

# BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI



Radoslav Lazić  
**TRAKTAT O TEATROLOGIJI**  
**Dijalozi o pozorišnoj nauci**

*Zajedničko izdanje*  
ALTERA BOOKS  
Radoslav Lazić, autor

*Urednik*  
Marko Petrović

*Recenzenti*  
Prof. dr Radoslav Đokić  
Tomislav Gavrić

*Priprema za štampu*  
Đorđe Sekerezović

<i>Dizajn</i> <b>Milan Arnaut</b>
--------------------------------------

*Korektura*  
Tatjana Mihailović Soldat

*Tiraž*  
300 primeraka

*Štampa*  
ALTERA BOOKS

**ISBN 978-86-89937-12-1**

Radoslav Lazić

**TRAKTAT O**  
**TEATROLOGIJI**  
Teatrološki dijalozi o pozorišnoj nauci

Beograd, 2014.

*Knjigu TRAKTAT O TEATROLOGIJI. Dijalozi sa svetskim, evropskim, jugoslovenskim, srpskim, hrvatskim i slovenačkim teatrolozima o pozorišnoj nauci POVEĆUJEM MILANU ARNAUTU (1952-2014), VRHUNSKOM DIZAJNERU U OPREMANJU IZDANJA POZORIŠNIH KNJIGA KOJI JE ZADUŽIO SRPSKU SAVREMENU TEATROLOGIJU. UMRO JE OVOGA DRAMATIČNOG PROLEĆA, 2014. POPUT MOLIJERA NA SCENI, A MILAN U ŠTAMPARIJI. NJEGOVO ŽIVOTNO DELO JE KIZ ALTERA, KOJA BI TREBALO DA PONESE NJEGOVO VREDNO IME: KIZ ALTERA "MILAN ARNAUT".*

# SADRŽAJ

PREDGOVOR (Radoslav Lazić) .....	7
----------------------------------	---

## DIJALOZI O TEATROLOGIJI U SVETU

UM DRAMSKE REŽIJE (Jan Kot) .....	10
ENERGIJA DRAME I REŽIJE (Fernando Arabal) .....	15
DRAMSKA REŽIJA I POZORIŠNA ESTETIKA (Andre Vensten) .....	17
REDITELJ – TVORAC ZNAKOVA (An Ibersfeld) .....	23
INTERDISCIPLINARNI DRAMSKI CENTAR (Bernar Dort) .....	30
SLOBODA DRAMSKE REŽIJE I POLITIKA (Jurij Ljubimov) .....	37
OTVORENI METOD REŽIJE (Džozef Čajkin) .....	41
ANTROPOLOGIJA DRAMSKE REŽIJE (Eugenio Barba) .....	43
SAVREMENA POLJSKA REŽIJA (Konstanti Puzina) .....	49
POZORIŠNA REŽIJA I TEATAR U RUMUNIJU (Valentin Silvestru) .....	52
GLUMAC U PEKINŠKOJ OPERI (Su Bao-Kun) .....	55
GLUMA I REŽIJA U KABUKI TEATRU (Matagoro Nakamura) .....	58
GLUMA I REŽIJA U LATINSKOJ AMERICI (Marija Bonila) .....	62
REŽIJA AFRIČKOG RITUALNOG TEATRA (Lorens Kiru) .....	64
TEATAR, REŽIJA I POLITIKA (Mikel Difren) .....	70

## THEATROLOGIA SERBICA

REŽIJA U ISTORIJI SRPSKOG POZORIŠTA (Borivoje S. Stojković) .....	73
FRANCUSKO – JUGOSLOVENSKE VEZE (Slobodan A. Jovanović) .....	79
STANISLAVSKI U SRPSKOJ I JUGOSLOVENSKOJ TEATROLOGIJI (Milan Đoković) .....	81
REŽIJA U ISTORIJI SRPSKOG POZORIŠTA I DRAME XIX VEKA (Božidar Kovaček) .....	86
O ŠEKSPIRU I ŠEKSPIROLOGIJI (Dušan Mihailović) .....	94
FENOMENOLOGIJA NUŠIĆEVE KOMIKE (Milenko Misailović) .....	108
SAVREMENI NUŠIĆEV SVET (Dragoljub Vlatković) .....	121
DRAMSKA REŽIJA I ESTETIKA (Milan Damnjanović) .....	125
O KULTURI REŽIJE I POZORIŠNOJ KULTURI (Borislav Jović) .....	129

## THEATROLOGIA CROATICA

REŽIJA U POVIJESTI HRVATSKOGA KAZALIŠTA (Nikola Batušić) .....	135
O REDITELJIMA DR BRANKU GAVELLI I BOJANU STUPICI (Davor Šošić) .....	138
REŽIJA I LITERATURA O REŽIJI (Boris Senker) .....	142

## THEATROLOGIA SLOVENICA

REŽIJA U SLOVENAČKOM TEATRU (Filip Kalan Kumbatovič) .....	148
REŽIJA U ISTORIJI SLOVENAČKOG POZORIŠTA (Dušan Moravec) .....	152
STRUČNA BIOGRAFIJA RADOŠLAVA LAZIĆA .....	156
LITERATURA .....	159

## PREDGOVOR

Ova knjiga stvarana je više od tri decenije, od osamdesetih godina XX veka pa do početka druge decenije XXI stoleća. U teatrološkim dijalozima sudelovali su značajni naučnici i umetnici sa prostora Evrope, obeju Amerika, Azije, Afrike, gotovo sa cele planete, osim Australije. Najviše teatroloških dijaloga pripada Evropi, kao i nekadašnjoj Jugoslaviji sa republikama: Srbija, Hrvatska i Slovenija. O pozorišnoj nauci ovde svedoče najuglednija naša i svetska savremena teatrološka imena teoretičara, estetičara, istoričara i umetnika o pozorišnom dramsko-scenskom stvaralaštvu, kritici, estetici, istoriji, poetici i teoriji pozorišta.

Još pre 25 godina, dakle tačno pre četvrt veka, u "Kulturi", časopisu za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku, objavio sam temarski zbornik radova posvećen savremenoj teatrologiji – nauci o pozorištu (br. 48 - 49, 1980). U Predgovoru sam tada napisao:

– Pozorište i pozorišnu umetnost možemo proučavati s različitih gledišta. Opšta nauka o teatru, teatrologija, ili kako je Nemci nazivaju Theaterwissenschaft, Francuzi Theatologie, ili kako se kod Rusa odomaćio termin Teatrovedenje, jeste složena naučna disciplina, heteronomna nauka. Kao samostalna nauka koja izučava dramaturgiju, režiju, glumu, scenografiju, kostimografiju, scensku muziku, koreografiju, kroz istoriju, teoriju i praksu teatra formirala se početkom XX stoleća. Zaokupljena klasifikacijom, tipologijom i sistematizacijom teatra, pozorišna nauka nas uvodi u različite vrste pozorišnog stvaralaštva (...)

Ideja ovog teatrološkog zbornika bila je da se jednim reprezentativnim izborom podstakne razvoj pozorišne misli u nas. To je misao o pozorištu kao umetnosti, pozorišnoj teoriji i praksi, estetici teatra, pozorišnoj kulturi. To je bila potreba da se istakne ideja konstituisanja teorije predstave, teorije režije i teorije glume u našoj nauci o teatru. Ovo su jedinstvene teatrološke discipline u stvaranju scenske umetnosti, koje zahtevaju posebna komparativna istraživanja. Pozorište je jedina živa umetnost, kako kaže Appia: Theatre, l'art vivant. Pozorišni Efemeridis!

U "Kulturi" je objavljen Uvod u teoriju i sistematsku nauku o pozorištu Ditriha Štajnbeka (Dietrich Steinbeck, Einleitung in die Theorie und systematik der Theaterwissenschaft, Berlin, 1970, 1-17) u prevodu Tomislava Gavrića. Štajnbek ukazuje na poteškoće teatrologije, jer:

– Teatar ne postoji kao "stvar" sa utvrđenim mestom u prostoru, već kao radnja karaktera. Teatar se potvrđuje u gledaocu i zavisn je od intencionalnosti dela (...)

Štajnbek ukazuje na paradoks teatra i njegove istorije koja nastoji da razume umetnička dela koja više ne postoje. Paradoks teatra je paradoks o pozorišnoj predstavi kao teatarskom Efemeridisu.

On s pravom zaključuje, i meni je blisko njegovo mišljenje, da :

– Teatrološko istraživanje je potpuno iluzorno bez zajedničkog rada nauka o umetnosti, društvenih i istorijskih nauka (...)

Teatrologija je multidisciplinarna, heteronomna nauka, kao što je teatar u svojoj suštini ZUSAMENKUNSTWERK – ZAJEDNIČKO DELO UMETNOSTI.

Traktat o teatrologiji je majeutičko, erotematičko, teorijsko delo u kojem autor pokušava da putem dijaloga ostvari autentičnu naučnu građu. Ovo je pokušaj zasnivanja estetičke teorije pozorišta, kao umetnosti, kroz stručna pitanja i odgovore najpozvanijih autora u nas i u svetu. Autor svoj traktat o teatrologiji smatra otvorenim naučnim delom, o čemu svedoči već sama činjenica da je bio prinuđen da iz ovog izdanja izostavi veliki broj pozvanih sagovornika i njihova

teorijska, kritička, teatrološka gledišta o jedinoj živoj i neponovljivoj – umetnosti teatra. Pozorišna umetnost se tek u modernom, još više postmodernom, a naročito postdramskom vremenu oslobodila “carstva literature”. Kroz višemilenijsku istoriju pozorišta, od Eshila do Beketa, dramski teatar je bio inscenizacija drame na sceni. Danas je pozorišna predstava ZAJEDNIČKO DELO UMETNOSTI.

Prirodno je da u ovim dijalozima dominira umetnost režije i reditelja, kao tvorca scenske umetničke celine, u kojoj dominira reprezentativni glumac, kao akter i protagonista drame na sceni, uz njega predstavu izražavaju vreme/prostor i svi drugi konstituenti scenskog stvaralaštva. Dijalozi o drami kao partituri scenske umetničke tvorevine ovde su manje-više raspravljeni i samom činjenicom da je drama prevashodno književni, ali i scenski umetnički rod. Zato o drami treba ravnopravno da raspravlja teorija književnosti, ali i teatrologija – scenologija – nauka o pozorištu. Takođe i drugi konstituenti dramsko-scenskog stvaranja, kao što su to vreme/prostor, muzika, scenografija, kostimografija, scenski pokret, dikcija, retorika, predstavljaju nezaobilazne teme u teatrološkim dijalozima.

Neka pitanja ovde su posvećena pozorišnoj kritici, recepciji pozorišne umetničke predstave, sociologije i psihologije pozorišta, kao i problemima metodologije savremene teatrologije.

Ovi teatrološki dijalozi predstavljaju pokušaj da se u srpskoj nauci o pozorištu sistematizuju posebni problemi nacionalne pozorišne istorije, ali i da se ukaže na opšte komparativne kontekste savremene svetske teatrologije, na razmeđi vekova, u nas i u regionalnom okruženju, kao i u opštoj nauci o pozorištu.

U pomenutom zborniku u „Kulturi“, 1980. godine, objavio sam i metodološku studiju Režija Hansa Knudzena iz njegove temeljne studije Metodika nauke o teatru (Hans Knudsen, Metodik der Theaterwissenschaft, Majnc, 1971.) u kojoj se on zalaže za metodologiju rekonstrukcije pozorišne umetničke predstave i njenu kreativnu režiju.

Moj izbor u ovom zborniku sadrži i vredne studije teatrologa Žana Divinjoa, Andre Venstena, Tvrtka Kulenovića, Milenka Misailovića kao i drugih svetskih i naših autora.

\* \* \*

Celina teatarske kulture nezamisliva je bez ravnomernog razvoja svih konstitutivnih delova koji grade sistem duhovnog i intelektualnog sveta jednog naroda ili jednog društva u vremenu i prostoru. Bez vrednosnih parametara nema, niti može biti, pozorišnog i kulturnog dinamizma, kao ni života teatarske umetnosti.

Teatrologija je u doskorašnjoj Jugoslaviji (1918-1991) imala evropski i svetski kontekst. Sarađujući sa uglednom edicijom *Bibliothèques et musée des arts du spectacle dans le monde* – *Performing Art Libraries and Museums of the World*, CNRS, Pariz, 1992, četvrto izdanje – predstavio sam desetinu teatroloških biblioteka Beograda, Zagreba, Ljubljane, Novog Sada i Sarajeva. Danas, u već dve decenije bivšoj Jugoslaviji, postoji beogradski Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sa skromnom bibliotekom. Nešto više naslova poseduju biblioteka Fakulteta dramskih umetnosti i Muzej pozorišta Vojvodine, uključujući tu i stručnu biblioteku. Veći i od ovoga fonda jeste fond biblioteke Srpskog narodnog pozorišta, a daleko skromniji fond biblioteke Akademije umetnosti u Novom Sadu, uključujući tu i bogatu Zbirku pozorišnih knjiga u Biblioteci Matice srpske, preuzete od Sterijinog pozorja.

Bez biblioteka nema nauke. Bez nauke nema ni kulture ni umetnosti. U Narodnoj biblioteci Srbije retke su knjige iz teatrologije, a još su ređe u Biblioteci SANU. To je slika i prilika naše



teatrološke baštine. Treba reći i to da ima nekoliko pojedinaca, entuzijasta u nas, koji imaju vredne teatrološke i biblioteke, ali koje samo oni koriste.

Na našim dramskim fakultetima i akademijama ne postoje posebno konstituisane katedre teatrologije, niti studiji na grupama za teatrologiju. Na magistarskim i doktorantskim studijama danas je sve više mladih stručnjaka koji nose najviša naučna zvanja iz teatrologije.

U SANU ne postoji odeljenje za dramsko-scenske umetnosti, mada su mnoge naučne i umetničke discipline, istini za volju, zastupljene. Ali, dramsko-scenskih umetnosti u SANU nema!

\* \* \*

Dijalog je osnova erotematike, majeutike – klasične umetnosti dobro postavljenih pitanja. Upravo zahvaljujući dijalozima mogući su putevi do pozorišnih istina. Svaka nauka, pa tako i nauka o pozorištu – teatrologija – predstavlja put do saznanja o složenom umetničkom pozorišnom stvaralaštvu, jedine žive i neponovljive umetnosti.

O klasičnom kineskom teatru, o Pekinškoj operi, svedoči Su Bao Kun, o japanskom klasičnom teatru Kabuki odgovara Matagoro Nakamura, o tradicionalnom afričkom teatru vodio sam dijalog sa režiserom iz Kenije, Lorensom Kiiru.

Svi ostali dijalozi posvećeni su teatrologiji kao nauci o pozorišnoj umetnosti scenско-dramskog stvaralaštva.

Pozorišne predstave nastaju, budu i nestaju u vremenu. Nauka o pozorištu – teatrologija – traje u sadašnjosti i, kao istorija, u budućnosti. Zato je ovaj TRAKTAT O TEATROLOGIJI, pored dugih naučnih svedočanstava, znak pored puta pozorišnog EFEMERIDISA.

# DIJALOZI O TEATROLOGIJI U SVETU

## UM DRAMSKE REŽIJE

### *Dijalog sa teatrologom prof. dr Janom Kotom*

*Šekspir je kao svet, ili kao život.  
Svaka epoha nalazi u njemu ono što sama traži i što sama hoće da vidi.*

*Vaše knjige Šekspir, naš savremenik, Jedenje bogova i mnogi članci u prevodu Petra Vujičića i Biserke Rajčić, svojevrsna su hermeneutika režije. Objasnite svoje čitanje klasike danas.*

Mene je uvek interesovala jedna stvar: to je susret ili sukob između teksta i različitih, savremenih načina njegovog čitanja, jer jedno je čitanje, a drugo predstava. Kako to izgleda, kako se to dešava u našem vremenu? Naravno, ili reagujem na predstavu koja je događaj, ili, dok čitam tekst, u nekoj meri pokušavam da napravim predstavu ili je zamišljam na neki način. Daću Vam primer, nadam se da nije mnogo komplikovan. Da li Vam je poznat *Doktor Faustus* Kristofera Marloua? Nedavno sam ga pročitao. Ukratko, to je religiozna drama, drama o grešniku koji sklapa pakt s đavolom. Đavo mu poklanja znanje, vlast, putovanje, žene i sve ostalo – u zamenu za njegovu dušu. To je klasična tema u hrišćanstvu, s tom razlikom što se u srednjovekovnoj drami put hrišćanina između greha i vrline završava izbavljenjem, a *Doktor Faustus* završava osudom. Pitanje kritičara je sledeće: zbog čega se Marlo, koji je bio ateist, i nikad nije verovao u Boga, zainteresovao za religioznu dramu? Drugo pitanje: zašto u toj drami, kako je danas čitamo, do nas tako naglo dopire tema očajanja? Na kraju imamo Faustov očaj, neveru u Božje milosrđe, pakleni očaj, jer je on osuđen. Šta znači taj očaj? Izgleda da odgovor savremenog čitaoca na to mora da ima savremeno značenje, za Marloua i za njega. Zbog toga mi se čini da je odgovor koji bi bio, za režisera, od najvećeg značaja i veoma koristan za čitaoca, Marlo izražavao, kroz hrišćanski očaj, očaj čoveka Renesanse. U trenutku kada je čovek Renesanse postao svestan da ne može da promeni svet, da mu je vlast ograničena, da ideja kralja-filozofa koji će biti pravedan ne može da se realizuje, nastupa izvestan pesimizam, očaj renesansnog optimizma. Ako uzmemo da je najvažniji problem u *Faustu* taj hrišćanski očaj, koji predstavlja naš očaj – jer mi ne možemo da promenimo svet, mi koji raspoložemo svemirskim brodovima ne možemo da rešimo naše najprostije probleme, osećamo da je maštanje dvadesetog veka o pravednom sistemu, promeni sveta, snazi ljudskoj takođe ograničeno. Tako mi čitamo *Fausta*. To je, upravo, nekakva proba savremenog čitanja *Fausta* Kristofera Marloua.

*Kakav je značaj Međunarodnog simpozijuma kritičara i teatrologa na temu "Pozorišna predstava i jezik pozorišne kritike"?*

Uvek je dobro sastajati se. Naročito na tako prijatnom mestu kao što je Novi Sad. Valja priznati da te "javne diskusije" malo donose, jer svak govori o svojem "dvorištu". U čemu je suština savremenog teatra koji je sve više teatar razmene? Razmena među ljudima, njihovi susreti, gledanje predstava, to da oni dolaze ovde, da se sporazumevaju – sve to otvara nekakav "prozor u svet", i za Novi Sad i za one koji ovde dolaze. Međunarodni susreti su kao ljubavni susreti.

*U kojem su odnosu režija i kritika?*

Moje mišljenje je da je kritičar, pravi kritičar, neko ko režira "na papiru". Zbog toga on, s jedne strane, ima prednost nad režiserom. Na papiru, on može da ima najbolje glumce, najlepše dekoracije; sve je "u vazduhu", jednostavno, može da uradi *sve* što želi. S druge strane, režiser ima prednost nad kritičarem, jer ima pozorište, to je nešto konkretno, što se ne može praviti "u vazduhu". Glumac mora da uđe s jedne ili druge strane, jer scena je ograničena. Kritičar ima prednost nad režiserom u svojoj mašti, a režiser nad kritičarom u *otporu materijala* od kojega na kraja stvara predstavu.

*Edvard Čato, poljski teatrolog, jednom je rekao da je kritičar režiser literature. Kako Vi komentarišete takvu misao?*

To je tačno! U izvesnom smislu, kritičar je *režiser literature*. On mnogo radi na vezi jednog teksta s drugim. To je, u krajnjoj liniji, nekakva igra tekstova. Kritičar, pišući o jednom tekstu, oslanja se na druge tekstove, ili one koji govore o istoriji toga dela. Sukobljava različite vrste tekstova, jer, i on je nekakav *režiser literature*. Čato je veliki kritičar.

*Koliko ste, kao kritičar, posvetili pažnje rediteljskom stvaralaštvu u modernoj režiji Poljske?*

Na žalost, poslednjih šesnaest godina sam u Americi, i to o čemu sam ovde govorio, i poslednje skice koje pišem, o Kantoru su i njegovom *teatru smrti*.

*Naš režiser – doajen, Mata Milošević, rekao je da on bolje poznaje svoju predstavu nego kritičar koji je gleda. Kako gledate na ovaj paradoks?*

Nije važno ko zna bolje, nego da svak zna drugačije. Ja sam nekoliko puta režirao, ne baš najbolje, ali sam režirao. Pogled iznutra i pogled spolja su različiti. Smisao je u sukobima, u tome da se umetnički rad, rad teatralni, ljubav, sve to zajedno oslanja na sukobe. Ne radi se o tome šta je bolje, nego šta izlazi iz tog susreta.

*Kakav značaj ima režija u vašem duhovnom životu?*

Najznačajniji trenuci u mom životu su bili kada sam se družio ili radio sa režiserima. Upravo ono što umem najbolje da uradim, ono što je najbitnije, rezultat je mog druženja s režiserima. Na primer, moj susret s Piterom Brukom; zatim, dok sam radio nekoliko sedmica sa Strelerom, i pre toga rad sa pozorišnim prijateljima u Poljskoj. Nalaženje nekakvog idealnog rešenja je uticaj na reditelja, a ne moje lično režiranje.

*Bernard Dort, francuski teatrolog i kritičar, rekao je da je režiser prvi kritičar svoje predstave, a da je kritičar poslednji režiser predstave. Kako gledate na tu odrednicu – kritičar kao reditelj, reditelj kao kritičar?*

To je tačno! No, suština je drugde. Čini mi se da je ovde u diskusijama ona bila pokrenuta, ali ne sasvim razjašnjena. Režiser počinje od toga što ima tekst, dramski tekst, koji zamenjuje pokretima tela, svetlom, dekoracijom, osvetljenjem, predstavom... To što u predstavi nije tekst, to je realizacija teksta, realizacija teksta na hiljadu različitih stvari, na telo, pokret, svetlo – to svi znaju. Posle toga, kritičar ponovo pretvara tu predstavu u tekst, jer, u krajnjoj liniji, to što stvara kritičar – to je tekst. To što kažete da je kritičar poslednji koji režira može se protumačiti kao vraćanje režiserovog rada u tekst. To je *feed-back*.

### *Šta je predmet dramske režije?*

To je veoma teško reći. Mislim da je pogrešno mišljenje da postoji samo jedan režiser i jedan kritičar, jer ima mnogo različitih režisera i kritičara. Postoje režiseri koji realizuju ili režiraju svoje viđenje teatra (u stvari, sami sebe u tekstu). Ali, za njih je tekst nešto drugorazredno. Grotovski pravi svoj teatar, a ima režisera koji realizuju tekstove autora *na sceni*. Postoje veoma različiti oblici režiserskog rada. Mnoge čuvene režisere – jedan od njih je i moj prijatelj Ervin Akser – najviše interesuje rad s glumcem. On smatra da je sve ostalo nevažno, kao što su ideje, misli... To nije važno. Važan je rad s glumcem. Najvažnije je da taj glumac dobro *zaigra*, i ništa više, jer on je osnova teatra. Mogu Vam reći da pod stare dane u pozorištu najviše volim da gledam velike glumačke kreacije.

*Koje su osobenosti savremene režije u Poljskoj i njenog evropskog prestiža (Šiler, Akser, Vajda, Jarocki, Svinarski, Grotovski, Kantor i drugi)?*

Jednostavno, talentovan smo narod. Još pre rata Poljska je imala veliku školu matematike i logike. Na pitanje *zbog čega*, mnogi su odgovarali: zato što je besplatno. Da bi se razvijale medicina i fizika, potrebne su laboratorije. Poljska je imala izvanrednu matematiku, logiku. Ima i lepe žene. Zašto? Zato što ima! Poljska ima veoma dobar teatar, dobre režisere. To je, verovatno, zbog toga što je Poljska mesto gde se mnogo šta dešava između Istoka i zapada. Možda je to rezultat veze bogate kulturne tradicije među režiserima, u pozorištu, u celom društvu, s političkom napetošću. Kulturno zaleđe i politički stresovi možda utiču na režiserski talenat.

### *Dakle, dramatičan prostor rađa dramsku režiju?*

Dramatična režija! Nekada sam pisao predgovor za japansko izdanje moje knjige *Šekspir, naš savremenik*, kratak. Oni su me zapitali zbog čega Poljak piše o Šekspiru. U nekoj meri, između Poljske i Japana, između našeg i japanskog shvatanja Šekspira, postoji izvesna sličnost, jer i Poljska i Japan su zemlje pune zemljotresa.

### *Kuda ide dramska režija danas u svetu?*

Čini mi se, od naglih avangardnih istraživanja, pa do konfrontacije s tekstom, sve do povratka dramskom tekstu.

*Da li je režija interpretiranje (teksta) ili kreacija (predstave)? Osvrnite se na intermedijalnu režiju (teatar, film, radio i TV) i na multimedijalnu režiju (eksperimentalnu).*

Režija je, svi znamo, veoma raznorodna delatnost. I upravo zbog toga danas, za mnoge režisere teatar je jedan... samo jedan od medija. Postoje televizija i film, i naravno, funkcija režisera nije svuda identična. Međutim, postoje režiseri, na primer, kao što je Andžej Vajda, koji je filmski i pozorišni reditelj, ili Piter Bruk...

### *Bergman, Orson Vels...*

Da, naročito Bergman. Stvarno mi se tako čini. Režija je, uglavnom, delo mašte i kreacije, ali je stvar tehnike u drugom planu. Kada sam prvi put režirao u inostranstvu, u Edinburgu, dva Mrožekova komada, otišao sam do Pitera Bruka i rekao mu: "Slušaj, za dve sedmice počinjem da režiram. Ništa ne znam o režiji. Reci mi šta je važno." "Važno je", rekao je, "da naučiš ovo: imaš prednji i zadnji deo scene, *up-stage* i *back-stage*, onda *left and right*, levi i desni deo, i da paziš da

kažeš, kada glumci izlaze na scenu, ko izlazi prvi, a ko drugi, jer mogli bi da se sudare u vratima. Ako to budeš znao, ostalo nije problem.”

*Važno je kako “ući” (enter) i “izići” (sortir)...*

Da, moraš znati da ovaj izlazi prvi, a onaj drugi, i da paziš da jedan drugoga ne zaklanjaju dok su na sceni.

*Ko je “gore”, a ko “dole”...*

Da, odozgo do dole. I više nema šta da se uči!

*“Biti spreman, to je sve”...?*

Režija, to je stvar uma. A tehnika, to se brzo nauči. Naravno, da bi neko bio kritičar, mora znati da piše, da zna slova, i da kuca na mašini.

*Kakvo je vaše gledanje na tradicionalno japansko pozorište No i Bunraku? Osvrnite se na probleme semiotike teatra.*

To je veoma složeno pitanje. Osnovna stvar koja me je uzбудila u japanskom, istočnjačkom teatru, jeste značenje znakova. Znak je često udaljen od svog značenja. Igra se više sam oblik znaka. On je kao u kaligrafiji. Razlika između kaligrafije i običnog pisma je u tome što je u kaligrafiji važan oblik slova. To znači, sama linija ili njena debljina imaju neku vrednost, a ne samo to da li će se nešto napisati ovako ili onako. U kaligrafiji je važno pisanje, jer drugačije se piše ljubavnici, ministru, ocu. Kaligrafija ima svoje značenje.

*Vi pripremate knjigu o japanskom teatru. Da li je završena?*

Nije. Napisao sam samo dva članka.

*Koja dela o estetici režije biste preporučili za prevođenje, i zašto?*

Jednostavno, ne znam.

*Kakva je tema nove knjige o Šekspiru koju pišete?*

Imam jednu nezavršenu knjigu o Šekspiru, a pored toga, iz ranih skica proizašla je knjiga o Poljskoj, *Kameni potok*. Sada će, verovatno, u Francuskoj izaći zbirka pozorišnih članaka pod naslovom *Kavez traži pticu*.

*Čuo sam da se knjiga o Šekspiru zove Šekspir, naš savremenik.*

Imao sam ideju da je nazovem *Šekspir, naš nesavremenik*, a šta će biti, teško mi je reći. Imam još jedan naslov, *Kalem* (engl. *hotom*). To je ličnost iz *Sna letnje noći*, na poljskom se kaže *spodek*.

*Kalem!*

Na poljskom je *spodek*, a u poslednjem tumačenju je – *dupek*. *Bottom* je na engleskom zadnjica ili dno. “The bottom translation” je prevod za *spodka*, ali istovremeno i za zadnjicu. I to zbog toga jer je osnovna razmena na karnevalu između glave i zadnjice.

*Napisali ste mnogo tekstova o režiji...*

Ja volim konkretnost. Mogu da pišem razne stvari, ali uvek počinjem od konkretnog. A apstraktno da razmišljam – to ne umem.

Šta mislite o knjizi Irvinga Hofmana Režija u svakodnevnom životu, u nas još neprevedenoj? Ta knjiga je veoma dobra, i nju bih preporučio za tumačenje.

Kako Vi gledate na režiju u svakodnevnom životu (politika, industrija, društvo, literatura)? Sve što sam hteo da režiram u svakodnevnom životu, režirao sam...

Kako objašnjavate fenomen režiranja? Imate veliku energiju. Da li je režija vezana za energiju? Utiče li na Vaš rad u umetnosti?

Verovatno, jer nešto se dešava.

Kako gledate na fenomen politika-režija? Sve se u životu režira. Ko to režira ljudima? Tačno je da smo izrežirani. U to nema sumnje. I to u režijama ne baš najboljih režisera.

Može li se govoriti o "samorežiji"?

Politički?

Naravno, i u tom aspektu.

Ceo pokret "Solidarnost" je bio proba "samorežije". Govorilo se da je to samoupravljanje. Kada sam bio u Poljskoj pre ratnog stanja, izgledalo je da će to uspeti. Bilo je to veliko maštanje...

*Simultani prevod s poljskog: Zofia Uzelac.*

- 29. i 30. maj 1982, Sterijino pozorje, V međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa. Tema: "Pozorišna predstava i jezik kritike".

- "Okno", Zagreb, br. 272, 1982. Objavljen pod naslovom *Povratna sprega. Razgovor s Janom Kotom.*

KOT (Kott), Jan – poljski teatrolog – rođen u Varšavi 27. X 1914., poznati istoričar književnosti, književni i pozorišni kritičar, u svetu ugledni šekspirolog i esejist. Studirao romanistiku. Bio profesor univerziteta u Vroclavu i Varšavi. 1968. odlazi iz Poljske i predaje na univerzitetima Amerike, Evrope, Japana, Izraela. Najduže je predavač na američkom univerzitetu u SAD (Stoni Bruk). Pored naučnog rada, bavi se i režijom. U SAD prvi režirao Vitkacijevu dramu *Ludak i kaluđerica*. Pisao poeziju. U nas su objavljene Kotove knjige: *Šekspir, naš savremenik* (SKZ, 1963), *Jedenje bogova* (Nolit, 1974), *Kavez traži pticu* (Gradina, 1983), u prevodu Petra Vujičića, *Pozorište esencije i drugi eseji* (Prosveta, 1986) i *Kameni potok*, eseji (Književne novine, 1990) u prevodu Biserke Rajčić. Umro u SAD, u Santa Monika, Kalifornija, 23. XI 2001. u 87. godini.

Radoslav Lazić, *Svet režije - U traganju za estetikom režije*, Prometej, Novi Sad, 1992, 43-52.

# ENERGIJA DRAME I REŽIJE

## *Dijalog sa dramskim autorom i rediteljem Fernandom Arabalom*

*U poslednje vreme se sve više oseća tendencija vaše zaokupljenosti umetnošću režije. Danas se govori i o režiji u svakodnevnom životu. Realnost konkuriše teatru. Umetnost kao da zaostaje. Uloge su se izmenile u našem vremenu: film i teatar su na ulici, a umetnost teatra i filma se zatvara u jedan estetski jezik. Kakav je Vaš odnos prema režiji?*

Režirao sam vrlo malo pozorišnih predstava – ukupno dvanaest svojih dela – i samo pet filmova. Kada govorimo o rediteljima uopšte, mislim na ljude koji postavljaju delo na scenu. Mislim na one najkreativnije – na Tarajanu, Toma Gorgana, Jelija, Viktora Garsiju. S njima sam postigao neku vrstu stvaralačke trke. Oni su uzeli moje delo, i na nov način ga postavili na scenu. To mi je pomoglo da i ja ponovo uzmem kormilo u ruke na nov način. Na žalost, većina pozorišnih reditelja mora da vodi bitku s materijalnim sredstvima, da bi mogli da postave na scenu neko delo. Tu se javlja i trka koja nema nikakve veze s pozorištem, a to je ekonomska trka. Često u ovoj trci ne pobeđuju najinteligentniji i najsposobniji, nego najlukaviji. Voleo bih da sve energije reditelja idu ka kreativnosti, a ne ka novcu.

*Sarađivali ste s Viktorom Garsijom. Kako je ta saradnja funkcionisala u smislu osvajanja novog scenskog prostora, kako se literarni tekst pretvarao u novu tvorevinu? Kako je taj projekat tekao na relaciji dramski autor, Arabal, i reditelj Garsija, u predstavi Groblje automobila?*

Garsija i ja smo imalo vrlo tešku i komplikovanu vezu, na momente čak surov, agresivan odnos. Viktor Garsija je umro. Mislim da je bio jedan od najvećih vizionara današnjeg pozorišta. Mnogo sam naučio uz njega, iako je bio potpuno nesposoban da svoje teorije formuliše. Čovek je morao da ga posmatra vrlo pažljivo da bi shvatio njegovu umetnost stvaranja. Bio je brutalan i primitivan... On je bio pravi naslednik Artoa. U većini slučajeva je noć završavao plačući. I umro je upravo onda kada je *trebalo* da umre – onog trenutka kada mu je pretila najveća opasnost da ga proguta pozorište reda.

*Kakav je Vaš stav prema kritici u pozorištu i u umetnosti? Da li kritika u umetnosti ima istu ulogu kao i u politici, pošto smatrate da odsustvo kritike u politici može da dovede vladara do najveće katastrofe, jer, okružen laskavcima, on gubi svaki dodir sa stvarnošću?<sup>8\*</sup>*

Za mene je kritika u novinama, u opštim crtama, bila pozitivna. Vrlo često je bila prenatlažena i suvišna. Hoću da kažem da je bilo ili suviše hvale, ili suviše kritike. Ali, iznad svega bila je univerzitetska kritika koja prilično ozbiljno proučava moje pozorište – što, naravno, nekad doводи do zabune. Nedavno je u Pariz došla profesorka s Univerziteta u Los Anđelesu koja je pisala doktorsku disertaciju o mom pozorištu.

ARABAL, Fernando – dramski pisac i reditelj – rođen u Melilji (španski Maroko), 1932. Studirao u Parizu, gde će se posle dvogodišnjeg bolovanja konačno opredeliti za avangardni teatar. Arabal je kao dramski pisac i romansijer, pozorišni i filmski reditelj i kao slikar jedan od najizrazitijih predstavnika avan-

<sup>8\*</sup> Pitanje Zdenke Aćin. Prim. R.L.

garde šezdesetih godina. Od 1954. godine živi u Parizu, gde i danas deluje i stvara. Na BITEF-u su prikazane njegove dve predstave: *Groblje automobila* (1968), *I cveću stavljahu lisice* (1971). U nas su objavljene i dve Arabalove knjige: *Živela smrt* i *Pismo generalu Franku*. Na jugoslovenskim scenama igrane su brojne Arabalove drame: *Fernando i Liz*, *Piknik na frontu*, *Lavirint*, *Arhitekta* i *Asirski car* i dr.

Radoslav Lazić, *Svet režije, U traganju za estetikom režije*, Prometej, Novi Sad, 1992, 63-69.



# DRAMSKA REŽIJA I POZORIŠNA ESTETIKA

## *Dijalog sa teatrologom Andre Venstenom (André Veinstein), profesorom pozorišne estetike i direktorom Pozorišnog instituta na VIII pariskom univerzitetu*

*Izrazite sadašnje poglede na sopstvenu studiju Pozorišna režija i njena estetska uloga, čija su dva izdanja već objavljena u Parizu.<sup>9\*</sup> Za ovu knjigu ste dobili visoko priznanje – nagradu Žorž Žamati (Georges Jamati), 1957. U Argentini je takođe objavljena Vaša studija, a sada Vaša knjiga izlazi u izdanju beogradskog Univerziteta umetnosti<sup>10\*\*</sup>. Kako danas vidite svoju studiju, četvrt veka posle njenog nastanka?*

Vrlo je teško napraviti bilans na tako spontan način kakav je naš razgovor. Ako mislite na kritike upućene mojoj knjizi, naročito na definiciju režije kako je ona formulisana na početku studije, mogu reći da su neki stavljali primedbu o tome kako je bitno da se za svakog reditelja stvori posebno tumačenje režije. To se nije pojavilo u mojoj knjizi. Učinio sam to namerno. Kad sam se našao pred studijom ovog problema, veoma složenog, koji je već odavno predmet tolikih diskusija i polemika, bilo mi je važno da pronađem definiciju režije.

Očigledno je to uzбудilo one koji su čitali samo pedesetak stranica moje knjige; a da su čitali dalje, videli bi svu važnost činjenice koju sam isticao: kako je režija – u svojoj svakodnevnoj primeni, dakako – i lično tumačenje svakog umetnika.

Mislim da je ova činjenica značajna, i da svaki pokušaj prilaženja jednom umetničkom problemu nosi elemente polemike. Trebalo je jednom već izaći iz kruga, ako se želelo prikazati ono što je naučna istina tog problema. Polemika se može održati istovremeno iz subjektivnih, ali i objektivnih elemenata, naravno ako se žele predstaviti svi aspekti takvog problema...

*Znači, postavlja se pitanje da li je mogućna estetika režije?*

Ako je dobra ova želja koju izražavam tokom našeg razgovora, onda bi trebalo otvoriti polemiku protiv polemike estetike. Neophodno je u etapi u kojoj mi istražujemo ovo pitanje u svojstvu specijalista, specijalista teorije režije, da bi se unapredilo naše istraživanje, dakle: neophodna je objektivnost. Što se tiče mojih istraživanja, moram reći da sam dugo radio na ovim pitanjima. Sada sam se našao u situaciji da proučim dela koja su nastala posle mog, i koja su se bavila i drugim problemima.

Posebno sam bio zainteresovan za principe istraživanja koja su počeli pozorišni ljudi, pre svega reditelji, u sopstvenim umetničkim disciplinama. Reč je o istraživanju koje je istovremeno teorijsko i praktično. Iz tog duga rođena je pozorišna laboratorija. Stoga je moja druga studija posvećena problemima eksperimentalnog pozorišta. Istovremeno, većina istraživanja u ovoj oblasti odvela me je do posebne problematike, a to su problemi korišćenja dramskog prostora. Iz ovih razmatranja nastala je moja studija koja se odnosi na probleme scenskog prostora.

<sup>9</sup> *La mise a mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Andre Veinstein, Flammarion, Paris, 1988; treće izdanje. Prim. R.L.

<sup>10</sup> \*\* *Pozorišna režija i njena estetska uloga* Andre Venstena, s mojim predgovorom i uredništvom, objavljeno u izdanju Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983. Prevod Milene Šafarik i Ivanke Pavlović-Marković. Prim. R.L.

Sada se pripremam da objavim izvesna razmišljanja o naučnim uslovljenostima studija i nastave pozorišne umetnosti. Ovo interesovanje me je dovelo do toga da sam već pripremio izvestan broj studija i počeo da objavljujem svoje poglede na metodologiju pozorišnog studiranja. Ova problematika mi trenutno izgleda najzanimljivija.

Valja odgovoriti, napokon, na Vaše pitanje, da li je i kako je mogućna jedna estetika režije?

Pozorište je, srećom, predmet često različitih studija i pogleda, zaista sjajnih, ali mi se čini da ove studije, ostvarene na drugačijim stanovištima, nisu bliske esteticima. Očigledno je da može biti zanimljivo izučavanje pozorišta sa sociološkog, psihološkog ili pedagoškog stanovišta. Ali, najčešće discipline koje se koriste u ovim studijama obično su sociologija, psihologija ili pedagogija – to nije pozorišna estetika.

Isto tako, različiti metodi pristupanja pozorišnoj umetnosti: bilo da je reč o fenomenologiji, strukturalizmu ili, u novije vreme, semiologiji – ma koliko bili zanimljivi, pogrešni su, po mome mišljenju, zato što žele da budu jedini princip objašnjenja. Estetika je jedina disciplina koja može s puno prava da koristi rezultate ovih različitih metoda.

Paradoksalno je da među rediteljima postoje i takvi koji su oportunistički raspoloženi prema opštoj nauci o režiji. Njihova argumentacija se nalazi u stavu da je režija subjektivni estetski proces i da nije mogućna opšta nauka o režiji. Nije li to klasičan problem složenog odnosa teorije i prakse? Čak i na nekim visokim umetničkim školama postoje zastupnici samo “studija *métier-a*”, ali ne i teorije pozorišta ili, preciznije rečeno, teorije režije i teorije glume... Isto tako je jednostrano, po mom mišljenju, samo studiranje teorije pozorišta, što je česta pojava na nekim zapadnoevropskim univerzitetima.

Moram reći da bi trebalo razlikovati u kojoj meri studije estetike režije mogu služiti praksi režije. Potpuno razumem skepticizam pozorišnih ljudi koji se izjašnjavaju za stvaralaštvo u laboratoriji, za jedan sistem pravila koji bi dopustio mladim rediteljima da se bave režijom. U stvari, estetika zauzima poseban plan. Ona ne propisuje pravila, niti principe – ona pokušava da objektivno objasni u kom stepenu razvoja se nalazi ovaj način tumačenja ili stila. Ubeđen sam da takav pristup može biti koristan budućim rediteljima, iako nema za cilj da na bilo koji način postane princip primene. Smatram, naprotiv, da je razmišljanje veoma povezano s praksom, kao što je slučaj Adolfa Apije ili Gordona Krega, ili Žaka Kopoa, koji su posvetili toliko radova da bi izveli intermedijalnu metodu između estetskog promišljanja i “pravila *métier-a*” – pravila zanata. Njihov stav, s jedne strane, otkriva stalne principe pozorišta, otkriva pozorišne prošlosti, ili izvesne modele pozorišta Istoka, elemente koji ostaju kao neosporna vrednost, a istovremeno mogu poslužiti kao inspiracija za stvaralaštvo savremenog reditelja i njegov praktičan rad u teatru.

*Šta je za Vas režija? Objasnite fenomen režije. Iz kojeg duha je nastala režija i rediteljska umetnost?*

Pozorište je, očigledno, umetnička praksa za koju se može reći da je najsloženija. Ono se služi sredstvima izražavanja koja su zajednička ostalim umetnostima, ali i s posebnostima u tehničkom izražavanju, i svaki od ovih načina izražavanja pretpostavlja poznavanje tih posebnosti. Ova složenost zahteva, sama sobom, više no ma koja druga umetnička disciplina, da izražava jedinstvo. Reditelj je taj koji se nalazi u središtu različitih načina izražavanja. On je na pola puta između dramskog pisca i publike – dakle, reditelj je, svakako, čovek koji će ostvariti to jedinstvo na tehničkom i na umetničkom planu. Pozorišni gledalac, koji ima najmanje sluha za pozorište, uznemiren je najneznatnijim poremećajem u prikazivanju predstave koja se odvija pred njegovim očima. Nedostatak harmonije i ravnoteže nosi neprestanu opasnost za složenu umetnost kao što

je teatar. Otuda bi efikasnost režije trebalo da je povezana s problemom jedinstva stila. Reditelj se, dakle, pojavljuje kao nosilac tog jedinstva.

*Može li se govoriti o režiji kao umetnosti? Postoji li režija sveta i svet režije?*

Da. Postoji jedno delo o tome. Pojavilo se pre tri ili četiri godine... Još u vreme Lafontena bilo je mišljenja, a i pre njega, da je svet, univerzum – jedna pozorišna scena, teatar. Naše svakodnevno iskustvo, kao i iskustvo onih naroda koji su sačuvali izvesnu spontanost, govori i svedoči o tome da se pozorište nalazi u ceremonijalima, obredima, i možemo konstatovati da i u našoj savremenoj civilizaciji svakodnevno, bilo u štampi ili drugim oblicima informisanja, postoji jedan oblik obaveštavanja, propagande ili animacije. Prema tome, u svakom trenutku se suočavamo s dramatičnim događajima ili zbivanjima koja su, odista, neka vrsta teatra. Tim više, pozorište je postalo, posebno u televizijskom mediju, slika naše svakodnevice. Pošto stvari tako stoje, i pošto su nam poznate dramске i pozorišne implikacije tekućeg, svakodnevnog života – naš zadatak, što se tiče nas, specijalista pozorišta, jeste u tome (a to je i opasnost) da vidimo pozorište svuda. Valja na sve načine – i to je predmet posebne studije – pokušati utvrditi granice onoga što je pozorište u pravom smislu reči, i onoga što pozorište preuzima iz sveta realnosti bez mogućnosti zaključivanja.

*Ako je svet predstava, ko je reditelj? Možda se pre može govoriti o samorežiji sveta?*

Odgovoriću jednim shvatanjem koje ponovo dovodi u opasnost postojanje samog reditelja. Činjenica da postoji režija ne znači da obavezno, uvek, postoji i reditelj. Mi možemo, u najboljem slučaju, pokušati da govorimo o onome što mi u Francuskoj nazivamo kolektivna režija. Mi smo svi kolektivni autori režije!

*Znači, smemo slobodno zaključiti da u svetu postoji jedna, rekao bih, samorežija...?*

Mislim da smo na jednom području gde se empirijsko iskustvo zamenjuje filozofskim mišljenjem. Da bi se moglo odgovoriti na ovo pitanje, valja zaključiti mišlju da postoji jedna volja za režijom.

*Dakle, postoji želja za totalnom režijom?*

Ali, mi to često, kao ljudi, ne možemo da prihvatimo.

*Objasnite principe i estetsku uslovljenost intermedijalne režije (kada je reč o jednom reditelju u više različitih medijalnih režija), i estetsku uslovljenost i mogućnosti intermedijalne režije (laterna magica, na primer – upotreba više različitih medijalnih režija u jednoj predstavi – jednog reditelja ili grupe reditelja).*

Očigledno, mogu se naći osobine koje su zajedničke pozorišnoj režiji i kinematografskoj realizaciji. Ali, ti ljudi su kadri da se potčine zahtevima svakoga od ovih načina izražavanja. Sposobnosti intermedijalnih reditelja su dovoljno široke. Valja, se, ipak, osvrnuti na jednu osobenost posebnih “slučajeva” kao što je, na primer, Feline. Mislim da je njegova velika filmska umetnost rezultat njegovog velikog talenta pozorišnog čoveka. I to posebno u izvoru i radu s glumcima. Za Felinija je bitno to što je znao da iskoristi na filmu svoj pozorišni talenat.

*Da li će režija u budućnosti biti multimedijalna?*

Sve nas podstiče da tako mislimo, naročito istraživanja izvesnih pozorišnih ljudi avangarde, na primer Žaka Polijerija. Postoji jedna veoma široka perspektiva, koja je otvorena, i koju upravo Polijeri naziva *igre i komunikacija*. Nesumnjivo je da mi imamo posla s projekcijom slika

i zvuka, koje se služe sredstvima difuzije i najmodernijim sredstvima projekcije. Ta perspektiva je postala stvarnost, bez posebnog uticaja teatra. Ostvaren je integralni spektakl. Značajno je da pri tom reč *pozorište* nestaje. Lično mislim da, ako je reč nestala, teatar ipak postoji, i pored svih *kommunikacijskih igara*. *Sve dok bude čoveka – biće i pozorišta!*

*Objasnite odnos teorije i prakse u umetnosti režije?*

Mi smo ovom pitanju prišli već ranije, ali mi izgleda da su veliki reformatori savremenog pozorišta, koje smo pominjali – Adolf Apija, Gordon Kreg, Žak Kopo – kojima bi se mogli dodati i još mnogi drugi, po mome shvatanju, primer veze, posebno plodne, između teorije i prakse.

Malo je ljudi razmišljalo tako intenzivno o problemima pozorišta i pozorišne režije kao što su to činili oni. Njihov uticaj je bio posebno važan, počev od njihovih teorijskih spisa i njihovih istraživanja u obliku krokija i maketa. Mnogo više svojim istraživanjima nego svojim umetničkim predstavama, oni su doprinosili razvoju moderne režije.

Ovo pokazuje da, u izvesnim trenucima, misao, refleksija ili razmišljanje pripremaju praksu, posebno plodonosnu za generaciju koja tek dolazi.

*U svojoj studiji Pozorišna režija i njena estetska uloga, Vi razlikujete dva osnovna značenja pojma režije:*

*a) režija obuhvata celinu materijalnog i personalnog na sceni;*

*b) režija je prenošenje pisanog dela na scenu.*

*Kako biste danas definisali režiju, uzimajući u obzir nove dramske medije, razvoj estetskih procesa i ukupna duhovna zbivanja u dramskim umetnostima, naročito u savremenom avangardnom i eksperimentalnom teatru, kao i snažnu pojavu novih tendencija u modernom teatru?*

Obe definicije upotrebljavam u tehničkom smislu.

Kao što sam rekao na početku našeg razgovora, definicije koje sam dao u uvodu svoje studije (*La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*) bile su definicije koje su odgovarale tekućem značenju, svesno odstranjujući faktor ličnog tumačenja, koji bi nas u tom trenutku stavljao u položaj subjektivnosti, s rizikom da se izložim mogućnim polemikama. Mislim da se definicija, uopšteno govoreći, koju sam predložio u početku, može iskoristiti za svaki pokušaj, čak i kad su u pitanju novi mediji; prevođenje zvuka i slike, dakle jedne teme, u jedan novi prostor, scenske dramatisacije. Čim se zađe u jednu definiciju režije malo razgranatiju, čovek se nađe u situaciji da ne može dati pravu definiciju, već tumačenje koje, takvo, može biti diskutabilno i osporavano. Različite kategorije shvatanja, prema tome, ja ne odbacujem, već pokušavam da ih objasnim u knjizi. Ali, na početku studije valja utvrditi neosporne elemente, a zatim precizirati i utvrditi panoramu različitih shvatanja. To su, konačno, metodološka pitanja.

*Šta je, po Venstenu, suština režije, i šta je biće režije?*

Ovde prelazimo na filozofski plan našeg razgovora. To su pitanja koja sam pokušao da izbegnem. Anri Guje je ovaj aspekt režije tumačio na maestralan način u svojoj knjizi *Biće pozorišta* (Nehri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, nouvelle édition, Aubier-Montagne, Paris, 1968- Prim. R.L.).

*Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao zasebna estetika režije u esteticima modernog teatra? Koje bi naučne metode trebalo primenjivati da bi se izvela celovita nauka o režiji?*

Mislim da smo o tome već nešto govorili i ranije. Režija, kao i svako drugo izražajno sredstvo pozorišta, mora biti predmet naučne studije. Mislim da me ovo pitanje odvodi jednom stanovištu koje mi je sada posebno drago, a to je namera da pokažem na koji način korišćenje do-

kumenata, koji se odnose na pozorište, posebno na režiju, mogu omogućiti istraživanje i naučnu analizu. Aktuelna dokumenta za istraživanje režije su u ovom trenutku napisane režije (knjige režije). Uputstva koja reditelj daje glumcima, postavljanje osvetljenja, utvrđivanje zvuka, fotografije scene, makete dekora i skice kostima, filmovi i gramofonske ploče na kojima su zabeležene pojedine scene, isto tako i video-traka na kojoj su zabeleženi principi spektakla ili cela predstava – svi ti elementi su osnova za pozitivnu studiju režije. Ovde je, dakle, reč o preciznoj studiji režije. Sve su to pitanja jedne, rekao bih, egzaktne metodologije koja se mora zasnivati na klasifikaciji činjenica o rediteljskoj umetnosti.

*Kuda ide režija danas u svetu?*

U nekim zemljama, reditelj je bio doveden u pitanje. Ovo je, u retkim slučajevima, ostalo na snazi. To su bile trupe koje su se izjasnile za odstranjivanje reditelja – ali one nisu bile u stanju da izbegnu režiju. Uvek se nametala ličnost ili grupa kao nosilac ideje režije. Posle iskustva kroz koja smo prošli u stvaralaštvu kolektivne režije, možemo zaključiti da se mnoge trupe mladih dramskih stvaralaca vraćaju modelu u kome će se podređivati rukovođenju reditelja koji su “tirani”, i čija je “diktatura” slična onima iz najznačajnijeg perioda režije. Mogli bismo da nađemo nekoliko primera ove dvostruke težnje: dakle, iluziju da se umesto reditelja uspostavi “režija trupe” – tzv. kolektivna režija i, s druge strane, u krajnjem slučaju, mladi reditelji koji uspostavljaju “tiraniju” nad umetničkim grupama.

*Ukažite na literaturu i autore od značaja za estetiku režije posle pojave Vaše studije Pozorišna režija i njena estetska uloga. Da li se u svetu teatrologije i teorije pozorišta dovoljno izučavala rediteljska umetnost i estetika režije?*

Postavljate mi malo nezgodno pitanje. Ali ću postupiti suprotno svim mojim dosadašnjim istupima, i pokušaću objektivno da odgovorim na ovo pitanje. Mislim da bi trebalo pomenuti i dela koja su prethodila objavljivanju moje knjige. Pre svega, mislim na već pomenuto delo Gujea Biće *Pozorišta*, zatim delo Leona Musinaka *Rasprava o režiji* (Leon Moussinac, *Traité de la mise en scène*, Editions d'aujourd'hui, Paris, 1978), studije Jana Kota *Šekspir – naš savremenik*, ili Žana Parisa *O Hamletu*. Mislim, isto tako, da su među najznačajnijim delima i studije i tekstovi samih pozorišnih ljudi, što sam, uostalom, i stavio u prvi plan. Deni Bable (Denis Bablet) uređuje vrednu ediciju *Pozorište dvadesetih godina*, u kojoj su se pojavili tekstovi Mejerholjda, Oskara Šlemmera (Schlemmer) i drugih. Valja pomenuti i ediciju koju u Galimaru uređujem pod naslovom *Praksa pozorišta*, u kojoj su objavljena dela Žaka Kopoa (Jacques Copeau) *Appels* (Pozivi) 1974, *Molière* (Molijer) 1976, i *Les Registres du Vieux Colombier* (Beleške o “Starom Golubarniku”, teatru čiji je osnivač bio Žak Kopo – R.L.) 1979, zatim delo Žana Vilara *Le théâtre, service public* (Pozorište u službi društva), i, nedavno, knjiga Džulijena Beka (Julien Beck) *La vie du théâtre* (Život pozorišta). Ne bi trebalo zaboraviti ni ponovna izdanja knjiga režije kao što su Baroova knjiga režije za Rasinovu *Fedru*, zatim knjigu režije za Brehtovu *Majku hrabrost* u izvođenju Berliner Ensamblea, i druge.

*Podstaknut Vašim naučnim i estetičkim istraživanjima u oblasti teorije i prakse režije, kao i njene estetske uslovljenosti, a posebno Vašom Međunarodnom anketom o režiji, i sâm sam započeo slična istraživanja u oblasti jugoslovenske pozorišne režije u Anketi o fenomenu režije, koju od novembra 1977. objavljuje jugoslovenski časopis za pozorišnu umetnost, “Scena”...*

Anketa o fenomenu režije bi trebalo da bude stalno otvorena. Posle ovog istraživanja, vredelo bi videti kakvo je stanje duha, i koji su problemi mlade režije...

Na kraju, izjasnite se za ideju od koje polazite u uređivanju tako značajne pozorišne edicije *Pratique du théâtre* (Pozorišna praksa), koju objavljuje Gallimard u Parizu već niz godina, u Vašoj redakciji.

Na marginama ove edicije je zapisano: "Eseji, predavanja, beleške, manifesti, napisi, prepiska pozorišnih ljudi" – dakle, estetička svedočanstva o njihovoj umetnosti. Praksa pozorišta objavljuje dela, najbolja dela, bez obzira na nacionalnu opredeljenost ili epohu, bez distance prema opredeljenjima autora. Dosad su objavljena dela Ežena Joneska *Beleške i antibeleške*, Etjena Dekrua *Reči o pantomimi*, Vsevoloda Mejerholjda *Pozorišno pozorište*, Edvarda Gordona Krega *Pozorište u kretanju*, Artura Adamova *Sada i ovde*, Augusta Strindberga *Intimno pozorište* i *Mistični teatar*, Luja Žuvea *Molijer i klasična komedija* i *Klasična tragedija i pozorište XX veka*, Pola Klodela *Moje ideje u pozorištu*, napisi Šarla Dilena, i pomenuta dela Žaka Kopoa, Žana Vilara i Džulijena Beka. Ova edicija nastavlja svoje izlaženje objavljivanjem Pirandelovih spisa o teatru, itd.

### *Simultani prevod Slobodan Jovanović*

"Scena", 1-2, 1980, str. 142-146.

VENSTEN, Andre (André Veinstein) – francuski teatrolog, estetičar i pedagog - rođen je u Parizu, 30. jula 1916. godine. Pisac estetičkih studija i eseja, urednik značajnih estetičkih i teatroloških edicija, zbornika i publikacija, profesor na VIII pariskom univerzitetu, na Umetničkoj akademiji u Parizu, na Univerzitetu u Luvenu, član Nacionalnog komiteta za naučna istraživanja, stručni saradnik UNESCO-a. Vensten je niz godina direktor jedne od najvećih pozorišnih biblioteka u svetu, "Bibliothèque de l'Arsenal" (1953-1970); zatim, on je dramski autor, a izvesno vreme, u mladosti, bavio se i režijom. Urednik Radio-televizije (1955-1969), istovremeno uređuje časopis posvećen problemima radija i televizije (Cahiers d'Etude de Radio-Télévision de la Radiodiffusion-Télévision française (1957-1965). Vensten je postigao međunarodni ugled uređivanjem tako značajnih edicija kao što su *Le théâtre et les jours* (Pozorište i dani), Paris, L'Arche éditeur, 1955-1963; *Bibliothèque d'Esthétique* (Biblioteka estetike), Paris, Flammarion, 1950-1964; *Pratique du Théâtre* (Praksa pozorišta), Paris, Gallimard, od 1965; s Pjer-Eme Tušarom (Pierre-Aimé Touchard) od 1969. uređuje ediciju *Dionysos Bruxellesse La renaissance du Livre*. Vensten je potpredsednik Francuskog društva za estetiku (La Société française d'Esthétique), a izvesno vreme je predsedavao Međunarodnom društvu za pozorišne biblioteke (La société internationale des Bibliothèques-Musées des arts du Spectacle). Vensten je od 1970. predsednik žirija Festivala pozorišnih amatera Francuske (Festival National du Théâtre amateur), koji se svake godine održava u Nansiju. On je pisac značajnih studija iz oblasti pozorišne estetike: *Pozorišna režija i njena estetska uloga* (1955, 1968, 1988), *Od slobodnog pozorišta do pozorišta Luja Žuvea* (1955), *Eksperimentalno pozorište* (1970), *Pozorište* (sa Žanom Divinjonom, 1975) i drugih. Umro u Parizu 2001.

Radoslav Lazić, *Pariska theatrialia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 45-56.

## REDITELJ – TVORAC ZNAKOVA

### *Razgovor sa teatrologom An Ibersfeld (Anne Übersfeld), profesorom pozorišne semiologije na Novoj Sorboni*

*Predajete na Novoj Sorboni semiologiju pozorišta. Molim Vas, objasnite kako organizujete nastavu? Objasnite strukturu, metodologiju i nastavni program?*

Što se tiče semiologije pozorišta, postoje dva aspekta koji se ne smeju mešati. Jedan je semiologija teksta koja podseća na druge oblike književnih semiologija, iako je to posebna tema, poseban predmet, dosta nepotpun, koji potiče i iz posebne socio-kulturne prakse. S druge strane, postoji semiotika pozorišne predstave, koja je semiotička analiza umetničke prakse. Dakle, teškoća upravo postoji u tome kako sjediniti ova dva vida, i naročito ste prinuđeni da shvatite, da poimate, rekla bih, čak da je to zadatak kojim se ja bavim, da jedno nije prevod drugoga, tj da pozorišna predstava nije prevod određenog teksta. I, evo zato ne vidim zašto bismo, recimo, morali da prevodimo na sceni nešto što je rečeno u tekstu. Dakle, radi se o tekstualnoj praksi, tekstualnom čitanju, i o praksi pozorišne predstave. A zatim u oblasti nastave postoje dva različita sektora. Jedan sektor je analiza pozorišne predstave, čime se ja bavim, naročito na studijama trećeg stepena. Posebno zato što smo počeli sa semiologijom teksta. Recimo, s ljudima koji pripremaju prvi stepen studija. Da bismo pripremili ljude za semiološko pozorište, valja početi od teksta. To je mnogo lakše, i onda se ljudi naviknu. Jer, teže je izolovati znakove pozorišne predstave za sebe. Dakle, za prve godine, ja se u osnovi isključivo bavim analizom teksta, semiologijom teksta, što ne znači da, kada imam prilike, ipak – pored svog programa – ne stavim na program i pozorišni komad, predstavu koja je odigrana u toku godine, dovedem glumce i bavimo se, recimo, problemima pozorišne predstave. Ali, sve to zbog uvođenja u semiologiju. Dakle, metodološki posao, naročito u prvim godinama, odnosi se isključivo na tekst. A zatim se bavim semiotikom pozorišne predstave na nivou studija trećeg stepena. Dakle, na trećem stepenu radila sam posebno na problemima prostora. U poslednjih 4-5 godina, recimo o pozorišnom prostoru, o funkcijama prostora, o tekstu pozorišne predstave od jednog do drugog. I kako, na primer, dolazi do radikalnih izmena kada igrate Šekspira, recimo, na pozornici tzv. Al italien “pozornica – kutija”. Dakle, to je radikalna promena. Ove godine radim na samom predmetu pozorišne predstave, zato što predmet mnogo znači u pozorišnoj predstavi danas. Postoje mnogobrojne forme značenja predmeta, i to je upravo kolektivni posao, posao okupljanja. Idemo zajedno sa studentima da vidimo predstave i onda, na primer, radimo dela Molijera, ili na predstave koje postavi Antoan Vitez. Ove godine radim na nečemu drugome što je vrlo teško, nisam sigurna da ćemo to napraviti, pošto ne posedujemo instrumente rada. Htela sam da se pozabavim semiotikom rada glumca, tj, samim diskursom glumca. Jer, obično glumci kažu nešto što nije sasvim sigurno. I pošto nemamo dovoljno instrumenata za rad, možda ću iduće godine da se, na nivou trećeg stepena, pozabavim analizom odnosa teksta i režije. Mislim da je to vrlo značajno.

*Možda ćete napisati posebnu knjigu o tome?*

Možda ću se vratiti na te probleme, posebno na problem analize reči, pisane reči. Zatim, programirane reči i izgovorene reči, scenski izgovorene reči. To je posebno značajno. Daću Vam jedan primer: Vi znate da postoji jedan fetišizirani pisac u Francuskoj, to je Rasin. To ceo svet zna. I imate 36 načina da čitate Rasina, da kažete Rasina. *Rasinovski*, poetski jezik onako kako je

napisan na stranicama knjige, s jedne strane, rekla bih, omogućuje tridesetak prozodija, tridesetak dikcija na sceni, i nemate uvek utisak da se radi o istom tekstu. I sama sam se prilično zabavila time. Radili smo na *Britanikusu*, koji je ove godine postavljen. To je predstava Žila Burdea. To je jedan reditelj koji radi u Dramskom centru na severu Francuske. Došli su s tom predstavom u Pariz, i bili su vrlo "diskutovani". Podeljeno je mišljenje. I vidim posle, Antoan Vitez takođe postavlja *Britanikus*. I to je bilo nešto sasvim drugo, nimalo isto, ni slično, a naročito u nivou reči.

*Da li postoje mogućnosti da se bavite semiološkim analizama celovite strukture predstave? Recimo, infleksijama, na primer, da se bavite kvalitetom pauze? Zatim, semiologijom ritma pozorišne predstave?*

Mislim da možemo i na tome da radimo. Ali, to možete raditi s magnetofonom u ruci. A tu postoji ogromna teškoća za koju smatram da je nerešiva – a to je da ja to, jednostavno, mogu da kažem, ali ne mogu baš da krenem na tačne punktualne analize. Ja ne mogu da Vam dam ubedljive teorijske analize, ali osnovno je da ne "teoretiziram" na nečemu što se ne može "teoretizirati". To jest, ne možete uraditi nešto što je zaista nemoguće, makar kakvu metodu da imate. Imate, recimo, intonaciju. Intonacija za sebe nema smisla. Intonacija ima smisla samo u sveukupnosti znakova koje jedan glumac pruža. Prema tome, intonacija ima smisla samo u odnosu sa gestualnim. Na primer, da bih Vam dala jedan primer u *Don Žuanu* Rože Planšona: u jednom trenutku, Zganarel jeca pred svojim gospodarom; koji čovek, kakvog li čoveka! I to se transformiše. Problem gradacije! Da, gradacija, ali s gestom, jer gest, pokret ruke i tela idu zajedno s intonacijom. To je, u suštini, problem režije. Na primer, u *Don Žuanu* Antoana Viteza, u jednom trenutku Don Žuan miluje Elviru u isto vreme kada je i psuje. I vrlo je zanimljivo u tom trenutku uzeti magnetofon u ruke, i analizovati ono što čujete. Onda izgleda da je to apsurdno. Ne možemo da vidimo kakvo bi tu bilo značenje. Da vidimo kakav je odnos dveju funkcija – intonacije glasa, izgovorene reči, i ostalih znakova predstave. Dakle, trebalo bi, možda, da se bavimo dijahronom studijom sléda znakova. Ali, su sinhronom redu valja videti kako znakovi simultano "idu". Ako hoćete, predstava ne ide linearno, već tabularno. I otuda sve teškoće, jer smo u isto vreme prinuđeni da dijahrono i sinhrono čitamo komad. Otuda proizilaze ogromne teškoće analize.

*Vi ste upravo ovaj predmet postavili na Sorboni kao pozorišnu semiologiju. Postoji li su svetu nekoliko fakulteta koji su se pozabavili ovim problemom: u Varšavi, Bolonji. No, da li je pozorišna semiologijina u krizi? Da li ona ima svoje mesto na drugim univerzitetima umetnosti? Da li je stagnacija? Naime, filmska semiologija je veoma napredovala. Kako Vi to objašnjavate?*

Vrlo jednostavno. Semiologija filma radi na jednom filmu koji nije tabularni, već linearni. Jednostavno, radi na predmetu koji je već fiksiran. I koji više nije produktivan. Čovek mora da ima kreu i tablu da bi crtao. Kad se nalazite pred nečim što je jedan vrlo kompleksan sistem znakova, kao što je pozorište, vi morate takođe da shvatite i gledaoca – semiologiju gledaoca. To jest, imate scenu, imate znakove koji dolaze sa scene, ali takođe imate ovde i gledaoca. To je povratna sprega, što je izvanredno. Postoje, takođe, citirani primeri "pozorišta u pozorištu". Na izvestan način, uvek ima "pozorišta u pozorištu", "pozorišta na sceni". Jer, uvek na sceni postoji neko ko ih gleda, i neko ko je gledan. Imate, recimo, glumca i glumicu, onda imate ovde glumca koji gleda. Možda je ovaj glumac kojega posmatra glumica, možda je to neko ko je, prosto, u odnosu na gledaoca? I upravo to pokušavam da objasnim u svojoj novoj knjizi *Škola gledaoca*. Tu polivalentnost, tj. nešto što je nezamenjivo u pozorištu. A to je upravo ono što se događa danas, ne događa se sutra, sutradan – biće druga predstava. Predstava se menja, i mi se takođe menjamo. Dakle, možemo da odvajamo jedinice u filmu. A kako ćete u pozorištu da nađete jedinice? Recimo, da li po vertikalni? Ne možete odvajati jedinice.



Imate, recimo, dekor, imate stub. Šta je taj stub? To je permanentan znak. Ali, to je jedan znak za sebe. Ali, ako se neko seti u jednom trenutku da ga više ne vidite? Imate užasno mnogo teškoća. Da li ćemo shvatiti znak kao permanentni znak, ili nepermanentni? Tu se mi "spotičemo". I to je, možda, problem pragmatike. Na primer, obavila sam jedan posao, i ne znam da li bih da "teoretiziram" sada o stvarima koje vidim. Mislim da tu ne bih mogla da se bavim teorijom pozorišnog znaka. Mogu da kažem: jedini znak koji postoji, to je glumac. Imate dekor, kostim, mimiku, imate drvo, to je sasvim drugi znak. Imate tekstualne slojeve u sveukupnom diskursu glumaca. Sve to metodološki shvatam tako što smatram da je predstava diskurs sastavljen iz serije mikro-diskursa. I više volim da se bavim diskurzivnom analizom nego čisto semiotičkom analizom.

*Ne možete ni da pravite semiotiku predstave ako ne govorite o varijabilnoj artikulaciji, onda više nemate znakova. Mislim da, kada se govori o znaku, valja govoriti o sveukupnosti znakova, o diskursu. Postoji, takođe, problem semiologije i semiotike...*

Većina ljudi ne vidi razliku. Ja, jednostavno, uzmem etimologiju. Ne znam da li sam dovoljno ubedljiva jer nema, možda, dovoljno razloga. Ali, semiologija može da bude ono što se odnosi na lingvističku funkciju, a semiotika je nešto što nije lingvistika. I zato bih kazala: semiologija teksta i semiotika pozorišne predstave. Semiotika je sistem znakova koji nisu lingvistički.

*Šta je za Vas pozorišni "jezik"?*

Ne znam. Zaista, to je formula kojom se ne koristim, i to nećete naći u mojim knjigama. Ja govorim o diskursu, a to nije isto. Smatram da znakovi nešto kažu, nešto znače. Šta to znači, tj. kako nas neko gleda? Ja izgovaram jednu rečenicu. Govor – to nije nešto sa scene što dolazi, već ja kao gledalac "fabrikujem" taj znak. Ja, gledalac, da. Postoji pozorišni jezik, i postoji takođe jezik koji postoji *unutarnje*, imanentno kod gledaoca, kad kaže: "Gle, vidi ovog čoveka koji je stavio na glavu, na primer, neki šlem". Ja kad to kažem, već izgovaram jednu rečenicu, imanentno izgovaram jednu rečenicu. Na primer: "Stavio neku vanglu, umesto šlema". I ja to kažem. Dakle, postoji pozorišni jezik koji je interijorni, unutarnji, imanentni govor gledaoca. Sad je sve prevedeno na govor. Glumac sve prevodi u govor. Reditelj govori o onome što bi trebalo da bude učinjeno. Svi pričaju u pozorištu. Jedino što govori, to je pozorišna predstava.

*Da li smatrate da gledalac doprinosi osnovnom značenju? Da li je on, možda, neki transmedijum? Ali, ko zapravo proizvodi, ko generira zvuk?*

Reditelj je prvi gledalac pozorišne predstave. On je virtuelni mogućni gledalac jedne serije imaginarnih predstava. Vidite, on je već to, reditelj. A zatim, on je gledalac kao i svi ostali. Ja sam ovde i, recimo, nešto želim sada da postavim na scenu. Ja zamišljam, ja sam upravo tu da zamišljam. Zamišljam svoju predstavu. Ako sam ja čitalac pozorišnog komada, recimo, ne idem u pozorište već imam paralizu, bolesna sam, ne izlazim više, ili sam stara itd. Šta ja radim? Ja sedim, čitam, zamišljam. Šta zamišljam? Ja izmišljam imaginarnu pozorišnu predstavu. Normalno, većina ljudi zamišlja vrlo rđavo. Ali, možete ipak da shvatite da, kada zamišljate jednu pozorišnu predstavu, vi to nikad ne radite na ulici, vi to uvek zamišljate na pozorišnoj predstavi, tj. na sceni. To je tačno.

*Da li zamišljate pozorišnu predstavu drugačije od reditelja? Šta mislite o režiji "kao takvoj"?*

Za mene, tu nema mnogo razlike. Svako ko je izgubljen u svetu, negde u nekakvom polju ili fabrici, može da bude na nekakvom pozorišnom mestu. Režija je konstrukcija znakova među kojima moraju da postoje i verbalni, lingvistički znakovi. To su znakovi dijaloga, koji slede posle

dijaloga. Čitav posao režije je da se izgradi takav sistem znakova da gledalac može da čuje dijalog. U pola, u tri četvrtine predstave ne čujete ono što je rečeno.

*Ali, da li možete, možda, da napravite pozorišnu predstavu bez teksta?*

Zašto da ne? Imate sistem znakova. I vidite šta se događa u predstavama bez teksta...

*Ali, šta radi glumac?*

On opisuje. On priča, izmišlja, dopunjuje... Znači, postoji teškoća što u čitavoj pozorišnoj predstavi postoji deo koji nije semiotika, tj. postoji nešto što je želja, nešto što može da bude stimulans. Imamo, tako, jedan odnos na sceni koji liči na instruktivan, animalan odnos. Postoji čitava serija psihičkih funkcionisanja koji apsolutno ne dolaze u red semiotike, koji nisu svodljivi na semiotiku. Pogledajte, na primer, šta se događa: ima ih koji kažu "sve je znak". Recimo, glumac koji čini jedan pokret. Ovaj gest, ovaj pokret znači nešto, i to jedan znak ili signal, ja to objašnjavam, ja to shvatam, gledalac shvata. Na primer, glumac čini to i u rimskom cirkusu, svi ljudi to shvataju. Međutim, glumac može ovakvim jednim gestom, pokretom, kod mene da izazove neke reakcije teskobe, želje, strah itd. Znači, postoji jedan gest koji je stimulans za mene, za moje ljudsko telo. To nije isključivo, jedno drugo ne isključuje. To više nije isto funkcionisanje. Recimo, sedite sa svojom ženom, i vidite da ima promenjen izraz lica. To je jedan znak koji registrujete. U isto vreme, vaša žena vam se dopada, i vi počinjete da je želite. To je isti znak, isti efekat.

*Da li je, možda, to problem recepcije?*

Da. Problem recepcije. To je apsolutno primordijalan, bitan, prvenstven problem u pozorištu. Postoji u pozorištu, često, dijalog gluvih između onih koji kažu da je sve znak, a semiotika je nešto što se poziva na pozorište i kaže da se semiotički *to i to* može, i *to i to* ne može, izvesna vrsta sećanja koja "ne idu", ili od gledaoca do glumca, ili obrnuto. To su dva elementa koje nije lako analizovati. I ako sve ovo pomešamo, onda smo izgubljeni. Znači, postoji tekst, i postoji predstava. Shvatate koje su dve osnovne prepreke u analizi semiotike, tj. da ne pomešamo ono što je lingvistički tekstualno, i ono što je iz pozorišne predstave. I s, druge strane, ne bi trebalo mešati ono što je iz reda znakova i ono što je stimulans, emocionalni stimulans. To nije istoga reda. Vi imate uvek u jednoj pozorišnoj predstavi deo nesemiotizovanih elemenata, i to bi trebalo prihvatiti. To možda nije jasno, i ne može da se shvati. Može, ali ne uvek u instrumentima.

*Nije jasno, ili je možda ipak jasno?*

Slušajte, ako, na primer, vidim neku žestoku scenu, ja to mogu da shvatim. No, isto tako može početi i srce da mi lupa. To je fiziološka reakcija. Dakle, taj efekat nije svodljiv na semiotiku. Daću Vam jedan primer. Ja često slušam džez. Vrlo sam osetljiva na buku. Slušam džez u jednoj sali gde je zaista buka velika, decibeli su veliki, i zaista srce ubrzava rad – buka to, jednostavno, proizvodi kod mene. To je možda znak, ako ja hoću da analizujem ovaj efekat džez, ja ovo ne mogu da računam. Jer, to nije istinito. Čak ako je to efekat koji je vrlo čest, uglavnom – recimo, povećanje cirkulacije i lupanje srca, to je efekat na koji se "išlo". To može da bude neprijatno i prijatno, ali u svakom slučaju to je neshvatljivo u semiotici. Dakle, postoji jedan deo koji uopšte nije semiotičan, koji uopšte nije svodljiv na semiotiku. I, verovatno, počev od trenutka kada budemo mogli da integrišemo fiziologiju u pozorištu, onda ćemo, možda, moći i da semiotiziramo i takve efekte, zasad ne. Možda bi to moglo da se uradi. Ja ne kažem da to neće nikad biti semiotizirano, ali trenutno to nije. Imate čitave scenske efekte koje ne shvatam, a koji su jednostavno takvi kakvi su.

*Hoćete li da kažete nešto o tome kakve su perspektive pozorišne semiologije? Da li je to nauka, estetika, ili je to filozofija pozorišta?*

Mislim da je to isključivo posao estetike, u suštini. Naime, to je nešto što se odnosi na socio-kulturnu praksu čiji su uticaji na kulturni i politički život ogromni. Dakle, upravo zbog toga ne mogu da kažem u odgovoru da je to isključivo estetičko pitanje. Ne! To je, takođe, i ideološko pitanje. Dakle, ono što mi se čini da je vrlo značajno za pozorišnu semiotiku, a to je da se valja osloboditi mnogih idealističkih iluzija. Mora da se sagleda pozorišna praksa kao praksa sačinjena od materijalnih elemenata, i da izbegnemo sve spontanističke i subjektivističke iluzije. Daću Vam primer, ako dozvolite. Vidite, recimo, u jednoj predstavi imate uvek jedno crno polje. Mi hoćemo da primoramo našeg gledaoca da nam kaže šta vidi. Ako se, recimo, bavite političkom satirama, onda se bavite realizmom, i ne možete imati takvo crno polje. Ne možete, jer naš gledalac mora da interiorizira nešto. On se nalazi u prilično nemogućnoj situaciji, koju ne može da podnese. Dakle, radi se o elementima koji su objektivni, a sećate se da je Breht upotrebljavao belu cikloramu, i on je nije teoretizovao. Ja to nisam nikad videla, uostalom. Ali, on je to radio, i počev od trenutka kada je Šarl Dilen pravio epsko-političko pozorište, takođe je morao da se bavi poljem svetla, a ne crnim poljem. Mislim da je to vrlo značajno. Vrlo zanimljiv primer! To je vrlo važno, jer upravo se to uključuje u analizu znakova, ali s ideološkim posledicama.

*Da li je moguće reći da je semiologija pozorišta jedan aspekt teorije pozorišta? Da li Vi to tako shvatate? Da li je teorija pozorišta opštija od semiotike teatra?*

Ne bih želela da budem normativna. To nije moj stil. No, smatram, što se mene tiče, da je semiotika najoštrija teorija. Ne samo u pozorištu, nego uopšte. Čak ako semiotika ne može sve da pokrije, kao što sam već kazala, semiotika je opštija od dramaturgije, šira. I mislim da je semiotika od značajne pomoći takođe za druge stvari, a ne samo za režiju. U poslu glumca i u kritici, na primer.

*U ovom trenutku imamo široku upotrebu semiologije teksta, semiologije dramaturgije, a Vi se sada bavite istraživanjem semiologije glumca, semiologije pozorišne predstave... Da li je moguće da se kaže da je semiologija pozorišta specijalizovana, na primer, za stvaranje glumca, reditelja, publike, kritike?*

Ne! Kritika se služi semiotikom. Ja ipak ne bih želela sve ovo da stavim u isti "džak". Umetnički rad u kome i na kome semiologija mora da ima svoje mesto jeste "jezik". "Jezik" i "govor" kritike nije isto. To je sasvim drugi postupak. Onda više ne govorimo o semiotici glumca ili reditelja, o radu glumca ili reditelja. Ne vidim kakav bi bio značaj semiotike kritike. To je sasvim suprotno. Semiotika može da pomogne kritici. Hoću time da kažem da semiotičke analize pomažu da shvatim nešto kao gledalac...

*U kojem odnosu se nalaze dramska pozorišna umetnost i semiologija?*

To je isti tip odnosa kao između semiologije i slikarstva. To jest, imate umetničku praksu, s jedne strane, i imate efikasniju praksu koja bi trebalo da shvati i uobliči sve elemente. Dramaturgija jeste jedna disciplina, ali semiotika može i ne mora da koindiciira s njom. Postoji više različitih načina analize, kao što sam maločas kazala; smatram da je semiotička analiza možda najbolja, zato što se odnosi na prostor, na predmet i na igru glumca. Semiotičke analize su još pomalo "glomazne". No, u svakom pozorišnom poslu postoji "govor", "jezik", značenje. Predmet je već jedan znak. Reditelj upotrebljava jedan "govor" znakova.

*Da li je to "govor" semiologije ili "naučna" praksa?*

Da. Imate čitav jedan niz naučnih praksi. Možete govoriti i o psihoanalizi u pozorištu. Međutim, to ne znači da se mi bavimo psihoanalizom. I obrnuto, rekla bih da se većina reditelja posebno bavi "divljom semiologijom", tj. vrlo preciznom semiologijom, ali bez semiološke teorije. Najzad, postoje ljudi koji govore o znakovima, ali ne vode računa o njima. Ima ljudi koji ne vode računa o znakovima, a proizvode znakove. To je ta "divlja semiologija". Ima mnogo "divljih semiologija".

*Možda je naša realnost znakovna realnost?*

Da. Kada kažete *ulice, kuće*, postoje 36 hiljada načina da se izgrade ulice i kuće, 36 hiljada načina da sednete za sto, imate 36 hiljada oblika stolova, negde 36 hiljada načina na koje ljudi sede i ručaju nedeljom. Semiologija ne može da ide sama za sebe. Jer, definitivno, semiologija može samo da daje predlog smisla. A smisao daje sâm gledalac. To nije ni semiolog, ni reditelj, ni praktičar, već gledalac koji daje smisao. I to on radi tako što uspostavlja odnos sa svojim sopstvenim kontekstom, socio-kulturnom sredinom.

*Ako je, recimo, gledalac glavna ličnost u teatru, nije potrebno pozorište da to sve zamisli.*

Oprostite, ja mislim da je to suprotno. Vi imate, na primer, u Vašem gradu crkvu koja je vrlo važna. Ako ja sad od Vas zatražim da nacrtate portal crkve, mislim da ste u nemogućnosti da to uradite. I mislim da se to svima događa svakog dana. Imaginacija je često vrlo bleđa, siromašna, i zato bi trebalo biti materijalist. Stvarnost je nužna, a pozorište je realna, stvarna praksa. I prisustvo gledalaca u pozorištu je osnovni, fundamentalni osnovno teatraliteta. Bez toga nema ničega. Jer, inače ja mogu samoj sebi da zamislim neki "filmić" koji puštam u odnosu na neki pročitani roman. Ako smatram da je gledalac od kapitalnog značaja, to je upravo suprotno od onoga što Vi kažete. Jer, osnovno je to što je gledalac *tu*. Prisutan je. I to upravo čini "teškom" pozorišnu semiotiku. Naime, kako hoćete da racionalizujete jedan naučni postupak od elemenata koji su vrlo aleatorni, slučajni, proizvoljni... dakle, na izvestan način mislim da bi trebalo da pribegnemo čitavoj teoriji igre, ili proizvoljnosti aleatornog, sporednog.

*Možda bi upravo stoga mogli da razmišljamo o svemu ovome i da, posle ovih Vaših semiotičkih razmišljanja, dođemo do definicije pozorišta?*

Ja bih kazala da je pozorište događaj, materijalni događaj, socio-kulturni događaj, koji se odvija između živih bića. I, trenutno, jedni ljudi gledaju, a drugi su gledani. To nije nužno, možete da kažete, takođe, da u ovom događaju koji se odvija postoji deo koji je fikcija. Hoću time da kažem da je pozorište prisustvo, ali koje takođe podrazumeva i odsustvo, nešto što tu nije.

*A da li smatrate da u tom kolektivnom miljeu, u spiritualnom činu, takođe postoji reditelj?*

Vidite, mislim da je reditelj organizator, koordinator sveukupnih znakova. Postoji čitav tabularni sistem znakova. Pozorište izgleda da je tabularni sistem po horizontali i vertikali. Reditelj je čovek koji sve to organizuje, i rekla bih da je reditelj gospodar vremena. To je moja definicija. To je čovek koji organizuje ritam stvari. Ritam stvari u slêdu.

*Da li postoji režija van pozorišta, na nivou socio-kulturne prakse, na primer, van umetnosti, kao neki oblik, kao stil života?*

Kao kad se organizuje pozorišna predstava, postoji režija. Kada kažem da se organizuje pozorišna predstava, mogu da govorim i o politici. Na primer, o reklamnom filmu. Uvek postoji

režija! Rekla bih da postoji režija kad god postoji organizovanje znakova, i da je reditelj "semiolog", tvorac znakova...

"Odjek", Sarajevo, 1-15. oktobar, 1982, nr. 19, G. XXXXV, str. 11-12.

*Napomena:*

*U povodu nedavno održanog Međunarodnog kongresa za semiologiju pozorišta, dr Milan Bunjevac, teatrolog i vrstan poznavalac ove nove naučne discipline u nas, i sam učesnik toga međunarodnog skupa, zabeležio je na marginama Kongresa: "Danas, posle jedne decenije, bibliografija semiologije pozorišta obuhvata više naslova knjiga nego što je tada brojala naslova članaka kojima je, naravno, danas praktično broj nemoguće utvrditi. Drugim rečima, i semiologija pozorišta se, za vrlo kratko vreme, uvrstila u red onih disciplina u kojima se toliko mnogo piše i objavljuje da već ni strogo specijalizovanom posmatraču nije više moguće da prati baš sve što se u njoj svakodnevno zbiva."*

O tome sam u Parizu vodio razgovor s jednim od najpozvanijih stručnjaka za semiologiju pozorišta, An Ibersfeld, koja na pariskoj Novoj Sorboni vodi katedru za semiologiju pozorišta. Razgovor je vođen s ciljem da se preciznije utvrdi predmet i zadatak semiotike teatra, s posebnim osvrtom na semiologiju režije i reditelja kao tvorca scenskih znakova.

IBERSFELD, An (Anne Übersfeld) – francuski teatrolog i semiolog pozorišta na Novoj Sorboni – rođena u Parizu, 1919.god. Autor je više knjiga posvećenih semiologiji pozorišta: *Čitanje pozorišta, Pozorišni prostor, Pozorišni predmet, Studija o Salakruu, Kralj i bufon*, a nedavno je objavljena i njena studija *Škola gledalaca*. Knjiga *Čitanje pozorišta* An Ibersfeld objavljena je u prevodu Mirjane Miočinović u izdanju "Vuka Karadžića", Beograd, 1982. Brojni tekstovi ovog značajnog autora objavljeni su na stranicama novosadske "Scene".

Radoslav Lazić, *Pariska theatrialia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 59-70.

## INTERDISCIPLINARNI DRAMSKI CENTAR

### ***Razgovor s teatrologom Bernarom Dortom (Bernard Dort), direktorom Pozorišnog instituta na pariskoj Novoj Sorboni***

*Pitanja o režiji i odnosu između kritike i režije predmet su čestih rasprava. Da li je reditelj prvi kritičar svoga dela, ili je kritičar poslednji reditelj pozorišne predstave? Koji su odnosi između režije i kritike?*

Ja sam čak i pisao o tome da se reditelj u odnosu na tekst ponaša kao kritičar, i da je režija kritika teksta. Dakle, u izvesnoj meri bilo bi logično da kritičar pozorišne predstave, kritičar režije, može da izgleda kao da je neki reditelj "drugog stepena". Međutim, mislim da ničega od toga nema u stvarnosti, i to iz više razloga: prvi razlog je najznačajniji, a to je da u oblasti pozorišta u Francuskoj, u svakom slučaju, u izvesnoj meri – u velikoj meri, rekao bih – još francuska tekuća novinarska, novinska dnevna kritika nije dospela do doba režije. Kritika je ostala, i još ostaje, kritika interpretacije, tumačenja teksta od strane glumaca, a to nije isto što i režija. U tom smislu, čitav jedan deo – ne čitava kritika, već čitav deo kritike u Francuskoj – pomalo je zaostao, u neku ruku. A zatim, prirodno, mislim da sistem u kome postoji izvesna cirkularnost, kružni tok između reditelja i kritike, dakle, kružni tok, takav jedan sistem podrazumeva izvestan stepen institucionalizacije pozorišta. To se nalazi do izvesne mere i u Nemačkoj, jer u Nemačkoj, zahvaljujući položaju dramaturga, postoji konkretan praktični kontakt između kritike i režije. Vrlo često se u Nemačkoj vidi da imate dramaturga koji postaje reditelj, ili pak postaje kritičar, koji prelazi od jednog do drugog. To je izvesno premošćavanje između kritike i režije, što je vrlo retko u Francuskoj. To je vrlo zanimljiv fenomen, na primer, stvaranje na filmu, čitav *novi talas*, recimo, tu imate kritičare koji su postali stvaraoci. A u Francuskoj je, pomalo, pozorišna kritika demodirana, i to ako jeste, to je zato što nema dovoljno prostora da se izrazi... Polje kritike je vrlo suženo. To polje delanja za kritiku je pomalo ćorsokak. Ne otvara i ne daje ništa, barem što se pozorišta tiče.

*Da li je svaki "autorizovani" kritičar kreativan čovek potencijalnog rediteljskog dara, i obrnuto – da li bi svaki reditelj u principu trebalo da se izražava kao kritičar?*

Idealno, da, trebalo bi da postoji taj odnos. Uistinu, raspodela posla, ta podela rada trebalo bi da bude takva da reditelj ima sve više i više tu težnju, ali u praksi, čini se, oni se udaljuju. Recimo da reditelj želi sve više da bude stvaralac, a kritičar želi da bude novinar. E, između stvaraoca i novinara ogroman je prostor.

*Da li je moguće da se kaže "režija kao kritika", da li to postoji u kritici?*

Da, ali to je vrlo široka tema koju ne možemo da tretiramo ovde.

*Ima mnogo problema oko definisanja režije. To je još otvoren problem. Kaže se da je režija kreacija scenskog dela, a drugo razmišljanje, druga koncepcija smatra da je režija tumačenje, interpretiranje dramskog dela.*

To je pitanje za koje bi trebalo napisati čitave tomove knjiga da bi se na njega odgovorilo. Na dosta šematski način rekao bih da, s jedne strane, režija jeste uistinu stvaranje, kreacija jednog scenskog dela, polazeći od heterogenih delova koji se nalaze u tekstu, ali i od drugih elemenata,

takođe. Prema tome, mislim da bi trebalo razmišljati o tome *šta je scensko delo?* Mislim da scensko delo nije nimalo i nikako isto što i književno delo. Scensko delo, pre svega akcenat na scensko delo, stavljen je na komunikaciju, a manje funkciju izraza, s jedne strane. S druge strane, scensko delo je prolazno, kratkotrajno, koje se nikad ne može potpuno i na isti način ponoviti takvo kakvo je. Ono je stvoreno da bi se “uništilo” u pozorišnoj predstavi. Mislim da je tu značajan problem, rekao bih bar za izvestan broj reditelja, a to je činjenica da bi trebalo da, pre svega, scensko delo bude autonomno, da ne kažem nezavisno, ali to nezavisno delo ne može da ima trajnu egzistenciju. Na neki način, u kontaktu s publikom, scensko delo zastareva. Ono ne može na neograničen način da bude ponovljeno. Deset godina kasnije, to delo ne postoji. To je veliki problem u oblasti izučavanja, studija o pozorištu. Toliko se radi na tome da se rekonstruiše jedna režija! Možete, otprilike, da date globalnu partituru dela, ali to više nije *odigrana* partitura dela. To može biti samo neka vrsta dokumenata, i ne možete da omogućite ponovo stvaranje, dok jedan tekst – to je uvek ponovno stvaranje. To je, otprilike, razlika. Što se tiče drugog reda razmišljanja, opet samo u skicama mislim da bi trebalo praviti značajnu razliku danas između reditelja i režije. Hoću da kažem da je moderno pozorište započelo eru zauzimanjem vlasti u pozorištu od strane reditelja. I reditelj, naime, obavlja kapitalnu radnju i kaže se, rečeno je, da je (barem u Evropi) istorija modernog pozorišta i istorija reditelja, više nego pisca. Međutim, mislim, danas je režija mnogo šira od pojma reditelja. Tako je došlo do pojma *kolektiva*. Mislim da se čak ide i dalje. Obično se režija potpisuje kolektivno, i na taj način savršeno dobro shvatamo karakter evolucije režije; čini mi se da danas više ne postoji vladavina apsolutnog reditelja, i pojam pozorišnog dela počiva na pojmu *režija*.

*Šta mislite, recimo, o problemu režije u svakodnevnom životu?*

Govori se *ovde i danas*, na primer, u socijalnom životu da je to isuviše širok pojam. Mislim, očigledno, danas je vrlo važan problem teatralizacije svakodnevnog života. To je uvek bilo značajno. Teatralizacija svakodnevnog života odražava vrlo dvosmislene odnose s pozorištem, jer će teatralizacija svakodnevnog života, možda, ukinuti pozorište kao različitu delatnost, kao umetnost. Praktično, da to bude život i njegov dvojniki.

*Imate izvanredne ideje o sociološkoj uslovljenosti režije. Hoćete li da “pobjasnite” taj fenomen? Vi ste se bavili tom problematikom, i možete li ukratko da date samo neku parafrazu? Mislim da je to vrlo značajno pitanje.*

Radi se o jednoj hipotezi, koja je, smatram, mogućna, tj. problem koji se postavlja pred istraživača. Recimo, poreklo savremene režije u ovom smislu termina koji se pojavljuju u pozorištu krajem XIX veka, s pojavom posebno *novog čoveka u teatru*, a to je reditelj. Mislim da je tradicionalno reći kad to pre svega polazi od tehničkih faktora, tj. uopšteno, kaže se da se pozorište tehniciziralo mnogo više, tj. da tehnicizacija povlači drugačiju raspodelu poslova, povlači i uslovljava stvaranje, kreaciju nekoga koji može da kontroliše ovakvu novu podelu poslova. Mislim da je to tačno, s jedne strane, ali u isto vreme i – neistinito. Neistino zato što se može kazati da tehnicizacija u pozorištu povlači za sobom izvesnu simplifikaciju – pojednostavljivanje – danas je novim tehničkim sredstvima mnogo jednostavnije stvarati novo osvetljenje na sceni nego da, recimo, imate osvetljavanje s vrlo reduciranim svetlima kao što je to bilo, recimo, gasom u XIX veku. Izvesne pozorišne predstave u XIX veku u kojima je vladao čovek dekora, to su, tehnički govoreći, bili mnogo teži spektakl za realizaciju teži nego danas, pošto postoje tehnička sredstva kojima raspolažemo. Dakle, mislim da se ne može reći samo da je reditelj nekakva vrsta “višeg tehničara”. Nasuprot tome, i zauzvrat, čini mi se da, ako je pozorište uvek bilo određeno svojom publikom, tj. virtuelnom mogućnom publikom, tj. ako posmatramo malo promenu publike u XIX veku, porast broja publike, rastuću heterogenost

publike, onda možemo da kažemo da upravo zbog zahteva publike pojavljuje se reditelj – sociološka uslovljenost režije sociološkog reda, a ne tehničkog, i mislim da je to imalo za posledicu kompletan preobražaj koncepcije pozorišta, što je u prvi plan pozorišne predstave, spektakla – scenski govoreći – imala novi izraz. Ranije je scenska činjenica bila kodeks komunikacije, gde se radilo vrlo malo na promeni u tom kodeksu. Danas je tako kodeks vrlo raznolik i kompleksan. U tom smislu, ja sam mislio i kazao da pojava režije nije potpuno determinisana tehničkim sredstvima, već mnogo više uslovljena promenama nastalim u koncepcijama u pozorištu.

*To je nova teza u strukturalizmu režije, na primer, u radu s glumcima, tehničkim sredstvima, sa svim materijalnim sredstvima na sceni. Da li svi elementi koji su predmet režije mogu da sačinjavaju kodeks, jedan sistem režije? Da li je režija neka kodifikacija, sistematizacija, kompozicija elemenata?*

Svakako, po sili stvari, jeste kodifikacija. Pošto je u izvesnoj meri jezik, postoji u režiji volja za stvaranjem totalnog jezika, počev od dispartatnih, raznolikih elemenata. Znači, ispisuje se sasvim nov kodeks elemenata koji pripadaju različitim kodeksima. I mislim da je najzad, što je vrlo značajno, a to je da je taj novi kodeks režije prolazan, rekao bih trenutnan, u tom smislu što to nije kodeks koji je predestiniran da traje – jezik, književni jezik se menja, ali relativno malo. Može se kazati da mi sada imamo poteškoća da pročitamo romane, na primer *Vitezove okruglog stola*. To je razumljivo. Ali, mislim da se više nimalo ne bi moglo shvatiti i nikako ne bismo mogli shvatiti predstavu koja se, recimo, igrala pre 50 godina. Ako bismo igrali tu predstavu, to više ne bi imalo nikakvog značaja, nikakvog smisla.

*Danas, u naše doba, postoji veliki uticaj nauke na umetnost. Da li je moguće da se uspostavi neka relacija između nauke i režije? Da li režija može da bude posmatrana kao specijalna, posebna nauka? Šta mislite o problemu konstituisanja teorije, ne toliko teorije koliko autonomne nauke o režiji?*

Da. I to je vrlo široko pitanje. Ne znam šta podrazumevate pod *autonomnom naukom o režiji*? Ako bi to trebalo da znači konstituisati režiju kao nauku, ili suprotno – da postoji naučna disciplina koja bi govorila o režiji – mislim da se ne može konstituisati režija kao nauka, jer upravo je to jedno sredstvo umetničkog izraza, a nijedno sredstvo umetničkog izraza ne bi moglo biti nauka. Uostalom, mislim da režija potiče od umetnosti. Što se tiče konstituisanja nauke koja bi izučavala manifestacije režije, to mi se čini mogućim, ali usuđujem se da kažem da nauka ne bi mogla da bude egzaktna nauka kao matematičke nauke. Mislim da je to humana nauka i, u dobrom delu, dobrim svojim delom istorijska nauka, i nauka o komunikacijama. Mislim da je taj temporalni element pozorišta fundamentalan. Mislim da, kada bismo danas izučavali Mejerholjda i njegove režije, to bi bilo vrlo zanimljivo, i to mnogostruko. Ali, ne možemo da izučavamo tu režiju kao savremenu, jer to je režija od pre 50 godina u određenoj zemlji, u određeno vreme. I mislim da su ti faktori u toj zemlji i u tom vremenu bili vrlo značajni.

*Da li je režija nacionalna ili internacionalna?*

Mislim da umetnost nije ni nacionalna ni internacionalna. Mislim da je malo šira, i u isto vreme i ograničenija. Teatar se uvek obraća jednoj virtuelnoj publici, koja je uvek manje-više definisana, prisutna u jednom projektu teatra, prema tome, u jednom projektu režije ta virtuelna publika postoji. Ne možete definisati projekat režije bez te virtuelne publike. Dakle, ta publika je mnogo uže posmatrana nego nacionalna, još više i uže posmatrana u odnosu na internacionalnu publiku. Zauzvrat što je internacionalno, to uistinu umetnost režije jeste internacionalna po tome što se kod Leona Šilera pronalazi uticaj Apije, što se u nekim predstavama danas kod Antoana Viteza pronalaze neki počeci Brehta... To je internacionalno! Ti proseedi su internacionalni. Ima



mного i komplementarnih problema. Kada mislim o funkciji režije, mislim od odnosima između režije i ostalih umetnosti: režija – muzika, režija u oblasti filma, u oblasti opere, u pozorištu lutaka, režija literature drevnih dela... Nužno je, dakle, formirati jedan sistem ili studije o režiji.

*Kakva su Vaša razmišljanja o ovoj mogućoj sistematizaciji?*

Mislim da bi trebalo definisati šta je nužno, pre nego što se uspostavlja sistematika, definisati tu neku vrstu predmeta estetike režije, bolje rečeno, predmet estetike pozorišne predstave. Ne mogu to sada da prikažem dalje, ali mislim, u pozorištu uvek smo svedoci barem tri nivoa: jedan je tekstualni, drugi scenski, tehnički, i treći nivo bih nazvao nivoom pozorišne predstave. Režija je nešto što obezbeđuje prelaz od drugog do trećeg nivoa, ili pak od prvog do drugog, a zatim do trećeg nivoa. I pozorišna predstava je ta koja zahvata i publiku, koja mi se, opet, čini mogućim predmetom studije.

*U naše doba postoji velika eksplozija umetnosti režije. Nauka dolazi uvek malo kasnije. U Nacionalnoj biblioteci kod vas, ili kod nas, ili drugde, u predmetnom katalogu ne postoji sistematizovana režija. Malo je bolja situacija, recimo, u biblioteci "Gaston Bati", gde bi se režija pokazala u detalje sistematizovana.*

Ipak je to ogledalo situacije. Dosta dugo u Francuskoj, u francuskom pozorištu, režija je rođena uistinu s Antoanom – ako hoćete, moderna koncepcija režije – možemo još da diskutujemo o terminu, ali u nivou razmišljanja poimanja svesti, režija je ipak novijeg datuma. Rekao bih da dobrim delom režija koincidira s razvojem pozorišnih instituta na francuskom univerzitetu.

*U Jugoslaviji u ovom trenutku postoji tendencija stvaranja pozorišnih instituta interdisciplinarnih studija, koji već postoje, na primer, u Zagrebu, u Sarajevu takođe. U Beogradu još ne postoji. To je problem univerziteta u svetu uopšte. Mislim da bi ovo moglo da bude inspirativno: intermedijalna, multimedijalna režija, kakve su njene mogućnosti? Recimo, imate velike reditelje: Bergmana, Pitera Bruka, Petera Štajna, koji stvaraju za više medija.*

Sva Vaša pitanja iziskuju da se ispišu knjige, da bi se na njih odgovorilo. Mislim da postoji specifičnost pozorišne režije koja nimalo ne koincidira, vrlo je različita od filmske specifičnosti režije. Imate neke ljude koji se bave i jednim i drugim. Međutim, dosta često nalazim da se njihov posao, filmski ili pozorišni, ukazuje potpuno različitim, čak bih rekao, svojim kvalitetom. Recimo, Vajda je vrlo veliki reditelj filma, a čini mi se znatno manje značajan u pozorištu, barem sudeći po predstavama koje sam video. Daleko od toga da sam video sve Vajdine predstave! Isto tako bih mogao da kažem za Bergmana. I rekao bih isto za Pitera Bruka. Takođe bih rekao to i za Petera Štajna. Njegovi filmovi nisu drugo do "prevođenje" pozorišnih predstava. Mislim da postoji specifičnost jezika. Ima nekih slučajeva, izuzetno retkih, recimo Orson Vels bio je izuzetan stvaralac u pozorištu. Uostalom, ne znam, nisam video, ali mislim da tu postoji, ipak, ogromna razlika. Prema tome, to bi mogao da sve da bude predmet istraživanja. Možemo da govorimo o korišćenju u pozorištu nekih kinematografskih postupaka, i obrnuto. Rekao bih da čovek koji je bio među najznačajnijim u toj oblasti je, recimo, Žan Kokto, koji je bio pisac pozorišnog dela, i vrlo blisko saradivao na filmu, i bio veliki autor u filmu. Mislim da je reditelj na filmu zaista u pravom smislu reči autor, dok reditelj u pozorištu nije to uvek.

*Kuda ide savremena režija u Francuskoj danas?*

Ne bih mogao da Vam odgovorim ukratko. To je nemoguće. Mogu samo da kažem: u izvesnoj meri danas, to je dosta banalno. Nalazimo se u trenutku kraja vladavine *apsolutnih reditelja*, tj. u vremenu kada nestaju veliki reditelji. I imamo animatore, podstrekače, organizatore

pozorišnih predstava u kojima na aktivniji, bogatiji način, saraduju u isto vreme režiseri, glumci, pa čak i pisci. Ako hoćete, jedan od izrazitih primera bio bi primer Arijane Mnuškine – *Pozorište Sunca*. Arijana Mnuškina samo potpisuje predstave, a ona je i manje i više od reditelja. Postoji u Francuskoj jedna velika generacija reditelja: Planšon, na primer, Antoan Vitez. Slučaj Viteza je drugačiji. Planšon mi se ukazuje, ako hoćete, kao da odgovara tipu reditelja koji bi bio kapitalan u pedesetim i šezdesetim godinama i koji, u stvari, odgovara slici reditelja tipa Brehta. To bi bio taj reditelj – kritičar. Međutim, danas to postaje sasvim drugačije. Reditelj je i kritičar, i autor, i tvorac preobražaja. Danas reditelj nije samo organizator, u smislu direktora pozorišta. Različiti sastavni delovi pozorišne predstave dobijaju izvesnu slobodu, jedni u odnosu na druge, dok nasuprot tome, krajem XIX veka, sve je bilo pod znakom reditelja koji je bio *zakon*, gde je postojala izvesna unificiranost scenskih elemenata, pozorišnih scenskih elemenata; danas, recimo, ta se unificiranost zamenjuje polifonijom, onda bi reditelj bio organizator te polifonije pozorišnih scenskih elemenata.

*Da li je to nova tendencija u francuskom pozorištu?*

Da. Mislim da je tako.

*Vi ste napisali vrlo poznatu studiju o Brehtu. Je li Bertold Breht naš savremenik?*

I to je teško pitanje. Svako od Vaših pitanja iziskuje duge intervjuje, od više časova. To ću odgovoriti vrlo kratko. Mislim, čak, da je istočnonemački pisac Hajner Miler kazao da Breht više nije naš savremenik. On je ili naša prošlost, ili će biti naša budućnost. Mislim da je to tačno. Recimo da je čitav jedan dan Brehtovog dela, literarnog dramskog Brehtovog dela, bio asimilovan u pozorištu, i time izgubio svoj deo, svoju snagu, a da, nasuprot tome, čitav drugi deo njegovog dela ostaje utopijski. U tvom smislu, Breht ostaje prisutan kao mogući utopijski pisac.

*To bi trebalo razviti sve do pitanja: da li postoji političko-socijalni angažman? Kako je moguće da režija bude ideološki, socijalni, politički angažman?*

Mislim da to nije moguće, to je činjenica. Teatar je uvek ideološki, socijalni, politički fenomen. I recimo da, ako je režija ono što smo pokušali da kažemo, tj. da stavlja naglasak na problem komunikacije – svojom prirodom je ideološka, socijalna i politička... Rekavši to, režija može da bira različite načine svoga izraza, može biti krajnje deklasirana, u izvesnom smislu to je bio "slučaj Brehta", ili, nasuprot tome, može biti prikrivena. Uvek je rđavo maskirati stvari, prikrivati ih i od ideologije činiti svoj cilj, ali ona bi uvek trebalo da bude svesna svog ideološkog koeficijenta. Želeo sam da kažem da u izvesnoj meri može da se načini igra reči, pa da se kaže da je ideologija režija sistema političkih sistema, tj. socijalnih i ekonomskih infrastruktura, i da pozorište može da bude neka vrsta režije tih sistema.

*Vi imate uspeha u estetičkom, kritičkom i pedagoškom radu u pozorištu – Institutu na Novoj Sorboni. Hoćete li da objasnite Vašu metodologiju, da li se tu radi o naučnom prilazu? Da li je to isti problem koji se postavlja ovde u Vašim predavanjima i podrazumeva više metoda?*

Iako je reč *naučno*, ne dopada mi se da u svakom pogledu. Nije to Institut koji ima pretenziju da podučava naučnim metodama. To su razmišljanja o naučnim metodama. Prema tome, može se kazati da je to Institut s naučnom *tendencijom*. Sama reč *naučno* pomalo zbuduje, jer postoje analogije na koje uvek poziva – analogije s egzaktnim naukama. Naime, radi se ovde o izučavanju pozorišta kao u isti mah umetničkog i socijalnog fenomena, istorijskog fenomena, a

isto tako pozorišta kao sredstva i načina umetničkog obrazovanja. To su, kao što vidite, tri aspekta i, prirodno, akcenat je stavljen čas na jedan, a čas na drugi.

*Možda ćete ubuduće moći da reformišete ovaj Institut kao multimedijalni, za izučavanje pozorišta, filma i RTV?*

Da, to je pitanje koje se ovde postavilo. Mi održavamo veze s Institutom za kinematografska istraživanja, to su organske veze. Ja mislim da je to moguće, a u isto vreme ne bi trebalo da postoji totalna fuzija na univerzitetskom nivou. Mislim da nije potrebno da bude totalna, ali mislim da je moguće da postoji *Institut umetnosti i komunikacija*, s različitim odsecima.

*I najzad, pitanje proslave tristote godišnjice Francuske komedije (1680-1980). Šta mislite o situaciji tog pozorišta kao pozorišnog "muzeja"?*

To bi ponovo bio projekat na kome bi trebalo da se radi vrlo dugo. Da li sada bar da odam počast *Francuskoj komediji*? Počast ili ne, čini mi se da je Francuska komedija bila demodirano, reakcionarno i zaostalo pozorište u početku XX veka, jednostavno zato što je to vezano za problem sociološke uslovljenosti pozorišta o kome sam govorio. To je bilo pozorište koje je, po svojoj strukturi glumaca, odbijalo režiju dosta dugo. Reditelj je imao vrlo sekundarnu ulogu. Stvari su se nešto promenile tek 1936. godine. Ne znam više ko je bio upravitelj, mislim da je bio Kopo, koji se okružio komitentom reditelja koji bi mu pomogli. I to je bilo uvođenje režije, i modifikacija pozorišne prakse koja nije bila poznata u Francuskoj za gotovo 50 godina. Prema tome, to je bilo zaostajanje za pedeset godina. I, srećom, Francuska komedija je ipak asimilirala praksu režije, sa svim što ona ima dvosmisleno.

Možda Francuska komedija taji neke nesumnjive snage; postoji jedan veliki problem, problem uvođenja i širenja režije u pozorištima u Francuskoj. Čini mi se da bi to doprinelo da se unište trupe glumaca, kompanije. Ekonomski imperativi su bili tu, takođe, a gotovo da među pozorištima, nacionalnim pozorištima, posle decentralizacije, više nema grupe glumaca, nema trupe, već se glumci angažuju *po predstavi*, za predstavu. I mislim da se to angažovanje glumaca za predstavu ide upravo u smislu prvenstva reditelja, jer on angažuje glumce, a glumci "nestaju" kada se predstava završi, tako da je glumac postao *materijal predstave*. A u Francuskoj komediji postoji još zajednica glumaca. Oni stvaraju određen sistem igre. Ali, postoji više stilova igre, a ne samo jedan. I mislim da bi bilo zaista zanimljivo da se kaže da danas postoji jedno pozorište gde glumci odlučuju o ekonomskim, ali i umetničkim problemima.

*Dakle, u Francuskoj komediji može da se uvek diskutuje o supremaciji glumaca?*

Postoji više stilova igre, i mislim da danas je vrlo zanimljivo što postoji posebno pozorište gde glumci odlučuju o nečemu što prevazilazi njihov zanat. Oni donose odluke koje su šireg značaja, i čini mi se da sam to rekao u malom tekstu: da bi to, možda, mogao biti model za budućnost. Paradoksalno govoreći, taj tip prošlosti može biti model za budućnost. Mislim da se ne radi više da se pravi zajednica glumaca, već da budu pozorišta glumaca, reditelja, scenografa, čak i rasvete, koji jednako učestvuju, i to mnogo učestvuju, u zajedničkom, kolektivnom poslu. Čini mi se da je Francuska komedija "probuđena" u tom smislu danas što glumci, mladi glumci, imaju sasvim drugu koncepciju – za razliku od njihovih prethodnika.

Neka živi Francuska komedija sutrašnjice!

"Odjek", 9, 1982, 12-13. Objavljeno pod naslovom *Režija kao kritika*. R.L.

DORT Bernar – francuski teatrolog i kritičar pariskog “Le Monde”-a, direktor Pozorišnog instituta (Institut d'études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris, III) – rođen u Mecu, 29. IX 1929. Jedan od najboljih poznavalaca savremenog francuskog i svetskog teatra. Svoje bogato kritičarsko i estetičko-teatrološko delo ostvario je aktivnim učešćem u teatarskom životu svoje zemlje, ali i mnogih pozorišnih zbivanja u svetu. Dort je jedan od osnivača značajnog pozorišnog časopisa *Travail théâtral* iz sedamdesetih godina. Od obimnog kritičarko-teatrološkog rada i niza objavljenih estetičkih članaka u najznačajnijim francuskim i svetskim časopisima, teorijsko delo Bernarda Dorta danas reprezentuju četiri vredne knjige (*Lecture de Brecht*, 1960 – *Théâtre public*, 1967 – *Théâtre réel*, 1971 i *Théâtre en jeu*, 1979 – sve u izdanju Seuil, Paris). Dortovi eseji, kritike polaze od estetičko-sociološke analize transformacije dramskog teksta u dramsku predstavu, analizirajući fenomen teksta ili predstave, probleme recepcije i društvenog značaja savremenog teatra. Njegove knjige predstavljaju svojevrsnu panoramu pozorišne kritike i pozorišne misli u Francuskoj i svetu od šezdesetih do osamdesetih godina XX veka. To je sistematično kritičko delo u kome su postavljena mnoga pitanja i nude odgovori i razumevanje teatra našeg vremena. Kao vrstan poznavalac Brehtove *dijalektike teatra*, Dort je i sam pristalica sociološke uslovljenosti dramske umetnosti, ali pobornik *pozorišta igre* i novih tendencija na dramskoj sceni. Dortovi tekstovi su publikovani na stranicama Scene, časopisa za pozorišnu umetnost. Umro u Parizu 5. V 1994.

Radoslav Lazić, *Pariska theatraia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 115-126.

## SLOBODA DRAMSKE REŽIJE I POLITIKA

### *Razgovor s rediteljem i teatrologom Jurijem Petrovičem Ljubimovim, osnivačem moskovskog Teatra na Taganki*

*Šta za Vas predstavlja umetnost režije?*

Kasno sam došao u režiju. Mislio sam da je sve to što radim prilično trivijalno. Smatrao sam da su moje glumačke sposobnosti osrednje. Nezadovoljstvo samim sobom je raslo. Ono se nije odnosilo samo na moj rad, već na rad mojih drugova s kojima sam zajedno pohađao školu. Sve ono što smo naučili u školi, u praksi se nije pokazalo na odgovarajući način. Nije bilo mogućnosti da se naučeno u dovoljnoj meri iskaže. Iz svega što bismo govorili ili pisali izbijalo je ogorčenje.

Na trećoj godini pripremali smo, na Akademiji, *Dobrog čoveka iz Sečuana* Bertolda Brehta. Tada sam prvi put osetio da je uspostavljena živa veza sa publikom. U toku rada na ovoj predstavi, glumci su počeli spontano da se oslobađaju svega što ih je kočilo, bilo je očigledno da dišu slobodnije. Kao da su se setili onoga što je Stanislavski stalno govorio: da nikad ne bi trebalo prestati s učenjem i vežbanjem psihofizičkog habitusa. Znači, sve vreme bi trebalo, kroz učenje, tražiti neke nove puteve. Cilj tih traženja je nova pozorišna forma i izražavanje nove pozorišne igre. U doba kada sam imao sigurnu profesiju glumca, krenuo sam u neizvesnost rediteljske umetnosti; iako sam imao obezbeđenu materijalnu egzistenciju, uputio sam se neizvesnim putevima režije. Odjednom sam se našao u stranom prostoru, kao iščupano drvo iz svoga korena. U trenutku kada sam pokušao da osnujem jednu novu teatarsku školu, izgubio sam podršku ljudi koji su mi bili bliski. Kod stvaranja te nove škole, za mene je najvažnije bilo to što bi se iz novog pristupa stvarale nove predstave. Kada sam završavao ovu predstavu, bio sam čovek srednjih godina, a i pozorište je dostiglo starost od dvadeset godina, tako da smo pozorište i ja imali potrebnu zrelost. Kroz izvesno vreme, ljudske emocije zastarevaju, i menja se naš pogled na život i svet.

Ono što nam je pre izvesnog broja godina bilo blisko, sada nam postaje strano. Godine rada u Teatru na Taganki su me mnogo duhovno obogatile. Kada su Uljanova na pres-konferenciji u inostranstvu pitali kako je došlo do toga da "izgube Ljubimova", Tarkovskog i mnoge druge, on je odgovorio da se to dogodilo zbog želje ovih umetnika da slobodnije izražavaju svoje ideje. Na svim kontinentima su mi postavljali slična pitanja, i ja sam na njih slično odgovarao.

*Zašto ste otišli iz Moskve?*

Nikad nisam napustio Sovjetski savez, niti sovjetsku kulturu, samo sam tražio način da slobodnije izražavam svoje ideje, a to je na Zapadu moguće. Jedan od razloga bio je i taj što sam izgubio podršku bliskih ljudi.

*Da li je Teatar na Taganki autorski teatar Jurija Ljubimova?*

U Teatru na Taganki sve je autorski čin. Ja imam sopstvenu kompoziciju i sopstvenu adaptaciju. U mogućnosti sam bio da slobodno izrazim svaku svoju ideju i svako svoje osećanje.

*Znači, bili ste u mogućnosti da režirate svoj sopstveni teatar?*

Moj pristup teatru vezan je za moj rad s glumcima. To je slobodan pristup, bez strogo određenih pravila. Drugim rečima, to je nekonvencionalna rediteljsko-glumačka saradnja. To je jedan od preduslova za uspeh predstave. Glumcu bi trebalo pristupiti tako da se u potpunosti

upozna njegova ličnost, način njegovog rada, njegovo ponašanje. Sve to na Zapadu nije teško ostvariti. Ja kao reditelj istovremeno radim i na rasveti i na dekoraciji. Nisam pristalica gvozdeno discipline. Zalažem se za sopstvenu slobodu, a slobodu dozvoljavam i drugima. Običavam da mnogo ranije, pre svih, dolazim na rad u Pozorište. Proveravam da li su i moji saradnici tačni, da li izvršavaju svoje obaveze kako valja i da li je scena u redu. Za vreme rada najvažnija je predstava. Ne insistiram preterano na radu po svaku cenu. Ako je nekome od mojih saradnika potreban odmor, to mu i omogućavam.

*Kakav je Vaš rediteljski odnos prema dramskom tekstu?*

Tekst je za mene veoma važan, i primaran. Na osnovu reči koje se nalaze u tekstu, ja nadgrađujem radnju, nikad se preterano ne udaljavajući od izvornog teksta. Predstava ima više komponenata: i muzičku, i scensku, i druge.

*Da li je režija scenska dramaturgija? Šta za Vas predstavlja teatar?*

Dramaturgija na sceni je uvek stvar režijske koncepcije. Pozorište je kao život. Sve ono što se dešava na sceni na neki način se crpe iz stvarnosti. Na žalost, često na konačan ishod pozorišne predstave utiče i novac. Neke ključne scene ne mogu da se dočaraju zbog nedostatka novca. Po mom mišljenju, novac nema tako važnu ulogu. Mnogo važnije je raspoloženje i mogućnost gledališta da uobraziljom dosegnu ideju predstave.

*Da li je dramski tekst pretekst za režiju?*

Tekst je povod za razvijanje rediteljske fantazije. Ponekad je obrnuto.

*Šta mislite o "rediteljskom teatru"?*

Kao primer takvog teatra navodim Brehtov Berliner ansambl. Breht ima svoju posebnu koncepciju rediteljskog teatra.

*Može li se govoriti o rediteljskom teatru Jurija Petroviča Ljubimova?*

U "mom" teatru najvažnije je uzajamno poverenje reditelja i glumca. Bez tog poverenja – nema pozorišta. Vera u pozorišne ideale je takođe jedan od uslova uspeha teatra.

Pošto glumci ionako veoma malo zarađuju, i još ako nemaju veru u ideale, tada nemaju nikakvu motivaciju za rad. Osim pozorišta, oni zarađuju na televiziji, na filmu i na koncertima. Znači, Visocki je više zarađivao na estradi za jedno veče nego u teatru za mesec. S obzirom na takvu situaciju, glumci rade u pozorištu isključivo iz ljubavi za umetnost. Smatram da je krajnje vreme da se politički krugovi i odgovorni pozabave statusom pozorišta.

*Koliko Vaše glumačko iskustvo Vama pomaže u rediteljsko-glumačkoj saradnji?*

Nužno je sagledati emocionalno svojstvo predstave, kao i muzičku komponentu i duhovnu strukturu, u čemu mi neobično mnogo pomaže moje glumačko iskustvo. Veliko zadovoljstvo je raditi s ljudima koji se razumeju, u koje imam poverenja, i koji su međusobni prijatelji. U takvim uslovima, uspeh predstave ne može izostati. Naravno, imajući u vidu i emocionalno prožimanje. Osećam žeđ za slobodom stvaralaštva.

*Šta je paradoks režije? U kakvom su odnosu režija i forma?*

U svemu je najvažnije međusobno poverenje i uzajamni odnosi. Ali, kao i svuda, u teatru se javljaju paradoksi. U pozorištu, više nego drugde, oseća se snaga forme. Forma je nešto veoma

moćno na sceni. Sve. A čak i najobičniji razgovor, podleže formi. Sve ima svoju formu, a naročito kada je u pitanju umetničko stvaralaštvo. Dogmatizam ruši formu.

*Šta znači danas režirati prostor?*

Prostorno poimanje je čisto individualni čin. Prostor je i zemlja, prostor je i nebo, ali sve ono što se dešava u predstavi valja staviti u scenski prostor. Čak i ono što se dešava van scene – deo je tog prostora.

*Kakav je Vaš rediteljski status sada i ovde?*

Radio sam isto kao što sam radio i ranije. S tim što je moj rad sada složeniji, utoliko što često dospevam u novu sredinu i srećem se s novim uslovima. U svom radu ništa bitno nisam izmenio. Najviše mi smeta nedostatak vremena i ograničenje rokovima. Sve vreme menjam pozorišta, menjam države, i često se sudaram s jezičkom barijerom. Te barijere savladujem tako što malo govorim italijanski, i dosta razumem nemački. Učeći jezike, nalazim novo zadovoljstvo. Osećam da me ljudi s kojima saradujem prihvataju, da me uvažavaju, i to dosta olakšava moj rad. Drugim rečima, imam moralnu satisfakciju za svoj rad.

*Vaše predstave su još na repertoaru moskovskog Teatra na Taganki.*

Ne znam ko je moje predstave postavio na scenu, jer su mene izbrisali iz spiska živih.

*Recite nešto o svojoj majci, ocu, o svojoj porodici...*

Nasledio sam karakter svoga oca. On je najviše na mene uticao. Otac mi je bio komercijalista, i veoma je voleo lepe stvari. Moji roditelji su bili ljudi koji su veoma voleli slobodu na način na koji je vole Cigani. Sve što su imali, moji roditelji su stekli sopstvenim rukama. Imali smo divnu kuću....

*Kakvo je Vaše iskustvo dramskog pedagoga? U kakvom su odnosu škola – teatar – život?*

Veoma volim jednu misao koja se često citira kao krilatica: da režiser na sceni umire u glumcu i predstavi. Kada se završi velika predstava, režiser je umro, a glumci – oni se tek rađaju. Škola – teatar – život za mene su Sv. Trojica. Što sam više sebe davao pozorištu, ono se sve više odražavalo na moj život. Od klasika najbliži mi je Dostojevski, i zato sam se njime najviše bavio... Veoma mi je drago što su i činovnici shvatili da teatar ima svoje mesto u ljudskom životu.

*Kako biste definisali estetiku Teatra na Taganki i svoju rediteljsku ars poeticu?*

Na početku su mi govorili da su moji pokušaji stvaranja nove vrste pozorišta moda, i da će nestati za izvesno vreme – kao i svaka moda. Inspiraciju za svoje predstave nalazim u svakodnevnom životu. Drugim rečima, svakodnevne pojave pretvaram u umetnost. Sve ono što se duhovno pruža gledaocu kroz predstavu suprotstavlja se životnoj trivijalnosti.

*Šta mislite o BITEF-u?*

BiITEF je ono što jeste. To je sveobuhvatna manifestacija umetnosti svetskog teatra.

*Da li biste rado režirali u Jugoslaviji?*

Rado bih režirao u Jugoslaviji. Ranije su me često pozivali, ali su me zaboravili, kao što su me zaboravili i italijanski prijatelji.

*O čemu govori Vaše Sveto ognjište?*

Mislim da sam tu knjigu mogao napisati bolje. Sledeću knjigu ću sigurno napisati bolje. Nisam mnogo zadovoljan prevodom, jer ga je radio čovek koji ne zna dovoljno ruski jezik. Mate-rijal koji sam ugradio u knjigu mnogo je interesantniji nego što se može zaključiti.

Cirih, Opera, 1986.

*Konsekutivni prevod razgovora s ruskog: Ivanka Pavlović.*

LJUBIMOV, Jurij Petrovič - reditelj i glumac – rođen u Rusiji 1917. Pri pozorištu “Vahtangov” u Moskvi završio glumačke studije 1940. Potom je sedam godina u vojnoj službi. Od 1947. član je teatra “Vahtangov” u Moskvi. 1964. osniva Moskovski teatar drame i komedije na Taganki, gde je okupio mlad glumački ansambl, mahom od svojih bivših studenata. Primenjujući Mejerholjdovu metodu režije, s ovim ansamblom ostvaruje niz izuzetnih predstava: *Život Galileja* Bertolda Brehta, 1966; zatim *Hamleta* Šekspira, 1968, s Vladimirom Visockim u naslovnim ulogama; *Tartifa* Molijera, 1968; *Majstor i Margarita* Bulgakova, *Boris Godunov* Puškina – kontroverzne predstave, koje su i dovele do njegovog odlaska na Zapad, 1984. Na evropskim scenama režira s uspehom opere predstave, a u Londonu je imao velikog uspeha s postavkom dela Dostojevskog *Zločin i kazna*. Razgovor s Jurijem Ljubimovim vođen je u Ciriškoj operi, gde je režirao *Jenufu*, operu Leoša Janačeka. Reditelju Juriju Ljubimovu je vraćeno sovjetsko državljanstvo i on se vratio svome Teatru na Taganki. Umro u Moskvi 2014.

Radoslav Lazić, *Pariska theatraia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 129-136.



## OTVORENI METOD REŽIJE

### *Razgovor s rediteljem i teatrologom Džozefom Čajkinom, osnivačem njujorškog Open Theater*

*Šta za Vas predstavlja režija?*

Režija je delovanje na publiku. Reditelj, pre nego publika dođe u gledalište, predstavlja njenog dvojnika. Reditelj je *alter ego* publike. Kada je publika već u dvorani reditelj se povlači i pruža joj neposredan kontakt s glumcima. Reditelj uvek predstavlja publiku.

*Kako i na koji način birate svoje rediteljske projekte?*

Poslednjih godina imao sam zadovoljstvo i dobru priliku da režiram samo one komade koji se meni dopadaju. Naravno i u izboru dela uvek mislim na publiku.

*Kako saradujete s glumcima?*

Najveći deo moga rada posvećen je radu s glumcima, kao i s drugim scenskim umetnicima. To mi pruža dobre mogućnosti u radu. Na probama se ostvaruje veliki broj otkrića koja su nepredvidljiva. Bez glumaca režija je ograničena dramaturgijom. Kroz glumca širi se prostor scenskog stvaranja i rediteljske slobode.

*Koje probleme susrećete u režiji teksta?*

Još uvek nisam stvorio dobar odnos s piscem. Između mene i autora uvek postoji neka borba, neko natezanje. Glumac u izvesnoj meri potpada pod uticaj pisca. Pa ipak, često glumac misli da mu treba odati veće priznanje nego autoru.

*Kako se ostvaruje režija u Open Theateru?*

Mi se okupljamo oko određene ideje, počinjemo da maštamo. Stvaramo sopstvenu viziju buduće predstave. Istraživanje nam predstavlja osnovu našeg rada. Radeći poslednju predstavu u Open Theater počeli smo od ideja o beskućnicima. Istraživali smo šta čoveku predstavlja dom. Kuća često može da predstavlja i zatvor. Ovu temu savladujemo s nekoliko glumaca, dramaturgom i grupom muzičara. Razgovaramo jedni s drugima. Na jednoj tački počinjemo da fiksiramo i to oblikujemo tako dugo dok ne dobijemo željenu formu. Naravno, potrebna je snaga da se vežbe i improvizacije fiksiraju. Iz naših dugih raspravljanja, istraživanja i vežbanja rađa se predstava Open Theater. Ranije smo investirali dugo vremena u rad, a sada to činimo znatno kraće. Ovaj proces rada na predstavi nazvao bih metodom otvorene režije. Prirodno, pitanje uvek u sebi sadrži i odgovor.

*Vi ste autor zapažene knjige Prisutnost glumca, koja je prevedena i objavljena u Jugoslaviji. Da li nameravate napisati knjigu o režiji?*

Nažalost, o režiji još neću napisati knjigu. S jednim prijateljem sada radim na pripremanju knjige posvećene problemima pozorišne publike.

*Muzika igra važnu komponentu u Vašim režijama. Kakav je odnos režije i muzike?*

Nijednu svoju predstavu ne režiram bez muzike. Muzika igra važnu i nezamenjivu ulogu u režiji i stvaranju predstave u Open Theater.

*Pariz, 1980.*

ČAJKIN, Džozef (Chaikin, Joseph) - reditelj i glumac – rođen 1935. godine u porodici ruskih emigranata. Odrastao u De Maunu (Des Moines), država Ajova (Iowa), u SAD, gde je studirao na Drejk univerzitetu. 1959. postaje član Living theater, gde igra glavne uloge. Dobitnik je nekoliko nagrada Off Broadway (Obie) za više dramskih uloga, među kojima je i ostvarenje Geli-Geja u Brehtovom komadu *Čovek je čovek*. U svom radu primenjivao je *metod* Strindberga, realistične i psihološki produbljene glume. 1963. osniva Otvoreno pozorište (Open Theater) u Njujorku, kao zagovorenik nove avangarde. Ovo pozorište postalo je, pored Living Theater, jedno od najradikalnijih u ostvarivanju avangardne estetike teatra šezdesetih godina u SAD i izvršilo veliki uticaj u svetu. Svoje poglede i pozorišnu estetiku avangarde Čajkin je izložio u knjizi *Prisutnost glumca* (*The Presence of the Actor*, New York, 1972), u nas objavljeno u izdanju Sterijinog pozorja, u prevodu Veniceslava Radovanovića, 1977. Čajkinova knjiga predstavlja beleške o Otvorenom pozorištu, glumi, prurušavanju i društvenom pritisku. Najpoznatije Čajkinove režije su: *Amerika: ura!*, *Zmija*, *Terminal*, *Mutacije* (BITEF, 5, 1971). U vreme pariskog razgovora, Čajkin je u Parizu prikazivao nove predstave Open Theater *Savage/Love*, *Tongues* Sam Sheparda.

Radoslav Lazić, *Pariska theatralia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 189-192.

# ANTROPOLOGIJA DRAMSKE REŽIJE

## ***Pitanja reditelju i teatrologu Eugeniu Barbi u Internacionalnoj anketi o fenomenu režije***

*Šta je režija danas?*

*Kako razumeti, sada, fenomen režije?*

*Šta je predmet savremene dramske režije?*

*Koji je osnovni zadatak dramskog reditelja u savremenom teatru?*

*Koje bi metode trebalo preduzeti u istraživanju dela umetnosti režije?*

*Koje su osobenosti dramske režije u Odin teatru?*

*U kakvom su odnosu teorija i praksa dramske režije?*

*Kakav je položaj Pozorišne laboratorije Eugenia Barbe u savremenom evropskom teatru?*

*Koje su tendencije dominantne u savremenoj evropskoj režiji danas?*

*Kako se formiraju mladi dramski reditelji u današnjem pozorištu? Koji su osnovni problemi primarne tematske literature o režiji?*

*Kako je mogućna opšta nauka o režiji?*

*Umesto odgovora na pojedinačna pitanja, Eugenio Barba, respektujući Internacionalnu anketu o fenomenu režije, odgovorio je nadahnutim, jedinstvenim tekstom pod naslovom Ručkovi i banketi – odgovor na anketu o režiji.*

## **CONTRARIA SUNT COMPLEMENTA – SUPROTNOSTI SE DOPUNJUJU**

### ***Odgovori Eugenia Barbe na Internacionalnu anketu o fenomenu režije***

**Ne postoji ekskluzivno rešenje za sve režije.**

Raznovrsnost pozorišnih tradicija i pozorišne prakse ne bi trebalo shvatiti kao konkurenciju među suparničkim ubedenjima. Ne postoji jedno ekskluzivno, optimalno rešenje za probleme pozorišta, ne postoji jedno idealno pozorište kome bi trebalo težiti iz raznih pravaca.

Ova centripetalna mitologija sama po sebi ne bi bila štetna kad ne bi navodila na verovanje da postoje ispravni i pogrešni putevi. Po njoj, ako je pravac u kome ja idem “dobar” onda oni koji se kreću drugim putem idu u “pogrešnom” pravcu. Moja je dužnost, znači, da ih opovrgnem, kritikujem, da im se suprotstavim, da izrazim svoje neslaganje. I obrnuto.

To je automatski način razmišljanja, koji je u suprotnosti s osnovnim načelima kulturnog života. Pozorište, kao i svaka druga grana umetnosti, razvija se ne kad se približava nekom svom idealnom modelu, nego kad se uvećava raznovrsnost njegovih podvrsta i klica iz kojih ono raste.

Niko ne može utvrditi da zna ko zaostaje za vremenom a ko mu prethodi; koji su oblici zastareli a koji predstavljaju avangardu; koje prakse, koji metodi rada, koje tehnike donose najbolje rezultate, a koje vode u osrednjost i neuspeh.

### **Svaki put je onaj najbolji, ako se njime ide od kraja.**

Ipak, i kad smo svesni svega toga, ponekad dopustimo da moć reči izobliči našu misao.

Može se, tako, postaviti pitanje šta je danas režija, šta je njen predmet, kakvi su joj metodi, u čemu su njene specifičnosti, njene dominantne težnje, i najzad – da li se i kako može izgraditi sistematska nauka o toj umetnosti.

Ova pitanja već sadrže i odgovor koji će uticati na sva ostala pitanja: podrazumeva se da je režija kulturni i umetnički fenomen koji se može posmatrati kao nešto jedinstveno. Iz toga sledi da bismo, pre nego što odgovorimo na pitanja, morali da se saglasimo oko zajedničkog faktora, oko centralnog stabla iz koga proističu sve različite tendencije.

Ali takve saglasnosti nema. A razgovor na takvoj osnovi ne bi imao veze ni s praksom pozorišta ni s njegovom istorijom.

Ponovimo pitanje, ali u množini (“Šta su danas režije?”, “Koji su im predmeti?”, “Kakvim se metodima služe?”), i videće se sasvim jasno da od te mnogostrukosti nema povratka na neko suštinsko jedinstvo.

Biće nam onda lakše da prihvatimo jednu očiglednu činjenicu: termin režija (kao ni “mise-en-scène” ili “direction”) ne označava neku jasno razgraničenu oblast umetnosti. Označava nekoga ko ima veze s predstavom u celini, nekoga ko ima “poslednju reč” u njenom pripremanju. A čim pokušamo da jasno definišemo u čemu se sastoji posao tog čoveka ili njegova umetnost, uvidamo da ono što jedan od nas, reditelja, priznaje i sagledava kao režiju, ne mogu i drugi sagledati na isti način.

### **Ljudi i ambijenti.**

U nekim pozorišnim kontekstima, pravi “reditelj” je tradicija. Nije reč samo o pozorištima Dalekog istoka: slično je bilo i u evropskim glumačkim družinama u prošlim vekovima. Proces “očuvanja s varijacijama” obuhvatao je više generacija, podrazumevajući unapred stvorenu predstavu, nezavisnu od izvođača.

Kad je Mejerholjd govorio da je najveći italijanski reditelj – papa, možda je preterivao: ne toliko što je rimske liturgijske i paraliturgijske obrede posmatrao kao spektakl, nego zato što je papa pre bio glavni glumac nego reditelj. Zaista, papa je izvodio lične varijacije na jednu partituru koju nije uobličio on sam, nego tradicije pre njega, i koju će uz izvesne izmene ostaviti svojim naslednicima.

U raznim pozorišnim ambijentima našeg veka, predstava kao celina ne prenosi se kroz vreme, s jednog pokolenja na drugo, niti se prave originalne varijacije polazeći od neke utvrđene, makar i rutinske, podloge. Svaka predstava, svaka režija mora da bude posebno ostvarenje. Ta za nas normalna činjenica, ako je gledamo u širem istorijsko-geografskom kontekstu, pokazuje se kao veoma neobična.

Rediteljski posao je funkcija koja se može definisati *samo u odnosu* na određeni pozorišni ambijent. Van tog odnosa ne postoji neka materija ili neka umetnička specijalizacija kao u slučaju glumca-plesača, muzičara, arhitekta. U nekim pozorišnim kontekstima, biti reditelj znači baviti se kritičko-estetskim predstavljanjem teksta, a u drugima znači zamisliti i uobličiti predstavu. Ponekad je reditelj umetnik koji sledi sopstvenu ideju o pozorištu, ostvarujući je u različitim predstavama, s različitim saradnicima; u drugim slučajevima je dobar profesionalac, sposoban da koordinira sve različite komponente predstave. Ima ambijenata u kojima je reditelj lutajući umetnik u potrazi za kompanijama koje će privremeno voditi; ima i takvih gde reditelj stalno i isključivo u nekoj grupi u kojoj je često i vođ, odgovoran za formiranje glumaca.

Režija se može definisati samo u funkciji datog pozorišnog ambijenta. Ne smemo o njoj govoriti kao o umetnosti s jasno određenim, jedinstvenim obrisima, jer bi to značilo da bi *jedan* od mnogih postojećih pozorišnih ambijenata trebalo da dejstvuje kao uzor i temelj, stičući prvenstvo koje bi imalo etnocentrični prizvuk. Ekonomska i kvantitativna nadmoćnost najrasprostranjenijeg modela pozorišne produkcije ne bi trebalo da nas zavara da je shvatimo kao kulturnu premoć.

Zato neću odgovoriti na pitanja iz upitnika. Navešću samo neka svojstva pojedinih režija, koja bi se izgubila iz vida u raspravi o “režiji” u jednini. Izgubila bi se zato što, s jedne strane, ne pripadaju najraširenijem modelu pozorišta, a s druge, ne predstavljaju ni alternativne modele koji bi se mogli generalizovati. Odnose se samo na jedan varijetet pozorišta, jednu posebnu i nezamenjivu vrstu.

### **Režija čega?**

Predmet režije može biti neka priča, neki ambijent, neki niz slika i radnji; može biti i neko delo, unapred napisan tekst, koji pripada drugačijem mediju. U tom slučaju, priča, zaplet, radnje i slike već su organizovane, uobličene u određeno delo, i predstavom se pre svega prikazuje to delo. U prethodnom slučaju, naprotiv, ono što se iznosi na scenu jeste kompozicija koja postoji samo u toj i takvoj režiji.

To su dva bitno različita procesa. Između jedne i druge krajnosti postoji mnogo nijansi. Ipak, važno je da uvek imamo u vidu tu suštinsku razliku. Ona nas podseća da distinkcija između rediteljskog i dramaturškog posla nipošto nije neophodna. U mnogim pozorišnim kontekstima, rad reditelja mogao bi se uporediti s radom koji u drugim pozorišnim kontekstima obavlja, ili ga je obavio, autor dramskog teksta.

Mnoge zabune, kada se govori o “režiji” u jednini, proizlaze otuda što se istom rečju označavaju, s jedne strane, prave “scenske interpretacije”, a s druge, “scenske kompozicije” koje, naravno, imaju svoj sadržaj, ali kojima se ne iznosi na scenu nikakav ranije stvoreni sastav.

Predstave koje iznose na scenu unapred postojeći tekst zasnivaju se na zakonima koji potiču ne samo iz pozorišnog medija, nego i iz ekspresivnog medija njihovog sadržaja. Svaki napisani tekst inkorporira i prenosi u prvom redu *jezičko vreme*: to je pravolinijsko vreme, u kome se događaji nižu jedan za drugim. U nekim slučajevima, autor – koristeći se činjenicom što piše za pozorište – može naznačiti da bi dva odlomka koji se na hartiji javljaju jedan za drugim treba, ili mogu, na pozornici da se izvedu istovremeno. Ali, to je izuzetak koji potvrđuje pravilo. Pravilo je da napisan tekst daje prednost sukcesivnim, a ne simultanim radnjama.

### **“Režiranje vremena”.**

Kako u stvarnosti, tako i u pozorišnoj predstavi deluju dve vremenske tendencije – sukcesivnost i simultanost. Prva niže događaje u sekvence (od ranijeg ka kasnijem, od kasnijeg ka ranijem) koje mogu biti odraz uzročnih veza ili čisto hronološko nizanje. Druga spaja različite događaje u odnos istovremenosti.

Kao “režiranje prostora” i “režiranje vremena” u pozorištu je veštački postupak; ne reprodukuje svakidašnje doživljaje, nego ih transformiše, stvarajući njihov ekvivalent. Događaji, ljudi i njihovi postupci tu se percipiraju na način koji prevazilazi okvire svakidašnjice. U zapadnoevropskoj tradiciji, ta transformacija vremena najčešće se postiže njegovim *razvijanjem u pravu liniju*, ukidanjem simultanosti, otprilike onako kao što u tehnici perspektive prostor koji nas okružuje postaje pravolinijski prostor s tačkom gledanja i tačkom beskraja.

Razvijanje vremena u pravu liniju posledica je posebne važnosti koju su u zapadnjačkoj tradiciji stekli dramski tekstovi kao podlogu predstave. To ipak nije jedino moguće objašnjenje,

a u svakom slučaju ne bi trebalo misliti da je uvek posredi nezakonito mešanje jednog medija s drugim. Razvijanje u prvu liniju jedan je od načina da se vreme umetnički obradi, da mu se dá svojevrsan pozorišni kvalitet.

Jedan, ali ne i jedini. Vreme se može umetnički obraditi i time što se produbljuje polaritet između sukcesivnosti i simultanosti, omogućavajući njegovu intenzivniju percepciju. U tom slučaju, istovremenost zbivanja i podražaja, koja u svakodnevnom životu otupljuje zbog navike i pod ekonomizirajućim dejstvom selektivne pažnje, jasno izbija na videlo, i uspeva da probudi jedno drugačije stanje pažnje.

Zajedničko prisustvo nezavisnih i istovremenih linija radnje izaziva kod gledaoca potrebu za ličnom selekcijom koja od časa do časa određuje koji bi događaj trebalo posmatrati kao prvi plan, a koji kao pozadinu. Ili, bolje rečeno, koju radnju posmatrati kao dominantnu, a koju kao njen kontrapunkt. Nije reč o neodređenosti: ono "režiranje vremena" koje stavlja naglasak na pol simultanosti ne slabi drugi pol, to jest sukcesivnost. Štaviše, on ga jača zbog reakcije, umesto da ga izoluje slabeći pol istovremenosti. Ta istovremenost, u određenim trenucima, sprečava da se uspostavi jasna hijerarhija među radnjama, otvarajući put različitim opredeljenjima gledalaca: to su trenuci dezorijentacije koji dovode ne do proizvoljnosti, nego do gledaočevog preorijentisanja u predstavi.

Pojačati dinamiku simultanost-sukcesivnost znači ujedno i uvesti alternaciju između onih vremena (ili prostora-vremena) kada se opredeljenja gledalaca usmeravaju u različitim pravcima i onih kada teže da se sretnu u jednosmernom kretanju.

Ovakvo "tempiranje" daje prednost ne toliko gledaočevim kontemplativnim moćima koliko njegovoj sposobnosti izbora: ukoliko on veštije ume samostalno da pliva u matici predstave, utoliko će se više emotivno uključiti i primiće više podsticaja za intelektualno udublјivanje.

Dok se na Zapadu, u najuobičajenijoj (ali ne i jedinjoj, imajmo to u vidu) vrsti pozorišta vreme "razmotava" u pravu liniju, u pozorištu koje naglašava polaritet između simultanosti i sukcesivnosti (ili između sinhronije i dijahronije) ono se još više "mrsi", uvija, i upravo po toj svojoj većoj koncentraciji razlikuje se od svakidašnjeg vremena. Ovaj drugi postupak preovlađuje u istočnjačkim pozorištima s dugom tradicijom. Ipak, ne zaboravimo da ni u ovom slučaju nije reč o jedinom ili isključivom putu.

Za gledaoca, taj put podrazumeva promenu mentaliteta: traži od njega da ne bude gospodar svega, da se pomiri s tim da mu čitavi delovi predstave mogu izmaći. On bi trebalo, drugim rečima da prizna da njegov izbor ima istu važnost kao i projekt graditelja predstave. On mora sebi da odredi novu funkciju, a to više ne može biti funkcija gledaoca – sudije koji sve vidi, sve zna i sve razume.

Možda bi se moglo govoriti o gledaocu-svedoku. Ali, takva reč izaziva preozbiljne asocijacije. Pogodnije je, zato, slikovito poređenje kojim se služi Ričard Šekner (Richard Schechner); on razlikuje, s jedne strane, predstave u kojima sve što je pripremljeno – kao u normalnom *ručku* – postoji zato da bi ga gledaoci apsorbovali, a s druge strane, predstave u kojima se priprema mnogo više nego što je ma koji gledalac-pojedinac u stanju da primi. To su predstave – kaže Šekner – slične *banketima*, gde je normalno da količina hrane bude veća od svake moguće potrošnje, i gde se mnoga jela istovremeno prisutna da bi gost mogao da bira, da bi neka samo probao ili tek naslutio njihovo prisustvo i njihov miris. Najbolji ručak je onaj koji nudi dobro odabran jelovnik i dobro pripremljena jela. Najbolji banket je onaj koji nudi najveću raznovrsnost, najširi izbor, najbolji kvalitet i u onome što ostaje skriveno, neistraženo, što će možda samo malobrojni gosti slučajno okusiti.

Naravno, čovek će se lakše pomiriti s time da ne može da pojede svako jelo na gozbi nego s time da ne može da ovlada svim značenjima jedne predstave. Ono što neka predstava želi da kaže – tvrdi se – moralo bi biti jednako za sve. Možda je zaista tako. Ali ne bi trebalo misliti da svaka predstava želi nešto da kaže. Ponekad, naprosto, govori.

Prelivanje značenja koja teku unutar jasno omeđenih obala, ali s talasima, naborima, skretanjima, nepredviđenim i uvek drugačijim skokovima, predstavlja jedan oblik života pozorišta. Gledalac koji se na tim tokovima održava u nestabilnoj ravnoteži ne ograničava se na to da shvati ono što su drugi pripremili za njega, nego nazire nove spojeve, otkriva, odlučuje. Ponekad ga bujica ponese, i on ne odlučuje, nego “biva odlučen”.

### **Režirati ili govoriti na sceni?**

Sve su ovo uzaludne težnje ako se ne otelotvore u zanatskoj preciznosti, u tehničkom majstorstvu, ako ne prođu kroz dugu monotoniju sitničarskog rada nad prividno beznačajnim pojedinostima.

Taj brižljivi rad na svim nivoima predstave (na ekspresivnom nivou i onom koji prethodi ekspresiji, na zvučnom i proksemičkom, dramaturškom i kinestetskom, na nivou svake akcije – reakcije posmatrane za sebe i njihovih međusobnih odnosa, na nivou simultane montaže kao i na nivou sukcesivne) – to je ono što reditelju omogućava da, prema francuskom izrazu, “postavlja na scenu”, umesto da naprosto govori na sceni.

U toku tog rada on pokatkad mora da se opredeli da li će nametnuti ono što je unapred želeo i znao, ili će prihvatiti izvesne spletove slika i radnji čijim smislom ne vlada potpuno, ali oseća da u njih može verovati, kao u nešto živo. Tada je i on u istom položaju kao i gledalac. Može sebi da postavlja pitanja o sopstvenoj predstavi. I on je vođen, i on “biva odlučen”.

Nespremnost da se prihvati odricanje od potpunog ovladavanja značenjima mnogo češće blokira rad reditelja nego što ometa percepciju gledalaca. Ponekad je teško izneti rezultat svog rada na sceni, pred oči gledalaca, i odustati od želje da se on uokviri u sopstvene interpretacije, u sopstvene sudove ili predrasude.

Pojmovi “reditelj” i “režija” se u mnogim evropskim jezicima izražavaju rečima poteklim od latinskog *regere*, vladati (“režiser”) ili *dirigere*, upravljati (eng. director). Upitao sam se nad kim to vlada reditelj, čime upravlja.

U prvom trenutku sam rekao: “Pa, naravno – glumcima!” Onda sam shvatio da je ono čime ja upravljam – posredstvom glumaca i njihovih radnji – zapravo pažnja gledalaca. Ona je ta koju “stavljam na scenu”.

Potom sam naišao i na rečenicu Robera Bresona (Robert Bresson): “Metten-en-scène ou director. Il ne s'agit pas de diriger quelqu'un, mais de se diriger soi-même”. (Reditelj ili *director*; nije reč tome da nekim upravljamo, nego da upravljamo sami sobom).

*Prevod s italijanskog: dr Ivan Klajn*

BARBA, Eudenio (Eugenio) – italijanski reditelj, teatrolog, dramski pedagog – rođen 1936. u Galipoli. Svoju teatarsku aktivnost započeo u Teatru 13 redova Ježija Grotovskog. Posle studija u Poljskoj osniva Odin Teatret u Norveškoj, 1964. koji kasnije u Danskoj dobija naziv Teatar Laboratorium u Holstebrou. Sledbenik Siromašnog pozorišta Grotovskog, ovaj jedinstveni istraživač teatarskog rituala i njegovih antropoloških mogućnosti, na brojnim putovanjima po Dalekom Istoku i Latinskoj Americi utemeljio je estetiku antropološkog teatra. Barba je svojim teatarskim opusom ostvario primer autorskog rediteljskog teatra.

Njegove predstave *Ornitofile* (1965), *Kasapariana* (1967), *Ferai* (1972), *Dom moga oca* (1972) i dr. predstavljaju teatar novih tendencija zasnovan na studiji drevnih rituala. Barba je pisac više knjiga o svojim antropološkim i ritualnim istraživanjima teatra, a naročito glumačkog treninga i njegove totalne izražajnosti: *U traganju za izgubljenim teatrom* (1965), *Ploveća ostrva* (1979), a zajedno s Nikolom Savarezom *Anatomija glumca*, *Rečnik pozorišne antropologije* (1985). Barba je osnivač Internacionale škole pozorišne antropologije – ISTA. Za predstavu *Oksirinkus* (1986) dobio je nagradu BITEF-a, na kome je gostovao u više navrata.

Radoslav Lazić, *Pariska theatralia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 205-215.



## SAVREMENA POLJSKA REŽIJA

### *Razgovor s poljskim teatrologom Konstanti Puzinom, glavnim urednikom varšavskog časopisa "Dialog"*

*U čemu je evropski prestiž poljske režije?*

Danas polako dolazi stara generacija reditelja, a mladi još nisu toliko jasni u svojim predlozima da bi se iz toga izvukao neki širi zaključak. Naravno, ima mnogo mladih, interesantnih individualnosti, naprimer Januš Višnjevski koji je gostovao na BITEF-u s predstavom *Kraj Evrope*. Interesantan je i Zalevski, koji pravi autorsku dramu, kao Višnjevski. Uopšte gledano, naša pozorišna tradicija snažno je vezana inscenacijom, i to inscenacijom tipa velike predstave operisanja svetlom, scenografijom, masom, onim što se danas naziva *totalnom* predstavom, koja vodi korene još od Leona Šilera. Ta tradicija je kod mene veoma jaka, i dala je mnogo interesantnih pojava, veoma različitih, kao što su Šiler, Svinarski, Kantor, i Grotovski – u svoje vreme. Sada se sve više oseća težnja za pozorištem glumca. Pozorište inscenacije potcenjuje glumca. Drugačije je to izgledalo kod Grotovskog, koji je "stavljao" na glumce, i kod Kantora. Ranije inscenacije više su išle u pravcu dominacije reditelja nad celinom. To su 60-70 godine. Šta će iz toga dalje biti, ne usudujem se da kažem. Valja sačekati par godina, da se vidi šta će se dogoditi.

*Može li se govoriti o povratku teksta u poljskom pozorištu?*

Mislim da 70-tih godina, kada se razvijao veoma interesantan pravac alternativnog pozorišta koji je najjače odrazio tretiranje teksta u pravcu ono što sam nekad nazvao "pisanjem za scenu", za mene je bilo najinteresantniji u onim godinama. Mnogo je uneto promena u mišljenju o pozorištu. U ovom trenutku, za profesionalna pozorišta je neophodno vraćanje dobroj analizi teksta i predstavljanju onoga što je tamo napisano, bez gubljenja svega što se postiglo u prethodnom periodu. Potrebno je osloboditi se loših tendencija, spoljašnjih efekata, koje štete ne samo tekstu, već i u pozorištu u celini.

*U mnogim pozorišnim časopisima u Evropi malo prostora ostaje za estetiku predstave. Još se objavljuje malo tekstova o režiji. Kako Vi, kao urednik, vidite položaj tekstologije o režiji? Kako dalje od filologije a bliže sceni?*

U Poljskoj, u teorijskim časopisima, na tu temu je malo tekstova. Bio je period velikog interesovanja za semiologiju, ali to se završilo. Moram da priznam da od početka nisam bio poverljiv prema tome, jer u pozorištu osnovni problem na kome se lomila semiologija jeste problem jezika. Da li pozorište ima poseban jezik? Čini mi se da semiologija, koja ipak raste iz lingvističkog mišljenja, uvek ide ka interpretaciji teksta, a ne pozorišta. Ako to i radi, onda se više bavi problemima metodologije semioloških istraživanja teorije nego praktičnom primenom tih metoda na opis pozorišne predstave. To ne daje opis koji nam je potreban. Postoji drugi metod opisa. To što je predstavio Deni Bable u svojoj seriji knjiga – *Putevi pozorišnog stvaranja* – ima tu mnogo interesantnih tekstova. Mi smo u "Dialogu" pokušavali to da radimo, pokušavamo i dalje da dajemo opise ili zapise pozorišnih predstava. Pokušavamo da dajemo opise autorskih predstava gde ne postoji ranije napisani tekst. U praksi se vidi da se to radi različitim metodama. Svi su s greškama, ali to daje uporedni materijal i u mnogim slučajevima danas već nepostojećih predstava. Dobro

je što postoji takva dokumentacija o predstavama. Naravno, to nije objektivni opis koji naučnici zamišljaju. To je subjektivno čitanje. To je isti problem kao u kritici.

*Da li se u poljskoj teatrologiji radi na objavljivanju režijskih partitura Šilera, Svinarskog, Grotovskog, Kantora i drugih?*

Da, ali to je samo deo aktivnosti našeg časopisa. Radimo to u odnosu na odabrane predstave. Izabiramo predstave koje su izuzetne ili donose neki problem vredan opisa i zapisa.

*Šta je za Vas jezik režije?*

Čini mi se da ne postoji jezik režisera, jezik pozorišta. Nema takve pojave koja bi se nazvala *jezikom*. Nema osnovnih, najjednostavnijih elemenata koji bi činili jezik. Smatram da je interesantna knjiga Plaževskog o jeziku filma, koja stvara izvesnu mitologiju, i prebacuje lingvističke termine na film. Ta analogija izvesno postoji, ali je ipak proizvoljna. To je zanimljiva knjiga kao eksperiment, ali nije prigodna kao praktična propozicija. Čini mi se da zasad nema smisla primena lingvističkih metoda na pozorište. Još nema jezika pozorišta s kojim bi se naučnici složili.

*Režiser - tvorac scenskih znakova? Može li se govoriti o semiologiji režije?*

Ne mogu da ulazim na taj teren. Nisam specijalista u toj oblasti. Ne verujem u to.

*Može li se govoriti o režiji u svakidašnjem životu?*

Plašio bih se da proširujem termin režije. Doći ćemo do apsurdna da je *sve* pozorište. Valjda nije? Trebalo bi da razlikujemo ono što je pozorišni element u životu. To znači da su to pojave kao što su pohodi, manifestacije, ulični karnevali, koji pretpostavljaju pozorišne elemente. Da su to oblici teatra, bilo bi potrebno da se pojave sa svesnim elementom pozorišne umetnosti.

Pojave o kojima piše Gofman, izvesne pojave života mogu se razmatrati s tačke gledišta teatralizacije, ali one nemaju svesni element pozorišta. To je druga sfera, i trebalo bi je odvojiti od sfere koja se naziva *pozorište*. Pojam pozorišta se veoma raširio, odavno je izašao van zgrade, ali ne bi trebalo to širiti u beskonačnost, jer će izgubiti smisao teatra. Iz Gofmana proizlazi mnogo interesantnih stvari. On govori o metafori, o liku u prvom planu, o pozorišnim situacijama. Sve je to korišćenje izvesnog jezika scenskih metafora za opis društvene stvarnosti. Međutim, ne bi trebalo poistovećivati jezik s pojavama. Naravno, upotreba tog jezika otkriva mnoge stvari u društvu i pokazuje društvene pojave, i zato je to važno. Ali, američki sociolozi, koji su u opoziciji prema Gofmanu, tvrde da su to izvesne ideje koje nisu tako plodne kao što Gofman zamišlja. To je izvestan sistem metafora kojim je on opisao savremeno društvo.

*Uskoro će 30 godina izlaženja "Dialoga" plodnog doprinosa pozorišnoj teoriji i praksi. Mnogi vaši članci su prevedeni, i to svedoči o uticaju i značaju tog časopisa. Šta je estetička poetika "Dialoga"?*

To je kompliment, jer možda takva "poetika" časopisa ne postoji. Naravno, taj časopis ima jasan oblik i program, i to na dva nivoa: bavimo se dramaturgijom i pozorištem. Što se dramaturgije tiče, stalo nam je do objavljivanja najinteresantnijih pojava svetske i poljske drame na određenom književnom nivou. S druge strane, hoćemo da prikazujemo svetsku dramu našem čitaocu, nezavisno od toga šta će pozorišta da igraju. Problem je često u tome da pozorišta ne igraju ono što mi šampamo. Hoćemo da budemo što otvoreniji u predstavljanju svetske dramaturgije. Prikazujemo zemlje čija je dramaturgija malo poznata, a tu se uvek može pronaći ponešto interesantno. Drugo je pitanje: pitanje pozorišta. To što nas naročito interesuje je viđenje pozorišta

u interdisciplinarnoj ravni. Interesuje nas tradicionalno pozorište Dalekog istoka. Te pojave nas interesuju kao antropologija umetnosti teatra. Prvi smo objavili fragmente Gofmanove knjige *Režija svakidašnjeg života* u Poljskoj.

*Kako "Dialog" sarađuje sa novosadskom "Scenom"?*

Održavamo odlične kontakte. Razmenjujemo materijale. Napravili smo jugoslovenske brojeve u "Dialogu" 1979. i 1985. Koristimo materijale iz "Scene" – dramu i esejistiku. Veoma visoko cenimo "Scenu" kao pozorišni časopis. Bliska nam je, jer široko posmatra pozorište i mesto pozorišta u svetu. "Scena" nastoji da vidi i pojave koje obično nisu na prvi pogled vezane s pozorištem, što je važno da se pokazuje čitaocima – da pozorište nije samo ono što se gleda uveče sedeći u mekanoj fotelji, da elementi pozorišta i tendencije pozorišnih istraživanja danas idu u raznim pravcima.

*U "Sceni" se uredništvo trudi da objavljuje tekstove u ravnoteži između teorije i prakse. Umetnici pozorišta su pozvani da govore o svojoj umetnosti. Kako vam se čini to nastojanje?*

Smatram da je to u "Sceni" dobro rađeno. Mi radimo neke slične stvari u toj oblasti. Imamo u Varšavi drugi časopis, "Pozorište", koje se više bavi kritičkim prikazom predstave. Mi više tretiramo opštije stvari teatra. Što se tiče izjava praktičara – objavljujemo ih dovoljno. Više publikujemo esejistiku nego kritiku. Nastojimo da prikažemo šire probleme pozorišne umetnosti.

*Tekst s magnetofonske vrpce preveo Milan Duškov.*

PUZINA, Konstanti (Konstanty Puzyna) – poljski teatrolog i kritičar – rođen 1929. u Varšavi. Studirao polonistiku u Krajevju. Po interesovanju pozorišni kritičar, urednik "Dialoga", časopisa posvećenog savremenoj dramaturgiji od osnivanja, 1956. godine. Od 1969. godine radi u Institutu za umetnost. Godine 1972. vraća se u "Dialog" kao glavni urednik, gde radi gotovo 30 godina. U nekoliko pozorišta radio kao dramaturg. Objavio nekoliko zbirki pozorišnih eseja: *Ono što je pozorišno* (1960), kasnije zbirku feljtona pisanih za "Poetiku", *Burno vreme* (1970), zatim nastavak koji se zove *Polumrak* (1980). Objavio knjigu opštijih članaka, uglavnom pisanih za inostranog čitaoca, *Sinteze za tri groša*. Osim toga objavio je prvo izdanje dramaturgije Vitkjeviča. Puzina je umro u Varšavi leta 1989.

Radoslav Lazić, *Pariska theatralia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 265-271.

# POZORIŠNA REŽIJA I TEATAR U RUMUNIJI

## *Razgovor s rumunskim teatrologom i kritičarem Valentinom Silvestruom*

*Šta je režija danas?*

Po mom mišljenju, režija je trenutno glavni kreativni pokretač pozorišnog stvaralaštva.

*Kako razumeti fenomen režije?*

Značaj koji ima režija je dobila, u prvom redu, zato što predstavlja koherenciju ideja pomoću kojih predstava dobija svoju formu. Inventivna i primenjena režija pruža svestrane mogućnosti u pozorišnoj umetnosti. Režija je spona između scenske radnje i savremenosti. Mislim da bi je trebalo razumeti kao kreativno delo koje je uslovalo postojanje pozorišta kao samostalne umetnosti, sa sopstvenim statusom, ne uvek podređena literaturi.

*Šta je predmet savremene dramske režije?*

Imam utisak da je predmet savremene režije čovek kao društveno-političko biće, zajedno sa svim potresima koje XX vek donosi sobom. U scenskim delima pozorišnih stvaralaca kao što su: Đorđo Streler (Giorgio Strehler), Liviju Čulej (Livu Ciulei), Anatolij Efros, Piter Hol (Peter Hall), Peter Stajn (Stein), Džulijen Bek (Julian Beck) i Džudit Malina (Judith Malina), ova obuzetost je očigledna, bez obzira na već primenjeni repertoar.

*Koji je osnovni zadatak dramskog reditelja?*

Ako uspe da u predstavi da svoju ideju u jednoj viziji koja sadrži sve sastavne elemente, a da je ova vizija organska i da sadrži aktuelne teme, onda reditelj odgovara, mislim, zahtevima koje glumci, publika i kritičari traže od njega. Jedan od onih koji kontantno pružaju takve odgovore je Piter Bruk (Peter Brook).

*Kojim metodama proučavati režijsko umetničko delo?*

Teatrolozi ulažu napore u pronalaženju novih literarnih metoda zbog kategorisanja i klasifikacije režijskih umetničkih dela. Za sada još "pozajmljujemo" – kako kažete – slikarske termine (pričamo o baroknom stilu) ili naučno-literarne kategorije – realizam, simbolizam, ekspresionizam. Ali, teatrologija ima ambicije da vlada sopstvenim terminima. Već Jan Kot (Kott), Žan Divinjo (Jean Duvignaud), Anri Guje (Henri Gouhier), moderni semiolozi zainteresovani pozorišnom umetnošću, kao Umberto Eko, počeli su koristiti specifičnu terminologiju da bi mogli što bolje definisati specifični pozorišni "artizam". Pokušao sam i ja, u nekoliko knjiga, da otkrijem karakteristike "teatralizma", i da u okviru svog koncepta odredim doprinos režije kao fenomena, njenu funkciju ordiniranja i koordiniranja, odluku o kontekstima i podkontekstima, scensku organizaciju, način na koji je predstavljen stil scenskog dela, uravnoteženost komponenata u scenskoj sintezi, moderni aspekt...

*Koje su osobenosti dramske režije u Rumuniji danas?*

Aktuelna rumunska režija usmerena je ka još većem razvoju i usavršavanju. Najveći broj pozorišnih predstava postavljeno je od strane reditelja između 30-45 godina. Najsmelijji su mladi reditelji između 25-30 godina. Reditelji od zanata, koji žele da uvek budu u drugom planu pred-

stave, vešti izvršioци određenih scenskih lektira, bez misli i sjaja, u veoma malom su broju, i ne predstavljaju neku posebnu poziciju – estetski govoreći. Specifičnost savremene rumunske režije je u tome što reditelj teži ka stvaranju pozorišne doktrine čiji je cilj stalna obnova perspektive pozorišta u odnosu na evoluciju ukusa i senzibilnost publike, s ideološkim i kulturnim progresom društva.

Svakako, postoje različite artistske koncepcije koje su protivrečne. Tako, na primer, Aleksa Visarion napravio je, kako i sam kaže, “pozorište od situacije” koje je koncentrisano, esencijalizovano. Katalina Buzoianu daje strukture baroka, metaforičnost pod slikarskim režimom. Dan Miku izlaže u širokim volutama s podrobnom i dubokom analizom psihologije lica. Aleksandru Točilescu uporno traži dramatični fond komedije. Povezuje ih, međutim, čvrsta želja ka stvaranju kompletnih dela koje će govoriti današnjem čoveku sopstvenim jezikom, pristupačnim, a ujedno bogatim kao materija.

#### *U kojem su odnosu teorija i praksa dramske režije?*

Teorija je u mnogome zaostala u odnosu na praksu. Ova dekadentnost može biti smanjena uz pomoć reditelja samo ako bi oni svoja razmišljanja i iskustva stavljali na papir. Poznat je značaj knjiga Stanislavskog, Gordona Krega, Brehta.

U mojoj zemlji, knjiga u kojoj su objedinjeni zapisi Jona Save (umro 1947. godine) predstavlja osnovu teorije o režiji. Takođe, knjiga reditelja Aurelija Manka primljena je s velikim interesovanjem. No, to je ipak sve nedovoljno. Za razliku od teorije, praksa je veoma bogata i raznovrsna.

#### *Kakav je evropski i svetski kontekst rumunske režije?*

Rumunska režija afirmisala se u internacionalnom kontekstu zahvaljujući nekolikim ličnostima: Liviju Čulej (Liviu Ciulei), Andrei Šerban, Lučijan Pintilije (Lucian Pintillie), Đerđ Harag (George Harag), Aleksa (Alexa) Visarion, Katalina Buzoianu (Catalina Buzoianu), Dinu Čermesku (Cermescu), Horia Popesku (Horia Popescu), Dana Miku (Micu). Svoju afirmaciju postigla je: na BITEF-u, Nancyu, u Edinburgu i Meksiku, u Parizu i Stokholmu. Po mom uverenju, način interpretiranja Karađolea, Šekspira, Čehova, Ibzena, Gorkog doprineo je tome da rumunska režija postigne zavidne rezultate.

Ali, i pored dobrih reditelja i njihovih mogućnosti, koje su neograničene u stvaranju novih vizija, rumunska režija nije dovoljno afirmisana u svetu. Ona se ističe u evropskom kontekstu, i to zahvaljujući svojoj smeloj kreativnosti, originalnošću u izražavanju, savremenim konceptima, sigurnosti u izvođenju.

#### *Kakvo je dramsko vaspitanje i obrazovanje mladih režisera u vas?*

Mladi reditelji formiraju se na Institutu za pozorišnu i filmsku umetnost (škola univerzitetskog ranga) u Bukureštu. U četvrtoj godini studija polažu završni ispit, a to je postavljanje predstave na studentskoj sceni (koje je i pozorište) ili na nekoj profesionalnoj sceni. U toku njihovog školovanja vodi se računa o tome da bi, po završetku studija, ti mladi ljudi trebalo dobro da znaju svoju profesiju, i ujedno da moraju posedovati pozorišnu kulturu. U poslednjih 25 godina (škola postoji od 1950. godine), veliki broj apsolvencata danas su istaknuti reditelji, rade, cenjeni su. A neki od njih rade i kao profesori.

Postoje i reditelji koji potiču iz glumačkih struktura, ili sasvim drugih profesija, koji nemaju odgovarajuću školsku spremu (to se i primećuje). Povremeno, pojavljuju se veoma ambiciozni

glumci koji se prihvataju režije. Nesvesno, zamkama koje sami sebi postavljaju uništavaju sopstvene predstave. No, broj takvih je relativno mali.

Ne mogu ovde navesti gradivo i program studija. Ali, mogu reći da postoje mladi reditelji koji već na samom početku, svojom prvom predstavom, postižu značajne rezultate na raznim festivalima. To dokazuje da je program studija dobar, i da je škola rasadnik kadrova.

*Koji su osnovni problemi literature o režiji?*

Osnovni problemi literature o režiji jesu da se ona mora razvijati kao nauka.

*Kako je mogućna opšta nauka o režiji?*

Ne znam. Pretpostavljam, međutim, da će odgovor dati reditelji, ne kritičari, ili, ako hoćete, prvenstveno reditelji.

1987.

*Prevod s rumunskog: Nelu Markovićan*

SILVESTRU, Valentin – pozorišni kritičar – rođen 1924. u Vaslui. Završio Univerzitet u Bukureštu, studije filozofije, estetike i književnosti. Objavljuje od 1942. Pored kritike i novinarstva, piše satiru i prozu. Profesor je teatrologije na Pozorišnom i filmskom institutu umetnosti u Bukureštu. Autor je brojnih knjiga: *Pozorišni lik* (teorija ličnosti), *Klio i Melpomena* (kritičke studije), *Kaligrafije na zidu* (teoretske studije), *Prisustvo teatra* (kritički članci), *Predstave u tušu* (istorija i kritika), *Čas 19,30* (istorija kritike osme decenije rumunskog i svetskog teatra), *Istorija rumunskog teatra lutaka* i dr. Pisac je monografija o rumunskim glumcima: Toma Karađu i Žil Kazaban. Priredio je više antologija rumunske drame i književnosti. Pisac je zapažene teatrološke studije *Elementi Karađoleologije*. Dobitnik je više nagrada: Rumunske akademije, Saveza pisaca i Udruženja drmanih umetnika. Bio je urednik je u časopisu "Romania literare". Pisao za radio i televiziju, posebno o lutkarskom pozorištu. Umro u Bukureštu 1996.

Radoslav Lazić, *Pariska theatraia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 257-262.

## GLUMAC U PEKINŠKOJ OPERI

### *Razgovor sa Su Bao-Kunom, rediteljem i tumačem uloge Kralja majmuna, junanske Pekinške opere*

*Objasnite nam fenomen režije u tradicionalnoj Pekinškoj operi. Šta znači režija u Vašem teatru? Kako je nastala režija u Pekinškoj operi?*

U našem teatru ne postoji posebna funkcija reditelja...

*Ne postoji izdvojena uloga reditelja, ali postoji režija, kao tehnički ili estetički proces; najzad, postoji režija kao proces organizacije predstave, proces montaže predstave...*

Valja početi od drevnih vremena. Nekad reditelj nije postojao. Glumci su bili na sceni, i izražavali sve ono što je bilo u priči, u narodnim legendama, u skaskama i bajkama. Posle oslobođenja Kine, teatar se razvija kao i sve kulturne i umetničke ustanove u zemlji. Pozorište se razvija s vremenom. Postoje repertoari koje pišu pisci, ali u nas postoje repertoari koje pišu sami glumci. Što se tiče reditelja, može se reći da se u Kini reditelj konstituisao u funkciji pozorišta. Uloga reditelja jeste da organizuje celokupni ansambl jednog teatra, jer, kao što znate, pozorišna umetnost je zajednička, kolektivna.

*Da, ali u kolektivu postoji neko ko predlaže intencije, ili su ideje režije u Vašem teatru kolektivne, pa se može govoriti o nekoj vrsti "kolektivne režije"?*

Sve zavisi od komada u kome se igra ili govori. Što se tiče reditelja, to je najčešće neko od glumaca; on ima funkciju da organizuje, da dovrši, upotpuni – sve ono što podrazumeva radnja u pozorištu. Ali, što se tiče osećanja izraza lica, emocije, pokreta – time se bave sami glumci, koji igraju i kreiraju radnju. U Kini donedavno nije bilo profesionalnih reditelja.

*Vi ste glumac koji obavlja zadatke režije. To je ambivalentan zadatak. Zanima me jedan problem iz oblasti estetike i tehnike kineske opere. Imate veoma dobro pripremljene glumce. Svaki glumac ima dobro uvežban, svoj scenski program. On zna svoje kretanje, gestove, pesme, svoju igru – on zna šta i kako peva, koji i kakav kostim nosi, kakvu masku na lice stavlja – svi elementi glume su tu, na sceni, osvetljenoj velikim svetlom, bez zavese i scenskih kulisa. Ali, ko je to ko sve te elemente ostvaruje u jedinstvenu scensku celinu, ko modeluje predstavu, ko daje značenje tom mnoštvu scenskih znakova? Ko je tvorac dela scenske celine?*

Valja, pre svega, imati u vidu tradicionalizam Pekinške opere. U tradicionalnom repertoaru, svi su gestovi već određeni, fiksirani.

*Znači, radnja, zbivanje, pokreti, gestovi, maska i kostimi su kanonizovani. Čini se da je Pekinška opera primer kanonizovanog teatra?*

Imate pravo. Da, to je zakon Pekinške opere. Znakovi su fiksirani u funkciji socijalnih slojeva, i njihova značenja su dobro poznata kineskoj publici. Imate ulogu jednog bogataša u Pekinškoj operi koji je surov i zao, on ima personalizovane gestove. Imate koketne žene... Uloge zahteva samo društvo u funkciji socijalnih slojeva.

*Kako su podeljene uloge u Pekinškoj operi?*

Uloge su uvek jednako podeljene u našem teatru. Postoje četiri glavne kategorije glumačkih uloga: To su:

“*šeng*” – *dramska muška uloga;*

“*dan*” – *dramska ženska uloga;*

“*đjing*” – *uloga glumca s obojenom maskom, i*

“*čou*” – *uloga veseljaka, koji liči evropskom klovnu.*

Naravno, postoje još niz drugih i drugačijih uloga i zadataka na sceni. Tu su uloge staraca, pa uloge mladih...

*Da li, ponekad, igrate – kao glumac – i uloge žena?*

Ponekad igram i te uloge. Nekad, u drevnoj Kini, u starom društvu, glumci su redovno igrali uloge žena.

*Bertolt Breht se divio velikoj umetnosti Vašeg zemljaka Mej Lan-Fanga, koji je savršeno predstavljao uloge žena i delovao kao “čarobnjak koji pokazuje svoje trikove – posle čega niko ne želi ponovo videti ‘čaroliju’. On bi samo pokazao kako se čovek prurušava”. No, vratimo se problemima režije u Pekinškoj operi. Posle “kulturne revolucije”, Vi sada obnavljate Pekinšku operu kao jedno od najvećih dostignuća kineske scenske kulture i umetnosti. Ko sada u novoj ulozi teatra ostvaruje režiju Pekinške opere?*

To je kolektivan rad glumaca, i za tu priliku određenog reditelja. Daću Vam dva primera: jednog tradicionalnog, i drugog, savremenog komada. Za sebe ne mogu da kažem da sam reditelj – specijalist za Pekinšku operu. Umetnik ima zadatak da neprestano usavršava svoju umetnost. Moja profesija reditelja je nastala uporedo s radom glumca. Nikad nisam stekao neko posebno profesionalno obrazovanje za reditelja.

*Zašto volite režiju?*

*(Su Bao-Kun sleže ramenima i zagonetno se, “kineski” osmehuje, prim.R.L.)*

Mislim, raste uloga i značaj reditelja i režije. Mladi gledaoci ne razumeju najbolje sva značenja na sceni, zato bi trebalo dobro pripremiti tradicionalni komad. Da bi se jedan komad shvatio, valja mnogo znati. Na primer, u komadu *Vatrena planina* ima mnogo šta što valja zadržati, ali ima i onoga što ne može da se shvati. Ja dobro poznajem taj komad, ali ima ljudi kojima je on potpuno nepoznat. Prema tome, potrebno je jedan komad – kao što je ovaj – adaptirati, približiti savremenim gledaocima.

*Onda je to režija?*

Da, to je režija...

Reditelj često piše tekst po starim legendama, igra u predstavi, i stilizuje celinu. Tako je u tradicionalnom repertoaru...

Međutim, u savremenom pozorišnom komadu je situacija drugačija. Pre nego što smo igli u Evropu, u Pekingju je bio veliki skup kineskih glumaca, scenskih umetnika. Za tu svrhu smo priredili komad *Magla na planini Hua*. Taj komad je napisao neko iz trupe. Reditelj se uključio u rad da bi pomogao u redigovanju teksta, kako bi se zaokružio u celinu. Reditelj bi, po svom nahođenju, trebalo da rediguje komad. Ako ima nečega u tekstu što ne odgovara sceni, on bi trebalo da predloži kako da se izvrše izmene – da bi to na sceni bilo dobro. Reditelj učestvuje u stvaranju komada, pisanju dela za scenu, gde sve to isprobava i pokazuje da li stvari “idu” ili ne idu.



*Da li raspravljate s glumcima prilikom režije predstave? Da li polemishete s glumcima? Kako rukovodite režijom?*

Naravno. Vrlo često...

*Zapravo, i to je režija?*

Svakako! Ali, od glumaca se očekuje potpuno učestvovanje u stvaranju predstava. Za vrhunske glumce je teško izmisliti posebne gestove. Pokreti velikih glumaca su savršeni, i nema smisla da ih režija koriguje. Na takvim glumcima je odgovornost da svoj lik ostvare na najbolji način u okviru predstave. Reditelj može i mora da koriguje i interveniše u radu s glumcem.

*Ko su pisci drevnih kineskih drama?*

To su, najčešće, anonimni narodni autori. Njihovi komadi su, tokom vremena, doživeli izvesne adaptacije, ili se igraju onako kako su napisani.

*Da li na kineskom jeziku postoje knjige i ogledi o umetnosti režije?*

Postoje knjige koje se bave režijom, koje pretežno govore o pozorišnom iskustvu.

*Vratimo se na početak našeg razgovora. Šta je režija?*

Teško je u jednoj rečenici reći misao o tako složenom iskustvu kao što je režija. Ali, daću Vam primer. Za *Maglu u planini Hua* – to je moje gledanje na režiju – pošto čitav komad valja da izrazi novi život manjine Hua, trebalo bi naći hiljadu sredstava kako biste stvorili atmosferu, kako biste što bolje uobličili scenu. Valja izmisliti dekore, kostime, scenske kretnje, pesme, igru i reći. Ja kao reditelj personalizujem estetiku.

*Kako se ostvaruje formiranje mladih reditelja na kineskim umetničkim školama?*

Kod nas, u Kini, u tom pogledu se istražuje školovanje mladih reditelja. Za sada postoji jedan Univerzitet – Pozorišna akademija u Pekingju, koja školuje reditelje za pozorište. Postoje i grupe na kojima se pripremaju pozorišni pisci. Glumačke škole imaju dugu tradiciju u Kini.

*Kakav je socijalni položaj reditelja danas u savremenoj Kini?*

Nema velikih razlika u socijalnom tretmanu sa sličnim profesijama. Glumci i reditelji su u sličnoj situaciji. Zaista, jednostavno, reč je o podeli poslova.

*U vreme "kulturne revolucije", Vaša delatnost je bila ugušena...*

Pekinska opera igra tradicionalne komade, ali i savremena dela. To što imamo drevne komade – to je zato što je u vreme "kulturne" revolucije bio deformisan rad Pekinške opere. Sada se vraćamo na staro.

BAO-KUN, Su – glumac i reditelj Pekinške opere iz Junana, Kina. Razgovor obavljen prilikom gostovanja Pekinške opere u Parizu, 26. IV 1980. Su Bao-Kun je poznati tumač uloge Kralja Majmuna. Objavljen u "Oku", Zagreb, 17. rujna – 1. listopada 1981, br. 248/IX, str. 16.

# GLUMA I REŽIJA U KABUKI TEATRU

## ***Razgovor s glumcem i rediteljem Matagoro (Jukio) Nakamura, prvakom Nacionalnog pozorišta u Tokiju i profesorom Pozorišne akademije u Tokiju***

*Kako ste postali glumac Kabuki teatra?*

Kada sam imao sedam godina izgubio sam oca. Primio me deda i s njim sam provodio detinjstvo. Potičem iz glumačke porodice...

*Kako je proteklo Vaše glumačko formiranje?*

Tada je sve bilo drukčije. Učio sam kod Kičemona, gledao sam ga, slušao i pažljivo učio. Onda nije bilo škole kako je to danas.

*Šta znači ime Nakamura, s obzirom da se mnogi Kabuki glumci tako nazivaju?*

Jedan od starih učitelja tako se zvao, pa su to ime uzeli njegovi sledbenici. Mnogi glumci Kabuki teatra zovu se Nakamura.

*Šta za Vas predstavlja fenomen teatra, ta živa, neposredna umetnost?*

Kabuki, moja profesija nije mi bila dovoljno jasna kada sam bio mlad. Sada sam svestan da sam sebe pronašao u Kabuki teatru. Volim Kabuki teatar i posle toliko godina još uvek ga proučavam.

*Da li se može odvojiti profesija od života?*

Kabuki nije danas ono što je nekad bio. Nadam se da ću napraviti nešto novo na bogatoj tradiciji. Pozorište se ne može odvojiti od života.

*Šta je cilj Kabuki glume?*

Kabuki je ranije bio narodna igra, ali posle Mejdji epohe, mi smo prihvatili evropske uticaje i od tada je Kabuki teatar visokog ranga. Zahvaljujući generaciji XX veka Kabuki je opet postao narodna igra.

*Koje su Vaše uloge najzaslužnije u stvaranju Kabuki predstava?*

Umetnost *onagata* – igranja ženskih uloga – postala je visoko postignuće Kabuki teatra. Želeo bih da i žene igraju uloge žena, ali one ne mogu to odigrati tako dobro kao što to čine Kabuki glumci u ulogama *onagata*. Za mene su to najvažnije uloge u Kabuki teatru. Mada sam s uspehom igrao i brojne *tačijaku* – glavne muške uloge.

*Kako tumačite paradoks da muškarci bolje igraju uloge žena – onagata – nego što bi to činile same žene u takvim ulogama?*

U istoriji Kabuki teatra žene su imale period kada su igrale uloge *onagata*. Njima je zbog nemoralna bilo zabranjeno da igraju u Kabukiju i to se održalo do danas. Mislim da nije daleko

vreme kada će žene odigrati uloge koje su im namenjene u Kabuki teatru. Ta tradicija zabrana ženama je onemogućavala da razviju svoje uloge. U periodu Mejdji bila je glumica Knehači i ona je bila učenica Ičikava Dandjuro, devete generacije. Ona je bila dobra glumica, ali je bila žena i to je bio za nju hendikep. Nju su prevazišli mnogi Kabuki glumci u ulogama onagata. Knehači je igrala čak i muške uloge. Takođe treba znati da je razmenom sa Šingeki Kabuki, posle rata, doživela promene i sada se može govoriti o novom Kabukiju.

*Da li na Kabuki akademiji žene mogu studirati glumu?*

Za sada još ne...

*Zašto je Kurosava tako oduševljen Kabuki teatrom?*

Akira Kurosava je pravio svoje filmove ne samo zagledajući se u formu Kabukija već i na svoj originalan način. Kurosava je stvorio svoj stil režije. Kurosavin film je uglavnom izvučen iz Šekspirove dramaturgije, mada se delom oslanja na Kabuki tradiciju. U Japanu postoje ljudi koji su za njega, ali postoje i oni koji su protiv.

*U čemu je stvarna zasluga Čikamacu Monzaemona, japanskog Šekspira, za razvoj dramaturgije Kabuki teatra?*

Čikamacu je činio svoje drame u duhu narodne tradicije. Njegove drame imaju sadržinu iz života običnog naroda. Otuda velika popularnost Čikamacua u narodu.

*Šta je stvarna razlika između japanskog klasičnog teatra i evropskog pozorišta?*

Nô, Kabuki i Bunraku su stilizovane predstave, a evropski teatar je uglavnom realistička predstava. Inače, u američkim režijama ja sam video elemente Kabuki teatra i njihovu dobru upotrebu.

*Kada se režira Kabuki predstava da li se koriste evropska iskustva?*

Kabuki teatar ne primenjuje evropska iskustva, ali Šingeki koristi evropska rešenja, naročito od onih reditelja koji su školovani u Evropi.

*Kakve glasovne transformacije doživljava Kabuki glumac igrajući ženske uloge – onagata?*

Bez obzira na ženske ili muške uloge Kabuki glumac gradi svoje uloge snagom glasa "iz stomaka". Njegova dikcija je slična kao u evropskih operskih pevača. Pokret glumca i njegova igra je neobično važna za Kabuki teatar. Centar kretanja nalazi se u kičmi glumca.

*Kako muški glas postaje ženski glas?*

Govorom "iz stomaka" i ulogom grla i glasnih žica vrši se takva transformacija. Postoji poseban tempo u Kabukiju, njegove dužine i kratki tempo.

*Šta možete reći o "mie" – zaustavljenom pokretu u igri Kabuki glumca?*

To je pojava kada se pokret stopira i zaustavljena radnja je "mie". Smatram da je "mie" zaustavljeno vreme i to je poseban akcenat u Kabuki teatru kada svi gledaoci gledaju ono što im posebno naglašavamo. Posle brze igre zaustavljena igra se zove "kimari", a "mie" je zaustavljeni pokret: Živa slika.

"Mie" je naročito važan pre ulaska glumca na hanamiči stazu kojom se približava gledaocu.

*Kako se režira Kabuki predstava?*

U suštini Kabuki teatar nema reditelja; umesto njega režiju ostvaruje glumac koji igra glavnu ulogu. Prvi glumac daje uputstva glumcima. Svaki glumac sudeluje u režiji i ima svoje mišljenje. Kabuki je totalni teatar. Režija se prenosi iz generacije u generaciju. Kabuki reditelj mora da zna kako se peva, igra i glumi u Kabuki teatru. Mislim da u Kabuki pozorištu reditelj mora da bude Kabuki glumac.

*U Evropi reditelj ne mora biti glumac?*

U novom Kabukiju verovatno će biti moguće da reditelj ne mora biti glumac, ali u Kabuki teatru reditelj je Kabuki glumac.

*Koje su najbolje Kabuki drame?*

Smatram da je *Kumagai djin-ja*, antiratna drama Cruja Naboku, jedan od najboljih komada Kabuki teatra. Inače, ima puno dobrih dela. Zanimljiva je drama *Meidono Šiaku* Čikamacu Monzaemona. To je zanimljiva priča o zajedničkom samoubistvu.

*Da li postoji teorija Kabuki teatra kao što je Zeamijev Fuši-kaden?*

Teorija Kabuki teatra zapisana je u delu *Nakazo*. Tako se zvao stari Kabuki glumac koji je u ovom delu opisao svoje umetničko iskustvo.

*Uporedite Nô – Bunraku – Kabuki i njihovu estetiku kao osnovu japanskog klasičnog teatra?*

Poznato je da je Kabuki inspirisan iz Bunraku teatra. U početku Kabuki nije imao priču, bio je samo igra i pesma. Čikamacu je Kabukiju dao priču, storiiju.

*Da li se danas pišu Kabuki drame?*

Poznato je da je Mišima Jokio pisao Kabuki drame.

*Koliko dugo se priprema jedan Kabuki komad?*

Glumci se menjaju svaki mesec, a postiji repertoar za celu godinu unapred utvrđen. Na repertoaru Kabuki teatra sačuvano je oko 300 dela. Glumci igraju one uloge za koje su već pripremljeni. Nema mnogo vremena za vežbanje novih uloga. Zato najčešće igraju uloge još ranije pripremljene u svome fahu. Deset predstava je mnogo za jednu sezonu. Sada je sve manje Kabuki pozorišta u Japanu, što znači da je i manje glumaca za Kabuki teatar. Danas u Tokiju postoje dva Kabuki teatra, isto toliko ih ima i u Osaki, a Nagoja ima samo jedno Kabuki pozorište. Znači, ukupno ih je danas pet u celom Japanu.

*Koliko studenata ima u Vašoj Kabuki akademiji?*

Ima ih jedanaest. To je deseta generacija Kabuki studenata.

*Ko može biti Kabuki glumac?*

Ranije je sin učio glumu od oca i tako je moralo biti. Ali, sada su studenti oni koji to vole i studiraju kroz dvogodišnje studije Kabuki glume u našoj akademiji. Posle dvogodišnjeg studiranja svršeni studenti idu na umetnički staž u Kabuki teatre. Profesori svoje studente biraju među kandidatima koji tri meseca uče tekstove i onda se vrši selekcija.

*Koje vežbe praktikujete u Kabuki akademiji?*

Ima više disciplina koje se uče: gluma, šamizen, cuzumi, bubnjevi, aranžiranje cveća, ikobana, spravljanje i pijenje čaja, istorija i teorija, koje predaju profesori univerziteta.

*Kažite nešto o moralnom i društvenom statusu Kabuki glumaca danas?*

Postoji desetak Kabuki glumaca koji su članovi Akademije umetnosti. Nekad su glumci bili proganjani, a danas su cenjeni čuvari tradicije.

*Ko je publika Kabuki teatra?*

Generalno govoreći naša publika je običan narod, ali i oni koji ozbiljno studiraju Kabuki teatar. Ima puno ljudi koji nezadovoljni realističkim teatrom dolaze na naše predstave. Kurosava često dolazi u Kabuki teatar.

*22.X 1989, Beograd*

NAKAMURA, Matagoro – japanski Kabuki glumac i reditelj, dramski pedagog – rođen u Tokiju 21.VII 1914. Pravo ime Jukio Nakamura. Već 65 godina na sceni Kabuki teatra, Nakamura je jedan od najvećih živih Kabuki glumaca u Japanu. Svoje glumačko posvećenje započeo je učenjem drevne umetnosti Kabuki teatra još u sedmoj godini života. Izuzetno je značajan za Kabuki teatar i njegovu živu tradiciju kao jedan od najboljih tumača uloga *tačijaku* (glavna muška uloga) i *onagata* (glavna ženska uloga). Stekao je priznanje za svoj istančani stil glume još u ranoj mladosti. On je već kao dečak ostvarivao vredne uloge u Kabuki teatru. Od 1970. godine bavi se pedagoškim radom na Pozorišnoj akademiji Nacionalnog teatra u Tokiju kao glavni predavač i voditelj umetnosti Kabuki glume. Povremeno se bavi i režijom. Istovremeno pruža i stručna glumačka uputstva mladim glumcima koji se prvi put prihvataju uloga u Kabuki teatru. Radio je i izvan Japana. Putovao je u SAD 1973, 1976, u Centralnu i Južnu Ameriku 1983, 1986, 1987. Odlikovan je Medaljom crvene lente i Ordenom izlazećeg sunca u Japanu. Na Kolarčevom univerzitetu u okviru Dana japanske kulture održao je predavanje o Kabuki teatru uz demonstracije Kabuki glumaca, 21. X 1989. Tom prilikom prikazani su odlomci iz komada *Kumagai djin-ja* i predstava *Kusazuribiki*. Isto veče je ponovljeno na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, 23. X 1989. Bilo je to praktično prvo gostovanje Kabuki teatra u Jugoslaviji. Razgovor s japanskog konsektivno prevodio je g. Hitoši Kavahara (Hitoshi Kawahara), kome dugujem veliku zahvalnost.

## GLUMA I REŽIJA U LATINSKOJ AMERICI

### ***Razgovor s latinoameričkim teatrologom dr Marijom Bonilom, profesorom Škole dramskih umetnosti na Univerzitetu San Hoze, Kostarika***

*Šta je režija danas?*

Režija je danas, kao i ranije, estetsko i ideološko ujednačavanje zajedničkog. Predstavlja stvaralačku silu koja ujednačava pojedinačne tvorevine. Ona jeste stil, misao koja dramskim i pozorišnim slikama udahnuje trajnost i unutrašnju čvrstinu.

*Koja je osnovna tema savremene pozorišne režije?*

Osnovna tema i predmet razmišljanja savremene režije ista je kao i u času njenog nastanka – čovek. Režija se promenila samo u meri u kojoj se promenio i čovek, njegovo delovanje i njegove institucije.

*Koji je osnovni rediteljjev zadatak u savremenom pozorištu?*

Rediteljska delatnost – nastala kao proizvod nužnosti – od samog početka podrazumeva donošenje umetničke i ideološke odluke. Razvojem savremenog društva, evolucijom – i njoj odgovarajućim promenama – uloga svakog pojedinog od pet postojećih binoma pozorišne strukture (pisac i dramski likovi: reditelj i scenski likovi; glumac i njegovo tumačenje; tehnika, oprema i scensko okruženje; gledalište i njegovo tumačenje; ponovo stvaranje), režija kao umetnost *ujednačavanja zajedničkog* stiče sve veću odgovornost i značaj. Trajno korišćenje vizuelnih auditivnih znakova, scenska tvorevina utemeljena na tvorevini u obliku dramskog teksta, ujednačenost i unutrašnja čvrstina pojedinačnih stvaralačkih činova – sve to podrazumeva igru i preobražaj estetskog i ideološkog materijala, materijala jedinstvene ponude, ali različitog značenja. Takva delatnost ne može biti nevinna niti spontana, ali mora biti slobodna i nezavisna, svesna svoje uloge unutar stvarnosti čoveka-gledaoca kome je stvaralaštvo i namenjeno.

Zato je osnovni rediteljjev zadatak ujednačavanje ličnih, stvaralačkih i slobodnih učinaka svakog činioca strukture pozorišta. U tom smislu, njegova je obaveza da pronalazi motive, podstiče i objedinjuje likove o kojima je reč.

*Kakav je odnos između teorije i prakse pozorišne režije?*

Između teorije i prakse ma koje grane nauke i umetnosti, vlada odnos međusobnog prozimanja. Zadatak prve je da obezbedi potporu, temelje, a druge da razvija i otvara nova obzorja. Teorija predstavlja koren, praksa raširena krila. Dolazeći u dodir jedna s drugom, obe doživljavaju preobražaj, međusobno se hrane i ne mogu se objasniti same sobom.

*Kakva kretanja preovladavaju u današnjoj režiji?*

Dva strujanja u savremenoj režiji pobuđuju moju pažnju i zabrinutost: težnja vivisekciji tkiva između forme i sadržaja, znaka i značenja, i shvatanje da traganje savremenog pozorišta predstavlja formalni problem, problem plastičnosti, vizuelno-auditivni problem. Međusobno potpuno odvojena traganja, podeljena na oblast znaka i oblast značenja – uz stav da je reč o neza-

visnim pitanjima – isključuju bavljenje formom, predstavljaju opšte rasprostranjena kretanja u savremenoj režiji koja ne doprinose suštinskom razvoju savremenog pozorišta.

*Kako je organizovano obrazovanje i stručno osposobljavanje mladih reditelja na sceni?*

Pre Univerziteta Kostarike postoji škola dramskih umetnosti, čiji studenti, u prve dve godine, stiču opšte pozorišno obrazovanje, pohađaju teorijsku i praktičnu nastavu glume, analize, režije, opšte istorije umetnosti i istorije pozorišta, i usmenog i telesnog izražavanja. Posle toga, svoje zanimanje usmeravaju na oblast glume, režije ili teatrologije. Reditelji, na primer, imaju čitave teorijske i praktične nastave, a pohađaju i rediteljsku radionicu: *nosilac diplome* režirao je barem jedan prizor, kratki komad i dramu u dva ili više činova, pri čemu se dva poslednja dela javno izvode, i praćena su pismenim teorijskim obrazloženjem rediteljskog postupka.

*San Hose, Costa Rica, 1987.*

*Prevod sa španskog: Veselin Mrđen*

BONILA, Marija (Maria Bonilla) – latinoamerički teatrolog – rođena 4. X 1954. u San Hozeu, profesor Univerziteta u San Hozeu, Kostarika. Doktorirala pozorišnu estetiku na VIII pariskom univerzitetu s temom istraživanja angažmana u latinoameričkom pozorištu, u koautorstvu s dr Stojanom Vladićem (1980). Odlomak iz njihove disertacije objavljen je u "Sceni" 1, 1981, 89-92, pod naslovom *Latino-američko pozorište: u traganju za kulturnim identitetom* (1980). Bavi se profesionalno pozorišnom režijom. Pisac je knjiga: *Artes Dramáticas en la escuela* (1982), *Recursos audiovisual* (1984), *Violin de lato* (1985), *El teatro latinoamericano en busca de su identidad culturel* (1988) i dr.

Radoslav Lazić, *Pariska theatraia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 309-313.

# REŽIJA AFRIČKOG RITUALNOG TEATRA

## *Razgovor sa rediteljem i teatrologom Lorensom Jehu Kiruom, Kenija*

*Kako, i kada, je nastalo tradicionalno afričko pozorište?*

Gotovo svi afrički umjetnici, i svi koji se bave razvojem kultura i umjetnosti Afrike općenito, pogotovo razvojem kazališta i drame, posredno ili neposredno su se pozabavili pitanjem ili bili u dilemi: da li je postojalo tradicionalno afričko kazalište u tradicionalnom afričkom društvu? (Riječ "tradicionalno" je ovdje upotrijebljena s ovim značenjem: sva društva sa svojim kulturama koja su egzistirala u Africi prije dolaska kolonizatora).

Postoje razna mišljenja vezana uz tu dilemu, pogotovo među samim Afrikancima. Ima onih koji su skloni da tvrde da je postojalo tradicionalno kazalište u svakom afričkom društvu, i da je ta kazališta u toku dugotrajnog perioda uništio kolonijalni proces. Oni tvrde da Afrika mora probuditi to izgubljeno nasljeđe.

S druge strane, ima onih koji tvrde da nije postojalo kazalište u Africi prije dolaska bijelog čovjeka i kolonijalizma; oni kažu da je kazalište čista evropska tvorevina, uvezena u Afriku da bi koristila kolonizatorima, i da je takvo kazalište zbog toga najviše prihvatila obrazovana afrička elita.

Dalje, ima nekih koji tradicionalno kazalište smatraju formom ili praformom afričkog kazališta.

Afričko tradicionalno kazalište izaziva polemike, konfuzije i različite teorije, najviše zahvaljujući činjenicama nehistorijskog pristupa gradivu i nedostatka objavljenih materijala o toj temi.

Kazališna aktivnost u Africi se u toku povijesti razvila u dva osnovna pravca. Prvo, postojale su, a i danas nailazimo na njih, mnoge kazališne aktivnosti (nazovimo ih *prikazanja*), kao važni djelovi religioznih, magičnih i drugih svečanosti. Njih možemo najviše povezati s dramatskim ritualima održanim zbog slavljenja nekog kulta ili praheroja društva – ritualne ceremonije s neminovnim dramskim elementima, ozbiljne maskarade, i slično.

*U kakvom su odnosu drama i ritual u tradicionalnom afričkom teatru?*

U plemenskim i polufeudalnim društvima kazališna aktivnost se u mnogim aspektima odvajala od religioznih, magijskih i obrazovnih procesa. Ona je postala kulturna aktivnost estetskog (zabavljачkog) karaktera, iako nije izgubila sve elemente tradicionalnosti.

Osnovni problem u terminologiji pri istraživanju afričkih kazališnih izvedbenih prikazanja i običaja je u potrebi razlikovanja pojmova "drama" i "kazalište", između "dramskog i kazališnog".

Afričko tradicionalno kazalište, u širem smislu, uključuje u sebi elemente strukturalnih izvedaba pred publikom, a to mogu biti ritualna prikazanja, pripovijedanja, duh-kult prikazanja, maskerade, ples, muzičke ceremonije, recital, komedije... Takvo kazalište je, u suštini, neka vrsta spektakla. Ove izvedbe su, prema tome, kazališnog karaktera, a neke od njih posjeduju oblike drame. Pitanje je samo kako ih prepoznati.

Drama (osim literarnog oblika) je pod-skup kazališta sa specifičnim karakteristikama, formalnim i funkcionalnim, koje čine drugačijom od drugih podskupova. Možda se to najbolje može ilustrirati pomoću dijagrama Venn.



### *Kakav je položaj gledaoca u afričkom ritualnom teatru?*

Na dijagramu se mogu uočiti veze i odnosi između religije rituala, umjetnosti, kazališta i drame. U presjeku drame i rituala možemo uočiti ove elemente u raznim oblicima: "gledalište", publika, glumci, komunikacija, likovi (karakteristični), dijalog (govor), pokret, gesta, ples, pjesma, muzika, kostim, maska, rekviziti, kulise. Ne bi trebalo posebno naglašavati da su neki od tih elemenata (pokret, ples i muzika) prisutni u svakoj afričkoj igri.

Kad publika u "gledalištu" promatra karaktere (lica) koji joj se prikazuju, ona vidi izmišljene ljude koji se mogu pojaviti i biti aktivni za vrijeme predstave, predočiti se jedino ako ih oponašaju drugi ljudi (glumci), predstavljači ili posrednici. Publika, dakle, istovremeno vidi tjelesno uprizorenje glumca i lik. Ti likovi mogu govoriti, a dijaloge mogu voditi likovi međusobno, ili to mogu biti dijalozi s publikom ili s nevidljivim likovima, i mogu, čak, biti na jeziku publici nerazumljivom. Karakterizacija se, među ostalim, postiže pomoću naturalističkih ili simboličnih rekvizita, odnosno kulisa.

### *Kako se ostvaruje komunikacija publike i izvođača u ritualnoj afričkoj predstavi?*

Komunikacija se postiže u oba smjera, između izvođača i publike, između izvođača i boga-duha (ako je to ono što glumac predstavlja), ili između publike i boga-duha. U prirodi takve komunikacije možemo najbolje uočiti bitne razlike između drame i religioznog rituala. U ritualu, afrički čovjek komunicira direktno s natprirodnim, sa svijetom sila van njegove kontrole. U drami, afrički čovjek komunicira s drugim ljudima. Ljudski izvođači igraju i govore drugim izvođačima ili publici, koja se može, isto tako, njima obraćati.

Kao krajnji cilj, ritual bi trebalo da ima utjecaj na duhove ili bogove, izvršeni ritual rezultira djelovanjem boga ili duha.

### *Kakva je uloga magijskog fenomena u ritualnom teatru?*

Primarna uloga rituala je magijski efekat. Međutim, drama ima utjecaj na čovjeka: ona stimuliše razmišljanja, osjeća je, možda i samu akciju u ljudskom svijetu.

U ritualu se glumac gleda ili kao predstavnik (svećenik), ili kao nešto sasvim drugo (duh-bog). Kao svećenik, glumac je i dalje čovjek. Kao duh-bog, on je medij – pretpostavlja se da je nešto drugo i da prestaje biti on sâm. Bez obzira na stupanj njegove disocijacije, na jačinu ili dužinu transa, njega publika prihvaća kao boga ili duha. On je, dakle, više angažovan u liku kojeg igra nego glumac u drami. Publika, naravno, uživa u drami, iako zna da glumac, u stvari, "glumi".

### *Koji su elementi ritualne drame bitni za njenu strukturu?*

Što se tiče radnje, ritual nije uvijek "pripovijedanje priče", iako ponekad nosi u sebi djelove priče, koje često nisu potpuno odigrane, nego se dijelom ispričaju ili prisjećaju (recitalom, pjesmom), a djelomično su vizualizirane mimikom ili plesom. Drama je, s druge strane, uglavnom pripovjedačka forma, čak i kad je epizodska – ima radnju, i narativno se izvodi.

Prema tome, u afričkom svijetu ritual najviše podsjeća na dramu u svojim spektakularnim kazališnim kvalitetama, pa i u svojoj sposobnosti da zabavlja i da pruža estetski užitek (jer, on se može naći i u najmračnijim ritualima). Ritual se doživljava zajednički, na taj način on podržava osjećaj zajedništva među prisutnim članovima publike. Međutim, koliko god ritual može u nekim oblicima biti kazalište, on ipak nije drama.

Shvatiti razliku između rituala i drame, religije i umjetnosti – velik je korak prema shvaćanju tradicionalnog afričkog kazališta.

Ovdje smatramo veoma važnim da se nešto kaže o mjestu i ulozi usmene predaje (usmena književnost) u tradicionalnom afričkom kazalištu. To je bitno zbog toga da bismo utvrdili kako je, ipak, u Africi stoljećima postojao jedan oblik kazališta. Naime, stoljećima su narodni pjevači i pripovjedači (kao "grioti" u Zapadnoj Africi) prenosili legende, mitove, bajke s generacije na generaciju, a taj oblik prenošenja se, dijelom, još zadržao.

Pripovjedačka predstava je, sama po sebi, dio te usmene književnosti. Kad se pripovijeda neka priča, glavni dio je "pjevački" ili govorni. Muzika, pjevanje, ples, mimika i kostimi samo dopunjuju tekst. Narator slobodno improvizira na poznate teme dok predstava napreduje unutar fiksiranog okvira tradicionalnih radnji, obrazaca i refrena.

#### *Može li se govoriti o književnim vrednostima afričkog ritualnog teatra?*

Afrička usmena književnost je uvijek istovremeno drama i kazalište, na neki način. Predstava je važan aspekt ove vrste književnosti. Čuvstva, mimika, geste, intonacija, ritam i pauze, varijacije, raspoloženja i reakcije prema raspoloženju publike – sve je to dio usmenog karaktera afričke nepisane književnosti, i svojstveno drami i kazalištu.

"Pripovijedanje priča" je *total-happening*, totalni teatar na nekoliko načina; prvo, narator je često neka vrsta pjesnika, pjevača, muzičara i glumca. On je pjesnik jer ponovo prerađuje na vlastiti način (improvizirajući) tradicionalne teme. On je to u stanju učiniti zahvaljujući znanju, majstorstvu i vladanju tradicionalnom književnošću.

On je pjevač jer pjeva cijeli tekst ili dio njega, a muzičar je onda kad samog sebe prati na nekom instrumentu. Ponekad, međutim, postoji cijeli orkestar svirača na udaraljkama (bubnjevim, ksilofonima) koji prati glavnog pjevača.

On je glumac jer interpretira razne uloge svojim glasom i mimikom.

Ples, muzika i pjevanje imaju društveni karakter, i koncentrirani su na dijaloge između dviju grupa ili pojedinaca i grupe.

U usmenoj književnosti bitno je aktivno sudjelovanje publike. Slušajući, publika spontano reagira – smije se, plješće, prekida, dobacuje, komentira, i na taj način svi sudjeluju u stvaranju predstave. Zbog toga je to *totalni teatar* u specifičnom smislu.

#### *Koje obrede prikazuje ritualna drama u Africi?*

Ovdje, zbog ograničenog prostora, nećemo ulaziti u detaljnu analizu svih ritualnih priredaba koje se održavaju prilikom rođenja djeteta, obreda inicijacije, vjenčanja, smrti i drugih obreda vezanih uz ljudski život i prirodne sile, iako svaki od tih rituala ima društveno značenje i sadržava neke elemente kazališta i drame.

*Osvrnite se na ritualni teatar Ekpe, naroda Igbo iz Nigerije. Citirajte tekst iz knjige Drama and theatre in Nigeria Yemi Ogunbiya (A Critical Source Book, Nigeria Magazine, 1981, Lagos).*

Analizirat ćemo sada, kao primjer, festival (svečanost) Ekpe, naroda Igbo iz Nigerije, da bismo donekle shvatili što je religiozno, ritualno i dramsko u tipičkoj afričkoj tradicionalnoj priredbi.

Živopisni festival Ekpe, pun pjesama i plesa, održava se svake godine, kao važan kulturni događaj u životu naroda Igbo. On je kulminacija svih godišnjih obreda. Ima korijene u tradicionalnoj religiji i u ritualima. Samo tragičan događaj – na primjer, smrt nekog seoskog heroja ili

uskraćena dozvola od bogova – može onemogućiti održavanje festivala Ekpe. Prostudirajmo sada *ritualistički krug Ekspes*.

Ekpe je sedma, posljednja aktivnost unutar jedne religiozne ritualne godine. Po klasifikaciji Yemi Ogunbiya:

*I Ceremonija gladi* – poslije setve ništa nije ostalo u skladištima i stajama. Bogovima bi trebalo posvetiti ritualnu ceremoniju da bi štitili narod od gladi do žetve prvog jama (*jam* – jestivi plod sličan krumpiru).

*II Ceremonija jedenja umaka od tikava* – ceremonija nade. Uskoro će biti žetva novog jama. Svaka porodica na određeni datum priprema umak koji se dijeli svima.

*III Ceremonija rezanja jama na kriške* – nju obavlja glavni svećenik svakog sela. On posvećuje jam bogu jama. Tek poslije toga narod može jesti. Narod je sada oslobođen gladi. Veselje može početi. Zbog toga slijede igre Ogbon.

*IV Igre Ogbon* – prvo se pleše oko žrtvenika Ogbon, a zatim plesači krenu prema seoskim trgovima. Za vrijeme ovog plesa, ljudi padaju u nekontroliranu ekstazu s ratničkim tjelesnim trzajima i stresanjem bokova i ženskih grudi. Iskusne zborovođe su ovdje glavni vodiči. To je vrijeme takmičenja u vještinama. Najbolji plesači – umjetnici godine dobivaju priznanja.

Osim religiozno-ritualne razine, igre Ogbon posjeduju neke osnovne elemente drame. Ima muzike, pjesme i plesa. Kostimi su bogati, a radnja mimička. Predstava je strogo društvena. Ali, Ogbon još nije prošao kroz prijelazni stadij, bitan da bi prerastao u dramu, jer dijaloz i riječi i dalje se samo ponavljaju, i još nisu uzvišene.

*V Ceremonija molitve zahvalnosti* – ona ima veliku ritualnu važnost. U vrijeme ceremonije, svaki porodični svećenik, zahvaljuje bogovima predaka zbog zaštite pružene porodici tokom cijele godine. On traži naklonost za narednu godinu, i prigovara zbog onih nevolja koje su porodicu snašle u godini koja je na izmaku. Žrtvuju se koze i pijetlovi.

*VI Ceremonija posvete i odanosti* – ima ton tragedije. Tada se, naime, bira glavni svećenik za seosku božicu. Njega ne biraju drugi svećenici, već božica sela sama bira koga hoće. Njen izbor je nepredvidiv, i nikad se ne odbija. Kad je izvršen, mora se prihvatiti.

Baš zbog toga što taj izbor za sobom povlači bol i patnju, on je tragičan u pravom smislu riječi. Ali, "heroj-sluga", pa i svi drugi, moraju se pomiriti s tom bolnom misijom. Jer, zavladat će harmonija. Onaj tko je izabran, prestaje imati bilo kakve fizičke kontakte s drugim članovima društva – on sada zastupa čitavo selo, to je opća patnja jednog čovjeka za duhovnu regeneraciju čitave zajednice. Hranu za njega daje čitavo selo. On se pojavljuje samo noću, da bi prenio poruke božice sela.

Kao plesna drama, ova ritualna ceremonija ima točno definisane prioritete u razvoju događaja. Najvažniji i najdramatičniji je stavak kada se novoizabrani heroj-sluga zauvijek opršta od svog sela. Oni ga više nikad neće vidjeti. U ovoj fazi dolazi do izražaja duševni konflikt: ići ili oстати. Starci ga ohrabruju. Ono što je božica sela naredila ne može se mijenjati.

U svim stavicima ceremonije ima muzike i pokreta, ali ne onako nekontrolirano i veselo kao u Ogbonu.

*VII Uspješno privođenje kraju* opisane ceremonije posveta i odanosti znači da svečanost Ekpe, finale godišnjih aktivnosti, može započeti. U biti, Ekpe sjedinjuje tragične i komične aspekte prethodnih ritualnih ceremonija. Ovdje ima raskalašnosti i velike raskoši, kao u Igbonu. Ekpeu prethodi noć plesa i proba za kostimirane i maskirane bubnjare, plesače, zborovođe i korske grupe.

Na sam dan Ekpea, korske grupe izvode svoj dio. Glavna korska grupa prati glavnu maškara-plesača i glavnog glumca. Zborovođa pjeva u slavu seoskih predaka, pogotovo onih koji su nekad bili glavni glumci, i moli za sadašnjeg glavnog glumca i za selo.

Druge grupe nastupaju na seoskom trgu do dolaska glavnih aktera. Seoski trg, dakle, dobiva ritualni smisao – kao prostor. Jedina pozornica za Ekpe je arenskog tipa, i to u najtradicionalnijem obliku. Nema podignutog platoa za glavnog glumca ili za bubnjare. Svi su na istom nivou. Jedino je važno da satir, seoski žrtvenik, čini pozadinu “pozornice”, te da su bubnjari leđima okrenuto žrtveniku, a glavni glumac odlazi prema sjevernoj strani trga. Vodi ga zborovođa.

Kostimi, šminka i rekviziti su, kao u mnogim afričkim ritualnim obredima, veoma raskošnih boja. Glavni glumac, na primjer, nosi bijelu mrežastu masku koja ga pokriva od glave do pete i magičnu drvenu figuru na glavi. Njegov kostim se sastoji od poderanih krpica.

Svaki gledalac aktivno sudjeluje u predstavi. Publika je sastavni dio arene sukoba.

Na ovom primjeru svečanosti Ekpe možemo naći bogate elemente afričkog tradicionalnog kazališta. Postoje i kod mnogih drugih naroda Afrike sfere u kojima afrikanisti mogu otkriti potencijal u afričkoj muzici, drami, umjetnosti i religiji.

#### *Koje pozorišne žanrove možemo odrediti u afričkom ritualnom teatru?*

Tradicionalno afričko kazalište svakako je prisutno i u suvremenoj afričkoj drami i kazalištu. Ta prisutnost se ne odnosi samo na žanrove (mitovi, epika, bajke, basne, farse), nego i na upotrebu tradicionalnih tehničkih rješenja. Već smo spomenuli pripovjedača koji oblikuje priču, pleše, pjeva i svira. Drugo sredstvo je upotreba domaćih jezika (izvođenje u engleskim ili francuskim prijevodima zvuči drugačije). Poslovice i slike imaju funkciju u dijalogu. Nailazimo i na primjenu raznih jezika u istom kazališnom komadu. Ostala sredstva izražavanja su spektakl, ratne igre, rituali, pjesme.

Međutim, valja reći da današnja primjena svih ovih tradicionalnih sredstava izražavanja ne garantira i umjetničku vrijednost djela. Ta sredstva je potrebno prilagoditi suvremenom afričkom svijetu.

#### *Može li se govoriti o savremenim uticajima evropskog teatra na razvoj afričkog ritualnog teatra?*

Oblici suvremene afričke drame su pod snažnim utjecajem zapadnih oblika drame. Jezik je često zapadno-evropski. U verbalnom elementu dominira muzika, pjevanje uz ples. Pojavljuje se *rampa* između scene i publike. Predstave se prikazuju u znatno kraćem vremenskom periodu, za razliku od dugotrajnih tradicionalnih rituala i drugih dramskih prikazanja. Društvo se mijenja, pa tako i teme koje se obrađuju. Sama organizacija kazališnih aktivnosti promijenila se, i profesionalizirala.

Želja je mnogih Afrikanaca ne samo da se razvije kazališno stvaralaštvo za narod, za najšire slojeve, nego i da Afrika čuva, i očuva, povijesnu autentičnost. Tradicionalno afričko kazalište, iako nedovoljno istraženo područje, jedna je takva povijesna autentičnost.

Možda bi bilo najbolje da završimo ovaj tekst citatom Solomona O. Iyaserea, koji slikovito prikazuje povezanost između tradicionalnosti i suvremenosti u afričkoj kulturi uopće: “Za modernog afričkog pisaca usmena tradicija je isto što za puža njegova kućica. Čak i u starom prebivalištu puž nikad ne ostavlja svoju kućicu”.

#### *Može li se govoriti o afričkom vraču kao “reditelju”?*

Vrač nije režiser, po prirodi posla. On, kao i svećenici kod nekih svečanosti, sudionici su.

*Koji pojmovi označavaju igru ili ples na jeziku kiswahili u Africi?*

Na jeziku kiswahili, "michezo" je igra, u najširem smislu znači ples. "Michezo" su igre. Maskerade, ples, muzičke ceremonije, predstave, recitali su "michezo". Onaj koji glumi li predstavlja je "michezaji". "Msimamizi" – onaj koji nadgledava (režiser?). "Usimamizi" – nadgledavanje (režija?). Primjer festivala (svečanosti) "Ekpe" preuzet je iz knjige *Drama and Theatre in Nigeria* Yemia Ogunbija.

*Koju biste literaturu preporučili za temeljnije upoznavanje tradicionalnog afričkog teatra?*

O afričkom tradicionalnom kazalištu govori literatura: Eldred, D. Jones, *Drama in Africa*, London, 1976; Martin Banham, *African Theatre Today*, London, 1976; E.T. Kirby, *Ingenious African Theatre*, "Drama Review", 1974; Anthony Graham-White, *The drama of Africa*, New York, 1974; Abiola Irele and Oyin Ogunba, *Black African Theatre*, Ibadan, 1978; Simon Ottenberg, *Masked Rituals of Afikpo*, Seattle, 1975; Alain Ricard, *Theatre and nationalism Wole Soyinka*, Nigeria, 1983, i druge.

KIIRU, Jehu Lorens (Lawrence) – kenijski reditelj i teatrolog – rođen u Wethaga, Muranga, Kenija, 8. I 1945. Srednju školu završio u Keniji. Kao jugoslovenski stipendista, diplomirao pozorišnu i filmsku režiju na zagrebačkoj Akademiji za kazalište, film i televiziju, 1977, u klasi Tomislava Durbešića. Kiiru ističe uticaj na njegovo formiranje i reditelja Georgija Para, kao i Ante Babaje i Dušana Vukotića. Svoju pozorišnu delatnost počeo kao glumac, a kasnije kao pomoćnik režije u predstavama na teatarskoj sceni, filmu i televiziji. Za Radio-Zagreb režirao je ciklus *Afričke drame*. U zagrebačkom teatru ITD režirao je *Sizwe bansi je mrtav* Fugara, 1979. U Kenijskom nacionalnom teatru režirao je dramu *Cesta* nobelovca Wole Soqinka, 1980, a na sceni Narodnog kazališta u Varaždinu *Pomoćnu igru* Jelčić-Bužimskog, 1985. Živi u Zagrebu, a stalno je angažovan na Televiziji Zagreb.

Radoslav Lazić, *Pariska theatralia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 77-87.

# TEATAR, REŽIJA I POLITIKA

## *Razgovor sa francuskim filozofom i teatrologom Mikelom Difrenom*

*Vaša knjiga Umetnost i politika, objavljena u Sarajevu, izazvala je veliku pažnju jugoslovenskih estetičara. Zašto odnos umetnosti i politike izaziva dijalektičku napetost?*

Mislim da smo svi zainteresovani za svet politike, kao što smo zainteresovani i za svet umetnosti. U ovom svetu umetnost se javlja kao marginalni prostor slobode od nužnosti, životnih nedaća, moći i vlasti. Prirodno je da se oni koji se interesuju za umetnost suočavaju s njenim odnosom prema politici, i obrnuto. Ovaj odnos je opsesivan za mnoge, pa nije ni čudno što je umetnost uslovljena politikom.

*Kako vidite odnos umetnika i političara u prostoru slobode stvaralaštva?*

Od Renesanse do danas, umetnici traže određene slobode. Umetnici su često bili u službi određenih interesa, propagande, apologije vlasti i u službi drugih interesa. Bez obzira na stvarnu vrednost pojedinih umetnika, uvek postoje takvi koji su podložni određenim interesima. Odnos umetnosti i politike je predmet koji se uvek nalazi na dnevnom redu kroz istoriju. Postoje umetnosti koje se svrstavaju s određenom politikom, a postoje i takve umetnosti koje se suprotstavljaju aktuelnoj politici. Oduvek je odnos umetnosti i politike bio složen, a danas je konfliktan.

*Šta mislite o teatralizaciji politike?*

Ljudi politike oduvek stavljaju umetnike u funkciju svojih političkih programa. Još u Renesansi, umetnici su organizovali svetkovine, procesije, defilea i druge rituale koji su veličali političku moć. Leonardo se bavio političkom režijom. Rimske trijumfalne povorke su takođe bile u funkciji političke režije i veličanja moći imperatora. U našem vremenu, Hitler je ostvarivao političku režiju...

*I Staljin?*

Naravno, i Staljin! Postoje svetkovine koje su spontane, koje vlasti tolerišu. Često, pozorišni ljudi su prinuđeni da za goli život zarađuju stavljajući se u službu politike, veličajući njenu moć i vlast. Konačno, pozorišni poslenici imaju potrebu da nešto rade. Pitanje je savesti umetnika da li će, i u kojoj meri, prihvatiti da budu manipulisani.

*Brehtov stav svedoči da "menjati društvo, menjati poredak", znači staviti ideologiju pod kontrolu. Da li se umetnošću može menjati društvo, kako on misli?*

Potrebno je upitati se šta je suština političke akcije. Da li to znači menjati određen politički poredak, odnosno ljude koji su na vlasti, ili težiti društvu kako ga zamišlja Marks, ili dopustiti mogućnost stvaranja anarhije, odsustva svake vlasti? Verujem da umetnost ne može ravnopravno da učestvuje u toj političkoj borbi. Menjati politički režim, ne znači menjati društveni koncept, to jeste krajnja misao mladog Marksa, nego menjati stvarni život. Umetnost može da nam pomogne da promenimo život. Ona nam pomaže da menjamo društvo u onoj meri u kojoj otvara prostor slobodne egzistencije pojedinca, njegovu ekonomsku i društvenu situaciju; samo u toj meri nam ukazuje na smisao revolucionarnih promena društvenog života.

*U svakoj raspravi o odnosu umetnosti i politike postavlja se krajnje pitanje kako je mogućna estetska revolucija? Kako je uopšte moguće stvaranje u otuđenom svetu? Kako je mogućna sloboda stvaralaštva u svetu ekonomske tiranije?*

Svako umetničko stvaralaštvo podrazumeva nekakvu organizaciju. Umetnici se okupljaju bilo pod okriljem institucije, i tada se bez izuzetka radi o podređenosti politici, bilo samoinicijativno, spontano, kao na primer pop-muzičari koji se po pravilu vaninstitucionalno sastaju i stvaraju svoju muziku. Tako okupljeni, ljudi osećaju dašak slobode, stvaraju za sopstveni račun, ne podređujući se državi niti ma kome drugom – izmakli su kontroli kulturne industrije koja je sve samo ne slobodno stvaralaštvo...

*Znači li to da slobodu vidite u amaterizmu?*

Da, amaterizam daje svakome priliku da se iskaže po sopstvenoj volji i sklonostima. Smatram da postoji bitna razlika između umetnosti za mase i popularne umetnosti. Prva se *pravi, proizvodi* za mase, da "omasovi" pojedinca, te predstavlja instrument vladajuće ideologije. Popularna ili narodna umetnost je ona kojom se bavi i u kojoj uživa narod.

*Kako u današnje vreme vidite angažovanu režiju?*

Najpre, reč je o otvaranju pozorišta što je moguće široj publici, i zatim o predstavljanju dela koja ne veličaju vladajuću ideologiju nego se bave problemima, pitanjima koja su deo svakodnevice naroda. Pritom, valja imati na umu potrebu da angažovano pozorište uvek nastoji da se vraća tradicionalnim vrednostima, ali u novim formama, koje su uvek sve ekspresivnije, revolucionarnije u svojoj ekspresivnosti.

*Šta je manipulacija režije, kako vidite manipulaciju reditelja glumcima, s jedne, i manipulaciju društva režijom, s druge strane?*

Poznato je da postoje reditelji "velikog autoriteta" koji ne prezaju od najgrubljih manipulacija glumcima i samim delom, a sve u težnji da načine spektakl, spomenik samima sebi. Problem je ovde više psihološki, u pitanju je odnos ljudi u istoj ekipi – slično se dešava i u okviru odnosa dirigenta i orkestra. Videli ste Felinijev film *Orkestar*?

Druga vrsta manipulacije je ona kojom se bavi vlast, zloupotrebljavajući pozorišne poslenike. Reditelji su često lišeni svake mogućnosti slobodnog izraza, nameću im se ograničenja svake vrste – ideološka, programska, partijska...

*Kakav je Vaš stav prema cenzuri, prema mešanju države u pozorište?*

Protivim se svakom obliku intervencije vlasti u umetnosti.

*Šta mislite o režiji svakodnevice? Postoji li režija kao način života?*

Svakako. Sjajan primer takve režije su mnogi obredi učtivog ponašanja, način obraćanja nepoznatom čoveku na ulici... Reč je o društvenom životu koji, sam po sebi, predstavlja svojevrsnu režiju. Vaše pitanje me podseća na doživljaje koje sam imao u Japanu: tamo je svakodnevica, od jutarnjeg čaja do rukovanja na ulici, pretvorena u pravo rediteljsko pozorište, gde je reditelj – tradicija. U svakodnevici, svako igra ulogu, u skladu s kulturom i civilizacijom kojoj pripada.

*Šta mislite o svetu kao regulisanoj predstavi?*

Umetnost ponekad zaista predstavlja pribežište, utočište od kulture koja ugnjetava, pritiska, tlači. Umetnost jeste transcendentna – uvek je most koji spaja kulturu kao opštost i pojedinca kao posebnost. Umetnost je predlog za stvaranje novog sveta.

“Scena”, 1-2, 1980, str. 142-146.

DIFREN, Mikel (Dufrenne, Mikel) - francuski filosof i estetičar - rođen u Klermonu 09. II 1910. godine, blizak saradnik Etjena Surioa u Društvu za estetiku i Časopisu za estetiku (*Revue du esthetique*), profesor Univerziteta Paros-Nanterre, estetičar fenomenološke orijentacije. Glavno delo mu je *Fenomenologija estetskog iskustva*. Autor knjiga *Angažman i filosofija*, objavljene na engleskom (1963. godine) i *Pojam apriornosti* (1959). Kod nas objavio: *Za čoveka* (Nolit, 1973) i *Umjetnost i politika* (Svjetlost, 1972). Umro u Parizu 10. VI 1995. godine.

Radoslav Lazić, *Pariska theatrialia - U traganju za estetikom režije*, TRZ Panpublik, Beograd, 1988, 55-60.



# THEATROLOGIA SERBICA

## REŽIJA U ISTORIJI SRPSKOG POZORIŠTA

### *Razgovor s teatrologom, istoričarom srpskog pozorišta, prof. Borivojem S. Stojkovićem*

*Objasnite fenomen režije u istoriji srpskog pozorišta. Ko su nosioci moderne rediteljske misli u nas, i na koji način se režija osamostaljivala u našem teatru?*

U vanredno značajnom periodu modernog srpskog pozorišta, i to u prvoj etapi od početka XX veka do 1914. godine, i u drugoj, između dva rata, pod 1918. do 1941, a i u trećoj, u socijalističkom društvu, od 1945. godine, bilo je mnogo reditelja, ali malo modernih u stvaralačkom smislu. Moderni reditelji su stvaralački poslenici koji su inspirisali, pokretali, tražili i donosili nove težnje, izražajne mogućnosti, oblike, puteve i sredstva u glumi, u inscenaciji u širem smislu. Takvim njihovim radom srpsko pozorište je postajalo psihološki i umetnički složenije, dublje, tananije, slikovitije svedočenje o životu i ljudima. Ja bih među izrazitije kreativne moderne reditelje uvrstio Aleksandra Andrejeva, Mulutina Čekića, Jurija Rakitina, Mihaila Isajlovića, dr Branka Gavellu, Josipa Kulundžića, Bojana Stupicu i Matu Miloševića.

U samom početku XX veka, teži se za osavremenjavanjem režije i umetničkih metoda rada. Upravnik Narodnog pozorišta Branislav Nušić je postavio, po francuskom uzoru, za direktora pozornice i glavnog reditelja Miloša Cvetića; pozorišni recezent i budući upravnik Dragomir Janković savetovao je upravu Pozorišta da pošalje nekog stručnjaka u Pariz da tamo gleda Molijerovog *Pučanina kao vlastelina* i druga dela u Francuskoj komediji, i da ih prenesu u izvornom mizanscenu na beogradsku pozornicu. U 1904. godini se Molijerova komedija *Pučanin kao vlastelin* i izvodi u režiji, a to znači s mizanscenom i muzikom Lilija, s celom ceremonijom na beogradskoj sceni. Milan Grol, pozorišni recezent i docnije upravnik Pozorišta, u jednom tekstu iz 1906. godine traži za rad u pozorištu obrazovane i profesionalne stručnjake po uzoru na Francusku komediju. U januaru 1906. godine, glumci otvoreno diskutuju, na jednoj konferenciji u Pozorištu, o potrebi da se odvoje dužnosti reditelja od dramaturga.

Ideja o samostalnom, profesionalnom i obrazovanom reditelju je sve jasnije i odlučnije izražavana. Ona se javila iz težnje za umetničkim usavršavanjem igre, ali i za evropeizovanjem pozorišta čim se često uz reditelja poziva na, naročito u ono doba, francuski uzor.

*Ko su nosioci uticaja iz Evrope, i na koji način se prenosio uticaj moderne režije iz sveta u nas?*

Raznovrsne uticaje evropskog pozorišta na modernu režiju prenosili su, u najvećoj meri i u najzanačajnijem obliku, sami reditelji, koji su sticali stručno obrazovanje najčešće u francuskoj, nemačkoj ili ruskoj sredini. Kod Andrejeva se osećao uticaj ruskog pozorišta, ali pomalo čak i Andre Antoana; kod Milutina Čekića, Rajnharta i Gagemana; kod Mihaila Isajlovića, najvećim delom nemački; kod Jurija Rakitina, Moskovskog hudožestvenog teatra, kod Branka Gavelle, širi i raznovrsniji u evropskom smislu... Vanredno je značajan i neposredniji uticaj pozorišnih rukovodilaca u početku XX veka, naročito Dragomira Jankovića, Milana Grola, Milana Predića, koji su dobro poznavali pozorišnu teoriju i praksu. Oni su, sem toga, bili oduševljeni poklonici francuske kulture, i nije nikakvo čudo što su favorizovali u pozorištu francuski uticaj. Tu su i pozorišni recezenti savremenih shvatanja, koji su inspirisali pozorište modernim zahtevima i težnjama. Najzad,

ovo je doba modernizma u srpskoj umetnosti, i pozorište sa svojom režijom i glumom nije moglo, sigurno, činiti nikakav nesklad takvom raspoloženju.

*Koje su ličnosti i dela najzaslužniji za razvoj naše moderne rediteljske umetnosti?*

To je, nesumnjivo, vrlo složeno pitanje, i teško je na njega odgovoriti ubedljivo ako se ne upušta makar i u najsahetije analize koje će, na žalost, ovoga puta morati da izostanu. To naročito i stoga što je bilo dela i od male umetničke vrednosti, ali od kojih su dobri reditelji stvarali velike scenske događaje. U svakom slučaju, najznačajnija su ona dela u kojima se najbolje i umetnički najefektnije osvedočavala stvaralačka vrednost moderne režije. Naravno, uz te i takve režijske inscenacije potvrđuje se, u manjoj ili većoj meri, umetnička vrednost reditelja. Među umetnički najefektnije režije spadaju inscenacije drama: *Jelisaveta* Đure Jakšića, 1912; *Elga* Gerharta Hauptmana, 1912; *Otac* Augusta Strindberga, 1914, sve Milutina Čekića; *Gospođa sa sunckretom*, 1912, *Živi leš* Lava Tolstoja, *Braća Karamazovi*, 1912, *Sirano od Beržeraka* Edmona Rostana, 1914, sve Aleksandra Andrejeva; *Požar strasti* Josipa Kosora, 1921; *Smrt majke Jugovića* Iva Vojnovića, 1924, *Mletački trgovac*, 1923, *Kralj Lir*, 1924; *Julije Cezar*, 1925, *Hamlet*, 1930. Šekspira, sve u režiji Mihajla Isajlovića; *Rodoljupci* J.S. Popovića, *Dubrovačka triologija* Iva Vojnovića, sve u 1929, *Figarova ženidba*, Bomaršea, 1926, *Henrik IV* Luidija Pirandela, 1927, sve u režiji dr Branka Gavele; *Šest lica traže pisca* Luidija Pirandela, 1926, *Žorž Danden* Molijera, 1930, *Gospođa s kamelijama* A. Dime Sina, *Šuma* A. Otrvskog, sve u režiji Jurija Rakitina; *Misteriozni Kamić* Josipa Kulundžića, 1929, *Kralj na Bejtanovi* Ivana Cankara, 1933, *Sveti plamen* Somerseta Moma, 1930; *Topaz* Marsela Panjola, 1930, u režiji Josipa Kulundžića; *Koriolan*, 1936, *Bela bolest* Karela Čapeka, sve u režiji dr Eriha Hecela; *Voda sa planine* Milana Đokovića – Radomira Plaovića u režiji Radomira Plaovića, 1933.

Ja mislim da su Isajlović, Raktin, Gavela i Kulundžić i najzačajniji i najzaslužniji u vremenu između dva rata, kao umetnički kreatori moderne glumske umetnosti u srpskom pozorištu. I pored izvesno grubo nazvanog klasičnog formalizma, Isajlović je blagotvorno nadahnjivao i pravilno usmeravao stvaralačke umetničke potencijale, stalno budio svest o visokom umetničkom pozivu u trupi nedovoljno, ili bar nejednako, kultivisanog i podizao umetničke ambicije. Rakitin je veliki kreator bujne mašte i žive, moderne invencije. Gavela je stvaralački mnogostruki poslanik koji je s mnogo sluha i duha svirao na glumcu kao na najpodesnijem instrumentu. Kulundžić je u režiji unosi ukusa, novog duha i lepa scenska iznenađenja.

*Osvrnite se na značaj "glumačke režije" u devetnaestom i u gotovo celoj prvoj polovini XX stoleća u nas.*

Glumačka režija postoji u punoj meri uglavnom od osnivanja dva značajna srpska nacionalna pozorišta u Novom Sadu, 1861, i Narodnog pozorišta u Beogradu, 1868. godine, i prisutna je na sceni, u manjoj ili većoj meri, u celom periodu između dva rata (1918-1944) ali, naravno, ima je i pre ove velike istorijske pozorišne epohe, na primer od 1863. godine, s pojavom i delatnošću profesionalnih glumačkih trupa. Za glumačku režiju birani su, u pozorišnom smislu najsposobniji, najveštiji, najstručniji, kao izvođači najbolji, u školskom smislu, ako su nešto učili i uopšte po znanju najobrazovaniji glumci. U dugoj i velikoj praksi, neki od njih su postali izvršni reditelji, poneki i odlični pedagozi glumačkih naraštaja. Mnogi složeni i teški komadi u scenskom smislu mogli su biti izvedeni ne samo svesrdnim umetničkim angažovanjem najboljih glumaca, nego u velikoj meri u saradnji baš ovih i ovakvih reditelja. Mnoge velike predstave u ovom dugom istorijskom periodu delo su reditelja i glumca.

U ovom dugom istorijskom periodu, stvarala je mnogobrojna plejada uistinu značajnih, dobrih i velikih glumaca koji se nisu ni rađali ni razvijali spontano. Za dobar deo njihovog umetničkog uspeha zaslužni su prvenstveno reditelji i blagotvoran uticaj pogodnog repertoara.

Velika je zabluda i pogrešno je misliti da se rad ovakvih reditelja svodi najčešće na rutinske, šablonske, površne i pretežno samo mizanscensko-tehničke intervencije i preokupacije prema kojima bi trebalo da se glumcima odrede pozicije kretanja i razne situacije na sceni. Sve zavisi od reditelja, njegovih stvaralačkih sposobnosti, duhovitosti, maštovitosti i invencije. Ja sam gledao više puta, kao upravnik pozorišta, a znam i iz svedočenja savremenika, da se dobri reditelji – glumci svesrdno i svestrano angažuju u svom radu u kojemu ništa ne izneveravaju. Među bolje, autoritativnije i kreativnije glumce-reditelje spadaju: Aleksa Bačvanski, Toša Jovanović, Đura Rajković, Pera Dobrinović, Milorad Gavrilović, Sava Todorović, Dimitrije Ginić, Andrija Lukić, Miloš Hadži-Dinić, Dimitrije Spasić, Dragoljub Gošić, Tomislav Tanhofer, Mata Milošević i Vladeta Dragutinović.

*Prvi profesionalni reditelj u Srbiji je bio učenik Stanislavskog, Aleksandar Ivanović Andrejev. Šta je, zapravo, doneo Andrejev iz Rusije u srpski teatar? Po čemu je značajna 1911. godina za razvoj srpske moderne režije?*

Andrejev kao reditelj, za kojega je više savremenika kazivalo da nije bio ni većeg dara, ni znatnije stvaralačke snage, spajao je pretežno ruski realizam i pomalo dekorativne težnje francuske škole. On je u januaru 1912. postavio Šekspirovog *Magbeta* u stilu velikih scena i velikih opera, podelio pozornicu, kao Antoan, na dva dela, prednju i zadnju, i tako radnju učinio dinamičnijom. On je i ovde, kao najčešće i drugde, radio mnogo na dekoru i kostimskoj opremi, a manje se psihološki udubljavao u tekst. Pa ipak, sve je kao i uvek od njega i kod njega izgledalo, kako je jednom rekao kritičar Branko Lazarević, više evropski ili bar više jugoslovenski. Andrejev je, doista, doneo na beogradsku scenu više evropskog, više, najzad, umetničkog duha, više studije, ozbiljnosti u radu – i time i tako znatno podigao umetnički nivo pozorišta.

*Prvi naš reditelj, u modernom smislu, bio je Milutin Čekić. Šta je Čekić doneo od Rajnharta u srpsku mladu režiju?*

Na režijska ostvarenja Milutina Čekića – režijski sistem je velika reč – uticali su pretežno stilizovana, slikovita scena Rajnharta, impozantno-monumentalna scena Hagemanova, jednostavnost Andre Antoana, u obradi glume dosta hudožestvenici. Pod njihovim uticajem, ali ipak najviše Rajnharta, Čekić uvodi u praksu raznovrsne reforme i umetničke inicijative; vodi stalno studioznu režijsku knjigu koja je široka i detaljna razrada, kao parafraza, kao neka partitura dela za rad; glumca stavlja u središte rada i kroz psihološke i glumske analize uvodi u sve elemente dramskog dela, pri tome ga prateći, dopunjujući i korigujući u igri; cela scena i delovi radnje u njenom okviru predstavljaju harmonične celine i svaka izražava jasno određenu ideju koja proističe iz dela; inscenacija se mora u celini svoditi na konkretnu ideju koja proističe iz dela. Čekić je težio, po uzoru na Rajnharta, da izražava psihološki štimung u inscenaciji drame; u inscenaciji se često služio stilizovanom scenom primenom dekorativnih zavesa, monumentalnih stubova i neophodnim rekvizitnim objektima.

*Kakav je bio uticaj francuske moderne režije (Antoan, Linje Po, Kopo, pariski “Kartel”) na razvoj savremene srpske režije?*

Njen uticaj je često prisutan u radu reditelja, u igri glumaca, u shvatanjima pozorišnih recezenata, koji ih ponekad i citiraju. Istaknuti dramski i karakterni glumac i značajni reditelj i prevodilac mnogih francuskih dela Vladeta Dragutinović, prisustvovao je probama i predsta-

vama u Parizu Žemijea, Linje Poa, Pitojeva i Šarl Dilena, i to isticao s ponosom. Taj moderni francuski smer u pozorištu Antoana, Žermena Žemijea, Linje Poa, Pitojeva, Žaka Kopoa, Šarla Dilena i drugih dejstvuje u raznim oblicima u modernom srpskom pozorištu, i ispoljava se u složenijim i diskretnijim glumskim izrazima, u izvesnom izražajnom, prefinjenijem artizmu, možda u konverzionom stilu dikcije. Glumac kao umetnički stvaralac sve se više izbacuje u prvi plan, pri čemu se poštuje njegova stvaralačka individualnost.

*Šta bitno određuje karakter i stil moderne dramske režije u Jugoslaviji? Može li se govoriti o jugoslovenskoj rediteljskoj umetnosti, ili ima onoliko režija koliko ima naroda i narodnosti u Jugoslaviji?*

Ja mislim da se još nije dovoljno umetnički diferencirala jugoslovenska režija kao zaseban scenski stil. Ne vidim ni dovoljno čistih ili jasnih umetničkih elemenata za takav stil. Još manje se, ne bar zasad, može govoriti o režiji kao specifičnoj tvorevini jednog naroda ili narodnosti. Ta se razlika ispoljava možda u opštem duhu igre koji nije takav proizvod drugačijeg stila režije, nego psihologije izvođača, možda naroda ili sredine.

Moderna jugoslovenska režija ili je uglavnom klasično odmerena, bez preterivanja u umetničkim inicijativama i ambicijama, ili najvećim delom u vrlo smelim, pa često i dosta preteranim i neodmerenim režijskim intervencijama ili angažovanjima u samim delima i u njihovoj ponekad gotovo raspuštenoj glumačkoj improvizaciji. Neke smeje režijske inicijative ruše možda sentimentalne predrasude i otvaraju stvaralački nadahnuti i poletno nove i možda perspektivnije puteve pozorištu, naročito tamo gde je reč o modi i o jevtinim efektima lošeg ukusa.

*Šta je bila osnovna rediteljska osobenost Mihaila Isajlovića, a šta Jurija Rakitina, kao predstavnika moderne režijske misli u nas?*

Mihailo Isajlović je odmah posle prvog svetskog rata došao u pavom trenutku, da donese više umetničke discipline, mere i ozbiljne studije u radu na beogradsku scenu. Manje emotivan, maštovit, inventivan i dinamičan već po svojoj prirodi, on se sav posvećuje brižljivoj studiji s glumcima uloga i dela, zahtevajući dugotrajan i svesrdan rad. To je ponekad pomalo ličilo na izvesnu umetničku dresuru, ali koja je bila dobrodošla u prvo poratno vreme preterane opuštenosti i raspuštenosti glumaca u stvaranju. Njegove režijske inscenacije, naročito Šekspira, s pretežno stilizovanom scenom impozantnih stubova i dekorativnih zavesa, bile su velike umetničke svetkovine.

Jurij Rakitin, dinamičnog, bujnog, nemirnog temperamenta, bio je daroviti, nadahnuti, vrlo maštoviti i vrlo inventivni reditelj, koji je donosio životnog poleta, životnog realizma, snage, daha, duha i dinamike na beogradsku scenu. Kreativna, maštovita i duhovita, on je gradio zanimljive likove, u igru unosi mnoge zanimljive i neobične pojedinosti, umeo da naglasi efektno i tragične i komične prizore, s intuicijom za tačan ritam i najskladniji ton inscenacije. Ponekad do te mere razigran, on se usuđuje da komične prizore spušta do komično-bufonskih, vodviljskih efekata. Nemirni i poetski nadahnuti stvaralac Rakitin bio je često dragocena dopuna klasično i akademski odmerenom Isajloviću.

*Koliki je doprinos dr Branka Gavella, Bojana Stupice, Mate Miloševića u evropeizaciji jugoslovenske režije? Može li se govoriti o njihovim izgrađenim rediteljskim metodima i sistematskoj režiji u jugoslovenskom teatru? Recite nešto o svakom pojedinačno od ove trojice velikana moderne jugoslovenske dramske režije.*

Dr Branko Gavella, Bojan Stupica i Mata Milošević, kao snažne stvaralačke ličnosti po složenosti i delikatnosti umetničkih težnji u režiji, i po solidnosti i ozbiljnosti svog režijskog si-

stema i, najzad, po čvrstoj doslednosti u radu na sceni u ostvarivanju vlastitih zahteva, podigli su modernu jugoslovensku režiju na visok evropski nivo. Oni su stvorili jasne režijske metode koji su nekonvencionalno i nadahnuto oživotvorili u scenskoj praksi, izbegavajući pri tom sve što bi i njih i glumce moglo da sputava kao eventualni šablon.

Gavella je, nesumnjivo, najbolji jugoslovenski moderni reditelj, koji u svom radu i metodu slobodno spaja sve novije umetničke pravce i težnje, iskreni poklonik u pozorišnoj praksi svega od realističkih do ekspresionističkih osvedočenja. Sveobuhvatan pozorišni erudit, velike stvaralačke snage, vrlo emotivan, maštovit i duhovit, režijsku obradu dramskog dela pretvarao je u svestranu i produbljenu studiju svih značajnih umetničkih elemenata, doba i sredine. Iz njegovih režijskih inscenacija izbijali su dinamika, dah i duh životne stvarnosti. On stvara na sceni vešto štimunge kao zbir dramskih i psiholoških efekata, majstorski snažno, kao, recimo, u drami *Gospoda Glem-bajevi* Miroslava Krleže. Njegove inscenacije su skladne umetničke celine, dobro uritmljene i psihološki intonirane. On je, inače, oslobađao stvaralačku i umetničku individualnost glumca, ali ih je stalno pratio i bdeo nad njima dopunjavajući, kontrolišući i ispravljajući.

Bojan Stupica je izrazito moderan reditelj. Vrlo kreativan, maštovit, inventivan i dinamičan, Stupica je stvaralački nemir i polet ispoljavao u jakoj meri na sceni. Reditelj modernog stila, Stupica uvek traži nove umetničke izražajne mogućnosti, odbacujući konvencionalnosti i stereotipnosti na sceni. Spontan, neposredan i emotivan, on se uvek trudio da na scenu donese životnu stvarnost, i uopšte da takvu verodostojnu scenu približi ljudima i životu. Njegove inscenacije su kao po pravilu vrlo dinamične, poletne, ritmički intenzivno naglašene. Stupica je često istupao uspešno u isto vreme kao reditelj, scenograf i kotimograf, potvrđujući uvek tada smeće zamisli.

Mata Milošević je u režiji bio u osnovi dosledan u realističkim shvatanjima, ali kao i dr Gavela, daleko od šablonske i konvencionalne stereotipnosti. Kao i Stupica, i Milošević je voleo dinamičnost i životni realizam, ali je u režijske inscenacije, tamo gde je i koliko mogao, unosio poetsku i humanističku notu. Njegove režijske inscenacije, deluju ljudski toplo, neposredno, snažno, ponekad poetski prisno. On se trudio da dramskom tekstu daje dinamičan, životni, nebanalni izraz. Milošević je inače odličan dramski i karakterni glumac, pa je i kao reditelj umeo da stvara vanredno lepe scenske i glumske efekte, nikad ne preterujući u tome, naročito izbegavajući patetičnost.

*Da li je moguća sistematska nauka o umetnosti režije, i koje savremene metode bi trebalo primenjivati u njenom proučavanju?*

Režija se već odavno proučava naučno u evropskim zemljama. U nas su se tom pitanju potpunije posvećivali Milutin Čekić u knjizi *Pozorište*, 1926, i – neka mi je dopušteno – ja u knjigama *Draži preko rampe*, 1934, zatim u obimnoj *Istoriji srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba*, 1979. Mislim da bi trebalo nastaviti u tom smislu. Mislim da bi najbolje bilo da se što stručnije i svestranije pokaže kako bi reditelj trebalo da se ponaša u obradi svih značajnijih elemenata glume, u radu s glumcima i u inscenaciji dela, ali sve to što manje knjiški suvoparno i “nategnuto”, nego neposredno i praktično.

*Šta je za Vas režija? Gde se fenomen režije ostvaruje još, van dramskih umetnosti, u društvu i svetu?*

Sem praktičnih sugestija i inicijativa u oblasti scenskih ostvarivanja i traženja, režija otkriva ili pomaže da se osete, dožive i shvate kao sopstveni san i kao lične preokupacije sve lepote, tajne i prave vrednosti glumske umetnosti kao stvaralačke delatnosti u životu. Ona je, prema tome, stvaralačka inspiratorska umetnička inicijativa.

Režija je, nesumnjivo, aktivni i blagotvorni činilac u društvu, u svetu, u životu uopšte, upravo koliko je pozorište manje ili više intenzivno prisutno u njima svojom prvom životnom funkcijom. Tada i tako režija manje ili više moćno usmerava, nadahnjuje, koriguje ili organizuje životne sile u društvu i svetu svojim poetskim iluzijama ili snovima o njima.

STOJKOVIĆ, S. Borivoje – srpski istoričar pozorišta i teatrolog – rođen je u Valjevu, 14. XII 1909. Autor je više knjiga o pozorišnoj umetnosti: *Istorijski pregled srpske pozorišne kritike* (Sarajevo, 1932); *Draži preko rampe* (Beograd, 1934); *Istorijski pregled srpskog pozorišta* (Niš, 1936); *Rukovodioci Narodnog pozorišta u Beogradu u toku jednog veka* (Beograd, 1967); *Velikani srpskog pozorišta – portreti i eseji*, izdanje Srpske književne zadruge, Beograd, 1983). Najobuhvatnije Stojkovićevo delo je njegova *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, I-V, izdanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, decembar 1977 – april 1979, 1031 stranica. Umro u Dubrovniku, 22. januara 1984. Sahranjen u Beogradu.

# FRANCUSKO-JUGOSLOVENSKE VEZE

## *Dijalog sa teatrologom dr Slobodanom A. Jovanovićem*

*Šta je predmet dramske režije, i šta je osnovni zadatak dramskog reditelja?*

Zadatak je režije da sredstvima koja joj stoje na raspolaganju (a ona su mnoga i moćna) oživi duh određenog dela. Njena posebna prednost je u tome što se, u zavisnosti od sposobnosti reditelja, mogu stvarati nebrojene lepote.

*Osvrnite se ukratko na savremenu režiju Molijerovih dela na jugoslovenskim teatarskim scenama.*

Ne bih se mogao osvrnuti na savremenu režiju Molijera u našim pozorištima. Nisam bio u prilici da vidim sve predstave, čak ni one u Beogradu. Ne sećam se da je bilo veoma značajnih predstava.

*Kakav je uticaj francuske moderne režije na razvoj naše dramske režije, i ko su bili nosioci tog uticaja?*

Ovo pitanje nije od najlakših. Nekih izrazitih uticaja mislim da nije bilo. Naši su ljudi odlazili u Pariz kao već formirani glumci i reditelji. U Parizu su boravili kratko. A ni znanje francuskog jezika im nije bilo na naročitoj visini. Dvojicu moram izdvojiti. Jedan je Mata Milošević. On je gledao u Parizu velike svoje savremenike i osetio, pa i upio, njihov duh. To je dalo, kao što svi znamo, produhovljene i suptilne režije u našem teatru. Drugi je Vladeta Dragutinović, koji je odlično znao francuski jezik. Njegova je nesreća što je u Pariz prerano stigao. Velika četvorica (Kopo, Dilen, Žuve, Bati) tek su u periodu između dva rata uspeli da razrade svoje koncepcije. Dragutinović je, u stvari, upoznao bulevarsko pozorište, i ostao mu uglavnom veran do kraja života.

*Koji su stvarni rezultati jugoslovensko-francuskih teatarskih veza?*

Koji su stvarni rezultati jugoslovensko-francuskih pozorišnih veza? Mislim da nisu suviše veliki. Do rata se u glumi mnogo više osećao uticaj Nemaca, posebno Beča. A ni posle ovog rata nije bilo prilika da se Francuzi dublje utisnu u naš stvaralački mentalitet. Uostalom, to ne bi bilo ni lako. Mi smo mlađa, svežija i sirovija nacija. Francuzi imaju dosta staru i veoma prefinjenu kulturu. Susret i međuprožimanje tih kultura nije tako jednostavan posao. S druge strane, postoje određeni afiniteti između Francuza i nas. Ali, sve će to možda tek u narednim naraštajima uroditi krupnijim plodovima.

Mnogo je veći uticaj na opštem kulturnom planu. Kao što znate, već krajem prošlog stoleća, beogradsko pozorište je prešlo u ruke francuskih đaka. I oni su učinili sve što su im prilike dopuštale da se okrenemo na tu stranu. Uostalom, francuski dramski repertoar je godinama bio jedan od najmoćnijih dramskih repertoara u svetu.

*Osvrnite se na Vašu studiju o idejnoj dramu u Francuskoj i Engleskoj koju ste pripremali na Sorboni, a odbranili na beogradskom Univerzitetu.*

Moj studija o idejnoj dramu u Francuskoj i Engleskoj pred kraj prošlog stoleća i na početku ovog je pripremana na Sorboni, ali zbog ratnih i poratnih prilika nije na njoj branjena (branjena je u Beogradu). Ja sam to pitanje razmatrao s dva stanovišta: istorijskog i teorijskog. Želeo sam da

izvedem na čistinu da li je idejna drama posebna dramska vrsta ili nije. Pribegao sam podrobnoj analizi i u drugom, glavnom delu svoga rada bavio sam se, u stvari, dramaturgijom idejne drame. Nije moje da kažem koliko sam u tome uspeo.

JOVANOVIĆ, Slobodan A. - srpski teatrolog i književni prevodilac - rođen 23. aprila 1911. u Negotinu. Osnovnu školu i gimnaziju učio u Skoplju (1919-1929). Studirao jugoslovensku, francusku i uporednu književnost i ruski jezik na Beogradskom univerzitetu (1929-1933). Suplent gimnazije u Somboru (1934-1935). Sekretar i dramaturg Narodnog pozorišta u Skoplju (1935-1938). Književni referent (1938-1940), sekretar Drame (1940-1944) i bibliotekar (1940-1945) Narodnog pozorišta u Beogradu. Bibliotekar, šef odeljenja i načelnik u Narodnoj biblioteci u Beogradu (1945-1966). Doktorirao na Beogradskom univerzitetu 1956. Boravio na studijama u Francuskoj (1931-1932, 1935, 1938-1940) i Engleskoj (1939). Godine 1966. proveo četiri meseca u SAD. Član uprave Međunarodnog društva biblioteka i muzeja scenskih umetnosti (SIBMAS) od 1962. U oko 60 jugoslovenskih i inostranih publikacija objavio nekoliko stotina studija i tekstova iz francuske, engleske, skandinavske i jugoslovenske književnosti, posebno iz dramske književnosti i pozorišne umetnosti, bibliotekarstva i prevodilaštva. Preveo više romana iz američke, francuske i engleske književnosti. Uređivao časopise *Bibliotekar* (1949-1954) i *Mostovi* (1970-1979). Jedan od urednika *Leksikona pisaca Jugoslavije* (od 1972). Objavio više knjiga, među kojima je i *Postanak i razvoj francuske i engleske idejne drame. 1850-1914* (1968). Jugoslaviju predstavljao na kongresima bibliotekara, prevodilaca i pozorišnih radnika, od 1982. Umro u Beogradu 11. XI 1991.



# STANISLAVSKI U SRPSKOJ I JUGOSLOVENSKOJ TEATROLOGIJI

## *Dijalog sa teatrologom i književnikom Milanom Đokovićem*

*Otkad potiču prvi uticaji Stanislavskog u jugoslovenskom teatru, i kako se ostvarila recepcija teatra Stanislavskog u nas?*

Posle prvog svetskog rata, velika evropsko-američka turneja Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra dodirнула je i novu jugoslovensku državu, čija su pozorišta, dotle, živela odvojeno jedna od drugih državnim granicama i imala poseban razvoj, ali i vrlo plodne međusobne veze na području srpskohrvatskog književnog jezika. Tako je gostovanje MHAT-a bilo prvi zajednički doživljaj jednog neponovljivog trenutka u pozorišnom životu, i za pozorišne ljude i za pozorišnu publiku. Stanislavski je i bio u Zagrebu; u Beograd nije došao. Ostala je priča da se za šire gostovanje, s njim, nisu našla potrebna finansijska sredstva. Zagreb je, prema tome, imao potpuniji doživljaj *pozorišta Stanislavskog*, da se poslužim tim terminom koji nije netačan, ali ni sasvim tačan, jer se stari MHAT nije mogao odvojiti ni od uloge drugog svog osnivača i znamenitog reditelja, Vl. Iv. Nemirovič Dančenka. O predstavama MHAT-a su objavljene u tadašnjoj dnevnoj štampi i časopisima mnoge, vrlo zanimljive kritike, s karakterističnim zapažanjima za ono, sada daleko, vreme. Slučajno mi je pri ruci jedna od tih kritika, u časopisu Nova svetlost (januar 1921) čiji je direktor bio Velibor Gligorić. Između ostalog, kritičar piše:

“Pored velike dobiti za našu pozorišnu publiku (mislim na publiku kojoj je pozorište duhovna potreba, a ne način da se skрати vreme i mesto gde je najpogodnije pokazati luksuzne i elegantne toalete a la derniere mode, jer za ovu poslednju je najzad svejedno ko igra i šta igra), pored tog retkog uživanja koje se njoj pruža, čini nam se da će najveća korist od gostovanja ruskih umetnika kod nas ako naši glumci uzmognu poći za njihovim uzorom. U tome pogledu utešno je reći da su mesta u orkestru svake večeri bila dupke puna. Neka naši proniknu u tajne njihove veštine. Velim tajne, jer kod nas se ima običaj da se i jednostavne stvari, zamagljuje, kad voljno kad nevoljno, tako da izgube svoju prirodnu prostotu. Neka ovo gostovanje podstakne naše na plemenito nadmetanje koje će nesumnjivo uroditi plodom, ako je utrkivanje ovde uopšte moguće. (...)

Pada u oči na prvi mah da su Rusi, slično kakvom virtuozu, izabrali komade gde nema mnogo radnje, gde je zaplet prost, kao hoteci da pokažu šta je sve u stanju da dá savršena glumačka tehnika udružena sa pravilnom, umetničkom interpretacijom, tako da moć glume jače odskoči (...)

Ruska trupa je dokazala da njen glas nije niukoliko preteran. Još u prvom komadu videlo se sa kolikom sigurnošću ti majstori vladaju svojom veštinom. Njihovo savršeno realistično prikazivanje je upravo za divljenje. Nema ni traga od afektiranosti, patosa, deklamatorstva, što tako često susrećemo drugde. Ruski Hudožestveni teatar ne zna za teatralnost. Jednom reči, umetnici su prirodni, a može li se što bolje poželeti. U igri se oseća lična vrednost svakog pojedinca, ali zato nijedan od njih ne štrči već doprinosi skladu celine, tako da harmonija ansambla nije nikad poremećena. Dok na drugom mestu vidite uvek pred sobom *glumca* koji je u svima ulogama gotovo isti, šabloniziranu glumu, ovde imate *umetnika* koji ima razvijen i bogat unutrašnji život, koji se udubljuje u svoju ulogu, kreira je udahnuvši joj svoj dah, prožima se njome identifikujući njom svoju individualnost. Nije uzalud rečeno da ovi umetnici preživljavaju svoje uloge a publika sam život. Ne može se dovoljno naglasiti ta *mnogostrukost izražajnih mogućnosti jednoga umetnika*, koju Rusi u velikoj meri imaju. Otud dolazi da glumci nisu stalno ličili na sebe u raznim ulogama,

već su davali raznovrsne tipove sa uvek dobro pogođenom psihologijom. Otud npr. dolazi da jedan Kačalov, koji je nesumnjivo jedan od najboljih ako ne i najbolji u celoj grupi, može da se iz doktora Astrova u *Ujka Vanji*, čoveka koji se zaparložio u sitnom palanačkom životu a promašio svoj život te nalazi uživanje jedno u piću, tako da su mu čuvstva umrtvljena, iščauri u snažnu idealističku prirodu Karen. Zar ta moć izražavanja raznovrsnih karaktera ne zadivljava i ne svedoči o visokoj umetničkoj vrednosti jednoga glumca kao što je Kačalov? (...)

Nije potrebno naročito naglasiti da svi iz grupe imaju u dobroj meri sve te pozitivne osobine. Zamislite još da je mesto "Maneža" bilo kakvo veće pozorište koje raspolaže tehničkim sredstvima! (...)

Ostaje mi da na kraju učinim skromnu napomenu o koju će se "merodavni" van svake sumnje oglušiti. Cene mesta za predstave MHAT bile su neobično visoke, tako da su za skromne kese bile skoro nepristupačne; ali zato je beogradska bogaština svake večeri punila salu "Maneža", dok su se siromašniji morali odreći prekih potreba pa da u pravoumetnosti zaborave na gorčine života. Nego 'civilizaciju i progres čine gladni, a uživaju ih siti' – bar da umeju da uživaju, valjalo bi dodati“.

Dajem ovako veliko mesto citatu iz teksta kritičara (Borivoj P.) koji je, uveren sam, i s pozorišnog, a i sa sociološkog gledišta, progovorio glasom tadašnje napredne javnosti.

*Ko su bili nosioci uticaja Stanislavskog u Jugoslaviji, i kako se taj uticaj ostvarivao?*

O predstavama MHAT-a se, zatim, godinama, i u publici, još više među glumcima (ja sam to kasnije slušao) govorilo kao "o lepim starim uspomena". Naš pozorišni žargon je, tada, prihvatao kao nove termine *hudožestveno* i *hudožestvenik*, hoteci da time istakne vrlo visoku glumačku vrednost. Ali, sve je to bio pre svega *utisak*. Organizovanog *uticaja* Stanislavskog u građenju pozorišne predstave nije, može se reći, bilo, tada. Jurij Rakitin, Rus, kao dugogodišnji reditelj Narodnog pozorišta (između dva svetska rata jedinog u Beogradu, s filijalom u "Manežu"), nekadašnji član MHAT-a, bio je, u izvesnoj meri, bliži Mejerholjdu i Vahtangovu nego Stanislavskom, iako nije imao izrazitije crte dvojice avangardista. U Narodnom pozorištu su, povremeno, tokom godina pred rat, režirali dvoje hudožestvenika od onih koji se nisu vratili u Rusiju, glumci Vera Greč i Polikarp Pavlov, a njihove režije su samo podsećale savremenike na susret s MHAT-om. Oni su više *prenosili duh* starih predstava nego što su *stvarali*. Trebalo bi, uz to, reći da je Pavlov bio izuzetno obdaren glumac i da su njegove posebne predstave na ruskom (najčešće Čehov) bile za sladakusce nezaboravne, jer je posedovao sve odlike glume hudožestvenika, ali su te predstave, priređivane na maloj pozornici i tehnički siromašno opremljene, ostajale na marginama beogradskog pozorišnog života. Biće da je u Bugarskoj član MHAT-a Masalitinov, Nikolaj Osipovič, kao dugogodišnji reditelj u Sofiji, najrigoroznije prenosio ideje Stanislavskog, ali se može postaviti pitanje koliko je i da li je korisno ako u jednom nacionalnom teatru, čija bi interpretacija prirodno trebalo da bude organski izraz duha te nacije, glavnu reč vodi čovek druge sredine.

*Učenje Stanislavskog je doživelo u Jugoslaviji, i posebno na beogradskoj sceni, veliku renesansu posle drugog svetskog rata? Ko su nosioci ideja Stanislavskog u našem posleratnom teatru?*

O *uticaju*, u relativnom smislu, ili, tačnije rečeno, o prihvatanju rediteljskih metoda Stanislavskog kod nas, može se govoriti tek posle drugog svetskog rata, kada se, 1945, pojavio moj prevod njegovog dela *Rabora aktera nad soboi*, pod naslovom *Sistem*. Tim metodom su se u Narodnom pozorištu najuspešnije služili Hugo Klajn i Raša Plaović. Obojica su dobro pamtili gostovanje MHAT-a, ali su i bili daleko od slepog kopiranja "uzora". Samostalne ličnosti, oni su imali svoj odnos prema Stanislavskom, i više su se u radu služili pojedinim elementima "sistema" nego

što su primenjivali “sistem” u celini. O Plaovićevoj režiji *Srebrne kutije* Džona Golsvordija (1945) oni koji su, pre toga, videli u Moskvi predstave MHAT-a govorili su da ih “podseća na hudožestvenike”. Bio je to do najtananijih detalja prostudiran odnos prema delu; osećalo se da glumce vodi rediteljevo shvatanje *poetskog realizma* i da “su svi zajedno”, sliveni u celinu. Plaović je vrlo cenio Stanislavskog, ali je najbitnije probleme rešavao sopstvenom intuicijom.

Valja reći da je Stanislavski, u tom prvom posleratnom periodu, najviše uticao svojim etičkim principima. Htelo se, i pokušavalo, da glumci angažovano učestvuju u “laboratoriji”, tražilo se da mnogo više nego ranije znaju o piscu, o njegovom delu, o liku koji tumače. Bilo je, naročito među mladima, onih koji su pokazivali veliku fantaziju dočaravajući, sebi i ostalim učesnicima predstave, “biografiju” svog lika. Sve je to stvaralo povoljnu radnu atmosferu, u kojoj su ljudi bolje radili samim tim što su više bili zainteresovani. Fenomen *zanimljive probe* javljao se kao odjek visoke cene koju je Stanislavski davao pozorišnoj umetnosti. Pozorište je, i inače, tih godina i u Jugoslovenskom i u Beogradskom dramskom pozorištu – društveni događaj.

Dosledniji u primeni elemenata “sistema” bio je, u Narodnom pozorištu, Hugo Klajn. Lekar, psihijatar, on je svojim analizama pokretao glumce na aktivnost, na traženja. Neke njegove predstave, kao što su *Šuma Ostrovskeg*, *Pobuna na Kejnu* Hermana Vouka i dramatisacija *Dnevnika Ane Frank*, bile su u svom vremenu među onima s vrhova pozorišnog života u Beogradu i pokazivale veliku srodnost sa shvatanjima Stanislavskog o *glumi preživljavanja*.

*Kako je primenjivan Sistem Stanislavskog na sceni Drame beogradskog Narodnog pozorišta čiji ste Vi bili dugogodišnji direktor? Kažu, u to posleratno doba, na oglasnoj tabli Narodnog pozorišta u Beogradu osvanulo je obaveštenje: “Od danas radimo po Stanislavkom!”*

Drama Narodnog pozorišta, kao ustanova, nije “zvanično” bila opredeljena za “sistem” Stanislavskog. To opredeljenje je, od početka bilo, i ostalo, stvar izbora svakog pojedinog reditelja. Isti taj odnos bio je i u tadašnjoj, prvoj posleratnoj glumačkoj školi, Dramskom studiju Narodnog pozorišta.<sup>11</sup> Škola je imala nekoliko nastavnika glume, i svaki od njih je imao slobodu u izboru metoda.

Uglavnom, “sistem” za one na visini svog poziva nije značio recept koji otvara sve puteve do predstave. “Sistem” je nudio metod u radu i jasno se manifestovalo da oni koji ga razumeju i znaju u čemu im on pomaže mogu bolje da se kreću prema krajnjem ishodu svog umetničkog zadatka. Daleko od svake dogme, Narodno pozorište je ipak znalo da je Stanislavski (niko drugi sem njega tako sistematično i, koliko je u umetnosti moguće, jasno) proučio sva iskustva najvećih evropskih pozornica iz druge polovine devetnaestog i s početka dvadesetog veka i u neposrednom rediteljskom i pedagoškom radu, dobro upućen u tokove tadašnje naučne psihologije, tražio i postavljao osnove svojim umetničkim principima. Antidogmatičar i otvoren prema traženjima, on je u jeku svoje najbogatije aktivnosti, koju su, uvek, pratile i nedoumice, pozvao Gordona Krega, buntovnika i reditelja oprečnih nazora, da režira u MHAT-u. Znali smo, i u tome smo gledali vrednost njegovog duha, da je s najvećiom pažnjom pratio rad svojih učenika i savremenika koji su u ruskom teatru odlazili drugim i drugačijim putevima, kao što su bili Vahtangov i Mejerholjd. Znali smo da je i sâm, zahvaljujući novim iskustvima i saznanjima, crpenim u radu i posmatranju, modifikovao svoj metod. Bilo nam je jasno – i u tome smo se, ako i ne svi, s njim slagali – da jedno *proživljavanje*, identifikacija glumca s ulogom, predstavlja neodstupni princip. Razumljivo, on sam nam je skretao pažnju – i u tome nismo morali s njim ulaziti u spor – da *proživljavanje* nije *trajno stanje* i da glumac ne živi od početka do kraja “životom svoje uloge”, jer bi to vodilo do ludi-

<sup>11</sup> Milan Đoković je bio direktor Dramskog studija Narodnog pozorišta u Beogradu, 1945-1947. Prim. R.L.

la, ali da su za ubedljivost kreacije trenuci identifikacije (i na predstavama, ne samo na probama) dragoceni. Upravo ta fleksibilnost „sistema”, smatrali smo, daje mu šanse da traje, da živi i pored neminovnih promena u pozorišnim kretanjima i tendencijama Stanislavskog: ponavljam, nismo to shvatili kao dogmu i zato je, ovakvim kakvi smo, odbojni prema svakoj dogmi, naše druženje s njim bilo plodonosno i mi smo, po svojim kriterijumima, iz njegovih izvora crpili ono što se organski povezivalo s našim umetničkim stavovima.

*Kako je, u to vreme, novoosnovano Jugoslovensko dramsko pozorište prihvatilo estetiku i etiku Stanislavskog pod umetničkim rukovodstvom Bojana Stupice?*

U tada novoosnovanom Jugoslovenskom dramskom pozorištu, njegov umetnički direktor i prvi reditelj Bojan Stupica prihvatao je, prvenstveno, etiku Stanislavskog. Iako smo radili u dvema različitim kućama, Bojan i ja smo, do kraja njegovog života, bili i ostali prijatelji, vrlo često u razgovorima pominjali, razume se, i Stanislavskog. Ostalo mi je u sećanju Bojanovo: “Stari je duboko osećao ovaj naš poziv. Kad god se bolje zagledaš u ono što je napisao, uvek otkriješ nešto što ima veze i s našim, savremenim, novim traženjima. On je kao velika klasična književnost. Danas se drugačije piše, ali od njega uvek ima šta da se nauči”. Uveren sam da Stanislavski i sada, toliko godina kasnije, pažljivom pronicanju otkriva nove mogućnosti i daje svoju podršku novim pokušajima, sve dok se ne okrenu leđa njegovom osnovnom shvatanju o karakteru pozorišta i glumačke umetnosti. Ako mu mnogi i okreću leđa, više ih je, rekao bih, koji mu se obraćaju s poverenjem, kao starom, ali mudrom prijatelju.

*Ko su bili inicijatori prvog sistemskog prevođenja Stanislavskog u nas? Kako je došlo do toga da Vi prihvatite prevođenje Sistema Stanislavskog, i koje ste poteškoće imali pri tome?*

Pitali ste me ko su bili inicijatori prvog prevođenja Stanislavskog u nas.

Moskovsko izdanje sam dobio uoči samog rata. Čuvati u svojoj biblioteci knjigu izdatu u Moskvi značilo je, posle 22. juna 1941. neposredno se izložiti opasnosti da vas policija optuži kao boljševičkog agenta ili bar simpatizera, pogotovu ako misli da za to ima i drugih indicija u vašem dotadašnjem javnom radu. Bio je jedan jedini čovek, moj prijatelj Raša Plaović, tada isključen iz Narodnog pozorišta, iako jedan od njegovih najistaknutijih članova, kome sam mogao poveriti da počinjem prevod jedne knjige Stanislavskog s originala. S njim sam, povremeno, u nekim slučajevima, raspravljao i o pitanja terminologije. Original je stajao u drugoj kući, u drugoj kući sam i prevodio. Posle oslobođenja Beograda, saznalo se da je prevod pri kraju. Odluci o brzom štampanju knjige u ediciji DIZJUG-a (Državni izdavački zavod Jugoslavije), pored eventualnih drugih razloga, najviše je išla naruku činjenica što je već pre rata postojalo vrlo živo interesovanje za Stanislavskog. Nekih posebnih “inicijatora” za prevođenje nije bilo.

*Posle objavlivanja Sistema – teorije glume K. S. Stanislavskog u Vašem prevodu, u Zagrebu je objavljena njegova Etika, a zatim u Sarajevu Moj život u umetnosti i u Beogradu Besede. Da li se konačno u nas osetila potreba za objavljivanjem kritičkog i celokupnog teorijskog dela Stanislavskog?*

Posle moga prevoda došli su, kao što kažete, i drugi prevodi Stanislavskog, i o Stanislavskom. Ipak, na naš jezik dosad još nije preneseno sve što je Stanislavski napisao, tačnije sve što zaokružuje njegov “sistem”. Uveren sam da bi to trebalo učiniti, jer opus Stanislavskog spada među ona kapitalna dela bez kojih razvoj pozorišne kulture, najblaže rečeno, oseća praznine. Što se tiče filosofije u užem smislu reči, to je u nas odavno sasvim jasno i, zahvaljujući širini shvatanja, mi smo dobili veliki fond starih i novih filozofskih knjiga koje nisu identične s našim pogledom na svet, ali bez kojih se ne može razmišljati o svetu i čoveku. Iz pozorišne literature,

strane, u nas je, poslednjih petnaestak godina, objavljeno mnogo više nego u prethodnih pedeset. Kompletan *Sistem* Stanislavskog je neophodan i za razmišljanja onih koji mu, zbog svojih dosadašnjih obaveštenja o njemu, nisu naklonjeni.

*Osvrnite se na pogrešne i nekritičke primene Sistema Stanislavskog, i ukažite na posledice koje su proistekle iz toga.*

Što se tiče pogrešnih interpretacija Stanislavskog u nas, ne znam da li su one bile (ili jesu) rasprostranjene. Verovatno ih je bilo. Važnije je utvrditi da u njegovim idejama ima vrlo mnogo trajnoga, prisutnog u današnjim evropsko-američkom pozorištu, i tako isto, u filmu. Kad to kažem, mislim i na Antoana i na Žuvea. Uvek su negde među nama.

*Kako bi mladi reditelji i glumci danas trebalo da čitaju Sistem Stanislavskog?*

Stanislavski nije dao recept mladom reditelju; nije ni udžbenik studentu Fakulteta dramskih umetnosti. On je njihova lektira, ali ona koja se uvek ponovo prelistava, s kojom se često razgovara, inspirativna, jer su u njoj, nekada, pokrenuta veća pitanja, a ta pitanja uvek traže nove odgovore. Ovog trenutka mi pada na pamet jedan intervju jugoslovenskog novinara (na žalost, zaboravio sam kojega) s Alberom Kamijem, posle njegove Nobelove nagrade. Na stolu piščevom: Tolstojev *Rat i mir*. Novinar se začudio i upitao, valjda, je li ta knjiga slučajno na stolu, ili tako moderan i za druge inspirativan pisac ponovo čita stari roman? Kami odgovori da taj roman čita ponovo, svake godine. Slično tome, moglo bi se reći da bi se Stanislavskom trebalo vraćati kao što se vraćamo klasicima, da ne smetnemo s uma ono što je neprolazno i što spaja vremena i nazore. Šekspirovo viđenje glumačke igre u *Hamletu* može da se vidi samo na štetu pozorišta. U uvek novom ima i dragocenih zrna staroga.

*Zašto je Stanislavski naš savremenik?*

Mnogo je glumačkih i rediteljskih izjava "sistemu", iz celoga sveta, jer je Stanislavski preveden na veći broj jezika nejgo ijedno delo te vrste. Bilo bi zanimljivo skupiti sve te izjave, date u poslednjih šezdeset godina. Razumljivo, o Stanislavskom će, najpre i najzanimljivije, moći da govore oni koji se bave istim poslom kojim se i ovaj neumorni istraživač bavio, jer je on, prvenstveno, bio čovek prakse.

Videli ste da sam reč *sistem* dosledno stavljao između navodnica. To je činio i Stanislavski. U datom slučaju, interpunkcija ima suštinsko značenje. Reč se ne sme doslovno shvatiti. "Sistem" je zbir iskustava i shvatanja, ali nije definitivan zakon umetnosti, čija je najveća šansa što u njoj nema definitivnoga. Pa ipak, u svakom istinskom umetničkom delu ima i elemenata trajnoga koje ne bi trebalo zaboraviti.

DOKOVIĆ, Milan – srpski teatrolog, književnik, dramski pisac i kritičar - rođen u Beogradu, 1908. Završio Filozofski fakultet. Direktor Drame Narodnog pozorišta u Beogradu 1947-1960, urednik dnevnih listova i časopisa, upravnik Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1971-1975. Bio direktor Dramskog studija Narodnog pozorišta, 1945-1947, iz kojega je kasnije nastala Pozorišna akademija. S Rašom Plaovićem napisao drame: *Voda sa planine* (1937) i *Rastanak na mostu* (1939). Poznata mu je monografija *Branislav Nušić* (1964). Preveo s ruskog *Sistem – teorija glume* K. S. Stanislavskog, I izdanje: Beograd, Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1945. – II izdanje: Ljubljana – Beograd, Partizanska knjiga, 1982. Umro u Beogradu, 2003.

# REŽIJA U ISTORIJI SRPSKOG POZORIŠTA I DRAME XIX VEKA

## *Dijalog sa teatrologom i istoričarem pozorišta i drame prof. dr Božidarom Kovačekom*

*Šta za Vas predstavljaju fenomeni pozorište i drama?*

Površno gledano, reklo bi se reč je o istom fenomenu – drama živi na pozornici, pozornicu oživljava drama. No, čim od ove simbioze pređemo malo dalje, u razmišljanjima krenu dva divergentna toka: jedan ka umetnosti reči, drugi ka audio-vizuelnoj umetnosti. Notorno je, drama je jedan od tri osnovna roda književnosti, a književnost je vremenska umetnost, inokosna. Pozorište je, posle Lesinga to je opšteprihvaćeno, umetnost po sebi, prostorno, zbirno, složena, jer su u njoj sve druge bazične umetnosti – književnost, muzika, likovne umetnosti, ali i umetnost glume kao samosvojna. Drama može da se ispolji jednim osnovnim medijem, jezikom, kada je čitamo. Pozorišta nema u jednom osnovnom mediju, mora se sučeliti više medija da bi pozorište nastalo. Ispada – primarna umetnost je drama, a pozorište je primenjena umetnost. No, pozorište može i bez drame, čak i bez jezičkog medija, pa ako to uvažimo, i ono može da bude primarno, a drama u njemu primenjena. Ovo su, međutim, simplificirane postavke i vode ka klasičnom ćorsokaku dileme o jajetu i kokoški.

Do umetničkih vrhova književnosti dosežu Geteov *Faust*, Njegošev *Gorski vijenac*, Madačeva *Čovekova tragedija*, drame koje se nikada nisu u pozorištu ispoljile s adekvatnim estetskim efektom. Recepcija pune estetske vrednosti sužena im je na čitalačku publiku. Potpunu, razudenu recepciju imaju samo ona dramska dela koja se s podjednakom snagom pojavljuju i pred čitaocem i pred gledaocem. Takva su Šekspirova dela koja za uvek ostaju uzori, možda i nedostižni uzori, kreativnost spoja književnosti i pozorišta.

*Kakav je položaj izučavanja drame i pozorišta u opštoj istoriji književnosti i kulture?*

Kod nas su veoma zapostavljena izučavanja istorije kulture kao sindroma civilizacijskog i duhovnog rasta. Ni su svetu nije mnogo bolje – istorije pojedinih umetnosti s jedne i istorija materijalne kulture s druge strane idu svaka svojim kolosekom, malo je ukrštanja. U našoj nauci opšta istorija i istorija književnosti dominiraju, veoma su premoćne. Tako drama i pozorište kao objekti istorijskih izučavanja imaju sasvim različitu sudbinu. Istorija drame kao književnog roda tek malo zaostaje za istorijom ostalih literarnih radova. Ali, gledano u celini, drama se vidi jednom vizurom – metodom književno-istorijskim i književno-kritičkim, skoro isključivo u kontekstu književne umetnosti. Njen paralelni život u pozorišnom mediju kazuje se najčešće samo površno, ponekad se ne pominje uopšte, čak i u istraživanjima velikih naučnih autoriteta. Kao da je reč o kakvom morganatskom ili jalovom braku dvaju umetnosti, a ne o prirodnom i veoma plodonosnom. Malo ljudi se bavi recepcijom drame u pozorištu, a hendikepirani, u odnosu na istoričare književnosti, suženim izborom istraživačkog instrumentarija – malo prethodnih izučavanja uzrok su oskudnog metodološkog repertoara. Hendikepirani, takođe, i nepotpunom, nedovoljno prikupljenom, oskudno izučenom i publikovanom faktografijom. Zbog svega toga drama kao pozorišni rod deli sudbinu istraživanja pozorišta kao umetnosti i kao kulturnog fenomena. Istorija našeg teatra prepuna je belih polja, verovatno važnih pojava koje se tek naziru, jer su neistražene,

pa zato i neobjašnjene. Takva je situacija teatrografije, poznavanja činjenica neophodnih za rekonstrukciju slike kulturnog fenomena. A još je gore sa istorijom pozorišta kao umetnosti. Sem nekoliko časnih izuzetaka, naši istraživači ne uspevaju da se domognu relevantnih komponenata glume, režije, scenografije, neophodnih da umetnička dostignuća naše pozorišne prošlosti potpuno upoznemo. Nije reč, dakako, o neumešnosti ili naučnoj ležernosti – raspoloživa građa je više nego skromna. Svedoci tih davnih pozorišnih zbivanja nisu osećali da im je dug prema budućnosti da svojim iskazima sačuvaju bar nešto od onoga što se kao umetnost pred njihovim očima stvara, ali istovremeno i prolazi, gasi.

*Doktorsku disertaciju posvetili ste izučavanju života i dela Jovana Đorđevića, značajne pozorišne i kulturne pojave u srpskoj istoriji i kulturi XIX veka. Do kakvih naučno-istraživačkih rezultata ste došli u svojoj studiji?*

Teško je rezimirati rezultate jedne monografije o ličnosti. Pogotovu o ličnosti kakav je bio Jovan Đorđević. Jer živeo je dugo, radio čitavoga života vredno i svašta – bio je polihistor. U mladosti pesnik, pa političar, publicista, urednik novina i časopisa, pedagog, kritičar, memoarist, profesor univerziteta, ministar prosvete, leksikograf, putopisac – to su samo sumarna nabrojavanja njegove polivalentnosti. S mnoštvom ljudi imao je prijateljske, stručne, poslovne, političke odnose. Uticao, da ne kažem presudno, ali veoma snažno, na bar trojicu naših značajnih pisaca: na Lazu Kostića, Lazu Lazarevića, Stevana Sremca; mogim važnim istorijskim događajima bio je prisutan i učestvovao u njima i u Austriji i u Srbiji. Mnogotomni *Leksikon pisaca Mađarske* Jožefa Sinjeija, rađen još za života Jovana Đorđevića, obrađuje ga u dve uzastopne odrednice istoga naslova – Sinjeiju se učinilo da je nemoguće da jedan čovek poradi toliko poslova, pa je Đorđevića udvojio. Sabrati sve to i objasniti, s ambicijom na potpunost i perfekciju koja je svojstvena mladim ljudima nenaviklim da relativiziraju, bio je ogroman posao. Bio sam u njemu, gotovo bez ostatka, bezmalo osam godina. Jer da bi se, na primer, napisala stranica-dve o njegovom *Latinsko-srpskom rečniku*, valjalo je ući u istoriju klasičnih studija kod nas do Đorđevićevog rečnika, upoznati se sa principima leksikografije, pa tek onda pokušati oceniti ovo krupno delo Jovana Đorđevića i naše kulture. Valjalo je, dakle, pozabaviti se različitim naučnim oblastima, pa savladati i različite metode naučnog rada.

Monografija mi je donela zvanje doktora književnih nauka, ali rad na njoj usmeravao me je i ka istoriji, istoriji nauka, pogotovu istoriji kulture. Pošavši u mladosti od tako široke osnove, ja svoj istraživački vidokrug ni kasnije nisam mnogo sužavao. To mi je donelo prednost da se mogu nositi sa temama razmaknutog dijapazona, ali i opasnost od površnog traženja rešenja naučnih problema. Nadam se da sam ovo poslednje uglavnom uspeo da izbegnem.

*U svojim književno-istorijskim istraživanjima posebno ste se bavili jugoslovensko-mađarskim književnim vezama. Do kakvih naučnih saznanja ste došli kada je reč o srpsko-mađarskim pozorišnim vezama?*

Ka vezama srpske i mađarske kulture uputio me je, takođe, Jovan Đorđević. Radeći monografiju o njemu, video sam koliko su te veze bile učestale u XIX veku. Uostalom, Đorđević je tu temu i sam istraživački obrađivao, da ne kažem naučno započeo svojom brošurou *Srpsko-mađarsko prijateljstvo*. Profesor Mladen Leskovac, čiji sam bio asistent, svojim primerom i svojim neiscrpnim znanjima, takođe me je usmeravao ka ovom krugu istraživanja.

Mađari su imali lakšu istorijsku sudbinu nego mi; feudalna kultura im je duže trajala, Turci ih nisu tako dugo i tako potpuno držali van evropskih kulturnih tokova. Srednjovekovne obilate veze dvaju kultura istanjile su se sasvim u tursko doba, ali novija srpska književnost na-

staje i razvija se ponajviše na geografskom prostoru gde smo bili izmešani sa Mađarima. Srbi iz Ugarske XIX veka gotovo odreda govore mađarski, čitaju njihovu literaturu i doživljavaju je kao blisku nama. Otuda u XIX veku mnoštvo prevoda na srpski, prvenstveno vodećih pisaca kakvi su Petefi, Aranj i Jokai. Mađari su opet, i više no ostali narodi Evrope, pa i ranije, još od XVIII veka, uvažavali i prevodili našu narodnu poeziju. U drugoj četvrtini XIX veka oni se za njom i povode; današnja mađarska nauka konstatuje “srpski manir” u mađarskoj poeziji toga vremena. U našem veku Crnjanski, Krleža, Veljko Petrović, Todor Manojlović (i drugi) vrsni su znalci mađarske književnosti i lično povezani sa značajnim mađarskim piscima. Nema sumnje, može se govoriti o bliskosti dveju kutura, ne samo geografskoj nego i duhovnoj. A o tome se ne zna dovoljno – u našem vremenu velikog razmaha nacionalne domaće kulture više se traže i nalaze sa literaturama velikih jezika; to je kod Mađara još izrazitija pojava. Tako je jedna komponenta naše prošlosti ostala slabo istražena, a prazna polja su za mene bila uvek neodoljiv izazov. Svoja istraživanja veza mađarske i srpske kulture morao sam, razume se, da ograničim na vreme koje najbolje poznajem, na XIX vek. Naročito na one periode u kojima su opšti, politički, istorijski odnosi dvaju naroda bili čvršći.

Pozorišne veze pokazuju, prirodno, iste zakonitosti. One su bogate, razgranate, ali više jednosmerne nego čisto književne. Jer Mađari imaju prvo pozorište ranije od Srba i ono je u čitavom XIX veku jače. Prva naša predstava odraslih diletanata, Vujićeva *Kreštalica* u Pešti 1813, naslanja se na dramu o Karađorđu izvedenu na mađarskom godinu dana ranije. Vujić za svoju predstavu angažuje čak troje mađarskih profesionalaca. Godine 1814, on igra u Segedinu i Novom Sadu prevod pomenute drame o Karađorđu Ištvana Baloga. Osivanje Srpskog narodnog pozorišta pada u vreme najboljih odnosa Srba i Mađara u zajedničkoj borbi protiv Beča. Otvara se dvema jednočinkama, jednom iz srpske, drugom iz mađarske drame o Đurađu Brankoviću. Mađarski repertoar je po broju izvedenih dela dugo odmah iza nemačkog u našim pozorištima. Narodni komadi s pevanjem, koji će postati najomiljeniji deo našeg repertoara, ili su prerađeni mađarski, ili rađeni po uzoru na njih. No, na jači povratni uticaj čekaće se, međutim, do kraja veka kada Nušić dolazi i na mađarske scene.

*Kakav je položaj režije i uloga reditelja u istoriji srpskog pozorišta i drame XIX veka?*

Sto godina su ogromno razdoblje, pogotovu sto godina XIX veka u kome se duhovne snage razvijaju jače i brže no ikada, u uslovima do tad neviđenog blagoslova. Pozorišni život kod Srba, sem sporadičnih ranijih pokušaja, praktično počinje u XIX veku do čijeg kraja je uspeo da se koliko-toliko dočepa fizionomije, pa i nivoa pozorišta Evrope.

Nekolicina teatro ljubivih srpskih učitelja, u poslednjoj dekadi XIX veka, koji u Temišvaru, Vršcu, Pešti, Segedinu, Bečkerek, Novom Sadu daju predstave sa svojim đacima osnovcima, ne haju za pozorišnu umetnost, ako su za taj pojam uopšte i znali.

Joakim Vujić, koji prvi pravi predstave s odraslim amaterima, bez sumnje zna da je pozorište više od memorisanja i deklamovanja tekstova. Za njega se zna da je svoje “pozorišnike” upućivao u teatarsku veštinu. On veoma ceni pozorišna znanja – u prvu svoju predstavu, u peštansku *Kreštalicu* 12/24 avgusta 1813, on uvodi dvoje-troje mađarskih profesionalaca, među njima i Ištvana Baloga, tada jednog od najvažnijih ljudi Druge mađarske pozorišne (putujuće, profesionalne) družine. Jedan anonimni kritičar prvih predstava prve profesionalne pozorišne družine kod Južnih Slovena, takozvanog Letećeg diletantskog pozorišta, kaže da treba žaliti što s ovom družinom nije više Vujić, jer “iskusni i stari učitelj... gđikoju bi mahnu... na pozornici primetio i popravio”. No, ako u toj družini nije režirao Vujić, jeste Toma Isaković, koji će i na čuvenom dvo-



sezonskom gostovanju svoje družine u Zagrebu režirati ravnopravno sa profesionalcem Karlom Vaninijem.

Srpsko narodno pozorište, osnovano 1861. u Novom Sadu kao prvo kod Srba, svu brigu o umetničkoj strani predstava prepušta Jovanu Đorđeviću, svom osnivaču i upravniku, čoveku odlične spreme, ali niko nije u pozorištu svemoguć, pogotovu kad ono daje po dvadesetak premijera u sezoni u desetak različitih mesta. Može se reći da sve do sedamdesetih godina nema kod nas jasno definisanog pojma reditelja, niti čiste profesionalne specijalizacije, mada je više puta iskazivano i bilo opšteprihvaćeno mišljenje da je režija nezaobilazna komponenta predstave. U završnim decenijama XIX veka, režija i kod nas dobija sve karakteristike koje i u Evropi ima. Šta više, evropska režija je među svoje zvezdane rezultate ubrajala ostvarenja našega Joce Savića u nemačkim pozorištima.

Moram, ipak, još nešto napomenuti. Ovlašćenja reditelja u XIX veku daleko su od današnje njegove gotovo ničim nesputane umetničke slobode u odnosu na pisca. Tekst je tada još bio neprikosnoven, zaštićen od eksperimentisanja njime.

*Šta je estetski predmet režije i koji je osnovni zadatak savremenog pozorišnog reditelja?*

Vaše pitanje moram da suzim u okvire mojih kompetencija. Bilo bi sasvim pretenciozno da govorim o savremenoj režiji, jer u savremenom teatru ja sam samo gledalac. Čak se i ne trudim da proniknem u režijske postupke i da ih procenjujem, jer bih time ograničio spontanost svoga doživljavanja predstave kao lične emocionalne i estetske senzacije. Ponekad, međutim, ne mogu da se oslobodim svoga intelektualnog balasta i onda, na moju žalost, gledaoca u meni potisne procenjivač. Najčešće kada je na sceni delo iz naše dramske baštine, ali i svetske klasike. Po pravilu, u slučajevima kada je režijska formula takozvano osavremenjivanje.

Ta formula trebalo bi, po mom mišljenju, da ima ograničeno dejstvo. Nesumnjivo je da svako delo iz prošlosti, postavljeno na savremenu scenu, doživljava osavremenjivanje koje je neminovnost tehničkog napretka. Savremena tehnologija predstave daje staroj drami novo osvetljenje, počevši od bukvalnog značenja te reči. Međutim, koliko je suštinskih intervencija potrebno za osavremenjivanje staroga dela, zavisi od njegove vrednosti. Visok umetnički domet, neprolazna vrednost, visok stepen univerzalnosti poruke čine intervencije u smislu osavremenjivanja malo potrebnim, kod najboljih pisaca čak i sasvim nepotrebnim. Jer u njima i ono što je, gledajući na fabulu, lokalno po vremenu i prostoru, snagom umetničke reči dobija dimenzije univerzalnosti. "Osavremenjivati" jedno savremeno delo znači svesti ga na dimenzije našeg vremena, može da znači oduzimati mu univerzalnost, lokalizovati ga u jedno vreme, naše, što je, bez sumnje, šteta za pisca. Hamlet našeg vremena uži je od zajedničke imenice *hamlet*, on je samo pojavni oblik jednog opšteg pojma, jedna podvrsta – *Hamletus Viginti – saecularis* iz roda *Homo Hamletus*. Smatram da najbolja dramska dela prošlih vekova treba izvoditi i kao muzejske predstave, čuvanjem autentičnosti teksta, pa i načina izvođenja, ako smo u stanju da ga rekonstruišemo – na način kako rekonstruišemo i obnavljamo arhitektonska remek-dela. Dakako, ne uvek, čak ni često. Jer dokument moramo znati, imati ga na uvidu, ali se njime u izvornom obliku ne koristimo u svakoj prilici. Pa i kada se predstava ne rekonstruiše, kada se dramama daje savremen scenski oblik, mislim da najbolji pisci imaju pravo na zaštitu autentičnosti i celovitosti svoga teksta. (Uostalom, takvo pravo savremenim autorima garantuju zakoni o autorskim pravima). Vešt reditelj sa dobrom ekipom neće to osetiti kao ograničavanje svoga stvaralaštva, jer će starom tekstu umeti da nađe puteve ka savremenoj interpretaciji.

Ovakvu integralnost, nedodirljivost teksta ne smatram neophodnom kada se ne radi o najboljim delima dramske baštine. Drame koje su u svom vremenu značile više no što danas

znače, jer su pisane za svoje vreme, mogu biti podložne adaptacijama, osavremenjivanju u jačoj meri, da bi se svet o kome govore i u kome se dešavaju približio današnjici i savremenoj publici, a i univerzalnosti. Pažljivim izmenama u tekstu, većtim interpretacionim postupkom, dobiće i pisac, o kome će se na osnovu dobre predstave formirati dobar sud, dobiće i gledaoci jer će se njihov doživljaj umetničkoga intenzivirati. Dobro čitanje dela, studiranje uz duhovni potencijal našega vremena, može da otkrije nove vrednosti i nova značenja koja pišćevi savremenici nisu bili u stanju da dešifruju. Takvo osavremenjivanje može dati izuzetne rezultate, može otkriti nove svetove u delima za koja smo smatrali da imaju ograničen domet.

Ne jednom, uživali smo na uspelim predstavama koje su građene na stilizaciji, najčešće parodičnoj. U takvim slučajevima stari autor dobija koautora u savremenom dramatugu i reditelju. Praktično, stvara se novo delo jer autor nije imao takav doživljaj svoga teksta, niti takvu viziju njegovog izvođenja. Nije uobičajeno, ali bi bilo dobro, da najavni materijal ovakve predstave sadrži osnovna obaveštenja o interpretacionom postupku, jer inače običan, manje učen gledalac može da se dovede do pogrešnih zaključaka o piscu koga ranije nije znao, ili ga je znao u drugom izdanju.

*O čemu govori Vaša knjiga iz istorije srpskog pozorišta i drame Talija i Klio za koju ste dobili Sterijinu nagradu za teatrologiju, 1992?*

Ta knjiga se pisala dugo, a slaganjem pojedinih kamenčića u mozaiku. Godinama sam se bavio različitim pitanjima naše pozorišne prošlosti i naše dramske baštine. Po pravilu onim koja su me provocirala jer na njih nije bilo nikakvih odgovora. I tako, pokušavajući da osvetlim pojedinačna tamna mesta, složilo se nešto što može da funkcioniše kao celina. Ne kao monografija ili istorijski pregled, no kao zrakast snop prosvetljenja, usmerenih ka množini meta, a iz istog ishodišta. To ishodište je prošlost naše kulture, dramske literature i pozorišta. A pojedinačna usmerenja tih studija, članaka, u rasponu su od Dositeja do kraja XIX veka. Najviše me je zanimalo pozorište *in statu nascendi*, oni kapilarni tokovi koji su se decenijama stapali u složeni krvotok pozorišne istorije. Uzbudljivo je, pa i dirljivo otkrivati kako se jedan narod zle sudbine, pod tuđinom, upinjao da se poravna sa srećnijima od sebe.

U odnosu na pozorišnu prošlost, naša nauka je podosta nemarna i malo se šta novo otkriva, mada ima mnogo belina na mapi koje bi valjalo popunjavati. To ide veoma teško jer je premalo izvora – savremenih napisa ili arhivskih dokumenata. Mnogo se toga izgubilo, ili samo zaturilo. Valja se dobijati, pa polazeći od malog traga, naznake, govoto detektivski tragati za još pokojim podatkom, pa onda to povezivati u suvislu istorijsku odrednicu. U knjizi *Talija i Klio* vidljiv je upravo takav postupak, kao, uostalom, i u mojoj knjizi o Jovanu Đorđeviću. Ja se ne libim zametnog posla otkrivanja podataka, pa i onih sitnih, jer mogu odlično da posluže kao vezivo pri gradnji krupnijih celina. Ponekad se to odbacuje kao arhaičan pozitivistički metod. Međutim, bez faktografije, a mi je imamo veoma malo u historiografiji kulture, ne može se rekonstruisati ono što je bilo, niti videti tokovi koji su našu prošlost polako, iz tame istorijske zabiti, vodili ka statusu ravnopravnosti u evropskoj civilizaciji novoga vremena.

*Navedite svoju antologiju srpske drame XIX veka, razdoblja kome ste posvetili najveći deo svog naučno-istraživačkog i književno-istorijskog rada?*

Teško da ćete na ovo pitanje dobiti moj precizan odgovor. Evo zašto. Antologija kao izvorna grčka reč znači "branje, sakupljanje cveća", u latinskom se upotrebljava pojam *florilegijum* koji isto to znači. Današnji termin nije sasvim izgubio vezu sa drevnom metaforom. Antologičar sakuplja "cveće", najlepša, estetski najvrednija dela i slaže buket po svom ukusu. Razume se da

mora biti subjektivan. Moja razmišljanja o dramama iz naše prošlosti klone se subjektivnosti. Ne zbog toga što izbegavam estetsko procenjivanje, nego zato što odmeravanje važnosti pojedinih dramskih dela XIX veka zavisi i od neliterarnih kriterija. Ne jednom, naši pisci su se, pišući dramu, rukovodili društvenom, a ne književnom potrebom. Naš romantizam sav je zaronjen u istorijsku prošlost zbog potrebe da se oživi i stabilizuje nacionalni duh u narodu, iz čega proizilazi i misionarska, nacionalna i rodoljubiva, prvenstvena zadaća naših prvih pozorišta. Pisci romantizma opredeljuju se za istorijsku temu i kada im to nije unutrašnja vokacija. Dirljivo je analizirati, na primer, *Jelisavetu* Đure Jakšića, pa videti kako se on teško nosi sa istorijskom potkom i kako sjajnu zamisao o sukobu muškog, političkog zadatka i ženskog, emotivnog nagona naslovnog lika podređuje potrebi da saopšti poučnu istorijsku poruku. Ili, pre Jakšića, Sterija koji je 1832. rezolutno izjavio: "Ja tragedije više ne pišem!", a desetak godina docnije ipak piše, jednu za drugom, pet-šest istorijskih drama, jer vidi da to pozorištu treba, naročito njegovom Teatru na đumruku.

Znači, kad naučni istoričar bira, čistog nostalgicarstva nema. (Setimo se koliko je krupnih omaški imala naša najčuvenija *Antologija* Bogdana Popovića). On mora istaći i ono što je istorijski važno, ne samo ono što je po uemtničkoj vrednosti to zaslužilo. Morao bih, na primer, veoma visoko mesto dati komediji *Prijatelji* Lazara Lazarevića, ne samo zato što je ljupka, gotovo renesansko razigrana, sa vešto vođenom intrigom i dobro naslikanim likovima, nego i zato što je nastala pre Sterijinih komedija. Dakako, ona od Sterijinih komada nije bolja, ali ona je početak, a ne *Laža* i *paralaža*.

I tako, kada se u odabir umešaju nenaučnički rezoni – ništa od antologičarskog posla.

*Koje savremene drame i njihove predstave i njihovi reditelji su ostavili na Vas najupečatljivije utiske i zašto?*

Na ovo bih mogao da odgovorim kao gledalac, ali takav lični doživljaj i slučajan izbor prema trenutnim mojim disponiranostima nikome ne bi koristio. Niti bi koga baš mnogo interesovala, na primer, priča o mom prvom, pa stoga i najupečatljivijem, doživljaju jedne pozorišne predstave. Obične predstave, *Kaplar Miloje*, 1940. u Novom Sadu, kad sam se, desetogodišnjak, prvi put našao u teatru, iskidao se u rodoljubivom zanosu i oči isplakao nad tragičnom sudbinom srpskih heroja Prvog svetskog rata.

Drugi pristup odgovoru, stručni, doveo bi me u grdnu nepriliku jer se ne osećam pozvanim (a baš ni sposobnim) da procenjujem savremena teatarska ostvarenja.

Ipak, ne želim da propustim priliku za konstatovanje jedne, sad već istorijske činjenice. Teatarski razvoj ima svoje ključne trenutke različitih vrsta. Jedan od takvih prelomnih trenutaka je Mijačevo novo čitanje *Pokondirene tikve* na predstavi čija je premijera bila u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu oktobra 1973. Posle te predstave nema više uobičajenog, klišetornog tumačenja ove izvrsne Sterijine komedije. Odnose likova u njoj vidimo sada na nov, daleko potpuniji i kompleksniji način. Komediju koja se često interpretira uz mnogo lakrdijanja sada doživljavamo kao veoma kompleksno dramsko delo, dublje i sadržajnije no što se pretpostavljalo. Učinjena je velika usluga našem teatru i gledalištu. I Steriji, čije delo je predstavom ponovo valorizovano zapravo i u književno-umetničkom smislu, izdignuto za nivo više nad dotadašnjim književnoistorijskim procenama.

*Koji je stvarni doprinos Sterijinog pozorja razvoju naše savremene drame, pozorišta, teatrologije?*

Pozorje se rodilo u mom gradu u vreme moje mladosti. To su dva razloga da budem sentimentaln prema njemu. No, nisu potrebne emocije da se o Pozorju progovori u superlativima.

Valja se samo setiti kako je izgledala naša dramska literatura u godinama pre Pozorja, a kako repertoari naših pozorišta. Svojim postepenim, ali stalnim uticajem Pozorje je sasvim preorijentalisalo repertoarsku politiku naših pozorišta. Danas je sasvim normalno da domaći tekstovi čine bar polovinu premijera, pre Pozorja bilo ih je procentualno vrlo malo. A da bi se drame igrale, mora ih biti. Na podsticaj Pozorja, koje svake godine nagrađuje bar jedan tekst, naša literatura je ubrzala hod svoga dramskog krila, koje je bilo gotovo za puškomet zaostalo za prozom i poezijom.

Forsirajući nove domaće drame, Pozorje je animiralo i ostale konstitutivne elemente pozorišne umentosti. Praizvođenje jednog dela nema na šta da se osloni – kreativnost reditelja, glumaca i svih ostalih mora biti potpuno mobilisana. Dobru novu dramu stavlja na repertoar više pozorišta kao šansu da se dođe na Pozorje. Ta ambicija isključuje ugledanje na već viđenu predstavu, mnogi tekstovi kod nas izvode se simultano sa naglašeno različitim postavkama. Novi, moderni tekstovi primoravaju na moderan teatarski čin. Pozorišta malih centara imaju šansu da, kad-tad, na Pozorju uđu u direktnu utakmicu s najboljima, predstave ne namenjuju samo svojoj publici, a to im pomaže da se ne provincijalizuju. Konkurentnost na Pozorju domaćih drama iz baštine stimuliše teatarske umetnike da ih proučavaju studioznije, da ih čitaju na nov način, da ne bi pravili konvencionalne predstave koje nemaju šanse da na Pozorje dođu. Jednom rečju, Pozorje ne dozvoljava našem pozorišnom životu da se usporava, ono je stalni agens, pokretač, animator. Kada se podsetimo da ono nije samo pozorišni festival, već i izdavačka institucija, teatrološki centar, baza podataka, mesto okupljanja domaćih i stranih kritičara, scenografa, kostimografa, pozorišnih fotografa, grafičkih dizajnera, izdavača, mladih pozorišnika, onda vidimo da okviri Pozorja omeđuju prvorazrednu kompleksnu teatarsku instituciju, čiji vek trajanja omogućuje da ono svojim počecima sada već spada u istoriju naše kulture.

*Kao dramski pedagog, kako i na koji način uvodite studente režije i glume u svet istorije drame i pozorišta?*

Studenti koji dolaze na Akademiju, svi odreda, rezolutno su opredeljeni za savremeni trenutak u pozorištu, za pozorišnu svakodnevicu. To je sasvim razumljivo, na umu im je njihov budući kreativni udeo u velikom svetu teatra. Ja im, kao hladan tuš, već na prvoj godini studija, počinjem govoriti o vremenima za njih po pravilu sasvim neinteresantnim, o delima koja nisu čitali, nisu videli na sceni, o imenima nepoznatim, o pitanjima koja im sasvim arhaično zvuče. Za njih iskušenje, za mene izazov. Gotovo sa svim generacijama kojima sam predavao, korak po korak, čas po čas, led se kravio, otkrivalo se da i u konzervi prošlosti može da bude ponešto dobro za savremenu trpezu. Obično zagriže prvo jedan student, onda mu se i drugi pridruže. Nažalost, nikada ne svi, ostane uvek poneko ko samo otalja predmet i smandrlja ispit.

Ugledam se na najbolje predavače koje sam sâm slušao. Oni su uvek govorili s voljom, ali nikada euforično, bez patetike, ležerno, nenametljivo, a tako da iza svake iskazane misli slutite i mnoge neiskazane. I kada se improvizuje, a ponekad i to treba, to ne sme biti razmahivanje po površini. Diskretni, duhoviti obrti začim su dobrog predavanja. Tu je najteže održati meru – ne smeh i aplauz slušalaca, već osmeh koji razgaljuje. Izuzetno je važan pravi odnos prema slušaocima. Njih treba uvažavati. Mada, logično, manje znaju od onoga koji predaje, treba respektovati njihovu sposobnost kritičkog slušanja. Jer univerzitetsko predavanje je samo onda dobro kada je čin interakcije predavača i slušalaca, njihov zajednički duhovni napor. Studenti za mene, bar se trudim da bude tako, nisu ni đaci, ni buduće kolege, već sadašnji saradnici na istom poslu. Oni na čas slušaju ono što ja najbolje znam, u drugom trenutku slušaču ja ono što oni bolje znaju. A mlad od starog mnogo šta bolje zna, ume i može, mada obično samo suprotno smatramo tačnim. Najteže je na ispitu, kada student najviše oseća podređenost. Uspostaviti sagovornički odnos nije

uvek lako, zbog toga što profesor često za to ne mari i zbog toga što student smatra prirodnim da bude saslušan.

*Kako vidite budućnost pozorišta i drame u pluralnom društvu i interkulturalnom svetu?*

Moram priznati da o savremenom teatru ne znam ni približno koliko o starom. Jedno, međutim, pouzdano znam. Nikakve nedaće – ratne, materijalne, administrativne, političke – ne mogu da zatre teatarski život. On je nasušna potreba svake kulture, ali i životna vokacija mnogih izabranika Talije. Dok god je sposobnih, talentovanih entuzijasta, za pozorište ne treba brinuti. A njih je sve više, sve su spremniji, obrazovaniji, osposobljeniji za misiju koju su izabrali kao svoj poziv.

Velikih pozorišta ne bi se trebalo odricati, za eksploziju najlepših umetničkih dometa potrebna je kritična masa talenta i pameti. Uz to, pozorišne institucije su i statusni atributi nacionalnih kultura. Samo što ne smeju imati monopol, niti se smeju poetrificirati – moraju imati stalne vaninstitucionalne oponente. Pozorišni, kulturni pluralizam je demokratska opcija, a demokratija je u svemu uslov kretanja napred.

Misli se da novi, masovni mediji potiskuju teatar, i to je donekle tačno, jer u periodu dok su novi i pomodni oni zaista odvlače od pozorišta deo publike. Vremenom, publika se vraća, jer senzaciju neponovljivosti žive predstave na sceni ništa ne može da nadomesti. Možda se krugovi publike verne pozorištu sužavaju, no s kultivisanijom publikom teatar dobija širi razmah, veći radijus upotrebljivih, svrshodnih izražajnih sredstava, a to doprinosi razvoju i jačanju njegovog umetničkog nivoa.

1992.

KOVAČEK, Božidar – srpski teatrolog, književni istoričar, pedagog – rođen 8. VIII 1930. u Bosanskoj Dubici. Mladost provodi u Novom Sadu, gde je završio gimnaziju, 1949. Filozofski fakultet diplomirao u Beogradu, 1954. Doktorsku tezu odbranio u Novom Sadu, 1963. Profesor Filozofskog fakulteta u Novom Sadu i Akademije umetnosti u Novom Sadu, čiji je jedan od osnivača i jedno vreme njen dekan, gde predaje Istoriju jugosloveskog pozorišta i drame do XX veka. Potpredsednik je Matice srpske i njen dugogodišnji član. Urednik je Zbornika Matice srpske za scenske umetnosti i muziku. Kao naučnik bavi se istorijom književnosti, posebno drame i pozorišta, te istorijom kulture kao i izučavanjem istorije srpsko-mađarskih kulturnih i književnih veza i saradnje. Njegovi radovi su prevedeni na mađarski, engleski, slovački, rusinski i rumunski. Objavio sledeće knjige: *Jovan Đorđević* (1964 – monografija – doktorska disertacija), *Prepiska između Jovana Đorđevića i Antonija Hadžića* (1974), *O teatarskom delu Joakima Vujića* (1988, zajedno s P. Markanovićem, D. Mihailovićem i D. Rnjakom), *Talija i Klio* (1991), za koju je dobio Sterijinu nagradu za teatrologiju, 1992. Za Nolitovu biblioteku Srpska drama pripremio *Izabrane drame Joakima Vujića*. Božidar Kovaček slovi kao jedan od najboljih naših poznavalaca srpskog pozorišta i drame XIX veka. Umro u Novom Sadu, 29. III 2007. godine.

## O ŠEKSPIRU I ŠEKSPIROLOGIJI

### *Dijalog s rediteljem, prof. dr Dušanom Mihailovićem, šekspirologom*

Naš sagovornik, dr Dušan Mihailović, jedan je od najpoznatijih šekspirologa u nas. Diplomirao je u klasi režije prof. Josipa Kulundžića 1956. godine u Beogradu. Postdiplomske studije završio je 1960, a specijalizaciju u Šekspirovom pozorištu u Stratfordu 1963. Ostvario je oko sto režija širom zemlje. Postavio je 18 Šekspirovih komada 24 puta, a od toga jedno delo u SR Rumuniji. Bio je reditelj u Narodnom pozorištu u Kragujevcu 1956/57, potom asistent na klasi dramaturgije u Beogradu od 1960-65. i na klasama glume od 1965-1971. Sledećih pet godina je slobodan umetnik, a od 1976. docent dramaturgije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Doktorirao je 1980. godine u Beogradu s tezom *Šekspir i srpska drama u XIX veku*. Tokom proteklih četvrt veka objavio je preko sto radova iz oblasti šekspirologije. Izdvajamo podatak da je, zajedno sa Ljubicom Bauer-Protić i u redakciji dr Veselina Kostića, preveo dramske tekstove *Dva plemenita rođaka* koji je Vilijem Šekspir napisao zajedno sa Džonom Flečerom i *Ser Tomas Mor*, scenu koja se pripisuje Šekspiru – oba objavljena u časopisu “Gradina” (9/78. str. 5-111; i 3/81. str. 168-185), čime je okončano prevođenje Šekspirovih dela na srpskohrvatski jezik. Čitaocima “Gradine” u Nišu može biti od koristi i podatak da je dr Mihailović pripremio za štampu i duži istraživački rad *Šekspir na niškoj pozornici*, odakle je jedan odlomak objavljen ranije u ovom časopisu.

\* \* \*

*Koje ličnosti su dale najveći doprinos dramskoj režiji Šekspira u srpskom i jugoslovenskom pozorištu?*

Kao što je Molijerov g. Žurden očaran saznanjem da je oduvek govorio u prozi, a da to nije znao i režija je, kao deo pozorišnog posla, prisutna u pozorištu od njegovih prvih koraka, mada se nije tako zvala. U profesionalnom smislu, režija je kao zanimanje novijeg datuma i uslovno se može podeliti na četiri perioda:

- formalno-intuitivni, zanatsko-praktični, umetničko-profesionalni i istraživačko-eksperimentalni.

Mada je režija živ proces u stalnom preplitanju i dijalektičkom prevazilaženju, a ne mrtvo slovo na papiru zauvek uokvireno definicijama i paragrafima, kod nas, kao i u nekim drugim kulturnim sredinama, sve do prvog svetskog rata (ako izuzmemo nastojanja Alekse Bačvanskog, dr Stjepana Miletića i ruskog umetnika Aleksandra Ivanoviča Andrejeva, jednog od prvih profesionalnih reditelja u jugoslovenskim zemljama) prevladuje uglavnom formalno intuitivna režija. Naime, neko od starijih i iskusnijih se potpisivao kao reditelj, ali je njegova dužnost bila neodređena i svodila se mahom na “dežurstvo” na probama i predstavama. On bi tu i tamo pokazao neki gest početnicima, “foršpilovao” poneku rečenicu, odredio da li se pojedine scene ili činovi događaju u kući, u šumi, na ulici, dvoru ili morskoj obali (jer su veća pozorišta imala ovih standardnih pet dekora za sve komade od antičkih do savremenih), glumcima bi, da se ne bi sudarali, naznačio odakle dolaze na pozornicu i kada odlaze, a muzičaru-dirigentu kad bi muzikom valjalo potpomoći dramsku radnju. Sve ostalo je manje-više bilo prepušteno veštom sufleru i trenutnoj snalažljivosti i eventualnom nadahnuću glumaca, koji su posle najviše pet ili šest proba uglavnom

bili statični i mahom emotivno-patetično recitovali isforsirano dubokim “dramskim” glasom (jer je to bilo u modi) i vikali da bi se što bolje čuli.

Slika je, očevidno, uprošćena, ali nije daleko od istine. Pa ipak, i u tom periodu upoznavanja sa Šekspiriom, vrsni glumci (Laza Telečki, Adam Mandrović, Aleksa Bačvanski, Mita Ružić, Toša Jovanović, Andrija Fijan, Pera Dobrinović, Milka Grgurova, Marija Ružička-Strozzi i drugi) osetili su više intuitivno nego studijom i proučavanjem životnu snagu Šekspirove scenske poezije i, više nego ikad kasnije, duboko i potresno uzbuđivali publiku.

Mada ne tako naglo, posle prvog svetskog rata stanje se u našim pozorištima poboljšava. Vodstvo preuzimaju iskusni i obrazovani reditelji profesionalci, a nekoliko njih veoma uspešno se hvata u koštac sa rediteljskim problemima pri postavljanju Šekspirovih dela i daje znatan doprinos u tom smislu. Tu su, pre svega, dr Branko Gavella, Mihailo Isailović, Osip Šest, Vaso Kostić, Jurij Ljvovič Rakitin, Aleksandar Vereščagin, dr Erih Hecel, Ivo Raić, Tito Strozzi, Raša Plaović, a posle oslobođenja zemlje dr Hugo Klajn, Mata Milošević, dr Bratko Kreft, dr Marko Fotez, Vlado Habunek, Vlado Jablan, Anđelko Štimac, Milan Đoković, Mile Korun, Dino Radojević, Mladen Škiljan, Dimitrije Kjostarov, Božidar Violić, Georgij Paro. Valja spomenuti i Miroslava Belovića, Ante Jelasku, Predraga Bajčetića i Boru Draškovića, mada su oni postavili samo po jedno Šekspirovo delo i smele reditelje eksperimentatore Slobodanku Aleksić i Ljubišu Ristića.

*Od kada datira prvo tumačenje Šekspira u Jugoslaviji? Kako je tekao razvoj režije Šekspirovih dela kod nas?*

Naše upoznavanje sa Šekspiriom počelo je relativno kasno, ako se sve istorijske nedaće uzmu u obzir. Po svoj prilici za Šekspira se kod nas znalo i ranije; zvanično kod Slovenaca od 1780, a kod Srba i Hrvata od 1810. ako izostavimo prerade kao što su *Romeo i Julija* (1829, Budim), jer je to drama nemačkog osrednjeg dramatičara Feliksa Kristijana Vajsea (koji je kasnije “napisao” i *Ričarda III* i bio od Lesinga oštro kritikovan) i šaljivu igru *Ljubav sve može ili Ukročeno tvrdoglavstvo*, koju je “po Šekspiru i Šinku napisao Holbajn”, a “ponašio” Spiro Dimitrović Kotaranin (1862), prvi odlomak iz jednog originalnog Šekspirovog dela prikazan je u Novom Sadu 1864, na svečanosti povodom trisagodišnjice Šekspirovog rođenja. Istina, tom prilikom su, bez reprize, prikazane samo prve dve scene iz *Ričarda III*, ali u prevodu sa originala i to u jampskom desetercu, koje su prepevali dr Jovan Andrejević Joles i Laza Kostić, inicijatori prve proslave. Kako je dr Joles bio vezan za bolesničku postelju (i umro dva meseca kasnije) dvadesettrogodišnji Laza Kostić preuzeo je brigu o celoj proslavi, davao je u neku ruku i rediteljska uputstva protagonistu Lazi Telečkom i ostalim glumcima Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu i na samoj proslavi pročitao svoju pesmu u slavu Šekspira pod nazivom *Epilog*. Bilo je to višestruko slavlje: Šekspirov jubilej, debi velikog pesnika na jugoslovenskoj pozornici, prevod sa originala i u jampskim stihovima. Kasnije će, sve do prvog svetskog rata, mahom prevladavati prevodi s nemačkog.

Prvo celovito Šekspirovo delo na jugoslovenskoj pozornici biće *Mletački trgovac* (pretvoren u dramu o Šajloku bez petog čina), u prevodu novosadskog profesora Jovana Petrovića, najpre prikazan u Zagrebu 1868. sa Adamom Mandrovićem u ulozi Šajloka, a sledeće godine (u istom prevodu, razume se) i u Novom Sadu (sa Lazom Telečkim, koji sve desetak dana ranije tumačio Petruća u *Ukročenoj goropadi*) i Beogradu, namah posle otvaranja nove zgrade Narodnog pozorišta sa Aleksom Bačvanskim kao Šajlokom. Prvo Šekspirovo delo prikazano na slovenačkom jeziku je *Hamlet* (1899) u prevodu Ivana Cankara a sa Rudolfom Inemanom u naslovnoj ulozi, dok je Šekspir na makedonskom jeziku debitovao (1948) sa komedijom *Kako vam drago* u prevodu Vasila Iljoskog i režiji Dimitrija Kjostarova. U Socijalističkoj Jugoslaviji Šekspir je prikazivan i na jezicima narodnosti: na italijanskom (1949), mađarskom (1950), albanskom (1971), turskom

(1973), a predstoje izvođenja i na jezicima drugih narodnosti: rumunskom, rusinskom, slovačkom, bugarskom itd.

Najkraće rečeno, razvoj režije Šekspirovih dela kod nas tekao je od puke neobaveštenosti (kada su glumci i reditelji imali pred sobom samo tekst prepisan gušćim perom i preveden s nemačkog) do poznavanja savremene šekspirologije, odnosno od sentimentalno-patetičnog romantizma, (u klasicističkim okvirima), do šekspirovskog poetsko-psihološkog realizma.

*Izvršite globalnu sistematizaciju Šekspira na jugoslovenskoj pozornici. Koja su tumačenja Šekspira značajni rediteljski datumi i zašto?*

Mada je zbog oreola vrhunskog dramatičara od početka poklanjana posebna pažnja, sva izvođenja Šekspirovih dela kod nas su bila manje-više odraz opšteg stanja u našim pozorištima. Stoga smatram da sam globalnu sistematizaciju režije Šekspirovih dela izvršio na početku našeg razgovora i ne bih je ponavljao... Zbog preobilja i raskoši duha do Šekspira se teško uspeti i iz razloga što je njegovo delo mnogoglasna misaono dramsko-poetska polifonija i raskošna stilsko-žanrovska orkestracija, ne retko, u majstorskom kontrapunktu. Stoga se njegovo delo nikako ne uklapa u granice jednog stila ili žanra. Nikako da do kraja shvatimo Gavellin amanet da je “realizam isuviše ograničen, isuviše uzak da ispuni onaj veliki duhovni prostor, što ga predstavlja pozornica”... Šekspir je, dakle, pravi antiklasicistički pisac, blistave elokvencije i neobuzdane mašte. A klasicističkih nazora se teško osloboditi i zbog njihove stroge jednostavnosti i asketske konciznosti, tako bliske suštini pozorišnog čina. Stoga, ranije zbog neukosti i neobaveštenosti, a danas makar i zbog podsvesnih ograničenja bilo koje vrste, reditelji previđaju ponekad neke osnovne premise – da stilsko-žanrovske odrednice daje pisac, da je stilska čistota apsurd i da je Šekspirovo delo bogato razuđene, otvorene strukture – pa tako čini nasilje i rade “protiv samih sebe”, kako bi rekao Hamlet, odnosno prikazuju odlomke ili, da se slikovito poslužimo Sofoklovim rečima, “skupljaju mrvice sa Homerove sofre”, utoliko više što novi stvaralac obično nije u stanju da se svojim zamislima ravnopravno suprostavi pesniku.

Međutim, baš zbog svekolikih teškoća neka naša rediteljska pregnuća su utoliko vrednija pažnje. Izdvajamo ostvarenja: *Makbet* (Beograd, 1912, reditelj Aleksandar Ivanović Andrejev), tri režije dr Branka Gavella *Na tri kralja* (*Bogojavljenjska noć*, Zagreb, 1924), *Kroćenje goropadnice* (Beograd, 1926) i *Henri IV*, (Beograd, 1952), *Hamlet* (Zagreb, 1929, reditelj Ivo Raičić), *Hamlet* (Beograd, 1930, reditelj Mihailo Isailović), *Hamlet* (Dubrovnik, 1952, reditelj dr Marko Fotez), *Kralj Lir* (Beograd, reditelj Mata Milošević); *Mletački trgovac* (Beograd, 1953, reditelj dr Hugo Klajn); *Henri IV* (Ljubljana, 1955, reditelj dr Bratko Kreft), *Mera za meru* (Zagreb, 1956, reditelj Kosta Spaić) i *Kralj Lir* (Ljubljana, 1964, reditelj Mile Korun).

Međutim, ovi rediteljski uspjesi koji su, svaki na svoj način, produbili naše poimanje Šekspira, neodvojivi su od nekih zvezdanih časova našeg glumačkog stvaralaštva. Tu pre svega mislim na Jaga Pere Dobrinovića (Novi Sad, 1886), prvog modernog Jaga na našoj pozornici (Dobrinović je zbacio uobičajeni crni kostim i satansku masku i ostvario “majstora nad majstorom licemerja” i “neku vrstu obrnutog Kvazimoda”, kako se izrazio Toša Manojlović, spolja vedrog i simpatičnog renesansnog mladića plemića mračne duše). Potom tu je raspevani Romeo Dobrice Milutinovića (Beograd, 1903) i Otelo (1921) – po mišljenju Raše Plaovića jedan od najboljih interpretatora crnog generala u Evropi. Zatim, tu je prvi Hamlet intelektualac na našoj pozornici Bogoboj Rucović (Beograd, 1904) i niz zanimljivih kreatora uloge danskog kraljevića: Zvonimir Rogoz (Ljubljana, 1922), Tito Strozzi (Zagreb, 1929), Raša Plaović (Beograd, 1930), u to vreme jedan od najuspelijih Hamleta u Evropi – Jovan Tanić (Niš, 1932), Vjekoslav Afrić (Zagreb, 1935, lirska Hamlet modernog senzibiliteta); Stane Sever (Ljubljana, 1948), Sava Komnenović (Split, 1958), Zoran Ristanović (Dubrovnik,



1961), Petar Kralj (Dubrovnik, 1967) i Rade Šerbedžija (Dubrovnik, 1974). Ne treba zaboraviti ni jednog od najranijih i najsenzibilnijih Hamleta kod nas Andriju Fijana (Zagreb, 1889), pa moćne interpretacije kralja Lira: Toša Jovanović (Beograd, 1880), Dobrica Milutinović (Beograd, 1924), Milivoje Živanović (Beograd, 1952) i Stane Sever (Ljubljana, 1964); pa Leonta Dubravka Dujšina (*Zimska bajka*, Zagreb, 1939), Violu Vike Pogorske (Zagreb, 1924), šest kreacija Đulijete: Marije Ružičić-Strozzi (Zagreb, 1870), Božene Kraljeve (Zagreb, 1929), Olge Spiridonović, Irene Kolesar i Snežane Nikšić (Beograd, 1954. i 1963), moćnog Falstafa Ljubiše Jovanovića i Henrija VI Raše Plaovića (Beograd, 1952), kralja Klaudija Marka Todorovića (1970) i Hamleta Tanasija Uzunovića (1973), dva glumačka medaljona Branka Pleše: Edgar u *Kralju Liru* i Makdaf u *Makbetu* (Beograd, 1952 i 1956), a tu su i dva Malvolija: Strahinje Petrovića (Zagreb, 1924) i Zorana Radmilovića (Beograd, 1965), Regana Marije Crnobori (Beograd, 1952), Otelo Ilije Džuvalevskog i Jago Ilije Milčina (Skoplje, 1954), Ričard II i kralj Klaudije Jovana Milićevića (Beograd, 1961. i 1962), Romeo Stojana Dečermića (Beograd, 1954), grofica Rusijon Mile Stojadinović (Kragujevac, 1964), Viola Radmile Andrić (Beograd, 1965), Otelo i Jago Ljube Tadića i Steve Žigona (Dubrovnik, 1968), Autolik Mile Aleksića (Beograd, 1968), tri viteza Tobijma i tri viteza Andrua Miodrag Popović – Deba, Maks Damadžić i Brana Vojnović, odnosno Nikola Milić, Mića Mitrović i Živko Vukojević (Beograd, 1965, Tuzla, 1967. i Niš 1978) i četiri kod nas uspela tumača Makbeta: Veljko Maričić (Rijeka, 1958), Drakče Popović (Sarajevo 1962), Boris Kralj (1966), i Istref Begoli (Priština, 1976) u režiji Anđelka Štimca, Bore Draškovića i Georgija Para.

*Vi ste odabrali doktorsku disertaciju Šekspir i srpska drama u XIX veku na Filološkom fakultetu u Beogradu 1980. Objasnite suštinu Vašeg naučnog rada i rezultate istraživanja. Ako je veliki uticaj Šekspira na razvoj naše drame, koliki je doprinos šekspirovskog pozorišta na razvoj naše režije?*

Godinama sam prikupljao građu za studiju *Šekspir i jugoslovenska drama od početka do danas*, a zbog vremena i prostora tezu ograničio na Srbiju i XIX vek. Proučio sam dramsku zaostavštinu (osim rukopisa i nekoliko štampanih tekstova čije kopije naše biblioteke ne poseduju) i ustanovio stotinak fragmentarno šekspirovskih drama, dok su moji prethodnici isticali samo desetak. Istražujući uticaje, podsticaje, šekspirovsku inspiraciju i pozajmice dokazao sam da je Šekspir ušao u našu kulturu anonimno i to baš posredstvom dramske književnosti. Dogodilo se to pedesetak i više godina pre nego što su Šekspirova dela prevedena na južnoslovenske jezike i kod nas prikazivana, kad su štampani prevodi i “posrbe” brojnih komada Augusta Koceuba i njegovih savremenika u kojima su izvesni šekspirovski elementi, misli, likovi i replike, prisvojeni, prepričani i često razvodnjeni do neprepoznatljivosti. Konačno, dokazao sam da te brojne naše drame samo fragmentarno šekspirovske, a mnoge u biti nešekspirovske, jer smo mi, Jugosloveni, u stvari, epski narod, a pozorište kod nas nikada nije bilo primarna, opštenarodna umetnost, dok su naši dramski pisci, uglavnom, bili daleko od pozorišta. Potom, da Šekspirov uticaj nije ogroman, već znatan, ali i znatno rasprostranjeniji nego što se mislilo, da su najviše šekspirovski komadi i najvredniji i da šekspirovsko nasleđe u našoj dramskoj zaostavštini ne predstavlja prošlost već budućnost, koja inspirativno zrači i podstiče.

Kako je Šekspir kod nas, i ne samo kod nas, sinonim svega vrhunskog u poeziji i pre svega u dramskoj umetnosti, njegove predstave su merilo dometa, uspeha i stepena kreativnosti, kako glumačkog umeća, tako i rediteljskih zahvata i to u odnosu na tumačenje domaćih drama i samih Šekspirovih dela u pesnikovoj domovini i svetu. A kad se uzme u obzir da je zbog svog pesničko-dramskog preobilja Šekspirovo delo ideal koji večno mami i podstiče i da je neprestano, i decenijama i vekovima, u žiži avangarde i svakog napretka pozorišnog umeća, onda se s pravom

može reći da je udeo šekspirovskog pozorišta u razvoju naše moderne režije ne samo podsticajno-inspirativan i neizmeran.

*Naš zemljak Joca Savić, poznati nemački reditelj s kraja prošlog i početka ovog veka stvorio je "Šekspirovu pozornicu". Osvrnite se na Savićeve inovacije u tumačenju Šekspira. Zašto je Savić zagovornik moderne režije Šekspira?*

Da, znameniti nemački glumac, reditelj, šekspirolog, reformator pozorišta, pa i prevodilac (prevodio je s francuskog na nemački i redigovao Šilerove i Šlegelove prevode Šekspira), bio je samo naš zemljak. Istina, s ljubavlju se sećao stare postojbine, rado je primao i pomagao svoje sunarodnike (Dobricu Milutinovića, Vitomira Bogića i druge), sa zahvalnošću početkom veka primio je jedan orden od beogradske vlade, kao i vest da je postao počasni reditelj beogradskog Narodnog pozorišta, ali je za života samo dva puta, i to anonimno, dolazio do Novog Sada, a nikada nije našao vremena da bar jedno Šekspirovo delo postavi kod nas. Proveo je u Vajmaru, kao mlad glumac i reditelj četrnaest godina, u Minhenu je od 1885. do 1903. (kada je penzionisan) režirao 24 Šekspirova komada, ukupno 54 puta, nekada i po 5 ili 6 godišnje.

Bio je obrazovan, predusretljiv čovek i istinski reformator. Nasuprot Majningenovaca, došao je na srećnu zamisao da pesnika Šekspira oslobodi balasta dekora, kostima, rekvizita i da ubrza promene dekora između scena i činova, koje su ne retko bile duže od dramske radnje. Principi tzv. "Savićeve pozornice" (sa drugom zavesom u dubini iza koje se vrši promena tokom izvođenja predstave u prvom planu) bili su poznati i ranije, ali ih je Savić usavršio i stvaralački primenio. Uočio je da Šekspir sve iskazuje stihovima (pa ako je to neophodno i opis mesta događaja i vreme radnje) i da je Šekspir temperamentni pesnik osobenog ritma, pa je umesto naturalističko-iluzionističke prenatrpanosti nastojao da zadrži samo neophodno i da sve svede u, za ono vreme, "normalnu" meru i tako su njegove predstave namah znatno dobile u tempu i dramskoj koheziji. Umesto "šupljeg patosa", kako je sam govorio, nastojao je da glumce vrati "prirodnom osećanju u oduševljavanju". I desilo se neviđeno – u Savićevom tumačenju na minhenskoj pozornici pojavio se ne samo "novi stil", već novi Šekspir, oslobođen svega suvišnog. – *Oslobođenje Šekspira*, kako je prof. Ognjenka Milićević nazvala svoju studiju – prava je reč za reformatora Savića, čijim nastojanjem se pozorište vraća svom iskonskom biću i govori jezikom scenske poezije i pesničkih simbola, kao u doba Šekspira.

Oslobođenje Šekspira, koje je počelo sa Jocom Savićem, traje do naših dana. Nastojanjima da pojednostavi i produbi scenski izraz, da šekspirovski tempo usaglasi sa ritmovima savremenog života, da omogući da se sa scene oglase pesnički vihuri i simboli i da bar donekle uključi i maštu gledalaca u stvaralački proces, Joca Savić je bio i ostao pravi zagovornik moderne režije. Međutim, iako je po mom mišljenju jedan od najznačajnijih stvaralaca u istoriji tumačenja Šekspira, Savićevog imena nema ni u vrsnoj i iscrpnoj Šekspirovoj enciklopediji (objavljenoj u Londonu 1966, a preštampanoj 1974. godine).

*Šta je Vaše polazište pri tumačenju Šekspira? Kako i na koji način ste režirali Šekspira kao našeg savremenika?*

Malo je reći da su Šekspirovi komadi osobeni. Oni su prebogati i neiscrpni. Iskusni pozorišni ljudi su to poodavno osetili. Pa je tako nastao izraz koji vredi pamtit: "Šekspirovi komadi su tako dobri da ih ni glumci ne mogu upropastiti..." Zaista, i gotovo bezvrednu predstavu u umetničkom smislu reči publika gleda zarad Šekspirovih umnih i zanosnih stihova.

Uočio sam i naučio od drugih da Šekspir sve čini po meri lika. Ne želim da kažem da je Šekspir nepogrešiv. Daleko od toga. Štaviše, Šekspir gotovo kao i svaki čovek, greši i to u svim

domenima izuzev u domenu karaktera, psihologije i pozorišta. Uvek sam od toga polazio – od Šekspira, od svojih saradnika i od dana današnjeg, a ne od unapred utvrđenih šema, citata i izjava. Ljudska sudbina, scenska poezija, jednostavnost, misaona zrelost i optimizam bili su mi oslonci, trudeći se da sve što moji glumci čine bude, koliko je god moguće, ubedljivo i zabavno, a doneseno s poletom i svežinom.

Uistinu, Šekspir je savremenik svih generacija. Sve rečeno, a pre svega humanizam i scenska poezija čine Šekspira savremenijim od mnogih živih autora. Razume se, Šekspir je bio savremenik, ne samo naš, i pre krilatice Jana Kota (1963). Štaviše, Šekspir je savremenik budućnosti – kako se izrazio dr Vladimir Petrić, 1964. jer će ga ljudi u budućnosti još dublje razumeti. U mojoj poslednjoj postavci *Bogojavljenke noći* (Niš, 1978) bilo je, kažu, i vilovitosti i nekih vidljivih naznaka (ne samo u dekoru i kostimu) koji su upućivali da je u predstavi reč o ljudima budućim, a ne o onima iza nas... Šekspir je večan zbog večnih istina.

*Koje tendencije, ličnosti i dela izdvajate u modernoj režiji i savremenoj glumi kao primerne tumače Šekspira na evropskoj i svetskoj sceni?*

Po cenu da donekle učinim nepravdu sjajnim pregaocima kao što su Joca Savić, Gordon Kreg, Maks Rajnhart, Glen Bajam Šou i drugi, smatram najznačajnijim u tumačenju Šekspira od pesnikovog vremena do danas, Piter Brukovo nastojanje, koje je on sam početkom šezdesetih godina nazvao antistilom. U njegovim predstavama (kao što je *San letnje noći*) ljudi su istinu poleteli. On je shvatio da uz pomoć magične Šekspirove poezije, na sceni zaista ne postoji nemoguće. Šekspirovska jednostavnost, glumačka virtuoznost, duboki dramsko-psihološki nedogled, tehnička perfekcija, bravurozni tempo i slobodna, a promišljena stilsko-žanrovska orkestracija stvarali su pod njegovom rediteljskom rukom čudesni životni lavirint pun istine, strave, ironije, poezije i simbola. Mada je otkrio novog Šekspira, čuo je u pesnikovim stihovima “ono što nije čuo niko pre njega” (Josip Kulundžić) i postigao Kregov ideal – “predstava je otkrovenje” – da li zbog želje da se ne ponavlja ili predosećanja nemogućnosti da u pravcu antistila dalje istražuje i napreduje, ili iz umetničke radoznalosti i žedi da otkriva nove prostore izvan šekspirovskog pozorišta, to ne znamo, ali Piter Bruk se, na žalost, već desetak godina ne bavi Šekspirovom.

Još tridesetih godina, a znatno pre Pitera Bruka, Tajron Gatri je započeo svoja istraživanja u smislu sinteze reči i pokreta, svetla, zvuka i kostima i postigao pedesetih godina sjajne rezultate u Evropi i Americi s nezaboravnim predstavama *Sve je dobro što se dobro svrši*, *Troil i Kresida*, *Mletački trgovac*, *Julije Cezar* itd.

Mada su izvanredne rezultate postigli Kliford Vilijems (posebno postavkom *Komedije zabuna*, koju je videla i beogradska publika 1964), potom Piter Hol i dr Džon Barton, kao i niz reditelja u SAD (gde postoje ništa manje nego dvadeset i dva Šekspirova festivala), posebno bih ukazao na rediteljske inovacije Trevora Nana (sadašnjeg direktora Šekspirovog pozorišta u Stratfordu i Londonu) čija je maestralna postavka *Komedije zabuna* nedavno viđena i na našoj televiziji.

Vrsni rumunski reditelj David Esrig, vinuvši se postavkom *Troila i Kreside* (pobednik prvog Bitefa) do vrhunskih rezultata, već nekoliko godina se ne bavi režijom Šekspira.

Pravi šekspirovski reditelji su Jurij Ljubimov, Ron Koni, Štreler, Anatolij Frans i Grigorij Kozincev, Tovstonogov...

Glumačkih rezultata vrednih nezaborava ima širom sveta, ali ja ću izdvojiti one koje sam gledao više puta i čiji sam stvaralački postupak donekle proučavao. Ponirući do dna ljudskog bića izvanredne rezultate su postizali: Lorens Olivije, Džon Gilgud, Entoni Kvejl, Džon Nevil, Vivijen Li, Peti Eškroft, Dajana Rig, Piter O’Tul, Dženet Suzman, Donald Sinden, Ijen Houm, Toni Čeč, Ralf Ričardson, Orson Vels, Bondarčuk Smokrunovski, Ljuba Tadić, Rade Šerbedžija,

kao i Branko Pleša, Mija Aleksić, Zoran Radmilović i Radmila Andrić, kojih godinama nema u šekspirovskim ulogama.

*Kuda ide šekspirovska režija danas u našoj zemlji?*

Uglavnom, režija Šekspirovih dela kod nas je standardna i često konvencionalna. Potom, veliki propusti se čine iz neobaveštenosti i neznanja. Za dostojno tumačenje Šekspira, osim mašte i nadahnuća, neophodno je scensko iskustvo i dublje poznavanje šekspirologije ili iskreno i snažno osećanje Šekspirovog sveta nepatvorene scenske poezije. Rutinski pristup Šekspiru kao običnom pozorišnom piscu ne obećava ništa osim poraza. S druge strane, poguban je i bezrazložan strah od pesnika, koji jeste beskrajno dubok, ali i neobično zabavan, jasan i nasdasve blizak svakom ljudskom biću. Njegova dela treba češće igrati kako zbog publike (da bi ga videla svaka generacija) tako i zbog glumaca, pogotovo u našim uslovima gotovo nepromenljivih ansambala. Stoga višestruko lošu uslugu pozorištu čine one uprave koje izjavljuju kako nemaju uslove za Šekspira. (Čkaljina izjava da se ne usuđuje da tumači Šekspira takođe je bezrazložna, jer bi ovaj vrsni komičar u nekoliko Šekspirovih uloga bio briljantan). Publika će namah osetiti da li su glumci i reditelj prišli svesrdno i s ljubavlju i uzvratice im iskrenost za iskrenost... Pozorišna praksa i šekspirologija se zato proučavaju da bi tuđa iskustva postala naša, da bi se greške i zablude što manje ponavljale, odnosno da se "Amerika ponovo ne pronalazi" (Vilijem Arčer) ili ne plaća već plaćena školarina.

Kad smo već u sferi cena i plaćanja ponoviću staru istinu: najskuplje je neznanje, a samouverenost bez pokrića posve providna. Naše kolege ne sarađuju sa šekspirolozima, a to im se sveti. Ne mislim da bi oni svi trebalo da postanu šekspirolozi, već da saznanja okrilate njihovu maštu. U Beogradu, na primer, živi i radi dr Veselin Kostić, jedan od najboljih poznavalaca Šekspira ne samo kod nas. Njegova knjiga *Dubrovnik i Engleska* (Beograd, 1975) biće prevedena i na engleski. Englezi se ne stide da ga ponekad konsultuju za izvesna delikatna tumačenja, a kod nas je malo poznat i skoro niko iz pozorišnog sveta mu se ne obraća.

Na Vaše pitanje "Kuda ide šekspirovska režija danas kod nas?" mogao bih da odgovorim veoma kratko – tapka u mestu. Izbor reditelja je, u pravom smislu, sudbonosan za buduću predstavu. Vreme je da se režije zamašnih poduhvata, kao što su Šekspirovi komadi, dodeljuju po konkursu.

*Osvrnite se na eksperimente na našoj pozornici, na slobode i istraživačka ograničenja u režiji Šekspirovih dela u nas?*

Šekspirovo delo je kao predodređeno za eksperimente i istraživanja. I sam "većito radoznao duh pesnika Šekspira" (dr Veselin Kostić) nije se ponavljao ili je to činio veoma malo), već kao da je u svakom novom delu stavljao na ispit ljudsku prirodu u novim okolnostima i nestrpljivo očekivao šta će se dogoditi. Pa ipak, mada je svaki pokušaj realizacije Šekspira rizik, izazov i eksperiment, pravih pokušaja i istraživanja bilo je veoma malo. Mogućnosti su, izgleda, beskrajne: tekst izazivan i ne retko provokativan, sloboda potpuna, a prepreke ograničenja dolaze, rekao bih, od naše sopstvene nemoći da se Šekspiru ravnopravno i dostojno suprotstavimo i da, oslobađajući ga od deskripcije, njegove zamisli nadgradimo isto tako maštovitim rešenjima, u suštini jednostavnim, a u stvari scensko-pesnički bremenitom i višeznačnim.

Očevidno, ovakvom poduhvatu treba prići smelo, promišljeno i oprezno, jer je zbog nadmoći pesnikove i sama početna situacija neravnopravna. Ali kada se Otelo shvati kao krajnje "primitivna crnčuga" (kao u predstavi Petera Cadeka), ili kad je, kao u nekim našim predstavama, Ofelija u drugom stanju, ako Otelo siluje Dezdemonu uoči umorstva, ako vidoviti Hamlet

kazuje monolog “Biti il’ne biti” posle Polonijeovg ubistva (i uviđa bezizlanost kao svaki mali kriminalac); ako se ličnosti mehanički stalno dižu i spuštaju na klackalici (kao u skopskom *Hamletu* ili beogradskoj *Meri za meru*); ako je orvelovski svet naglašen ili utisnut u biće predstave spoljašnjim sredstvima (kao u ljubljanskoj *Meri za meru*), ili ako učesnici blistave komedije *Kako vam drago* stalno skaču preko “nekakvog potoka”, a Rozalinda, kadgod se pomene Orlando, pada poleđuške i svlači donji deo kostima; ako u zagrebačkoj predstavi *Na tri kralja* Tobijeva družina umesto “kanona” peva “sedi cura kraj potoka”, a u beogradskoj *Meri za meru* zbog rime dodaju se stihovi kao “ljubi te tvoja Zora” itd., ako se “dopisuju” psovke kad god kome padne na pamet, a veronski ljubavnici sa mlađarijom iz susedstva sumanito jure po sceni da bi time istakli u prvi plan mladost i južnjački temperament i zapostavljaju skoro sve ostalo), onda je, očevidno, raskorak sa suštinom Šekspirovog sveta prilično veliki, pa ishod, unapred, ne obećava mnogo. Među najekstremnije “eksperimente”, pored *Otela* Petera Cadeka, treba svrstati i ekstravaganantnog, konfuznog i arogantnog *Otela* Karla Benea sa “Plejbeka”, kao i njegovog *Ričarda III* sa osam nagih žena prisutnih sve vreme na pozornici! Iako je Šekspir “trpeljiv” za sva tumačenja, komentari su ovde zaista suvišni.

Ako umni tekst Hamleta, te vrhunske drame svih vremena (kako kažu šekspirolozi), treba tako drastično iskasapiti i naslovnu ulogu svesti na nekoliko replika, a sve s ciljem da bi se tobož dali neki odgovori na bezmalo dnevne događaje i u prvi plan istakao Horacije (koji, uzgred budi rečeno, u ovakvom tretmanu nema ničeg zajedničkog sa Hamletovim umnim i staloženim prijateljem), kao što je učinjeno u splitskoj predstavi u kojoj je povremeno bilo zaista prave šekspirovske atmosfere onda je zaista bilo svrsishodnije i etički opravdanije napisati novi komad, a Šekspira ostaviti na miru.

Pa ipak, dva naša eksperimenta zaslužuju pažnju: *Hamlet u podrumu* Slobodanke Aleksić (sa tri Hamleta) – rediteljka je posle uspeha u Ateljeu 212 istu predstavu ponovila sa puno inovacija u Prištini i u njujorškom eksperimentalno-avangardnom pozorištu “La Mama” – kao i *Bura* neformalne grupe “Histrioni” iz Zagreba.

Ako izuzmemo istinske, stvaralačke, šekspirovske eksperimente Pitera Bruka, uspelih i pravih scenskih eksperimenata u realizaciji Šekspira nema mnogo ni u svetu. Možda bi se i kod nas nešto moglo na tom plani učiniti kada bi se pri Šekspirovom društvu ili Univerzitetu osnovao eksperimentalni studio i kada bi se okupljeni umetnici mogli da posvete tom poslu.

Očevidno, uz brojne druge predušlove ovde je više nego igde neophodna potpuna posvećenost poslu (“Slikanje je oblik molitve” – zapisao je Leonid Šejka uoči smrti), velika spremnost (“Biti spreman to je sve” – poručuje Hamlet), uz sav rizik i odgovornost. “Nema pesme iznad opasnosti” – kaže Srboljub Mitić u pesmi *Dvoina*.

*Da li nameravate da napišete knjigu o režiji Šekspira u Jugoslaviji i šta bi bio predmet – siže Vaše knjige o šekspirovskoj režiji?*

Ne, takvu ideju nisam nikada imao. Režija je po mom iskustvu živ stvaralački proces, koji nastaje u pozorišnoj praksi, s glumcima i publikom pa je, kao i pozorišni čin, lepa zbog svoje nesavršenosti, nedorečenosti i neponovljivosti. Režija je, dakle, ono što se stvara, doživljava i gleda, a ne što se čita. Istina, nameravam da upotpunim i dovršim studiju *Šekspir na jugoslovenskoj pozornici*, gde bi, razume se, bili istaknuti i rediteljski rezultati, zablude i nedoumice. Ako smognem snage, a nađem izdavača, na ovoj knjizi bi sarađivao prof. Ujes Alojz, koji bi izložio svoja višegodišnja istraživanja o gostovanjima nemačkih pozorišnih trupa u jugoslovenskim zemljama tokom XVIII i XIX veka.

*Šta je za Vas predmet dramske režije, a šta zadatak dramskog reditelja?*

Predmet dramske režije je "život sam" – kako bi rekao Šekspir – i to kako ovaj vidljivi, "realni", tako i onaj zaumni, pesnički, podsvesni. Zadatak reditelja je "da čuje kako trava raste", da vidi još neviđeno i nasluti neslućeno, da taj život protumači, sažme i pesničko-scenski oblikuje, da probudi usnulog pesnika u svakom svom saradniku i svakom gledaocu, te da oni posle probe i predstave izađu iz pozorišta zreliji, duhovno bogatiji i srećniji. Koliko je sveobuhvatan, nepredvidiv, uklet i lep posao može, slikovito da iskaže stalna uzrečica, uvek uzbuđenog dr Branka Gavelle, uoči svake premijere: "Mi smo sve pripremili, a sad treba da se dogodi čudo!"... Odnosno, u vraški uzbudljivom i nepredvidivom susretu sa gledaocima naša predstava treba da zaživi, da prevaziđe samu sebe, da se multiplicira onoliko puta koliko ima gledalaca i da se oplemeni odjekom iz gledališta, ili usahne zbog svoje uzaludnosti. Predstava, dakle, treba da izdrži "najtežu utakmicu života", kako je govorio Đorđo Streler.

U nadahnutoj knjizi *Lavirint* reditelj Boro Drašković je zapisao: "Ne znam ništa što reditelj ne bi trebalo da bude". A to je, možda, najpotpuniji odgovor na drugi deo Vašeg pitanja.

*Opišite proces režije jednog Šekspirovog dela: a) rediteljski rad na analizi teksta, b) rad s glumcima na tekstu, v) rad na kompoziciji šekspirovske predstave. Ukažite na osobenosti režije Šekspirovog pozorišta.*

Rediteljski prosede pri postavljanju nekog Šekspirovog dela je posve individualan i zavisi od pojedinca, ansambla i navika u pojedinim sredinama. Kod Engleza, čije je pozorište vekovima među prvima u svetu, a posebno u Šekspirovom pozorištu u Stratfordu, nema proba za stolom. Tekst se tu čita samo jedan jedini put, da bi se ubeležila skraćjenja i da bi reditelj, posle pauze, mahom za petnaest minuta izložio svoje zamisli. Već sutradan, ili poslepodne (jer probe u ovom pozorištu traju, sa dve male pauze, od deset do dvanaest časova, a premijera se priprema samo dvadeset i četiri dana) počinju rasporedne probe. U početku, razume se, većina drži tekst u ruci, ali glumci su ovde u preimućstvu da sve probleme rešavaju uporedo sa mizanscenom i scenskom radnjom. Neko će istog dana obući i približan kostim i uzeti mač, ili šešir, ili lepez, kompozitor će improvizovati neki akord i rad na kompoziciji predstave počće već na trećoj probi.

Kod nas se pak počinje takoreći od sricanja. Tu postoje i neke prednosti: analiza, sazrevanje, dublje poniranje u suštinu Šekspirovog sveta i likova, ali kasnije i neizbežno neslaganje, da ne kažemo sukob, između "tonske režije" za stolom i "vizuelne" u prostoru.

Konačno, svaki metod je dobar ako podstiče stvaranje dobre predstave.

Svaki pozorišni tekst ima svoje tajne, a svaki Šekspirov komad različite. Najvažnije je da glumci razumeju, oseće i zavole likove koje tumače, a potom da ispunjavaju zadatke, da ih, kako probe odmiču, sve više produbljuju i uporedo s tim sačuvaju svežinu i nadahnuće. Zbog preobilja, paralelnih tokova, dubokog podteksta, bogatstva imaginacije i istinske velike poezije, pri realizaciji Šekspirovih dela, glumce, kao za pakost, stalno mami emotivno-sentimentalno recitativna melodija, a reditelja formalno-ilustrativni mizanscen, stereotipna rešenja, deskripcija i preopširnost, dakle sve suprotno od prave kreativnosti kojoj se stalno teži.

*Osvrnite se na specifičnosti, značaj i rediteljske domete pri postavljanju Šekspirovih dela, reditelja dr Branka Gavelle, Bojana Stupice i Mate Miloševića?*

Od tri majstora režije koje ste spomenuli Bojan Stupica je bio najviše šekspirovska priroda, ali sa Šekspirom kao da nije imao sreće. Te dve stvaralačke, eruptivne prirode, kao da su ometale jedna drugu ili su se mimoilazile. Izuzev izvanredne scene s fenjerima (pijanke) i scene susreta Viole i Sebastijana na kraju *Bogojavljenjske noći*, sve je manje-više bilo bez pečata "bojanovske"

ličnosti. Slučaj je zanimljiv, poučan i dovoljno neproučen, mada je Bojan saznao niz pravih šekspirovskih raskošnih scena u brojnim majstorskim režijama drugih autora.

Dr Branko Gavella bio je pravi erudita, a kao i Stupica strastven stvaralac i sjajan animator svih saradnika. Izražavao se jednostavno, svima razumljivo, a bio majstor spektakla i masovnih scena. Postavkama komedija *Kroćenje goropadnice* i *Bogojavljenjska noć* otkrio je, kroz šarmantnu igru duha i mašte, "šareni svet renesanse" (Stanislav Vinaver), objedinio pokretnim dekorom Ljube Baića i tako ubrzao oslobođenje Šekspira u smislu Joce Savića i označio izvestan preokret u tumačenju šekspirovskog pozorišta. Šekspir je bio stalna rediteljska preokupacija i inspiracija dr Gavelle. O ovom pesniku-dramatičaru je pisao, proučavao ga, prevodio, stalno razmišljao o sažimanju. Postavio je 11 Šekspirovih dela 21 put (u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani, Sarajevu, Novom Sadu i Sofiji). Hamletu se vraćao tri puta, a *Bogojavljenjskoj noći* pet puta. Uglavnom zbog kompromisne podele u Beogradu je "slavno propao" sa *Makbetom* (1927). U Novom Sadu je (1937) ostvario sjajnog *Hamleta* sa Tomislavom Tanhoferom u naslovnoj ulozi. Pa ipak, iako je znao sve pozorišne tokove i pokrete u svetu (od Joce Savića, do MHAT<sup>12</sup>-a Mejerholjda i Vahtangova), ovom prilikom je platio obol zabludama vremena. Zbog glomaznog dekora i sporih "promena", njegova predstava je trajala od osam uveče do pola dva ujutru, a nestrpljivi reditelj je izašao iz sale u ponoć... U poslednjim predstavama (kao što je bila *Henri IV*, Beograd, 1952), pored spektakularnosti i dubine sagledanja šekspirovskog sveta, težio je pomalo spoljašnjem perfekcionizmu i strogoj simetriji. Svoja rediteljska, teatrološka i pedagoška načela gradio je na šekspirovskoj poetici i sveljudskoj širini, a to još nije dovoljno proučeno i adekvatno ocenjeno.

Reditelj Mata Milošević, glumac, pedagog i teatrolog, posve je drugačiji od njih. Odmeren je i racionalan. Šaleći se, sam za sebe kaže da je introvertan i antiglumac. Tokom rada ne skače na pozornicu, ne pravi scene, ne više, ne filozofira, već daje kratke i precizne primedbe. Insistira na "gvozdenoj" logici, jednostavnosti i jasnoći. U početku, možda i previše, zahteva da se ističu logički akcenti. Majstor je za sažimanje teksta sa izrazitim smislom za lirsko i dramatično. Žali što pored francuskog, nemačkog i ruskog nije savladao i engleski jezik i tokom rada pomno se raspituje skoro za svaku reč tražeći što bremenitiji izraz. Sve ovo, ukazuje, zar ne, da je reč o pravom šekspirovskom reditelju. Posvećivao se svakom delu trajno i studiozno i tragao za psihološkom dubinom, jasnoćom, ekspresijom, jednostavnošću i adekvatnim tempom, Mata Milošević je i u svojim manje uspelim poduhvatima (posebno kada Makdaf saznaje da su mu deca masakrirana) i četiri stamene predstave (*Otelo*, *Kralj Lir*, *Romeo i Đulijeta* i *Ričard III*). Uz postavke dr Gavelle, dr Huga Klajna, dr Bratka Krefta i Koste Spaića, ove predstave Mate Miloševića su najveći uspeh šekspirovske režije u našoj zemlji.

*Osvrnite se na doprinos dr Huga Klajna razvoju naše šekspirologije i, posebno na Klajnov metod režije Šekspira.*

Dr Hugo Klajn je u svemu izuzetak, kod nas jedinstven. Poznati lekar psihijatar, Frojdiv učenik, uoči II svetskog rata istaknuti pozorišni kritičar, veliki znalac, teatrolog i erudita sa zavidnim poznavanjem šekspirologije, postao je reditelj u zreloom dobu, oko pedesete godine života. Za Šekspira se više zainteresovao tokom nemilog zatočeništva za vreme okupacije, a potom postao vrstan prevodilac i šekspirolog i dao veliki doprinos i šekspirologiji i režiji. Kao pedagog studente je učio režiji najčešće na primeru Šekspira, a jedna anegdota kazuje da je dr Klajn lečio i svoje pacijente pomoću Šekspirovih stihova. Režirao je pet Šekspirovih dela (osam puta) i to: *Hamleta* u Beogradu

<sup>12</sup> MHAT – Moskovski hudožestveni akademski teatar, koji su osnovali K. S. Stanislavski i Nemirovič-Dančenko. Prim. R.L.

(koreditelj i protagonista Raša Plaović) i u Nišu (sa Milošem Žutićem), komediju *Mnogo buke ni oko šta* u Beogradu (Drenjina i Štapina Saverin Bijelić i Mija Aleksić), *Mletačkog trgovca* u Beogradu (sa Rašom Plaovićem u ulozi Šajloka), u Mostaru sa tri Šajloka (Avdo Džinović, Ante Vican i slikar Mirko Kujačić na jednoj predstavi) i Skoplju (Šajlok – Petre Prličko), *Otela* u Splitu (Otelo – Teja Tadić, Dezdemona – Neva Bulić, Jago – Jugoslav Nalis) i *Ričard II* u Beogradu sa Mijom Aleksićem u naslovnoj ulozi. Malo je neobično ali istinito, ovaj naš vrsni znalac, uvek staložen, racionalan, smiren i odmeren, tih i ubedljiv, najviše je postigao postavljajući Šekspirove komedije i *Hamleta*. Potom, preveo je *Mnogo buke ni oko šta*, *Mletačkog trgovca* i *Kralja Lira*, a redigovao prevod *Bogojavljenke noći* Velimira Živojinovića Masuke. – Kao šekspirolog napisao je tridesetak značajnih studija i eseja, a glavne sakupio u knjizi *Šekspir i čoveštvo* objavljenoj tokom jubilarne 1946. godine, u kojoj je istakao da celokupno Šekspirovo delo i pored izobilja duha, svojom tragikom i humorom govori, u stvari, o čoveku, o očovečenju. Potom je uočio da Šekspir nevidljivo i vekovima snažno utiče na čovečanstvo; da je suština Hamleta “hamletovština”, ali da to nije mladalačka melanholija i бесплодни jad, već da su Hamletove sumnje i odlaganje čina osвете, bunt protiv nesavesnog i nečovečnog bratoubice i kolebanje zbog traganja za istinom. Hamlet teži uspostavljanju pravde i ne želi da ubije protivnika samo zato što ga mrzi, već traži pouzdane dokaze. Polemišući sa američkim psihoanalitičarem dr Andreom Glazom (u studiji *Zablude u psiho-analitičkom tumačenju Šekspira*) dr Klajn je uočio da se nijedan Šekspirov lik nije rodio sa opterećenjem, već ga je dobio pod uticajem životne sredine i da psihoanalitičari treba da imaju u vidu bitne razlike između pozorišnog dela i sna i neuroze. U sjajnoj predstavi Pitera Bruka *Kralj Lir*, kao i u toliko hvaljenoj knjizi Jana Kota *Šekspir naš savremenik* dr Klajn je, nasuprot mnogima, razlučio suštinu od “egzibicije” (kod Jana Kota) i donekle nasilno spajanje Beketa i Šekspira kod obojice. Konačno, studije dr Klajna *Lirovo ludilo*, *Da li Lir umire srećan* i *Melanholija kraljevskog trgovca* su u vrhu naše šekspirologije i da nisu napisani na jeziku malog naroda, verujemo, da bi prijatno iznenadili šekspirologe i bili doprinos ovoj nauci u svetu.

Jednom rečju, celokupna pozorišno-šekspirološka aktivnost dr Huga Klajna je bila da se u teatarsku stihiju i anarhiju, površnost i improvizaciju, uvede nauka i studioznost, odnosno da etika i estetika budu i ostanu nerazdvojne, a njegov doprinos u celini gotovo neizmeran.

*Osvrnite se na “imanentnu režiju” u Šekspirovom delu. Može li se govoriti o Šekspirovim pogledima na zadatke režije, ako Hamleta uslovno uzmemo kao preteču modernog reditelja?*

Najumnija Šekspirova ličnost i jedini čovek koji bi bio u stanju da ponovo napiše Šekspirova dela, princ Hamlet, to oličenje umnog, senzibilnog bića velike etičke svesti, jeste ili mogao bi da bude preteča modernog reditelja i to reditelja analizatora, koji duboko ponire u suštinu glumačko-pozorišnog umeća, adaptira i dopisuje tekst i daje jednostavna i razumljiva, ali dalekosežna uputstva. I više od toga, poznavajući samu bit, a verujući u svemoć pozorišta, on mu namenjuje najveći mogući, gotovo neverovatan zadatak, da pomoću predstave dokuči najveću istinu i tajninu tajnu. Na prvi pogled izgleda da je to nemoguće. Utoliko pre što je Hamlet reditelj, ili onaj koji vrši tu funkciju, po nevolji. Ali, srećom, Hamlet nije samo ljubitelj pozorišta i u ovom slučaju lakoverni optimista, koji se istinski igra životom, već najumniji čovek u svojoj zemlji i to čovek izuzetno motivisan, istinski odgovoran i životno zainteresovan i koji, po cenu života, ne može a da ne piše i ne režira. Odnosno, u igri života i sudbine Hamleta čitavo biće prisiljava da napiše, kaže i ostvari ono što je naumio i on ne može da izdrži a da ne rizikuje. Jednom rečju, Hamlet je sticajem okolnosti pravi reditelj i čudo bi bilo da čovek takve privrženosti zadatku, takve inteligencije, volje i ljubavi, ne uspe u svom poduhvatu.

I još nešto. Ne treba mnogo da se uvidi kako se Hamlet, odnosno Šekspir, inače u svemu širok i sveobuhvatan, u govoru glumcima eksplicitno zalaže za posve realističku glumu. Posve bi



pogrešno bilo sa ovim zahtevom zauvek izjednačiti Šekspirov stav i tako ograničiti pesnika u svemu slobodnog. Lako je uvideti da je ovaj "realistički apel" i stilski izbor jedino moguć, jer cilj (ili ideja, kako se danas kaže), svrha i zadatak poduhvata, uslovljavaju ili određuju izbor sredstava i način realizacije (dakle stil i žanr). Ne upuštajući se u teorijska razmatranja (mada bi i to mogao) Hamlet, odnosno Šekspir, razložno zaključuje da se svet kralja bratoubice, uljuljkana u vino, seks i slavoljublje, ne može probuditi, niti domaći istina, ako glumci ne budu posve iskreni, istiniti i ubedljivi i ako scenu ubistva Goncaga ne odigraju posve prirodno... Ali Šekspir je veliki umetnik da bi bio isključiv i davao konačne definicije. Kao pravi, ili kako vi kažete moderni reditelj, on ne daje gotova rešenja već svoje saradnike podstiče svim sredstvima (i mišlju, i emocijom, i hvalom, i pokudom, i celim svojim bićem) i Hamlet govori o suštini prirodnosti, s naglaskom na "osećanju mere".

*Ukažite na referencijalnu literaturu šekspirovskih režija i problema režije Šekspira kod nas i u svetu?*

Kao što niko neće naučiti da pliva čitajući priručnik, tako isto niko, ako nema talenta i ne savlada zanat, neće postati reditelj čitajući literaturu. Razume se, reditelj, pre svega, treba da bude čovek velike kulture, senzibilitnosti i znanja. On mora mnogo da zna i iz razloga koje sam naveo na kraju Vašeg osmog pitanja. Ali kad je reč o Šekspiru, mudri Gete je u pravu – "Šekspir i nikad kraja". Šekspirologija je šuma beskrajna i gotovo neprohodna, a posve je istinita anegdota o onom ambicioznom čoveku koji, pod uslovom da zna jezike i zapne da za života pročita sve ono što je napisano o Hamletu, ne bi stigao da pročita samog Šekspirovog *Hamleta*. Međutim, kako je režija, kao i gluma, kao i poezija, neprekidno zračenje, davanje, ili predavanje, - a još Lesing je poručivao kako "ne može dati ko nema" – iskustvo drugih, u knjigama zapisano, je dragoceno i neophodno, i to posebno, dok daje krila mašti i ne predstavlja stegu i opterećenje. Jer, stvaralaštvo je apsolutna sloboda i dok kreira u umetnikovom rečniku, i rečniku njegovih saradnika, ne bi trebalo da postoje reči koje počinju sa *ne*.

Drugim rečima, za odnos reditelja prema literaturi, pored nastojanja da upozna Šekspira i samog sebe, korisna je Hamletova misao iz govora glumcima, koja počinje rečima – neka ga uči, ili vodi "sopstveno osećanje mere", s napomenom da skromnost u ovom slučaju nije vrlina.

Ako je nekog reditelja privukao Šekspir i njegov svet, ako ga je dublje osetio kao scenskog pesnika i inspirativnog sagovornika, svakako će nastojati da što bolje upozna Šekspirove osobenosti, da prouči neku istoriju pozorišta ili studije o prikazivanju Šekspirovih dela u svojoj zemlji i pesnikovoj domovini, da prouči studije znamenitih šekspirologa, memoare i drugu građu glumaca i reditelja koji su se ovim problemom bavili, a posebno da prouči istorijat prikazivanja dela koje sâm priprema, da pregleda njihove fotografije, gravire i crteže u muzeju, da pogleda odgovarajući film (ili neki od njih) u kinoteci, odnosno da se obrati nekom šekspirologu, ili Šekspirovom društvu, i pregleda najvažniju literaturu, kritike znamenitih kritičara itd. Pored knjiga *Život i delo* Viljema Šekspira dr Vladete Popovića, dr Ivo Hergešić, *Shakespeare, Goethe, Moliere* i dr Miloš Trivunac *Iz Šekspira* (Hamlet, Otelo) iscrpne predgovore prevoda Šekspirovih dela u izdanju Matice hrvatske iz Zagreba, *Šekspir i njegov svet* dr Veselina Kostića, studije *Šekspir i Zagreb* dr Slavka Batušića, *Shakespeare pri Slovencih* Dušana Moraveca, neophodno je da prelista *Suštinu o Šekspiru* Džon Dover Vilsona, *Prazan prostor* Pitera Bruka, Getea, *Vilhelm Majster* Efrosa, *Repeticija, ljubav moja*, *Studiju o Hamletu* Bjelinskog, *Šekspir naš savremenik* Jana Kota, *Šekspir* M. M. Morozova, studiju istraživanja Jurija Pvedova, brojne studije A. Anjiksta, *Rediteljski plan Otela* Stanislavskog, *Ka siromašnom pozorištu* Grotovskog, pa knjige: *Stage Direction* Johna Gielguda, *Prefaces to Shakespeare* Hali Grenvil Berkera (pet knjiga, odnosno bar ono delo koje reditelj priprema). Ako se priprema *Hamlet*, reditelj će pogledati i delo Dover Vilsona *What Happens in Hamlet*, studiju

Ljeva Vigotskog iz knjige *Psihologija umetnosti*, delo *Šekspir i čoveštvo* dr Huga Klajna, *The Masks of King Lear* Marvina Rozenberga ili *Maske Otela itd.* istog autora – odnosno *Hamlet through the Ages* (ili delo sličnog naslova iz iste serije), a ako se priprema za postavku *Julija Cezara*, svakako će se, pored ostalih, pobrinuti i za knjigu, koja se ovih dana pojavila, *Julijus Ceasar on Stage in England & America 1599-1973* Džona Riplija i slično, uz stalno proučavanje Šekspirovog komada koji postavlja, a sve u saglasju sa vremenom sadašnjim.

U izboru koji će sastaviti sâm (a još bolje iz pomoć nekog stručnjaka) trebalo bi da se nađe i knjiga Gordona Krega *O umijetnosti kazališta, Studija o Hamletu* dr Vinka Vitezice, predgovor prevodu iste tragedije iz pera pesnika Sime Pandurovića, *Sto let s Hamletom* Dušana Moraveca, *Hrvatsko glumište* dr Stjepana Miletića, zapisi i studije prof. Bore Nedića, dr Branka Gavelle, dr Ive Hergešića, dr Marka Foteza, dr Dušana Puhala, dr Vujadina Milanovića, Momčila i Mate Miloševića, Milana Đokovića, dr Slobodana Jovanovića, Josipa Kulundžića, Miroslava Belovića, *Infantilni demon* dr Tarasa Kermauera, knjige Bore Draškovića *Promena i Lavirint*, jubilarni brojevi časopisa iz 1964. posvećeni Šekspiru. Razume se, tu bi trebalo uvrstiti i kritike Laze Kostića, Velimira Živojinovića Massuke, Eli Fincija, Bore Glišića, dr Branka Hećimovića, dr Petra Selema, Jovana Hristića, dr Nikole Batušića i drugih; biografije velikih glumaca, *Moj život u umetnosti* Stanislavskog, Inokentij Smokutanevski, Anjicksta i Švedova, dr Josipa Torbarine, dr Mladena Engelsfelda, Jana Kota, a svakako da prelista i Šekspirove čitanke (“Шекспировские чтењија”), koje izdaje Šekspirska komisija osnovana pri Akademiji nauka SSSR-a; kao i istorijat izvođenja pojedinih komada u svim boljim izdanjima Šekspira.

*Iznesite svoje poglede na ostvarenja režije Šekspira na našem filmu, radiju, televiziji, operi itd. Da li intermedijalna režija u nas posvećuje dužnu pažnju Šekspiru i njegovom delu?*

Kao što je primetio šekspirolog Frank Kermodi, dela velikog dramatičara su “trpeljiva” prema svakom tumačenju; Šekspir je takođe pogodan za sve medije. Njegov slikovit pesnički jezik kao da je predodređen za radio-tumačenja, a njegov silovit pokret i akcija za film i televiziju. Scena Pozorišta “Glob” bila je opkoljena gledaocima sa tri strane, baš kao scena u nekom TV studiju sa tri kamere. Filmski ljudi su to odavno osetili, pa je do sada snimljeno preko tri stotine filmova prema Šekspirovim delima, a prvi pokušaj zabeležen je još krajem prošlog veka (1899), kada je snimljena scena iz londonske predstave *Kralj Džon*.

Ali, kao je za realizaciju Šekspira neophodna studioznost, to je u današnjim uslovima na filmu i TV kod nas to nemoguće postići. Stoga se sve svelo na dva-tri pokušaja i nekoliko manje-više standardnih prenosa. Ako izuzmemo fragmente (Raša Plaović s monologom “Biti il’ne biti”, i scena na groblju sa Titom Strozijem u ulozi Hamleta), kod nas je jedino Tomislav Radić snimio film *Timon Atinjanin* početkom sedamdesetih godina i to mahom prema svojoj postavci Šekspirove tragedije u HNK<sup>13</sup> u Zagrebu. A kako je i na TV (osim nekoliko prenosa iz pozorišta) bio do sada (koliko mi je poznato) samo jedan pokušaj, to se još ne može ni govoriti o nekim, kako Vi kažete, rediteljskim ostvarenjima u našoj zemlji, niti o nekim iskustvima. Vredi spomenuti osobeni pristup i eksperiment Vuka Babića s muzikom i bojama pri TV adaptaciji *Hamleta u podrumu* reditelja Slobodanke Aleksić.

Mada bi savremena radiofonska tumačenja svakako pošla od iskustva tzv. nove radio-drame, ne treba zaboraviti brojna uspešna nastojanja Mate Miloševića i Darka Tatića sredinom šezdesetih i sedamdesetih godina.

<sup>13</sup> Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Prim. R.L.

Krajem 1958. prikazana je u Zagrebu opera *Koriolan* našeg kompozitora Stjepana Šuleka, a kasnije i na gostovanju u Beogradu i drugde. Osim toga Mihovil Logr je komponovao fragmente iz Šekspirovih komedija, ali ovaj kolaž još nije prikazan. Pesmama iz *Bogojavljenke noći* kompozitor Milivoj Krstić oduševio je i engleske sladokusce, a Tugomir Vidanović maestralnom kompozicijom ciklusa soneta.

Počev od dvadesetih godina ovog veka u repertoarima naših operских kuća nalaze se i Šekspirove opere Đuzepe Verdija, Šarla Hunoa, Oto Nikolaja, balet o veronskim ljubavnicima Sergeja Prokofjeva i drugih. U rediteljskom smislu najviše uspeha su imali Josip Kulundžić, dr Branko Gavella, Kosta Spaić, Vlado Habunek, Dimitrije Parlić, Pia i Pino Mlakar i drugi.

*Čega se nismo dotakli a valjalo bi bar pomenuti na kraju ovog razgovora?*

Mnogo čega! Valjalo bi govoriti o Šekspirovom društvu, institutu, časopisu za šekspirologiju, o šekspirovskom ansamblu, o Šekspirovom festivalu ili smotri u našoj zemlji, o neophodnoj saradnji šekspirologa i umetnika; zatim o Lazi Kostiću koji je, prema Svetozaru Brkiću, još 1866. godine anticipirao budući metod proučavanja Šekspira pomoću pesničkih slika. Nije bilo reči o šekspirolozima i prevodiocima Borivoju Nediću, dr Milanu Bogdanoviću, Otonu Župančiću, Simi Panduroviću, Vladimiru Nazoru, Bogdanu Popoviću, Velimiru Živojinoviću Massuki, Živojinu Simiću, dr Bratku Kreftu i drugima. Posebno je valjalo više govoriti o prevodima Šekspirovih dela kojih, kao i predstava, treba iznova da se poduhvata svaka nova generacija.

Konačno, vredno je znati da su mnoge aktivnosti pokrenute i u Šekspirovom društvu u Beogradu, da je, recimo, festival zamišljen kao pokretni (svake ili svake druge godine u drugom gradu), da će šekspirovski godišnjak objavljivati i nove prevode Šekspirovih dela i dela njegovih savremenika i da je, zahvaljujući agilnosti uredništva časopisa "Gradina", prošle godine završeno prevođenje Šekspirovih dela na srpskohrvatski jezik i time ispravljen jedan manji izdavački propust; naime, u Beogradu je 1963. godine objavljeno prvo izdanje Šekspirovih dela u Jugoslaviji (a nedavno i treće izdanje), ali u njima nema četiri Šekspirova rada (tragikomedija *Dva plemenita rođaka*, koju je ovaj pesnik napisao zajedno sa Džonom Flečerom, odlomka drame *Ser Tomas Mor*, čiji je rukopis sačuvan, i dve galantne posvete poema *Venera i Adon* i *Otmica Lukrecije* upućene grofu Sautemptonu), najverovatnije zbog toga što nisu uvršćene u prvo folio izdanje ili takozvan "Šekspirov kanon". No, od toga da je prve stihove iz Šekspirovog opusa u Jugoslaviji preveo Joakim Vujić daleke 1810, do kompletiranja prevoda svega što je Šekspir napisao na jednom od jugoslovenskih jezika prošlo je sto sedamdeset godina. Važno je znati da je naša zemlja među prvima u svetu koje imaju prevedeno celokupno delo najvećeg dramatičara sveta i pesnika za sva vremena.\*

\* Gradina, Niš, 2, 1982, 114-129.

MIHAILOVIĆ, Dušan – srpski reditelj, dramaturg, teatrolog, šekspirolog – rođen u selu Vukosavci, Aradelovac, 10.IV.1932, umro u Beogradu, 6. I.2001.god. Završio studije režije na Pozorišnoj akademiji u Beogradu, u klasi prof. Josipa Kulundžića, 1957, a doktorirao na Filološkom fakultetu u Beogradu, sa tezom *Šekspir i srpska drama u XIX veku*, 1980. Reditelj je oko 100 pozorišnih predstava u Beogradu, na scenama Srbije i Jugoslavije, 10 TV drama, 50 radio-drama i 30 TV emisija. Autor je mnogih teatroloških studija, knjiga i publikacija. Mihailović slovi kao jedan od najučenijih reditelja i dramaturga srpske pozorišne kulture u drugoj polovini XX veka, darovit pedagog i jedan od najvećih popularizatora savremene šekspirologije kod nas, što se može smatrati njegovim životnim delom. Za radio-dramski program Radio Beograda režirao je i adaptirao 15 Šekspirovih dramskih dela.

# FENOMENOLOGIJA NUŠIĆEVE KOMIKE

## *Dijalog sa teatrologom prof. dr Milenom Misailovićem*

*Od kada datira Vaš susret sa Nušićevom komedijom? Šta je za Vas predstavljalo umetničko i teorijsko zanimanje za Nušićev teatar komike?*

Ne uzimajući u obzir srednjoškolske susrete sa Nušićevim tekstovima, bilo preko amaterskog bavljenja pozorištem, bilo preko predstava gostujućih pozorišta – moj prvi nezaboravni doživljaj komedije kao scenskog fenomena bilo je gledanje predstave *Put oko sveta*, sa Dušanom Radenkovićem u ulozi čoveka s nogom: sećam se da sam tada glumu doživeo kao čudotvoran čin, kao san ili kao življenje s one strane svakodnevice...

I od tada, do danas, ne mogu da se oslobodim od poimanja glume kao – nerazrešive tajne... Sem toga, moj ujak koji je bio učitelj blizu Vukovog Tršića – povede me, još dok sam bio dete, vozom iz Kremana u Vukovo rodno mesto i uz put se zaustavismo u Beogradu.

Moj ujak je bio vedar i duhovit čovek, voleo je pozorište i zahvaljujući njemu, ja sam imao sreću da u Beogradu vidim Nušićevu *Gospođu ministarku*, koju je igrala danas već legendarna Žanka Stokić. Tada sam prvi put u životu doživeo životnu vedrinu i smeh kao čudesnu kolektivnu snagu: do tada su vedrina i smeh, za mene, bili samo posledica dobrog i pojedinačnog raspoloženja, ali sad sam vedrinu i smeh doživeo među publikom, u prepunom gledalištu, pa mi se zajednički smeh činio kao pljusak prolećne kiše ili kao vetar koji zatrese grane u voćnjaku, pa s njih – u mlazevima – počne padati zrelo voće... To voće, za mene, bio je smeh kojim je Žanka Stokić izazivala tresući gledalištem kao oluja voćnjakom. Zato mi je ostala u nezaboravnom sećanju kao neki čarobnjak koji može da ostvari sve, pa i to da unutra, u zgradi, ispred pozornice, zasadi voćnjak i da voćnjak odmah, još u početku predstave, od smeha – sazri i da u toku predstave zrelo voće pljušti s grana kao novi smeh, i tako sve do kraja, dok se nisam probudio iz sanjarenja u kome sam se, zajedno s publikom, i ja smejaoo...

Zahvaljujući tom nezaboravnom susretu sa Žankom Stokić – koju za dugi niz godina nisam bio u stanju da zamislim drukčijom niti sam verovao da bi ona uopšte mogla biti drukčija, sem onakva kakva je na pozornici bila – smeh sam doživeo ne samo kao veselu pojavu već i kao životnu energiju, kao razdraganu silu, kao izvor koji gasi – muku... Tako sam shvatio da smeh i žednu zemlju može da navodnjava, a može i da je oplodava: onda mi je smeh bio uvek neko obilje i neka plodnost. A tek docnije sam shvatio da smeh može da donosi, a može i da - odnosi. I kad sam se docnije – u toku sistematskog bavljenja fenomenologijom scenske komike i Nušićem posebno – kad sam se u sećanju, kao na izvor nekog svog nadahnuća, vraćao onom svom doživljaju komike koji je svojom čudotvornošću ostvarila Žanka Stokić – meni je postajalo sve jasnije da sam tada doživeo i Nušića kao komediografa neiscrpane životne vedrine. Možda su mi zato uvek bila nedovoljna isključivo sociološka tumačenja Nušića: ima smeha koji se rađa sa nekom socijalnom pojavom i zajedno s njom – prolazi, ali ima i smeha koji nadživljava socijalne promene, jer proizlazi iz nečega što je čoveku uvek svojstveno, što je svestremensko, što je neiskorenjeno i trajno kao i sam život... Ukratko, zahvaljujući fenomenologiji glume, ja sam vedrinu i smeh, koje je “proizvodila” Žanka Stokić, doživeo ne samo kao stvarnost veću od one u kojoj sam bio, već i kao tajnu koja se neprestano odgoneta, ali se odgonetnuti – ne može. Zato je, valjda, i smeh beskrajna tajna: možemo da uživamo u njemu, možemo i da ga stvaramo, i čak da ga “ubijamo”, ali ne možemo da ga – odgonetnemo. Kao i sam život.

I dozvolite mi da na Vaše pitanje dodam još samo ovo: kao gimnazijalac sam pročitao Nušićevu *Autobiografiju* i ona me je zarazila ne samo svojom duhovitošću nego i problemima jer u njoj, kao što znate, Nušić sebe predstavlja kao trostuko biće još od rođenja: njegovo “pravo ja” poniklo je iz – brige, “drugo ja” iz – plača, a “treće ja” poniklo je iz – osmeha... Znao sam da je čovek “dvostruko biće”, ali kad sam saznao da je čovek i “trostruko biće”, onda mi docnije nije bilo teško zamisliti da je čovek biće sa nepoznatim brojem bića u sebi i da svako raspoloženje koje ovlada čovekom može biti i jedno posebno biće u čoveku.

Tako je Nušićev teatar komike postao, za mene, izvor saznanja o čoveku uopšte i o našem mentalitetu, posebno.

*Objasnite fenomen Nušića s obzirom na to da njegova komediografija čini temelj beogradskog, srpskog, pa i jugoslovenskog pozorišnog repertoara.*

S pravom ste rekli da Nušić “čini temelj beogradskog, srpskog, pa i jugoslovenskog pozorišnog repertoara”, i to iz više razloga.

Otkrivajući neke osobenosti našeg mentaliteta, Nušić je istovremeno otkrio i neka opšteljudska svojstva koja važe i za ljude drugih sredina i drugih društveno-istorijskih podneblja. Ubeđen sam da bi *Ožalošćena porodica*, na primer, mogla sa uspehom da se prikazuje ne samo u čitavoj Evropi, nego i izvan Evrope...

Jer ukoliko se život više automatizuje i industrializuje i ukoliko se više programira sa obzirom na standard i sve veću “potrošačku akceleraciju”, utoliko je veća i svakodnevna potreba za komikom, jer je i potreba čoveka da se vraća sebi i svome identitetu sve neophodnija: smehom se čovek brani, i kad ne može da ukida granice otuđenosti, smeh može te granice da potiskuje i da pomera...

Sem toga, svi znamo da postoje ljudske mane i nedostaci, kao što su razne samoobmane i gubljenje samokontrole, a to se sve najpotpunije otkriva u komičnim situacijama i osvetljavanju komičnim suprotnostima uopšte: zato je Nušićev teatar komike mogućnost da čovek prevazilazi samog sebe – smejući se svemu što ga okružava, što ga unižava i što ga koči ili vuče nazad... Zato smeh može biti – oslobodilački skok, preobražavajući ili revolucionarni fenomen: setimo se, na primer, komike Bomaršea kao predznaka Francuske revolucije...

*Koliki je doprinos Nušićeve komedije razvoju savremene režije i glume u nas? Ko su to “nušićevski glumci” i koje su osobenosti “nušićevske glume”? Može li se govoriti o “nušićevskoj režiji” i “nušićevskim rediteljima”? Ko su, po Vama, nosioci ovakve stilske osobenosti u našem glumištu pre i posle rata, a ko su najizrazitiji predstavnici Nušićeve komedije na beogradskoj sceni?*

U vezi s Vašim pitanjem mogla bi se napisati čitava knjiga. Najkraće rečeno, Nušićeva sudbina je veoma slična sudbini smeha: iako je smeh svima neophodan i svi u njemu uživamo, ipak retko ko posle smeha razmišlja o smehu kao nečemu što je veoma – ozbiljno.

A još manje ljudi razmišlja o onome šta sve iz smeha može da proizađe, što ukazuje na specifičan odnos između smeha i razmišljanja: razmišljanje od smeha kao da - beži... A veoma često beži i smeh od - razmišljanja.

Sve su to okolnosti zbog kojih o smehu – kao o onome što nam je najbliže – ima najviše predrasuda ili zabluda.

Zbog toga što nam je smeh neophodan, Nušićeve komedije se mnogo češće pojavljuju kao više ili manje uobičajene predstave, a mnogo ređe se pojavljuju kao oživljavanje još neotkrivenog scenskog potencijala u Nušićevoj komediografiji. Jer Nušićeve komedije ne obiluju samo smehom, one obiluju i još scenski neizraženim značenjima smeha. Zato smatram da ni još obilatija

pozorišna praksa ili brojnije scensko prikazivanje Nušićevih komedija – izolovano od sistematskog teorijsko-estetskog proučavanja Nušićeve komediografije – ne može otkriti ni moguće vrednosti, niti ostvariti one domete koji nam još uvek izmiču... Naša pozorišna istorija i naša pozorišna praksa prisiliće nas da se počnemo baviti Nušićem i kao neprekidno otvorenim estetsko-scenskim problemom, i kao neprekidnom inspiracijom našeg scenskog stvaralaštva uopšte.

Što se tiče pitanja koji su to “nušićevski glumci”, rekao bih da su svi naši glumci, u većoj ili u manjoj meri, “nušićevski” prosto zato što su Nušićeve komedije – azbuka našeg menatliteta, Nušić je, u isti mah, uočavao i našu socijalnu karakterologiju osvetljavajući i mnoge njene opšteljudske uzroke, kao i njeno opšteljudsko značenje. Zato su likovi ili karakteri Nušićevoj komediografije bliski našim glumcima i glumci ih osećaju kao da su im “rod”...

Od većeg broja nušićevski usmerenih glumaca i glumica koje bi trebalo ipak izdvojiti, ja bih – ne izlazeći izvan ansambla Narodnog pozorišta – izdvojio sam već pokojnu i po duhovitosti legendarnu Ljubinku Bobić i u duhovitosti neumornog Miju Aleksića, kao glumce koji su zaista “nušićevski”, zato što su oboje u stanju da iz Nušićevog teksta izvuku obilje vrednosti i te vrednosti svojim glumačkim bićem oživotvore i da tako i sami oplodeni – oplodavaju i publiku...

Zapazimo uzgred jednu osobenost Nušićevog teatra komike.

Pošto Nušićeve komedije počinju obično sa nekim iznenađenjem ili preokretom – koji se u daljem razvju komedije otkriva kao prirodni tok zbivanja – onda bi čuđenje ili iščuđavanje moglo biti neka vrsta nadteksta tog iznenađenja ili preokreta u uobičajenom toku svakodnevice. Tako bi podtekst izražavao jedan tok u odnosu publike prema toku teksta. Na primer, publika se čudi kako je Živka Popović mogla da “odskoči” u ministarke, a za Živku – iako je to nelogično i apsurdno – sve je sasvim prirodno i logično. I pravedno.

I tako, Živka se čudi onome što je, u stvari, logično (na primer: čudi se zašto Čeda neće da napusti ženu), a ono što je apsurdno, Živka shvata kao da je sasvim – normalno. Dakle, Nušićeva komika traži od glumca smisao da razvija razumno do – nerazumnog, ali i da razvija nerazumno do – razumnog.

Osim toga, Nušićeva komika zahteva glumce koji duboko u sebi nose i čulo za tragiku, jer naliče onoga čemu se smejemo, u isti mah, razlog je da se čovek zabrine ili da se zaplače... Tako, na primer, iako se uzdigla do oličenja komike ili do simbola smeha – Ljubinka Bobić je u dnu svog bića nosila pritajeni napon – možda i njoj samoj neuhvatljive - tuge, jer se jedino tako dubokim unutrašnjim i ličnim sadržajem mogu objasniti onolika životna ispunjenost tragičnih likova koje je scenski oživljavala, kao što je, na primer, lik Stane iz *Stanoja Glavaša* koju je nesreća na sebičnost i zlo okrenula., pa ne samo što izaziva nesreću za druge, nego stvara nesreću i za samu sebe...

Isto tako, tumačeći u *Koštani* Katu, Stojanovu majku, Ljubinka Bobić zaustavlja dah publike u gledalištu kad u viziji ugleda svog sina – mrtvog, i kad vapajima izmučene majke pokušava svog sina da zaštiti i spase od prokletstva: njeni životno-promrzli krici nose neku gorku promuklost kojom prosto razdire gledalište kao da ga cepaju zlosutne munje.... Ne znam glumicu, osim Ljubinke Bobić, čiji su vapaji sa pozornice nosili i donosili toliku tragiku... Ovaj veliki potencijal za tragični izraz Ljubinke Bobić, davao je njenoj komici i – korenitost, i dubinu, a i osobenu boju. Ljubinka Bobić je dubokim nabojem ozbiljnosti, kao suprotnosti smešnom – ozbiljnosti koja se penje čak do začuđenosti pred onim što je smešno – uspevala da i u najkomičnijim situacijama izrazi sve ono što bi nemoguće bilo izraziti bez osećanja za tragiku kao životnu podlogu komici. Može to osećanje za tragično biti i podsvesno, kao što je i bilo u Ljubinke Bobić, i to upravo dokazuje dubinsku životnu akumulaciju njene komike iz koje je pozornica izvlačila i smeh i bol...

Pozornica i jeste poprište na kome sve – pa i ono što je u čoveku tamno i nesvesno – postaje osvetljeno i svesno. Uz nezaboravnog Stanka Buhanca, koji je bio izvanredni Spira 1956, u *Narodnom poslaniku*, Ljubinka Bobić tumači Spirinicu otkrivajući njenu tragikomičnu vezanost za muža Spiru i agresivni pritisak koji stvara nad njim. Tako Ljubinka Bobić, kao Spirinica, i instiktivnom duhovitošću nadgrađuje vajanje lika ispoljavajući otuđenost ne samo od muža nego i od same sebe...

Mislim da je najdublja i tipično nušičevska komika - komika apsurda, koja ima svoje značenje i stvara se kad glumac svoj lik razvije tako da postaje komična suprotnost i samom sebi još pre nego što postane suprotnost drugom liku s kojim se – sukobljava. I to prožimanje unutrašnjih i spoljnih suprotnosti u liku ili razvijanje spoljnih i vidljivih suprotnosti (pomoću skriveno-unutrašnjih, ali scenski uočljivih i plastično izvajanih suprotnosti) značajan je proces u Nušičevoj fenomenologiji smeha uopšte.

Tu tipičnu nušičevsku i duhovito izraženu otuđenost, ne samo od sveta u kome dejstvuje, nego i od same sebe, Ljubinka Bobić još potpunije je razvila 1949. godine u *Gospa-Mici (Vlast)*: tako je i scenski bilo očigledno da, sem opterećenosti sobom ili sem hipertrofije svoga “ja”, u Nušičevim likovima i u Nušičevoj komici uopšte dejstvuje i drugi pol – to je otuđenje od sebe. Pošto sam Vam oduzeo i mnogo vremena i mnogo prostora, nemam pravo da govorim i o našim rediteljima značajnim po rediteljskim otkrivanjima Nušića, ali moram reći bar reč-dve o datumu i razvoju “nušičologije”: to je svima znana predstava *Ožalošćene porodice* u režiji Mate Miloševića. Mata Milošević svojom *Ožalošćenom porodicom* zaista je obradovao najširu publiku i sve pozorišne ljude: redak je slučaj da jedna predstava osvoji tako jednodušna priznanja svih koji su imali prilike da je vide... Verujem da je i Nušić o takvoj predstavi – sanjao... A sanjalo je i naše pozorište.

*Ulogu Jevreme Prokića u Vašoj režiji Narodnog poslanika tumačio je Mija Aleksić kao jedan od najmarkantnijih “nušičevskih glumaca” srpskog posleratnog teatra. Iznesite svoje iskustvo iz te dobre saradnje i objasnite prednosti i osobenosti Aleksićeve “nušičevske komike”.*

Po sluhu za sve suprotnosti koje dejstvuju kako u svakodnevnom životu, tako i na pozornici, Mija Aleksić je glumački fenomen svoje vrste, jer je teško utvrditi koji je potencijal u njemu dublji: potencijal za tragično ili potencijal za komično.

Ostavljajući, ovog puta, po strani to pitanje, poći ćemo od činjenice da Mija Aleksić poseduje izuzetno veliku komičnu imaginaciju i veoma brz i spontan glumački refleks za celovito scensko reagovanje i rečju, i čutanjem, i gestom, i telesnom ekspresivnošću uopšte, pa je zbog svega toga teško biti reditelj na nivou onoga šta sve Mija Aleksić može, i to kad igra u komediji, i još u Nušičevoj komediji.

Kad sam bio pred mogućnostima da u Narodnom pozorištu u Beogradu režiram *Narodnog poslanika* – ideju da Jevrema Prokića igra Mija Aleksić, upravnik Velimir Lukić prihvatio je sa njemu svojstvenom radošću što me je dvostruko ohrabrilu, jer sam znao da će mnogi u pozorištu tu ideju dočekati sa iznenađenjem, s obzirom na već ukorenjeno i tradicionalno poimanje lika Jevrema Prokića: gazdaški krupan i usporen i – kako piše Eli Finci – “patrijahalni trgovac – špekulant koji teži da postane narodni poslanik vlade radi najprimitivnijih sebičnih interesa”<sup>14</sup>, jer skoro svi kritičari ističu “njegovu intelektualnu ograničenost i moralnu tupost”<sup>15</sup> pa Jevrem Prokić, po

<sup>14</sup> Eli Finci, *Više i manje od života*, Prosveta, Beograd, 1965, str. 20.

<sup>15</sup> Isto.

mišljenju Velibora Gligorića, “nema nikakve veze s narodom, nema ni trunke svesti o opštim narodnim interesima”<sup>16</sup> - on je “neznalica, sirov i priglu”<sup>17</sup> ili “primitivan, polupismen i priglu”<sup>18</sup>.

Ukoliko je sagledanje novih i još neotkrivenih sadržajnih dimenzija u Jevremu Prokiću i sagledavanje novih mogućnosti interpretacije komedije u celini bilo značajno kao rediteljski poduhvat, utoliko je bila značajnija, i u postojećoj pozorišnoj konstelaciji neophodnija, pomoć Velimira Lukića kao upravnika.

I zahvaljujući takvoj podršci, mogao sam krenuti u još potpunije izgrađivanje rediteljske vizije kako predstave u celini, tako i u oslobađanje Jevrema Prokića iz okvira u kojima ga je svojom glumačkom snagom i upečatljivošću ostavio iza sebe Ljubiša Jovanović – uprkos svim podređivanjima tradicionalnim i njima sličnim shvatanjima. Tako je meni, kao reditelju, ostalo još samo da i Mija Aleksić svoj udeo u svemu tome – svesrdno pruži...

S obzirom na primernu umetničku odgovornost Mije Aleksića, i s obzirom na njegovu svest o veličini Ljubiše Jovanovića, i svest o svojim, a i tuđim gledanjima na Jevrema Prokića posebno i na *Narodnog poslanika* u celini - Mija Aleksić je samokritički procenjivao i odmeravao sebe u novom poduhvatu, kao što je s glumačkom pronicljivošću isto tako procenjivao, a tek posle prihvatio i moje rediteljske zamisli. Mija Aleksić je bio dragocen saradnik na svim tokovima predstave, a naročito na ritmičkom organizovanju predstave kao celine.

I danas, posle deset godina neprestano punog gledališta na predstavama *Narodnog poslanika* (davno je bila jubilarna – stota predstava), mogu izgledati čudna i suvišna onolika prethodna proučavanja i rediteljska pripremanja, tim pre što je danas teško zamisliti nekog drugog Jevrema Prokića osim Mije Aleksića.

Ako napomenem da smo Mija Aleksić i ja (on kao glumac a ja kao reditelj) ostvarili još “dva” Jevrema Prokića: jednog u Narodnom pozorištu u Kragujevcu (februara 1972. godine) i drugog u Narodnom pozorištu u Titovom Užicu (aprila 1972. godine) i ako istaknem uzbudljivo glumačko srodstvo, ali i još uzbudljivije razlike između ta tri Jevrema Prokića (uz razlike među predstavama), onda se može, bar približno, sagledati glumačka ličnost Mije Aleksića i njegova umetnička doslednost u ostvarivanju i neiscrpna upornost u pronalazanju novog. I u ovom trostrukom, a istovremenom, igranju jednog istog lika, Mija Aleksić je uspeo da se ne ponavlja, iako se nešto ipak ponavljalo: oduševljenje publike. S obzirom na dosadašnje rezultate i scenska iskustva, kako u rediteljskoj metodologiji, tako i u otkrivanju nepoznatih slojeva Nušičeve komike (o svemu tome bi se mogle napisati čitave studije, ali ovde treba ukazati upravo na one glumačke vrednosti Mije Aleksića kojima se osvetljavaju i manje poznata svojstva i značenja Nušičeve komike: osim moći da svojom kompleksnom izražajnošću obuhvata i tekst i značenje teksta, i podtekst i akcioni smer podteksta), Mija Aleksić, svojom neodoljivom sugestivnošću, stvara i komičnu atmosferu velikog akcionog napona u kojoj se obrazuje nadtekst kao najviše stvaralačko sadejstvo između glumca i publike. Ali o toj glumačkoj moći Mije Aleksića govorićemo drugom prilikom; sada treba, makar i ukratko, istaći jedan njegov vrhunski kvalitet – brzo uočavanje odnosa između glumačkog izraza i scenskog ritma kao regulatora i usmerivača izraza, jer scenski ritam učestvuje i u stvaranju značenja, pa se može reći da je ritam neophodna interpunkcija scenskog izraza uopšte. Nije ovde reč o osećanju ritma kao ravnomernosti ili pravilnosti, kao ubrzanja ili usporavanja u temporalnom smislu: ovde je reč o scenskom ritmu kao osobenom vremensko-prostornom svojstvu svakog zbivanja, i to svojstvo prožima sva zbivanja, bez obzira na to da li je vidljivo ili nije da

<sup>16</sup> Velibor Gligorić, *Branislav Nušić* (u Zborniku: *Branislav Nušić*), Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, Beograd, 1965. str. 188.

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> Isto, str. 189.



je scenski ritam neodvojiv od suštine sveukupne fenomenologije. I taj tok suštine u Nušićevoj komici, koji često odlučuje o smeru o dejstvu komike kao celine, Mija Aleksić oseća sa izvanrednom instiktivnošću kao da u sebi sadrži neki "Gajgerov brojač" za potkivanje onog životno ubedljivog i odgovarajućeg ritma koji daje krila svakom glumačkom izrazu, jer pravi glumački izraz je onaj koji i posle svih prepreka – dejstvuje i koji je trajniji od svih prepreka. Da ovo objasnimo:

Mija Aleksić, kao i svi veliki glumci, izvanredno oseća odnos između reči i sfere ili ideje koju reč nameće ili izaziva, kao što oseća i odnos između ideje (ili onoga što se rađa u glumačkoj mašti) i glumačkog izraza kao prostorno-vremenskog objektiviranja te ideje.

Zato velikom izražajnom registru Mije Aleksića smetaju suvišne reči u tekstu, kao što mu smetaju i njegove sopstvene suvišnosti, ma koliko, inače, bile efektnije: Mija Aleksić se lako odriče već upotrebljivanih glumačkih sredstava ili već poznatih glumačkih rešenja zato što je uvek u mogućnosti da pronađe nova...

Radeći ulogu Jevrema Prokića, Mija Aleksić je samog sebe stalno održavao pod velikom stvaralačkom samokontrolom da je to istinski nadahnjivalo ceo ansambl, a i mene kao reditelja: tolika upornost u odricanju od ovih svojih prethodnih uspeha kao svojine, i uporno polaznje od početka, da bi se do novog izraza, kao nove umetničke svojine, tek došlo; tolika radinost u kojoj se zaboravljaju svi opojni i sigurni rezultati da bi se sa stvaralačkom mukom otpočelo i novo preduzeto a neizvesno traganje tek oplodilo – i naposletku, tolika spremnost na samonegaciju da bi se dostigla potpuno nova i neponovljiva afirmacija – sve se to vidi i iz ovih reči Mije Aleksića koje mi je često pre probe upućivao:

"Molim te, pazi da mi se ne provuče neko ponavljanje iz ranijih uloga... Znaš... svašta pričam i na filmu i na televiziji, pa mi se može potkrasti ili prokrijumčariti neki već viđeni gest ili tako štogod. Pazi i ne daj, a paziću i ja!"

A sad da kažem koju reč i o "sluhu" Mije Aleksića za scenski ritam: pre svega, scenski ritam je mnogo složeniji fenomen od svega onoga što o njemu pišu svi teoretičari režije, počev od čuvenoga Hagemana<sup>19</sup> i Gorčakova<sup>20</sup> do Huga Klajna<sup>21</sup>, i to može izgledati veoma čudno s obzirom na činjenicu da se ritam nalazi ne samo u osnovi svekolikog umetničkog izražavanja nego i u korenu ljudske egzistencije uopšte. Scenski ritam može biti i specifičan oblik izvesne prostorno-vremenske "rezonance" na ritam govorne radnje ili spoljni ritam, kao što može biti "rezonanca" i na unutrašnji ritam iskazan nekom unutrašnjom radnjom glumca (na primer, kad glumac miruje i čuti, ali nešto premišlja...) Da ovo objasnimo uzmimo, na primer, sledeću situaciju:

MLADEN (*upadne i razdere se*): Idu!

JEVREM (*prestravljen*): Ko, brate? Govori, ko?

MLADEN: Evo ih ozgo, tek što nisu došli!

JEVREM: Ama što urlaš, pobogu brate! Ko ide?

MLADEN: Narod, deputacija...

(II čin, XX pojava)

U predstavi Mladen (Momčilo Životić) upadne tako da preseče prethodnu porodično-priugušenu atmosferu – Mladen od uzbuđenja i oduševljen što "idu" - skače i skaćući radosno viče:

- "Idu! Idu!"

Po Nušiću, Jevrem je "prestravljen" što uobičajeno znači da je zanemao ili da se ukočio od straha, međutim, pošto Mladen, sa raširenim rukama kao transparentima, skače i viče: "Idu! Idu!"

<sup>19</sup> Carl Hagemann, *Regie die Kunst der szenischen Darstellung*, Schuster et Loeffler, Berlin und Leipzig, 1912, str. 278-279.

<sup>20</sup> N. Gorčakov, *Predavanja o režiji*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949, str. 107.

<sup>21</sup> Hugo Klajn, *Osnovni problemi režije*, Rad, Beograd, 1951, str. 218

– Miji Aleksiću, kao Jevremu, nije trebalo obrazlagati zašto bi najbolje bilo ako bi i on – zajedno sa Mladenom, i zureći u Mladena kao da je omađijan – počeo da skače i da skačući izvikuje (u panici, naravno) svoje replike Mladenu...

I tako, zahvaqujući odgovarajućem scenskom ritmu, dobili smo:

- a) paniku istrah izražen na osobeno komediografski, a ne dramski način,
- b) identifikaciju gazda-Jevrema sa slugom Mladenom preko spoljne Mladenove radnje na koju se Jevrem, u panici, prosto “zalepio” ...
- c) rukovodeći zbivanjem, ovakav scenski ritam daje značenje ne samo zbivanju nego i smehu koji zbivanje izaziva.

Sem toga, upravo ovakav scenski ritam približava nas još duhovitijoj situaciji, jer se pred nama, iznenada, Jevrem identifikuje sa svojim “pokućarom” Mladenom skačući s njim i vičući, i posle ove ujamne karakterološke komplementarnosti (a ne isključivosti) i posle izvesne “ideološke ujedinjenosti”, Jevrem je sebe sveo na nivo Mladena upravo onim, od Mladena preuzetim, skakanjem i vikanjem kao spoljnim manifestacijama panike i straha pred deputacijom koja se približava...

Tako smo dobili situaciju u kojoj smo razdraganog Jevrema, koji skače i panično viče zajedno sa Mladenom, “umnožili” pomoću Mladena.

I sad smo se približili apsurdnoj situaciji: dolazi deputacija kod čoveka koji nije ni na nivou Jevrema Prokića, već na nivou njegovog “pokućara” Mladena, jer se tu, pred publikom, ostvarila Jevremova i akustična, i vizuelna, i akciona identifikacija sa – Mladenom.

Pošto smo videli kako u scenskom ritmu učestvuju i prostorno-vremenske okolnosti ili uslovnosti koje se nalaze oko glumca i u glumcu, onda možemo reći da se scenski ritam može razviti do sinteze akcije i njenog značenja, pa je ritam, ne samo neodvojivo svojstvo glumačkog ili scenskog izraza, nego često i odlučujući smer u kome akcija i njeno značenje dejuju.

Scenski ritam može da sugerira ideju, upravo kao što i ritam, u sferi muzike, može da sugerira – melodiju. A zašto se, onda, pomenuti teoretičari režije nisu podrobnije bavili ovim fenomenom?

Mogli bismo reći da je savremeni teatar postao svestan izražajnih mogućnosti i višestruke funkcije scenskog ritma tek suočavajući se sa izražajnim dostignućima savremenog filma jer, bez obzira na razvoj specifičnosti ove dve umetnosti u toku njihovog neminovnog prožimanja, često su se film i pozorište uzajamno podražavali, kao što su se i uzajamno unapređivali i razvojno podsticali.

I savremeni film, suočavajući se sa daleko većom skalom i zbivanja i ritma zbivanja, upoznao je, pre nego teatar, svekolicu fenomenologiju ritma i uspeo je da savlada ritam i kao svojstvo radnje i kao određeni cilj ili izraz radnje, ukoliko: film je ovladao ritmom počev od ritma kao sredstva izraza do mogućnosti da i sam ritam bude cilj ili – izraz savremenog filma.

I ta mnogostruka iskustva iz filmske umetnosti prešla su i u savremenu pozorišnu umetnost, i to naročito preko savremene režije: fenomenologija scenskog ritma je jedno od glavnih umetničkih iskustava savremene pozorišne režije koju su unapredili upravo veliki filmski reditelji kao što su Ingmar Bergman, Piter Bruk, Franko Zefireli, Rejmon Rulo i drugi, a da i ne pominjemo čuvene pozorišne i filmske glumce koji su kao pozorišni reditelji obogatili umetnost režije novim izražajnim mogućnostima scenskog ritma: pomenimo samo Lorensa Olivijea, Žana Luja Baroa, Roberta Oseina...

A kolika je uloga scenskog ritma u svim oblicima bila i u svekolikimn tendencijama avangardnog teatra, nije potrebno isticati.

Među najznačajnijim i vrhunskim glumačkim sposobnostima nalazi se i glumački sluh za scenski ritam, i po njemu, Mija Aleksić je glumac za sve prostore i za sva vremena... Naročito ako i u njima ima – tragikomike...

U svom ogledu Dramaturška značenja vremena i prostora u Nušićevoj komediografiji (*Scena, Novi Sad, 4/1978*) izneli ste zanimljivu tezu: "Pišući svoju prvu komediju – Narodni poslanik, Nušić je obilato i uspešno koristio i vreme kao prostiranje i prostor kao trajanje u stvaranju i razvijanju komike." *Obrazložite svoju teorijsku postavku s rediteljskog gledišta, uz konkretne primere koji se navode u Vašem običnom ogledu, ali samo kao načelni primer.*

Rukovođen instinktom rođenog komediografa, ("Nušić je genije smeha", piše Nora Glišić)<sup>22</sup>, Nušić instiktivno koristi mnoga sredstva svoje komike i neka od njih su odavno uočena.

Na primer, naš poznati teatrolog i prvi reditelj nekih Nušićevih komedija, Josip Kulundžić ističe: Nušićeva komika "osniva se prvenstveno na komici reči"<sup>23</sup> (a prevlast "verbalne komike" kod Nušića ističe i Vladimir Petrić)<sup>24</sup>, ali mi ovde ne možemo ulaziti u analitičko razmatranje uskosti ovih zaključaka još i zbog toga što bi nam trebalo dosta prostora i dosta vremena da pokažemo kako je u Nušićevoj komediografiji reč uvek u funkciji situacije i izražava situaciju: kao što nušićevske situacije nalaze sebi odgovarajuću reč, pa su i na taj način situacije rečite, isto tako su i Nušićeve reči – situacione. Zato se reči u brzo preobražavaju u akciju ili lik, kao što se i lik preobražava u reč. Prema tome, u Nušićevoj komediografiji ne mogu se naći reči u nekom izolovanom i od akcije i lika nezavisnom značenju: čim se napiše – sudbina komediografske reči vezuje se sa sudbinom i značenjem situacije a i sa sudbinom i značenjem lika.

O svemu ovome već sam raspravljao u jednoj posebnoj studiji i zato mi dozvolite da pređem na sledeća uočavanja Velibora Gligorića, pišući o Nušićevoj komediji *Vlast*:

"Humor nije samo u rečima u ovoj Nušićevoj komediji: on je i u ponašanju, ophođenju, pa i u raspoloženju ličnosti."<sup>25</sup>

Bora Glišić piše:

"Nušićev smeh je zasnovan ... na slikarsko-karikaturalnoj viziji sveta"<sup>26</sup>... i suština je data ... u likovima (koji sve sobom obuhvataju)."

Ne iznoseći mišljenja i ostalih Nušićevih kritičara, možemo slobodno zaključiti da se u njima ne pominju ni dramaturgija prostora (kao trajanje) ni dramaturgija vremena (kao prostiranje), niti njihova funkcija u stvaranju i razvijanju Nušićeve komike.

Međutim, čak i kad scenski lik vremensko-prostornih tokova koji su se ukrštali u liku ili koji su se, ukrštajući se i sukobljavajući se, uzajamno sjedinjavali u životno akumuliranje kao pamćenje onoga što je bilo (prošlost) ili kao iščekivanje nečega što će biti (budućnost), dakle, čak i Bora Glišić, (*Nušić – njim samim*), kad lik shvatimo kao neprestano prevazilaženje onog što već jeste – onda se i pri suočavanju prošlosti, sadašnjosti i budućnosti tog lika, neminovno suočavaju i svi, kako spoljni tako i unutrašnji prostori lika, pa se može reći da su prostorni tokovi i vremenska prostiranja žive koordinate svakog scenskog lika. Grafički bi se to moglo prikazati ovako:

budućnost	sadašnjost
sadašnjost	prošlost
uvek	svuda
sad	ovde

Ova grafička shema nije proizvoljna: i u ljudskoj kičmi, kao vertikalnom pravcu prostiranja, sažeta su i mnogomilionska prostiranja vremena, a i mnogomilionska proticanja prostora

<sup>22</sup> Bora Glišić, *Nušić – njim samim*, Vuk Karadžić, Beograd, 1966, str. 10.

<sup>23</sup> *Srpska drama*, priredio Raško Jovanović, Nolit, Beograd, 1966, str. 286.

<sup>24</sup> Videti: Letopis Matice srpske, knj. 372, sv. 3, str. 166-178., i sv. 4, str. 382-396.

<sup>25</sup> Velibor Gligorić, *Branislav Nušić* (u Zborniku: *Branislav Nušić*), Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, Beograd, 1965, str. 197.

<sup>26</sup> Bora Glišić, *Nušić – njim samim*, Vuk Karadžić, Beograd, 1966, str. 194.

kao uslova ljudske akcije i ljudske evolucije uopšte, pa je kičma izvesna sinteza biološkog vremena i prostor za razliku od mozga kao svesti o prostoru i vremenu ili kao pamćenja vremena i prostora. Isto tako i u raširenim rukama simbolički je sažeto i određivanje pravca prostiranja kad je u pitanju prostor (levo-desno) a i pravca prostiranja kad je u pitanju vreme (prošlost-budućnost): sredina je sadašnjost ili sredina je sad, desno je – pre, a levo – posle.

Pređimo, dakle, na prostor kao trajanje i vreme kao prostiranje i, bar donekle, osvetlimo njihovu ulogu u stvaranju i razvijanju Nušićeve komike.

Uzmimo, na primer, čvenu situaciju iz *Narodnog poslanika* kad Sreta Numera vežba Jevrema Protića kako će se ponašati u Narodnoj skupštini: zato se ta situacija i zove “skupštinska”...

U čemu se sastoji suština cele te situacije?

U transformaciji.

I to najpre u transformaciji domaćeg ili privatnog prostora u službeni ili skupštinski prostor:

SRETA: ... Čekaj prvo da postavimo svaku stvar na svoje mesto. (*Meće zvonce*). Tako. ‘Ajđ’ sad! Sedi ti tamo, pa traži reč!

(II, XIV)

Posle ove transformacije prostora, nailazi i prostoru odgovarajuća transformacija lika: Jevrem počne da se ponaša kao da je već izabran za narodnog poslanika, a Sreta Numera otvara sednicu kao da je predsednik skupštine.

I sad počinje da teče jedno drugo vreme – skupštinsko vreme. Protićući, to skupštinsko vreme, počinje da se prostire kao što i transformacijom dobijeni skupštinski prostor počinje da teče ili da traje – sve do završetka imaginarne situacije kao sinteze odgovarajućeg prostora i vremena. Drugi primer uzmimo iz *Gospođe ministarke*: to je situacija kad familija dođe u ugovorenu posetu kod Živke ministarke.

Ulaskom familije prestane da teče dotadašnje “ministarsko vreme” i otpočne tzv. familijarno vreme ili nazad u prošlost vraćeno regresivno vreme, jer je familija oličenje zaostalosti ne samo po starovremenskom odevanju nego i po niskom položaju na društvenoj lestvici: samo je Živka “ovovremenska”, jer je “odskočila” u ministarke. Zato u toj sceni ima komičnih kontrasta ili komičnog sukobljavanja između vremena-prostora koji oličava familija i vremena-prostora oličenog u Živki ministarki.

I celu situaciju upotpunjuje vreme familije, i to vreme ima dvostruki tok, i jedno je vreme iz koga familija dolazi, a drugo je vreme u kome familija jeste: zato se i vreme preko familije prostire ili vreme preko familije biva “oprostoreno”, kao što i prostor preko familije biva “ovremenjen”, jer familija kao strani prostor u ministarskom prostoru, u toku razvijanja radnje, i sama mora da traje i to trajanje familije pred Živkom (koja bi želela da se sve što brže završi) postaje izvanredan izvor komike. Prostor kao trajanje i vreme kao prostiranje su osoben izvor komike i u *Sumnjivom licu* naročito vidljiv u toku saslušavanja uhvaćenog “revolucionara” Đoke...

Sličnih primera ima i suviše u obimnoj Nušićevoj komediografiji i nema potrebe da se i dalje navode. Bio bih suviše opširan ako bi iz ovog analitičkog uočavanja izvodio odgovarajuće zaključke za pozorišnu praksu. Nije teško uvideti kako ova teorijska uočavanja otvaraju nove radne mogućnosti i u rediteljskoj, i u scenografskoj, a i u glumačkoj praksi. Na kraju, ukazao bih, ipak, na još jedan primer kako vreme i prostor doprinose stvaranju i razvijanju komike. Divan primer za to pruža i Nušićeva jednočinka *Kirija* u kojoj se Nušićeva komika apsurdna u svakodnevnom toliko razvija i idejno obogaćuje da značenjem prevazilazi kasniju, ali daleko oštriju i – možemo reći – užu apsurdnost i Joneskua i Beketa, jer perspektiva iz koje je jednočinka napisana, kao i tragikomična ljudska moć da se sve surovosti mogu prevazići iluzijom, predstavljaju optimi-

stičke osobenosti Nušićeve poetike, bez obzira na to što i iluzije kojima se stvarnost savlađuje, postaju surove, jer se posle svih iluzornih prevazilaženja i putovanja iznad stvarnosti, čovek opet mora vratiti u mesto polaska, u svoju stvarnost i u svoje nužnosti kao stanice svog zastoja ili svog stajanja. Sve to ukazuje na to da se Nušić, čak i u apsurdnim situacijama, izvanredno koristio neiscrpnim izražajnim potencijalom vremena koje se prostire i prostora koji traje, jer je Nušić i pomoću izražajne snage vremena i prostora, humanizovao i poetizovao svoje apsurdne situacije i zato su one obojene neiscrpnim tragikomičnim ili "čaplinovskim" optimizmom: i kad su gorke, Nušićeve apsurdne situacije teže da se humanizuju smehom da ne bi bile definitivne, to jest da ne bi bile ubilački – trajne.

*Navedite nekoliko primera izrazite verbalne i situacione komike u Nušićevoj komediografiji.*

Teza o Nušićevoj verbalnoj komici posledica je uprošćenog gledanja na fenomenologiju Nušićeve komike uopšte: Nušićeva komika, koja samo prividno izgleda kao verbalna, u suštini je – situaciona.

I sam Nušić, tumačenjem komičnih reči koje ređa u *Analfabeti* pokazuje kako je upotreba komičnih reči uvek situaciona, i kako je njihovo značenje – situaciono. Na primer:

G. SVETA (*čita*): Rivali, to je kad dvojica prose jednu devojkju.

NAČELNIK: Dalje.

G. SVETA: Kriza.

NAČELNIK: Kako si protumačio?

G. SVETA: Kriza, to je kad vlada da ostavku.

NAČELNIK: Tako je, jer kad ja dam ostavku, to nije kriza. I zato je ja i ne dajem tako lako.

Čitaj dalje.

G. SVETA (*čita*): Kokota.

NAČELNIK: Šta ti je to?

G. SVETA: Kokota, ženska, kada malo više zadigne suknju.

NAČELNIK: Sasvim, a onaj što joj zaviruje pod suknju, zove se kokot. Tako je, brate. Čitaj, molim te, dalje.

G. SVETA (*čita*): Populacija.

NAČELNIK: To mi već izgleda kao neka politička reč. Šta znači?

G. SVETA: Populacija: žene koje rađaju mnogo dece.

NAČELNIK: Gle, molim te. Pa to je naša popadija Persa prava populacija. Izrađala devetoro dece. Čekaj, baš da kažem popu da mu je žena populacija...

Kao što vidimo, ovo je komediografski elementarna situacija u kojoj se rađaju komične reči i njihova značenja u traganju za rečju "analfabeta", ali se, i pri ovom uprošćenom i asocijativnom nizanju komičnih reči, uočava Nušićev metodološki postupak po kome upotrebene reči uvek označavaju neku situaciju i zbog toga je i komika čak i ovih reči koje se samo ređaju (rivali – kriza – kokota – populacija) izrazito situaciona.

Naime, Nušić čak i eventualnu i spontanu komiku upotrebene reči prebacuje sa reči, zajedno s njenim situacionim tumačenjem, na samu situaciju, pa se i na ovim primerima može videti da i usamljene reči koje se ređaju, sugeriraju neku asocijaciju, neku atmosferu ili dejstvo, ali se sve to svodi na neki odnos koji se otkriva objašnjenje, reči, jer se i komičnom rečju označava – odnos.

A svaki odnos proizlazi iz nekih situacija, kao što i situacije mogu proizaći iz – odnosa.

Eto zašto u Nušićevoj komediografiji verbalni humor postoji samo prividno iako je taj humor označen rečima; on ne proizlazi iz reči, već iz odnosa koji prevazilazi reči i situacije koja se na sceni razvija do negacije reči.

*Vi ste o proslavi stogodišnjice rođenja velikog komediografa Branislava Nušića na sceni Narodnog pozorišta režirali šalu u jednom činu Kirija (31.III 1964.). Šta je bila Vaša rediteljska namera u inscenaciji ovog dela? Objasnite ovu svoju režiju s vremenske distance od 15 sezona.*

Nušićevu *Kiriju* režirao sam pod veoma nepovoljnim okolnostima kao što su, na primer, bili pritisci ondašnje direkcije da se predstava radi u strogo realističkom okviru, iako sam se zajedno sa glumcima u rediteljskom radu sve više udaljavao od predstave kao scenske kopije teksta, težeći predstavi koja bi izrazila opšteljudsku tragikomiku nemoći i moći i otkrivala potencijalnu metaforičnost teksta. Ukratko: pokušao sam da prevaziđem direktno preslikavanje socijalnog položaja našeg malog činovnika, da bi se scenski izrazilo značenje njegove moći i nemoći ili značenje njegove sudbine uopšte. Kao što sam pokušao da od očiglednog socijalnog položaja malog činovnika doprem do onoga što nije očigledno – a to su značenja tog položaja – isto tako sam pokušao da i smeh publike otvaram tako da publika dopre i do značenja svog smeha. Uopšte, uzbuđivala me je mogućnost da se ostvari poetična komika apsurdna čije je značenje mnogo šire od značenja uobičajenog realističkog shvatanja teksta.

Zar u toj jednočinki nema i istinske i rečima neiskazane atmosfere koja je nosilac i idejnih iskazivanja? I zar u toj jednočinki nema čak i onih sadržajnih sfera koje su neizrečene ili racionalno neobjašnjene?

Uza sve prepreke, ubrzo je umro i nosilac glavne uloge i izvanredni nušićevski glumac Stanko Buhanc i rad je zaustavljen bez nade da će se nastaviti sve dok, onda već penzionisani, poznati komičar Marko Marinković nije preuzeo glavnu ulogu. I tako se nastavio prekinuti rad...

Ali i dalje su tekli mučni nesporazumi između direkcije i rada na predstavi sve do njenog uspešnog završetka...

Zahvaljujući izvanrednom ostvarenju Marka Marinkovića, publika je predstavu oduševljeno prihvatila, a kritika, uz sve pohvale, s pravom je žalila što u predstavi nije bilo još više smelijih poteza “van okvira asketskog realizma”...

I pored uspeha, ostao sam dužan Nušiću i zato bih voleo da režiram *Kiriju* svejedno u kom pozorištu, još jednom...

Od *Kirije*, iako je jednočinka, u rediteljsko-glumačkoj nadgradnji i ne dopisujući tekst, mogla bi se ostvariti i celovečernja predstava...

I ko zna šta bi se sve još moglo ostvariti...

Eto, kako je neiscrpan potencijal Nušićeve komediografije...

*Josip Kulundžić je izneo tezu o tzv. akcionim grupama u Nušićevoj komediji (rođaci u Ožalošćenju porodici, u Gospođi ministarki itd.). Kako Vi gledate na Kulundžićevu tezu o akcionim grupama kao o osnovnim nosiocima komike? Obrazložite sopstvenu tezu o “komičnim spregama” među likovima Nušićeve komedije.*

Naš poznati teatrolog Josip Kulundžić kome, kao svom profesoru, dugujem mnogo za saznanja iz teatrologije uopšte – prvi je pronicljivo i otkrivачki počeo da osvetljava strukturu Nušićeve komediografije. Tako je došlo i do uočavanja “akcionih grupa” u Nušićevim komedijama dajući tom uočavanju važenje “principa”<sup>27</sup>. Iako to uočavanje zasluđuje da o njemu iscrpnije

<sup>27</sup> Isto.

govorimo ovde bismo mogli reći samo ovo: “Princip akcionih grupa”<sup>28</sup> sugerira izjednačenje ili akciono uopštavanje svih onih koji kao “skup lica” sačinjavaju grupu s obzirom na činjenicu da su svi “istosmerni skup”<sup>29</sup> i da svi imaju “istosmerne namere”<sup>30</sup>. I zato sva lica u grupi “kolektivno reaguju kao jedno lice.”<sup>31</sup>

*Iako je ovo uočavanje akcionih grupa u izvesnom smislu pronicljivo, ono je isto tako i uprošćeno i jednostrano. Zašto?*

“Princip akcionih grupa” sugerira da se međusobno ne samo različita nego i međusobno suprotna lica scenski izjednače, s obzirom na to da svi imaju “istosmerne namere”, zbog kojih “kolektivno reaguju kao jedno lice”. Pri ovome, Kulundžić gubi iz vida osnovnu komediografsku okolnost veoma značajnu i u životu i u Nušićevim komedijama: ako pojedina lica koja čine “akcionu grupu” ujedinjuje isti cilj, njih ne ujedinjuje i egoizam, pa unutar “akcione grupe” ima onoliko uzajamnih suprotnosti koliko ima lica i zbog toga je “akciona grupa” oličenje sledeće situacije:

cilj ili smer

- stvaran i isti za sva lica u grupi,

ali:

jedinstvo grupe

- je prividnost, jer samo prividno

važi za sva lica u grupi, cilj ili smer

- ujedinjuje “akcionu grupu” ali istovremeno:

pojedinačni egoizam

- razjedinjuje “akcionu grupu”

Ako se, pri svemu tome, uzmu u obzir i unutrašnje sposobnosti lika zbog kojih lik u svom razvoju dolazi i u sukob sa samim sobom, bez obzira na to da li tu samonegaciju lik primeti ili ne primeti, i ako se uzmu uzajamni sukobi kao oblici uzajamnih samonegacija (što se sve očito ispoljava u svakoj “akcionoj grupi”), onda njenu komediografsku poziciju zaista treba shvatiti šire kao komični spreg suprotnosti nego kao “kolektivno reagovanje”. Ako uzmemo “skup ožalošćenih” u komediji *Ožalošćena porodica* (kao primer koji navodi sam Kulundžić), odmah ćemo uočiti uzajamno sukobljavanje prividnosti i stvarnosti kao osnovni životni puls “akcionih grupa”, i upravo te suprotnosti i prevazilaze “akcionu grupu” bez obzira na njenu “istosmernu nameru”. Zato je i “kolektivno reagovanje” – prividnost “akcione grupe”, jer je njena stvarnost – razjedinjenost i pojedinačno samoisticanje ili uzajamno negiranje.

Setimo se samo “skupa familije” u komediji *Gospođa ministarka* pa će nam biti još jasnija neophodnost da se teza o “akcionim grupama” prevaziđe tezom o komičnim spregama među likovima, jer ovaj termin potpunije obuhvata komediografsku prirodu i posebno uzetih “akcionih grupa” i komediografsku prirodu svih likova uzetih u celini ili uzetih kao komedijom zatvoren akcioni sistem oličen u svim likovima.

<sup>28</sup> Isto, str. 195.

<sup>29</sup> Josip Kulundžić, *Savremeno scensko tumačenje Nušića*, Letopis Matice srpske, knj. 394, sv. 1, 1964, str. 11-27.

<sup>30</sup> Isto.

<sup>31</sup> Isto.

Režirajući komediju mladog Nušića Narodni poslanik, kojih rediteljskih principa ste se pridržavali u aktualizaciji Nušićevog smeha, komike i satire? Ova predstava se održava na repertoaru skoro punih devet sezona (od 7. V 1970). Čime objašnjavate njenu scensku dugovečnost?

Narodni poslanik se održava na repertoaru toliko dugo zahvaljujući mnogim "srećnim" okolnostima; neke su već pomenute u dosadašnjim izlaganjima, a neke bi se mogle ukratko i iskazati:

- razrešen je odnos između scenske stilizacije i životne uverljivosti, što ukazuje i na razrešenje problema scenskog ritma uopšte;

- omogućeno je skladno sadejstvo između atmosfere scenskog prostora koji obrazuju glumci i scenskog prostora kao scenografskog izraza;

- usklađeno je sadejstvo između glumaca i značenja njihove komike sa komediografskim značenjem stvari i rekvizita u senografskom prostoru;

- ozvučenje predstave deluje kao idejna dimenzija scenske radnje;

- u komediji su naglašena uzajamna samoisticanja između likova do uzajamnih negiranja što omogućava da se sve preobraća u svoju suprotnost, pa i uzajamno usaglašavanje ili uzajamna identifikacija, tako postaje – negacija: tako se u komediji smenjuju negativne apsurdnosti sa pozitivnim apsurdnostima;

- otkrivajući komične kontraste u komediji (što je bilo veoma lako) i tragajući za značenjem komike (što je bilo mnogo teže), predstava *Narodnog poslanika* je pokušaj da se u Nušićevoj komici otkrije i njen potencijal značenja, jer vrednost komike nije u njoj samoj, već u njenom značenju.

Za sada, o ovom Vašem, naizgled jednostavnom pitanju, mogu reći samo ovoliko uz napomenu da su sva Vaša pitanja bila toliko znalački smišljena da je nemoguće bilo na njih odgovarati potpuno i na zadovoljavajući način. I uopšte, rekao bih da je o svakoj umetnosti nemoguće govoriti na zadovoljavajući način, jer se u svakoj umetnosti retko kad može čak i stvarati na zadovoljavajući način...

4F, 10-11, Beograd, 1981, 59-68.

MISAILOVIĆ, Milenko – srpski teatrolog, reditelj, dramaturg, estetičar - rođen 2. IV 1923. u Kremnama, Užice. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu (1949), i Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu (1952). Doktorirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu (1981) sa tezom *Dijalektičnost Nušićeve komediografije*. Kao svestrana umetnička i naučna ličnost svoje angažmane je ostvarivao na polju književnosti, dramaturgije, režije, filozofije, psihologije, kritike, teatrologije itd. Dugogodišnji dramaturg Narodnog pozorišta u Beogradu. Dramaturgiju specijalizovao na Sorboni. Pisac je brojnih dramskih dela, dramtizacija i scenskih adaptacija. Autor je brojnih članaka, ogleđa, studija i eseja iz teorije dramskih umetnosti. Režirao na scenama Narodnog pozorišta u Beogradu, Nišu, Mariboru, Užicu, Prištini dela: Nušića, Gogolja, Inda, Milera, Ozborna, Begovića i dr. Objavio knjige: *Andrić i vaspitanje*, 1975; *Poetika i tragika Bore Stankovića*, 1982; *Komediografija Branislava Nušića*, 1983; *Mudrost narodnog humora*, I-II, 1987; *Dramaturgija scenskog prostora*, 1988; *Tragedija vlasti i vladanja, značenje Sofoklove tragedije "Car Edip"*, 1989; *Dramaturgija kostimografije*, 1990; *Dete i pozorišna umetnost*, 1991; *Kreativna dramaturgija*, I-II, *Uvod u filozofiju pozorišne umetnosti*, 2000. i dr. Dr Milenko Misailović je jedan od najznačajnijih srpskih teatrologa XX veka i slovi kao najbolji poznavalac Nušićeve dramaturgije i Nušićevog teatra komike.



# SAVREMENI NUŠIČEV SVET

## *Dijalog s teatrologom prof. dr Dragoljubom Vlatkovićem*

*Čime objašnjavate neprekidnu aktuelnost Nušičeve komedije na srpskoj pozorišnoj sceni?*

Nušičeva aktuelnost juče i danas ne može se lako objasniti. Za današnjeg gledaoca on je, pre svega, zanimljiv kao slikar jednog prohujalog vremena i bivšeg sveta. No, on je istovremeno iznosio i opisivao ono što je univerzalno i savremeno, pa prema tome i ono što je danas savremeno i aktuelno. Zar u eri poplava magistarskih i doktorskih titula i na hiljade nepodignutih diploma na Medicinskom fakultetu u Beogradu (zato što na njima nema titule "dr"), Nušičeva komedija o Životi Cvijoviću i njegovom sinu nije aktuelna? Da i ne govorimo o drugim našim slabostima – protekcionizmu, malograđanštini, pomodarstvu i sl. I tematikom i idejno-estetskom porukom svojih komedija on je, dakle, savremen i aktuelan. A onda, Nušičeva dela mogu se osavremeniti i aktuelizovati novim pristupima i tumačenjima na sceni, kao što je, na primer, učinjeno sa *Mister Dolarom* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu.

*Do kakvih ste otkrića došli pripremajući disertaciju o književnom stvaralaštvu mladog Nušića? Šta Vas je motivisalo da svoje naučno istraživanje posvetite Nušiću? Koliko je prostora posvećeno Nušičevoj komediji u Vašoj studiji?*

Moja doktorska teza *Mladi Nušić* rađena je za stogodišnjicu piščevog rođenja (1964). Ona se uglavnom bavi izrastanjem i narastanjem, razvijanjem i metamorfozama mladog Nušića, počevši od porekla do ženidbe (1892). Naporedno sam obrađivao i život i književni rad, odnosno sva ona traženja i "stranstvovanja" u dečijoj literaturi, sentimentalnoj pripovesti, ljubavnoj lirici (tome je u mom radu posvećena veća pažnja nego što treba zato što sam pribegao izvesnom biografskom tumačenju Nušičevih dela), a onda prva nalaženja i uspesi u humoreskama, kaplarskim pričama, feljtonističko-satiričnim zapisima *Listići* i prvim komedijama.

Iz Nušičevog života su me interesovala naročito dva "momenta": prvo, kada, kako i koliko je mladi Nušić zavoleo pozorište i, drugo, piščeva povezanost s drugim pokolenjem pristalica pokreta Svetozara Markovića, naročito sa socijalističko-radikalnom (novom) Ujedinjenom omladinom, koja je našeg budućeg komediografa odvela krajem 80-ih godina prošloga veka u nacionalne (i nacionalističke) radnike van granica ondašnje Srbije. I kad sam obrađivao i prvo i drugo pitanje, manje me je interesovalo ono što je poznato (na primer, uticaj putujućeg glumca Mihaila Dimića o kome je i sam Nušić dosta govorio), a više ono što je nepoznato (učesće na demonstracijama u Narodnom pozorištu u Beogradu 1882, polemika s Mitom Cenićem oko uloge pozorišta i sl.).

Šta me je motivisalo da svoja istraživanja posvetim Nušiću? Na to pitanje ne umem da odgovorim. I tada (pre 15-20 godina) i danas, ja sam se najviše bavio i bavim se proučavanjem nekolicine srpskih pisaca koji, u krajnjoj liniji, nemaju mnogo zajedničkog – u prvom redu Nušićem i Borom Stankovićem. Šta znam, možda su oni moja slabost iz srednjoškolskih i studentskih dana. Nušić me je privlačio svojom duhovitošću, živošću, životnošću, raznovesnošću, mobilnošću, progresivnošću, angažovanošću i dr. a Stanković tragičnošću opisanih životnih sudbina i zanimljivim psihološkim portretima.

U tezi sam obradio samo početak Nušičevog komediografskog rada (*Narodni poslanik, Protekcija i Sumnjivo lice*). I moram priznati, više me je interesovala geneza dela i pozorišna sud-

bina komada nego njihova literarno-pozorišna vrednost. Uostalom, ta je vrednost pre mene utvrđena te ja tu nisam mogao mnogo novoga da kažem. Žao mi je što tezu nisam objavio i ja sam, verovatno, jedan od retkih koji nema štampan doktorat. Sada moj rad pretražujem i on bi trebalo da se publikuje pod imenom *Od Albikijada Nuše do Branislava Nušića 1864-1888*, kao sastvani deo triologije o Nušiću (druga knjiga bi nosila naziv *Konzulska vremena Branislava Nušića 1888-1900*, treća – *Ben Akiba 1899-1918*, a za četvrtu, u kojoj će biti obrađen period od 1918. do 1938. još nisam našao adekvatan naslov).

*Koja glumačka ostvarenja izdvajate u tumačenju Nušićeve komedije pre Prvog svetskog rata, između dva rata i posle Drugog svetskog rata? Koliki je doprinos glumačke umetnosti i beogradske glumionice trijumfu Nušića na ovoj sceni? Šta je specifično u komičnoj glumi u Nušićevoj komediji na sceni?*

Smatram da je Nušić u osnovi beogradski pisac i da je najprirodnije da najbolja ostvarenja ima baš na beogradskoj sceni. I čim se (1889) “popeo” na pozornicu, on je imao dobre interpreatore. Od predratnih (i pre Prvog svetskog rata) izdvojio bih Čiča-Iliju Stanojevića kao Jevrema, Persu Pavlović u više uloga, Radenkovića kao Čoveka s nogom, Žanku Stokić kao Živku ministarku. Od posleratnih istakao bih Ljubinku Bobić kao Gospa Micu i Gospođu ministarku, Branku Veselinović kao ministrovu sestru usedelicu, Jovišu Vojnovića kao Sretu Numeru, Slobodana Žurića kao Žana. Svakako da činim nepravdu mnogim drugim značajnim interpretatorima ne spominjući njihova imena. Jer bez velikih glumačkih ostvarenja Nušić bi kao komediograf, nesumnjivo, bio manje uspešan, a bez beogradske glumionice ne bi bilo trijumfa Nušićevih dela širom naše otadžbine i van granica naše zemlje.

Šta je specifično u komičnoj glumi u Nušićevoj komediji na sceni? Nisam siguran da smo izradili poseban, specifičan stil igranja Nušića. Ukoliko bi se i moglo govoriti o takvom stilu, onda bi se morao spomenuti bar Mata Milošević kao reditelj nekoliko Nušićevih komedija u Jugoslovenskom dramskom pozorištu.

*Koliki je doprinos savremene režije tumačenju Nušićevih komedija na beogradskoj sceni? Koje reditelje i predstave izdvajate kao najbolje tumače Nušićeve komike i zašto? Pred kojim zadatkom stoji reditelj danas u tumačenju Nušićevog smešnog sveta? Šta je, po Vama, specifično u režiji Nušićevih komedija?*

U odgovoru na ovo pitanje biću kratak jer se u ovoj oblasti osećam nestručnim i nekompetentnim, a delimično sam već kazao koju reč o tome. Biću svakako prestrog, pa ću izdvojiti samo dva reditelja – Matu Miloševića i Miroslava Belovića, mada, svakako, treba spomenuti i druge. Predratna, pak, rediteljska ostvarenja nisam imao prilike da vidim. Posebno naglašavam samo tri izvođenja koja smatram vrhunskim ostvarenjem. To su *Protekcija*, *Ožalošena porodica* i *Mister Dolar*. Možda je predratna *Gospođa ministarka*, sa Žankom Stokić, takođe bila vrhunsko ostvarenje, kao što je bila i posleratna, sa Ljubinkom Bobić.

U režijskim tumačenjima Nušića, po mom mišljenju, treba polaziti od sledećeg: da je Nušić naporedo humorista i satiričar, ali da satiru nije “švercovao”, da se mora igrati istovremeno i “lako” (zabavno) i “teško” (ozbiljno), da ga treba oslobađati usputnog i površnog, ali ga ne davati u “preradi” i “obradi”, i u promenjenom žanru. Treba uvek isticati njegovu ljubav prema čoveku i njegovu društveno-političku progresivnost. Gotovo uvek izbegavati farsična karikiranja i vodviljska razvodnjavanja i ne praviti parodije od njegovih dela. Isto tako, ne treba ga igrati kao “antidramu”, jer on to nije.

*Šta je osobeno, a šta aktuelno u Nušićevoj komediografiji za današnjeg gledaoca? Zašto je Nušićev smeh neodoljivo živ?*

Nušić je osoben pisac i samo je jedan Nušić. Uvek je bio i uvek će biti aktuelan. A da li će biti prisutan i na pozornici, dobrim delom će zavisi od tumača i interpretatora njegovih dela. Nušićev smeh je ovozemaljski, ovosvetski, domaći, balkanski, mediteranski, opšteslovenski, evropski, da ne kažem (sve)svetski. Nušićev humor se lepi za čoveka jer izvire iz njegove prirode i života. Nušićev smeh je naš, Nušić je naš! Naša nacionalna gordost i kulturno bogatstvo! Malo naroda ima svoga Nušića!

*Da li je Nušić za Vas zabavljač ili satiričar?*

I na ovo pitanje sam već delimično odgovorio. Apostrofirao bih odmah ono što je već rekao dr Hugo Klajn u jednom članku 1964. godine: "Nušić bez komike nije Nušić, ali komika bez satire nije nušićevska". Nesumnjivo, Nušić je, kako je sam govorio – humorista, a ne satiričar, ali Nušićev humor ima i „treću“ dimenziju – satiru, odnosno on u isto vreme zasmehava i ismehava. Kod njega je veoma često smešno spojeno sa satiričnim, komično s kritičnim, lakrdijaško s ozbiljnim. Prema tome, suština i osnovna karakteristika Nušićevog stvaralaštva nije samo u tome što je ono, kako je rekao Bora Glišić, "velika mapa karikature", što u njemu "nema ničeg gorkog, surovog, kao nasrtaj na ličnost", što je neka vrsta "oslobođenja i svojevrsna katarza", već i u tome što u njegovom smehu ima i "nečeg ubojitog", a njegov humor, kako je sam Nušić rekao, iako dobronameran i human, često hoće "da opeče koga po obrazu" i da "oštrom iglicom bocne u kožu", odnosno da ima satiričnih primesa i premisa. I to mnogo više nego što se na prvi pogled može videti, čak i tamo gde bi se najmanje očekivalo (u *Putu oko sveta*, na primer).

*Pratimo li dovoljno sistematično izvođenja Nušića na beogradskoj sceni? Na šta bi trebalo ukazivati novim tumačima Nušićeve komedije? Ko su izneveritelji duha Nušićeve komediografije u nas?*

Mislim da ne pratimo. Čak ni ja koji se bavim proučavanjem Nušića nisam video sva izvođenja Nušićevih komada na beogradskim scenama, a kamoli da sam o njima pisao. I zato ne mogu sebi dopustiti da druge poučavam i ukazujem im kako treba da rade. Smatram da svaki reditelj mora nastojati da što više pronikne u dušu i duh pisca, u srž i bit njegovog dela. Za razliku od drugih dramskih pisaca, čak i jednog Šekspira, smatram da Nušić u Beogradu nije mnogo izneveravan. Izneveravaju ga, po mom mišljenju, najviše oni koji ga prekravaju, oni koji od ozbiljnih drama prave smešne parodije, od društvenih komedija – lakrdije, makar i imali uspeha u tome.

*U kom pravcu bi trebalo da idu nova istraživanja Nušićeve komediografije na beogradskoj i drugim scenama?*

Sve zavisi od istraživača. Ja sam za novog, modernog, ali neizneverenog Nušića. A to može postići samo reditelj od talenta i stvaralac koji nadograđuje, ali ne amputira. Bez obzira na stručnost i iskustvo hirurga, nije nam potreban Nušić kao invalid.

*Ako je Nušić temelj repertoara beogradske scene gotovo već čitav jedan vek, kakvo će njegovo mesto biti na sutrašnjoj našoj sceni? Može li se zamisliti ijedna sezona bez Nušićeve komedije na beogradskoj sceni? Koliki je doprinos Nušića formiranju i obnavljanju naše široke pozorišne publike?*

Ne želim da se bavim proročanstvima, ali sam ubeđen da će Nušić i sutra biti aktuelan i prisutan, jer sadrži, kao što sam već rekao, dosta univerzalnog, savremenog. Može se zamisliti sezona bez Nušića, ali smatram da ne treba da bude nijedne sezone bez njegovog dela. Otkad se pojavio, Nušić je bio, kako se govorilo, "hranilac" i pozorišne kase i pozorišne publike. I danas za

mnoge poluprazne dvorane on može da bude i te kakav “mamac“! Samo, mora da ima izvanredne interpretatore. Uzmimo za primer Ljubinku Bobić. Kada je ona igrala, dvorana je uvek bila rasprodata do poslednjeg mesta.

*Nušić se i sam u mladosti bavio glumom, a često je, kao zreo komediograf i režirao svoja i tuđa dela. Koliko Nušićevi junaci “glume” i “režiraju” svoje komične scene? Šta je za Vas, Nušićev osmeh? Navedite njegove oblike ispoljavanja. Otkuda Nušiću tolika moć smeha, smejanja i ismejanja? Na kraju šta je, za Vas lično, smeh i smešno?*

Nisam se posebno bavio proučavanjem pozorišne umetnosti niti teorijskim uopštavanjima i definicijama smeha i smešnog, te će Vam na ovo pitanje dati prave odgovore pozorišni ljudi i pravi teoretičari. Dosad još nisam dokučio, nećete mi verovati, šta je Nušićev smeh, iako sam o ovom piscu objavio oko sto pedeset napisa. Ako Vam kažem da Nušićev smeh izvire iz smešnih situacija i karakterističnih likova – neću Vam ništa značajno reći. Zbog toga ću Vam odgovoriti samo na jedan deo Vašeg pitanja: otkuda Nušiću tolika moć smeha? Smatram da je u tome presudnu ulogu odigralo najpre njegovo cincarsko poreklo (i druga dva najvažnija srpska komediografa Sterija i Trifković imali su u svojim žilama cincarske krvi), a zatim njegova sposobnost da zapazi smešno iako je on za svoja dela “pozajmljivao” sižee. Svakako je imalo uticaja i to što je od detinjstva zavoleo pozorište i što se u mladosti družio s pesnicima Milutinom, Dragutinom i Vojislavom Iličem koji se svi bavili i dramskom književnošću. No, bilo je u našoj i u svetskoj književnosti i drugih humorista i komediografa, ali je samo jedan Nušić! Znači, imao je literarno-pozorišnih sposobnosti, spisateljskog talenta, dramskog instikta. Drugi imaju Šekspire i Šilere, a mi Branislava Nušića!

*Beograd, jula 1978.*

VLATKOVIĆ, Dragoljub – srpski teatrolog - rođen je u Sopotu kod Pirota u zemljoradničkoj porodici. Školovao se u Pirotu, a studije jugoslovenske književnosti i srpskog jezika diplomirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1952. gde je odbranio i doktorsku disertaciju *Mladi Nušić* 22.12.1964. Jedno vreme bavio se novinarstvom u Radio Jugoslaviji. Zatim deluje kao profesor gimnazije “Uroš Predić” i tehničke škole “Nikola Tesla” u Pančevu (1954-1961), kada prelazi u Beograd kao profesor Vojne akademije kopnene vojske i Centra visokih vojnih škola u Beogradu do 1987. U svom književno-istorijskom radu objavio je o Nušiću oko 170 radova, o Borislavu Stankoviću preko 80, o Kočiću 40 i Stevanu Sremcu preko 30 tekstova. Vlatkovićeva književno-pozorišna istraživanja sačinjava opus od preko 1.000 objavljenih radova, kao i dvadesetak knjiga, koje ga ubrajaju u najplodnije savremene srpske književne i pozorišne istoričare. 1980. objavio je s komentarom nepoznatu Nušićevu jednočinku *Opsada Beograda* u tuzlanskom “Pozorištu” i dramu *Jesenja kiša* (“Scena”, 3, 1980). Objavio je studiju *Sto godina “Narodnog poslanika” u Narodnom pozorištu*, Beograd, 1986. Povodom stogodišnjice, u Zborniku *Branislav Nušić 1864-1964*, objavio sistemsku bibliografiju *Nušić u Jugoslaviji* na skoro 200 stranica, kao dosada najkompletniju bibliografsku građu do tada obradenu o Nušićevom delu i životu. U izdanju “Nušićevih dana u Smederevu” objavio knjige *Nušić, naš Šekspir* 1995. i *Nušić, naš Šekspir, Knjiga druga*, 2001. U prvoj knjizi objavio je 36 kraćih članaka i eseja o životu i delu Nušića, dok sadržinu druge knjige, koju je posthumno priredio dr Zoran Jovanović, čine autorovi radovi na temu *Malo poznati Nušić*, koju sačinjava 30 eseja i ogleda o najvećem srpskom komediografu XX veka. S obzirom da do sada nije objavljena Vlatkovićeva doktorska teza posvećena mladom Nušiću, osim u delovima, ovo naučno-istraživačko delo jednog od naših najboljih poznavalaca Nušićevog života i dela, trebalo bi objaviti u celosti. Umro u Beogradu, 25.08.1999.

# DRAMSKA REŽIJA I ESTETIKA

## *Dijalog s estetičarom prof. dr Milanom Damnjanovićem*

*Oko predmeta i definicije režije vode se već ceo vek polemike u svetu i u nas. Šta je predmet dramske režije, i šta je osnovni zadatak dramskog reditelja?*

Sva pitanja kruže oko 1. i 2. i zavise od njih, što je opravdano, jer je reč o dramskoj režiji kao umetnosti, i to u vezi s velikim promenama i novim položajem pozorišne umetnosti u našem vremenu i u savremenoj kulturi. Zato se usresređujemo na 1. i 2, i otuda, sasvim kratko, izvodimo zaključke o svemu ostalom.

To što se u našem vremenu raspravlja o dramskoj režiji kao o novoj umetnosti, što se pita šta je ona, ko se njome bavi i na koji način, što se tako nastoji odrediti *Šta, Ko i Kako* režije, ne upućuje na neki sporni predmet, nego pre na bespuće, i možda čak na bezizlaznu situaciju tradicionalne pozorišne umetnosti u ovom času. Jer, dramska režija stiže i brani svoje pravo i vreme kad se pojavljuje film kao jedna nova umetnost, a zatim i drugi, dotad nepoznati mediji umetničkog komuniciranja putem radija, televizije i drugog, u vreme kad tradicionalna likovna umetnost postaje samokritička disciplina, kad muzika kao autonomna umetnost dolazi do samoosveženja, i kad pesništvo putem konstitutivne samorefleksije samo sebe zasniva. S umetnošću režije, ali i s nizom drugih istovremenih promena, stara pozorišna umetnost postaje na nov način svesna sebe, njen tradicionalni pojam postaje kritičan, što se izražava u takozvanim revolucijama u teatru našeg vremena, upravo onda kad je rediteljska umetnost postala problematična nova umetnost. Upravo ona radikalnost promene, na koju upućuje izraz "revolucija" u modernom pozorištu, zahtevala je teorijsko obrazloženje, što obuhvata i sistematiku pitanja *Šta, Ko i Kako* dramske režije kao umetnosti, prema genijalnom uviđanju Đerđa Lukača u *Istoriji razvoja moderne drame* (1911). Lukač, naime, piše, povodom Strindberga, o mogućnosti modernog pozorišta: "Prvi njegov (Strindbergov) zahtev bio je moderno pozorište... Kod njega je reforma pozorišta, koja je kod drugih bila neposredno praktična i zbog toga neminovno vezana za hiljadu kompromisa, opet postala teorijska i otuda 'do krajnosti radikalna.' Ta "do krajnosti radikalna" reforma je, svakako, isto što i revolucija, ali je pri tom važno to što Lukač uviđa da ona pretpostavlja promenu principa, što se jedino teorijski može obrazložiti. To važi za modernu umetnost uopšte, a ne samo za pozorište, jer je u svim umetnostima jednako doveden u pitanje sam pojam umetnosti, i svuda umetnost postaje problematična samoj sebi. To važi i za "novu umetnost" dramske režije: otuda pitanje šta ona znači, ko se i kako njome bavi proističe iz načelne problematičnosti pozorišne umetnosti u našem vremenu. Pošto ta problematičnost proističe iz naizgled bezizlazne situacije tradicionalnog i građanskog teatra u bitnoj povezanosti s krizom dotad važećeg sistema vrednosti u sklopu svetsko-istorijskog preokreta, koji je još u toku, iz svega toga može se razabrati uloga filosofije umetnosti ili estetike, kojoj se obraćamo baš u takvim zatvorenim situacijama, iz kojih tražimo izlaz, u vreme radikalnih promena, kad postaje neophodno teorijsko obrazloženje novih principa.

*Andre Vensten, u svojoj studiji Pozorišna režija i estetika, piše: "Još donedavno potpuno ignorisana od estetike, režija joj, međutim, pruža – ova studija to može predvideti – predmet istraživanja utoliko povlašćeniji što ta nova nauka ima šta da ponudi i šta da prihvati." Šta estetika može da ponudi režiji, a šta režija da prihvati od estetike?*

U genezi moderne umetnosti, i, posebno, modernog pozorišta, u kojem se sada osamostaljuje umetnost glume u odnosu na dramsku književnost, kao i u odnosu na vladajuće realistič-

ko shvatanje u psihologizmu i naturalizmu građanskog teatra, kad se pojavljuje “nova umetnost” režije, zadatak je estetike kao otvorenog sistema filozofskih stavova i gledišta da teorijski obrazloži smisao prekida s tradicijom, s dotad važećom umetnošću, kao i smisao preokreta u pozorišnoj umetnosti.

Iz nastajanja “nove umetnosti” režije, estetika, sa svoje strane, može potvrditi neka svoja načelna saznanja i uviđanja koja se odnose na genezu moderne umetnosti uopšte i posebno, na genezu modernog pozorišta, u kojem se ne događa samo zamena jednih pozorišnih konvencija drugima ili, možda, kao i u drugim umetnostima u prelaznim vremenima, zamena epohalnih estetskih paradigmi, već se radikalno menja odnos prema dotad važećoj pozorišnoj umetničkoj tradiciji. Pozorišno umetničko delo, predstava, sada nastaje iz rediteljske vizije dramskog teksta, iz slobodnog ophođenja reditelja prema istoriji njegove umetnosti, koju on ima tako reći pred sobom, i sam odlučuje o tome koju tradiciju da prihvati. Otuda pisana drama više nema presudnu ulogu, ma koliko pozorištu bila potrebna književnost: dovoljno je, kako je to iskusio Arto (Artaud), da se oko “poznatih tema, činjenica i dela” pokuša “direktna režija”, ali pri tom nije važna samo prednost “fizičke režije”, kako je mislio Arto, samo “otelovljenje” nasuprot umetnosti (pozorišnog) dijaloga, nego ta direktnost režije upućuje na stvaralački stav reditelja, čiji stav nije posredovan istorijom, ovom ili onom tradicijom kao nekom silom s leđa, ovom ili onom konvencijom ili važećom vrednošću, no izvire iz autonomne odluke, iz samoodređivanja, iz slobode samog reditelja, koji na taj način postavlja novu konvenciju ili novu vrednost, za koju traži socijalnu saglasnost i priznanje. Otuda umetnost dramske režije tek u našem vremenu postaje samosvesna umetnost.

No, iz uviđanja specifične prirode “nove umetnosti” dramske režije, estetika može doći do novih saznanja o pozorišnoj umetnosti uopšte. Pokazuje se, naime, da je ta umetnost na osoben način tako reći politehnička, da nastaje iz sadejstva različitih umetnosti: tako se, pored umetnosti glume, sada pojavljuje umetnost režije, pored ranije uvek prakticizirane (pozorišne) muzike, slikarstva, plesa, ali i novih medija. Novo je to što se sada ceo taj skup umetnosti podvrgava rediteljskoj viziji, pa se tako ova stara kolektivna umetnost podvrgava stvaralačkoj subjektivnosti jednog umetnika, mireći u sebi ta dva naizgled nesaglasna principa. Odatle prostiče nova svetlost i u smislu mogućnosti kolektivnog stvaralaštva u uslovima modernog teatra, kao i u odnosu na sam pojam pozorišnog umetničkog dela.

Tek od časa kad je pozorišno umetničko delo (predstava) postalo zavisno od umetničke vizije reditelja, koji izgrađuje svet svoga dela tako reći od početka, od metodičnog ništa, “stavljajući u zgradu” sve što mu je “dato”: dramski tekst, glumačke snage, ceo pozorišni kolektiv i svu tehniku, da bi sve njih i sve to podvrgao svojoj viziji, pozorišna umetnost je kao kolektivna umetnost pokazala svoj stvaralački karakter, paradoksalno, kao umetnost velikog pojedinca. Ali, ne samo da je rediteljski teatar živi paradoks jedne izvorno kolektivne umetnosti, nego se pozorišno umetničko delo pojavljuje kao apsolutno delo velikog i umetnika u času kad se u modernoj umetnosti uveliko praktikuje romantičarska uloga umetnika kao apsolutnog stvaraoca. Kad se i pojam umetničkog dela u istom smislu menja: delo se više ne apsolutizuje, jer se umetnost shvata kao proces, kao bitno društvena komunikacija, u kojoj delo predstavlja samo jedan moment, na koji posmatrač (publika) može uticati, jer delo nije apsolutno delo, no predlog koji posmatrač kao koautor može da izmeni i čak odbije.

Odatle proističe zaključak da je nova umetnost režije proistekla uz novog položaja pozorišta u današnjem društvu i u kulturi, tako da se u kompleksnoj pozorišnoj umetnosti menjaju i stare umetnosti u traženju izlaza, kao što se pojavljuje i jedna nova umetnost s daljim promenama.

*Da li je mogućna interdisciplinarna nauka o režiji kao umetnosti (pozorište, film, radio, televizija)? Koje metode bi trebalo primeniti u naučno-istraživačkom radu ove "neuhvatljive umetnosti?"*

U interdisciplinarnom naučnom radu pre svega je potrebna metodička opreznost, jer svaka interdisciplina pretpostvalja disciplinu, što znači neko smislaono i stvarno središte naučnog rada, iz kojega se može pružiti ruka prema nekom drugom takvom središtu u nekom drugom području istraživanja. Kompleksni ili poli-tehnički karakter pozorišne umetnosti izgleda da upućuje na metodički pluralizam i kada je reč o pozorišnoj režiji, ali tu sve zavisi od vizije reditelja, tu se nalazi ono smislaono središte koje povezuje različite metode u istraživanju te "nove umetnosti". Pošto je reč o stvaralačkoj viziji jednog umetničkog dela koje tek valja stvoriti, potrebne su posebne pojetičke metode, kojima se ustanovljava ona konkretna ideja predstave od koje reditelj polazi, koja može da bude pretežno likovna, ili pak muzička, ili pak pesnička reč i njeno značenje, da bi se iz toga središta razumeo sav dalji postupak i specifična tehnika, upotreba materijala, određivanje stila glume... Ali, ona stvaralačka vizija dela pretpostavlja prethodni rad u proučavanju osnovnog dramskog teksta, proučavanje obeležja jedne epohe, pisca i tako dalje da se razabere ili nasluti nešto kao štimung jedne epohe ili neka osnovna intonacija dramskog pisca u skladu ili neskladu s onim štimungom i drugo. Uvek iznova valja tražiti metodu za proučavanje umetničkog dela uopšte, ali delo reditelja kao delo jedne "nove umetnosti" trebalo podvrći pojetičkim metodama (R. Passeron), po mogućstvu u saradnji sa samim rediteljem, što znači na temelju njegove samointerpretacije svoga dela, njegovog shvatanja vlastite umetnosti uopšte, jer je samorefleksija konstitutivna za modernu umetnost.

*Osvrnite se na sve češću pojavu intermedijalne režije (recimo, Bergman), kad reditelji "klize iz medija u medij" (pozorište, drama, opera, film, radio, televizija). Kakve koristi i štete proističu iz ove pojave promena medija u režiji?*

Poli-tehnička umetnost dramske režije je podesna za intermedijalan rad, ona je savremenik pronalaska novih medija, ali se i tu formalno moramo držati stvaralačke vizije reditelja i pitati za njeno otelovljenje u delo. Odatle je jednako moguće unapređenje kao i šteta za samu stvar, ali je u osnovi važno u pojedinačnom slučaju pratiti operativni put nastajanju dela, u kojem je medij opravdan ili ne, iz kojega se vidi unapređenje iz prelaska na novi medij ili šteta koja je iz toga proistekla, i slično.

*S obzirom da režija nema sopstvena sredstva izražavanja, nego se izražava u dramskom materijalu, živom glumcu i njegovim izražajnim sredstvima, kako izvesti "gramatiku", "sintaksu" i "jezik" režije?*

Umetnost kao bitno društvena komunikacija jeste jezik, ali ne u lingvističkom smislu reči "jezik"; zato ni u odnosu na umetnost režije nije moguće govoriti o gramatici, sintaksi i sličnom. Umetnost jeste jezik u onom izvornom smislu reči, u kojem se u ontološkoj metafori za nju može s Heidegerom (Hajdeger) reći da je jezik bića. Ipak, ne samo da je sva moderna umetnost refleksivna, nego je pozorišna umetnost intelektualna po tipici dramskih situacija, po neophodnosti unutrašnjeg obrazloženja razvoja dramske radnje i drugog, tako da ona ne može biti onaj izvorni potez rukom u likovnom delu, i slično, ali to ne znači da u njoj nema neke druge izvornosti, koja se nahodi u onoj rediteljskoj viziji, ali i u pokretu glumca u određenoj situaciji na sceni. Otuda je jezik režije moguće izvesti naknadno, iz rada jednog reditelja kao konvencije kojih se pridržavao, ali je, u osnovi, umetnost režije zavisna od jezika tumačenja i jezika oblikovanja vizije reditelja, što se različito ispoljava od jednog do drugog dela.

*Kakve su mogućnosti multimedijalne režije (laterna magica) i estetike istraživanja? U kojem su odnosu eksperimentalna režija i estetika?*

Eksperiment je ovde iskustvo slobode, a ne ona strogo naučna metoda u ideji moderne nauke. Otuda je u širem smislu reči svaka rediteljska vizija eksperimentalna, ali je u užem smislu reči vezana za praktike oslobođene pozorišne umetnosti i, posebno, “nove umetnosti” režije. Ta “nova umetnost” je ili eksperimentalna ili nije ništa, jer reditelj kao umetnik polazi od onog metodičkog *ništa* i, nadnoseći se nad njim, na svoj rizik počinje izgradnju novog “sveta”.

*Šta je “imanentna režija”? Navedite primere režije u svakodnevnom životu.*

Režija je uvek imanentna onoj viziji dela od koje reditelj polazi. “Režija” u svakodnevnom životu ne spada u fenomen o kome je ovde reč.

DAMNJANOVIĆ, Milan – srpski filozof i estetičar - rođen je u Smederevskoj Palanci, 1924. Diplomirao filozofiju na Filološkom fakultetu u Zagrebu. Doktorsku tezu *C. Fiedler am Scheidwef* odbranio u Beču, kod profesora Kainza i Gabriela. Saradivao je izvesno vreme u Institutu društvenih nauka, a zatim je profesor Filološkog fakulteta u Sarajevu, i konačno kao redovni profesor beogradskog Univerziteta umetnosti. Objavio je, osim teze (Wien, 1957), i knjige: *Problem eksperimenta u estetici*, Beograd, 1965; *Strujanja u savremenoj estetici*, Zagreb, 1966; *Estetika i razočaranje*, Zagreb; Ed. *Fenomenologija*, Beograd, 1975; *Sušтина i povest*, Beograd, 1976; *Istorija kulture*, Niš, 1977, i druga dela iz oblasti estetike, filozofije i kritike. Umro u Beogradu 1994.



# O KULTURI REŽIJE I POZORIŠNOJ KULTURI

## *Dijalog s teatrologom prof. dr Borislavom Jovićem*

*U traganju za estetikom režije, njenim umetničkim i društvenim značenjima danas, želeo bih da odgovorite sa stanovišta Vaših istraživačkih rezultata o kulturi režije, o statusu režije u organizaciji teatra i uopšte o kulturi režije?*

Čini mi se da se, dodavanjem pojmu “režije” pojma “kultura”, otvaraju sva pitanja života, sa svih dosad poznatih – a i još neotkrivenih – aspekata. Ništa se ne menja ako režiju redukujemo samo na pozorišnu režiju.

Mislim da je Vaš pionirski rad izuzetno značajan, metod Vam je dobar. Uvek su najbliži pojavi oni koji u vezi s njom ostvaruju sredstva za život – profesionalci.

Danas je, u razvijenijim društvima, pa i u nas, rediteljska profesija napeta između zahteva razmažene “potrošačke” publike, koja “troši” samo “zanimljive stvari” i traži – po nekom zakonu “narkomanije svake vrste” – uvek nova uzbuđenja, “po svaku cenu”, i, s druge strane, nesporne i vajkadašnje kulturne misije, scenske umetnosti, koja se uvek “poteže” (“kao keba iza pasa”) kad god bi ko pokušao da omalovaži ugled profesije. Inače se samo po sebi “podrazumeva”, da je to “to” – “ono pravo”, samim tim što ga “mi” radimo.

Istraživati kulturu režije znači utvrđivati kriterije za prepoznavanje doprinosa režijske, odnosno pozorišne umetnosti proširivanju ljudskih saznanja, svesti i emocionalnih iskustava, i određivati granice preko kojih “slobodno rediteljsko stvaralaštvo” postaje “cirkus u kojem virtuozi izvodi svoje akrobacije”.

Naravno, ne pada mi na pamet da se režiji kao pozorišnoj funkciji, i rediteljima kao poslenicima pozorišne umetnosti, mogu, u ime “svetlih ciljeva zajedničke ljudske budućnosti”, postavljati ma kakvi zadaci van okvira njihovih umetničkih ciljeva i umetničkih uverenja, pa ni zadaci stvaranja istinskih kulturnih dobara. Sve što rade poslenici umetnosti, pa i pozorišni reditelji, utoliko je “umetničkije” ako je, kao poruka i značenje, oposredovanije i skrivenije u materijalizovanom izrazu. No, talasi koje po reci života stvaraju umetnici svojim delima, nemaju nikavog značenja, pa nisu ni umetnički, ako bar malo i nekad ne pomaknu teskobne obale ljudskog postojanja. Ti talasi se vrlo precizno, intenzivno i spontano doživljavaju, pa zašto onda da im ne posvetimo onoliko istraživačke i analitičke pažnje koliko vredi njihov učinak u našim naporima da opstanemo i opostojimo na što bolji, ljudskiji način!

*Vi ste svoju pozorišnu delatnost najpre počeli kao reditelj. Kakva su Vaša praktična i teorijska iskustva iz umetnosti režije? Kasnije je Vaš razvoj išao prema naučnom i pedagoškom angažmanu. U kojem su odnosu umetnička, naučna i pedagoška iskustva?*

Dospeo sam u profesionalno pozorište u onom vremenu kad još nismo “izdavali” umetničke diplome za poslove u pozorištu. Krenuo sam s verom u misiju pozorišta, i naravno, u sopstveni talent. “Zanat” sam učio radeći siskusnim rediteljima: Berislavom Zambrlinom, profesorom filosofije, koji je studirao kod Frojda, slovenačkim rediteljem i dramskim piscem Lojzdem Štandekerom, starim hrvatskim glumcem i rediteljem Vatroslavom Hladićem, i Vasom Kosićem, jednim od najznačajnijih pozorišnih stvaralaca u Bosni između dva rata. Sada, s distance od više od trideset godina i posle dvadeset godina pedagoškog rada, stvaralačko i pedagoško delovanje ovih skromnih ljudi izgleda mi vredno posebnog pomena.

Zambrlin, čijeg se snažnog bas-baritona sećam kao lavlje rike iz mraka praznog gledališta, koju je izazvao glumac, šepRTLjanjem s tekstom na “rasporednoj probi” (“Nisi plaćen da glumiš, jer glumiti ne znaš, plaćen si da znaš tekst”), prenosio je na probama i pripremama za probe, Rajnhardtovu pozorišnu školu preciznog i dubokog analitičkog rada. Svojim preciznim, uvek temeljno razrađenim i objašnjenim, rediteljskim koncepcijama, učio je kako se savladava bifunkcionalnost režije: kao kičme pozorišnog čina, i kao mosta s društvenom sredinom.

Od Vatroslava Hladića, koji se u radu ponašao bliže svom imenu nego prezimenu, moglo se mnogo naučiti o zakonima “prebacivanja rampe” i o scenskom intenzitetu, a od Štandekera “aranžirske” tehnike, ili, preciznije: kako se utvrđuje mizanscen istraživanjem i fiksiranjem odnosa karaktera na sceni.

Štandekеров rediteljski postupak podrazumevao je, kao glavni cilj, iskrenost i istinitost scenskog izraza. Režiju je svodio na pomaganje glumcu da pronade istinu: prvo samo jednu, u jednoj jedinjoj intonaciji ili gestu, a zatim ga je podržavao da iz te istine pronade i ostale. Istina je bila ono što on oseti kao istinito, a teško mu je bilo podvaliti. Skakao bi, razjaren, po sceni između aktera, ne prepoznavajući ko je ko, jer je imao naočare dioptrije od gotovo minus dvadeset, sve dok ne bi čuo “prave” intonacije. To je ponekad trajalo duboko u noć. Niko se nije bunio – tako se onda radilo u svim pozorištima naše domovine.

Sarađivao sam i s Mešom Selimovićem, u vreme našeg zajedničkog angažmana u Narodnom pozorištu u Sarajevu, u kojem je on bio umetnički rukovodilac Drame. Pomagao mi je da se okrenem sebi i istraživanju sopstvene pozorišne estetike. U prvim godinama mog rediteljskog, profesionalnog rada, bio je za mene značajan susret s Gavelom (1953) i njegovim tadašnjim asistentom Kostom Spaićem, a i s Markom Fotezom, koji mi je i kasnije pomagao u teorijskom radu. Ipak, najvažnije je ono što sam doživio i naučio – režirajući. Za deset godina umetničkog rada u pozorištu (1949-1958), režirao sam dvadeset predstava. Bila su to, uglavnom, dela domaćih klasika. Tumačio sam u tom periodu i mnogo uloga u dramama.

U nauku sam dospao u vezi s pozorištem, i zbog pozorišta – a i bežeći od njega. Nisam mogao da prevaziđem sukob u sebi između očekivanog i doživljenog. Odnose među ljudima u pozorištu doživljavao sam tako da sam morao da odem iz pozorišta. Izabrao sam *radne odnose* u pozorištu kao predmet naučnih istraživanja, i tako postao pozorišni poslanik “na privremenom radu” u nauci. Rezultati mojih istraživanja, koji se, ukratko, mogu svesti na dokazanost činjenice da organizacioni oblik pozorišta i njegov status određuju karakter odnosa ljudi u pozorištu, i da pozorišnim umetnicima više odgovara autorsko-pravna zaštita nego radno-pravna, doneli su mi, kako se to nekad govorilo, “katedru” u Pozorišnoj akademiji, koja se sada zove Fakultet dramskih umetnosti (u Beogradu).

Teško mi je danas da razdvojim svoja iskustva prema profesionalnim aktivnostima kojima sam se bavio. Sve što sam dosad radio bilo je po liniji neke rezultante između mog spontaniteta i uslova u koje sam “upadao”. Nastojao sam uvek da radim ono što volim, a u okviru onoga što sam morao da radim – nastojao sam da se što više “izživim”. U tome sam prilično uspevao, tako da, kad danas zanemarim različitost rutinskih tehnika poslova kojima sam se bavio, izgleda mi da sam uvek radio isto: trudio se da shvatim ono što me zanimalo, uživao sam u produbljavanju saznanja, i stalno pokušavao da delujem na praksu. Umeo sam uvek da pripadam nekim dalekim ciljevima, koji su mi se činili ostvarivim. Danas je to *organizaciona kulturologija*. Tako zovem disciplinu čija istraživanja polaze od pretpostavke da je život moguće organizovati kao kulturnu zajednicu ljudi, na osnovu znanja o ljudskim potrebama i znanja o organizovanju.

*Koji je osnovni zadatak dramskog reditelja u našem pozorištu? Kakav je položaj reditelja i režije u današnjem teatru?*

Da bismo mogli da razgovaramo o ovome, morali bismo imati nešto što – nemamo. Mišlim na raščišćene pojmove, a pre svega pojam *pozorišta*. Teatrologija je generalno prihvaćena kao naučna disciplina. “Proizvedeno” je mnogo tekstova o tome. No, ova disciplina nije raščistila ni to što joj je *predmet*, pa liči na “čardak ni na nebu ni na zemlji”. Meša se u njoj: teatar kao pokret (način življenja), teatar kao institucija (način proizvodnje predstava), teatar kao rezultat (predstava – umetničko delo), i teatar kao doživljavanje predstavljanja. Sve su to mogućni pristupi, ali ni jedan ne osigurava kompleksnost razumevanja pozorišta bez čega nema spoznaje.

Gotovo da se savremeno “teoretisanje” o pozorištu iscrpljuje u estetičkim analizama spiritualne suštine pozorišta. Tim analizama pokušava se, čak, uticati na praktične probleme današnjih pozorišnih ustanova.

Isto je i s režijom. Teorijska znanja o pozorišnoj režiji iscrpljuju se u opisima metoda značajnih reditelja: majningenovaca, Antoana, Krega, Stanislavskog, Rajnhardta, Mejerholjda, Koppa i najnovijih, “avangardista” – kojima se pripisuje stvaranje “prisnih”, “ritualnih” i ambijentalnih teatar, “teatar isceljenja”, “teatar surovosti”, hepeninga i kakvih još ne – u okviru pokušaja manipulisanja ljudskim nagonom predstavljanja. U mnogim nadutim raspravama i “debelim” knjigama, od kojih su neke – na primer, Divinjonova *Sociologija pozorišta*, i Molinarijeva *Istorija pozorišta* – izdavačke podvale, jer im sadržaji nemaju nikakve veze sa naslovima (oni sugerišu da je reč o sistematičnim, naučnim delima, a to su, u stvari, zbirke eseja, a Molinarijevi eseji su i izuzetno dobro ilustrovani i grafički opremljeni), više se brane stečene pozicije nego pozorište, kako piše Alfred Simon, nazivajući autore ovakvih rasprava u Francuskoj “super-vedetama inteligencije”, koji pišu tekstove “za svoje trice”, a nemaju pojma šta je pozorište.

U nas se, takođe, mnogo piše o pozorištu, i to uglavnom anegdotski, biografski i autobiografski – a malo naučno. Pozorišna kritika u novinama nam je, nesumnjivo, “učena”, ali iz nje se može razabrati samo šta pozorište nije, sa stanovišta nekih doktrina i nekog ukusa, a ne šta jeste i šta bi moglo da bude, niti se na osnovu nje može naslutiti da je tu teč o nečem u vezi s igrom i “zabavljanjem” ljudi.

Predstava o pozorištu kao pojavi iz prakse ostaje, zasada, najsigurniji pojmovni oslonac. No, razmatranje položaja reditelja u našem pozorištu otežavaju još dve značajne okolnosti: jedna je teorijske, a druga praktične prirode. Naša pozorišta, po pravilu, ne primaju reditelje u stalni radni odnos, nego ih angažuju “à la pièce” (“od komada”), pa to veoma otežava, obesmišljava raspravu o njihovoj ulozi u pozorištu. Oni, uglavnom, “prave predstave”, kako znaju i umeju, a kako kao pojedinci dolaze do te prilike – posebno je pitanje, za poseban razgovor.

Drugo, ne znamo “čisto” ni šta je to režija. Ona, svakako, nije smo ono što neposredno rade reditelji. Ako apstrahujemo neumetničke činioce, “kao predrežiju” (ideološke, političke, ekonomske i organizacione, to jest pitanje o kakvom tipu pozorišta je reč), ostaje nam režija u užem smislu, umetnički data već u delu. Ne samo u didaskalijama, tu najmanje. Veliko delo samo po sebi ukida režiju: naravno, samo u slučaju kad je i reditelj na nivou dela. Na režiju, shvaćenu kao umetničko opredeljenje za određeni način izvođenja dramskog dela pomoću scenskih predstava, najviše utiče, čak i presudno, glumački ansambl koji je u podeli.

U idealnom obrascu, uloga reditelja u pozorišnoj umetnosti je katalizatorska. Reditelj mora da bude bujne, uznemirene uobrazilje, s prefinjenim smislom za najskriveniju tajnu ljudske reči, tumač svih ljudskih osećanja, s darovitošću oživljavanja raznovrsnih karaktera, mora da zna da iz dela izvuče dramske motive i da brani umetnička uverenja, ali sve je to samo skup preduslova

kojima reditelj dobija poverenje glumaca, čija je scenska igra jedina verifikacija napora i doprinosa reditelja i svih drugih umetničkih i neumetničkih učesnika u stvaranju predstave.

Reditelji se u praksi, naravno, ne ponašaju po idealnom obrascu. Skloniji su “rediteljskom teatru”, shvatanju pozorišta kao sredstva rediteljskog izražavanja. Neretko, “izopačuju” klasične tekstove, sele predstave u provizorne ambijente, i podstiču glumce na improvizaciju. Teško je poverovati da je uvek reč o umetničkom uverenju. Na to ih, verovatno, prisiljavaju i spoljni faktori: zahtevi “tržišta”, loši tekstovi, nivo interpretatora, uslovi rada, ali i nedovoljna kritičnost prema svojoj umetničkoj ulozi i sopstvenim moćima. Između ostalog, stvar kulture reditelja je da li će izražavati samo samoga sebe pomoću pisca i glumaca, i tako: osujetiti optimalne umetničke i kulturne efekte, ili će oslobađati, u delu još nedokučeni, izraz novog dijaloga sa publikom.

*U kojoj je meri je umetnost režije uslovljena “umećem organizacije”?*

Između ove dve sintagme – “umetnost režije” i “umeće organizacije” – mogu se staviti znaci jednakosti, jer režija i nije ništa drugo do organizacija, ako pod njom razumemo aktivnost usklađivanja raspoloživih uslova, zbog ostvarivanja određenog cilja. Možemo to “umeće organizovanja” zvati umetničkim, ali reditelja time ni malo ne oslobađamo organizacionih poslova koji su suština njegove funkcije u teatru.

Reditelj, naravno, sve radi polazeći od svog koncepta dela i vizije predstave koju režira, ali od njega se ne očekuje da tu svoju rediteljsku koncepciju “ispripoveda”, nacрта, ili učini nesumnjivom na ma koji drugi način, nego da pronade i stavi u dejstvo sredstva pomoću kojih će se ona pretvoriti u predstavu. Njemu je sopstvena koncepcija kriterijum za donošenje odluka, dok su mu same odluke organizacione – počev od one o podeli, pa do onih kojima verifikuje neke faze proba, scene, predloženu scenografiju, svetlo, muziku, kostime, tempo, ritam... iza svake odluke stoji, ili bi trebalo da stoji, umetničko uverenje reditelja, ali to su, ipak, prvenstveno organizacione odluke, jer su obavezno kompromisne, kao i svako materijalizovanje ideje.

Umeće organizovanja ne iscrpljuje se u reditelja donošenjem odluka. On mora i da “iznudi”, ako je neophodno, neko željeno stanje, a ne samo da ga normira. To je, takođe, “organizaciono umeće”, i to još višeg ranga.

Odavno se već zna da samo “umeće organizovanja” nije dovoljno savremenom pozorišnom reditelju. On mora mnogo da zna o organizaciji i njenim metodima, da bi mogao efikasno da obavlja posao. Slikari već koriste “kućne kompjutere” za variranje likovnih rešenja, a pozorišni reditelji slabo mare i za elementarna znanja iz naučne organizacije rada, iako je još Mejeroljd, pri samoj pojavi “Tejlorovog metoda”, otkrio njegovu vrednost za pozorišni rad, a Stanilavski ga uveliko primenjivao. Krleža je, u vreme boravka u Moskvi 1925. godine, zapazio “savršenstvo mehanizma emhatovskog sveta”, i zabeležio da je u njih svaka, i najnezatnija, kretanja matematički pedantna, a režijski “skeleton” tako precizan i statički proračunat da se tekstovi sa scene sviraju kao kamerna partitura, ali nije umeo da objasni kako dolazi do toga da je svaka predstava MHAT-a “klasični koncert pod rukom virtuoza”. Na tome mu, uostalom, ne bi trebalo mnogo zameriti, jer su slični slučajevi i danas tajanstveni za “ljude od pozorišta”. Kada je, pre nekoliko godina, neko pozorište iz Istočne Nemačke, na BITEF-u, ispoljilo savršenstvo svog predstavjačkog mehanizma, onda je to ocenjeno kao primer “radne discipline”.

*Kako i na koji način ekonomika utiče na stvaralaštvo dramske režije u našem pozorišnom životu?*

Pod “ekonomikom” možemo da smatramo samo ekonomske zakone i njihovo delovanje, a i naša znanja o tim zakonitostima i našu primenu tih znanja. Drugim rečima, “ekonomikom”

nazivamo samu ekonomsku stvarnost i nauku o njoj. Da ekonomski zakoni deluju u pozorištu, ne bi trebalo dokazivati. "Nema para" - to je najčešća "informacija" koja se otuda čuje. Nemaština, naravno, neposredno pogađa stvaralaštvo reditelja u pozorištu, jer je njegova koncepcija glavni izvor troškova, a njegova stvaralačka sloboda najveća opasnost za osiromašenu pozorišnu blagajnu.

Smešno je ovoj realnosti suprostavljati parolu: "Zar ćemo dozvoliti da umetnost bude rob?!" To se danas često čini, u ime spasavanja umetničkih institucija od dejstva inflacije i drugih ekonomskih nezgoda u kojima smo. Oni koji "izbacuju" ovakve parole ne shvataju, naravno, da su to zahtevi za privilegijama koje su glavna hrana te "nemani" koja nam "proždire" sve što radom steknemo, a koju ekonomisti nazivaju inflacijom. Realnije i korisnije bi bilo, ako se uopšte "izbacuju parole", izbacivati one koje pozivaju da se prave kvalitetne umetničke "robe" i da se smanjuju troškovi njihove proizvodnje.

Trebalo bi u pozorištu savladati lažni elitizam koji se ispoljava kao ignorisanje ekonomske dimenzije pozorišnog života i novčanog oblika vrednovanja pozorišnog rada (i prihvatiti se) analize svih činilaca pozorišne proizvodnje i njihovog pojedinačnog i ukupnog uticaja na cenu predstave i "dohodak" pozorišta. Jedan od osnovnih činilaca je režija. Finansije su, za nju, ograničavajući faktor kad je reč o njenim umetničkim aspiracijama, ali baš u tom smislu mogu i da stimulišu.

Na žalost, ekonomijom kao naukom pozorišni ljudi se mogu slabo koristiti. S njom je slično kao i s teatrologijom: jeste nauka, ali je ne može primeniti s iole sigurnosti. Ekonomika, takođe, ratuje sa svojim predmetom. Ne može da se opredeli između izazova da proučava veštine i znanja tečenja bogatstva, ili uslove alimentiranja ljudskih potreba, zajednica i ustanova, iako je i Aristotel povukao oštru granicu između ove dve mentalne aktivnosti, nazivajući ekonomikom samo ona znanja koja se vezuju za neku ljudsku svrhu, kao što je ekonomika države, porodice, dok je samu veštinu "tečenja zbog tečenja" nazvao hrematistikom. Samo hrematistika može da se neguje "in abstracto", i to kao veština, "što jeftinije kupi, a što skuplje prodaj", dok je ekonomika uvek ekonomika nečega, u čijem prosperitetu ostvaruje svoju svrhu i potvrđuje vrednost. Takva ekonomika, kao skup saznanja kojima se može osigurati opstanak i prosperitet pozorišnih organizacija i pozorišne umetnosti, više je nego neophodna, a nemamo je, niti podstičemo njeno zamatanje. Izgleda kao da smo se opredelili za Vokerov stav da je "ekonomika dobra izmišljotina za zapošljavanje ekonomista".

#### *U kakvom su odnosu dramska režija i pravo?*

Pravo je, i kao tehnika vladanja i kao mera pravde, velika zgrada kulture, jedno od najvećih ostvarenja ljudske vrste. No, nevolja je s pravom, kao duhovnom tvorevinom o redu i pravdi, što njegovoj primeni uvek mora da prethodi nečija volja, a te volje se lako udružuju u silu nad pravom i ljudima, pa od prava ispada mala korist za ljude. Zatim, pravo je distributivno. Njime se ne može stvarati ("Kad ničega nema, ni car nema nikakva prava").

Umetnost je, kao transfer kulture, mnogo doprinela – a i danas doprinosi – stvaranju pravne svesti, ali se sami umetnici slabo služe pravom. Skloni su, recimo, da sve nevolje svog staleža objašnjavaju nedostatkom zakona, iako je iskustvo pokazalo da regulativno dejstvo prava ima ograničen domet kad je reč o društvenim odnosima povodom umetničkog stvaranja.

Pravo čuti o položaju i problemima dramskog reditelja. Ono se na njega odnosi posredno, i to pre svega kao autorsko pravo. Ali, reditelji slabo mare za to što autorsko pravo štiti dramska dela od njihovog "prekrojanja", valjda stoga što njihove režije, kao ni glumačke kreacije, nisu predmet autorsko-pravne zaštite, iako bi trebalo da budu.

Za glavne probleme režije, koji se tiču odnosa redatelja i glumaca u procesu rada, u kojem svakodnevno "vrcaju" varnice sukoba umetničkih i neumetničkih, nadležno je samoupravno pravo, koje je u pozorištima još prilično daleko od života i efikasnosti. Svima je već jasno da opšti principi samoupravljanja ne mogu da "opsluže" specifične odnose pozorišnog rada, u kojem mora da vlada princip supremacije umetničke vrednosti.

*Postoji li "režija u svakidašnjem životu"? Gde se ona ispoljava i na koji način se ostvaruje u društvenom, privrednom, ekonomskom i političkom životu?*

Nisam sklon upotrebi pojma "režije van umetnosti", jer on onda dobija dodatno, po pravilu ironično, značenje. Život je život, a umetničko stvaranje umetnički događaj u tom životu. Slažem se s Krležom da je život mnogo više nalik mikroskopskoj slici sifilistične krvi, nego Rasinovoj *Fedri*. Režiranje života traži drugi postupak, bitno različit od pozorišnog, pa i drugo ime za tu aktivnost.

Ali, ako režijom nazovemo i svesno kulturološko organizaciono delovanje, onda u takvu režiju ne samo da verujem, nego je smatram nužnom, jer su se apsurdnosti življenja koje stvara politički monopol organizacije društva do te mere zaostriili da niko više spokojno ne rađa decu.

JOVIĆ, Borislav - srpski teatrolog, glumac i reditelj - profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu za predmet *Ekonomika i pravo umetničkih delatnosti*, od 1962. Rođen u Gornjim Podgracima, 8. jula 1922. (Bosanska Krajina). Diplomirao na Pravnom fakultetu u Sarajevu, 1956, gde je odbranio doktorsku tezu *Pravni režim radnih odnosa umetnika* (1961). Bio je novinar Radio-Beograda, reditelj pozorišta u Puli, Sarajevu i Trebinju. Pisac tekstova i studija iz radnog prava, teorija samoupravljanja, organizacije umetničkog rada i položaja umetnika. Autor knjiga: *Radno pravo umetnika, Ekonomika i pravo umetničkih delatnosti, Samoupravno regulisanje radnih odnosa, Teorija i tehnika samoupravnog prava, Osnovi nauke o organizovanju umetničkih i kulturnih delatnosti* i drugih. Umro u Beogradu 2000. godine.

## REŽIJA U POVIJESTI HRVATSKOGA KAZALIŠTA

### *Dijalog s teatrologom prof. dr Nikolom Batušićem, akademikom*

*Kakav je položaj reditelja i režije u savremenom hrvatskom i jugoslovenskom teatru, s Vašeg povjesno-estetičkog gledišta?*

Položaj redatelja u kontekstu što ga spominjete nije jasno definiran. Pretpostavljam da mislite na odista kreativne kazališne redatelje, umjetnike čvrsto izgrađena estetičkoga i društvenog sastava, a ne na redateljske “dnevničare” kojih je, na nesreću, više. Položaj umjetnički relevantnih stvaralaca potvrdio se posljednjih pedesetak godina kao svojevrsna prethodnica mnogim plodotvornim, teatarskim poticajima, ali nije identičan u svim našim nacionalnim sredinama. Moglo bi se govoriti o “glumačkom” kazalištu u jednoj, a “redateljskom” kazalištu u drugoj sredini, o reakciji glumaca na povremenu autokratsku “redateljskoga” kazališta, o svjesnom glumačkom zabašurivanju temeljnih kreativnih problema formiranjem slobodnih družina bez redatelja kako bi se stvorio privid stvaralačke slobode bez uticaja, što je, u stvari, bijeg od pravih zadataka.

*Koji su presudni uticaji na razvoj hrvatske i jugoslovenske moderne teatarske režije?*

Bez sumnje, evropska kazališna Moderna, odnosno njeni izdanci što su, bilo preko ruske škole, bilo preko Maxa Reinhardta ili recepcija nekih Craigovih načela, počeli pristizati do nas već oko 1900. godine, u Hrvatskoj poglavito povratkom Ive Raića iz Berlina i Hamburga.

*Koje ličnosti i pojave najviše doprinose estetskoj evoluciji moderne hrvatske i jugoslovenske režije?*

Nije mi posve jasan termin “moderna režija”. Uzimam ga u smislu razdoblja koje nazivamo “Modernom”. Razlikujem “moderan” i “suvremen”. Prema tome, jasna je razvojna linija u hrvatskom glumištu koja je obilježena pojavom Ive Raića, i nastavlja se dvadesetih godina usporedo s njegovim djelovanjem, izrastanjem autonomnog redateljskog rukopisa Branka Gavella, ne zaboravljajući imena što su se našla na tom putu (Mesarić, Verli, Fotez i drugi do početka II svjetskoga rata).

Međutim, ako bismo željeli osvijetliti termin “suvremen” bilo bi potrebno, bar što se tiče hrvatskoga kazališta, raspravljati o radu redatelja kao što su Kosta Spaić, Dino Radojević i Božidar Violačić, budući da je njihovo djelo već dovoljno eksplicirano, da bi moglo biti predmet kritičkog i analitičkog razmatranja.

*Da li je režija autonomna umetnost u savremenom hrvatskom i jugoslovenskom teatru?*

Bez sumnje jest, ali redatelj bez scenografa i glumca nije u mogućnosti ostvariti svoju viziju teatra. Glumac može nastupiti u monodrami što ju je sam realizirao u svim komponentama. Redatelj može skicirati vlastite projekte, pisati redateljske knjige zamišljenih režija, ali, dok aktivno ne djeluje u kazalištu i u društvu, ne ostvaruje bitni cilj svoje umjetnosti. Primjer G. Craiga – koji je toliko presudno utjecao na modernu režiju a praktično je radio malo – izoliran je slučaj.

*Koje su ličnosti i dela najzaslužnije za afirmaciju naše režije u svetu?*

Ne znam da li je “naša”, kao što kažete, režija afirmirana u svijetu. Čini se da “svijet” ne zna za “naš” redateljski diktus, niti “našu” inscenatorsku artikulaciju. Poznata su neka imena. Gavella

je proboravio prije rata desetak godina na češkim i slovačkim pozornicama, niz evropskih teataru, i to velikih scena slavnoga imena, poznavalo je Bojana Stupicu, u ponekim evropskim sredinama djelovali su Kosta Spaić, Marko Fotez, Miroslav Bjelović, Vlado Habunek – neki od njih i na američkom kontinetu. Ako su režirali naše tekstove, što je bio rjeđi slučaj, čini se da se može govoriti isključivo o dva pisca koji su njihovom zaslugom postali poznatiji. Marin Držić i *Dundo Maroje*, osnovo Krleža s *Gospodom Glembajevima* ili *U agoniji*. Predratni uspjeh Vojnovića u Češkoj danas je samo statistička jedinica u Vojnovićevoj i Gavellinoj bibliografiji.

*Koje su osnovne karakteristike i osobnosti u savremenoj modernoj hrvatskoj i jugoslovenskoj režiji?*

Na ovo bi pitanje trebalo odgovoriti esejom. Ne znam da li sam u ovom trenutku sposoban za takav pothvat. Zacijelo nisam ni kompetentan za cijelo jugoslavensko područje. Činjenica je da moderna hrvatska režija do sedamdesetih godina čvrsto poštuje književno djelo kao ishodište svoga stvaralačkog postupka. Dezintegracija te slike najavljuje novu redateljsku poetiku što je – *si licet* – slična aleatorici, ukoliko se poslužimo terminom iz glazbene umjetničke grane.

*Da li postoji jedna jugoslovenska režija, ili ima onoliko režija koliko ima nacionalnih teatarskih kultura?*

Mislim da ne postoji jedna jugoslovenska režija, ali ih niti nema toliko koliko ima nacionalnih teatarskih kultura. Postoje redatelji i određen krug utjecaja oko njih. Čini mi se da niti te osobe niti njihovi utjecaji nisu posebno obilježeni nacionalnim značajkama.

*Vi pripremate naučno-kritičku monografiju o dr Branku Gavelli, nesumnjivo najznačajnijoj rediteljskoj figuri naše moderne režije. Može li se govoriti o Gavellinom rediteljskom sistemu, i koje su njegove odlike?*

Gavellin redateljski sustav najkraće se može definirati kao pokušaj otjelotvorenja dramske književnosti na pozornici u njenu što integralnijem obliku. Materijal glumčeva stvaranja je riječ i govor, a istim materijalom gradi svoju umjetnost i književnost. Stoga se u sintagmi “književnost i kazalište” mogu pronaći sve odlike njegove metodologije. Posebni problemi Gavellina stvaralaštva s moga stajališta su odnos dramskog djela i scenskoga prostora što ga ono implicite sadržava, niz govorno-interpretacijskih problema, te naposljetku suživljenost kazališta s nizom socioloških i kulturno-povijesnih problema vlastite sredine.

*Da li je mogućna posebna nauka o režiji u okviru opšte teatrološke nauke, s obzirom na razgranatost i posebnost režije u medijima teatra, filma, radija, televizije? Kojim metodima bi trebalo ova mlada nauka da proučava fenomen režije?*

Ne znam da li bi u okviru teatrologije bilo potrebno osnivati neku “režijologiju”. Teatrologija već samo po sebi ograničava svoje polje ispitivanja na kazalište. Po meni bi osnovna metodologija trebala težiti rekonstrukciji minulog kazališnog čina, kao nastojanje za uklanjanje fatalne tranzitosti kazališne umjetnosti.

*Koje tendencije određuju savremeni trenutak hrvatske i jugoslovenske režije?*

Nova čitanja dramskih tekstova i težnja prema polivalentnosti redateljskog postupka, pri čemu mislim na sintezu raznih umjetnosti (glazba, scenski pokret, ples, multimedijalnost) u strukturi redateljskoga procesa.



*U istorijama naših nacionalnih teatarskih kultura, reklo bi se da povest režije i njeno jugoslovenko zajedništvo, kao i evropska marginalnost njene posebne jezičke izdvojenosti naspram velikih teatarskih kultura, kao da nije dovoljno rasvetljena. U budućoj istoriji dramske režije u Jugoslaviji, na koje bi probleme i aspekte neizostavno trebalo baciti povesno-estetičku svetlost?*

Na utjecaje velikih redateljskih imena od Craiga i Appije do Stanislavskoga, Mejerholjda, Reinhardta, "Kartela" i drugih na naše istaknute pojedince, kao i njihova težnja za europeizacijom naše kazališne kulture.

*Šta je za Vas dramska režija?*

Stav prema životu, društvu i književnosti.

*Beograd – Zagreb, 1983.*

Radoslav Lazić, *Kultura režije, Prilog nauci o pozorištu*, Ars longa V.B. Beograd, 1984, 139-144.

BATUŠIĆ, Nikola – hrvatski teatrolog, leksikograf i pedagog – rođen u Zagrebu, 18. II 1938, gde je završio klasičnu gimnaziju. Studije francuskog i nemačkog jezika i komparativne književnosti diplomirao 1961. na Filozofskom fakultetu zagrebačkog sveučilišta. Doktorirao je 1965, s tezom *Uloga njemačkog kazališta u hrvatskom kulturnom životu od 1840-1860*, objavljenog u Rad-u, JAZU, 365, Zagreb 1968. Uz mnoge kritike, studije i tekstove iz područja teatrologije, posebno iz povesti kazališta, objavio je *Pregled istorije teatarske kritike hrvatskoga kazališta*, Zagreb, Matica hrvatska, 1971. Nikola Batušić je objavio i knjige: *Drama i pozornica, Deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama (1964-1974)*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1975; *Hrvatska drama, od Demetra do Šenoe*, Zagreb, Matica hrvatska, 1976. Svoje sintetičko delo objavio je pod naslovom *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb, Školska knjiga, 1978; *Gavella, književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, 1983. Predavao povijest kazališta na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Umro u Zagrebu, 22. I 2010. Bio je unuk reditelja dr Branka Gavella i nećak teatrologa Slavka Batušića. Kao urednik u Leksikografskom zavodu "Miroslav Krleža" dao vredan doprinos savremenoj hrvatskoj teatrologiji. Bio akademik HAZU.

## O REDITELJIMA DR BRANKU GAVELLI I BOJANU STUPICI

### *Dijalog s teatrologom i rediteljem Davorom Šošićem*

*U Vašoj ličnosti sreću se nekadašnji reditelj i sadašnji novinar. Zanimljivo bi bilo da napravite upoređenje između reditelja i novinara, režije i novinarstva...*

Jedno sam vrijeme bio redatelj, prije toga novinar. To mi je omogućilo kontakte s izuzetnim ljudima od kojih sam učio, kao što su bili Stupica i Gavella, Ranko Marinković, Marijan Matković – izuzetni ljudi. To mi je omogućilo da zadovoljavam svoje znatiželje između dvadesete i tridesete godine, jer je iza desete godine moje obrazovanje, zbog rata, zbog bijede u kojoj sam tada živio, bili prilično ograničeno. Želio sam da steknem što više saznanja na tom putu. Neki naši istaknuti redatelji bavili su se, takođe, pisanjem. Na primjer, Georgij Paro je napisao desetke i desetke, pa čak i stotine, raznovrsnih tekstova u “Studentskom listu”. Božidar Viočić nešto manje, ali i on je pisao. On je pisao osvrte, kritike, neke male eseje. Georgij Paro je pisao kazališne kritike. Vidite da je i Gavella počeo kao pisac kazališnih kritika. Stupica ne, ali je Stupica fenomenalno čitao novine. Njemu su novine bile izvorište za mnoge poteze njegove mašte, neiscrpne mašte, možda najveće u našem pozorištu. A Stupica je upravo “gutao” novine. Gavella isto. Jednom bi neko trebalo da napiše kako je u Kazališnoj kavani u Zagrebu Gavella čitao novine od početka od kraja – svaki bi tekst u novini pročitao.

*Može li se govoriti o sličnostima režije kao društvene delatnosti i novinarstva kao umeća svakodnevnog pisanja?*

Ne mogu govoriti da ima neke direktne veze između ta dva posla, ali mislim da su i jedno i drugo javne djelatnosti, i da obje imaju publiku. Jedna se publika snabdijeva novinama na kiosku, druga na blagajni kupuje karte – i ide u teatar. I novinar i teatarski radnik imaju unutrašnji element nastupanja pred publikom. Novina je namijenjena masi čitalaca i čitaocu pojedinačno, ali i kazališna predstava je namijenjena gledalištu istovremeno 500, 700 i 1000 različitih pojedinaca. Na kioscima, masa prilazi novinama, ali opet svaka je namijenjena naprije pojedincu. Možemo naći sličnosti između slikarstva i novinarstva. Novine imaju i svoju grafičku vrijednost. Prema tome, sve se to prožima. Mislim da tu ne bi trebalo težiti nikakvim pravilima, nego poštovati svako individualno iskustvo...

Ovo je iz moga novinarskog notesa: „*Audio-vizuelna informacija, to jest informacija prenesena putem audio-vizuelnih medija mora biti interpretirana, zato da bi njen smisao došao što više do izražaja, da bi bila što lakše prihvaćena od onoga kome je namijenjena*“. To je u vezi teatra, režije i sredstva informacija. Sve je više informacija koje se prenose audio-vizuelnim medijima.

*Bili bi zanimljivo da čujem Vašu definiciju režije kao umetnosti, koja se emanira u medijumima teatra, filma, radija i televizije, pa i o režiji u nekim oblicima društvenog, industrijskog, ekonomskog i političkog života? Šta je režija?*

Vratićemo se mnogo godina unatrag. Na jednom od prvih satova Kolegija iz režije, koji sam slušao kod Gavella – to je bilo 1955. u jesen – Gavella nam je rekao da pojmovi režija i redateljli nisu adekvatni s onim što se zapravo radi. On je smatrao da bi mnogo bolji bio pojam sreditelj nego redatelj, jer sreditelj, govorio je, *sređuje stvari*. On sređuje literarnu datost, dramske

situacije. Pisac izgrađuje, određuje dramske situacije, i posao režisera je da to nekako primijeni, da to primijeni u scenskoj stvarnosti, da to primijeni u praksi – da napravi kazališnu predstavu. Gavella, koji je slovio kao tipično “literarni” reditelj, imao je potrebu da smatra i riječ *mizanscen* neadekvatnom, i stalno je govorio da nema prave riječi za taj posao.

Dugo sam radio sa Stupicom, i on je slično gledao na režiju. Njemu je režija bila *neprekidni kontakt sa životom i sa stvarnošću*. Znao je voditi glumca, a da mu nikad nije zapovjedio. On ga je nizom anegdota, nizom citata iz knjiga i novina, navodio da izrazi određenu ideju.

*U Vašoj prepisci imate nekoliko pisama Bojana Stupice. Budite ljubazni, pa ih u celini citirajte:*

Moskva, 25. maja 1963.

„Dragi Davore,

Molim te, s Joškom Depolom (direktorom Dubrovačkih ljetnih igara – prim R.L.) dogovori sve u vezi s našim radom. Prošli put u Zagrebu smo vidjeli da bi 20. bilo teško početi, no 25. juna moramo. Za nas je onih 11 dana od 25. juna do 5. VII, tj. 22 probe, od presudne važnosti. Nadam se da ste se dogovorili gdje ćemo probati. Onda, glavni moraju biti potpuno *oslobođeni*. (To je priprema za predstavu *Dundo Maroja*, koja nikad nije izvedena na Dubrovačkim ljetnim igrama – prim. D. Š.). Ako tu bude vrdalame, nitko me neće prisiliti na rad. Nadam se da si među ostalima našao i Dvornika (bilo je predviđeno da Boris Dvornik tada igra Pometa – prim. D. Š.), i da ste bar malko radili. Molim te, radi s njim i gledaj da bezuslovno savlada tekst. Sve treba upozoriti da moraju znati tekst napamet na prvoj probi. *Zvanično urediti tu stvar*. Upozori Inge Kosničar da mora tako organizirati stvar da bi kostimi prije 25. juna bili isprobani, a oni koji nisu u Zagrebu neka putuju 24. juna, preko Zagreba, najprije na probu kostima, i onda tamo gdje ćemo raditi, vjerovatno negdje u blizini Dubrovnika na miru. Molim, javi mi gdje ćemo raditi što pre. Ja se na probe u Dubrovniku 25. juna ne bih usudio, bar znam kako se radi tamo, jer se glumci ne mogu koncentrisati. Ja onih 22 proba ne dam ni za što. Gledaj i ti da mi ne nestaneš. Suflera ne treba, ali nađi nekoga ko će nadzirati glumce, da ih ti i ja ne jurimo. Ovdje radim punom parom, u Moskvi. Našao sam u tekstu još mnogo indikacija sasvim novih, pa prema tome i nova rješenja, tako da će i po toj liniji biti interesantno (to je režija *Dunda Maroja* u Moskvi – prim. D.Š.). Za Dubrovnik sam spremio dobar dekor, i vjerovatno će moći da se napravi dosta novih stvari, tako da neće ni tebi ni meni biti dosadno. Molim te, piši mi što pre, jer se bojim da će nastupiti kakve komplikacije, kao uvijek kada je u pitanju Dubrovnik. Nadam se da su ti žena i mala dobro, pozdravi Ranka Marinkovića. Pisat ću mu. Pozdravlja te Buća. Adresa Bojan Stupica, Arbat 26, Teatar Vahtangova, Moskva, SSSR“.

Već iz ovog piima se vidi kako se on pripremao, kako je želio rad, kako je želio da mu glumci prije probe znaju tekst. I vidi se što je sve režija. Režija je mišljenje o kostimu, mišljenje o angažiranju glumca, režija je mjesto gdje će se probati... Evo, još jedno njegovo pismo:

Beograd, 14. marta 1960.

„Dragi Davore,

(Ja sam tada služio vojsku u Bileći – prim. D. Š.)

Trebao sam ti odgovoriti na tvoje ranije pismo, ali možeš si misliti koliko sam bio pretrpan poslovima. “Atelje” (Atelje 212 – prim. R. L.) će se početi graditi kroz mesec dana, i to po mojim nacrtima, koji predstavljaju zapravo totalni teatar, to će biti prva zgrada te vrste, koliko ja znam,

na svijetu. Kad dođeš u novu jedinicu, javi mi poštu kad si gotov s vojskom. Čini mi se, krajem jeseni. Piši što pre i često, i ne ljuti se ako ne mogu odmah odgovriti. Javi da li ti što treba. Srdačno te pozdravlja tvoj Bojan Stupica. Mira te pozdravlja od sveg srca.“

Imam još njegovih pisama.

*Pošto ste bili najbliži saradnik Bojana Stupice, u vreme njegovog rediteljskog rada na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, da li nameravate da objavite građu “o Stupici u Zagrebu”?*

Namjeravam napisati knjigu o Bojanu Stupici. U toku sam toga, ali nije bilo dovoljno vremena. Radni naslov te knjige je *Na krilima mašte*. Objavio sam prilično opširan tekst u novosadskoj “Sceni”, koju izdaje Sterijino pozorje, 1974, na tu temu. Ja bih to proširio, i prvi dio bi bila sjećanja na to razdoblje, historijsko-kulturološkog sadržaja; drugi dio te knjige trebalo bi da bude moj opis rada Stupice na jednoj predstavi, a treći bi bila sjećanja, u kojima bih skupio nešto kritike iz toga doba, i sjećanja glumaca kao što su: Vanja Drah, Kruno Valentić, Relja Bašić, koji su radili sa Stupicom, i koji se sjećaju tog razdoblja. To bi mogla biti knjiga posvećena “*Stupici u Zagrebu*”. Posjedujem kompletnu dokumentaciju, pisma i fotografije. Bilo je to izuzetno kulturno razdoblje grada Zagreba. To su bile godine od 1955. do početka 1960. Ti dani su mi ostali kao velika životna škola. Praktički, cijele dane sam provodio u društvu s Bojanom Stupicom, Rankom Marinkovićem, Radojevićem, Paroom i Violićem. Odlazili smo na Gvozd, na razgovore kod Krleže.

*Vi ste studirali režiju kod prof. dr Branka Gavelle. Koja je bila osnovna odlika Gavelle kao dramskog pedagoga i reditelja?*

Uvijek su tada upoređivali Gavellu i Stupicu. Mislim da su usporedbe nepotrebne. Svaki je samosvojna ličnost, i danas kad gledam iz historijske retrospektive, svaki, odnosno obojica, bili su tragične ličnosti. Vidite jedan fenomen: Stupica je Slovenac, a najveće stvari napravio je u Beogradu i Zagrebu. Gavela je Zagrepčanin, a velike predstave je radio u Beogradu. Velike predstave je radio, i čak odgojio generaciju glumaca, i u Ljubljani. Prema tome, oni su bili obojica jugoslovenske ličnosti. I jedan i drugi danas imaju svoj teatar: “Gavela” dramsko kazalište u Zagrebu, a Stupica pozorište “Bojan Stupica” u Beogradu. Obojica su, na kraju, završila prilično tužno. Nikad neću zaboraviti kad sam s Gavellom imao jedan od poslednjih dužih razgovora. Bilo je to 1961. na terasi dubrovačke Gradske kavane, kada je on napustio režiju Gundulićeve *Dubravke*, u čast proslave stogodišnjice Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada. Nije se složio s nekim svojim suradnicima, i tada sam dugo u noći razgovarao s Gavellom o cijelom njegovom životu. I djelovao mi je strašno sam, prestrašio sam se te njegove osamljenosti. Stupica me uvijek pitao: “Šta radi Gavela?”, “S kim se sukobljava?”, “Šta prevodi taj ‘literat’?”... A Gavela me je jednom zapitao: “Kaj dela onaj Kranjac”? Sjećam se da sam, kao direktor Drame Hrvatskog narodnog kazališta, sate i sate razgovarao s Gavellom, koji se interesirao “šta radi Stupica”, a koji je tada režirao djelo Šekspira u beogradskom Narodnom pozorištu...

Krleža je u svom dnevniku zabilježio: “9. januara 1968. u 6.30 poslije podne stigao Bojan Stupica, pokunjeni poenter, bez angažmana skiće se besposlen kojekuda bez plana. Sve je dim. Poslije peštanske *Agonije* ništa. To mu je bio jedan od najsrećnijih uzleta, luta u punoj rezignaciji”.

Mi smo u Gavelli vidjeli spomenik, gospodina sa štapom, čovjeka velikog znanja, bili smo nedorasli njegovoj ličnosti. Imali smo kompleks niže vrijednosti prema njemu, isto kao što smo imali taj kompleks prema Stupici. Dino Radojević je obožavao i Gavellu i Stupicu. Najbolji izdanak te dvije ličnosti bio je Dino Radojević. On je studirao kod Gavelle u Ljubljani, a družio

se mnogo sa Stupicom, koji ga je cijenio. I Radojević je bio prema obojici vrlo otvoren. On je bio "gavellijanac" stopostotni, a istovremeno vrlo je respektirao Bojan Stupicu. I Stupica je njega izuzetno cijenio. Jedna od najvećih predstava u poslijeratnom Zagrebu je Krležino *Kraljevo*, u režiji Dina Radojevića. Sretan se spoj Gavelle i Stupice našao u ličnosti Dina Radojevića.

*Šta je bila osnovna stilska karakteristika režije Gavelle, a šta Stupice? Šta je za Vas značila saradnja s dvojicom velikih jugoslovenskih reditelja?*

Gavella mi je otvorio prozor u jezik, stih, u filosofiju, u govor, u rečenicu i u dramaturško mišljenje. Na prvom satu režije, dao nam je zadatak da stvorimo plan režije za prvi čin *Agonije*. Dao nam je čist papir i rekao: "Crtajte tlocrt prvog čina!" I mi smo cijeli semestar crtali tlocrt.... Gavella je znao glumca vraćati i po tri stotine puta. Poslije sam vidio da i Stupica, kad uzme djelo da režira, prvo počne crtati tlocrt i misliti predstavu u prostoru. Šteta je što ja i moje kolege nismo bili više obrazovani i stariji tada, da sve te stvari zapišemo. Previše smo sve to gledali sa strahopostovanjem. Obojica su bili veliki praktičari, i jedan i drugi.

*Šta je za Vas značilo bavljenje režiserskim poslom?*

Za mene je to značilo: sudjelovati u društvenom životu, zadovoljavati neke stvaralačke porive, i moći nešto reći. Moći nešto reći publici, javnosti. Isto što je za mene značilo, prije i poslije toga, baviti se pisanjem.

*Zašto je došlo do Vašeg raskida s režijom?*

To je bio intimni prelom zbog jednog, ne bih rekao većeg, sukoba – danas se tome smijem. Ali, zbog jednog trenutačnog povoda. U jednom trenutku sam vidio da mogu, ono što želim kazati, govoriti kroz publicističko-novinarski i književni rad mnogo efikasnije...

*Šta je Vaša poetika razgovora?*

Razgovor je jedan od najstarijih i najefikasnijih oblika komuniciranja među ljudima. Vjerovatno su mu zato novine i časopisi, radio, film i televizija – to nam bjelodano pokazuje dugo iskustvo – namijenili privilegiranu ulogu. Razgovor može biti, u stvari, svaki oblik novinarskog izražavanja pojedinačno (vijest, komentar, reportaža, izvještaj), a može takođe u sebi sadržavati istodobno više tih oblika. Korišten je vrlo često i u pripremama za sve novinarske aktivnosti, od političkog komentara do izještaja s nogometne utakmice. Razgovor je, dakle, kao informiranje, kompleksan i raznovrstan fenomen, on je u svojoj suštini opća društvena potreba koja manifestira čovjekovu želju za saznanjima.

*Pariz, 28. juna 1980.*

ŠOŠIĆ, Davor - hrvatski reditelj, novinar i diplomata - rođen 1932. u Sutomiščici, na ostvrnu Ugljanu. Zavičaj mu je u Poljicima, na vrhu Mosora. U Splitu je 1952. pokrenuo književni časopis "Peristil". OD 1955-1957. uređivao u Zagrebu "Studentski list". Završio Kazališnu akademiju, u klasi dr Branka Gavelle. Izvesno vreme bio reditelj i direktor Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, i nastavnik Akademije za kazališnu umjetnost. Saradujeu mnogim časopisima ("Krugovi", "Republika", "Književnik", "Scena", "Forum", "Telegram", "Oko")... Prevodio književna dela Brehta, Žirodua, Sartra. Bavio se društveno-političkim radom. Bio je glavni i odgovorni urednik "Vjesnika". Autor je knjige *Pariški razgovori*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1979. Umro u Rijeci 28. 10. 1992.

## REŽIJA I LITERATURA O REŽIJI

### *Dijalog sa teatrologom prof. dr Borisom Senkerom, akademikom*

*Šta je predmet dramske režije, a šta osnovni zadatak dramskog reditelja?*

Odgovor na prvi dio Vašeg pitanja ovisi o tome što zapravo mislimo kad kažemo “predmet dramske režije” ili predmet bilo koje druge umjetnosti. Ako predmet ovdje shvatamo kao ono čime se redatelj izravno ili posredno bavi i što na bilo koji način uključuje u predstave koje stvara i njima obuhvaća, onda neprijeporno sve u kazalištu i oko njega može postati predmetom režije: od prostornog odnosa gledališta i pozornice, preko piščevih riječi i ideja, tijela i duša glumaca i gledalaca do svijeta kojega je to kazalište dio. To je, naravno, teorijski mogućan opseg “predmeta režije”. U pojedinim predstavama on nije tako širok i sveobuhvatan.

Što se osnovnog zadatka dramskog redatelja tiče, držim da je to izbor teatra, odnosno opredjeljenje za jedan od tipova teatra kojemu će redatelj pripadati i s kojim će živjeti. Ono je mnogo više od toga. Implikacije su mu i etičke, i političke, i socijalne, i umjetničke. Pitanje je to ne samo stvaralačkoga, profesionalnog opredjeljenja, nego životnog. Ne vjerujem u svemoguću redatelje. Bolje rečeno, ne vjerujem svemogućim, svestranim redateljima, “profesionalcima” koji mogu sve i hoće sve, koji će danas režirati komercijalni mjuzikl, sutra svečanu akademiju, prekosutra dramske “klasike”, a uz to raditi i s kakvom buntovnom, “rubnom” družinom. Jednako tako ne bih mogao vjerovati ni pjesniku koji bi bio u stanju pisati reklamne slogane, parole za transparente na mitinzima, riječi za šlagere i istodobno biti autor protestne poezije. Umjetnost trpi traženja, lutanja i mijene, ali ne i bezličnost. A redatelj, koji je po prirodi svojega posla vođa cijele skupine umjetnika, ima najmanje prava na to da bude bezličan.

*Andre Vensten ukazuje na dva osnovna značenja dramske režije: režija obuhvata celinu materijalnog i personalnog na sceni; režija je prenošenje pisanog govora na scenu. Osvrnite se kritički na Venstenove definicije i odgovorite šta je za Vas režija?*

Veinsteinove su definicije točne, ali i ograničene na samo jedan tip kazališta. Tvrdnja da “režija obuhvaća cjelinu materijalnog i personalnog na sceni” vrijedi samo za kazalište u kojemu se predstave realiziraju na pozornici. Nije pri tom važno da li je ta pozornica strogo odijeljena od gledališta, to jest da li se predstava odvija iza “četvrtog zida”, ili je okružena gledalištem, ili su “mjesta za igru” rasuta širom gledališta. To su nebitne razlike. Važno je da u takvom tipu teatra postoji oštra podjela na izvođače i posmatraču, na scenu – ili scene – i gledalište, te da u njemu postoji samo vizualni kontakt između glumaca i gledalaca, intelektualna i duhovna “strujanja” između jednih i drugih. U takvom se teatru – a to je, moram priznati, teatar s kojim se još ponajčešće srećemo – režija zaista zaustavlja na pozornici. Tvrdnja da je režija “prenošenje pisanog djela na scenu” vrijedi, pak u onom kazalištu gdje se predstave grade na temelju gotovoga dramskog teksta ili “tekstualnog predloška”, kako vole govoriti redatelji. Ni tu nije toliko važno je li riječ o vernom prenošenju drame u onom obliku koji joj je dao dramski pisac, ili o redateljskoj preradi, montaži dvaju i više tekstova, dramatizaciji ili čemu sličnom. Važno je da pisanje i priređivanje teksta prethodi pokusima te da su pokusi – od čitaćih do “generalke” – proces “prevođenja” dramskog teksta iz književnoga u kazališni „jezik“, njezino prenošenje iz literature u kazalište.

U modernom je teatru, međutim, veoma prisutna težnja da se poništi razlika između gledaoca i glumca, da se premesti jaz između scene i gledališta, kao i težnja da se tekst stvara istodobno s

predstavom, da dogotovljen dramski dijalog bude ono prema čemu se na pokusima ide, a ne ono od čega se pošlo. I u takvom teatru postoji režija, ali ona bi tu, da parafraziram Veinsteina, obuhvaćala “cjelinu materijalnog i personalnog u kazalištu ili na bilo kojem mjestu što je postalo “kazalištem”, i bavila bi se stvaranjem kazališnoga umjetničkog djela, a ne “prenošenjem teksta na scenu”.

*Da li je mogućna interdisciplinarna nauka o režiji kao umjetnosti (pozorište, film, radio, televizija)? Ukažite na komparativnu metodologiju.*

Možda bi bilo presmiono tvrditi da je mogućna nauka o režiji kao umjetnosti, ali da je moguće – štoviše, i nadasve potrebno – interdisciplinarno proučavanje kazališne, filmske, televizijske, radio, estradne i druge režije, o tome zaista nema dvojbe. Problemi s kojima bi se takvo proučavanje režije suočilo, i pitanja na koja bi valjalo odgovoriti, čine mi se podosta složenima, no tim više provokativnima. Prije svega, pitanje o tome što je režija dobilo bi posve nov značaj. Veinsteinove definicije o kojima smo upravo razgovarali ne bi nam mogle nimalo pomoći. Točnije, prva – da režija “obuhvaća cjelinu materijalnog i personalnog na sceni” – krajnje je neprikladna za određene filmske, televizijske i radio-režije, a druga – da je režija “prenošenje pisanog djela na scenu” – mogla bi nam pružiti kakav-takav oslonac u traženju odgovora na pitanje o režiji televizijskih i radio-drama pa, donekle, i igranoga filma. Moglo bi se, naime, reći da je i u tim slučajevima režija “prenošenje pisanog djela” – dramskog teksta ili scenarija – na “veliki ili mali ekran” i “u etar”. Ali, i tom bi se određenju lako našlo prigovora, jer o filmskom scenariju, televizijskoj i radio-drami zacijelo se ne može govoriti kao o pisanim djelima u onom smislu u kojemu se to govori o kazališnoj drami. Osim toga, kazališni će vam redatelj još i dopustiti da mu posao nazovete “prenošenjem pisanog djela na scenu” – naravno, pod uvjetom da se to prenošenje shvati kreativno, a ne reproduktivno – ali ne vjerujem da bi i jedan filmski ili televizijski redatelj pristao da mu posao nazovete prenošenjem, čak ni kreativnim. No, ni ta definicija ništa ne može reći o režiji dokumentarnoga filma, televizijskog prijenosa nogometne utakmice ili zabavne radio-emisije tipa “Mikrofon je vaš”. Razlike tu više ne ostaju na, uvjetno rečeno, razini komunikacije i znakovnih sustava, nego postoje i na generičkoj razini. Je li uopće potrebno ukazivati na velike i bitne razlike između načina rada kazališnoga, filmskog, radio i televizijskog redatelja? Ili na to da kazališnom redatelju njegovo djelo – predstava – neprekidno izmiče, da ga nikad ne može dogotoviti i “okameniti” za svagda kao filmski, radio i televizijski redatelj? Ili na to da redatelj televizijskog prijenosa nogometne utakmice – koji nije ni umjetnik ni stvaralac, ali je ipak redatelj – nimalo ne utječe na zbivanja što će ih zabilježiti kamere manje ili više vješto razmještene duž igrališta? Uočavanje razlika bio bi prvi zadatak interdisciplinarnog proučavanja kazališne, filmske, televizijske i radio-režije.

Istom poslije toga moglo bi se na nov način postaviti pitanje o tome što je režija uopće, i napodse, što je dramska režija: umjetnost, umjetnička djelatnost ili umijeće, stvaranje ili posredovanje, tumačenje ili prevođenje.

Osobno, dramsku režiju držim sudjelovanjem, nadasve kritičkim i poticajnim sudjelovanjem u skupnom stvaranju dramske predstave, pa i u oblikovanju kazališne umjetnosti. U dramskom teatru dvadesetog vijeka redatelj je neprijeporno najvažnija koheziona sila, on je umjetnički, administrativni i duhovni vođa kazališne zajednice, ali i kao takav on ostaje sudionikom stvaralačkog procesa i članom skupine. Možda “prvi među jednakima”, no nikad i jedini...”

*S obzirom da režija nema sopstvena sredstva izražavanja, nego se izražava tekstem, glumcima, zvukom, svetlošću, dekorom, kostimom, kako i iz čega izvesti “jezik režije”?*

Redatelj nema svog jezika. On govori “jezikom kazališta”. Vratimo se drugoj Veinsteinovoj definiciji režije, iako sam netom rekao da mi se ona čini nedostatnom čim napustimo

kazalište, štoviše čim napustimo jedan tip kazališta. Režija je, kaže Veinstein, “prenošenje pisano djela na scenu”. Ona je, dakle, “prevođenje” dramskog teksta iz “jezika književnosti” u “jezik kazališta”, a redatelj je prevodilac koji bi jednako dobro morao vladati i jednim i drugim jezikom. Tako je, otprilike, o režiji razmišljao i Gavella kad je sebe odredio “zastupnikom književnosti u kazalištu”. Postoji li samosvojan “jezik kazališta”? Semiotičari, koji su i najpozvaniji da odgovore na to pitanje, sude da postoji, opisuju ga i analiziraju. Tadeusz Kowzan, autor knjige *Littérature et spectacle* (La Haye-Paris-Warszawa 1975), nalazi trinaest znakovnih sustava kojima se na poseban način služi kazališna predstava: govor, ton, mimiku lica, geste, scensko kretanje glumca, šminku, frizuru, kostim, rekvizite, dekor, osvjetljenje, glazbu i šumove. Umberto Eco, osvrćući se uzgred na Kowzanovu knjigu, cijeni da ni taj popis “nije kompletan”, te da je “jezik kazališta” još složeniji. (Posljednje poglavlje Kowzanove knjige i Ecovog ogleđ *Semiotika kazališne predstave* prevedeni su u “Prologu”, dvobroj 44-45, u sklopu teme “Kazalište i semiotika” što ju je priredio Zvonimir Mrkonjić). Ostavimo, međutim, semiotičarima da odrede sudjeluje li u kazališnoj predstavi trinaest, ili više, ili manje, znakovnih sustava i definiranju kazališnog jezika i vratimo se redatelju, njegovu načinu izražavanja”. No, to nije sve. Redatelj, uz to, i ne “govori sam”. Svaki od Kowzanovih znakovnih sustava ponajčešće “govori netko drugi”, a ne redatelj. Autor je napisao riječi, a glumac ih izgovara, pravi grimase, gestikulira, kreće se pozornicom. Kostimograf, masker i vlasuljar brinu se o glumčevu izgledu. Scenograf uređuje prostor, pokatkad ga i osvjetljuje. Skladatelj je zadužen za glazbu i šumove. A gdje je onda redatelj? Ako i nije izravni “govornik”, on je jamačno najutjecajniji “nagovarač”. On “suflira” svim “govornicima”: i glumcu, i scenogarf, i kostimografu, i maskeru, i skladatelju. Potiče, usmjeruje, korigira, usklađuje i sjedinjuje sve te pojedinačne “govore” u cjelovit u jedinstven “jezik” kazališta, “jezik predstave”. I na toj razini redatelj je, da ponovim, najjača koheziona sila u modernom teatru.

*Vi ste autor jedinstvene knjige u nas: Redateljsko kazalište (Prolog, Zagreb 1977). Osvrnite se na siže i ideju Vaše knjige o rediteljskom teatru. Kako i zašto je izostala obrada najzačajnije ličnosti rediteljskog pozorišta, Antonena Artoa? Kako vidite ideju rediteljskog teatra danas, u nas i u svetu? Kanite li nastaviti Vaša istraživanja o rediteljskom pozorištu?*

Godine 1972. počeo sam, za zagrebački časopis “Petnaest dana”, pisati kratke prikaze rada glasovitih svjetskih i naših redatelja: od Geoga II Meiningenskog, Antoina i Stanislavskog preko Mejerholjda, Artauda, Gavelle i Brechta do Vilara, Oliviera i drugih. I u tom ciklusu od trinaest prikaza – zlosretan broj je sasvim slučajan – izostalo je nekoliko važnih imena iz krajnje prozaičnog i neznanstvenog razloga - o tim su redateljima – riječ je, primjerice, o Brooku i Grotovskom od novijih – u istom časopisu pisali drugi autori. Za knjigu *Redateljsko kazalište* znatno sam proširio prvih šest prikaza, to jest one posvećene meiningenskom vojvodi, Antoinu, Stanislavskom, Craigu, Reihardu i Copeau, te napisao uvodno poglavlje u kojemu dajem kratak pregled nastanka “redateljskog kazališta” i njegova razvoja kroz dvije faze: prvu, u kojoj se režija shvaća kao postupak realizacije “idejnoga i stilskog jedinstva svih elemenata i dijelova kazališnoga umjetničkog djela”, i drugu, u kojoj redatelji nastoje ostvariti “zajedništvo svih sudionika kazališnog zbivanja”. Spočitavate mi što je izostao Artaud. Naveo bih Vam što je o nepotpunosti knjige napisao Nikola Batušić (“Scena”, br. 1/1978): “Ako je kritičaru dopušteno ovom zgodom mlađem kolegi ponešto i savjetovati, onda bi poruka Senkeru bila slijedeća: valja se što prije prihvatiti još šestoricu velikana iz galerije redateljskih imena što su stvarala europsku kazališnu povijest do početka II svjetskog rata. Appia, Mejerholjd, Piscator, pa Baty, Jouvet, Dullin i Pitoeff (četvorka iz “Kartela”), uz Tairova i Vahtangova, bili bi onaj poticaj što ga Senker ni u kom slučaju ne bi smio zanemariti. Samo s još jednom knjigom, ova bi prva dobila svoj pravi smisao.



Kako vidite, *Redateljsko kazalište* nije samo krnja nego i polovična knjiga. Bolje rečeno, to je tek polovica, ili čak trećina knjige što bi opravdala naslov i uvodno poglavlje.

*Ukažite na osnovnu referencijalnu literaturu o režijskoj umjetnosti. Koje probleme vidite u jednoj sistematskoj bibliografiji režije? Ukažite na ličnosti i dela relevantna u razumevanju umjetnosti režije. Koje probleme i koja dela bi trebalo naučno istraživati i publikovati? Koja kapitalna dela o režiji i rediteljima bi trebalo prevesti i objaviti?*

Dobar elementarni uvod u kazališnu režiju i rad niza znamenitih redatelja pružaju pregledi i zbornici kakvi su primjerice *Directors on Directing* (ed. by T. Cole & H.K. Chinoy, New York 1963), D'Amicova *La regia teatrale* (Roma 1947), Babletova *La mise en scène contemporaine* (Bruxelles 1968), *La mise en scène d'Antoine à Brecht* Sylvania Dhommea (Paris 1959), ili *Experimental Theatre* Roose-Evansa (New York 1970). Našim će čitaocima osnovne podatke o režiji i redateljima u nas i u svijetu pružiti zbornik eseja *O umjetnosti režije* koji Vi pripremate. O svakom od redatelja koji su scenskim ostvarenjima ili pragmatiskim napisima znatnije utjecali na razvoj kazališne umjetnosti u svojim nacionalnim sredinama i u svijetu napisano je u svim jezicima prikaza, eseja, studija i monografija što bi lako napunili osrednju biblioteku. Gotovo svaki redatelj, od Georga II Meiningenskog do Grotowskog, ostavio je barem dva-tri sveska redateljskih bilježaka, skica, zapisa, teza i metodoloških, estetičkih i teoretskih studija. Izraženi su mnogi točni i potpuni popisi predstava što su ih režirali znameniti redatelji, kao i bibliografije njihovih radova i teatroloških radova o njima. Da ne tražimo primjere van naše zemlje, spomenut ću samo popis predstava u režiji Branka Gavella, bibliografiju njegovih studija, eseja i kritika koje je sastavio Nikola Batušić ("Pozorište", Tuzla, I, 1968). Na temelju takvih radova u evropskim i američkim državama, mogla bi se početi istraživati sistematska i sveobuhvatna *Bibliografija režije*. Naravno, takav znanstveni projekt, kojemu je teško predvidjeti opseg, zahtijevao bi dobru suradnju teatrologa iz svih zemalja "zapadnog kulturnog kruga." Takva bi bibliografija trebala sadržavati popis predstava što su ih režirali pojedini redatelji, popis kritičkih osvrta na te predstave i svih tekstova, studija, monografija o tim redateljima i, naposljetku, popis njihovih teorijskih, metodoloških i drugih radova, te njihovih redateljskih knjiga – ako su ih izrađivali. Jedini način priređivanja i izdavanja Bibliografije bio bi da se tokom godina pripremanja i tiskaju svesci o pojedinim redateljima i da se, naravno, jedan ili više svezaka posveti općoj literaturi o povijesti i teoriji režije. Jugoslavija bi, recimo, u "prvom krugu" mogla sudjelovati sa svescima o Gavelli i Stupici.

Znanstveno istraživanje režije moralo bi se u nas više okrenuti predstavama, a manje baviti teorijom i manifestom. Nalazimo se u pomalo smiješnoj situaciji gdje će vam svaki čovjek koji se zanima za kazalište znati što su Artaud, Brecht, Brook, Mejerholjd, Gavela ili koji drugi redatelj govorili i pisali o režiji, pričat će vam o V-efektu, o teatru okrutnosti, biomehanici, mrtvačkom i posvećenom teatru, ali vam neće moći predočiti ni jednu predstavu tih autora. Čini mi se da to ukazuje na duboko neshvaćanje režije. Naravno da velikim, pa ni dobrim redateljem ne može postati čovjek koji ne razmišlja o teatru, koji ne postavlja pitanja o značaju i svrsi svojega rada. Uostalom, rekao sam već da opredjeljenje za određenu vrstu kazališta držim osnovnim zadatkom redatelja. No, da dopunim taj sud, opredjeljenje i namjera da se stvara u jednom tipu kazališta još ne daju redatelja. Potrebno je realizirati barem nekoliko – trebalo bi, zapravo, reći barem nekoliko desetaka – predstava u konzekvencijama svojega opredjeljenja. Inače možemo govoriti o sanjarima, vizionarima, prorocima i nagovjestiteljima, ali ne i o redateljima. Biste li čovjeka koji iznosi sjajne ideje o pjesništvu proglasili velikim pjesnikom unatoč tome što nije uspio napisati ni jednu pjesmu? Ili slikarom nekoga tko zamišlja veličanstvene slike, a na platnu je povukao tek nekoliko nejasnih poteza kistom? Ispriku da redatelj treba "naići na razumijevanje" drugih kazališnih lju-

di, a pjesniku nije potrebno da ga jezik “razumije”, ni slikaru “razumijevanje” boja, ne možemo uvažiti. Redatelj mora znati da uvjeri i one koji ga u početku ne žele razumijeti. Naša je sredina, međutim, sklona baviti se samo idejama i zamislima, a zanemarivati ostvarenja. Ne samo u teatru. Divimo se umjetničkim, znanstvenim i političkim “genijima” što su htjeli mnogo – revolucionirati književnost, kazalište, umjetnost, društvo, znanost, usrećiti naciju za “vijekе vjekova” – a od svega ostvarili “malo pa ništa”, kako bi rekao Matoš: preziremo “mediokritete” koji su htjeli malo, i postigli nešto više. Tako se ponajčešće odnosimo i prema redateljima. Raspravljamo o njihovim idejama, htijenjima i shvaćanjima, ne i o njihovu radu. Kritičari vrednuju redateljevo “čitanje” teksta, a za to što je predstava dosadna ili rasklimana krivi su, naravno, glumci, jer ga “nisu znali slijediti”. Koliko li smo puta čuli i pročitali tu frazu? Pripremajući za knjigu *Redateljsko kazalište* poglavlje o Reinhardt, naišao sam, primjerice, na doktorsku disertaciju pod naslovom *Max Reinhardt's Regiebuch zu "Faust I"* (Autor: Wilfried Passow, München 1971). Dva podeblja toma municiozune analize i interpretacije jedne jedine Reinhardtove predstave! Malo je vjerojatno da bi se tkogod u nas odvažio prijaviti magistarski ili doktorski rad o Gavellinoj režiji *Na tri kralja*, Fotezovu *Dundu Maroju*, Stupičinoj *Gloriji*... Nedostaje nam iscrpnih znanstvenih obrada važnih, prijelomnih predstava u našem kazalištu. Takve bismo studije trebali i prevoditi.

*Osvnite se na savremenu dramsku režiju u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Kuda ide dramska režija ovdje i sada? Kakav je položaj reditelja i dramske režije u jugoslovenskom dramskom teatru?*

O “manipuliranju” dramskim tekstom i nedostatku suradnje dramatičara i redatelja već smo razgovarali, pa to ne bih ponavljao. Odgovorit ću Vam kako vidim položaj redatelja u hrvatskom dramskom teatru. O njegovom položaju u jugoslovenskom kazalištu ipak ne bih govorio, jer dobar uvid u život naših “glavnogradskih” i pokrajinskih kazališta nije lako steći ako niste profesionalni kazališni kritičar ili selektor.

Drugačije bi bilo da imamo jedan jugoslovenski (ili šest republičkih) informativni kazališni list što bi donosio mesečne programe svih profesionalnih kazališta, razgovore s glumcima, redateljima, piscima, scenografima, ravnateljima, prikaze njihova rada i rada pojedinih kazališta. Potreban nam je jednostavan, nepretenciozan list za “dnevnu uporabu”, ne za vječnost. Ovako, preostaje nam ili da putujemo iz mjesta u mjesto – jer gostovanja su rijetka - ili da se oslanjamo na “usmenu predaju”. Kako razmjerno malo putujem, a “usmenu predaju” ne cijenim pouzdanim vrelom informacija, govorit ću o hrvatskom kazalištu. Redatelj je u njemu još središnja, najutjecaj-nija ličnost. Istina, malo je kazališta koja redatelji i administrativno vode. U Zagrebu, primjerice, nema ni jednog redatelja-ravnatelja, a do prije nekoliko godina bila su barem dvojica ili trojica. No to govori više o neumjetničkoj prirodi ravnateljskih poslova, o sastančenju, o lavini počesto i proturječnih pravilnika, sporazuma, dogovora, smjernica i drugih “materijala” što se sručuje na ravnateljevu glavu, o mučnom cijedenju obećanih “sredstava”, a manje o redateljevu povlačenju sa središnje pozicije u teatru. Redatelji formalno ne odlučuju o repertoaru kazališnih institucija – repertoar, zna se, utvrđuju umjetnički savjeti – no njihova je volja u većini teataru odlučujuća. Malo je umjetničkih savjeta koji će redatelju, pogovotu redatelju iz “prve garniture”, odbiti prijedlog da postavi određeni tekst. Jedanko je tako malo savjeta koji će redatelju, čak i kad je u stalnom angažmanu u tom teatru, nametnuti režiju kojeg djela. O glumačkoj podjeli i izboru suradnika također odlučuju redatelji, ili imaju pravo “veta”. Unatoč tome, gotovo ni jedan redatelj u Hrvatskoj nema svoj teatar. Kad kažem “svoj”, ne mislim, naravno, ni na ravnateljski položaj, ni na stalan angažman, nego na višegodišnju suradnju s jednim dramskim ansamblom, na skupno stvaranje vlastitog samosvojnog teatra. Takav teatar nisu stvorili – možda ga još nisu našli – ni Spaić, ni Paro, ni Viočić, ni Radojević, ni Juvančić, ni Medimorec, ni Kunčević... Bilo je trenutaka kad je izgledalo

da im je to uspjelo. Podjsetit ću Vas samo na Paroovu režiju *Grbavice* i *Događaja u mjestu Gogi* u Hrvatskom narodnom kazalištu, i na *Eduarda II* i *Michelangela* u Dubrovniku, na Radojićevo *Kraljevo* u Gavelli, na Violićeva *Hamleta u Mrduši* u Teatru ITD, na Međimorčev *Toranj* i *Svrhu od slobode* u Zagrebačkom kazalištu mladih. Većina redatelja ne želi se “vezati” za jedan teatar ili jednu glumačku družinu, a bez čvrstog “vezanja”, koje bih radije nazvao zajedništvom, nema ni dobrog kazališta, ni publike. Iskustva – i naša i svjetska – pokazuju da se i publika “veže” samo za one teatre koji imaju jasnu, prepoznatljivu i samosvojnu umjetničku i idejnu “fizionomiju”, za teatre u kojima djeluje jaka “koheziona sila”.

SENKER, Boris, hrvatski teatrolog, dramski pisac, leksikograf, pedagog - rođen u Zagrebu, 1947. Gimnaziju je završio u Puli. Diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Asistent je na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Teatrolog i dramski pisac Senker objavljuje eseje, kritike i prevode u časopisima “Prolog”, “15 dana”, “Telegram”, “Pitanja”, “Vidik” i “Scena”. S Tahirovom Mujičićem i Ninom Prabeom napisao je desetinu dramskih tekstova: *Sveber*, *Vitezovi okruglog stola*, *O’Kaj*, *Tri pusketira*, *Novela od stranaca*, *Vatrugasi – Bratakvasi*, *Domagojada*, *Kavana Torsko*, *Glumijada* i druge, koje su i izboru objavljene pod naslovom *Porod od tmine* (Novela od stranaca, *Domagojada* i *Plut*), Zagreb, 1979, u izdanju “Prologa”. Isti izdavač mu je objavio i knjigu *Redateljsko kazalište* (Meiningenci, André Antoine, Stanislavski, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Jacques Copeau), Zagreb, 1977. Doktorsku disertaciju s temom *Kazališni rad Milana Begovića* odbranio na Filozofskom fakultetu zagrebačkog Sveučilišta, 1980. Senker je urednik *Enciklopedije Krležiana* i *Kazališnog leksikona* u izdanju Leksikografskog zavoda “Miroslav Krleža” u Zagrebu. Akademik, član HAZU.

# THEATROLOGIA SLOVENICA

## REŽIJA U SLOVENAČKOM TEATRU

### *Dijalog sa teatrologom prof. dr Filipom Kalanom Kumbatovičem*

Šta je predmet dramske režije i šta je osnovni zadatak dramskog reditelja po Vašem mišljenju?

Problem dramske režije organski je povezan s načelnim problemom, šta je uopšte teatar; očigledno je, da teatar nije samo takozvani "govorni teatar", dakle, i igranje na dati tekst, već vrlo široka oblast prikazivačke delatnosti, koju tako lepo objašnjava zajednički izraz "les arts du spectacle". O tome sam najviše pisao u pet studija, koje obrađuju takozvanu "pozorišnu situaciju": *Sur le problème de l'entité audiovisuelle du texte et de l'action sur le théâtre* (New York 1969, objavljen: "Interscena" 1970/3-IV, Praha i u američkom zborniku "Innovations in stage and theatre design", New York 1972: *On the problem of audiovisual unity of text and action in the theatre*); *Paradoks o Stanislavskom* (na slovenačkom s ilustracijama, bez napomena; *Stanislavski, Igralec in njegovo delo II.*, Ljubljana 1977; na srpskohrvatskom "Scena", 1983); *Le théâtre comme phénomène équivoque - caractère esthétique et fonction sociale* (Venecija 1978, objavljeno: *Maske und Kothurn* 1979); *L'art du comédien* (Leipzig 1981, u pripremi za štampanje 1983); *Schauspielerleistung als Problem der Theatergeschichte* (predavanje na univerzitetima u Erlangenu i Münchenu 1982, u pripremi za štampanje 1983);

Vaše pitanje ograničava "les arts du spectacle" na takozvani "govorni teatar", na prikazivanje pozorišne igre na dati tekst – mada se osnovni problem pozorišne delatnosti, koji me oduvek uznemirava, ne menja: svo moje pisanje o pozorištu, bilo da se radi o teorijskim raspravama ili istorijskim studijama ili dnevnim izveštajima o predstavama, ili esejističkim portretima glumaca, u suštini obnavlja jedno isto pitanje: kakva je bila, jeste, ili će biti "pozorišna situacija", koja stvara ovakvu ili onakvu predstavu u vremenu o prostoru, u datoj društveno političkoj dinamici? Pojam "pozorišna situacija" star je toliko, koliko i celokupna pozorišna delatnost i celokupna teatrologija, koja se zaista bavi predstavama, a ne samo tekstovno kritičkom analizom literarnog predloška za predstavu. Ovaj pojam je često bio opisan u raznim varijantama, u vrlo popularnom obliku, u, svakako, poznatom delu Erica Bentleyja *The life of the Drama*. Bentleyjeva formulacija je jednostavna i jasna: pozorišna situacija nastaje, kako kaže autor, kad je redukujemo na minimum; kad A personifikuje B, pri čemu ga C gleda; ovo je samo polovina te jednostavne formule, jer je druga polovina posmatranje: A zna, da ga C posmatra. Drugim rečima: pozorišni komad se rađa po tihom dogovoru između glumaca i gledalaca, po nekakvoj konvenciji: tako, da gledalac prihvata (ili odbacuje) imaginarni lik, koji mu glumac nudi svojom ulogom.

Ova neizbežna trojnost Glumac – Uloga – Gledalac ostvaruje takozvani "pozorišni događaj". Uz ovo organsko saživljavanje između scene i auditorijuma ne smemo zaboraviti, da gledalac prihvata onaj tekst, koji sa karakterističnom promenom iz "privatnika" u "ulogu" posreduje glumac, jer gledalac nije svestan, da li je transformacija data dramatičarevim "tekstom" iili rediteljevom "vizijom": igra na sceni tada nikako ne može biti samo audiovizuelna reprodukcija literarnog predloška, ali ni konačna realizacija rediteljeve "vizije". Prevedeno na zakulisni govor i rečeno drastičnim poređenjem, bilo da je to Broockman ili Kainz, Mounet-Sully ili Barrault, Gielgud ili Olivier, taj glumac ne igra "Shakespearea", on, ukratko, igra svoju ulogu, "Hamleta" i autor tog

imaginarnog lika, bilo da je ovako ili onako interpretiran, “verno” po Shakespearovom tekstu ili po diktatu dramaturgove “prerade” ili rediteljeve “vizije” – autor tog lika svakako je sam glumac.

Treba ponoviti staru istinu, i kad se radi o “govornom teatru”, iako je takozvani “literarni reditelji” i “literarni izveštači” ne vole priznati: u početku nije bila “reč” – u početku je bila “transformacija”.

U ovoj transformaciji “glumca” u “ulogu” koja izvire iz “pozorišne situacije”, krije se, najzad, i sva komplikovana problematika dramske režije. Predmet ove režije je audiovizuelizacija dramskog teksta, iako je ova audiovizuelizacija pogođena samo pod uslovom, da je reditelj svestan, kako je glumac za gledaoca jedini posrednik te audiovizuelizacije, a čitava predstava kolektivno ostvarenje, koje se rađa iz aktivne zajedničke igre čitavog ansambla. Sve ostalo, od dekora do kostima, od svetlosnih efekata do zvučnih kulisa, od “prazne scene” do visoko tehnificirane scene, sve to pripada pratećim elementima čitave predstave. Osnovni problem dramske režije je taj, što je “autor” cele predstave – reditelj. Ocena o tome, kakav je estetski kvalitet i društveni efekat tog “autorstva”, dakako, izražava se u “pozorišnom događaju”; taj događaj je, kao što znamo, rezultat “pozorišne situacije”; ta situacija se rađa iz brojnih faktora vremena i mesta i kulturno političkih prilika: u kakvom “pozorišnom prostoru” se prikazuje komad, kakvi glumci ga igraju, kakvoj je publici namenjen komad, kako teče saživljavanje između glumaca i gledalaca u toj predstavi i “zašto” je ova interakcija između scene i auditorijuma “ovakva, a ne drugačija”.

*Osvrnite se na postanak, razvoj i umetničku evoluciju dramske režije u modernom slovenačkom pozorištu. Ukažite na najznačajnije pojave i dela u slovenačkoj dramskoj režiji.*

Kao što se može razabrati već iz moje studije o evropeizaciji slovenačke pozorišne kulture, objavljenj u skraćenoj verziji u francuskoj publikaciji “Essais sur la Théâtre” (1961) – *Européanisation de la culture slovène* – “pozorišna situacija” na slovenačkom etničkom teritoriju menjala se izuzetno dinamično, bar od osamnaestog veka do današnjeg vremena, već radi geopolitičkog položaja i društvenih peripetija na tom teritoriju, tako, da je bila opterećena sve do raspada Habsburške monarhije (1918), takođe u staroj Jugoslaviji (1918-1941) dugotrajnom borbom za javnu upotrebu slovenačkog jezika na sceni. Tako se u toj dugotrajnoj borbi za nacionalnu samobitnost (slično kao i kod drugih naroda na teritoriju današnje Jugoslavije) pojavio vrlo očigledan paradoks u oblasti govornog teatra: bilo je vrlo malo takvih dramskih tekstova na slovenačkom jeziku, koji bi mogli da prodru i na scene srodnih ili stranih naroda – s druge strane, prilično se naglo razvijala glumačka umetnost, jer radost prema javnim nastupima i organizovanim pozorišnim aktivnostima nikada nije mogla do kraja da zatre oštra i zlonamerna cenzura..

Ova polarizacija između “originalnog teksta” i “efektne igre” u “prevedenim tekstovima”, pospešena je u raznim razdobljima izrazitom “ideologizacijom” pozorišne delatnosti od verskih igara do svetovnih zabava i od romantičnog rodoljublja do naglašenog kosmpolitizma, u znatnoj meri potvrđuje se i danas, premda je slovenačka dramatika, bar posle 1950. doživela priličan kvantitativni i kvalitativni razvoj i jezičke prepreke se obaraju sa posve “evropeizovanom” igrom slovenačkih glumaca.

Drugim rečima: razvoj dramske režije može da se razume samo tim osnovnim spoznavanjem, da se slovenačka pozorišna kultura rađa i obnavlja potpuno u kriznoj situaciji, koju izaziva geopolitički položaj slovenačkog teritorija u Srednjoj Evropi, na neuralgičnoj raskrsnici slovenske, germanske, romanske kulture, često pod neizdrživim pritiskom etatiističkih i težnji za odnarođivanjem, od Habsburške monarhije do stare Jugoslavije i u izuzetno teškim prilikama, koje još i danas moraju savladivati slovenačke manjine s one strane državnih granica nove Jugoslavije.

*Koje su pojave presudno uticale na razvoj slovenačke dramske režije i koje su ličnosti ostvarile evropeizaciju slovenačke moderne režije? Kakav je položaj dramske režije u evoluciji slovenačkog dramskog teatra?*

Kao što je poznato, profesionalni profil dramskog reditelja razvija se u slovenačkom pozorištu kao i drugde u Srednjoj Evropi – čitav devetnaesti vek režiju i pozorišnu pedagogiju preuzimaju dramski glumci, koji su stekli dodatna iskustva ili delimičnim školovanjem ili barem čestim gledanjem pozorišnih predstava u inostranstvu. Tako među pionirima slovenačke dramske režije treba pomenuti Ignacija Borštnika i češkog glumca Rudolfa Inemanna i u prvoj deceniji između dva svetska rata barem još Milana Skrbinška, koji je pored izuzetnih glumačkih dostignuća rediteljskim, pedagoškim i publicionističkim radom formirao i dva kolektiva iz amaterizma u profesionalnu delatnost: tršćansko i mariborsko pozorište; u stilskom pogledu je prilično uspešno omogućio prelaz iz rodoljubne romantike u psihološki realizam i nagovestio mogućnost za neeklektičko preuzimanje ekspresionističkih elemenata u dramskoj igri.

U toj dvojnosti igre i režije formirali su se u profesionalne reditelje i prvi oblikovani evropeizovane dramske režije – Osip Šest i Rade Pregarc. Obojica su započeli kao glumci, premda je težište njihovog rada u uspešnoj modernizaciji dramske režije: tu treba ponoviti činjenicu, da su obojica na potpuno originalan način preneli u slovenačku pozorišnu delatnost najefektnije elemente tadašnjeg pozorišta – Šest Reinhardtov impresionizam sa svim atributima slikovitosti i muzikalnosti, Pregarc produbljenu psihološku igru po uzoru na Stanislavskog. Konačni prodor rediteljske delatnosti na evropskom nivou potvrdio se već sredinom tridesetih godina, kad je Branko Gavella prilikom gostovanja 1930-1934 već našao dva posve konsolidovana ansambla u Ljubljani i Mariboru, vešta kako u drami, tako i u komediji, prijemčiva kako za jednostavnu komedijantsku razigranost, tako i za iznijansiranu igru u psihološko zamršenim dramskim situacijama. Ispit te zrelosti dokazuju u komediji, naročito u Gavellinoj predstavi Balzacovog *Mercadeta* (1930) i Shakespeareove *Dvanaeste noći* (*Šta hoćete* 1932), obe simultano pripremljene za obe pozornice – i u drami ciklus Krležinih *Glembajeva* (*Gospoda Glembajevi* – Ljubljana 1931, Maribor 1933, *Leda* 1932, *U agoniji* 1933), po društveno kritičkoj i psihološko analitičkoj uverljivosti svakako najvernija pozorišna realizacija “glembajevštine” u tadašnje vreme na čitavom jugoslovenskom teritoriju. Istina, ova izrazita “evropeizacija” dramske režije ne bi mogla da se ostvari, da tu mogućnost već nisu pripremili Gavellini prethodnici na slovenačkoj sceni i solisti i epizodisti sazreli za harmoničnu zajedničku igru u oba tadašnja profesionalna pozorišta – iako je ta modernizacija pospešena, očigledno, Gavellinim sugestivnim radom sa glumcima, koji je posve promenio tadašnju “pozorišnu situaciju”, tako, da je glumac zaista postao “autor” svoje “uloge”, premda su se te uloge nenametljivo podredile rediteljevoj “viziji”. Sugestivnost Gavellinog rediteljskog rada svakako je u tome, što koncept tog rada temelji na izuzetno pronicljivoj dramaturškoj analizi pozorišnog teksta i što iz te analize raste stilski adekvatna zamisao likova i situacija na sceni na dovtljivo priređenom prostoru za igru. Istina, Gavella priznaje primat “reči”, ali je uvek tako pripremi, da kod glumca izazove ono, što je za “autora” uloge bitno – “transformaciju”. Po tom načelu transformacije, koji je tako efektno utvrdio Branko Gavella, evropeizaciju slovenačke dramske režije nastavili su njegovi savremenici i naslednici, među njima naročito Branko Kreft i Bojan Stupica, pa je tako bilo moguće, da slovenačka pozorišna kultura bez štetnih deformacija savlada socrealističku ideologizaciju dramskog repertoara, koju je kulturnoj publici pokušavao da nametne agitpropovski mentalitet u prvoj deceniji posle drugog svetskog rata.

*U kojoj meri se može govoriti o slovenačkoj režiji u kontekstu moderne dramske režije u Jugoslaviji? Kakve su osobenosti savremene slovenačke režije i kakav je njen odnos prema drugim režijama u Jugoslaviji? Ukažite na referencijalnu literaturu bitnu za razumevanje slovenačke moderne dramske režije.*

Već se po istorijskom razvoju slovenačke pozorišne kulture može videti, da se režija, kao pojam posebnog stvaranja počela javljati tek s doslednom profesionalizacijom reditelja u samostalan pozorišni poziv – tako se i u kritici i polemici problematika dramske (i operne) režije utvrđuje tek u vreme između dva rata, s jedne strane u pisanju samih reditelja (Milan Skrbinšek, Osip Šest, Ciril Debevc, Rade Pregarc, Bratko Kreft), s druge strane, u kritičkim i polemičkim člancima pozorišnih publikacija starije ili mlađe generacije (Fran Govekr, France Pavšić). U srodnom rasponu, ali u prilično opsežnijem historiografskom i polemičkom pluralizmu problematika dramske režije javlja se i posle Drugog svetskog rata, poslednje decenije (1970-1980) s vremena na vreme i u žučnim ideološkim raspravama među sagovornicima “literarnog” i “totalnog” pozorišta, i kao što je poznato, ova polemička strast, koju često iz pravog teatrološkog područja prelazi u nejasne sfere društveno političkih filozofema, obuhvata čitavu Jugoslaviju, naročito u masovnim sredstvima komunikacije, od dnevnika do radija i televizije. No, to nije slovenačka posebnost – to je potpuno očigledan signum temporis u pozorišnoj delatnosti čitavog današnjeg sveta.

Tako je prilično siguran putokaz u problematiku slovenačke dramske režije nagovešten s jedne strane retrospektivno sređenim zbornicima pozorišnih izveštača (France Koblar, France Vodnik, Josip Vidmar, Vasja Oredan), s druge strane u prvim opsežnijim historiografskim ogledima o razvoju slovenačke pozorišne kulture (Dušan Korvec: *Pozorište Cankarevog vremena, Slovenačko pozorište između dva rata*; Filip Kalan: *Živa pozorišna predaja, Pohvalnica igri*). U tim delima su ponegde dosta pregledno obrađeni na slovenačkoj sceni, već i značajniji teoretski i polemički tekstovi tih reditelja o problematici dela koje se postavlja na scenu.

*Beograd – Ljubljana, 1982.*

KUMBATOVIČ, Filip Kalan - slovenački teatrolog i pedagog – rođen 25. III 1910. u Gradecu u Austriji. Pripovedač, esejist, kritičar, istoričar pozorišta, publicist i organizator. Ing. arh., od 1945. je profesor, a docnije i rektor Akademije za gledališće, radio, film in televiziju u Ljubljani. Autor je brojnih članaka o pozorištu i njegovoj istoriji. Njegova knjiga eseja o pozorištu prevedena je na francuski jezik pod naslovom *Essais sur le théâtre*, Ljubljana, 1961. Objavio je i *Le Jeu Passion* a Škofja Loka, *Le livre slovène*, 1966. Njegove knjige *Živo gledalsko ozročilo (Živa pozorišna predaja)* i *Hvalnica igri (Pohvalnica igri)* temelj su savremene slovenačke teatrologije. Umro 8.VIII 1989. u Ljubljani.

# REŽIJA U ISTORIJI SLOVENAČKOG POZORIŠTA

## *Dijalog sa teatrologom prof. dr Dušanom Moravcom*

*Da li se može govoriti o elementima režije u tradiciji slovenačkog narodnog pozorišta kao što su kurenti, etnoteatar, folklorni plesovi, narodni praznici?*

Sigurno je da su ove priredbe imale svoje inicijatore, organizatore ili čak idejne usmerivače, ali mislim da se o režiji u savremenom smislu te reči ne može govoriti; detaljnije se pitanjima takozvanog pozorišnog folklornog pozorišta nisam bavio.

*Koji su poznati oblici režije prikazanja i religioznog teatra u istoriji slovenačkog pozorišta? Da li je moguće govoriti o pojavi reditelja u slovenačkom religioznom teatru?*

U ovom slučaju uloga "reditelja", svakako u širem značenju te reči, određenija je i sačuvana građa je opipljivija. Mislim, pre svega, na šuveni *Škofjelovski pansion*, koji je prikazivan (u gradiću Škofja Loka u Gorenjskoj) od 1721. g. pa dalje. Znamo da je u tom velikom spektaklu nastupalo po tri stotine učesnika i masa gledalaca koja je dolazila iz svih okolnih krajeva i dolina; na uvidu je bilo trinaest ili četrnaest slika iz *Svetog pisma*. Pre svega, za nas je značajno da je sačuvan tekst, "scenario" ove široke priredbe s latinskim naslovima, dramskim uputstvima na nemačkom i hiljadu slovenačkih stihova koje je dramaturški i organizacijski pripremio vođa pansiona, kapucinski pater Romuald (pravim imenom Lovrenc Marušič iz Štrandreža kod Gorice). Sačuvan je i sadržaj kostima koji nam uz tekst omogućava rekonstrukciju ove živopisne priredbe ranog osamnaestog veka. Ukratko, inicijator i realizator ove široko postavljene priredbe bio je istovremeno autor, dramaturg, može se reći i "reditelj".

*Koje ličnosti i pojave predstavljaju prethodnike modernog reditelja u slovenačkog pozorištu?*

Pre svega, ovakvo priznanje pripada našem prvom dramatičaru Antonu Tomažu Linhartu koji je pre skoro dvesta godina (1789) obezbedio prvu slovenačku predstavu u savremenom smislu te reči i pripremio je uz saradnju uglednih rodoljubivih građana. Na žalost, zbog cenzurskih prepreka nije mogao da izvede svoju postavku čuvene i zabranjene Bomaršeove drame *Le mariage de Figaro* sa sedamnaest originalnih scena; morao je da se zadovolji skromnijom Rihterovom *Županovom Mickom*, koja važi kao početak igranja na slovenačkom jeziku; na žalost, ova nastojanja, zbog bojnih prepreka i skore Linhartove smrti, nisu bila kontinuirana. Igrali su ljubljanski građani, glavnu ulogu igrala je Linhartova supruga, a Linhart je preuzeo skromnu ulogu suflera. Sve niti ove predstave bile su u njegovim rukama, zato u vezi s njim možemo opravdano govoriti o početku slovenačke pozorišne režije. Sam nije nastupao, pa je time prekinuo dugu važeću evropsku tradiciju da predstavu vodi prvi glumac. Možemo reći, da je uloga Linharta kao reditelja bila značajnija od mnogih kasnijih, sve do nastupa Ignacija Borštnika.

*Koje su ličnosti i dela dali najveći doprinos razvoju režije slovenačkog pozorišta Cankarovog doba?*

Na početku razdoblja Cankar još nije bio potvrđeni dramatičar, bio je to, pre svega, Borštnik, kad se vratio s bečkih studija kod realiste dr. Rudolfa Torolta. Na žalost, prerano je napustio Ljubljanu, iako se u Zagrebu, gde je pre svega bio glumac, pobrinuo za prikazivanje prve Cankarove drame (*Jakob Ruda* 1900.). Kad je Borštnik napustio Ljubljanu, u slovenačkom pozorištu je nastala apsurdna situacija: godinu za godinom dolazili su u ansambl strani, pre svega, češki glumci, koji su



istovremeno bili i reditelji i davali odlučujući ton celokupnom pozorišnom zbivanju u Ljubljani. To je sigurno kočilo razvoj domaćeg pozorišta koje nije sistemski vaspitavalo naraštaj; ujedno treba priznati da su među češkim gostima bili i takvi koji su podigli nivo Ljubljanskog pozorišta. To vredi najpre za Rudolfa Inemana koji je u našem gradu radio punih šest godina (1894-1900); uveo je više radne discipline, obogatio repertoar (prvi je prikazivao npr. Šekspira), kao prvi glumac sve više se potvrđivao i kao prvi reditelj. Tek su se u poslednjim godinama ovog razdoblja opet čvršće potvrdili domaći reditelji, koji su proizlazili po pravilu iz redova prvih glumaca (Hinko Nučić, Anton Verovšek, Milan Skrbnišek). Ali i u to vreme, režija je, više nego li za glumca, brinula za spoljne elemente predstave i normalan tok rada, ili kako je to više puta napisano, za "uređivanje saobraćaja" na sceni.

*Koje su ličnosti i dela određivali uspon moderne slovenačke režije u slovenačkom pozorištu od Prvog svetskog rata do Drugog svetskog rata?*

Istina, tek u ovom razdoblju možemo govoriti o pravoj, modernoj režiji na slovenačkoj sceni i o prvim rediteljima kojima je taj posao osnovno zanimanje, iako su se neki potvrdili i kao glumci. U prvim godinama posle svetskog rata odlučujući pečat razvoju naše režije dao je naročito Osip Šest, temperamentni stvaralac, koji je pokrenuo naš scenski život i prvi otvorio vrata u svet, iako je često beležena primedba o tom radu kao o prepovršnoj improvizaciji. Zajedno s njim u Ljubljani je radio Milan Skrbnišek, majstor produbljene psihološke uloge glumca, dok su njegove rediteljske mogućnosti postajale ograničene. U razvoj slovenačkog pozorišta krajem prve posleratne decenije odlučno je ušao i mladi publicista širokih vidika Ciril Debevc, koji je polazio od ekspresionizma i simbolizma, gradio prema unutra i potvrđivao se na karakterističnim dramskim tekstovima prošlog ili svog vremena (Meterlink, Jejts, Strindberg, Cankar); posebnu brigu posvećivao je i moralnim problemima ratne drame i prepevima starih kineskih i japanskih poetskih drama. U početku su mu odavali različita priznanja, kasnije su mu prebacivali mračnjaštvo i retoriku. Na prelomu dvadesetih i tridesetih godina obojicu, Šesta i Debevca, zasenila su gostovanja hrvatskog reditelja dr Branka Gavella, koji je svojim režijama otvorio novo poglavlje u razvoju modernog slovenačkog pozorišta, naročito prikazivanjem Krležinog glembajevskog ciklusa. Posebne zasluge zadobio je detaljnom dramaturškom analizom teksta, izuzetnom brigom za glumce, među kojima je otkrio i mnoge talente, i sugestivnim uticajem za najpretenciozniju publiku. Gavellin dolazak u Ljublanu označava prekretnicu u razvoju naše režije i značajan korak ka uigranosti ansambla. Više značajnih režija u to vreme uradio je i nekadašnji avangardista Bratko Kreft, iako u grupi reditelja nije imao toliko mogućnosti kao neki od njegovih kolega; naročito je u poslednjih nekoliko godina pre Drugog svetskog rata pripremio nekoliko uzornih predstava klasične i savremene literature (Šekspir: *Romeo i Julija*; Gogolj: *Revizor*; Vuolijoki: *Žene na Niskavuoriju*). Posle prvih Gavellinih gostovanja pozorišni život u Ljubljani ponovo je oživeo sredinom druge posleratne decenije, kad je u rediteljski hor ušao temperamentni i maštoviti Bojan Stupica; svojim duhovitim scenskim improvizacijama zadobio je simpatije naročito mlađe publike (Gaj-Breht: *Prosjaka opera*; Kaufman-Ferver: *Simfonija*, 1937, sovjetske komedije Škvarkina i Katajeva); priznali su mu da je kao pravi antipod Debevca doneo mnogo svežine i bukvalno provetrio scenu. Posle njegovog odlaska u Beograd (1938) ubrzo je počeo Drugi svetski rat, a još pre toga stagnacija slovenačkog pozorišta.

*Koje su ličnosti i dela čvrsto zacrtali pravac razvoja i uspon slovenačke pozorišne režije u moderno vreme od 1945-1985?*

Prve posleratne godine nastavile su dobru tradiciju socijalnog (ne socijalističkog) realizma predratnih godina i u dramskoj režiji, kako obnavljanjem zamisli Bojana Stupice, tako i novim nastupima Slavka Jana (da pomenem, autorovoj misli veran, prikaz Cankarovih *Slugu s nepovnljivom podelom uloga*). Nova traganja dobila su čvršći pečat natupom Mileta Koruna koji je

i danas najpoznatiji i priznat u širem jugoslovenskom prostoru. Događanja poslednjih decenija, inače, pratim, ali retko pišem o njima; ja sam, naime, zagovornik (zastarele?) teorije da je ocena tog događaja stvar kritike i kritičkih studija, a ne pozorišne istorije. Osim toga, sâm sam predugo bio dramaturg, da bih mogao (ili hteo) suvereno suditi o svojim savremeniciima.

*Kakav je estetski koncept današnje slovenačke režije u Jugoslaviji i u njenom evropskom susedstvu?*

Odgovor se nadovezuje na pređašnji. Otkad više nisam “u živom pozorištu”, premalo putujem, a da bih mogao pouzdano suditi. Prigodnim posetama i praćenjem televizijskih prenosa dramskih predstava mislim da slovenačko pozorište u društvu ostalih jugoslovenskih ima jednako vredno mesto, što potvrđuju i brojna priznanja. I s obzirom na prihvatanje evropskih tokova mislim da ne zaostaje previše. Pre bih rekao da prečesto žudimo za “novim” na štetu “dobrog”.

*Šta je po Vašem mišljenju predmet savremene dramske režije i koji je osnovni zadatak reditelja danas?*

Da ne bude zabune: periodizacija mojih knjiga, naročito monografije *Slovenačko pozorište od rata do rata*, zasniva se upravo na radu reditelja u pojedinim razdobljima; drugim rečima, to znači da priznajem i cenim ulogu reditelja ne samo u sadašnjem, nego i u prošlom pozorištu. Odlučno odbijam samovolju onih reditelja koji danas prisvajaju svu vlast ne samo nad dramskim autorom (kojega falsifikuju), nego i nad glumcem (kojega stešnjavaju i uskraćuju stvaralačku slobodu). Ne, ne radi se o zastupanju “litetarnog pozorišta”. Čisto literarno pozorište, koje daje mogućnosti za prigovor o “reproduktivnosti” pozorišne umetnosti za mene je isto takav apsurd kao i čisti ludizam. Radi se o razumnom i plodnom saživljavanju oba elementa, piščevog i rediteljevog rada, umetnosti reči i scenske igre. Samo tada, kad su stvaraoci pristajali na to saznanje, pozorište je stajalo visoko. Najkarakterističniji primer pro domo: doktor Gavella. Ništa toliko ne želim, koliko postavljanje Cankarove drame koja bi bila savremena, nova, originalna, recimo “moderna”, a ipak verna piščevoj misli. Zašto takvih interpretacija skoro da i nema? Jer je to najkomplicovaniji posao, najlakše je negirati autora, potvrđivati se mimo njega, ukratko, postaviti ga “na glavu”. A toga danas, na žalost, ima sve više.

*Da li je mogućna opšta nauka o režiji kao interdisciplinarna estetika režije (teatar, drama, opera, lutke, film, RTV)?*

Ne znam. Ja takvo delo ne bi znao napisati.

*Da li nameravate napisati istoriju slovenačke pozorišne režije? Šta bi bila njena metodološko-istorijska orijentacija? Na koje bi pojave i ljude trebalo posebno obratiti pažnju?*

Samostalnu knjigu o ovom problemu ne nameravam pisati. U kraćem obliku pokušao sam to da uradim u preglednoj studiji za jedan zbornik koji još nije izašao. Mislim da je odgovor na ovo pitanje “skriven” u mojim dosadašnjim knjigama, naročito u onim o razvoju slovenačkog pozorišta Cankarovog doba ili (kao nastavak) razdoblja od rata do rata, znači, u širokom rasponu od 1892. do 1941. ili 1945.

*Kako gledate na razvoj teatrologije u Jugoslaviji danas?*

Ova nauka, najmlađa od takozvanih “humanističkih”, napravila je poslednjih decenija i kod nas razvoj koji smo jedva mogli očekivati. Imamo visoke škole, niz specijalizovanih revija i književnih edicija od kojih su neke već narasle već i na sto svezaka. Kad smo pre nekih dvadeset godina sastavljali nekakav bibliografski sadržaj samostalnih teatroloških publikacija u Sloveniji sve predstane smo mogli nabrojiti na prste: Tsrstenjakov jednostavni, iako dragoceni *Pregled sta-*

*rijih razdoblja* (1892); *Istoriju dramatike* (i delimično i pozorišta) koju je napisao češki profesor Vilman (1925); zbirku bistrih i duhovitih misli o pozorištu uopšte i posebno o repertoaru, režiji, glumi, inscenaciji, kritici, publici, i tako dalje, koje je zabeležio reditelj Ciril Debevc (1933); knjižici zakulisnih anegdota kako ih je upamtio glumac Fran Lipah (1938); sveska sećanja nestora tadašnjih komedijanata, popularnog Danila (1930); i još ponešto malo. Danas takvim knjigama u Sloveniji možemo da popunimo čitave police, u Jugoslaviji čak i ormare. Imamo niz teoretskih knjiga, monografija pojedinih razdoblja, portretnih studija, memoara, bibliografskih priručnika i leksikona, pa i prve pokušaje sintetičkih pregleda i kritičkih ocena pozorišnih razdoblja kod skoro svih naših naroda. Obavljen je lep posao, iako su još mnoge njive ostale neuzorane. Ali nešto stoji: nauka, koja je još juče bila pastorče, danas slobodno živi.

*Šta Vam znači Sterijina nagrada za teatrologiju 1986?*

Mnogo, upravo zbog toga što sam ispričao. Kad sam na ovogodišnjem Pozorju pregledao slike svih značajnih (i manje značajnih) dosadašnjih nagrađenih, među njima su bili svi stvarari, ne samo glumci; samo nijednog tetarologa. Zato je bilo neophodno da se konačno ustanovi i nagrada za to područje, takoreći "savezna" nagrada. Drago mi je, kao teatrologu, ne samo kao Dušanu Moravcu, što znači, da bi mi bilo isto tako drago i da ju je dobio i bilo koji drugi od mojih kolega. Radi se pre svega o priznanju prema, do nedavno, zapostavljenoj naučnoj disciplini.

*Šta je idejno-estetska osnova vaše monografije o Borštniku za koju ste primili Sterijinu nagradu 1986? Koju ste metodu upotrebili u pisanju monografije o Borštniku?*

Kad počnem da radim na jednoj knjizi, nikada ne mislim na metodu; ona mi sazri sama po sebi, diktira mi građu. Razumljivo, "metoda" u pisanju ove portretne studije drugačija je nego li u monografijama o pojedinim razdobljima našeg pozorišnog razdoblja. Svakako, drugačija i od metode koju sam upotrebio (ili se sama ponudila) u pisanju knjige o Ivanu Cankaru. Borštnika nikada nisam video na sceni, zato sam više bio vezan za građu; da pišem, npr. o Stanetu Severu, kojega sam pratio takoreći od prvih nastupa do smrti, "metoda" bi opet bila drugačija. Kod Borštnika se pre svega radilo o opisu i pokušaju ocene njegovog rada; o životu samo toliko koliko je taj život uticao na delo – na žalost, naročito u arhivskoj građi pokazalo se da su ti uticaji bili veći i sudbonosniji nego što sam očekivao (na primer, odnosi s intendatnom Tresćecom). Pre svega zanimao me Borštnik kao moderan glumac, jedan od najmodernijih u svoje vreme; upravo zato ga je Stjepan Miletić angažovao u vreme kad je želeo da preusmeri, inače, visoko kvalitetno, ujedno i tradicionalno usmereno Hrvatsko narodno kazalište. Ništa manje značajno i bolno nije saznanje da je Borštnik bio jedan od najvrednijih članova zagrebačke Drame u vreme kad su ljubljansku vodili uglavnom Česi. Šteta, što ovakva monografija nije nastala pre; na sreću, savremenici su sačuvali dragocena svedočenja o našem umetniku, i ona su u velikoj meri usklađena: samo tako je bilo moguće doći do koliko-toliko pouzdane slike ovog svojevrsnog umetnika..

*Sa slovenačkog prevela: Miljenka Vitezović*

*Beograd – Ljubljana, 1982.*

MORAVEC, Dušan – slovenački teatrolog, pisac, dramaturg - rođen u Ljubljani, 4. X 1920. Završio Filozofski fakultet u Ljubljani. Doajen slovenačke nauke o pozorištu. Akademik Moravec je član SAZU. Autor je brojnih studija, od kojih je najpoznatija *Slovenačko pozorište Cankarevog doba (1892-1918)*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, *100 slovenačkih dramskih umetnika*, Ljubljana, Prešernova založba, 2001. i druge.

## STRUČNA BIOGRAFIJA RADOŠLAVA LAZIĆA

LAZIĆ, Radoslav - srpski reditelj, estetičar i dramski pedagog - rođen je u Sanskom Mostu 13. 9. 1939. 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, Diplôme d'études approfondies (1981.) i Diplôme doctorat de 3. cycle (1984.) iz oblasti Études techniques et estétiques du Théâtre. 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 Targu-Mureš u Rumuniji. Kao pristalica multimedijalne orijentacije, režirao je na televiziji, radiju i filmu i sceni 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 svim medijama*, 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, operске i lutkarske režije, njene istorije i estetike, među kojima ističem da je saradnik Leksikografskog zavoda "Miroslav Krleža", Zagreb, Hrvatska, *Enciklopedija krležiana*, kazališni leksikon (u pripremi), kao i drugih enciklopedija u zemlji i svetu. Značajan je Lazićev doprinos i saradnja u enciklopedijskoj publikaciji *Pozorišne biblioteke i muzeji u svetu*, UNESCO, Paris, 1985, kao i to što je objavio desetinu odrednica o srpskom lutkarstvu u *Svetskoj enciklopediji lutkarske umetnosti* (Encyclopedie mondiale des arts de la marionnette, Ed. L'Entretemps, UNI-MA, Paris 2010. EMAM, Engl. Ed. WEPA i špansko izdanje u fazi objavljivanja).

Lazićevi radovi prevedeni su na više evropskih jezika.

Njegovo istraživanje *Savremena makedonska režija* je u fazi štampanja i izdavanja [1]. 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 za režiju, i Pohvale za režiju predstave *Tri sestre* A. P. Čehova subotičkog Narodnog pozorišta na XX susretu vojvođanskih pozorišta (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 iz oblasti istorije i estetike režije na univerzitetima u Parizu, Beogradu, Zagrebu, Ljubljani Sarajevu, Osijeku, Banja Luci, Cetinju, Novom Sadu, Teheranu, Rotenburgu. Član je stručnih žirija, Udruženja književnika, Udruženja 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 te-

meljna dela iz istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti (Apija, Arto, Stanislavski, Tarkovski, Bergman, Grotovski, itd.). U njegovim 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 “Boško Zečević” Pozorišta mladih Novi Sad, na 40. Susretu srpskih profesionalnih lutkarskih pozorišta, Niš, 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. Izabran za dobitnika Povelje za životno delo “Zlatna anima” Međunarodnog festivala lutkarstva “Lut-fest”, Ist. Sarajevo, 2012. Član je Akademije filmske umetnosti i nauke, Srbija.

Lazićev kritičko-teorijski i esejistički rad karakterišu fundamentalna istraživanje u oblasti teatrologije, filmologije i nauke o medijima i njihove evaluacije na prostorima Srbije, Jugoslavije, Evrope i sveta. Plodove svog kritičko-istraživačko-publicističkog rada objavio je u preko 50 autorskih knjiga, sa tematikom iz estetike, teorije i istorije dramskih umetnosti., posebno u oblasti režije pozorišta, filma, radija, televizije, medija i isto toliko načnih zbornika, kao i preko 1000 bibliografskih jedinica u stručnoj periodici.

Učesnik je brojnih nacionalnih i međunarodnih simpozijuma i načnih skupova posvećenih dramskim umetnostima. Član je brojnih stručnih žirija u zemlji i inostranstvu.

Kao dramski pedagog, pored matične Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, saradio je s Fakultetom dramskih umetnosti i s Univerzitetom umetnosti u Beogradu, Akademijama umjetnosti u Osijeku i Banja Luci, kao i s Fakultetom dramskih umjetnosti na Cetinju.

U Sterijinom pozorju ostvario plodnu uredničku saradnju u časopisu “Scena”, dugu dve decenije, dajući doprinos umetničkom i naučnom razvoju našeg najznačajnijeg nacionanog pozorišnog festivala i savremenoj teatrologiji.

Kao redovan profesor Univerziteta za predmete *Režija i Istorija i estetika režije (pozorište, film, RTV, lutkarstvo)* sudelovao u akademskom stručnom obrazovanju preko 50 diplomiranih reditelja.

Vodio magistarske i doktorandske studije na Akademiji umetnosti, Novi Sad, Univerzitetu umetnosti i Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, gde je sudelovao, kao mentor ili član stručnih komisija, u odbranama tridesetak magistarskih i doktorskih disertacija iz oblasti istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti.

Piše teorijske studije iz oblasti teatrologije, filmologije i nauke o medijima, kao književnu i estetičku kritiku i esejistiku.

Celokupan njegov multimedijalni rediteljski angažman predstavlja uspešan opus preko 50 režija klasičnih i savremenih dramskih dela, domaćih i svetskih autora, na scenama Srbije i južnoslovenskog pozorišnog prostora.

Kao reditelj režirao za RTV Beograd i Novi Sad desetak TV-serija i stotinak TV-filmova i emisija pretežno dokumentarnog i naučno-obrazovnog karaktra. Za Radio Beograd i Radio Novi Sad režirao preko 50 radiofonskih ostvarenja.

Svojim naučnim istraživanjima dao vredan doprinos savremenoj estetici, istoriji i teorije multidisciplinarnoj režiji (pozorište, film, RTV, opera, balet, lutkarstvo) i savremenoj estetici predstavljajćkih umetnosti. Prema svedočenju najvećih naših i svetskih autoriteta, među kojima su čuveni poljski akademik prof. dr Henryk Jurkowski "Radoslav Lazić je čovek koga proviđenje šalje srpskom pozorištu. Njegova teatrološka refleksija pretvara iskustvo evropskog pozorišta u koherentnu sintezu teorije pozorišne umetnosti. Njegovi radovi mogu predstavljati polaznu tačku za formiranje talenata budućih velikih umetnika srpskog pozorišta. Oni su, istovremeno neobično dragocen doprinos baštini svetske teatrologije." (*Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*), Subotica, 2006.

Život i delo Radoslava Lazića predstavlja jedinstvenu ličnost istrajno posvećenu, više od 50 godina, teoriji i praksi, vaspitanju i obrazovanju u dramskim umetnostima, u gotovo svim javnim oblicima i žanrovima, posebno u oblasti estetike interdisciplinarnе režije, kao umetnosti moderne epohe. Član je Akademije filmske umetnosti i nauke, Srbija.

## LITERATURA

*Doprinos Radoslava Lazića teoriji dramskih umetnosti u oblasti estetike režije*, doktorska disertacija Rite Fleis, FDU, oktobar, 2012;

*Svetska enciklopedija lutkarske umetnosti* (Encyclopedie mondiale des arts de la marionnette, Ed. L'Entretiens, UNIMA, Paris 2010. EMAM, Engl. Ed. WEPA i špansko izdanje);

*Filmska enciklopedija*, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, urednik prof. dr Ante Peterlić;

Tomislav Gavrić, *Enciklopedija filmskih reditelja*, tom 3, NEA, Beograd, 2005;

*Ko je ko u Srbiji*, Bibliofon, Beograd, 1996;

Tomislav Gavrić, *Leksikon filmskih publicista* (u štampi) .

### OD ISTOG AUTORA

LAZIĆ, Radoslav (1939) autor je, priređivač ili antolog sledećih knjiga: *Estetika modernog teatra* (koautor sa Dušanom Rnjakom) 1976; *Kultura režije*, 1984; *Dramska režija*, 1985; *Traktat o režiji*, 1987; *Pariska theatra*, 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 operne režije I, II*, 2000; *Nušićev teatar komike*, 2002; *Estetika lutkarstva*, 2002, *Umetnost rediteljstva*, 2003; *Filozofija pozorišta*, 2004; *Svetsko lutkarstvo*, 2004, *O glumi i režiji. Razgovori s Plešom*, 2005; *Knjiga režije - Bojanov "Dundo"*, 2005; *Japanski klasični teatar. 12 Nô 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; *Marenićev scenografski teatar*, 2008; *Traktat o scenografiji i kostimografiji*, 2009; *Biti glumac*, 2009; *Sara Bernar - umetnost teatra*, 2009; *Čaplin - Estetika vizuelne komike*, 2009; *Aleksandar Saša Petrović*, 2010; *Pozorišno slikarstvo*, 2010; *Lutkarski Theatrum Mundi*, 2010; *Savremena dramska režija*, 2011; *1973, godina vampira, nepoznati scenariji A. S. Petrovića*, 2011; *Bunraku. Japanski klasični teatar*, 2011; *Režija filmske animacije*, 2012; *Veselo pozorje, 'Kalamandarija'*, 2012; *Režija - Work in Progress - Delo u nastajanju*, 2012; *Biti režiser*, 2012; *Biti reditelj*, 2012; *Lutkari o lutkarstvu*, 2013; *Traktat o drami*, 2013; *Dijalozi o filmskoj režiji*, 2013; *Traktat o kritici*, 2013; *K.S. Stanislavski, Pozorišna etika*, 2014; *Pozorišne anegdote*, 2014; *Estetika erotskog teatra*, 2014; *Filmološki brevijar*, 2014; *Divljenje za boginju Taliju*, 2014; *Traktat o teatrologiji*, 2014.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

792.027(082)  
792.072.3(047.53)

TRAKTAT o teatrologiji : teatrološki dijalozi o pozorišnoj nauci /  
[priređio i predgovor napisao] Radoslav Lazić. - Beograd : Altera Books  
: R. Lazić, 2014 (Beograd : Altera Books). - 160 str. ; 23 cm. -  
(Biblioteka dramskih umetnosti)

Tiraž 300. - Stručna biografija autora: str. 156-158. -  
Bibliografija: str. 159.

ISBN 978-86-89937-12-1 (AB)

a) Позоришни критичари - 20в - Интервјуи  
b) Позоришна режија - Зборници

COBISS.SR-ID 212494860