režije* označava skup sredstava za scensku interpretaciju: dekor, osvetljenje, muziku i igru glumaca" (...) Usko gledano, pojam *režije* označava aktivnosti na uređenju (u određeno vreme i u određenom prostoru) igre, raznih elemenata scenske interpretacije nekog dramskog dela". (1955)

B. Postavka u prostoru

Režija se sastoji u tome da se dramski rukopis teksta (pisani tekst i/ili scenske naznake) pretvori u scenski rukopis. Umetnost režije je umetnost da se u prostor projektuje ono što je dramaturg mogao projektovati samo u vremenu Apija (1954). Režija pozorišnog komada sastoji se u tome da se tekstualna *partitura* scenski konkretizuje na način koji je najsvojstveniji predstavi; ona je „u jednom pozorišnom komadu onaj deo koji je istinski i specifično pozorišan u predstavi" (Arto). To je u celini preobražaj teksta kroz glumca i scenski prostor.

C. Postavka kao usaglašavanje

Reditelj okuplja i koordinira razne elemente predstave nastale zato što radi više stvaralaca (dramaturg, muzičar, scenograf itd). Bilo da treba postići jednu integrisanu celinu (kao u operi), ili, nasuprot tome, sistem u kome svaka umetnost ima svoju autonomiju (Breht), rediteljev je zadatak da odlučuje o povezanosti između raznih scenskih elemenata, što očigledno utiče odlučujuće na smisao u globalu. To koordiniranje se sprovodi, kod pozorišta koje pokazuje neku radnju, oko objašnjenja i komentara priče koja postaje razumljiva uz pomoć scene kao opšte klavijature pozorišne produkcije. Režija mora da izgradi jedan kompletan organski sistem, jednu strukturu gde se svaki elemenat integriše u celinu, gde ništa nije prepušteno slučaju već ima funkciju u određenoj koncepcijskoj celini. U tom pogledu kao primer može da posluži definicija Kopoa koja obuhvata bezbrojne pozorišne oglede. „Pod režijom podrazumevamo crtež neke dramske radnje. To je skup pokreta, kretnji i držanja, usaglašenost fizionomija, glasova i stanki; to je celokupna scenska predstava koja proizlazi iz jedinstvene misli kao njenog začetnika, regulatora i harmonizatora. Reditelj iznalazi i uspostavlja među licima onu trajnu i vidljivu vezu, onu uzajamnu senzibilnost, onu tajanstvenu saglasnost odnosa bez kojih drama, čak i

kad je interpretiraju izvanredni glumci, gubi najbolji deo svog izraza (*Critique d'un autre temps*, citirano kod Venstena, 1955).

D. Postavka kao osmišljavanje

Režija se, dakle, više ne tretira kao „nužno zlo" čiji bi se dramski tekst mogao, posle svega, tretirati kao samo mesto gde se javlja smisao pozorišnog dela. Tako za Stanislavskog napraviti režiju znači pokazati materijalno duboki smisao dramskog teksta. Zbog toga će režija raspolagati svim scenskim (scenski dispozitiv, osvetljenje, kostimi itd.) i igračkim sredstvima (igra glumaca, telesnost i gestualnost). Režija obuhvata, u isti mah, sredinu u kojoj se razvijaju glumci i psihološku i gestikularnu interpretaciju tih glumaca. Svaka režija je interpretacija teksta „kroz čin"; tek pomoću tog rediteljevog čitanja mi dobijamo pristup tekstu.

E. Rukovođenje glumcem

Međutim, konkretnije, režija je, pre svega, praktični rad s glumcima, analiza komada i precizna uputstva za gestualnost, pomeranja mesta, ritam i frazeologiju teksta koji se govori. Izučavanje ličnosti, njenih motivacija, čak njene unutrašnjosti (Stanislavski) jeste zajednički rad interpretatora i reditelja; potom treba iznalaziti najprikladnija izražajna sredstva za tumačenje uloge, prelaziti neprestano s globalnog plana komada na oživotvorenje različitih momenata uloge, s osnovnog *gestusa* komada na niz različitih gestova glumaca.

II PROBLEMI REŽIJE

A. Uloga režije

Pojava reditelja razvoju pozorišta značajna je po jednom novom stavu prema pozorišnom tekstu jer je ovaj dugo važio za neko zatvoreno mesto s jednom mogućom interpretacijom kojoj

je trebalo ući u trag (o čemu svedoči, na primer, Leduova formula gde preporučuje reditelju suočenom s tekstom da mu „služi a ne da se služi”). Danas, naprotiv, tekst je povod da se istražuju njegova brojna značenja, čak i njegove protivrečnosti, te sledstveno tome, on omogućava da se pojavi jedna nova interpretacija koja je konkretizovana originalnom režijom. Štaviše dolazak režije pokazuje da *pozorišna umetnost* može ubuduće da se punovažno tretira kao autonomna umetnost. Njeno značenje jeste u tome da traga isto toliko po svom obliku, te dramaturškoj i scenskoj strukturi, koliko i po smislu ili smislovima teksta. Reditelj nije neki elemenat izvan dramskog dela: „On prevazilazi uspostavljanje okvira ili ilustraciju teksta. On postaje bitan elemenat pozorišne predstave: neophodni posrednik između teksta i predstave” (...) „Tekst i predstava se uzajamno uslovljavaju, oni se izražavaju jedno drugim” (Dort, 1971).

B. Govor režije

U sadašnjoj koncepciji režija ima odlučujuću reč, kapitalnu ulogu jer za predstavu ona predstavlja „poslednju reč"; ne postoji univerzalni i definitivni govor dela koji predstava treba da pokaže. Alternativa koja je još na snazi kod najvećih reditelja – „igrati tekst” ili „igrati predstavu” – pogrešna je, dakle, od samog početka. Svaka predstava sadrži jedno posebno čitanje teksta, a svaki tekst sadrži klicu projekta predstave (*teatralizacija*). Ne može se davati prioritet jednom na štetu drugog. Može da se menja samo stepen teatralizacije teksta na sceni. Danas više niko ne smatra da je tekst referencijalna tačka, okoštala u jednoj jedinoj mogućoj interpretaciji i da tekst „može” imati samo jednu jedinu „pravu” režiju (*scenario, tekst i scena*). Nasuprot tome, režija se javlja kao jedan globalan *govor* kroz akciju i interakciju scenskih sistema, govor u kome je tekst samo sastavni (doduše fundamentalni) deo predstave.

C. Mesto tog govora

Scenske naznake pružaju *dramaturgu* scenski komentar koji može da da vrlo precizna uputstva za scensku realizaciju.

Sam *tekst* često direktno sugeriše odvijanje i mesto radnje, položaj ličnosti itd. Možemo se čak odvažiti na hipotezu po kojoj svaki dramski tekst mora biti napisan na osnovu neke režijske šeme, čak rudimentarne i dvosmislene, šeme koja je podvrgnuta zakonima o korišćenju scene, koncepciji o predstavljanju realnosti i senzibiliteta jedne epohe sa problemima vremena i prostora (pred-režija).

Ova dva elementa nisu nikada zaista imperativni, a lična rediteljeva intervencija je, i u neku ruku izvan teksta, odlučujuća. Mesto i oblik tog rediteljevog govora su vrlo višeznačni. Čak i kad je to konkretizovano u rediteljskom noteru, govor reditelja se teško može izolovati od predstave; u njemu je sadržana suština, metajezik koji je savršeno integrisan u način predstavljanja radnje i lica - on nije pridodat lingvističkom tekstu i sceni već im daje svoje modalitete postojanja. Metajezik reditelja nije ni neki drugi lingvistički tekst pridotat prvome, niti neka suvišna ilustracija pomoću scenskih sredstava onoga što kaže tekst: on obezbeđuje posredovanje između onog, specifično dramskog i pozorišnog, što *tekst* poseduje i onog „tekstualnog", što *scena* takva kakva je predstavljena ima, onog šta i po kom sistemu može da iskaže za njenog posmatrača. Scenografija je nesumnjivo najkonkretniji i najodlučniji element tog govora režije: scenski dispozitivi pokreće na specifičan način za svaku režiju mehanizme teksta i scenske koncepcije. Uostalom, *scenografija*, shvaćena kao pismo i jezik, svojstveni jednom tišu scene, možda upravo odmenjuje režiju onoliko koliko kontroliše i nadzire način proizvodnje i iskazivanja tekstualnog i scenskog dela.

Pored svesnog rada reditelja, treba najzad priznati da postoji i jedna vizuelna ili nescenska misao stvaralaca. Što se vizuelna misao, kako to sugeriše Frojd, više približava nesvesnim procesima nego verbalna misao, to reditelj ili scenograf može bolje

igrati ulogu „medijuma” između dramskog jezika i scenskog jezika. Scena bi se onda uvek odnosila na drugu svenu (*unutrašnji prostor*).

D. Režija klasika

Ona postavlja sva ta estetska pitanja s još većom oštrinom. S obzirom na to da je reč o starim tekstovima čija je recepcija danas teška bez određenog objašnjenja, to je reditelj prisiljen da se opredeli za svoju interpretaciju ili da potraži tradicionalne interpretacije. U njegovom radu se tada javlja više rešenja:

Ne *postaviti* na scenu, nego *ponovo postaviti* na scenu neki komad inspirišući se, uz arheološki zanos, izvornom režijom, ako postoje dokumenta iz tog doba.

Odbaciti scenu i njena scenska rešenja u „korist” čitanja po površini teksta, ne opredeljujući se za stvaranje smisla i uz iluziju (lažnu) da se čovek veže samo za tekst, a da je vizuelizacija suvišna.

Uzeti u obzor raskorak između doba kad je stvar prikazana, doba njenog stvaranja, i našeg, naglasiti taj raskorak i naznačiti istorijske razloge u tri nivoa čitanja, tj. *dati istorijski pristup*. Taj tip režije obnavlja, više ili manje eksplicitno, skrivene ideološke pretpostavke, ne boji se da otkrije mehanizme estetske konstrukcije teksta i njenog predstavljanja.

U tom duhu režija osvetljava više elemenata neophodnih za shvatanje smisla:

1. Vizuelizaciju iskazatelja: ko govori i s kog ideološkog mesta (igra u kostimima XIX veka da bi se govorili grčki klasičari, na primer).

2. Ilustraciju *međutekstom* i međuigrom: citati pozajmljeni do drugih autora kojima se osvetljava igrani tekst (v. Mesguich, Vitez)

3. „Postavljanje u komad” (mise en piece) originalnog teksta, tj. istovremeno *razaranje* njegove hegemonije i njegovog kulturnog laka koji skriva protivrečnosti, te *adaptacija* teksta

koji nije namenjen sceni, zahtevima igre (v. Planšona i njegovo *Postavljanje u komad Sida*, njegovog *A. Adamova* i njegove *Građanske ludorije*).

4. Razmeštanje, više ili manje kontrolisano, „označiteljskih postupaka", tj. scenskih sistema za manipulisanje gledaoca (Simon, 1979).

GLAVNI TEKST – SPOREDNI TEKST

To je razlikovanje koje je uveo R. Ingarden (1971) i prema kome „pisana" drama sadrži paralelno scenske *naznake*[*] - ili *sporedni tekst* – i tekst koji govore lica – ili *glavni tekst*.

Ta dva teksta su u dijalektičkom odnosu: tekst glumca pokazuje način na koji tekst treba da bude iskazan i dopunjava scenske naznake. Obratno, sporedni tekst osvetljava radnju lica, te, dakle, smisao njihovog govorenja.

Ingarden (1971) smatra da se ta dva teksta neizbežno mešaju posredstvom *objekata* prikazanih na sceni koji takođe imaju odjek u glavnom tekstu. U stvari, to spajanje dva teksta ostvaruje se tek u realističkoj režiji gde scenograf vodi računa da pronađe jednu scensku realnost koja proističe iz naznaka sporednog teksta. Ta estetska koncepcija polazi od principa da je autor imao, prilikom pisanja, određenu viziju/vizuelizaciju scene koju režija mora apsolutno da rekonstruiše.

Danas, mnoge režije zauzimaju suprotan stav od informacija koje je u sporednom tekstu dao dramaturg i osvetljavaju glavni tekst jednom kritičkom ilustracijom (sociološkom, psihoanalitičkom). Taj tip interpretacije očigledno menja tekst za igranje, ili ga bar fiksira u jednom od njegovih potencijalnih tumačenja.

Tako sadašnja praksa pokazuje da scenske naznake nisu „potpora" smislu, da se one ne nalaze na vanjskom nivou, metalingvističkom i iznad teksta, i da su, dakle, podvrgnute pravom

[*] Didaskalije, režija, prikazana stvarnost.

i jedinstvenom metalingvističkom komentaru komada, a to je komentar reditelja.

TEKST I SCENA

Razmišljanjem o odnosima između teksta i scene započinje suštinska rasprava o *režiji*, statusu koji reč ima u pozorištu i *interpretaciji* dramskog teksta.

I. ISTORIJSKI RAZVOJ

A. Logocentrični stav

Dugo je – od Aristotela do početka režije kao sistematske prakse krajem prošlog veka – pozorište bilo zatvoreno u jednu logocentričnu koncepciju. Bilo da taj stav karakteriše klasičnu dramaturgiju, aristotelizam ili tradiciju na Zapadu, on u svakom slučaju smatra da je tekst prvi elemenat, duboka struktura i suštinski sadržaj dramske umetnosti. Scena („prikazivanje", kako kaže Aristotel) dolazi tek potom, kao površinska i suvišna ekspresija koja se obraća samo čulima i mašti, te odvraća publiku od književne lepote priče i razmišljanja o tragičnom konfliktu. Tako se stvara jedna teološka simulacija *teksta*, pribežišta smisla, tumačenja komada, sa *scenom*, periferijskim mestom za lažni sjaj, senzualnost i telo u grehu.

B. Kopernikovsko vraćanje sceni

Za zalaskom istoricizma i željom da se pozorišni fenomen tretira sinhronizovano dolazi do zaokreta krajem XIX veka. Javljala se sumnja da je reč nosilac istine i dolazi o oslobađanja nesvesnih snaga slike i sna što dovodi do proterivanja pozorišne umetnosti iz oblasti govora: scena i sve što tu može da se obavi unapređeni su u rang vrhovnog organizatora smisla *predstave*. A. Arto obeležava krajnju tačku te evolucije u esteskoj jasnoći i snazi formulacije: „Pozorište koje podvrgava režiju i realizaciju,

tj. sve ono što u njemu postoji kao specifično *pozorišno*, jeste pozorište idiota, ludaka, zvrknutog početnika, piljara, anti-pesnika i pozitiviste, tj. zapadnjaka" (1964)

II DIJALEKTIKA TEKSTA I SCENE

Istorijska evolucija tekstualno-scenskog odnosa samo ilustruje dijalektiku ova dva sastavna dela predstave. Tako uvek:

- ili scena traži da se tekst pokaže i ponovo iskaže;
- ili se, pak, udaljava od njega, kritikuje ga ili relativizira nekom neočekivanom vizuelizacijom.

A. Scenska potencijalnost teksta

U prvom slučaju kada postoji scenska suvišnost, režija se ograničila na traganje za scenskim znakovima koji ilustruju ili pružaju iluziju gledaocu da je ilustrovana referentna tačka teksta. Uznemirava to što je za publiku – i čak za mnoge reditelje tzv. „filologe", ali takođe i za praktičare na bini – ta solucija predstavljena kao primerna, kao cilj kome se teži: „Dobra režija je intimna transformacija, tačku po tačku, koja evolira samo u svojoj celini. Tekst je *postao* predstava dok se kretao u smeru potencijalnosti koja je pre bila samo implicitna i, dakle, skrivena, ali je sada aktualizovana tako da izgleda neizbežna" (Hornby, 1977) ili „scenskoj virtuelnosti" (Serperi, 1978) smatra definitivno da tekst sadrži jednu dobru režiju koju samo treba pronaći, te da predstava i scenski rad nisu u sukobu s tekstualnim smislom, već u njegovoj službi. Upravo se tu nalazi krajnja koncepcija *filološkog* stava prema pozorištu (s tim što taj izraz nema ničeg uvredljivog). Njegova je zasluga što dete (tekstualno) nije bačeno s prljavom vodom (scenskom), a što je sigurno spasonosno danas kada još uvek imamo nekontrolisane eksperimente naših manipulatora i onih koji su opsednuti tekstom. Ali s njim opet postoji rizik da se blokira pozorišno istraživanje i nastavi određeni logocentrizam (Pavis, 1980).

B. Neminovno hermeneutičko[*] rastojanje

Čim se režija oslobodila vezanosti za tekst dolazi do određene distance u značenju te dve komponente i neuravnoteženosti između vizuelnog i tekstualno označenog. Ta neuravnoteženost je pokretač, kako novog gledanja na tekst tako i novog načina prikazivanja realnosti koju tekst sugeriše. Ta pojava veoma liči na brehtovsko *distanciranje*, a s tom što je tu reč samo o posebnom slučaju koji je posebno sistematizovan. U stvari, kružni tok modela tekst/predstava vredi za svaki pristup – bez predrasuda – tekstu koji se igra. On čini neku vrstu hermeneutičkog kruga u praksi režije, kruga koji se iskazuje na sledeći način:

U tom interpretativnom krugu čini se da su neki elementi fiksni: tekst (I) i njegovo tumačenje (II); drugi kao da naginju promeni;: mnogobrojne režije stog dela. Dakle, sada se vidi da nova interpretacija reditelja pokreće druge promene. Te promene u interpretaciji objašnjavaju se, evolucijom gledanja na tekstove, eventualno obavljanjem ključeva za dešifrovanje i, svakako, promenom publike koja tera režiju dase prilagođava njenim zakonima i ukusima. Sve dok se verovalo da je interpretacija definitivan čin, bilo je logično da se predlaže jedno te isto čitanje teksta, a u režiji promeni samo neki detalj. Uostalom, moglo bi se tvrditi i obratno, a to je da se režije *ne menjaju* kada nema nekog novog fundamentalnog tumačenja: mada postoji prividno velika raznolikost u režijama, one ipak ostaju u okvirima istih pretpostavki, bilo da je Hamlet u kupaćem kostimu (po Besonu iz Berlinskog Volksb_hne) ili da igra jojo (po jednoj narednoj zamisli).

POJAM TEORIJE POZORIŠTA

Teorija pozorišta je disciplina u konstituisanju koja se interesuje za pozorišne fenomene (tekst i scenu), da bi ih objasnila ob-

---

[*] Scenario, vizuelno i tekstuelno, režija, pred-režija.

jedinjavajući ih u širu celinu izgrađenu na određenom sistemu zakona koji upravljaju predstavom.

I. TEATRALNOST I LITERARNOST

Povodeći se za primerom književne teorije čiji je predmet literarnost, pozorišna teorija uzima za svoj predmet izučavanja *teatralnost*, tj. specifična svojstva scene i pozorišnih oblika koji su istorijski provereni. Opšti sistem koji ona pokušava da izgradi mora voditi računa koliko o istorijskim primerima toliko i o oblicima koji se mogu teorijski zamisliti: teorija je hipoteza o funkcionisanju jedne posebne predstave koja se izučava. Uz pomoć te hipoteze istraživač će posle moći da precizira model i da suzi ili proširi teoriju.

II. TEORIJA I NAUKA O PREDSTAVI

Još smo veoma udaljeni od jedinstvene teorije o pozorištu s obzirom na širinu i raznolikost aspekta koji treba uobličiti u teoriju: *recepciju* predstave, analizu govora, *opisi scene* itd. Ta raznolikost perspektiva veoma otežava izbor jednog objedinjavajućeg stanovišta i jedne naučne teorije koja će biti kadra da obuhvati dramaturgiju, estetiku, semiologiju. Do sada se, u stvari, pre strukturalističkog istraživanja jednog sistema dovoljno širokog da iskaže (razne) pozorišne manifestacije, teoretisanje sprovodilo kroz razne discipline: *dramaturgiju* (za kompoziciju komada, odnose između mesta i vremena dela i režije); *estetiku* (za stvaranje lepog i scenskih umetnosti); *semiologiju* (za opis scenskih sistema i konstrukciju smisla).

Ove tri discipline kojima treba pristupiti što „naučnije" alatke su za pozorišnu teoriju; one ne treba da budu u odnosu konkurentnosti već da omoguće metodološki hod između nekog posebnog dela i teorijskog modela čije su one moguće varijante. U tom smislu, uzaludno je pitanje da li neka od tih disciplina obuhvata drugu: čas je to estetika kao teorija o stvaranju/recepciji umetničkog dela; čas je to dramaturgija kao shema svih mo-

gućih interakcija između vremena/prostora dela i predstave; čas opet semiologija koja daje analizu označiteljskih sistema i njihove organizacije u pozorišni događaj.

III TEORIJA I PRAKSA

Nikad ne treba odvajati teorijsku konstrukciju i konkretne primere. Scenski rad i istraživanje u oblasti forme i ideologije stalno će menjati teorijsku hipotezu. Njen vrednosni kriterij teži isključivo uspešnom opisu dela i iznalaženju novih oblika. *Praksa* obuhvata, dakle, koliko konkretne analize kritičara toliko i scensko eksperimentisanje realizatorske ekipe.

Bentley, 1957 – Nicol, 1962 – Clark, 1965 – Beck, 1970 – Kl_nder, 19+71 – Artioli, 1972 – Dukore, 1974 – Kestern i Schmid, 1975 – Slawinska, 1979.

Prevela s francuskog Ljiljana Cvijetić – Karadžić

Patris PAVIS, *Dictionnaire du théatre*, Editions Sociale, Paris, 1980.

SCENA, knj. I, broj 2, godina XIX, mart-april 1983, 2-7.

O AUTORU ZBORNIKA

LAZIĆ, Radoslav je srpski reditelj, estetičar i dramski pedagog. Rođen je u Sanskom Mostu 13. 9. 1939. godine. gimnaziju i potom studije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju završio u Beogradu, gde je diplomirao režiju u klasi prof. Vjekoslava Afrića, 1964. godine. Uporedo je studirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Postdiplomske studije iz oblasti teatrologije apsolvirao je na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Specijalističke studije završio na Université, Paris VII, Diplome d'Etudes approfondies (1981.) i Diplôme doctorat de 3_ cycle (1984.) iz oblasti Etudes techniques et estétiques du Théatre. Doktorsku disertaciju *Jugoslovenska dramska režija, 1918.-1991., Teorija i istorija, praksa, propedeutika* odbranio na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu 1993. Kao pozorišni reditelj režirao oko 50 dramskih predstava na scenama Beograda, Zagreba, Novog Sada, Subotice, Niša, Banja Luke, Varaždina, Kumanova, Leskovca, Zrenjanina, Sombora, Vršca, Pančeva. Režirao prvo izvođenje Sterije na sceni Državnog teatra Tirgu-Mureš u Rumuniji. Kao pristalica multimedijalne orijentacije, režirao je na televiziji, radiju i filmu, te za scenu lutkarskog teatra.

Od 1976. godine bavi se pedagoškim radom na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, najpre kao umetnički saradnik za predmet režija, a od 1984. godine kao predavač za predmet Istorija i estetika režije u svim medijima, naime, u pozorištu, na filmu, radiju i televiziji). Od 1977. godine stalni je saradnik, a potom i urednik časopisa za pozorišnu umetnost *Scena*, kao i urednik rubrike *RTV-estetika* u časopisu *RTV-teorija i praksa*. Saradnik je mnogih časopisa u zemlji i inostranstvu, gde objavljuje rezultate svojih estetičkih istraživanja u oblasti pozorišne, filmske, radijske, televizijske, operske i lutkarske režije, njene istorije i estetike. Lazićevi radovi prevedeni su na više evropskih jezika. Saradnik stručnih domaćih i svetskih enciklopedija.

Autor, proređivač.urednik ili priređivač je sledećih knjiga: *Estetika modernog teatra (koautor sa Dušanom Rnjakom) 1976; Kultura režije, 1984; Dramska režija, 1985; Traktat o režiji, 1987; Pariska theatralia,1988; Traktat o filmskoj režiji, 1988; Fenomen režija, 1989; Rasprava o filmskoj režiji, 1991; Traktat o lutkarskoj režiji, 1991; Svet režije, 1992; Hermeneutika režije, 1993; Rečnik dramske režije, 1996; Jugoslovenska dramska režija, 1996; Estetika TV režije, 1997; Teatrološki brevijar, 1998; Estetsko doživljavanje teatra, 1999; Estetika operske režije I, II, 2000; Nušićev teatar komike, 2002; Estetika lutkarstva, 2002, Umetnost reditelјstva, 2003; Filozofija pozorišta, 2004; Svetsko lutkarstvo, 2004, O glumi i režiji. Razgovori s Plešom, 2005; Knjiga režije. Bojanov „Dundo", 2005; Japanski klasični teatar. 12 No*

drama, 2006; Dijalozi o režiji. Od Stanislavskog do Grotovskog, 2007; Nušićev teatar za decu, 2007; Kultura lutkarstva, 2007; Umetnost lutkarstva, 2007, Propedeutika lutkarstva, 2007; Magija lutkarstva, 2007; Daske koje život znače, 2007; Estetika radiofonske režije, 2008; Teatar – život dvočasovni, 2008; Traktat o glumi, 2008; Traktat o scenografiji i kostimografiji, 2009; Biti glumac, 2009; Sara Bernar, Umetnost teatra, 2009; Aleksandar Saša Petrović, 2010; Pozorišno slikarstvo, 2010; Lutkarski Theatrum Mundi, 2010; Savremena dramska režija, 2011; Režija filmske animacije, 2012, Veselo pozorje "Kalamandarija", 2012, Biti reditelj, 2012; Biti režiser, 2012.

Radoslav Lazić je autor oko 50 zbornika i tematskih brojeva časopisa posvećenih umetnosti pozorišta, filma, radija i televizije, u kojima je naglasak na režiji, na istraživanju fenomena režije, estetskih procesa rediteljske umetnosti u sinhronim traganjima za estetikom režije, njene teorije, istorije i propedeutike. Dobitnik je nagrade Akademije za pozorište, film, radio i televiziju (1964) za svoj umetnički rad, naime, režiju, a za režiju predstave Tri sestre A. P. Čehova, subotičkog Narodnog pozorišta na XX susretu vojvođanskih pozorišta Pohvalu (1970). Dobitnik je Povelje za saradnju i doprinos u ostvarivanju istraživačkih projekata Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka Srbije i Povelje filmskog časopisa Sineast, 1988.

Radoslav Lazić je držao predavanja na univerzitetima u Parizu, Beogradu, Zagrebu, Ljubljani Sarajevu, Osijeku, Banja Luci, Cetinju, Novom Sadu, Teheranu, Rotenburgu, iz oblasti istorije i estetike režije. Član je stručnih žirija, udruženja književnika, dramskih umetnika, i međunarodnih asocijacija SIBMAS, FIRT, AICET, počasni član UNIMA i ASSITEJ. U novosadskom Prometeju, uređivao Biblioteku dramskih umetnosti (pozorište, film, radio, televizija, video), koju sada uređuje kao Autorska izdanja u Beogradu, gde objavljuje temeljna dela iz istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti (Apija, Arto, Stanislavski, Tarkovski, Bergman, Grotovski, itd.). U Autorskim izdanjima objavljuju se dela iz sopstvene teatrološke, filmološke i estetičke istraživačke laboratorije. Autor posebnu pažnju posvećuje antologijama, hrestomatijama i zbornicima kao sintezama u panorami savremenih i klasičnih dela iz estetike, istorije i teorije dramskih umetnosti.

Osnovu naučno-istraživačkog rada Radoslava Lazića predstavlja *Jugoslovenska dramska režija / (1918 – 1991) / Teorija i istorija, praksa, propedeutika*, zajedno sa *Rečnikom dramske režije*, imenikom osnovnih pojmova dramske režije. Ostali delovi njegovog istraživanja se organski nadovezuju na njih i predstavljaju otvorenu celinu istraživanja po načelu Work in Progress, dela u nastajanju.

Dobitnik internacionalne nagrade za životno delo „Mali Princ" za izuzetan doprinos razvoju kulture i scenske umetnosti za decu na XII Međunarodnom festivalu pozorišta za decu, Subotica, 2004. Dobitnik nagrade za sveukupni doprinos razvoju lutkarstva u Srbiji, 2008. i dobitnik Međunarodne nagrade za doprinos razvoju dramskog odgoja, Mostar, 2009; dobitnik priznanja za desetogodišnji doprinos razvoju Lut-festa, Istočno Sarajevo, 2009, kao i Povelje "Zlatna anima" za životno delo, Lut.fest Ist. Sarajevo, 2012.

SADRŽAJ

EDITORIAL
Radoslav LAZIĆ
KAKO, ZAŠTO, ČEMU BITI REDITELJ 5

UVOD
Radoslav LAZIĆ
O VASPITANJU I OBRAZOVANJU MLADIH REDITELJA 7

Konstantin S. STANISLAVSKI
IZ BELEŽAKA O TEATARSKOJ UMETNOSTI . . 16

Konstantin S. STANISLAVSKI
UMETNOST GLUMCA I REDITELJA 25

Nikolaj JEVREJINOV
REŽIJA U ŽIVOTU 37

Erih ENGEL
REŽIJSKI SEMINAR 46

Jovan PUTNIK
TESTAMENT STANISLAVSKOG 48

Dr Hugo KLAJN
UVOD U OSNOVNE PROBLEME REŽIJE 51

Dr Hugo KLAJN
METODI PREDAVANJA POZORIŠNE REŽIJE 58

Bertold BREHT
REDITELJ I REŽIJA 64

Patris PAVIS
O UMETNOSTI REŽIJE 66

O AUTORU ZBORNIKA 78

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792.027.2(082.2)
792.071.2.027(082.2)

BITI reditelj : brevijar dramskog vaspitanja i obrazovanja : dramska režija / [priredio] Radoslav Lazić. - Beograd : R. Lazić, 2012 (Beograd : Foto futura). - 78 str. ; 21 cm. - (Biblioteka dramskih umetnosti)

Tiraž 500. - O autoru zbornika: str. 78. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.
ISBN 978-86-84283-40-7 (R. Lazić)
1. Лазић Радослав [уредник] [аутор додатног текста] [издавач], 1939-
a) Позоришна режија b) Позоришни режисери
COBISS.SR-ID 193373452