

BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

Radoslav Lazić
DIVLJENJE BOGINJI TALIJI
Moja mala teatrologija

Autorska izdanja, Samizdat
rlazic@open.telekom.rs
064 18 00 139

Recenzenti
Prof. dr Radoslav Đokić
Tomislav Gavrić

Unos teksta
Tatjana Mihailović Soldat

Dizajn
Dušan Karadžić

Štampa, HADAR, Beograd, 2014.

Tiraž: 500

Distribucija
011 414 49 18
064 665 16 72
065 300 28 72

RADOSLAV LAZIĆ

DIVLJENJE BOGINJI TALIJI

Moja mala teatrologija



Beograd, 2014.

SADRŽAJ

PREDGOVOR	
Radoslav LAZIĆ	
DIVLJENJE BOGINJI TALIJU	6
SVETSKA ENCIKLOPEDIJA UMETNOSTI LUTKARSTVA	8
FILOZOFIJA POZORIŠTA	
NAUKA O DIJALOGU, SUKOBU, RADNJI	12
USMENA NARODNA REŽIJA	
Narodni reditelj u usmenoj narodnoj teatrologiji	18
SISTEM UNUTRAŠNJE REŽIJE	
DOPRINOS JOCE SAVIĆA ISTORIJI, TEORIJI I MODERNOJ ESTETICI REŽIJE	39
ESTETIKA Nô DRAME/TEATRA	46
UTEMELJENJE REDITELJSKOG METODA	53
PROLEGOMENA ZA ESTETIKU REŽIJE	58
TANHOFER – TEATARSKI ESTETIČAR	63
TEATROLOGIJA I FILMOLOGIJA U SISTEMU KULTURE	67
O LUTKAMA I SLIKAMA	70
EVROPSKI POSTMODERNI KOSTIMOGRAFSKI OPUS	72
O AUTORU I PRIREĐIVAČU	77

PREDGOVOR

Radoslav LAZIĆ

DIVLJENJE BOGINJI TALJI

Moja mala teatrologija

Nikolaj Nikolajevič Jevrejinov, 1879-1953, veliki ruski reformator, estetičar, reditelj i dramski pisac, u knjizi teatroloških eseja, *Pozorište u životu*, 1930. objavio je ogled *Mom bogu Teatarhu*. U svojoj apologiji pozorišta smatra da nam je „nebeski režiser“ Teatarh - „moj Bog“ poverio uloge „sadašnjeg pojavljivanja“.

Sa divljenjem za velikog teatarskog mislioca Jevrejinova njegovu knjigu *Teatar u životu* sam objavio u autorskom izdanju 2003, i Predgovoru zapisao:

- Jevrejinov ovde razmatra fenomen kulture kao rezultat prisustva teatarskog instinkta u čoveku i svetu. U središtu njegove filozofije pozorišta je misao o moći svega da se transformiše u egzistencijalnim procesima sveukupne civilizacije i prirode. Čovek se dramtizacijom i teatralizacijom, brani od opšteg haosa.

U svakidašnjem životu: drama, režija, gluma... imanentan su proces čovekove egzistencije. Pozorište nije rezultat estetičkog osećanja sveta, već, pre svega, izražavanja, preobražavanja i teatralizma, čija evalucija kreće od sveta flore i faune, pa sve do humanih oblika teatarskog instinkta i pozorišnog izražavanja.

Budući da sam multimedijalni reditelj po formaciji i suštinskoj vokaciji, svoju teatrologiju sam oduvek zasnivao na istraživanjima estetičkog organona scenskog umetničkog dela, u ma kom se obliku pojavljivao; kao istinska drama, ili kao rediteljska i glumačka maestralnost, s referentnim argumentima kao estetičkim sudovima i drugih autora.

Režiju sam najviše istraživao i o njoj pisao, objavljujući mnoge knjige kao i o glumi, ali uvek o umeću kao umetnosti, (nikad o masovnom estradnom glumstvu i zanatskom „parlandu“ u trivijalnoj, komercijalnoj glumionici).

Rado sam pisao o majstorima scenskog slikarstva i arhitekture, o istorijskoj i savremenoj kostimografiji, o funkcionalnosti scenske muzike, o celini scenskog umetničkog dela reprezentativne umetnosti, najzad i o tea-

trologiji kao nauci o pozorištu, teatarskoj estetičkoj kritici, (ne o „kulinar-skoj kritici“ i zagovornicima „političkog pozorišta“ ili pozorišta kao „prostitucije glumca“ kako piše Andre Vilije, profesor Sorbone, u svojoj knjizi pod tim naslovom, a koju bi trebalo prevesti i kod nas objaviti.

Za Jevrejinova je teatar Bog Teatrarh – za mene Pozorište je Boginja Talija. Za razliku od Jevrejinova mislim da je estetsko zadovoljstvo u teatru vrhunsko osećanje sveta i umetnosti. Nažalost, retka su pojava umetnička dela na sceni, a o pozorišnim remek-delima i da ne govorimo.

S istinskim osećanjem divljenja Boginji Taliji, pod čijim skutom se rađaju scenska umetnička dela, pisao sam uvek „u potrazi za estetikom scenskog umetničkog dela“ i njegovog smisla. Osnovno načelo koga sam se uvek držao je misao: *facta, facta, non verba – činjenice, činjenice, ne reči...*

Vera u umetnost tetara kao najsloženijeg estetičkog fenomena, kao jedine žive umetnosti, koja koincidira sa životom samim. To je moje pozorišno i životno vjeruju: nekad više, a nekad manje od života. Uvek život na sceni !

Moju malu teatrologiju, s divljenjem za estetičke i teatrološke ideale Boga Teatrarha i Boginje Talije, predajem posvećenom Čitaocu, tražeći primerene reči, često nezrecivog, tajanstvenog i magičnog sveta dramske umetnosti, lepote efemernog pozorišnog čina, kao što je i život sav...

SVETSKA ENCIKLOPEDIJA UMETNOSTI LUTKARSTVA

ENCYCLOPEDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARI-
ONNETTE, EMAM, UNIMA, EDITIONS L'ENTRETEMPS, MONT-
PELLIER, 2009, FRANCUSKA, glavni urednik: HENRIK JURKOVSKI,
zatim: TIERI FULK

Povodom 80-godišnjice UNIMA – Union internationale de la marionnette – Međunarodnog udruženja lutkara, osnovanog u Pragu 1929 u teatru Riše loutek, danas pod zaštitom UNESCO, objavljeno je kapitalno delo SVETSKA ENCIKLOPEDIJA UMETNOSTI LUTKARSTVA. Ovo je prva enciklopedija lutkarstva u svetu, knjiga kakve do sada nije bilo. Nastala je stručnim radom oko 300 naučnih, umetničkih, uredničkih, tehničkih, jezičkih, likovnih i drugih saradnika u razdoblju od tri decenije, 1979 - 2009. Enciklopedija u velikom albumskom formatu na blizu 900 stranica objavljuje preko 1200 enciklopedijskih originalnih tekstova, sa preko 600 autentičnih fotografija. Enciklopedija teži više od 5 kilograma i treba vam najmanje tri sata da je bar površno prelistate. Enciklopedija citira preko 5000 imena koja su obeležila bogatu istoriju ove magične umetnosti u svetu. Takve knjige se u liturgijskim obredima čitaju sa posebnih stalaka, koji se u crkvama nazivaju nalonji. Sve to svedoči da je reč o jedinstvenoj enciklopediji koja se u svom prvom izdanju pojavila na francuskom, a prirema se i englesko jezičko izdanje. Rečju, planetarni enciklopedijski projekat.

Enciklopedija je jedinstveno delo posvećeno teatru lutaka u svetu i njegovoj istoriji u različitim formama izvođenja. Ova specijalizovana Enciklopedija metodološki dosledno je komponovana po tematskim člancima najpre posvećenim ustanovama u svetskim nacionalnim kulturama, zatim slede ličnosti i pojave koje su obeležile istoriju lutkarstva u umetnosti i nauci, a potom tu su i članci o značajnim predstavama, ulogama i pojavama u svetskom klasičnom, modernom i savremenom lutkarstvu, posebno su temeljno obrađene odrednice tradicionalnog lutkarstva u mnogim zemljama sveta, sa autentičnim izvornim likovnim priložima. Po mom mišljenju najznačajniji su sintetički članci koji temeljno osvetljavaju istoriju, teoriju, estetiku i praksu lutkarstva kao specifične predstavljачke umetnosti u sistemu reprezentativnih izvođačkih umetnosti. Mnoge odrednice čine glavni korpus ove sveobuhvatne Enciklopedije od A do Z.

U Dodatku su popisi svetski značajnih lutkarskih muzeja i kolekcija, zatim lutkarski festivali, a sledi i popis u svetu uglednih visokih škola, aka-

demija i fakultetima na kojima se izučava teorija i praksa ove drevne umetnosti, posebno poglavlje posvećeno je svim kongresima UNIMA i uglednim ličnostima koje su obeležile život i rad ove stručne svetske organizacije od 1929. do 2009. među kojima se ističu se posebno ističu Sergej Obrascov, dr Jan Malik, akademik Henrik Jurkovski, Albert Rozer, Margareta da su njoj, od mojih desetinu knjiga posvećenih lutkarskoj umetnosti, citirana moja tri naslova Nikolesku i dr. Mislim da najveću vrednost ove enciklopedije čini njena bogata stručna Bibliografija.

Kao stručni saradnik sudelovao sam u stvaranju ove ugledne Enciklopedije s nekoliko autorskih tekstova o lutkarskom teatru u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni Hercegovini. Ovde navodim izvornu autorsku verziju sažetka teksta o lutkarstvu u Srbiji:

Lutkarsko pozorište u Srbiji ima danas desetak profesionalnih umetničkih ansambala, koji prevashodno neguju lutkarski repertoar namenjen najmlađim gledaocima. To su; Malo pozorište "Duško Radović", Beograd (osnovano 1948) – Pozorište lutaka "Pinokio", Zemun (osnovano 1972) – Scena lutaka "Kekec", Beograd (1980) - Pozorište lutaka, Niš (1951) - Lutkarska scena "Feniks", Niš (1974) – Pozorište mladih, Novi Sad (1946) - Dečje pozorište – Gyermekszínház, Subotica, scene na srpskom i mađarskom jeziku (1946) – Narodno pozorište "Toša Jovanović", Zrenjanin, Lutkarska scena na srpskom i mađarskom jeziku (1946) u Srbiji. Pored ovoga lutkarski repertoar neguju brojna amaterska pozorišta, a na Televiziji Beograd i Novi Sad postoje stalne emisije u kojima su lutke nosioci dramske radnje. 1992. snimljen je i prvi dugometražni lutkarski film *Mrav pešadinac*, režija Slavko Tatić, mada tradicija proizvodnje lutka-filmova datira u Beogradu od 1949.

Poreklo lutka – teatra ima bogato nasleđe u folklornoj tradiciji srpskoga naroda, kao i kod drugih južnoslovenskih naroda. *Teatar s lutkama*, od simboličnih predstava do antropomorfnih lutaka očuvao se u narodnim običajima do danas. U takvim igrama, lutka je nosilac dramskih zbivanja na sceni. Još stariji oblik je sačuvan u *teatru senki*, koji se najčešće ostvaruje igrom ruku i prstiju u mraku pred zapaljenom svećom. Bliske ovima su *lutkarske igre s maskama*, kojima obiluje narodna tradicija od igara maškara do čauša – šaljivčina. Do II svetskog rata u Beogradu se sačuvao *vertep* – lutkarska igra, religioznog sadržaja, a obnovljen je u Srbiji uvođenjem veronauke u osnovni nastavni obrazovni sistem.

Savremeno lutkarstvo kod Srba pojavilo se početkom XX veka u tradiciji putujućih lutkara i zabavljača na vašarištima. Prvi srpski lutkar bio je Ilija Božić, koji je u svom putujućem lutkarskom teatru izvodio farsu *Kuku Todore*, kako se i zvalo njegovo Malo pozorište. Predstave je davao u Beo-

gradu na Tašmajdanu, u blizini crkve Sv. Marka. Božićevu lutkarsku farsu duhovito je rekonstruisala doajen srpskog lutkarstva, pisac i reditelj Marija Kulundžić (1916-1998) i objavila u knjizi *Moj život s lutkom* (1988).

Između dva svetska rata lutkarske atrakcije prikazivao je po cirkuskim šatrama, kafanama i ulicama mađioničar Kostolani sa svojom lutkom Ćirom, obučenom u matrosko odelo, kome se kasnije pridružila lutka Mileva plešući i zabavljajući razdragane gledaoce. U poređeno, uz pojavu sokolskog pokreta, javile su se u Srbiji brojne lutkarske scene neposredno pred drugi svetski rat, pa i profesionalnije organizovanje lutkarskog teatra u Novom Sadu i Subotici.

Tek posle drugog svetskog rata u Srbiji su organizovana lutkarska pozorišta, kao pozorišne ustanove, s profesionalnim ansamblima, stalnim repertoarom i stalnom pozorišnom publikom, mahom sačinjenom od mladih gledalaca, predškolske i osnovno školske populacije.

Šezdesetih godina lutkarski teatar u Srbiji dostiže vredne umetničke rezultate, koji su nagrađeni na Sterijinom pozorju (1970), jugoslovenskim pozorišnim igrama, za predstavu beogradskog Malog pozorišta, *Na slovo, na slovo* Duška Radovića (1923-1984), u režiji Vere Belogrić (1926). Primenjujući različite lutkarske tehnike (marionete, ginjol, senke, javajke, crni teatar), lutkarsko pozorište u Srbiji stasalo je sredinom XX veka. Angažovanjem uglednih pisaca, reditelja i glumaca-animatora, koji se isključivo posvećuju istraživanju kreativnih mogućnosti ove drevne umetnosti i njenom savremenom izrazu, srpski lutkarski teatar, u zajedničkoj zemlji Jugoslaviji, postigao je visoke estetske domete u evropskom i svetskom kontekstu.

Prvi lutkarski komad kod Srba napisao je 1881. i objavio u listu *Neven*, 21-23, iste godine Jovan Jovanović Zmaj (1833-1904), najveći srpski dečji pesnik. Bio je to dramolet *Nesretna Kafina*. Ličnosti su kralj Ritibim i njegova kći Kafina u koju je zaljubljen arambaša Kozoder, pod imenom Zoder, Kafinin mladoženja. Zmaj je svoju lutkarsku igru, ilustrovao duhovitim skicama lutaka od krompira. Zmaja možemo smatrati „ocem srpskog lutkarstva“, ali i prvim rediteljem i izvođačem i animatorom srpskog lutkarstva. Savremeno izvođenje *Nesretne kafine* je uspešno adaptirao i režirao ugledni reditelj Miroslav Belović (1927-2005) u Malom pozorištu „Duško Radović“ u Beogradu, pod naslovom *Pozorište Ka-Ri-Ko*. 1985. Komade za lutkarsku scenu uspešno je pisao književnik i putopisac Stevan Pešić (1939-1994), koji je za komad *Petao sa repom od duginih boja* nagrađen na Bijenalu jugoslovenskog lutkarstva u Bugojnu.

Najveći uspeh savremeno srpsko lutkarstvo doživelo je na XXVI Bifetu, 1992, izvođenjem autorskog projekta ritualnog totalnog teatra, bez

reči, *Mitovi Balkana* u adaptaciji i režiji Srboľjuba Luleta Stankovića (1921-2000) na lutkarskoj sceni Narodnog pozorišta "Toša Jovanović", Zrenjanin, 1991.

Svake godine održavaju se Susreti lutkarskih pozorišta Srbije, a XXV jubilarni održan je u Beogradu, 1992. Međunarodni festival pozorišta za decu, osnovan je u Subotici, 1994. On danas predstavlja visoke estetske domete lutkarske umetnosti u Srbiji i Evropi. Svake godine dodeljuje uglednu međunarodnu nagradu „Mali Princ“ za životno delo umetnicima i teatrolozima iz zemlje i sveta. Profesionalni, umetnički, istorijski, teorijski i pedagoški aspekti lutkarstva podržani su tematskim brojevima časopisa "Scena". Literaturu o lutkarstvu kao umetnosti bogate monografije srpskih lutkarskih profesionalnih pozorišta. Vredne doprinose teoriji i istoriji lutkarstva u Srbiji dali su Milenko Misailović (1923), Branislav Kravľjanac (1928-2002), Marija Kulundžić, Radoslav Lazić (1939) s desetinom objavljenih knjiga o lutkarskoj umetnosti u Srbiji, Jugoslaviji, Evropi i svetu.

Kao saradnik ove ugledne Enciklopedije redakciji sam predložio i nekoliko reprezentativnih imena koja su zasluživala posebne odrednice, kao što su u mojoj odrednici pomenuti pisac Stevan Pešić i legendarni Duško Radović, reditelj Srboľjub Lule Stanković i rediteljka Vera Belogrić, glumac i neprevaziđeni animator Janko Vrbnjak, čija je fotografija sa virtouznom animacijom *Glamočkog kola*, sa šest marioneta u narodnim nošnjama na 64 konca, i koja predstavlja najbolji likovni prilog uz moj članak o srpskom lutkarstvu, ali i ovde nepomenute glumicu i animatora Mimu Janković, kreatora lutaka Milenu Jeftić Ničevu Kostić, kompozitora Zorana Hristića, kao druge zaslužne ličnosti u istoriji srpskog lutkarstva. Ako su izostali iz francuskog izdanja, nadam se da će u engleskoj verziji naći svoje zasluženno mesto.

Na sreću u Enciklopediju su ušle i dve moje beleške: o srpskom lutkarskom reditelju Živomiru Jokoviću i crnogorskom piscu lutkarskih drama Igoru Bojoviću.

Nažalost, u Enciklopediji, kao svojevršnim „sveznanju“, uvek ostaje nekome dužni. Platon, Servantes, Gete nisu dobili posebne odrednice, iako su njihovi pogledi i mišľjenja od najvećeg značaja za estetiku lutkarstva. Ni prvi evropski klasični lutkar Potin iz IV veka pre Hrista, ni indijski lutkar sutradara – „čovek koji vuče konce“ iz Natjašastre – iz II veka pre nove ere - nemaju posebne odrednice. Danas su enciklopedije najvažnije knjige. Treba ih uvažavati s najvećom pažnjom.

FILIOZOFIJA POZORIŠTA

NAUKA O DIJALOGU, SUKOBU, RADNJI

U potrazi za ontologijom teatra, Radoslav Lazić, Filozofija pozorišta, Foto Futura, Beograd, 2004, str. 9-15.

Ontološki status teatra sadržan je u težnji ka saznanju principa bića pozorišta kao umetnosti, spoznaji osnovnih načela ove živorodne umetnosti i, najzad, razumevanju egzistencije neponovljivosti teatarskog čina. Filozofsko istraživanje pozorišnog bića usmereno je na ono šta pozorište kao umetnost jeste i koje su bitne odrednice njegove umetničke suštine. Rečju, postavlja se pitanje šta je predmet suštine teatarskog bića, njegov ontološki status i *umetnička suština postojanja pozorišta kao umetnosti*.

Ako je ontologija nauka o biću, dakle, postojećem, onda bismo ontološki status teatra mogli razumeti kao diskurs o principima njegovog *postojanja u smislu umetničke i estetske egzistencije*. Dakle, istraživanje principa, struktura i modusa postojanja teatra i jeste predmet *ontološkog statusa teatra*.

Zadatak istraživača fenomena bića pozorišta mogli bismo postaviti kao traganje za određenjem pojma filozofije pozorišta kao složene umetnosti u smislu zasnivanja istinske teatrolgije, bića pozorišta. Dakle, opšta nauka o pozorištu i njegovoj suštini dobiće široko polje istraživanja, a *misao o pozorišnoj umetnosti* predmet filozofske estetike teatra kao *ontologija teatra*.

Začudo, u velikom razvoju posmatranja fenomena pozorišta kao umetnosti u našem vremenu kao da izmiče filozofski pogled u fenomen neponovljivosti pozorišne predstave. Pa, ipak, tekstovi Anri Guijea (Henri Gouhier), Romana Ingardena, Kamija (Camus), Sartra (Sartre) i drugih, posvedočiće da je filozofski aspekt pozorišta kao umetnosti živo područje kome nismo posvećivali dužnu pažnju.

Sva pitanja u *raspravi o filozofskoj suštini teatra* kreću se oko središnjeg problema odnosa pozorišta i dramske književnosti, njihovih autonomija, povratnih sprega i estetske uzajamnosti, kao i organskog prožimanja na sceni. Zato Ingarden s pravom govori o pozorištu kao novoj umetnosti, u onom smislu u kome se na pozornici izražavane jedinice smisla zadatog književnog preteksta transformišu u sloj predstavljenog predmeta. On s pravom zaključuje da na sceni odista imam posla sa *"drugaćijim tipom dela*

nego kod čisto književnog dela" kakva je pozorišna predstava u odnosu na svoj dramski pretekst.

Rodonačelnikom moderne filozofije pozorišta možemo smatrati francuskog filozofa i estetičara Anri Guieja čija kapitalna dela iz oblasti *filozofije teatra*, u nas gotovo nepoznate, trebalo bi prevesti i čim pre objaviti. Njegova dela: *l'essence du théâtre (Suština pozorišta)*, Aubier, 1943, 1968, zatim *l' théâtre et l'existence (Teatar i egzistencija)* 1952, nouvelle edition, Vrin 1973, i najzad, *l'oeuvre théâtrale (Pozorišno delo)*, Flammarion, Paris, 1958, 1978, predstavljaju idejno-estetsku i kritiko-teorijsku osnovu filozofije pozorišta kao umetnosti i traganje za odgovorom uz pitanje staje *ontološki status teatra*.

U našim retkim spisima o ontološkom statusu teatra književnik Jovan Hristić se s pravom zapitao: *šta filozofi traže u pozorištu?* Kao mogući odgovor predložio je *dijalog*. A dijalog je suština pozorišta. Pesnik i filozof Gabrijel Marsel (Gabriel Marcel) smatra da "reči što najbolje, i sa konkretnom preciznošću koju čista filozofija nikad ne dostiže, izražavaju ono što želim da kažem, nalazim tek u ustima neke od mojih ličnosti, odazvane tajnim nužnostima dramskog konteksta". Živa dramska reč na sceni, režija i poredak u predstavi, telo glumca i njegova osećanja u scenskom vreme/prostoru jesu *suština bića pozorišta*.

Zaključimo, u početku je bio *Monolog*, nama ostaje *Dijalog*. Na putu od Monologa do Dijaloga krije se tajna suštine Čovekove drame i filozofija pozorišta. *Nauka o Dijalogu* je filozofija pozorišta. U početku bio je prostor i bilo je vreme. Suština drame na Sceni je čin, radnja, sukobi, događanje, govor tela i duha u živoj i neponovljivoj umetnosti dramske pozorišne predstave.

Ako tražimo filozofa u pozorištu, srešćemo ga u ličnosti Reditelja. Režija je *Work in Progres* — delo u nastajanju. Reditelj je tvorac celine scenskog umetničkog dela. Režija je umetnost bez koje ne mogu nastati umetnička dela na sceni, filmu, radiju, televiziji, operi, lutkarstvu. Rečju, nema umetničkih scenskih dela bez umetnosti režije. Reditelj je jedini predodređen za umetnost celine scenske umetničke predstave ili filmskog umetničkog dela. Estetika režije je filozofija rediteljske umetnosti. Glumac je na sceni oblikovana misao i radnja, glasnogovornik autora, reditelja i sopstvenog idejno-estetskog izražavanja.

Ceo svet je glumište

Misao u naslovu pripisuje se rimskom piscu Petroniju (Caius Petronius Arbiter - živeo na dvoru tiranina Nerona, koji je naredio da ga ubiju, zbog učešća u zaveri, 66. n. e.). To je onaj Petronije koji je pisac satiričnog

romana *Satyricon, Cena Trimalchionis*, u nas preveden kao *Gozba Trimalhionova*. Petronije je zbog "talenta za uživanje" nazvan *Arbiter elegantiae*. U svom tragikomičnom životu imao je, čini se, ponajviše histrijskog dara. Bio je glumac u svakidašnjem životu.

Ista misao nalazila se na ulazu u Šekspirov Globe Theatre: *Totus Mundus Agit Histrionem - Ceo svet je pozorište. Stage is World – Scena je Svet za Šekspira. World is Stage – Svet je scena!* I zato će Šekspir nadahnuto zapisati u *As you like it (Kako vam drago)*:

*Pa ceo svet je glumište gde ljudi
I žene glume, svak ima tu
Izlazak svoj i odlazak, i svak
Odglumi mnogo uloga svog veka **

Sličnu misao izriče i Erazmo Roterdamski u svojoj *Pohvali ludosti*: "Šta je drugo ceo ljudski život nego neka vrsta komedije u kojoj ljudi igraju svaki pod svojom maskom i svaki svoju ulogu, dok ih reditelj ne odvede s pozornice. A on često jednom istom glumcu daje različite uloge, tako da onaj ko je maločas predstavljao kralja u skerletu, odjednom postaje rob u prnjama. Sve je na svetu prividno, pa se ni komedija života ne izvodi drukčije."**

U *Sablasnoj sonati* Avgust Strindberg će zapisati: "Život i pozorište su u bliskom odnosu jedno sa drugim da se ne mogu razdvajati. Kao što predstava na sceni predstavlja život, tako i mi — svesno ili nesvesno — stalno igramo ulogu života. Iluzija je obavezna i jasna u oba slučaja."

Nikola Jevreinov, svestrana ličnost velike moderne reforme teatra, u svojoj profetskoj knjizi *Pozorište u životu (Le Théâtre dans la vie, Librairie Stock, Paris, 1930)* govori o teatarskom instinktu kao modelu svekolikog življenja. Glumom su obdareni ne samo ljudi, već teatarski instinkt postoji u svetu flore i faune, a zakoni mimikrije i kameleonstva su odlike vaskolikog sveta i života kao takvog. Pa, ipak *Homo ludens — čovek koji se igra* — je nosilac teatarskog duha. U svojoj apologiji teatra Jevreinov želi da u životu "svaki trenutak bude pozorište".

Princeza Ateh u *Hazarskom rečniku* Milorada Pavića govori o podrugojačenju, koje se ostvaruje glumom uloge drugoga, rečju ambiguitetom — udvostručenjem, koje je suština svakog teatarskog čina. Postojim ja, ali postoji i uloga koju igram:

"Naučila sam napamet život svoje majke i kao neku pozorišnu ulogu svako jutro čas glumim majčin život pre ogledalima. To traje iz dana u dan, godinama. To činim odevena u majčine haljine, noseći njenu lepezu i oče-

šljana kao ona, jer kosu sam splela u oblik vunene kape. Glumim je i pred drugima, čak i u postelji mog dragog. U trenucima strasti ja i ne postojim vise, nisam ja nego ona. Jer takva, tako je dobro glumim da moja strast iščezava, a ostaje samo njena, drugim rečima, ona mi je unapred ukrala sve ljubavne dodire. Ali, ja joj ne zameram, jer znam da je i ona bila svojevremeno opljačkana na isti način od strane svoje matere. Ako me ko sad upita čemu toliko glume, odgovoriću: pokušavam da rodim sebe još jednom, ali na bolji način." (Milorad Pavić, *Hazarški rečnik*, Roman leksikon u 100.000 reci, Prosveta, Beograd 1984, 26).

Susret antropologije — nauke o Čoveku — i teatrologije nauke o pozorištu — otvara široko polje istraživanja u oblastima istorije, teorije, estetike, etike, anatomije, fiziologije, psihologije, etnologije, sociologije, filozofije, arheologije — s komparativnim izučavanjem fenomena teatra, njegove istorije, estetike i teorije. Susret nauke o Čoveku i nauke o pozorištu nam svedoči kako je *Čovek mera svih stvari* (Protagora) i kako je u središtu antropologije fenomen Čoveka u svim aspektima njegove suštine, a u teatru je Čovek na sceni. Možda bismo mogli reći daje celokupna istorija pozorišta i drame označena antropologijom teatra i da je Teatar mesto u kome se prikazuje život Čoveka (drama) "građom" u kojoj je osnova Čovek (glumac) ili ljudi (uloge), kojima na sceni upravlja Čovek-demijurg (reditelj), a u odeći Čoveka (kostimograf) — sve to se dešava radnjom ljudi, a Radnju možemo razumeti u prostoru i predmetima scenografa kao "način postojanja predmeta i realnog sveta u vremenu" (Tarkovski). Rečju, teatar je mesto na kojem je Čovek materijal umetnosti pozorišta. Kao ni u jednoj drugoj umetnosti, osim možda filma, *Mi smo samo stvar od koje sazdani su snovi* (Šekspir, *Bura*). Otuda bismo, s pravom mogli izreci da je pozorište, u stvari, *Antropoteatar*, a drama *Antropodrama među javom i međ' snom* (Laza Kostić).

U mnoštvu različitih metoda tumačenja pozorišnog i dramskog fenomena, kao sto su istorijski: estetički, filozofski, semiološki, sociološki, psihološki, ritualno-etnološki, mislim da je antropološki pristup možda najobuhvatniji i samom činjenicom da je *pojam Čoveka* najbliži predstavi *pojma Teatra*.

Iz svega rečenog moguće je govoriti o *antropologiji drame, antropologiji glume, antropologiji režije, antropologiji prostora, antropologiji vremena* — rečju, o antropologiji pozorišta, kao vreme/prostoru, u kome se pokazuje telo, duša i duh Čoveka kroz biće Glumca. Pozorište je mašina u kojoj se oblikuje Čovek, njegov svet i njegova drama. Zato o pozorištu govorimo kao mestu ljudskog susreta, Čoveka s Čovekom, od Čoveka do Čo-

veka, i za Čoveka. Antropoteatar i Antropodrama uzrok su i posledica, čin i svrha Umetnosti i Nauke pozorišta.

Sušтина pozorišta

U početku, bila je reč, bio je Monolog. Svetu, kao i teatru pre- ostaje *Dijalog*. Na putu od Monologa do Dijaloga krije se tajna suštine Čovekove drame i filozofija pozorišta. *Nauka o Dijalogu* je filozofija pozorišta. Suština drame na Sceni je čin, radnja, sukob, događanje, govor tela i duha, u živoj i neponovljivoj umetnosti dramske pozorišne predstave. Vreme/prostor na Sceni je suštinski povezano sa postojanjem vremena i prostora u realnosti. Svet je pozornica, pozornica je svet, kazuje nam Šekspir.

Ako tražimo filozofa u pozorištu, srešćemo ga u ličnostima Dramatičara i Reditelja. Drama je partitura scenskog umetničkog dela. Rediteljstvo je *Work in Progres* — delo u nastajanju. Reditelj je tvorac celine scenskog umetničkog dela, a glumac je nosilac značenja dramske radnje i ličnosti u sukobu. Bez Pisca, Reditelja i Glumca, nezamisliva je scenska umetnička predstava.

Režija je umetnost bez koje ne mogu da nastaju umetnička dela na sceni, u operi, baletu, lutkarstvu, filmu, radiju, televiziji. Nema umetničkih scenskih dela, ni filmova, bez umetnosti rediteljstva. Reditelj je nosilac smisla umetnosti scenske celine, predstave ili filmskog umetničkog dela. Uvek u zajedništvu s Dramatičarem, Glumcem, Scenografom, Kostimografom, Kompozitorom, Dirigentom, Pevačem, Igračem, Gledaocem...

U traganju za smislom i suštinom pozorišta kao umetnosti, tajnu pozorišnog efemerisa odgoneta filozofija pozorišta.

Subjekt/objekt pozorišta

Pozorište postoji samo jedanput.

Pozorište je više i manje od života.

Pozorište je život dvočasovni.

Pozorište je delo žive umetnosti.

Čovek čovekom čoveku čine suštinu pozorišta.

Čovek je mera svih stvari. (Protagora)

Po meri Čoveka gradi se svekolika pozorišna umetnost za čoveka.

Susret vremena i prostora ostvaruje se na sceni. Vreme/prostor suštinski se sjedinjuju u život na sceni.

Subjekt/objekt se izražavaju radnjom na sceni. Tu se rađa život pred živim svedocima. Svedoci pozorišta su ljudi, koje nazivamo gledaocima,

slušaocima, posmatračima. Sjedinjena slika i zvuk u audiovizuelni kontra-punkt čine suštinu života na sceni, u gledalištu ili auditorijumu. Oko i uho primaju slike i zvuke sjedinjene u doživljaju koji nazivamo participacija predstave, činodejstva na sceni ili u životu. Pozorište je neponovljiva interaktivna povratna spreaga Glumca i Gledaoca, Pisca i Reditelja.

Pozorište po sebi kao takvo

Jevrejinov misli da pozorište postoji i u svetu flore i faune. Možemo se složiti s Jevreinovim. O tome svedoče njegovi spisi objavljeni u knjizi *Teatr kak takvoi* (1912) — *Pozorište kao takvo*. Ovde, kao i u drugim spisima *Teatr dlja sebja* (1915) — *Pozorište po sebi* i *Proišoždenie drami* (1921) — *Poreklo drame* — Jevreinov razmatra prisustvo teatarskog instinkta u Čoveku i svetu, kao moć svega živog i svega sto se transformiše u egzistencijalnim procesima sveukupne prirode i civilizacije u njoj.

Čovek se teatralizacijom i dramtizacijom brani od opšteg haosa. Možda možemo razumeti biće pozorišta kao organizovani kaos na sceni, kao mrežu značenja u kojoj su upleteni ljudi u sukobu, u kojoj je radnja vreme/prostora, materijalno i duhovno u procesu dela na sceni — *Work in Progress, dela u nastajanju i dela u nestajanju*. Upravo zato pozorište postoji samo jedanput, Sada i ovde. Sad i nikad više. Jednom zauvek. Ponovljeno pozorište to je druga predstava. Ponavljanje promene — promena ponavljanja. Sveopšta dijalektika. Po, Jevreinovu, pozorište nije rezultat estetičkog, filozofskog koncepta osećanja sveta. Pozorište je nužnost izražavanja instinkta preobražavanja koje se kreće od animalizma, preko sveta vegetacije sve do humanih oblika teatralizacije i izražavanja i oblikovanja teatarskih i dramskih instinkta u Čovekovoju prirodi i društvenom životu. Suštinu pozorišta Jevreinov vidi kao ideal jedinstva scene i gledališta. Njegova *filozofija pozorišta* temelji se na teatru kao takvom, teatru po sebi, teatru u životu. Pozorište je delo žive umetnosti. Pozorišni Efemeridis možemo razumeti kao Efemeris Čoveka i Efemeridis Sveta nastajanja i Sveta nestajanja u večnom sukobljavanju.

USMENA NARODNA REŽIJA

Narodni reditelj u usmenoj narodnoj teatrologiji

Autor ovoga rada uzeo je sebi slobodu da obimno citira temeljno delo *Usmena narodna retorika i teatrologija* Tvrтка Čubelića radi traganja za korenima moderne režije, ali i zbog analitičke klasifikacije ovog vrstnog teatrologa *narodnog pozorišta*. Iskazujemo zahvalnost prof. Tvrtku Čubeliću.

Fenomen režije i poreklo uloge reditelja treba tražiti u bogatoj tradiciji folklornog pozorišta balkanskih naroda. Pred istraživačem se otvara široko polje interdisciplinarnih metoda usmene narodne teatrologije i savremene etnologije. Samo uporednim istraživanjima nauka o pozorištu doći će do saznanja o fenomenu postanka usmene narodne režije i uloge narodnog reditelja u usmenoj narodnoj teatrologiji.

Tamo gde je neki javni *prizor* ili *scena*, *dramska radnja* ili *scenska akcija*, tu bi morao biti i *predstavljac*, nazovimo ga uslovno *glumac*, *akter*, *aktant* (učesnik u radnji). Tamo gde je *predstavljac* (izvođač radnje), tu je i *posmatrač*, *gledalac*, *slušalac*, *publika*, *auditorijum*. Smemo li zaključiti da tamo gde su *predstavljac* i *posmatrač*, logično bi morao biti i *priređivač*, *reditelj prizora*, *radnje*, *akcije*? *Režiju* dakako može ostvariti i sam izvođač kao svojevrsnu *usmenu režiju* ili "*samorežiju*", može to učiniti u saradnji s drugim učesnicima u prizoru ili čak sa posmatračima, dakle publikom. Znači, *režija* i *reditelj* imanentno postoje u svekolikoj istoriji predstave. Prihvatićemo rado misao reditelja Vladimira Milčina* da je *režija starija od literature*, kao što su *vračevi stariji od pesnika*. Poreklo režije bi se teoretski moglo istraživati u "detinjstvu čovečanstva", u praistoriji. Mitovi, rituali, obredi, kao i svi oblici društvenih asocijacija u kojima "čovek kroz višak rada", "oslobođen od borbe za opstanak", u slobodi, pokušava da ostvaruje stvaralaštvo na području lepog, u toj sinkretičkog "zori sveta", javlja se "*prarežija*" kao oblik organizovanja, pripremanja, izvođenja, rečju, *prapredstave*. Ovde nismo u mogućnosti da raspravljamo o "paleolitskom reditelju" već zbog same činjenice, što nam je cilj da se osvrnemo na poreklo i ulogu reditelja u usmenoj narodnoj teatrologiji jugoslovenskih pozorišnih kultura, kao preteči moderne režije.

* Naš razgovor s Vladimirom Milčinom, *Režijata postara od literatuata*, "Teatarski glasnik", br. 23, novembar, 1983, 6.

Poreklo pojma "pozorište" – "kazalište" – "gledališće" – "teatar"

Zastanimo, za čas, kod staroslovenske reči *pozorište*. Ona označava "mesto za izvršenje smrtne kazne; mesto na kojem se zbiva neka radnja, najčešće gluma (...). Pozorišnih manifestacija *moralo* je biti u Srbiji još od XIII veka. O tome svedoči bogata terminologija u srpskim književnim i crkveno-pravnim spomenicima, kojom se glumac izjednačuje s mimom, skomraham i špilmanom. Karakter pozorišta imale su i narodne igre pod maskama (kraljice, lazarice, koleda i druge). U srednjem veku bilo je pozorišnih manifestacija u vidu pučkog teatra, na ulicama, trgovima ili otvorenim poljima.*

U svojoj *Građi za istoriju Srpskog narodnog pozorišta u Beogradu* (1844) Đorđe Maletić je zapisao:

"Glumci se spominju još u našim starim rukopisima. (...) U Vlaha se zadržala naša stara reč 'gluma' i znači *šala*. Po ovome glumac po svojoj prilici zvao se nekad onaj, koji je predstavljao samo šaljive uloge. Otuda još i danas naš narod zove glumcem ono lice koje smešno obučeno s ploskom u ruci oličenom svakojakim za nevestu darovima) provodi šalu u svatovima."**

Pesnik Laza Kostić, i sam dramski pisac i zaljubljenik u Taliju, napisao je 1893, a objavio 1894. u novosadskom listu "Pozorište", u borju 2, tekst *O narodnom glumovanju*:

"Nego ja hoću da ti pokažem nekoje pojave *samonikla* narodnog teatra što ih izvodi prostio, *nepismeni* narod, koji nije nikada vidio umjetne pozornice ni čuo za glumce vještace. (...)

Stoga sam ja navijek slutio da u našem narodu mora biti pojava samonikle dramske umjetnosti, a znao sam da ni jedan evropski narod nema u svojoj nepisanoj književnosti tako bogate građe za dramsku obradu koliko je već u prikupljenom umnom blagu našega naroda. Domišljao sam se da je možda u najstarijim neznabožičkim narodnim običajima prva klica dramskog života. Čini mi se da je u koledama, kraljicama, ladalicama i dodolama isti zamet što ga ispitivači starina nalaze za jedinsku dramu u sveštenim obredima misirskog Ozirisa, u frigijskoj Kibeli-Atis i Adonisu, što se u Grka razvilo iz običaja 'Kabirske smrti' u zanos oko Dionisa."***

Kostićevo ogled i narodnoj glumi treba uzeti kao poetski tekst čije pesničko nadahnuće, ali i duhovita zapažanja znače datum u jugoslovenskoj narodnoj teatrolgiji i zanimanju pozorišne nauke za fenomen izvorne na-

* *Nova enciklopedija* u boji, Larousse II., Vuk Karadžić, Beograd, 1978, 1411-412.

** Maletić, *Građa za istoriju Srpskog narodnog pozorišta u Beogradu*, Izdanje Čupičeve zađužbine, XXII,

*** L. Kostić, *Odabrana dela* II, Matica srpska, Novi Sad, 1972, 364, 368.

rodne glume i usmene režije. Laza Kostić, koji će se i sam zanimati za probleme scenskog postavljanja, u svom eseju ne pominje narodnog reditelja.

Istraživanje evolucije narodnog pozorišta od izvornih oblika do folklornih aspekata i recidiva jednog uzbudljivog ruralnog teatra na Balkanu osvetljeno je s nešto više svetlosti u članku Anđelka Štimca, glumca i reditelja, rođenog u vinkovačkom kotaru, u selu Slakovci, 1909. Štimac je "pohađao Reinhardtov seminar u Beču", a kao dramski umetnik deluje u nizu jugoslovenskih pozorišta. Njegov tekst je pod naslovom *Balkanske teatarske mogućnosti* najpre objavljen u oktobarskom broju 1937. godini u reviji "Les Nouveaux Balkans", a dve godine potom i u "Pozorišnom listu", u dva nastavka, u Skoplju, 1939. A Štimac ističe:

"Važnost teatra u političkom i kulturnom životu jednoga naroda ne treba naročito dokazivati. (...)

Teatar kroz svoju istoriju, koja je gotovo isto toliko stara kao i istorija čovečanstva, dokazao je svoju neminovnost i puno pravo na opstanak. On je postao jedna od najvažnijih komponenata kulturne istorije i nije ni najmanje krivo merilo ako se pod kulturnog nivoa jednog naroda, jedne epohe, uzme teatar kao merilo prvoga reda i odlučujućeg značaja. (...)

Kulturni istorici Balkana mogu ponosno da stupe pred kritički forum svojih kolega, jer je Balkan u razvoju teatra odigrao jednu od najvažnijih rola. Bez teatra stare Helade ne može se istorija teatra ni zamisliti, jer Balkan je svojevremeno bio onaj deo sveta koji je i obzirom na teatar bio njegov centar. (...) Sam narod je daleko pre profesionalnih umetnika pokušao da ispuni tu prazninu i selo poseduje – nezavisno od kulturnih centara – svoje nacionalne pesme, plesove, pa šta više i teatarske izvedbe (obredi prilikom smrti, venčanja, crkveni praznici, narodna proštenja, kola, itd.)"

U članku *Poreklo glume na balkanskom thlu* dr Tanko Mladenović podseća da je izreka: *Kakvo pozorište, takav narod*, vizantijskog porekla. Analizirajući poreklo pojma *gluma*, on iznosi lingvističke argumente za razumevanje značenja te reči:

"Reč 'gluma' kod drevnih Slovena prvenstveno je značila ribu ili vetar, ili stihijsku pojavu. Ova reč je menjala svoj smisao. Čas je označavala onoga koji nagrđuje svoje lice, čas onoga ko je nag, čas bistrog, čas glupog, čas besramnog čoveka, a pokatkada izdajnicu. Po Daljovoj enciklopediji, 'glumiti' znači zabaviti i praviti podsmeħ. Po jednom drugom tumačenju onaj koji glumi – on je obmanjivač. Stvarno, u prvo slovensko doba reč

* A. Štimac, *Balkanske teatarske mogućnosti*, "Pozorišni list", god. I, br. 2, Skoplje, 15. septembar 1939, 11-14. *Krmčija*, zbornik crkvenih zakona, po kojima se i danas upravlja (krmi) crkveni život istočno-pravoslavnih Slovena. Napomena autora.

'gluma' odgovara reči *impudictii*, tj. znači besramnost, a 'glumilište', odnosno 'glumitelj' znači scenikos.

Po našem dolasku na Balkan, već se formira detaljnije značenje ove reči. 'Glumiti se' znači zanositi se nečim, ili šegačiti s nečim (burlare). Po jednoj krmčiji znači i – sablažnjavati. U Belostelječevom zborniku, reč 'glumpak' znači biti zablenu, a 'glumačiti' odgovara reči *gesticolare*. Reč 'glumac' odnosno biti 'glumstven', potiče iz praslovenskog korena 'glum'; kod Čeha hluma, a u indoevropskoj osnovi ghlem."^{*}

Mladenović dalje ukazuje na izvore pojma *gluma*:

"U jednoj našoj staroj povelji (XVI veka), pominje se glumačka družina, koja o praznicima razveseljuje goste u kući. U drugom jednom rukopisu pominju se 'glumci i mimi', takođe u istom smislu. U jednom starom zapisu tumači se smisao glumačkog zanata kao nečasog. U novije doba, kod Vuka (Karadžića) navodi se primer 'onoga koji se prikrađa ložnici, gde spavaju mladenci, do prozora i sluša' – te se zove glumac ili prislušnik. Što se tiče muzičara, odnosno onih koji sviraju, oni se u jednom našem srednjovekovnom dokumentu nazivaju: praskalnici, a igrač – plesec.

Prema svemu, u glumcu se uvek naslućivao izvesni stihijski instinkt, tajanstvena profesija, koja je bila bauk za dnevni svet, i izvan socijalnog koloseka. Upravo vradžbina."^{**}

Ni u Mladenovićevom osvrtu nema ni pomena o usmenoj režiji niti o reditelju u usmenoj narodnoj teatrologiji. Upoređujući glumca s vraćem, on se približava Milčinovom mišljenju da je "vrač stariji od pesnika".

U svojoj knjizi *Pozorište kod Srba* (1939), Svetislav Šumarević misli suprotno Mladenoviću:

"Pokušaj da se preko reči 'glumac' i Vuka Karadžića dokaže postojanje pozorišta u Srba još od starina u srednjem veku, po svemu izgleda, nije uspeo. Ono Vukovo objašnjenje o *glumcu* u Dubrovniku, prezimenu Glumac nekog oficira iz Slavonije i nadimku glumac 'jednom čovjeku u Tršiću', uopšte je jedno od neobjašnjivih objašnjenja kakvih ima i kod Vuka (Karadžića). Što se opet po Vuku (Karadžiću), onaj seoski šaljivčina i svadbeni buklijaš 'prikrađao prve noći ložnici mladenaca', i to ne znači da je ostalo od pozorišta, jer takvih pozorišnih uloga u vezi sa istinskom svadbom nije nikad bilo. Đura Daničić, koji se takođe ponekad potrgne, nije ništa 'pozorišno' rekao sa onim selom Glumač iz užičkog kraja."^{***}

* R. Mladenović, *Poreklo glume na balkanskom tlu*, XX veka, oktobar 1938, Beograd, 410.

** R. Mladenović, *nav. delo*, 411.

*** S. Šumarević, *Pozorište kod Srba*, Beograd, Luča, biblioteka Zadruga profesorskog društva, 1939, 67-68.

Pa ipak, da pozorište postoji u svakodnevnom životu, navodi nešto pre toga upravo sam Šumarević. On zapravo citira dokaz Konstatina Jiričeka o "pozorištu surovosti":

"Srpski monah Teodosije priča kako je Sterz* u svome Proseku načinio drveno 'pozorište', na kome je pijančeći osuđivao ljude na smet, te ih je odmah s pozorišta dao strmoglaviti u talase Vardara, koji duboko dole protiču: 'veselije že jegu smrt bješe čovječa".**

Razumevanju porekla etničkog teatra u jugoslovenskim pozorišnim tradicijama, njegove evolucije i lingvističke argumentacije o njegovom stvarnom postojanju (ako postoje reči, postoje i dela, ako postoje dela, postoje i tvorci tih dela) doprinosi studija *Staro pozorište kod Srba* dr Miraša Kićovića. Svoju komparativnu studiju Kićović započinje pitanjem: da li je pozorišna umetnost imala kakve veze sa srpskom prošlošću? Autor odmah iznosi tezu: "Kod Srba, isto onako kao kod Rusa, pozorište se nije razvijalo iz religioznoga kulta, kao kod drugih naroda, recimo kod Grka i Francuza". Svoje komparativno izlaganje Kićović potkrepljuje analizom *crkvene igre*, zatim izlaže poglede na *narodnu dramsku igru*, za nas od najvećeg interesa, daje leksičku analizu pojmova *pozor* i *pozorište* a u četvrtom odeljku svoga analitičkog oglada analizuje reč *glumac* pišući i o drugim zabavljačima, zatim *izraze za radnju, pozorišnu terminologiju i srpske izvore* i napokon se osvrće na *društveni položaj srednjovekovnih zabavljača*. Ovde ćemo, sažeto, koliko je to moguće, reinterpetirati Kićovićev tekst *O starom pozorištu kod Srba*. Napominjemo da ova mala studija sadrži preko 180 referencija i da je njena naučno-teorijska argumentacija primerna u jugoslovenskoj nauci o teatru.

Freska "Ruganje Hristu" u Starom Nagoričinu, kod Kumanova, može se uzeti kao primer ilustrovanja teatarskih elemenata u nas još početkom XIV veka. Na toj fresci "su igrači sa dugačkim rukavima svakako preneseni iz neke dramske inscenacije") pisao je Svetozar Radojčić. Kićović podseća na njegovu studiju *Ruganje Hristu na fresci na Starom Nagoričinu****

"A da je kod Srba još u dalekoj starini bilo razvijeno osećanje za dramsko izražavanje dokaz je do dana očuvano obilje dramskih elemenata u njihovim narodnim igrama, od kojih su neke prehrišćanskog karaktera. Te su igre raznovrsne, počinjući od malih scena, poznatih pod imenom društvenih igara sa radnjom za više lica i sa kratkim govornim delom, pa, prelazeći

* Sterz, sevastokrator, brat bugarskog cara Borisa. Vladao delom Makedonije. U savezu s Bugarima i Latinima. Ubijen posle pregovora sa Savom Nemanjićem, početkom XIII veka. *Napomena autora*.

** K. Jiriček, *Istorija Srba*, knjiga prva, Beograd, 1922, 213-214, (citirano po Šumareviću).

*** S. Radojčić, *Ruganje Hristu na fresci na Starom Nagoričinu*, Zagreb, 1939, 16-18- (Citirano po Kićoviću).

na mimičke orske igre, koje su praćene instrumentalnom i vokalnom muzikom i govornim dijalogom i koje su u sebi sadržavale elemente gotovo za sve rodove umetničke drame – za mimo-dramu, operu, operu-balet, operetu i komad s pevanjem i igranjem – i završavajući običajnim orskim igrama o svadbama i praznicima (o Božiću, Bogojavljenju, Sv. Jovanu, Lazarevoj suboti, Uskrsu, Đurđevdanu, Duhovima, Ivandanu i dr.), koje bi, opet, bile u vezi sa *scenskom i režijskom stranom umetnosti* (podvukao R. L.) – iz čega se može videti da srpski narodni običaji (...) imaju elementa koji su ponekad čitave male dramske tvorevine."^{*}

Kićović dalje ukazuje na staroslovensko pokrelo reči *pozor* i *pozorište*. "Obe se ove reči nalaze u najstarijim staroslovenskim i srpskoslovenskim spomenicima. 'Pozor' dolazi od glagola 'pozreti', a znači videti, ugledati, pogledati, i spada u one reči koje predstavljaju slovensko blago i koje su u vreme od IX do XI veka bile poznate svakom Slovenu. (...)

Uparedo s 'pozorom' spominje se i 'pozorište'. Reč je postala od 'pozor' – nastavkom ište, koji je, što je za nas vrlo značajno, u staroslovenskom jeziku označava mesto na kome se nešto nalazi ili se nalazilo. Da li je 'pozorište' kao i 'pozor' narodna reč ili je književna tvorevina prema grčkom ??????. V. Ondrak je ubraja među reči koje su u staroslovenskom jeziku postale nastavkom – ište, kao što su crkvište i pribežište. S. Kuljbakin je unosi među one opšte poznate slovenske reči od IX od XI veka. Meni izgleda da može biti i narodna reč i da je narod iz onoga istoga razloga iz kojega je stvorio 'igrište' da označi mesto na kome je izvodio igru mogao stvoriti i 'pozorište' da označi mesto na kome je izvodio 'pozor'. (...) U oba slučaja je rečju 'pozorište' prevedena grčka reč ????????? - gledalište, glumište, i označava mesto za izvršenje smrtno kazne".^{**}

Kićović zaključuje svoj ogled kratkim osvrtom na društveni položaj srednjovekovnih zabavljača ističući da je narod glumca voleo, velikaši ga koristili za svoja zadovoljstva, a crkva ga progonila.

Istoričar umetnosti Svetozar Radojčić u svom studijskom ogledu *Od Dionisija do liturgijske drame* beleži:

"Prvi počeci dramske umetnosti bili su vezani za prastare kultne običaje. Tragovi tih kultova sačuvali su se i u našoj zemlji. Godine 1954. štampao je Miloje Vasić jednu od najlepših studija svoje starosti: *Dionisos i naš folklor*;^{***} u njoj je on zašao u osnovne probleme postanka evropske dram-

^{*} M. Kićović, *Staro pozorište kod Srba*, (Saopšteno na XVIII sednici Instituta 5. IV 1948), Zbornik radova, knj. X, Institut za proučavanje književnosti, knj. 1, Srpska akademija nauka, Beograd, 1951, 11. Kićović navodi izvornik za svoju tvrdnju: Danica S. Janković, *Dramski elementi u našim narodnim igrama*, Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu XV, 75-93.

^{**} M. Kićović, *nav. delo*, 15-16.

^{***} M. Vasić, *Dionisos i naš folklor*, Glas SANU SSIV 1954. (Citirano prema Radojčiću).

ske umetnosti, pokazujući kako se dubljim ispitivanjem naših takozvanih narodnih običaja može da dopre do grčkih uticaja u našoj zemlji. Iste ekstatične igre koje se slave s proleća – i danas – u Tesaliji, Epiru i Makedoniji i za koje se već utvrdilo da vode poreklo od orgija u čast boga Dionisa – iste igre izvode se i u severnoj Srbiji, na Duhove, u Dubokoj, u jednom selu između Golupca i Majdanpeka. M. Vasić misli da taj kult u našem Podunavlju živi od jonske kolonizacije."^{*}

Usmena režija u istorijama jugoslovenskih pozorišnih kultura

Da bi se mogla razumeti evolucija fenomena režije kroz vreme, morali bismo začeti još dublje u istoriju pozorišta sve do antičkih vremena, pa i do drevnih civilizacija i praistorijskih epoha. Zadovoljimo se podatkom: "najstariji trag o postojanju pozorišta na teritoriji današnje Jugoslavije, sačuvao se verovatno na Visu. Grčka kolonija Isa, današnji Vis, osnovana oko 385. godine pre naše ere, imala je svoje pozorište".^{**}

Da je *Antički teatar na tlu Jugoslavije* relevantna tema naučno-istraživačkog karaktera svedoči angažman Odeljenja za društvene nauke Matice srpske u Novom Sadu i Saveza arheoloških društava Jugoslavije. Saopštenja sa naučnog skupa od 14. do 17. aprila 1980. objavljena su u izdanju Matice srpske u obimnom Zborniku.^{***} To antičko zaleđe i blizina klasičnog grčkog, a kasnije i rimskog, pa potom vizantijskog pozorišnog susedstva pogodovala je kulturnom razvoju južnoslovenskim zemalja. Otuda je prirodno što se antički teatar projektovao u različitim oblicima u razvoju srednjovekovnog, narodnog, crkveno-religijskog pozorišta u našim kulturnim tradicijama.

U svome istorijskom uvodu u proučavanje scenske umetnosti, objavljenom u knjizi *Pozorište*, 1964, teatrolog i jedan od najboljih savremenih srpskih pozorišnih kritičara Bora Glišić upozorio je na sledeće:

"U nauci o pozorištu nije se vodilo računa o pojavama koje bismo nazvali *narodnim pozorištem* (podv. R.L.). U stvari, isto tako, postoji narodno pozorište – kao što postoji narodna filozofija. Međutim, ako to imamo u vidu, i naša pozorišna tradicija, oslanjajući se na istorijske zapise, *traje u kontinuitetu od osam stotina godina*"^{****} (podv. R.L.).

^{*} S. Radojčić, *Od Dionisija do liturgijske drame*, Beleške o pozorištu i predstavama u našim krajevima od Antike do XV veka, Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti I, Beograd, 1962, 6.

^{**} S. Radojčić, *nav. delo*, 5.

^{***} *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Matica srpska, Novi Sad 1981.

^{****} B. Glišić, *Pozorište*, Istorijski uvod u proučavanje svetske umetnosti, Zavoda za izdavanje udžbenika, Beograd 1964, 178.

Istoričar pozorišta i pisac najobimnije *Istorije srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Borivoje S. Stojković piše u svom obuhvatnom delu i o aspektima našeg tzv. narodnog pozorišta, ukazujući na dramsko-pozorišne elemente u narodnim igrama:

"Srpske narodne igre, od kojih neke vode poreklo iz dubljeg srednjeg veka i čuvaju ponekad ostatke paganskih običaja, sadrže često izrazite dramsko-pozorišne elemente, jer deluju na posmatrača ritmičko-dinamičkim, muzičkim i govornim efektima uz manje ili veće prikladne monološke ili dijaloške sadržine i imaju prostu ili čak nešto složeniju dramsku radnju. Ove igre sa srpskim umotvorinama pokazuju neiscrpno bogatstvo narodnog duha, uvek prisutnu stvaralačku inspiraciju, živu maštu, koreografsku inventivnost i smisao za dramske efekte."*

Stojkovićevo zapažanje nas navodi na pomisao da bismo korene usmene režije i ulogu reditelja u usmenoj narodnoj tradiciji mogli tražiti u srodnoj ulozi "usmene koreografije" i "narodnog koreografa" u našoj bogatoj folklornoj tradiciji. Zanimljivo je da i dan-danas u primorskim krajevima, naročito u okolini Dubrovnika, u Konavljima, možemo u poznatom kolu "Lindo" primetiti kako svirac, koji svirajući sedi u sredini, animira igru ritmički, ali je i rečima usmerava, dobacujući igračima "rediteljska" uputstva kako da igraju i šta da rade. Da li je ovo potomak usmenog reditelja ili je to odista očigledan primer usmene režije koja se sačuvala u našem folkloru? Zar je takvih primera malo u našoj etnološkoj tradiciji?

Hrvatski pesničar pozorišta Nikola Batušić u svojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* (1978) beleži sledeće:

"U južnom dijelu Hrvatske, u Dubrovniku, pribilježeni su i pojedinačni nastupi zabavljača i družina što bijahu čvršće vezane uz dvorove bosanskih i hercegovačkih feudalaca, ili administrativno-upravnu vlast Dubrovačke Republike. Tako se u Dubrovniku o blagdanu sv. Vlaha već od 1314. godine spominju velike zabave, igre i ophodi pod maskama - 'ljudi carbonosii'. Taj će elemenat krinke, maskiranja i svojevrzne prijetvorbe ostati nadalje jasno zamjetljivom konstantom u svekolikom kazališnom životu dubrovačkom, sve do pojave talijanskih glumaca komedije 'dell'arte' u XVIII st. Ophodi pod krinkama, maskirani plesovi, pokladne povorke prurušenih i objiesnih mladića, privatni plesovi, zabave karnevalskih značajki i maskirane svečanosti najraznovrsnijih oblika, bijahu u Dubrovniku stalno i neprekidno izvorište kazališnom činu. (...) Zahvaljujući brižljivoj dubrovačkoj administraciji, danas znamo i za novčane nadoknade putujućim glumcima, što neprijeporno svjedoči o njihovom profesionalizmu, po

* B. S. Stojković, *Istorije srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, "Teatron", Izdanje Muzeja pozorišne umetnosti, br. 10-11, Beograd 1977, 20.

čemu se i opet ovaj tip kazališnog izraza uklapa u opća onodobna evropska kretanja. Čak poznajemo i dva konkretna imena – 1410. god. 'šaljivdžiju Pribinju' iz družine velikaša Sandalja Hranića i 1455. nekog Mrvca, koji je u Dubrovniku kao član neke bosanske velikaše družine zaradio 50 perpera."^{*}

U duhu ove bogate tradicije ostalo nam je delo velikog Dubrovčanina Marina Držića *Novela od Stanca* kao vesela igra sa elementima pučkog, narodnog kazališta. To je komedija o susretu sela i grada, jedna renesansa šala na temu ismevanja i podvala, prerušavanja i igre. Držićevo delo pominjemo kao izraz upravo narodne glume i elemenata "režije" dokonih dubrovačkih mladića.

Batušić u svojoj *Povijesti hrvatskog kazališta* ne traga za korenima *narodnog kazališta* i njegove etničke tradicije u hrvatskom teatru. On je više zaokupljen problematikom kazališta srednjega veka: crkvenom dramom, liturgijskom dramom, prikazanjima, skazanjima, misterijama i mirakulama, kao i nekim asketima svetovnog kazališta u periodu kada se ono iz srednjovekovnog razvija u kazalište renesansnog razdoblja. Ta izuzetno bogata tradicija hrvatskog kazališta i istorija slovenačkog gledališča jesu naše neposredne spona sa istorijom zapadnoevropskih kultura toga vremena. *Crkveno pozorište* na tlu Jugoslavije, i zapadnog i istočnog tipa, odnosno, katoličke i ortodoksne pravoslavne tradicije, njegova istorija i estetika, jesu zanimljiva područja istraživanja u savremenoj nauci o pozorištu. O tome u jugoslovenskoj teatrologiji postoji razvijena literatura. Pred istraživačem se otvaraju problemi scenskog prikazivanja, igre i režije crkvenog pozorišta od srednjeg veka do savremenog doba, čiji su izvođački oblici dobro očuvani u aktuelnoj religijskoj tradiciji. Nasuprot *usmenoj režiji*, u *religijskoj režiji* su sadržani dogmatski kanoni crkvene liturgije i mise, čije bi pozorišne i predstavljачke aspekte odista vredelo estetski analizovati. O tome bi valjalo preduzeti posebna teatrološko-estetička istraživanja.

Etnička tradicija u slovenačkom gledališću zadržala se sve do naših dana. Bogata folklorna tradicija u susretu sa neposrednim evropskim uticajima sačuvala je svoje osobenosti sve do danas. Maskarade i igre "kurenta" još se izvode u narodnim ritualnim predstavama.

Slično je i u drugim pozorišnim kulturama u Jugoslaviji. Primer narodnog pozorišta u Makedoniji, gde je živa izrazita folklorna tradicija, čuvaju se do danas teatarski oblici i izvođenja. Goran Stefanovski je na osnovu etničke građe napisao scenski prikaz narodne drame *Jane Zadrogaz*. Režija Slobodana Unkovskog je svoj izraz grdila na svojevrsnoj rekonstrukciji ri-

^{*} N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978, 19-20.

tuala – *narodne režije*. Njihovo umetničko traganje za korenima savremenog teatra bilo je zapaženo na festivalima: Sterijino pozorje, Bitef i na Internacionalnom festivalu u Venecueli (Karakas).

U svojoj knjizi *Teatrot vo Makedonija – prilog kon istorijata na teatrot vo Makedonija* – Riste Stefanovski beleži primer *narodnog teatra* u staroslovenskoj "Besovskoj" igri:

"Južni Sloveni su naselili Balkansko poluostrvo, u onom ilirskom periodu svoga razvoja, kada su već imali sopstvenu materijalnu i duhovnu kulturu. Oni su doneli svoje običaje, svoje pesme, legende, pripovetke, bajke i priče, svoje muzičke instrumente i 'besovske' igre.* Oni su imali i svoju specifičnu dramsku (pozorišnu) umetnost, koja se počela obogaćivati i usavršavati u novoj domovini, u novim, sasvim različitim, istorijskim uslovima, u neposrednoj blizini drugih slovenskih kultura.**

Zaključićemo, bogata narodna kultura, očuvana duhovno i materijalno sve do naših dana, uprkos mnogim stradanjima i ropstvu kroz vekove, sve doći o poreklu *narodnog pozorišta* u etničkoj tradiciji, o *narodnom glumcu i usmenoj režiji u narodnoj teatrologiji*. I kao što piše Miraš Kićović u svom vrednom spisu *Staro pozorište kod Srba*:

"Glavni nosilac staroga srpskog pozorišta bio je glumac, čije je značenje u srednjem veku bilo široko: on je mim, špilman, skomrah, igrač, svirač, plesa, gudac – veštak valjda za sve, nešto slično onome što je kod Nemaca bio špilman, kod Francuza žongler i kod Rusa skomoroh. Glumci su sa pomenutim stranim veštinama slični i po tome što su bili narodni igrači i svatovski zabavljači, i kao takvi istupali na svadbama i narodnim svečanostima; što ih je crkva smatrala za grešnike i njihovu zabavu progonila i što su u društvenom pogledu stajali na jednom od najnižih mesta. Njihove pak predstave nisu nam se očuvale, verovatno iz razloga iz koga se nisu očuvale ni predstave vizantijskog mima, koje su bile bez nečega stalnoga i imale određenu osnovu, samo izvesnu osnovu, koju je mim prema svom daru i mašti ispunjavao, što je bio jedan od razloga da vizantijsko pozorište ne dopre do nas. Sličan je razlog mogao biti da do nas ne dopre ni staro glumčevo pozorište. Ali, bez obzira na to, isti onako kao što Rusi svoje skomorohu smatraju za prve nosioce pozorišne umetnosti u staroj Rusiji*** i kao što Francuzi donekle spominju žonglera u vezi sa postan-

* Staroslovenska, u suštini, opšteslovenska, reč BES znači: nečastivi duh, đavo. Od toga proizlazi pojam *besovske igre* koji označava đavolske igre; noge nečastivih duhova. (Citirano po Stefanovskom).

** R. Stefanovski, *Teatrot vo Makedonija – prilog kon istorijata na teatrot vo Makedonija*, Makedonska knjiga, Skopje 1976, 21.

*** J. Grivald, *Три века московской сцени*, Moskva, 1949, 13-19. (Citirano po Kićoviću).

kom svoga pozorišta,* tako i Srbi moraju uzeti srednjovekovnog glumca za prvoga i glavnoga nosioca pozorišne umetnosti.**

Savremeno srpsko pozorište je od srednjovekovnog pozorišta nasledilo njegovo ime, glumca i terminologiju, s pravom i dokazom ističe dr Miraš Kićović.

Ovde želimo pomenuti još neke teatrološke izvore kao prilog istoriji naše teatarske terminologije. Čitaocu skrećemo pažnju na ogled Velimira Mihajlovića *O "pozorju" lingvistički*, u kome autor iznosi uzbudljiv podatak o teatralizaciji svakodnevnog života i zloupotrebi pozorišta u srednjem veku:

"Naime, poznata je činjenica da su se u srednjem veku u Evropi najviše igrala dela iz Novog zaveta, u kojima je predstavljena crno-bela situacija: s jedne strane, stradajući Hristos, a s druge, njegovi mučitelji. U Dubrovniku su se ovakve drame vrlo često prikazivale. A Hristosa je igrao osuđenik na smrt, kome su zapravo na sceni lomili ruke, noge, probadali ga kopljima i sl."***

Pomenimo još i opis Nikole Rodića o *Poreklu i značenju srpskohrvatske reči špilman* u kome autor objašnjava lingvističko poreklo reči istaknute u naslovu na primeru analiza odredaba i zabrana koji se odnose na pozorište u srednjovekovnom zakonodavstvu.****

Zaključimo, *narodna gluma i usmena režija u etničkom teatru i usmenoj narodnoj teatrologiji* nameće se kao izuzetan predmet istraživanja u nauci o pozorištu.

Narodni reditelj i njegova uloga

U svom *Srpskom rječniku*,****, objavljenom u Beču 1818, Vuk Stefanović Karadžić, utemeljivač našega savremenog književnog jezika i nauke o narodu, ne pominje pojmove *pozorište, glumac, reditelj*. Od Vuka Karadžića***** do Tvrtka Čubelića mnogi istraživači *jugoslovenske nauke o narodu* nude bogatu literaturu, čije studije postaju predmet novih temeljnih interdisciplinarnih istraživanja. Jugoslovenska etnološka nauka nije kroz istoriju u dovoljnoj meri posvećivala pažnju narodnoj teatrologiji. Delo Tvrtka Čubelića, profesora Zagrebačkog sveučilišta, posvećeno *Usmenoj narodnoj retorici i teatrologiji* (Zagreb 1970), sa majstorskim izborom tek-

* Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, Paris 1923, 2-3. (Citirano po Kićoviću).

** M. Kićović, *nav. delo*, 31-32.

*** V. Mihailović, *O "pozorju" lingvistički*, Scena 2, 1979, 129.

**** N. Rodić, *Poreklo i značenje srpskohrvatske reči špilman*, objavljeno u našem izboru posvećenom savremenoj teatrologiji u časopisu "Kultura", br. 48-49, Beograd, 1980, 75-78.

***** V. S. Karadžić, *Srpski rječnik* (1818), Prosveta, Beograd 1969.

***** V. S. Karadžić, *Etografski spisi o Crnoj Gori*, Prosveta, Beograd 1969.

stova i objašnjenjima, kao i raspra autora o temi istaknutoj u naslovu studije, jeste temeljno istraživanje *fenomena etničke teatrologije*, za naš rad posebno značajno jer sadrži definiciju *usmene režije* i *zadatak narodnog reditelja*.

"Usmena narodna retorika i teatrologija prva je knjiga ove vrste i ovakva sadržaja u nauci o usmenoj narodnoj književnosti. Istovremeno i šire zasnovan da se iz naše zavičajne kulture i baštine izvuku vrijednosti koje su skoro stoljećima bile zapretane, a često i prezrene, previdene. Bez prethodnika u ovom poslu – i posebno, ovako zamišljenom – bez putokaza, u bilo kojem pravcu, nije bilo lako stići do ove mete",* piše Tvrтко Čubelić u *Zaključnim napomenama*.

Kasnije ćemo se opsežnije osvrnuti na Čubelićevu klasifikaciju narodne teatrologije. Želimo da skrenemo pažnju na poglavlje za nas najvažnije u ovoj studiji, odnosno raspravi o *Didaskalijama*, *Scenografiji*, *Kostimografiji*, *Glumcu*, *tekstu* i *Reditelju* u usmenoj narodnoj teatrologiji.

U svojoj studiji Čubelić izlaže i probleme jezika u usmenoj narodnoj tradiciji i teatrologiji, značenja i neke osobenosti usmene narodne retorike i teatrologije, a na kraju svoga obuhvatnog rada, jedinstvenog u jugoslovenskoj savremenoj teatrologiji, ukazuje na izvore svoje studije, odakle su preuzeti tekstovi, i napokon na stručnu literaturu, izabrane zbornike, zbirke, antologije i rasprave. Po obimu istraživanja i rezultatima koje iskazuje, studija Tvrտko Čubelića *Usmena narodna retorika i teatrologija* predstavlja jedinstveno delo za razumevanje *pozorišta naroda*, kao i fenomena narodne usmene režije, koji su od kapitalnog značaja za naša istraživanja *fenomenologije režije*, *njenog etničkog porekla* i *estetske evolucije*, *od narodnog reditelja do savremenog modernog integralnog reditelja* – tvorca interdisciplinarne scenske umetnosti.

"U novije vrijeme temeljito se učvrstio termin *teatrologije* (grč. Theatron gledalište, logos riječ, nauka), i to u dva smjera:

a) kao ukupnost prakse, rada i ostvarenja najrazličitijih oblika scensko-dramskog stvaralaštva na sceni pred određenom publikom; i

b) kao stručno i naučno ispitivanje složenog fenomena scensko-dramskog stvaralaštva u svim njegovim komponentama. Tu je riječ o *autoru*, *dramaturgu*, *režiji* i *reditelju*, *glumcu* i *glumi*, *pozornici* i *sceni*, *kostimu*, *dekoraciji*, *scenskom rekvizitu* i *tehničkim pomagalima*, *maski*, *pesmi*, *plesu*, *muzici*, *publici*, *kritici*. Kao i o još mnogim drugim presudnim faktorima koji živo sudjeluju u teatrološkim manifestacijama određenog historijskog časa i nacionalne kulture."**

* T. Čubelić, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb 1970, CII,

** T. Čubelić, *nav. delo*, XXV.

Kao i autoru, i nama se odista čini da je predmetu i ciljevima savremene teatrologije nemoguće pridavati dva značenja, jer "su duboko isprepleteni, povezani i istovremeno prisutni, pa je moguće samo na teoretskom nivou govoriti o njihovom dvojstvu".

Čubelić se osvrće na metodologiju narodne teatrologije i s pravom konstatuje da "ne samo *usmena narodna književnost* u cjelini, nego posebno i *usmena narodna retorika i teatrologija* ostale su nedovoljno zapažene u moru građe, jer su bile i nadalje tretirane s *općeg etnološkog gledišta* kao sastavni dio ukupne građe o narodnom životu i kulturi". Nama se čini da razumevanje problema narodne teatrologije, više nego drugih oblasti istraživanja *fenomena pozorišta*, podrazumeva istrajan teatrologa, kao i interdisciplinarna istraživanja etnologa, antropologa i sociologa.

"Za područje *usmene narodne teatrologije*", po Čubeliću, "otkrivamo dragocjena vrela u bogatoj teatrološkoj praksi u naših naroda."^{*}

Ovde nismo u mogućnosti da detaljnije ulazimo u probleme narodne usmene retorike, te nam ostaje da konstatujemo kako je upravo i narodna retorika važan konstituent usmene narodne teatrologije.

Čubelić dalje navodi argumente o postojanju autentične dramske fakture koja *potvrđuje izvorno narodno dramsko stvaralaštvo* sa svim bitnim *dramaturškim i teatrološkim obilježjima*. Prirodno, u bogatoj tradiciji narodnog života i narodne kulture javljaju se mnoge prilike za ostvarivanje raznih poslova i dela, običaja i obreda, rituala i narodnih igara u kojima sudeluje velik broj učesnika. U nastavku analize strukturne zakonitosti usmene narodne drame, Čubelić ukazuje na koncepciju scenskog prostora, i bitno nas približava funkciji *usmene režije*, koju ostvaruje *narodni reditelj*, najčešće, "neko kome je neko rekao kako se to radi":

1) da se anticipira *scenski prostor*, gdje će se odvijati scensko-dramska radnja pred amfiteatralno postavljenom publikom;

2) da je zamišljen *scenski raspored* prostora, prema kojemu rasporedu se pojavljuju glumci i odvija radnja;

3) da je utvrđen *scenski redoslijed* pojave glumaca, toka radnje, iskořištavanja prostora i ispunjavanja određenih uloga;

4) da je već unaprijed razrađen *sistem scenografije i kostimografije*, koji je u svemu primjeren osnovnom *dramaturško-teatrološkom karakteru* scenske radnje."^{**}

^{*} Autor navedene studije ukazuje na svoj ogleđ – *Prisustvo izvorne narodne teatrologije u komeđiografiji M. Držića*, Zbornik radova o Marinu Držiću, uredio Jakša Ravlić, Matica hrvatska, Zagreb 1969, 323-345.

^{**} T. Čubelić, *nav. delo*, XLIV-XLV.

Ova klasifikacija scenskog prostora očigledno podrazumeva prisustvo *narodnog reditelja* u koncipovanju pripremanju i ostvarivanju predstave. Dakle, nepobitno i očigledno *usmena narodna režija postoji*:

"Prisutan je i *stvarni redatelj* (podv. R.L.), koji raspoređuje, savjetuje, kontrolira i koji u svemu daje konačnu i do određenih granica *skladnu zakruženost* (podv. R.L.). U praksi narodne drame nije odlučan jedna konkretan čovjek, ali na kraju prevladava jedna volja, jedna koncepcija, jedan *dramaturško-teatrološki slijed* scenske radnje.

Sve gore navedene komponente teatrologije izvedene su iz konkretnih dramskih tekstova, iz neposrednog scenskog zbivanja, te ulaze u širi vid *strukturnih zakonitosti usmene narodne teatrologije*."^{*}

U nastavku svoje studijske rasprave Čubelić ističe da je "narodni teatar ostao po strani od velikih ekonomskih i kulturnih centara. Živio je i postojao u seoskom i seljačkom ambijentu, a trajao je s narodnom pjesmom i pripovjetkom od najstarijih vremena.

Zahvaljujući karakterističnim pogledima na kulturu i narodno usmeno stvaralaštvo, *usmena narodna teatrologija* nije otkrivena istovremeno s pjesmom i s pripovjetkom. Iako i o njoj postoje podaci iz ranijih stoljeća, puna pažnja i interes posvećeni su joj u našim danima.

Do naših dana *izvorni narodni teatar* stigao je samo kao torzo značajnog, u nečemu i bizarnog scenskog stvaralaštva.

Potpuno je opravdano da se u *tokove teatrologije* zacrta i do sada nepoznati tok narodnog teatra zasnovanog na fenomenu izvornog narodnog dramskog stvaralaštva."^{**}

Možemo zaključiti da *narodni teatar, narodna gluma* u njemu i *usmena režija* žive u vekovnoj tradiciji jugoslovenskih naroda kao svojevrsan primer *etničkog ambijentalnog pozorišta*. To narodno pozorište se ostvaruje u svakodnevnom životu, pa se, prirodno, o njemu mora govoriti sa onog estetski i sociološki uslovljenog stanovišta koje podrazumeva immanentni teatar u svakodnevnicu, glumu kao oblik komunikacije i režiju kao proces ostvarivanja estetske komunikacije među ljudima.

Dodajmo da *narodno pozorište* kao oblik *narodne umetnosti* živi u svojim mnogobrojnim recidivima, ne samo u jugoslovenskih narodnih kultura već i svuda na Balkanu, gde su tako vitalni tokovi *etičke umetnosti* i obnova *folklorne tradicije*.

* T. Čubelić, *nav. delo*, XLV.

** T. Čubelić, *nav. delo*, XLVIII.

Didaskalije, scenografija, kostimografija, glumac, tekst i reditelj u usmenoj narodnoj teatrologiji

Izvori nesporazuma oko teatrologije u usmenoj narodnoj književnosti, po Čubeliću, dolaze otuda što postoje mnoge predrasude i nepoznavanje kriterija za dramske tekstove. On navodi najčešći razlog tih nesporazuma: složenost dramskog izvođenja.

Ovome Čubelić dodaje predrasudu prosvetiteljsko-intelektualističkog odnosa koji je onemogućavao sagledavanje ovog fenomena u svoj njegovoj svestranosti. Zato predlaže da analitički sagledamo "te kriterije u neizostavnim pojavama koje uvijek prate *dramaturški i teatrološki vid* određenih tekstova te stvarno uvjetuju i konstituiraju mogućnost njihova scenskog izvođenja (ostvarivanja *usmene režije* – prim. R.L.). To su *didaskalije, scenografija, kostimografija, glumac, tekst i reditelj*". Dodajmo da svi nabrojani činioци upravo konstituišu režiju u savremenom značenju ovog pojma.

Ovde navodimo Čubelićevu klasifikaciju *konstituenata usmene narodne režije*:

"*Didaska*. – Didaskalije su prva i uvijek prisutna komponenta u scenско-dramskom izvođenju, a sadrže uvodna objašnjenja o svemu onome što će se na sceni zbivati. To su obavijesti o prostoru gdje će se dramski prizori izvoditi; zatim upute o kostimima, rekvizitima, ponašanju glumaca, pa i opisu publike. Nisu u svim tekstovima podjednake, a ponegdje su samo u natuknicama."

Čubelić podseća na značenje pojma *didaskalija*, grčke reči koja znači nauk, uputa, prema *didáskein*, što znači poučiti.

"*Didaskalije* susrećemo beziznimno u ovim dramskim tekstovima: jednom su to izrazito navedena uputstva, drugi put su implicitni u tekstu. Nije bitno u kolikom su opsegu didaskalije saopćene, a niti one demonstriraju dramu – jer suština ove je u nečem drugom – ali mi smatramo i u usmenoj teatrologiji prisustvo didaskalija u tekstu upravo *njegovim dramaturškim usmerenjem*".

U svojoj *narodnoj teatrologiji* Čubelić navodi jedan primer *narodnog didaskala* iz narodne dramske igre *Hajduk*:

"*Jedan igrač obuče na se vrlo moderne haljine, a oko glave zamota kakvu staru izdrpanu šalinu. Na prsi priveže nekoliko stare konjske ploče i to su mu odlikovanja za junaštva, što je počinio. Za pas (pojas R.L.) metne dvoje drvljadi kao dvije male puške, među njih zađene mašu (žarač, R.L.) smjesti jatagan i uzjaše na štap, te pošto se je malo nagario po licu, uleti u sobu kao pomaman. Razigra konja po sobi, a mašom maše na sve strane, kao da bi sve pojekao.*

Kao što se vidi iz priloženog teksta, upute su višesmjerne: govore i o sceni, i o kostimima, i o načinu glume, a ukazuju i na publiku", zaključuje Čubelić. Dodajmo, ova narodna dramska didaskalija očit je primer indikacije za scensku radnju, pa je, prema tome, nacrt za jednu usmenu režiju scenskog prizora narodne dramske igre, drame.

"*Dekor. – Scenografija* u usmenoj narodnoj teatrologiji zasniva se na određenom scenskom sistemu. Iako je u pravilu vrlo jednostavna i oskudna, ona predstavlja određeni *način i sistem scenskog izražavanja*, jer je potpuno u skladu s osnovnim karakteristikama samog teatarskog izvođenja. Smisao *narodne umetnosti* za dekorativnost ovde dolazi do izuzetnog izraza, kao što će to biti slučaj u kostimizaciji prilikom pojedinih svetkovina ili društvenih obreda, u čemu je očigledan primer teatralizacije svakodnevnog života."

"*Scena. – Pozornica i scena* uvek su jasno postavljene. Ne postoji doduše stalne pozornice, fiksne i na jednom mjestu, nego postoje stalni ambijenti, npr. Pred kućom, u dvorištu, na sijelu i noćnim prelima u oveloj sobi, na teferičima i izletima, na trgu. Pozornica je dakle vrlo pokretna, s najnužnijim rekvizitima. Organizira se ad hoc i u svemu je vrlo srodna tzv. izvornoj šekspirovskoj sceni, gdje se sredina scenskog zbivanja pretežno zamišlja i pretpostavlja ili se samo najvažnijim natpisom i oznakom diskretno anticipira. Stoga su scenski rekviziti svedeni na najnužnije, tek toliko koliko je potrebno da se dočara pozornica teme i zbivanja.

Odlučno je da se scena organizira u svakom slučaju izvođenja dramske igre: publika se postavi u polukrug ili krug, dakle amfiteatralno, scenski se prostor odredi i obilježi pred publikom, a glumci iz pozadine istupaju pred gledaoce i predstava počinje. Tzv. *šekspirovske karakteristike pozornice* i ovdje su vidljive iz scenske radnje i tekstova koje glumci govore."

Treba istaći ambijentalnu suštinu ove *narodne pozornice*. Saglasnost igre *narodne predstave* sa ambijentom zbivanja, rečju, predstavlja svojevrsnu harmoniju *pozorišta u prirodi*, u kome su često bitni činioci, pored dramske scenske igre, ambijenta zbivanja, i ljudska okolina, svet flore i faune.

"*Kostim. – kostimografija* je u potpunosti primjerena *scenografiji i samom osnovnom teatarskom ugođaju i karakteru*. U većini slučajeva narodni će glumac postupati u pogledu izgleda glumčeva slično kao i u potanju pozornice. On će se maskirati, ali samo djelimično, koliko je potrebno da istakne karakter uloge: on će uzeti neke odjevne predmete koji upućuju na ličnost koju uloga tumači, ili će je istaknuti kretnjama i frazama dotični karakter.

U tom pravcu narodna drama poznaje prilično bogat *repertoar maskiranja*. Ali u samom činu maskiranja izbjegava se realistička ili imitativna težnja: uvijek se podvlače *karikaturalne* crte sa željom da se istakne *crta groteske*. Zato su glumci prerušeni u starija i slabija odijela, a lične maske su u osnovu uvijek poruge dotičnome karakteru. Samo u nekim igrama više obrednog karaktera, npr. *Zvoničari* u Kastvu, *Kurenti* u Sloveniji, *Moreška* u Korčuli, kostimi su potpuniji, puniji i s naglašenom težnjom da se više približe idealnom uzoru, originalu.

Upotreba ostalih scenskih rekvizita pokazuje iste zakonitosti koje susrećemo pri upotrebi maski i izgradnju same pozornice. Ako se glumac posluži npr. konjem, vukom, ovcom i sl., ili ako mu treba što od oružja, onda će se on uvijek poslužiti samo simbolično određenim predmetima. Bilo kakav predmet treba da predoči željenu sliku, na pr. običan štap na kojemu glumac jaše i poskakuje treba da dočara jahanje na konju. – To je određeni scenski *sistem* koji nije potvrđen samo u tzv. šekspirskoj pozornici, nego i mnogo ranije, a susrećemo ga i u modernom izvođenju.

Time je gledalac vrlo važan sudionik u izvođenju drame, jednako kao i u slučaju narodne pjesme i pripovijetke. A svet to u skladu s općom zakonitošću usmenog stvaranja."

Dalje Čubelić ukazuje na *fenomen narodne glume*:

"Gluma. – Glumci su u narodnoj drami u pravilu otvoreniji, smioniji pojedinci koji nastupaju prema prilikama i situaciji. Ponajčešće su nastupi vezani uz istovrsne uloge: glumac se stalno drži svoje uloge, tj. *svoga faha*, a samo iznimni pojedinci nastupaju u raznim ulogama. Tamo gdje se izvode narodne drame, *podjela je uloga* ustaljena i već se zna kakve se zamjene mogu izvršiti. (...)

Značajna je karakteristika usmene narodne glume u tome da će se svi glumci u pravilu truditi da se što manje izjednače s ulogom koju igraju. Svaki će glumac na bilo koji način pokazivati (ili bojom glasa, ili gestom, ili kojom napomenom) da se on ne identificira s ulogom i da je on sasvim druga ličnost i s drugim pogledima."

Ovde ne možemo ulaziti u raspravu o predstavljačkom karakteru narodne usmene glume iz prostog razloga što nam se čini da bi za takvu tezu bilo potrebno izvršiti određena profesionalna istraživanja i anketirati učesnike toga teatarskog čina. Dodajmo samo da je o glumačkom izrazu danas nemoguće razmišljati bez "doživljenosti" ili "proživljavanja". Dakle, *bez doživljaja* nema ni autentične *predstavljačke glume*. Ovde treba podvući *glumački dar* naših naroda kao izraz stila života, tradicije i njegove dramatične istorije, od naseljavanja starih Slovena u VI i VII veku na Balkansko

poluostrvo pa sve do modernih vremena i kataklizmi prvog i drugog svetskog rata i genocida koji su preživljavali u tim tragičnim katastrofama XX veka, kad je *gluma* bila izraz narodnog otpora i borbe za goli život.

"*Tekst*. – Tekst i sadržaj uloge određeni su idejom i scenskim okvirom svake drame, ali u svojoj konkretizaciji i predstavljaju klasična primjer *usmene narodne improvizacije*.

Sav je nastup u cjelini i u konkretnom saopćenju lična, glumčeva improvizacija (od manje uspjele do savršenog ostvarenja): sve je u karakteru i vrijednosti improvizacije. Na sličan način kao u srednjovekovnoj *commedia dell'arte*.

Okvir i osnovni tekst je jednostavan, shematičan, ali sudionici sudjeluju i njemu svojim ličnim angažiranjem. Zaustavljajući se na nekim frazama i pasusima, modulirajući ih prema svojim mogućnostima i u određenom tonu, glumci daju poznatom tekstu živu scensku sliku. Tako tekst dobiva na značenju, pogotovo u scenskom okviru na pozornici. Samo u malobrojnim dramskim igrama, većinom obrednog i vjerskog podrijetla, tekstovi se uče napamet (Kraljice, Betlemari)."

I konačno Čubelić izlaže fenomen *usmene režije i narodnog reditelja*:

"*Režija*. – *Redatelj* u narodnoj drami nije izdvojena i nadređena ličnost dramskom ansamblu. On je u njemu, živo sudjeluje, savjetuje, mijenja i na kraju *kao konačna koncepcija i dramska volja* daje pečat zaokruženosti i cjeline narodnoj drami. Mnogobrojni primjeri izvornih narodnih drama potvrđuju jedinstvenu redateljsku volju upravo svojom zaokruženošću i cjelovitošću.

O redatelju u narodnoj drami nemamo u ovome času nikakvih podataka, ni onako kao što imamo o narodnim pripovjedačima.

Njegovo se postojanje ipak mora potvrditi na osnovu onoga što vidimo i čujemo u toku dramskog izvođenja."

Čubelić je u pravu kada iznosi ovakvu tezu. Ako reditelja ne vidimo, u scenskoj predstavi *vidimo režiju*. Ako reditelj ne postoji kao konkretna rukovodeća personalnost u tom teatarskom činu, postaje *nužnost režije*, koncepcija i *dramska volja režije*. Zaključimo, tamo gde postoji *energija režije*, morao bi postojati i reditelj u ma kakvom vidu se ispoljavao: *reditelj u predstavi nužno postoji*.

Čubelić na kraju postavlja *stvarno pitanje postojanja reditelja*.

"Najviše prijeporno pitanje u *usmenoj narodnoj teatrologiji* jeste pitanje: postoji li tu *konkretni redatelj* koji je na bilo koji način nadređen dramskoj grupi i imali li u svemu odlučnu riječ, kako i na koji način? Pitanje u izvjesnom smislu – presudno ne samo za *redatelja*, nego i za cjelokupnost *usmene narodne teatrologije*.

Izravnih podataka nemamo nigdje, pa ni u samom tekstu; ni približno kao što imamo za druge *dramaturške komponente* o kojima smo ovdje opširno govorili.

Ipak ukazujem na jednu presudnu činjenicu. U većini dramskih tekstova, ili barem u jednom dijelu, otkrivamo unutrašnji logički – u dramaturškom smislu – *red* (podv. R.L.), postupno razvijenu scensko-dramaturšku fakturu i privođenje ukupne scenske radnje jednom dramaturškom zaključku. U najmanjim, jednostavnim tekstovima, npr. U dramskim igrama *Orači* ili *Brijat se*, a pogotovu u složenijim, pa i glomaznim scenskim radnjama kao što je *Novovinodolski Mesopust*, mi otkrivamo takav *unutarnji red* i jednu *jedinstvenu dramsku volju i dramaturšku tendenciju*.

U tim faktorima nalazimo nedvojbene potvrde o postojanju, radu i presudnoj funkciji jednog *živog konkretnog redatelja*.*

Uporedna teatrološko-etnološka istraživanja fenomena usmene režije i narodnog reditelja

Bogatstvo narodne tradicije u južnoslovenskim zemljama i šire na celom Balkanskom poluostrvu upućuje nas na jednu još uvek nedovoljno istraženu oblast *folklornog teatra* i ulogu usmene narodne režije i narodnog reditelja u njemu. Slično narodnom pesniku ili narodnom pripovedaču kao povijesne anonimnosti se nadvio i na *narodnog reditelja*.

Savremena narodna teatrologija i njen zagovornik u nas Tvrtko Čubelić decidirano ukazuje na usmenu režiju "kao konačnu koncepciju i dramsku volju (koja daje pečat zaokruženosti i cjeline narodnoj drami)."

Postavlja se stvarno pitanje postojanja narodnog reditelja u folklornom teatru. Kao i Čubelić skloni smo uverenju da o ulozi reditelja nemamo još nikakvih konkretnih podataka, ali smo ubedeni u fenomen *usmene narodne režije*, o čemu postoje brojna svedočanstva *usmene narodne teatrologije*. Konstituente usmene narodne režije lako ćemo uočiti u strukturi *narodne drame*. O fenomenu usmenog režiranja očito svedoče dramske didaskalije, scenografija, kostimografija, označeni glumac i najzad narodni dramski tekst. Dakle, režija se skriva, kao što to čini i u umetničkom teatru. U folklornom pozorištu i narodnoj drami pojavljuje se reditelj na tajanstven i, rekao bih gotovo, magičan način.

S pravom možemo zaključiti, da je režija starija od literature, kao što su vračevi stariji od pesnika.

* Autor ovoga rada uzeo je sebi slobodu da obimno citira temeljno delo *Usmena narodna retorika i teatrologija* Tvrtka Čubelića radi traganja za korenima moderne režije, ali i zbog analitičke klasifikacije ovog vrsnog teatrologa *narodnog pozorišta*. Iskazujemo zahvalnost prof. Tvrtku Čubeliću. (Napomena autora).

Naravno, usmenu narodnu režiju kao temeljnu strukturu folklornog teatra i *narodne predstave* u njemu, kao funkciju i zadatke usmenog narodnog reditelja treba uzeti u onom smislu na koji nam ukazuje Jurij Lotman, kada govori o sistemu kulture:

"Svaki suštastveni kulturni objekat javlja se po pravilu, u dva vida: u svojoj neposrednoj funkciji, zadovoljavajući određene društvene potrebe i 'metaforičkoj', kad se njegova obeležja prenose na širok krug socijalnih činilaca čiji on postaje model."

Prirodno, režiju ćemo bolje razumeti kao stvaranje objekta pozorišta, a to je scensko umetničko delo: *predstava*, a reditelj je subjektivni stvaralac umetničkog režijskog dela: *umetničke predstave*. Slično možemo zaključiti kada je u pitanju fenomen usmene narodne režije i narodni reditelj u narodnoj terminologiji. Kao što je slučaj o umetničkom pozorištu tako i u folklornom teatru reč je o dvostrukom umetničkom stvaranju: dramskom i scenskom. Pisac i reditelj su odista dvojnici dramsko-pozorišnog stvaralaštva. Tekst poseduje svoju autonomnu dramsku organizaciju, predstava se organizuje voljom reditelja i njegovih saradnika (glumac, scenograf, kostimograf, kompozitor, koreograf, osvetljenje, itd) u režijsko umetničko delo; *scensku predstavu*. Otuda se može govoriti o dramskom tekstu, ali s jednakim metodološkim pristupom i o scenskom tekstu, čiji je autor upravo *reditelj*.

Široko polje folklornog teatra što ga nudi savremena narodna teatrologija i interdisciplinarna istraživanja etnologije, antropologije, nauke o književnosti i nauke o pozorištu – otvaraju se prema interdisciplinarnoj metodologiji, koja će pomoći da se istraži fenomen folklornog pozorišta, usmene narodne režije i narodnog reditelja u njemu.

Brojni narodni i društveni običaji u južnoslovenskim zemljama, kao i na Balkanu od rođenja do smrti su teatralizovani do te mere da se može govoriti, naravno, u širem značenju toga pojma, o fenomenu režije u svakodnevnom narodnom životu. Istraživanje usmene narodne režije dakako bi trebalo započeti od teatrološke analize društvenih običaja: *pozdrava, gostoprimitstva, ubijanja staraca, rođenja, kuvade, suđenice (oroci), krštenja, šišanog kumstva, braka i ženidbenih običaja, smrti i pogrebnog običaja*, u kojima su vidljivi oblici pozorišnog uprizorenja kao rustična narodna ritualistika, koja se uprkos postindustrijskom društvenom razvoju, kroz različite surogate održala u našoj narodnoj tradiciji.

U traganju za elementima folklornog pozorišta i usmene narodne režije u njemu istraživač ne bi smeo zaobići ni običaje uz poslove i svakodnevni život: *oko zidanja kuće, ko ognjišta, oko poljskih radova, pred nepogodu, oko žetve, oko kosidbe i vršaja, oko domaćih životinja, oko lova*

životinja, moba, pozajmica, sprega (ortačenje), bačijanja (udruživanja stočara), sedeljki, prela i posela.

Naročito izražen teatralizam se ogleda u narodnim stalnim i godišnjim ili verskim običajima i praznicima. Pravni narodni običaji su autentično područje istinske dramatike narodnog života i njegovog teatralizma: *krvna osveta, umir, božji sud, vađenje mazije, selo kao sud, narodna uprava, zadruha, zakletva* jesu samo neki od uzbudljivih oblika narodnog teatralizma u kojima je osnovni pokretač upravo usmena narodna režija i autentičan narodni reditelj. Posebnu ritualistiku i teatralizam poseduje *krsna slava*, kao i različiti oblici *verovanja, praznoverice, narodne magije, vraćanja, gatanja i bakanja*.

Uloga narodnog reditelja u usmenoj narodnoj režiji ne iscrpljuje samo u oblicima folklornog teatra, već je široko polje istraživanja teatrologije i etnologije južnoslovenskih i balkanskih naroda.

Zaključak o usmenoj režiji i narodnom reditelju

Tamo gde je režija, tamo je i reditelj. Režija i jeste ostvarivanje *reda*. Pa čak i kada se na sceni ostvaruje *ne-red*, iza toga stoji konačna volja dramskog reditelja.

Srpskohrvatske reči *reditelj* ili *redatelj* upravo znače "neko" ko ostvaruje *red*. Dakle, reči *reditelj* ili *redatelj* označavaju *stvaraoca unutarnjeg i spoljnog reda kao strukturu režije*, koja činiocima: teksta dramaturgije, glumac, scenografija, kostimografija, igra, rečju, *slika i zvuk* – konstituiše scenski pozorišni prizor *pred gledaoцем*. *Sa gledaoцем*, dakle i *njim samim* – mislim na njegovu psihofizičko prisustvo, njegovu invenciju kao povratnu spregu estetske recepcije scenskog dela – režija ostvaruje smisao predstave, a reditelj tvori celinu dramskog prostora.

Narodni reditelj i usmena narodna režija još su daleko od savremenog značenja, uloge i funkcije *moderne dramske režije* i današnjeg reditelja u teatru naučnog razdoblja naše epohe. Pa ipak, *narodni reditelja i usmena narodna režija* jesu osnova koja pruža obuhvatnije razumevanje kompleksnog fenomena moderne režije. Narodni reditelj kao spiritus agens rudimentarne etničke drame, spontane narodne predstave i njenih ritualnih aspekata jeste daleki potomak obrednog "pra-reditelja" sinkretičkog pozorja paleolitskog doba. *Usmena narodna režija* prethodila je režiji kao umetnosti. Savremena režija i današnji reditelj u jugoslovenskom pozorišnom prostoru ima svoje drveno umetničko poreklo i umetničko nadahnuće u ulozu narodnog reditelja.

SISTEM UNUTRAŠNJE REŽIJE

DOPRINOS JOCE SAVIĆA ISTORIJI, TEORIJI I MODERNOJ ESTETICI REŽIJE

Radoslav Lazić, *Sistem unutrašnje režije. Doprinos Joce Savića istoriji, teoriji i modernoj estetici režije*, preštampano iz Zbornika Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, 20-21/1997, 77-84.

Sažetak: Savićeva teorijska osnova dramske režije zasniva se na učenju o *unutrašnjoj režiji*, kao osnovnom duhovnom procesu svekolike umetnosti režije u sistemu rediteljske umetnosti. Onovremenu podelu na *spoljnu i unutrašnju režiju* u nemačkoj teatrologiji XIX veka i početka XX veka treba razumeti kao odnos fizičkog i duhovnog, telesnog i intelektualnog, materijalnog i poetskog, očiglednog i metafizičkog.

Polazeći od istorijskih, teorijskih i modernih estetičkih premisa Joce Savića (Jocza Savits, Novi Bečej, 1947 – Minhen, 1915), značajnog evropskog reformatora šekspirovske scene, sada i ovde autor analizuje njegov spis *Unutrašnja režija* (Innere regie, 1908) i ukazuje na njegovu estetičku, hermeneutičku i najzad umetničku aktuelnost.

Savićeva teorijska osnova dramske režije zasniva se na učenju o unutrašnjoj režiji, kao osnovnom duhovnom procesu svekolike umetnosti režije u sistemu rediteljske umetnosti. Onovremenu podelu na spoljnu i unutrašnju režiju u nemačkoj teatrologiji XIX i početka XX veka treba razumeti kao odnos fizičkog i duhovnog, telesnog i intelektualnog, materijalnog i poetskog, očiglednog i metafizičkog.

Poezija je put koji se u stvaralaštvu umetnosti režije ne napušta i upravo zahvaljujući poeziji ide se sve dalje u dubinu smisla umetnosti i života. Reditelj koji sledi dubinska pitanja dramske režije na putu je ovaploćenja umetnosti režije. Režija koja je samo spoljašnji vid pretvara se u "tapaciranu dramaturgiju" i u savremenom značenju predstavlja puko rediteljsko dizajnirane scenskog prizora.

Odnos unutrašnje i spoljašnje režije predstavlja pitanje sadržaja i forme toliko puta već raspravljano u klasičnoj i modernoj estetici. Savićeva misao da *načelo unutrašnje režije* postavlja određena ograničenja, ali da ono i "uklanja granice"; ono ograničava dramsku umetnost zakonima duha, ali joj unutar tih granica daje neizmernu dubinu."

Spoljašnja režija kao oblik aranžiranja, dizajniranja, dekorisanja, kostimizacije, svetlosnih i zvučnih efekata i svakojakih teatarskih trikova teh-

nike i tehnologije scene čini osnovu za estetsku redundanciju, za neobarok, neosecesiju, za svakojaki scenski manirizam, koji je na kraju XX veka eksplodirao u tzv. estetiku postmodernog teatra.

Unutrašnja režija je najfiniji kreativni postupak za ostvarivanje idejno-estetske suštine dramskog umetničkog dela na sceni. To su one ideje za koje se zalagao još Rihard Vagner (Richard Wagner, 1813-1883) u svojoj teoriji Gesamtkunstwerka, te Adolf Apija (Adolphe Appia, 1862-1928) u ritmu prostora, svetlosti i predstavljača, polazeći od Protagore (Protagora iz Abdere, 481-414 p.n.e.), *Čovek je mera svih stvari*, pa preko velike teatarske reforme Edvarda Gordona Krega (Edward Gordon Craig, 1872-1966), Savić je anticipovao Artoovo (Antonin Artaud, 1896-1948) *pozorište surovosti*, kao i reforme Žaka Kopoia (Jacques Copeau, 1879-1949), pa sve do druge polovine XX veka estetiku *siromašnog teatra* Ježija Grotovskog (Jerzy Grotowski, 1933), *poetiku praznog prostora* Pitera Bruka (Peter Brook, 1925) i metafizičkog teatra Roberta Vilsona (Robert Bob Wilson, 1944).

Sistem unutrašnje režije Joce Savića kritika je svakog formalizma u dramskoj umetnosti XIX veka. Savićeva estetika i njegov sistem unutrašnje režije koincidiraju s rađanjem *Sistema – teorije glume i dramskih umetnosti* K. S. Stanislavskog (Konstantin Sergejevič Stanislavski, 1863-1938), kao osnovom za umetničku, tehničku, estetsku i etičku suštinu dramskog teatra XX veka.

Savićeva misao o poetici sažetosti, scenskoj elipsi, *per sinegdoha*, o scenskoj funkcionalnosti odvijanja radnje, o trijumfu mašte kao suštine scenskog događanja, o harmoniji spoljne i unutarne radnje, o naglašenom unutaršnjem događanju i njenom spoljnom izražavanju, upućuju nas na savremeno značenje i estetiku modernog teatra u kojem je "oprema škrti, a predstava bogata!"

Rađanje moderne dramske režije, čiji je profeta i vizionar bio i Joca Savić, utemeljuje horizont teorije evropske rediteljske umetnosti u XX veku kao osnove iz koje će se pojavljivati remek-dela scenske umetnosti u esteticima sažetosti, teatru suštine i filozofsko-estetske esencijalnosti, u najvrednijim delima scenske umetnosti – reditelja našeg vremena – dramskih stvaralaca kakve ne poznaje istorija svetskog pozorišta od postanka do XX stoleća, stvaralaca u plejadi velikih reformatora modernog teatra od Stanislavskog do Grotovskog, plejadi reformatora kojima pripada misao i delo Joce Savića. Srbin po rođenju, po delu Namac i Evropljanin, Savić je istinski *Homo theatralis* celoga sveta umetnosti modernog pozorišta i njegove estetike.

Godine 1908. Joca Savić piše svoj ogleđ *O unutrašnjoj režiji* objavljujući ga u knjizi *O svrsi drame* (Von der Absicht des Dramas). Hronologija pozorišta nas podseća da je te iste godine Georg Fuks (Georg Fuchs, 1868-1949) osnovao Umetničko pozorište (Künstlertheater) u Minhenu. Edvard Gordon Kreg počinje da izdaje časopis *The Mask* (Maska) u Firenci, Žorž Fejdo (Georges Feydeau, 1862-1921) piše popularni vodvilj *Pozabavi se Amelijom*, Strindberg (Johan August Strindberg, 1849-1912) *Sonatu aveti*.

Govoreći o unutarnjoj režiji, Savić ukazuje na duhovnu vrednost takve režije u umetnosti dramskog pozorišta. Slično misli na drugom mestu i u drugom vremenu i Zeami (Kanze Saburo Motokou Zeami, 1363-1443) – otac japanskog pozorišta i Nô drame. U *Fushikadenu* (O prenošenju cveta glume) Zeami kaže: *U zemlji Šinre, sunce usred noći blista.*

Slično duhu režije lepota glume majstora Nô pozornice nahodi se sa unutrašnje strane jezika. To je najviši stepen lepote, stil idealnog cveta:

- Na ovom najvišem stepenu, višem od ostalih, glumac će posmatrača i bez namere i potresti jer se njegova igra neposredno srcu obraća.

Kako su estetski dometi Nô drame/teatra stepenovani vidljivom lepotoć *Hana*, nevidljivom ili unutrašnjom lepotoć *Jugen* i najvišim stepenom *Rođaku*, tihom lepotoć ili lepotoć zrelosti, možemo izvesti slobodnu analogiju između unutrašnje režije kod duhovne harmonije, iz koje izlazi rediteljska umetnost scenskog oblikovanja glume u celinu dramske predstave i Zeamijeovg *Jugena* kao unutrašnje lepote.

U panorami modernih ideja o umetnosti režije XX veka, istoriji, teoriji i estetici rediteljske umetnosti, spis *Unutrašnja režija* Joce Savića predstavlja poglavlje koje naslućuje punu teatrološku pažnju kao jedinstvena misao o suštini režije. To je ogleđ koji su sistemu rediteljske umetnosti XX veka predstavlja nezaobilazni diskurs o dramskoj režiji kao duhovnom, estetskom i umetničkom procesu. Savićev tekst prevazilazi formalne podele na *Wortregie* (Režija reči) i *Bildregie* (Režija slika), Karla Hagemana (Carl Hageman), kao i formalne podele na spoljnu i unutrašnju režiju. Režija je jedinstven umetnički proces: *Work in Progress* – delo u nastajanju.

Režija je stvaralački proces oblikovanja pisanog dramskog dela na sceni, glasom i telom glumaca i drugih aktera, koji vrše određene dramske radnje, u datom scenskom vreme/prostoru. Pri tom se sukobljavaju međusobno ili sami sa sobom, kao što čini Hamlet (*Biti il' ne biti!*) i drugi. Sve se to događa u rediteljskom oblikovanju stvarnog vreme/prostora scenske dramske simfonije kakva je istinska umetnička dramska predstava.

Navodeći Aristotela (384-322 p.n.e.), i sam se identifikujući s njegovim stavom, Savić izriče misao:

- Unutrašnja veličina obelodanjuje se putem jednostavnosti, a majstor se pokazuje u veličini da je ograniči. (*O podeli na činove*, 1908).

Pojam *unutrašnja režija* Savić smatra značajnom sintagmom. Možda taj izraz, po njemu, potiče od Hajnriha Laubea (Heinrich Laube, 1806-1844), jer je srž i bit njegovog rada. Nije važno ko je i kad šta rekao. Bitan je čin. Bitno je da se radnja ostvari istinito. Važno je da drama donese istinsko saznanje i stvarno zadovoljstvo. Savić, inače, korektno pominje šta je od koga čuo i navodi izvor za tu kapitalnu sintagmu, što daje naučnost njegovom tekstu.

Držeći se grčke erotematike – umetnosti zgodno postavljenih pitanja i savremene majeutike – kao umetnosti razgovora, slobodan sam da g. Jovi Saviću postavim nekoliko teorijskih pitanja sa distance od devet decenija. Pitam ga na kraju, a on mi odgovara sa početka XX veka.

Lazić: Za razumevanje nema boljeg puta od dijaloga. G. Saviću, kako biste Vi definisali unutrašnju režiju u odnosu na spoljašnje rediteljsko oblikovanje?

Savić: "Nepobitna je činjenica da pesnikovo dramsko umetničko delo ispunjava svoju svrhu tek u trenutku kada ga glumci prikazuju na pozornici, pred publikom. Zato je potrebno, pored unutrašnjeg, duhovnog pristupa i spoljašnje, jezičko i telesno (fizičko) prikazivanje karaktera, a uz ovo je osim radnje koju je pesnik uobličio potrebna i spoljašnja oprema. *O njihovoj neophodnosti* nema nikakvih dilema. Duboko, dalekosežno i pogubno nesaglasje može postojati samo u pogledu mere i odnosa u okviru te spoljašnje opreme neophodne za umetničku i glumačku realizaciju dela."

Lazić: Za prvi moto svoga ogleđa u unutrašnjoj režiji navodite Geteovu misao da onaj koji nije dobro proučio umetnost ne može se nazvati umetnikom. Zar nas taj stav ne navodi na paradoks "nije znanje znanje (umenje) znati (umeti), već je znanje znanje (umenje) dati"?

Savić: "Ako se želi stvoriti nešto valjano, onda se to mora valjano i poznavati."

Lazić: Za drugi moto ogleđa, g. Saviću, uzeli ste citat iz Herdera, u kome on smatra da "umetnost podrazumeva umeće ili znanje (Nosse aut posse), možda i oboje, ali mora bar u odgovarajućoj meri povezivati oboje"?

Savić: "Ko zna, a ne ume, taj je teoretičar, kojemu se u pogledu umeća ne može verovati; onaj ko ume a ne zna, samo je puki praktičar ili rukotvorac; pravi umetnik objedinjuje oboje", misli Herder.

Lazić: Kako vidite reditelje pristalice "unutrašnje režije" u odnosu na načelo " spoljašnje režije"?

Savić: "Reditelj – pristalica unutrašnje režije i sa njim sledbenici njegove umetnosti, sledeći puteve duha obrazuju se u umetnike u istinskom i najvišem smislu reči, a reditelj koji sledi načelo spoljašnje režije izmeće se u obučenog krojača i akademskog dekoratera i tapacirera, ukoliko se već nije kao takav rodio."

Lazić: Kada govorimo o režiji, čini se da režija kao nijedna duhovna disciplina estetskog i umetničkog stvaralaštva zahteva dvostrukost umenja i znanja. Ne čini li Vam se da je režija umetnost nauke i nauka umetnosti u oblikovanju dramskih umetničkih predstava?

Savić: "Unutrašnja veličina obelodanjuje se putem jednostavnosti, a majstor se pokazuje u veštini da se ograniči. Najrazvijenija scenska tehnika i mehanika nosu u stanju da svojim sopstvenim sredstvima kontinuirano prate jednu poetski podržavanu ljudsku radnju ili samo da je prikažu."

Lazić: Šta je za vas suština unutrašnje režije?

Savić: "Namera! – delati s namerom, pevati s namerom, podražavati s namerom, to je ono što genija razlikuje od mnoštva umetnika, koji pesnički stvaraju samo da bi pesnički stvarali" - reči su Lesinga. Zaključimo da namera izvođača, odnosno glumaca i reditelja, ne sme da upropasti umetničke namere pesnika, jer, jedinstvo dramskog umetničkog dela izvedenog na pozornici sastoji se od pesništva i predstave, i to u najprisnijoj i nerazlučivoj sprezi."

Lazić: Spoljna režija bi trebalo da bude posledica "ospoljenog u sažetom prostoru, koji kao kultura viđenja i prevođenja viđenog ponovo ulazi u stanje unutrašnjih značenja" – kao što misli Kosta Bogdanović u Poetici vizuelnog (rukopis 210). Šta je estetski predmet Vaše kritike spoljašnje režije?

Savić: "Pravi predmet našeg razmatranja je samo mali deo spoljašnje režije koja je danas u modi. A on se sastoji u preteranom ispunjavanju scene masom ljudi. Moglo bi se mirne duše reći i zloupotrebom, koja se sastoji u korišćenju velikog broja statista, pa i članova ansambla na sceni. Majningenovci su se uvek ispomagali vojnicima kako bi omasovili redove mladih glumaca. Mi naprosto više ne umemo da vidimo i čujemo. Vezivanje duhovnog oka samo za spoljašnje stvari znači i vezivanje krila fantaziji. Ja težište stavljam na slušanje. Revnosno usmeravanje pažnje gledalaca na spoljašnje stvari i efekte zamene znači ugroziti unutrašnje biće umetničkog dela. (Svi citati su preuzeti iz knjige: Joca Savić: *Drama i pozornica*, dra-

maturške rasprave. Priredio i predgovor napisao dr Dušan Rnjak, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 1996. Prevod s nemačkog: dr Tomislav Bekić."

* * *

Evropska istorija i teorija modernih rediteljskih ideja u nauci o režiji moraće respektovati ideje Joce Savića u *Unutrašnjoj režiji*. Nijedna panorama savremenih ideja o rediteljskoj umetnosti i estetici moderne režije ne bi smela da prenebregne Savićev *Sistem unutrašnje režije*, kao važnu i nezaobilaznu idejno-estetsku osnovu kreativne umetnosti režije.

Savićevo duhovno utemeljenje dramske režije na osnovama složenih estetskih procesa duboko je zasnovano na suštini režije kao stvaralačkog Work in Progress-a – dela u nastajanju. Zato je Stanislavski u pravu kada određuje glavni zadatak koji sebi postavlja njegov *Sistem*, upravo jeste "prirodno buđenje stvaralaštva organske prirode i njene podsvesti", kao dubokih unutrašnjih zakona dramskog umetničkog stvaralaštva.

Joca Savić se u *Sistemu unutrašnje režije* zalaže za meru i harmoniju, a iznad svega za jednostavnost scenskog umetničkog stvaralaštva. To jeste suština Šekspirove dramaturgije, kojoj je veliki deo svog umetničkog stvaralaštva posvetio ovaj jedinstveni pozorišni reformator i mislilac.

Iz svega rečenog možemo zaključiti da Savićev traktat o unutrašnjoj režiji predstavlja pledoaje za novu šekspirovsku scenu i svekoliko scensko-umetničko stvaralaštvo, u kojem će se skladno dopunjavati i prožimati sadržaj i forma, u jedinstveno umetničko delo pozorišne umetnosti.

Blisko mi je mišljenje poete Dragana Jovanovića Danilova izneto u autopoetici (*Spi)rituali* (Svet knjige, Borba, 15. I 1998.):

- Sadržaj i forma povezani su iznutra i njihov smisao jeste da jedno drugo što bolje osvetle. Formu dakle proizvodi unutrašnja sila kreacije.

Savićeva zalaganja za sistem unutrašnje režije su osnovi zalaganja za reformu *šekspirovske pozornice* koju je ostvario u svojim režijama (1896-1904) u Minhenu i rezultati su promišljanja novog scenskog prostora primerenog italijanskoj sceni-kutiji, s maksimalnom funkcionalnošću "praznog prostora". Upravo ova i slična zalaganja njegovih savremenika Krega i Apije, urodila su plodom stvaranja estetike modernog teatra.

Savić je predlagao oslobađanje scene romantičarskih naslaga i svekolike redundancije "tapacirane dramaturgije". Naš esteta se zalagao za povratak pozorištu suštine u kojem su radnja, namera, akcija, sukob i događanje idejna suština dramske umetničke režije.

Savićeva šekspirovska pozornica mesto je dramskog događanja u "praznom prostoru" poput Tespisovog prostora oko Timele, ili prostora antičkog grčkog i rimskog teatra, poput srednjovekovnih pedženta, španskih koralesa ili pijaceta na kojima se odvijala commedia dell'arte, slično Nô sceni i hanamiči stazi u Kabuki teatru ili indijskom Karakali pozorištu i Kudijatam igri drevne Indije, i slično kao u Pekinškoj operi, pa sve do povratka šekspirovskoj pozornici Globe theatre, samo sada u zatvorenom prostoru.

Iz duha takvih saznanja o suštini svetske scene u razuđenoj istoriji svetske drame i pozorišta, Savićeva šekspirovska pozornica je estetska osnova iz koje se mogu izvesti analogije sa ritmom prostora Adolfa Apije i velikih reformi Gordona Krega, pa sve do siromašne scene Grotovskog i praznog prostora Pitera Bruka i metafizičkog teatra Roberta Vilsona.

"Ko gleda da bi danas samo nešto prepoznao, taj ne vidi ništa", zaključuje Kosta Bogdanović u poetici vizuelnog.

Savić nas podseća da vidimo nevidljivo. *Spolja – Unutra* ima svoje *Središte* u našem estetskom iskustvu.

Zaključimo s ponosom i respektom, da je Joca Savić plemeniti sin srpskoga rođa. On je samo jedno od velikih imena što smo ga dali Evropi i Svetu umetnosti i nauke.

ESTETIKA NÔ DRAME/TEATRA

Istorija, teorija i savremeno značenje japanskog klasičnog teatra

Kanami – Zeami – Nobumici i nepoznati autor, *Japanski klasični teatar, 12 Nô drama*, antologija, priredio Radoslav Lazić, ALTERA, Beograd, 2006, 9-12.

U istoriji svetske drame i pozorišta, Nô-drami/teatru pripada izuzetno mesto. Nô-drama/teatar praćena pesmom i plesom sjedinjuje zajedničko delo svih predstavljačkih umetnosti. Jedinstvo drame i pozorišta nigde nije tako harmonično ostvareno kao u Nô-teatru. Nô-drama bez scene Nô-teatra samo je nacrt za predstavu. Zajedno drama i scena čine prirodno, organsko jedinstvo, pa je zato najbolje govoriti o Nô-drami/teatru kao estetskoj celini ove drevne pozorišne umetnosti Japana. To je Japan kome se divio A. G. Matoš, govoreći da ga u "zemlji izlazećeg Sunca" najviše oduševljavaju estetika, energija i prirodnost. Fenomen Nô-drame/teatra i njegova pojava u XIV veku bili su mogućni izuzetnom podrškom ratničke kaste samuraja. Obrada mitova o bogovima i istorijske teme bili su privlačni japanskom plemstvu, pa se zato ova vrsta pozorišta može smatrati elitističkom, u punom smislu aristokratskim teatrom. Pisci Nô-komada su, najčešće, budistički kaluđeri, pa se o Nô-drami/teatru može govoriti i kao o obrednom pozorištu. Tvorci ovog ritualnog teatra su Kanami i njegov sin Zeami, ali i mnogi anonimni pisci-kaluđeri. Svoje poreklo Nô-drama/teatar imaju u narodnim i verskim običajima. Predstave Nô-drame/teatra zasnivaju se na dijalozovanom tekstu, najčešće sačinjenom od ritmičke proze, stihova i razgovora, koje izvode, po pravilu, dva glumca i hor sastavljen od osam članova, koji svojim horskim napevima objašnjavaju dramsku radnju i situaciju zbivanja kao i postupaka likova. Rečju, radnja se izražava govorno-pevanim, najčešće deklamovanim, rečitativima kroz dijaloge, monologe i pevanja, koja u nečemu liče evropskoj operskoj i baletskoj tradiciji, pa se može govoriti o Nô-drami/teatru i kao koreo-teatru svoje vrste, ali i kao, još više, muzičko-scenskoj predstavi. Glumci su istovremeno i plesači, koji se samoponištavaju noseći tipske maske i kostim neobične dekorativnosti. Zauzimajući, u praznom prostoru na sceni, statične ekspresivne pozicije, ili igrajući plastičnim pokretima, dočaravaju svet snova, onostranosti, mitova, legendi i volšebnih predstava, u kojima maska, gest, pokret i stav dočaravaju izraze dramatične lepote – nevidene na svetskoj sceni. Dramsku radnju i postupke likova prati muzički orkestar kamernog sastava tradicionalnih instrumenata, među kojima dominiraju bubnjevi i flaute. Dramatur-

giju Nô-drame/teatra karakterišu oštri sukobi junaka i njihovih tragičnih sudbina na osnovama drevnih legendi, religiozne sadržine, ali i čestih istorijskih gatki i predanja. Uz sve dramske, plesne, muzičke, vizuelne i zvučne karakteristike, ovaj klasični teatar je čuvar tajanstvene i oneobičavajuće tradicije drevnog Japana i njegovih duhovnih dragulja. Nô-drama/teatar je pozorište osobite lepote, kakvoj nema ravne u svetskom pozorju, Theatrum mundi. Razumevanje fenomena Nô-drame/teatra moguće je pomoću pojma *jugen*, koji u budističkoj tradicionalnoj terminologiji znači "ono što leži ispod površine", ili, bolje rečeno, osvetljava "skriveno značenje ispod površine". Privid pojava u predstavama Nô-drame/teatra upućuje gledaoca-saučesnika na put *zen*-a. Iza prizora, put *zen*-a nas vodi suštini. O tome svedoči Mario Jakomiči, na Bitefu, 1972: "Hana, cvet uzbuđenja, ima da procveta u odnosu na sve slojeve publike, da prevaziđe svaku socijalnu i intelektualnu razliku". Suština pozorišta i jeste put *podrugojačenja*. Biti *drugi*, ili drugo i jeste suština preobražavanja, *hipokrizije*. Pretvaranje čoveka u drugog čoveka ili neko drugo biće, ili oblik ili predmet, i jeste antropološka suština teatra. Nô-drama/teatar ostvaruju svoju suštinu izražavanjem *jugena*. Iza privida kretanja i mirovanja, iza zvuka i slike, pojave i privida – postoji metafizičko pozorje u kome su uloge života i smrti, bića i nebića, samo "savršena ravnoteža suprotstavljenih sila". Dakle, fenomen Nô-drame/teatra moguće je spoznati kao svečani ritual, strogo stilizovanu predstavu, eliptični teatar, pozorište znakova, teatar mitova, a "mitovi se međusobno domišljaju" (Levi-Stros). *Jugen*, kao misteriozna i duboko skrivena lepota jeste suština "unutrašnje drame" nevidljivog pozorja. Put *zen*-a je put približavanja skrivenoj lepoti i estetskoj suštini Nô-drame/teatra, jedinstvenog pozorišta u traganju za suštinom sveta.

Legenda

U kulturi Japana, pozorište je drevna tradicija. Vezano za šintoističku mitologiju, upućuje na religiozno-ritualno poreklo, kao i u drugim kulturama civilizacije. Najstarija istorijska hronika Japana, *Kodikiju* (priča o starijini), iz 712. godine, beleži drevnu legendu o postanku pozorišta u japanskoj tradiciji. Ova priča govori o tome kao se rasrdena i uvređena boginja (Kami) Sunca, Amaterasu Omikami, povukla u svoju pećinu čiji je ulaz zagrabilo ogromnom stenom. Tada je čitav svet potonuo u mrak. To ražalosti druge bogove pa na većanju odluče, na predlog boginje Uzume-no Mikoto, da ona pred pećinom, raskošno obučena, počinje da peva i igra udarajući ritmički u kasu stopalima kako bi napravila što veću buku. Boginja Sunca, iskušavana radoznalošću, pomeri stenu, i vide svoj lik u ogledalu koje je držala Uzume-no Mikoto. Ona izađe na svetlost iz pećine, a drugi

bogovi iskoristiše priliku da ponovo gurnu stenu pred pećinu. Tako čitav svet obuhvati svetlost, i svi su mogli da uživaju u njenoj lepoti. Tako je erotski ples bio u korenu japanskog teatra, kao što je, izgleda, bilo i u drugim civilizacijama i postanku pozorišta, među drugim narodima i njihovim kulturama. U mnogim šintoističkim svetilistima izrodila se ova scen-ska pantomima, kao prethodnica buduće Nô-drame/teatra. Vremenom je ona sveta igra, kao versko pozorište, prihvatana i prožimana s narodnim ritualnim igrama, pa se rustično i sveto, probijajući kroz vreme, približavalo u budističkoj tradiciji oplemenjenom i uzvišenom stilu Nô-drame i teatra i drugih oblika japanskog klasičnog teatra (kao što su *Bunraku* i *Kabuki*). Evolucija japanskog klasičnog pozorišta može se pratiti ovim tokom: najpre se u VII veku pojavio *Gigaku*, zatim *Bugaku*, *Gagaku*, *Sangaku* (u istom veku), a tri veka kasnije javlja se *Sarugaku* (X vek); sledi, potom, *Dengaku* (XI vek), pa *Sarugaku Nô-Nô* (XIII vek), *Dengaku Nô-Nô* i *Nô* i *Kjogen* (XIV-XV stoleće); *Kabuki* i *Ninđo Bunraku* javljaju se u XVII veku. U toj estetskoj evoluciji japanskog klasičnog pozorišta i njegovih mnogih žanrova i podžanrova, izdiferencirale su se tri vrste: Nô-drama i teatar, kao dvorsko pozorište, *Kabuki* (jap. Ka – pevati, Bu – igrati, Ki – glumiti) kao popularno narodno pozorište, najbliže po formi muzičkom operском pozorištu evropske tradicije i, najzad, *Bunraku*, japanski klasični lutkarski teatar.

Istorija

Pojam Nô na japanskom jeziku znači umetnost. Ova vrsta drevnog japanskog pozorišta predstavlja teatar izuzetne ekspresivne mimike kroz stilizovane maske, koje se identifikuju sa samom umetnošću Nô-drame/teatra zatim simbolizacijom detalja i celine, pa se s pravom govori o *teatru simbola*, a u dramaturškom sadržaju za predmet ima teme iz mitologije o bogovima, ali i teme istorijske sadržine (teme iz svakodnevnog života su veoma retke). Pozorište Nô zahteva od izvođača tananu glumačku interpretaciju, a muzika i pevači su vezani za dramsku radnju koja se ostvaruje kao sistem označavanja strogih pravila. Istorija Nô-drame i teatra ima poreklo u uticaju kineskog i indijskog pozorišta, koji su u šintoističkoj kulturnoj tradiciji Japana naišli na plodno tlo umetničkog i estetskog razvoja. Teatrolog Tvrtko Kulenović, u svojoj značajnoj knjizi *Pozorište Azije* (Zagreb, Cekade, 1983) beleži kako je 1375. godine Jošinicu, mladi šogun, video Kanamija Kijocugu (1333-1384), sveštenika Kasuga-hrama kod Nare, kako izvodi ritualni ples *Sarugaku*, i da mu se njegova predstava toliko dopala da ga je odmah pozvao na svoj plemićki dvor. Taj Kanami, i njegov sin Zeami, na dvoru svog mecene Jošimicua, stvorili su na tradiciji *Saruga-*

ku – ritualnog plesa – "najneobičniji i najfascinantniji oblik pozorišne umetnosti koji je svet ikada upoznao" (podvukao R. L.). Kulenovićevoj fascinaciji umetnošću Nô-drame i teatra autor ovih redova ne bi mogao ništa ni dodati niti oduzeti.

Zeami

"Otac japanske klasične Nô-drame/teatra" Zeami Motokijo (1363-1443) najznačajnija je ličnost u istoriji japanske drame i pozorišta. Ovaj "čovjek koji je Nô povezao s budućnošću", nastavljajući delo oca Kanamija bio je tvorac nove pozorišne forme nazvane Nô-drama/teatar. U sebi je sje-dinjavo glumca, pisca oko 150 Nô-drama (od kojih je bar polovina na repertoaru današnjih Nô-pozorišta), i, najzad, svoju pozorišnu estetiku formulisao je u delu *Fušikaden – Ogledalo cveta – O prenošenju cveta glume*, napisano u razdoblju 1402-1424, završnim poglavljem o estetici, izvođačkim tehnikama i režiji pod naslovom *Kakjo* ("Ogledalo cveta"). Zeami jeve misli, brižljivo prekrivane, a često usmeno prenošene među njegovim klanovskim naslednicima, dospale su u javnost objavljivanjem, 1665. godine. Tada je izašao spis *Ogledalo cveta*, o ostalih dvadesetak spisa biće otkriveno i objavljeno tek u XX veku. Francuski teatrolog Rene Sifer smatra da se principi estetike Zeamija i njeno zen-budističko nadahnuće, kao i poetske vrednosti, ne iscrpljuju na glumačko-dramaturškim, rediteljsko-izvođačkim aspektima Nô-drame/teatra, nego predstavljaju "duboka razmišljanja o fenomenu pozorišta u celini".

Zeami jeve misli iz *Cveta pozorišta* ukazuju na *Teoriju sedam desetina*: "Pomakne li se duh za deset desetina, telo se za najviše sedam desetina sme pomeriti. Više je, dakle, unutrašnjih zbivanja nego telesnih pokreta. Ako su ti pokreti snažni, koračaj meko. Koračaj snažno, neka ti pokreti tela meki budu. Prvo neka se čuje, a tek onda neka se vidi. Dužnost je glumčeva da u fizičku prirodu svoga lika pronikne, a ne da njegove pokrete prosto oponaša. U korenu plesa jeste muzika." Na pitanje kako dosegnuti čudesnu lepotu kao najviši domet pozorišne igre, jednako kao i drugih umetnosti, Zeami odgovara: "Lepota miluje oči i budi zadovoljstvo svih gledalaca; ipak, malo je glumaca sposobnih da je dosegnu, jer njen pravi smisao ne poznaju i sredstvima da prodru u carstvo te čudesne lepote ne raspoložu... Istinski smisao čudesnog je, dakako, lepota i ljupkost... Osvoji li glumac lakoću i mirnoću pokreta, čudesnom lepotom tela je ovladao,..." Po svom značaju i vrednosti, Zeami jev *Fušikaden* je delo teorije pozorišta i Nô-drame slično Aristotelovoj *Poetici* i njenom značenju za klasičnu evropsku teoriju dramaturgije i pozorišta. *Fušikaden*, ili *Kadenšo* (Ogledalo cveta), najpoznatije je Zeami jevo teorijsko delo, i sastoji se iz sledećih spisa: *Nenrai keiko*

Dođo (O uzrastu i obuci) – rasprava o vrstama obuke prilagođenim različitim uzrastima glumca; *Monomane Dođo* (O oponašanju) – obrazloženje glumačkih tehnika; *Mondo Dođo* (Pitanja i odgovori) – rasprava o važnim problemima izvođenja i predstave; *Šingi Nô ivaku* (O obredima) – rasprava o svetom obredu, iz kojeg je nastalo Nô-pozorište i drama; *Ogi Nô ivaku* (O najvećim tajnama Nô-pozorišta) – saveti o načinu na koji bi glumac trebalo da živi; *Kašu Nô ivaku* (O obuci koja vodi uzvišenom cvetu) – o prirodi i stvaralaštvu u Nô-pozorištu; *Beši kuden* ("Dodatna usmena uputstva") – rasprava o *hani*, savršenoj lepoti u Nô-pozorištu. Čuvena Zeamijeva izreka: "Nikad ne zaboravi kako se oseća početnik!", kao i pojam "nepriistrasnog pristupa", nalaze se u delu *Kakjo* (Ogledalo cveta), najznačajnijem Zeamijevom spisu. Ovi klasični biseri japanske teatrologije trebalo bi da budu dostupni savremenoj estetici pozorišta u svetu, i zato bih ih trebalo prevoditi i objavljivati kao dragulje svetske misli o pozorišnoj umetnosti. Tajna tradicija Nô-drame/teatra zapisana je u knjizi *Fušikaden* ili *Kadenšo* (O prenošenju cveta glume). Umetnost prerađivanja i lukavstvo glumačkog uma jesu osećanja koja misle, i misli koje osećaju. Kako dosegnuti lepotu, govori nam Zeami u svojim zlatnim spisima o umetnosti i estetici Nô-drame/teatra.

Dramaturgija

Od oko 300 najpoznatijih Nô-drama, koje su još na repertoaru Nô-pozorišta, većina su ujednačenih dramaturških osobenosti, određenih kao "jednostavni stil Nô". Nerazvijenost ove dramaturgije – u smislu dramske razrađenosti, brojnosti lica, dramskih situacija i dramskih sukoba – umanjuje činjenica totalnosti ovog tipa pozorišta i njenog umetničkog sinkretizma različitih umetnosti (drama, ples, muzika). Kao po pravilu dramaturgiju Nô-drame čine dva glumca: *Šite* (protagonist) i njegov pratilac *Vaki* (deuteragonist). Njihovi pomoćnici se zovu *Cure* i *Tomo*. U ovoj, ustvari, kamernoj drami javljaju se i još neke sporedne ličnosti, kao što su *Kokata* (dečak), *Tacišu* (posmatračići). Pored njih, tu je i *hor*, sastavljen najčešće od osam pevača, zatim orkestar. Dramsku radnju između prvog i drugog dela, po pravilu, prekidaju komični interludiji, nazvani *Kjogen*. U ostvarivanju Nô-predstave sudeluju njeni inspicijenti, scenski pomoćnici, garderoberi, šminkeri i drugi učesnici "nevidljive režije" i kolektivnog duha izvođenja i prezentacije Nô-drame/teatra. Tekst Nô-drame je, u stvari, neka vrsta dramaturške partiture za dramsko izvođenje u praznom prostoru drevne scene. Dramska nadgradnja se ostvaruje u aktivnoj estetskoj recepciji gledaoca. Ono što je nevidljivo na sceni – postaje vidljivo u doživljaju gledaoca i njegovoj mašti. Time se postižu sažetost, stilizacija, označava-

nje. Struktura Nô-drame/teatra pojednostavljeno se može podeliti na sledeće fragmente u dramaturškom rečitativu i scenskom zbivanju: *Sidai* (uvod), *Nanori* (Objavljivanje imena), *Mičijuki* (Putovanje), *Cukazarifu* (Govor po dolasku), *Šedo* (prvo sretanje), *Kuri* ili *Do* (Predgovor), *Saši* (Označavanje), *Kuse* (rečitativ uz igru), *Rengi* (rasprava), *Mačjutaji* (Pesma čekanja), *Doba* (Izlazak) i *Kiri* (kraj). Estetski principi koji određuju suštinu Nô-drame/teatra počivaju na učenju *hana* (cvet), kao vrhuncu glumčevog nadahnuća i savršene harmonije izvedene predstave; zatim tu je nezaobilazni *jugen* (tajni izvor nadahnuća i nevidljiva lepota religioznog nadahnuća), i najzad *cujoi* (Energija) – izraz koji se postiže ovladavanjem glumačke, plesne i muzičke tehnike i krajnje posvećenom koncentracijom svih učesnika u svim aspektima ostvarivanja Nô-predstave i njenim psiho-fizičkim, duhovnim, emocionalnim, moralnim i filozofskim svojstvima. U tome bi trebalo tražiti suštinu estetike Nô-drame/teatra, japanskog klasičnog pozorišta, čiju nedostignutu lepotu čuvaju posvećeni Nô-glumci, tumači tajanstvenih znakova. Po idejno-estetskoj osnovi, kao i tematizacijama, Nô-dramu je moguće podeliti u pet samostalnih grupa: I grupa) *Vaki Nô* (Prateća drama) ili *Kami Nô* (drama o bogovima), prikazuju božanstva u šaljivim zgodama. Ovoj grupi pripadaju dela: *Takasago* (Srasli borovi), *Čikubu-šima* (Ostrvo Čikubu) i druge. II grupa) *Šura-mono* (Ratni komadi) – prikazuju slavne ratnike, njihove podvige i patnje. Takva su dela: *Tamura*, *Jašima* i druga. III grupa) *Kazura-mono* (Ženski komadi) – prikazuju mlade i lepe žene u nežnoj atmosferi: *Nonomija*, *Macukaze* i druge. IV grupa) drame različitih vrsta: *Kođo-mono* (drame o ludim ženama) i *Genzai-mono* (Drame o živim osobama), koje prikazuju ludake ili opsednute žene. Takve su drame: *Miidera*, *Sumida-gava*, *Kantan*, *Hjakuman*, i druge. V grupa) *Kiri Nô* (Završna drama) – prikazuje natprirodna bića, bogove ili đavole u dramama brzog tempa. Takva su dela: *Kokađi*, *Kurama tengu* i druga. Ovaj redosled je bio princip petodelnog izvođenja svih pet drama, između kojih su igrani *Kjogen* – intermece – šaljive sadržine. I danas, kada se igraju (najčešće samo dve ili tri drame), poštuje se tradicionalni red prikazivanja. U našu teatrologiju, među prvima, estetiku Nô-drame/teatra uvela je Isidora Sekući, nadahnutim esejom *Japanska Nô-drama*. Pišući o Nô-drami, pisala je o Nô-teatru. Njeni autentični spisi svedoče da govoriti o Nô-drami znači govoriti o Nô-teatru. Jedinstvo drame i pozorišta bez premca je u istoriji svetske drame i pozorišta, organsko jedinstvo. Nema drame bez pozorišta, nema pozorišta bez drame. Glumac je "bog na sceni". Posvećeni japanski glumac mora biti čovek sasvim osobitih fizičkih, umnih i moralnih svojstava. On se žrtvuje zarad maske i kostima, skriva sopstveno telo haljinom od perja. Celog života uči glumu, vežba

telo, glas, krik. Gospodar je tišine. Bez njega, Nô-drama/teatar izgubila bi nevidljivog reditelja koji spaja različite delove u celinu. Zato je Nô-glumac umetnik mnogih znanja, a njegovim samoponištavanjem živi i danas najfascinantniji oblik koji je stvorio scenski čovek, *homo theatralis*, nevidljivi dramaturg/reditelj – Scenski Demijurg, ovaploćen u predstavi Nô-glumca i njegovim pojavama na sceni Nô-drame/teatra, pozorište Simbola i Tajni Umetnosti, Života i Smisla.

UTEMELJENJE REDITELJSKOG METODA

Režije Mateja Mate Miloševića na sceni Narodnog pozorišta

Mateja Mata Milošević, reprezentativna je teatarska ličnost srpskog i jugoslovenskog pozorišta XX veka. Proveo je na sceni Narodnog pozorišta dvadeset i dve godine stvaralačkog rada, najpre kao glumac, a potom kao reditelj. Bile su to godine Miloševićeve umetničke mladosti, njegovog glumačkog zrenja i utemeljenja rediteljskog metoda i poetičke moderne režije stilizovanog realizma. Iako je svoje najveće rediteljske domete ostvario na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta režijama Šekspira, Sterije, Gorkog, Nušića, Krleže i drugih dramatičara, Milošević je na sceni beogradskog dramskog Narodnog pozorišta ostvario opus dramskih režija koje će bitno uticati na njegovo opredeljenje za umetnost režije. Moderan režijski postupak koji je Milošević primenjivao u ciklusu svojih predratnih režija na sceni našeg središnjeg nacionalnog teatra, kao i na scenama Akademskog pozorišta, Udruženja glumaca, i drugim pozornicama Beograda, ukazivao je na pojavu reprezentativnog reditelja srpskog i jugoslovenskog teatra druge polovine XX veka.

Iako je gluma zauzimala veće i značajnije mesto u stvaralaštvu Mateja Mate Miloševića, u međuratnom periodu, opredeljivanje za režiju sve više će prevladavati, tako da će druga polovina tridesetih biti sve više u znaku rediteljskog umetničkog stvaranja.

Posle uspešne režijske postavke *Božjeg čoveka* Milana Begovića (1876-1948), poznati dramatičar piše svome reditelju:

“Komad je djelovao kao da je juče napisan. Uvjerem sam da ste Vi onaj koji mu je dao život. Meni je takođe drago što ste Vi s njime započeli Vašu režijsku karijeru i ja sam uvjeren da ćete Vi postati ono što danas nedostaje svim jugoslovenskim pozorištima: moderni reditelj. Od kako je dr Gavella, ostavio našu zemlju, niko se nije našao, koji bi ga mogao nadomjestiti (...)”.

Dalje Begović piše kako je Milošević pokazao da ga može i “natkriliti”, što mu uz njegov osvedočeni talenat, neće, biti teško. Begović primećuje da se beogradsko Narodno pozorište naglo uspinje, a Milošević može biti u tom usponu kao reditelj odlučna energija. Za Begovića biti dobar reditelj više vredi od svih upravnika i direktora, kojih ima “na svakom ćošku”, a autentični reditelji se javljaju jedanput u decenijama. I oduševljeno mu priznaje da “taj” možete biti “Vi.”

“Ja ću biti sretan ako ste jednim mojim komadom počeli slavnu karijeru, koja bi nam mogla dati jugoslovenskog Stanislavskog ili Reinharda.

Međutim, učite, pogledajte teatre u svijetu, saberite znanje, smisla i uma imate” (Pismo, 23. VI 1938).

Mateja Mata Milošević nije postao Stanislavski ili Rajnhard, ali je postao Mata Milošević, naš “Stanislavski”, svojim rediteljskim umetničkim delom, glumačkim umećem i produbljenim pedagoško-dramskim vaspitanjem i obrazovanjem budućih dramskih glumaca koji danas čine jezgro beogradskog glumišta, kao i svojim autentičnim teatrološkim knjigama i esejima sabranim u tri nezaobilazne pozorišne knjige: *Moja gluma* (1977), *Moja režija* (1982), *Moje pozorište* (1984).

Milošević priznaje da se latio pisanja o svojoj pozorišnoj karijeri na podsticaj Miroslava Belovića i tako je nastala njegova knjiga *Moja gluma*. Na istom mestu priznaće da “ko zna kada bi došlo do knjige (*Moja režija*, prim. R. L.) da nije bilo upornog nastojanja Radoslava Lazića i njegovog stalnog angažovanja oko nje (...) pišući o svom ličnom radu, pišem, u isti mah, i delimično svedočanstvo o jednom našem minulom teatarskom vremenu (*Moja režija*, 7)”. Na sličan način nastala je sličnim nastojanjima i upornošću i knjiga *Moje pozorište, zapisi, utisci, savremenici*. Kao rezultat moje opredeljenosti za sinhronijska teatrološka istraživanja kroz brojne ankete i estetičke intervjuje, kao autentičnim i neposrednim pogledom u rediteljsku poetiku (*interview* - unutrašnji pogled) nastala je knjiga razgovora s Matejom Matom Miloševićem *Homo theatralis*, koja čeka svoga izdavača i predstavljaće autentično estetičko svedočanstvo o jednom od najznačajnijih naših teatarskih ljudi XX veka.

Ističući kao moto svog režijskog metoda da je najveću stvaralačku radost osećao “u rediteljskim maštanjima i tražnjima scenskih rešenja”, Milošević je na moj podsticaj izvršio rekonstrukciju svojih režija kao najverodostojniji postupak u teatrologiji. Među ostalim svojim režijama pokušao je da opiše svoj rediteljski opus na sceni Narodnog pozorišta, iako svestan, kako kaže Hans Knudsen, da je “govor u režiji uvek govori o bivšem” režija postoji samo jednom, a njeni tragovi postoje u sećanjima savremenika ili kritički, pisanim fragmentima. U novije doba pojavom elektronskih medija moguće je “režiju zapisivati”, ali se kao najpouzdaniji metod sinhronijske deskripcije režijskih umetničkih dela otvara kao verodostojan teatrološki postupak, pa se opisi Miloševića kao takvi mogu respektovati s puno pouzdanja kada je reč o estetičkim svedočanstvima kakva nam on ostavlja u knjizi *Moja režija*.

Od najranijeg detinjstva, dečaštva i mladosti Mateja Mata Milošević je vezan za Kuću kod Spomenika. “Za pozorište znam, čini mi se, otkad znam za sebe” ... zapisaoe Milošević “zaražen ljubavlju prema pozorištu.”

Bio je redovni posetilac predstava, mnoge tekstove je znao napamet, a neke čak kod kuće i “glumio” za sebe. Imao je svoje ljubimce među glumcima, kao što su Gavrilović i Taborska. Posle 1918. godine počinje učestali je da glumi i režira. “Po kućama, na žurevima, priređivali smo sada prave predstave. Bile su to najčešće Trifkovićeve jednočinke.” Iz duha Miloševićeve teatrofilije, te njegovog amaterskog bavljenja glumom i režijom, prirodan je bio put profesionalnog formiranja u Glumačkoj školi, gde su mu učitelji Pera Dobrinović, najveći srpski glumac koga poznaje istorija našeg teatra, te Mihailo Isailović, glumac i reditelj. U jesen 1921. godine Milošević je student Glumačke-baletske škole u koju je primljen Hamletovim govorom glumcima: “Udesite radnju prema reči, a reč prema radnji, i naročito se starajte da nikada ne prekoračite granice prirode.” Budući korifej srpske moderne režije, dobro je shvatio Šekspirovo uputstvo kao osnovu svekolikog svog glumačkog, rediteljskog i dramsko-pedagoškog rada. U *Biografiji* zapisao: “Bezbroj puta sam gledao istu predstavu. Znao sam manire svih glumaca, lako hvatao sve novine njihove glume...” Prvi put kao statista nastupao je u ansamblu Narodnog pozorišta 27. XII 1921. godine, a dva dana posle toga napunio je dvadeset godina. Posle toga često je statirao u dramskim, baletskim i operским predstavama. Na drugoj godini studija zaigrao je u Rakitinovoj režiji Trepļjeva u *Galebu* A. P. Čehova u Akademskom pozorištu. Otada datira bliska saradnja s Rakitinom i posredna veza s estetikom Stanislavskog, a kasnije i Mejerholjdom. Krajem dvadesetih godina na scenu Narodnog pozorišta stiže dr Branko Gavella, najznačajniji reditelj jugoslovenskog pozorišnog prostora XX stoleća, a krajem tridesetih na istu scenu iz Ljubljane stići će arh. Bojan Stupica, čudesni graditelj moderne režije. Na Parnasu modernog srpskog glumišta su Pera Dobrinović, Dobrica Milutinović, Žanka Stokić, Raša Plaović, Milivoje Živanović i drugi. U toj i takvoj plejadi veličina naše nacionalne glume započinje, ostvaruje i utemeljuje svoj rani rediteljski opus Mateja Mata Milošević, najpre na sceni na Vračaru, negdašnjem Manježu, a potom na sceni kod Spomenika, rečju, na scenama Narodnog pozorišta našeg središnjeg teatra u XIX veku i prvog polovini XX stoleća.

Mejerholjd je smatrao da “stilizovati jedno delo ili jedan događaj svim izražajnim sredstvima znači dočarati sažetu sliku određenog doba i određenog događaja.” Čini se da je Mateja Mata Milošević dosledno ostvarivao princip režije stilizovanog realizma koji je kao rediteljski metod utemeljio svojim režijama na sceni Narodnog pozorišta tridesetih godina, a pedesetih snažno povukao našu režiju ka modernim evropskim tokovima na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta, osvedočenom na Teatru nacija i brojnim gostovanjima na evropskim metropolskim scenama.

Uobličavajući svoju rediteljsku poetiku i utemeljujući svoj rediteljski metod, Milošević je u prvom svom rediteljskom razdoblju formirao zapaženi stilizovani realistički prosede, zalažući se za scensku poetiku sažetosti bio je neprestano zaokupljen brigom o ritmu i tempu predstava. Lorens Olivije smatra da je suština režija oblikovanje ritma. Milošević formira plastičan mizanscen, brine o vizuelnom skladu i uravnoteženosti izvođenja. “Bez obzira na kvalitet teksta, uvek sam radio sa istom marljivošću i ozbiljnošću, trudeći se da predstave, ne gledajući na uspeh kod publike i kritike, ostanu uvek na pristojnom nivou. Sve su mi to omogućili dobri, drugarski (kolegijski, prim R. L.) odnosi sa glumcima i ostalim saradnicima. Milan Rakić bi rekao: ‘Jer sve je dobro i čestito bilo.’ Tako to izgleda kada se gleda u daleku prošlost”, zaključuje Milošević ironično, a mi dobro znamo da je bilo oduvek teško i preteško, kao što je to i danas. Nikad kao danas!

O posleratnom rediteljsko-glumačkom periodu u Narodnom pozorištu Milošević će posvedočiti da je za te tri sezone kao reditelj postavio četiri predstave, a kao glumac odigrao pet uloga. Zaključuje, da “Narodno pozorište je bilo pozorište mojih početaka, pozorište moje mladosti, i u meni je ostalo stanovito sentimentalno raspoloženje prema njemu. Mogao bih, u stvari, smatrati pozorištem moga glumovanja, jer sam u njemu odigrao skoro sve svoje značajnije uloge, ali, u njemu sam, i rediteljski odrastao.” I uobličio svoju rediteljsku poetiku, dodajmo, s argumentom analize ovog ranog rediteljskog opusa, utemeljio svoj rediteljski metod, koji je bio osnova vrhunskim režijama na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta, koje su predstavljale istinsku reputaciju našeg modernog teatra na evropskim scenama. Kao istoričar režija ne mogu da se ne čudim činjenici da ljudi odgovorni za animaciju i rukovođenje Narodnog pozorišta u pedesetim, šezdesetim i sedamdesetim godinama našeg veka nisu nikada pozvali Mateja Matu Miloševića da u Pozorištu kod Spomenika ostvari režije visoke dramske estetske i etičke vrednosti.

Mateja Mata Milošević svestrana teatarska ličnost: reditelj, glumac, pedagog, teatrolog istinski *homo theatralis* čovek pozorišta, snažno je obeležio srpski i jugoslovenski teatar XX veka, stasao je na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, gde je formirao svoju rediteljsku poetiku “stilizovanog realizma”, koju će umetnički uobličiti na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta opusom režija kao najvišim dometima nacionalnog glumišta, što je i potvrđeno na Teatru nacija, u Parizu, 1955. godine, gde je prikazan *Jegor Buličov* Gorkog u njegovoj režiji.

Za Miloševićevu režiju pariska pozorišna kritika izrekla je nepodeljene estetičke sudove: “pravo čudo preciznosti” (Lerminier), “režija odaje rafinirani ukus” (Gautier), “brižljivo realistički” (Kemp), “pod

rukovodstvom velikog reditelja Mate Miloševića, igrao je ansambl čija homogenost je izazivala opšte divljenje” (Leclerc) samo su neka mišljenja o rediteljskom metodu našeg korifeja dramske režije. Slična priznanja na evropskoj sceni zadobile su i druge Miloševićeve režije, kao što su *Ožalošćena porodica* Branislava Nušića, *Otkrića* Dobrice Nosića. Ovima se pridružuju i njegove režije Sterijinih *Rodoljubaca*, Šekspirov *Kralj Lir*, *Na rubu pameti* Miroslava Krleže, kao i Miloševićeve brojne postavke Molijerovih komedija.

Kao reditelj “stilizovanog realizma” Milošević je odan tumač dramskog dela, ali suština njegovog rediteljskog metoda nalazi se u produbljenom stvaralačkom radu s glumcem i produhovljenoj rediteljsko-glumačkoj saradnji u modernoj poetici dramske režije. Njegova režija drame Milana Begovića *Božji čovek* na najbolji način promovisala je “stilizovani realizam” (15. VI 1938).

Milošević ističe da je cela njegova generacija vaspitavana na ruskoj i francuskoj književnosti, ali i na temeljima srpske poezije pesnika Branka Radičevića, Milana Rakića, Jovana Dučića, Alekse Šantića, ali i hrvatskog pesnika Tina Ujevića. Znao je, kao vrstan recitator, *Antologiju srpske poezije* Bogdana Popovića naizust često je govoreći na Kolarčevom univerzitetu. Odatle treba razumeti njegov odnos prema govornoj reči i poetskoj misli na sceni i njenom savremenom značenju u gledalištu. Za Miloševića govorna reč je bila radnja na sceni, čiju je misao tumačio kao vrhunski recitator i glumac, pa je stoga u rediteljsko-glumačkoj saradnji bio i najpoznatiji da od svojih saradnika traži govorni izraz najvišeg umetničkog oblika i izražajnog značenja.

Opusom režija na sceni Narodnog pozorišta tridesetih godina izgradio je solidan temelj svome rediteljskom metodu i poetici dramske režije “stilizovanog realizma.” Kao scenski umetnik razvijao se u okrilju velikog srpskog glumca i reditelja Pere Dobrinovića, a mentori režije su mu bili veliki reditelji srpske scene između dva svetska rata u Narodnom pozorištu: Mihailo Isailović i Jurij Ljvovič Rakitin, blizak saradnik Stanislavskog i Mejerholjda.

Još je 1923. godine Velibor Gligorić pisao da će Milošević “značiti krupnu snagu na našoj pozornici”, hvaleći njegovu kreaciju Trepeljiva u *Galebu* (režija Rakitina). Ako su Miloševićeve međuratne režije bile utemeljenje njegovog rediteljskog metoda, onda ga njegove dramske režije posle Drugog svetskog rata svrstavaju u najznačajnije umetnike srpskog i jugoslovenskog teatra XX veka.

PROLEGOMENA ZA ESTETIKU REŽIJE

Radoslav Lazić, *Umetnost rediteljstva, Uvod u teoriju režije, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2003, 218-222. Doprinos reditelja Jovana Putnika (Bela Crkva, (1914 - Beograd, 1983) metodologiji naučnog istraživanja fenomena režije, u zasnivanju estetike režije, u sistemu rediteljskih umetnosti, kao interdisciplinarnе nauke o dramskim umetnostima*

Svaki reditelj ima svoj sistem.

Jovan Putnik

U *Nacrtu za jednu autobiografiju*, koju je napisao na moj podsticaj, a koju sam i objavio kao uvod u *Anketu "Scene" o fenomenu režije* (6, 1978) koju sam ostvario s najznačajnijim rediteljima na jugoslovenskom pozorišnom prostoru u drugoj polovini XX veka, Jovan Putnik ističe tri osnovna kruga svog umetničkog i naučnog delovanja: pozorište (drama, i opera), pedagogija i publicistika (kritika, esejistika). Ovde i sada ću pažnju zadržati samo na trećem aspektu Putnikove razuđene teatrološke aktivnosti.

Putnikovo rediteljsko umetničko delo u drami i operi, poznato je, obeležilo je vrhove srpske i jugoslovenske moderne režije (*Stradija*, 1959, *Kod večite slavine*, 1967, *Derviš i smrt*, 1969). Sa preko svojih 200 dramskih, operskih i lutkarskih režija Jovan Putnik je zaista obeležio visoke umetničke domete savremenog srpskog i jugoslovenskog pozorišta šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka.

Uporedo s režijom posvećivao se učiteljskoj pedagogiji, a ponajviše umetničkoj pedagogiji režije i glume. Sećam se njegovih višegodišnjih predavanja, šezdesetih godina iz psihologije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, kao svojevrsne psihologijske propedeutike, gde nas je, mlade reditelje, posvećeno uvodio u složene probleme individualne, socijalne i diferencijalne psihologije i psihologije dramskog stvaralaštva, Putnik je bio zlatousti profesor, njegova predavanja predstavljala su svojevrsne rediteljske seanse kao u psihodrami ili sociodrami. S mladima je razmenjivao iskustva često priređujući ankete, intervjue, kao specifičan oblik definisanja nauke o čoveku.

Ovde ću se osvrnuti na treću sferu Putnikovog stvaralaštva, koje on naziva publicistika, kao kompromis "između pisca, naučnog radnika i po-

zorišnog praktičara” (reditelj, dramaturg, direktor drame, upravnik pozorišta, dramski pedagog). Putnik priznaje da ga neprekidni pozorišni rad u pozorištu i oko njega zaista ometao da “sistematski radim na produbljivanju nekih bitnih pitanja teorije, ja sam se time bavio u letu, u predahu između dve režije”, kako kaže u pomenutoj *Autobiografiji*, priznajući da je štampao mnoge tekstove, “a za sobom jedva ostavio nešto što bi se moglo nazvati delom”.

Izbor iz Putnikove pozorišne publicistike priredio je Zoran Jovanović i objavio, samo dve godine posle autorove smrti, 1985. godine u uglednoj ediciji *Dramaturški spisi Sterijinog pozorja* u Novom Sadu, pod naslovom *Prolegomena za pozorišnu estetiku*, s pravom nazivajući Jovana Putnika *homo praxisa holo ludensa i homo theoreticusa* u jedinstvenoj ličnosti teatra našeg vremena. Od dvadeset i pet tekstova koji čine sadržinu ove knjige većina su posvećeni opštim temama i idejama pozorišne umetnosti od 1938. do 1978. godine.

Autor izbora ovde nije uvrstio Putnikov *Traktat o baletu* objavljen u “Pozorišnoj kulturi” (4-5, 1970, 1, 1972) posvećen teoriji i praksi baleta. Ovaj sistemski uvod u umetnost igre vredan je spis o estetici baleta, što je potvrdilo i njegovo nedavno publikovanje u “Orchestra”, s izborom fragmenata i komentarom Davida Putnika.

Putnikova bibliografija obuhvata sigurno više tomova objavljenih i neobjavljenih spisa posvećenih pozorišnoj umetnosti, ali i spisa iz oblasti refleksologije, psihofiziologije, psihologije mišljenja, kao književnog stvaralaštva.

“Godinama sav moj teorijski interes imao je oblik prolegomene, posle koje treba da dođe pravo delo, pravo objašnjenje, pravi rad. Bojim se da je ostalo malo vremena da se ta prolegomena preobrati u sistematsko izučavanje nekih pitanja, bar onih o kojima bih imao šta da kažem.” Ovaj istinski pozorišni Ahasfer nije drugačije ni mogao. Svoje rediteljsko umeće ostavljao je na svojim brojnim pozorišnim putešestvijama od rodne Bele Crkve do Pariza, neprestano se boreći za rediteljsko delo na sceni. Osvrćući se na svoje teorijsko delo zaključio je da “čovjekov život protiče u odlomcima.”

Bibliografija Jovana Putnika ukazuje na impresivno teorijsko delo iz oblasti teatrologije. Njegovi naučno-istraživački radovi, kao radovi iz teorije pozorišta i estetike ukazuju na vredno naučno delo nauke o pozorištu. Gotovo da nema problema iz složenog pozorišnog stvaralaštva koje Putnik u svojim estetičkim i publicističkim spisima nije dodirnuo. Pa ipak, začudo, ovaj središnji reditelj srpskog i jugoslovenskog modernog pozorišta druge polovine XX veka (“o meni se govorilo kao trećem reditelju u Jugosla-viji: Gavella, Stupica, pa ja, krčag moje sujete bio je pun do vrha, ah, te

pedesete, šezdesete, tada je moj Bog pozorištem hodao, tada sam se razmahnuo, raširio krila, najšire, svaka pozornica je bila moja, tada je ceo svet bio moj..." posvedočiće u apokrifnom romanu *Reditelj* Dragana Aleksića, ("Filip Višnjić", Beograd, 1998, 101). Začudo da naš *primus inter pares* - prvi među jednakima - naš rediteljski albatros - gotovo da nije pisao o režiji, niti estetiци režije i da nije bilo naše plodne saradnje, ne bi ostavio svoje refleksije o režiji, niti bismo danas imali zapisanu poetiku i estetiku režije Jovana Putnika, kao autentično rediteljsko svedočanstvo o estetiци režije.

Godine 1978. pripremao je dramatzaciju i inscenaciju Andrićevog romana *Na Drini ćuprija* na sceni Narodnog pozorišta u Zenici. U to vreme bio sam obuzet naučno-istraživačkim projektom u *Anketi "Scene" o fenomenu režije*, s plejadom najznačajnijih savremenih reditelja Jugoslavije. Moj profesor se iako prezauzet, odazvao pozivu i više meseci odgovarao na moja mnoga pitanja o fenomenu režije. Na pitanje o problemu metodologije naučnog is-traživanja režije Putnik se osvrnuo na moje naučno traganje za estetikom režije:

"Ne činim Vam nikakav kompliment ako kažem da je upravo to što Vi sada radite, zajedno s redakcijom "Scene" (Petar Marjanović i Zoran Jovanović, prim. R. L.), najbolji je put, izvanredno dobro nađen, da se načini jedna *dokumentarna prolegomena*, koja će nadasve biti važna za nastanak *nauke o režiji* kao stvarne naučne discipline ("Scena", 6, 1978, 60). U *Sistematici rediteljske umetnosti* kako sam nazvao našu estetičku *Anketu* Putnik je sistematski, analitički, argumentovano i sintetički odgovarao na pitanja o fenomenu režije, o mestu i ulozi reditelja u našem i svetskom savremenom teatru, o "dvostrukom životu reditelja", o statusu reditelja institucije i slobodnog reditelja, o ličnostima i pojavama koje su obeležile istoriju srpskog i jugoslovenskog teatra i režiju u njemu, o suštini režije, čemu režija i šta je njena estetska suština, o režiji u drugim umetnostima i režiji u svakidašnjem životu kao fenomenima manipulacije ljudima i idejama, o semantičkom značenju pojma režija i reditelja, o tome zašto i kome režira, o presudnim uticajima ljudi i idejama režije koje su obeležile njegov rediteljski i umetnički razvoj, o učiteljima režije, o metodu režije i rediteljskoj poetici, o logici režije i njegovoj rediteljskoj metodologiji, o pripremanju procesa režije, o procesima režije, o radu na tekstu, radu s glumcem, o radu za stolom, o radu na mizanscenu, o radu na kompoziciji predstave, o tehničkom komponovanju, o režiji generalnih proba i režiji premijere, o režiji masovnih scena, o psihologiji i režiji, o etici režije, o režiji igri, o različitim pojavama režije u različitim predstavljачkim umetnostima, o sistemu umetnosti režije, o multimedijalnoj režiji, o režiji opere, o režiji muzičkog teatra, o režiji ambijentalnog pozorišta i režiji na otvorenom pro-

storu, o nauci o režiji, o metodologiji naučnog istraživanja režije, o opštoj sistematskoj teoriji režije, o režiji i dramaturgiji, o režiji i glumi, o pedagogiji režije, o semiologiji režije, o Stanislavskom našem sa--vremeniku, o sopstvenom rediteljskom sistemu...

O estetičkim pogledima i mišljenjima reditelja Jovana Putnika iskazanim ovde o umetnosti režije i njenoj nauci mogla bi se napisati analitička studija. To će i biti predmet celovitog oglada u *Srpskoj estetici režije XX veka*.

Na pitanje kako je mogućna jedna opšta sistematska teorija režije, Putnik je odgovorio:

“Mislim da je jedina opšta *sistematska teorija režije* ne samo mogućna već i neophodna, koliko za teoriju toliko i za praksu pozorišnog rada... Istraživanje režije da bi postalo naukom, moralo bi imati definisan svoj predmet istraživanja.”

Život i delo Jovana Putnika, njegova rediteljska poetika, umetnost i estetika nezaobilazne su teme nauke o pozorištu i nauke o režiji.

O Putniku kao teoretičaru dramskih umetnosti svedoči estetičar i filozof Milan Damnjanović (1924-1994) povodom rediteljskog dela Jovana Putnika u ogledu *Pozorišni reditelj kao stvaralac* (“Scena”, 6, 1978, str. 35-37):

- Ono što je Jovan Putnik po svome studiranju filosofije i kasnijim interesovanjima za teoriju stekao i čime je mogao raspolagati kao umetnik delovalo je posrednim putevima na njegov rediteljski rad, dakle ne kao direktna primena neke estetike i ne kao gotova ideja koju bi režija samo prevela u teatarske slike.

Damnjanović ističe potrebu zasnivanja *rediteljske estetike* ne kao autorske teorije prema konkretnom delu i umetničkom stvaralaštvu reditelja, već *o estetici režije kao filosofiji rediteljske umetnosti*. Dakle, estetiku režije ovde treba razumeti kao opštu sumu znanja i saznanja o režiji u sistemu rediteljskih umetnosti. Damnjanović posebno ističe svoje verovanje da jaz “između opštih estetičkih pogleda i principa filosofije umetnosti i konkretnog često čisto zanatskog i tehničkog rada reditelja na sceni moguće je premostiti u rediteljskom umetničkom stvaralaštvu. “U tom smislu je i osnovno filosofsko obrazovanje reditelja Jovana Putnika bilo od značaja za njegov umetnički rad.”

Putnikov blizak saradnik i njegov višegodišnji asistent na operskoj i dramskoj sceni Viktorija Pižmoht piše u istom broju “Scene” (37-40) o stvaralačkom procesu reditelja Jovana Putnika, i ističe da ovaj svestrani reditelj “ceo svoj život posvetio je borbi za estetske vrednosti.” O rediteljskom metodu Jovana Putnika često su se pronosile različite “fame” o tome

da je kao reditelj bio krajnje anarhičan u procesima režije ili da je bio izuzetno metodičan kao reditelj. Viktorija Pižmoht svedoči o Putniku kao vrsnom analitičaru i metodičaru u procesima režije:

1. vreme i prostor događaja u kojima je locirao delo
2. vreme i prostor događaja u kojima su živeli pisac i kompozitor
3. vreme i prostor događaja u kome želi da se radnja odvija uz stalna pulsiranja savremenih životnih i teatarskih tokova.

Oba ova autentična svedočanstva su argumenti Putnikove prolegomene za estetiku režije, kako rediteljskog stvaralaštva tako i njegove teorije.

TANHOFER – TEATARSKI ESTETIČAR

Naučni skup: *Tomislav Tanhofer – glumac, reditelj i pedagog*. Pozorišni muzej Vojvodine, Matica srpska, Novi Sad, 10. XI 1998. Radoslav Lazić, *Umetnost rediteljstva, Uvod u teoriju režije*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2003, 223-226.

U mnoštvu teatarskih umetničkih aktivnosti Tomislav Tanhofer (Antunovac kod Pakraca, 1898 - Split, 1971), glumac, reditelj, pedagog, direktor pozorišta u svom razućenom teatarskom angažmanu posvećivao je pažnju estetičkom promišljanju glume, režije i sopstvenog umetničkog iskustva, o čemu svedoče rasuti estetički fragmenti i rasturena zaostavština, koju bi vredelo sakupiti i objaviti u celovitoj knjizi, kao svojevrsno svedočanstvo istaknute pozorišne ličnosti koja je obeležila južnoslovenski teatarski prostor sredinom XX veka i dala vredan doprinos razvoju pozorišne estetike u svome vremenu. Umetnost nije život, ona je više od života, mada nikad nešto strano životu.

Tomislav Tanhofer

Pisati o glumi i režiji znaci uvek pisati o bivšem. Od svih umetnosti i gluma i režija su najprolaznije sto ih poznaje umetničko iskustvo. Paradoks o teatru je u činjenici da se ovaj fenomen u umetničkoj scenskoj predstavi pojavljuje sada i ovde i nikad vise, podstiče potrebu da se piše i premišlja ovaj svojevrsni Eferneridis. Doprinos pozorišnih ljudi da svedoče o sopstvenom umetničkom iskustvu predstavlja sustinski fenomen razumevanja pozorišta. Doprinos koji sami umetnici pružaju svojim umetničkim refleksijama i estetskim svedočanstvima na najbolji način nas uvodi u pozorišnu estetiku, kao teatrološku disciplinu iskustvenih saznanja. Otuda se i može razumeti neprestana potreba pozorišnih umetnika da govore i svedoče o svojoj umetnosti, pozorištu kao najživorodnijoj neposrednoj pojavnosti u svetu umetničkog stvaralaštva i estetskih iskustava. Pisati i govoriti o glumi i režiji znaci dati smisao trajanju jedinstvenog života teatarske estetike, značenja i sustine pozorišta kao umetnosti.

Filozof po formaciji Tanhofer je imao osećanje i potrebu da zapisuje sopstveno teatarsko iskustvo. Otuda njegovi fragmenti rasuti u hemeroteci vremena i prostora južnoslovenske orchestre predstavljaju osnovu za razumevanje Tanhoferove pozorišne estetike.

Govoreći o rediteljima, dirigentima, glumcima i scenografima Narodnog pozorišta Dunavske banovine (1936-1940) Borivoje Stojković u svojoj *Istoriji srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* beleži da je Tanhofer kao reditelj "glumce navikavao na ozbiljan, svestrano studiozan rad, upuštao se u najtananije psihološke analize teksta, u brižljivu karakterizaciju likova i tako se zapažalo da umetnička igra nije samo plod dara i lepog raspoloženja, nego i studije i stvaralačkih raspoloženja". (1979, 881). Slavko Batušić u Enciklopediji *Hrvatsko narodno kazalište* zapisao je za Tanhofera da "U svojoj svestranosti interpret je inteligentno i produbljeno ostvarenih likova, redatelj vjeran autorovoj ideji, iskusan pedagog i vodič mladih glumaca, te organizator i rukovodilac s izvanrednim rezultatima". (1969. 649)

U svom nadahnutom eseju sećanja na Tomislava Tanhofera reditelj Miroslav Belović će posvedočiti: "U procesu priprema za probe bio je zaista nenadmašan. Umno i zrelo je ulazio u estetske i filozofske probleme dramskog dela. Njegova zadivljujuća erudicija nije kočila njegovu maštu. Znao je mladički da se zanese". (Jugoslovensko dramsko pozorište, 1948-1973, 110). Dalje Belović navodi kao glavnu karakteristiku Tanhoferovog rediteljskog metoda sigurno vođenje glumaca linijom akcije i sukoba.

Sva tri stava o Tanhoferu svedoče o njegovim umetničkim pozorišnim vrednostima i stvaralastvu glume i režije, ali ni jedan ne govori o Tanhoferovim pozorišnim spisima, u čijim fragmentima se krije Tanhoferova estetička misao o smislu i suštini glume i režije kao temeljnih oblika pozorišnog umetničkog procesa.

Ovde ću analizovati Tanhoferov spis *Gavella - putujući režiser* objavljen u odlomku ("Mogućnosti", Split, 1965, 11, 1165-1161), koji, čini se, predstavlja deo opsežnije studije, koju je autor napisao ili nameravao da napiše.

Tanhofer, kao i Gavella bio je "zastupnik književnosti u kazalištu". Kao i Gavella i Tanhofer je svojevrstni pozorišni Ahasfer - putujući pozorišnik koji je stvarao na scenama Zagreba, Beograda, Novog Sada, Osijeka, Splita i drugde. Na sceni Osiječkog pozorišta uoči stvaranja Narodnog pozorišta Dunavske banovine Gavella je na poziv upravnika Petra Konjovića režirao Ibenovog *Per Ginta* (1933). O Gavellinoj odluci da se prihvati ove režije Tanhofer citira Gavellino pismo kompozitoru Konjoviću, u kome veliki reditelj dolazeći iz Čehoslovačke, iznosi svoje režijske intencije z razloge zašto se prihvata ovog gostovanja: na sceni će biti samo ono što je za glumce: "gore", "dolje", "desno", "lijevo", "sjedanje", "stajanje", "dolazak", "odlazak", kao da na taj način iskazuje suštinu režije, a glumca vidi kao Protagora "Čovek je mera svih stvari". Taj princip estetike režije će se ite-

kako osećati u Tanhoferovim potonjim režijama, naročito u postavci Braće Karamazovi, Dostojevskog, na sceni jugoslovenskog dramskog pozorišta, koja je obeležila moje opredeljenje za pozorište, kao predstava vrhunskog estetskog postignuta na sceni i osobite duhovne unutarnje lepote, velikog jugoslovenskog glumišta, s Brankom Plešom, kao Ivanom Karamazovim, Profetom savremene glumačke osećajnosti, misaonosti i izražajnosti.

Gavella je režijski smislio *Per Ginta* kao svojevrsnu inscenaciju reči i akcije koju dramski oblikuje Reditelj na sceni pred gledaocima. Ulogu Reditelja poverio je Tanhoferu. Gavella ističe, a svedoči Tanhofer: "Oduvijek sam se borio dekoracija" i vanjskih efekata, režiserskih doskočica "kojima su se morali oživljavati ansambleski prizori raznim doskočicama".

Za Gavellu režija *Per Ginta* je kao simfonija: I i II čin alegro, III čin adado, IV čin *scherzo itonico e tragicomico*, a V čin tragični obračun u patetičnom allegro a la "deveta".

"Gavellino prisustvo u Osiječkom teatru i prisniji i svakodnevn kontakti s tim neobičnim čovjekom za mene su bili od izvanrednog značaja" - priznaje Tanhofer. On je iz blizine mogao gledati kako Gavella radi. Seća se kako je nekad zavelo Batušiću, Kulundžiću i Mesariću, što su mogli blisko da saraduju s Gavellom. Ali, više od toga Tanhofer će igrati svoje životne uloge Orsata u *Dubrovačkoj triologiji*, Urbana u *Ledi* i Hamleta u Gavellinim režijama. "Gavella je s glumcima bio ono što je u stvari bio: učitelj, pedagog, animator, inspirator, majstor, umjetnik, nepogrešivi autoritet od znanja i ukusa. On je poznavao, volio i cijenio glumca... sve je učinio za glumce i njihovo profesionalno uzdizanje" - ističe Tanhofer.

Gavella je uvek bio onaj koji traži i vrlo često nalazi, koji uzima i koji daje. To je bila suština rediteljsko-glumačke razmene - smatra Tanhofer.

Još dalje u prošlost Tanhofer se seća Gavelline režije Krležine *Lede* u Somboru, 1930. U gotovo nemogućim uslovima na sceni koja zapušteno liči na "kokošinjak". Od jednih vrata na garderobi napravio je *Aurelov atelier*. Neprilike je pretvarao u prilike. Savršena akustika somborskog teatra postala je vrhunska vrednost ove inscenacije.

Tanhofer se seća da Gavelin duh prati njegov život i "godine učenja počinju tek tada". Godine lutanja spojile su dvojicu snažnih Ahasfera. Svetlosti pozornice ozračene Gavellinom ličnošću postale su za "jednog auto-didakta" od izuzetne vrednosti. Taj Gavella je bio ličnost, čovjek koji je svoja znanja i svoje talente znao da koncentrično svede uvijek na ono što je najznačajnije i najbitnije". Za Gavellu nije postojalo vreme od jutra do sutra. Nekađ je radio i celu noć. Iznad svega tražio je govorne nijanse u vršenju "govorne radnje" ali i "psihološke radnje". Gavellina rediteljska

pisma bila su svojevrsne "režijske knjige". Gavella je imao izuzetnu "režijsku memoriju" - svedoči Tanhofer.

Tanhoferova studija *Gavella - putujući režiser* svedoči o Gavellinom rediteljskom sistemu. To je i svedočenje reditelja o reditelju. Ali i vise od toga to je estetički tekst Tomislava Tanhofera koji ukazuje na njegovu estetiku režije. U skladu s Gavellinim učenjem o glumcu kao meri scenskog prostora i zastupanja književne reci na sceni, Tanhofer ovde izriče principe sopstvene rediteljske poetike. Njegove potonje režije iz zlatnog perioda Jugoslovenskog dramskog pozorišta: *Antigona* Sofokla, *Fedra* Rasinova, *Kandida* Soa, *Don Karlos* Šilera i iznad svih *Braća Karamazovi* Dostojevskog, obeležile su epohu modernog jugoslovenskog glumišta. Smatra se da je Tanhofer zastupao literarni koncept teatra, ali bez produbljenog stvaralačkog rada s glumcem, njegov teatar ne bi bio izraz osobite unutarnje lepote. Za razumevanje Tanhoferove rediteljske poetike potrebno je sakupiti, komentarisati i objaviti njegove estetičke spise u jedinstvenu knjigu reditelja koji je bio "treći čovek režije" na sceni najboljeg jugoslovenskog pozorišta u XX veku. Zajedno s Bojanom Stupicom, Matom Miloševićem - Tomislav Tanhofer je deo jednog snažnog i velikog rediteljskog trijumvirata čije umetničke predstave predstavljaju istoriju modernog jugoslovenskog glumišta. Tanhoferovo mesto u istoriji jugoslovenske moderne režije predstavlja studiju koju treba napisati.

TEATROLOGIJA I FILMOLOGIJA U SISTEMU KULTURE

Dela nauke o pozorištu i nauke o filmu – problemi njihovog vrednovanja u savremenoj srpskoj kulturi. Naučni skup Zavoda za kulturu Srbije, 2009.

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

Teatrologija i filmologija u doskorašnjoj Jugoslaviji (1918-1991) imala je evropski i svetski kontekst. Sarajući sa uglednom edicijom *Bibliothèques et musées 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 smanjenoj Jugoslaviji postoji samo beogradski Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sa skromnom bibliotekom, od koje je, s nešto više naslova, biblioteka Fakulteta dramskih umetnosti i Muzej pozorišta Vojvodine, s preskromnom bibliotekom, od koje su s više naslova biblioteke Srpskog narodnog pozorišta, Akademije umetnosti u Novom Sadu, i Zbirka pozorišne knjige u Biblioteci Matice srpske, preuzeta od Sterijinog pozorja.

Bez biblioteka nema nauke. Bez nauke nema ni kulture ni umetnosti. Treba napomenuti da imamo i Institut za film, koji nema svoju biblioteku. Jugoslovenska kinoteka imala je jednu od najboljih filmoloških biblioteka nas, ali već više od dve decenije ne obnavlja svoje fondove. U Narodnoj biblioteci retke su knjige iz teatrologije i filmologije, a još su ređe u Biblioteci SANU. To je slika i prilika naše teatrološke i filmološke baštine. Treba reći da ima nekoliko pojedinaca, entuzijasta u nas, koji imaju vredne teatrološke i filmološke biblioteke. Ali, takvi srećnici u našem narodu su retki i njihove biblioteke ne beleže naslove objavljene poslednjih deceniju ili dve.

U nas postoji Društvo teatrologa i pozorišnih kritičara, ali samo na papiru. Postoji i naše članstvo u ITI-u – Međunarodnom pozorišnom institutu u Parizu. Usluge toga članstva godinama koristi sekretar, putujući u ime naših teatrologa po svetu, na račun države. Treba reći da je ponovo aktuel-

no formiranje naše filmološke asocijacije, ali od ideje do ostvarenja ući ćemo u novi milenijum.

Na našim dramskim fakultetima i akademijama ne postoje posebno konstituisane katedre, niti studiji na grupama za teatrologiju i filmologiju. Na magistarskim i doktorantskim studijama nekolicina je ponela najviša naučna zvanja iz teatrologije i još ređi iz filmologije. U SANU ne postoji odeljenje za dramske umetnosti, mada su sve discipline, istini za volju, zastupljene. Ali, dramskih umetnosti u SANU nema?! CANU je otišla korak dalje birajući reditelja Dušana Vukotića za redovnog člana. U svetu i Evropi i dramski umetnici i naučnici, teatrolozi i filomolozi su članovi nacionalnih i internacionalnih akademija umetnosti nauke. I po tome se razlikujemo od civilizovanog sveta.

U novom demokratskom, civilnom društvu treba se nadati da će i naši dramatičari, istaknuti teatrolozi i filmolozi zajedno sa muzikolozima i drugim naučnicima i umetnicima sedeti i uspešno delati za dobro nauke i umetnosti na našim prostorima. Ali, pre ulaska u nacionalne akademija nauka i umetnosti nama je potrebno osnovno konstituisanje pozorišne i filmske kulture koja ne postoji u našem obrazovno-vaspitnom sistemu, i po tome se razlikujemo od civilizovane Evrope, gde je u elementarnom obrazovno-vaspitnom procesu dramska kultura deo opšteg pedagoškog sistema. Zaista bi u naše osnovno i srednje školstvo trebalo uneti predmete dramske kulture, kao što su tu odavno književno – jezička, muzička, likovna, fizička kultura.

Činjenica da dramska kultura kao najviši stepen sinkretičke kulture na najbolji način sintetiše umetničko i duhovno stvaralaštvo, kulturu govora, izraza, gestova, intonacije, infleksije, rečnosti – *cintraria sunt complementa – suprotnosti se prožimaju*, a društveni život se pokazuje kao poprište ljudske drame. Na našim univerzitetima potrebno je utemeljiti kulturu govora i kulturu društvenog gestusa, rečju, retoriku i kulturu ponašanja na javnoj i društvenoj sceni kao najviše oblike ljudskog komuniciranja. Na našoj javnoj sceni već decenijama se događa promocija potkultura, populizma, diletantizma, primitivizma kao da nismo bili građansko društvo sa civilizovanim oblicima ličnog, društvenog i javnog opštenja. Problem aksiologije u dramskom stvaralaštvu na sceni, filmu, malom ekranu i radio-difuznom prostoru danas je potrebno prevrednovati civilizacijskim kriterijumima. Paradoksalno na javnoj sceni su nedostani ljudi s govornim nedostacima, bez elementarnog nivoa javnog komuniciranja. Jezik i gest na javnoj sceni postali su naši ekološki i antropološki problemi. Usud političke, ekonomske i svakovrsne manipulacije i samo-manipulacije u post-totalitarnom društvu postao je neizdrživ. A mi još uvek govorimo o kulturi kao

najvišem obliku duhovnosti, kao vrhu piramide društvene egzistencije, kao smislu života. Samo putevima nauke i umetnosti stičićemo na Olimp kulture. A mi smo još uvek u močvari. Budimo iskreni, pa mi smo u tunelu. Mi smo crnci u tunelu! Ne čudimo se našoj hazarskoj sudbini. Pa, ipak, o kulturi vredi da govorimo kao poslednjoj nadi slobode, smisla i duhovnog postojanja. Ali, film koji živimo odveć je crni talas. Bolje reći crna močvara. Pa, ipak, vredi govoriti o kulturi kao poslednjoj Tuli, kao pojasu za spasavanje.

Kultura je naš ljudski i nacionalni pojas za spasavanje. Titanik već decenijama tone, a mi se pravimo da nam voda još nije ušla u uši. Filozof Danko Grlić je u svojoj višetomnoj *Estetici* govorio da "u neslobodnim zemljama teatar treba zabraniti". A, mi još uvek govorimo o kulturi, o estetici, a etika nam izmiče kao predmet svekolikog društvenog bića i lične sudbine. Kako vrednovati humanistička dela, u našem slučaju teatrološka i filmološka dela, u svetu kakav je naš. Najviša državna i nacionalna naučna i umetnička ustanova udružuje se sa malim privatnim izdavačima, a Država nema sredstava, treba reći nema volje, nema duha, niti smisla da objavljuje kapitalna dela koja nisu u njenom političkom programu.

Čuda se događaju. Filmolog Tomislav Gavrić objavljuje šestotomnu filmološku *Enciklopediju filmskih reditelja*. Sterijino pozorje je objavilo svetski relevantne studije Milenka Misailovića *Dramaturgija scenskog prostora* i *Dramaturgija kostimografije*. Kreativna dramaturgija upravo izlazi uz pomoć sponzora. Balkanološki institut je objavio kapitalne studije iz etnoteatrologije akademika Dragoslava Antonijevića *Ritualni trans, Dromena*. Vladimir Jovanović je ličnim sredstvima i nevidenim entuzijazmom objavio kapitalne studije o zlatnim godinama Beogradske opere i Beogradskej operi u Evropi. Srpska teatrologija i filmologija na kraju milenija deli sudbinu svoga zaspalog naroda. *Epur si muove – Ipak se kreće!*

O LUTKAMA I SLIKAMA

Radoslav Lazić, *Estetsko doživljavanje teatra*, Kolekom, Beograd, 1999.

Dušana Nikolić, Nikola Šuica, *Milena u pozorištu*, lutke, kostimi, scenografija Milene Jeftić Ničeve Kostić, Clio (Zoran Hamović), 1995, 139, str. ilustrovano.

Milema Jeftić Ničeva Kostić (1943, Tomaševac kod Zrenjanina), dama s tri prezimena, jedinstvena ličnost našeg lutkarskog teatra, *prima inter pares* – prva među jednakim, izvesno je svestrana ličnost naše savremene primenjene umetnosti, objedinjuje u sebi kreatora lutaka, scenografa, kostimografa po formaciji i delu, a iznad svega izuzetan slikar novih slikovnih tendencija u savremenom srpskom slikarstvu.

Još donedavno ignorisano kao marginalna subkulturna pojava lutkarstvo je u nas, kao i u svetu, izborilo svoje mesto u sistemu kulture. Sve rasprave koje su se žučno vodile o tome da li je to umetnost ili zanatstvo bespredmetne su pred kreacijama kakve su ostvarili umetnici poput Milene Jeftić Ničeve Kostić. Milenin doprinos umetnosti i esteticici savremenog srpskog lutkarstva ravan je dramsko-poetskom delu Stevana Pešića ili reditelja Srboljuba Luleta Stankovića u domenu lutkarske režije ili delu velikog lutkarskog animatora Janka Vrbnjaka, kojima se pridružuje teorijsko delo dr Milenka Misailovića i njegovom kapitalnom studijom *Dete i pozorišna umetnost*, kojom je dao puni doprinos lutkarstva kao umetnosti i njegovim estetskim aspektima na našim pozorišnim prostorima.

Knjiga Milena u pozorištu sačinjena je od dva eseja autora Dušane Nikolić i Nikole Šuice, sa brojnim ikonografskim priložima, koji na najbolji način reprezentuju Milenino lutkarsko delo i njen likovni opus, kao i iscrpno teatrografijom, hronologijom, popisom izložbi i najzad bibliografijom.

Dušana Nikolić pisac je prvog eseja o Mileni u pozorištu. Ovaj nadahnut tekst mogao je da napiše čovek kome su lutke i lutkarstvo ne samo predmet estetskog promišljanja ovog fenomena, već i deo lične biografije. Ova mlada spisateljica potiče iz umetničke porodice, čija je majka poznati kreator televizijskog lutkarstva Vukica Nikolín, koja će ostati zapamćena u našoj lutkarskoj umetnosti kao kreator neprevaziđene serije *Na slovo, na slovo* Duška Radovića i Vere Belogrlić. Naš autor, Dušana Nikolić piše o

Mileni u eseju *Ruke, lutke* znalački, oduševljeno o umetnosti lutkarstva. Za Nikolićevu nema starije, a ni mlađe pozorišne umetnosti od lutkarstva. Lutke su lek protiv starenja duše. Ko nema svoju lutku, nema ni dušu. tako je i sa pozorištem. Iznoseći ideju o poetici zakrpa Nikolićeva ukazuje na jednu od središnjih karakteristika Mileninog lutkarskog teatra, čiji opus se približava stotoj predstavi, sa preko hiljadu kreiranih lutaka objekata. Od Malikove Loptice skočice do Stankovićevih *Mitova Balkana* Milena je ostvarila imponantno lutkarsko-likovno delo, kome se pridružuju njene kostimografske i scenografske kreacije za koje je primila brojne nagrade i umetnička priznanja.

U drugom delu knjige likovni kritičar Nikola Šuica kompetentno piše stručni uvid u Mileninino slikarstvo. U eseju *Polje treperenja* on ukazuje na Mileninu zamašno ostvarivanu izražajnost. Dalje autor ističe njen dinamično energetski potencijal u domenu slike-prizora čije koloristične i prostorne karakteristike ukazuju na svojevrstan likovni rukopis. Kao glavnu odliku Mileninog slikarstva s pravom Šuica ističe stvaranje kolorističkog prozira u likovnom izražavanju ovog osobitog i razuđenog stvaraoca.

Svoje najveće domete u oblasti lutkarskog pozorišta Milena je ostvarila na sceni Malog pozorišta Duško Radović. Njen najveći kreativni domet je svakako ostvarenje lutka – objekta u predstavi *Mitovi Balkana*, u izvođenju Zrenjaninske lutkarske scene, prikazane na Sterijinom pozorju, i nepodeljenim mišljenjem kritike na Bitefu, 1993. Na brojnim likovnim izložbama u nas i u svetu Milena izlaže svoje originalne likovne radove. Njena likovna dela nalaze se u kolekcijama Narodnog muzeja, Muzeja savremene umetnosti i drugom galerijama.

EVROPSKI POSTMODERNI KOSTIMOGRAFSKI OPUS

Pogled na evropska ostvarenja scenskog dizajna Angeline Atlagić i njen kostimografski teatar, 2000–2007. Katalog Pozorišnog muzeja Srbije

Angelina Atlagić (1962) je beogradska, srpska i, možemo slobodno reći, evropska kostimografkinja. U razdoblju od 2000. do 2007. ostvarila je, na evropskim teatarskim scenama, impresivan opus od preko 30 dramskih, operskih i baletskih predstava.

Njeni scenski kostimi primer su visokog stilskog postignuća postmodernog scenskog dizajna na početku XXI veka. Na scenama Moskve, Madrida, Atine, Stokholma, Beograda, Ljubljane, Skoplja, Soluna, Udina, Podgorice, Maribora, Celja, redovan je gost kao slobodna i nezavisna umetnica.

Kostimografska ostvarenja Angeline Atlagić predstavljaju izrazite estetske konstituente postmodernog pozorišta i nezaobilazan su umetnički doprinos teatru modernih tendencija savremene epohe.

Krunu njenog kostimografskog angažmana predstavlja ostvarenje od preko 800 scenskih kostima za operu „Rat i mir“ Sergeja Prokofijeva u Operi Boljšoj teatra u Moskvi, 2005.

Dakle, ova vrsna umetnica, umetničkim ostvarenjima na središnjim beogradskim, srpskim, kao i na *ex* jugoslovenskim scenama, pridodala je svom dizajnerskom kostimografskom opusu u poslednjoj deceniji i evropske kreacije.

Taj stvaralački kostimografski opus sadrži teatrografiju i filmografiju od preko 150 ostvarenih scenskih, filmskih i televizijskih predstava. Ovaj opus čini impozantno umetničko delo od preko 3000 kostima, o čemu svedoči bogata teatrološka dokumentacija u umetničkom arhivu Angeline Atlagić, kao i njena teatarska hemeroteka.

Kostimografske skice, nacrti za kostime, makete, studije, slike i fotografije kostima, vizuelna svedočanstva u stvaranju kostima u pozorišnim radionicama, kratki video filmovi i spotovi, snimljene predstave, primarni su teatrološki izvori za dijahronijsku teatrološku procenu ovog monumentalnog kostimografskog dela Angeline Atlagić.

Teško je naći zajednički estetski imenitelj tako veličanstvenog scenskog opusa, ostvarenog u najrazličitijim pozorišnim žanrovima, koji po-

znaje teatarski praksis. Pa, ipak, možemo da ukažemo na širok dijapazon njenog metoda upotrebe citata od istorijskog do scenskog kostima i, dalje, sve do obnaživanja glumca i oblačenja lika u „sopstvenu kožu“ na sceni.

Likovne, pozorišne, dramske, estetske vrednosti kostimografskog postmodernizma, Angelina Atlagić ostvaruje inventivno, precizno, uz svu lepotu crteža i harmoniju boja, uvek težeći rembrantovskim tamnim gamama u kojima svetlost igra zapaženu ulogu. Njeno umetničko, tehničko i kreativno delo, u kome je veoma teško odvajati kostim i scenu, režiju i glumu, čini svojevrsnu kostimografsku dramaturgiju postmodernog teatra novih umetničkih tendencija.

Sama umetnica, govoreći o svojoj predstavi „Alisa“, napomenuće da su „kostimi realistični, ali njihova upotreba, skidanje, presvlačenje, prati dramaturgiju i omogućava mnogobrojna značenja“. Upravo ta činjenica oblačenja i svlačenja ukazuje na kostimografski metod Angeline Atlagić.

Njeni kostimografski likovi su i obučeni i svučeni. Tako odeveni ili polunagi, često i totalno nagi, upućuju na svojevrsne scenske znakove, na kostimografsku antropologiju. Zapravo, kostimi Angeline Atlagić na postmodernoj sceni organski su usklađeni s režijskim prosedeom i predstavljaju drugu kožu dramskog lika ili je koža glumca svojevrsni kostim nagate. Otuda možemo zaključiti da njeni kostimografski likovi, pored estetske funkcije, ostvaruju izuzetnu i izrazitu erotičnost na sceni, pa se često mogu uzeti kao primer erotskog u funkciji estetskog na sceni.

Estetsko zadovoljstvo u kostimografskoj stvaralačkoj laboratoriji jeste glavna odlika ovog scensko–umetničkog dizajniranja i njegovog teatarskog sinkretizma. Zajedno s dramaturgijom, režijom, glumom, scenografijom, scenskim vremenom i prostorom, igra, muzika i svetlost imaju jednako važne umetničke konstituente, čije se gradiranje, kontrastiranje, kvalifikacija i kvantifikacija utelovljuju proporcionalno zahtevima režijskog i estetskog *Work in progressa*. Režija ima presudnu ulogu arbitra i stvaraoaca scenske umetničke celine, uz funkcionalnu i strukturalnu ulogu svih konstituenata umetničkog scenskog stvaranja i estetske predstave dela na sceni. Scenski kostim nezaobilazni je deo scenske umetničke tvorevine.

Angelina Atlagić završila je studije scenskog kostima na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, u klasi prof. Milanke Berberović, 1985. godine.

Pored dramskih predstava, stvarala je kostime za balet, operu, dečje i lutkarske predstave. Uradila je kostimografiju za tri igrana filma, kao i značajne projekte u dramskim i kulturno-zabavnim produkcijama TV Beograd i TV Skoplje.

Od 1999. predaje Kostim i masku na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju u Crnoj Gori. Izlagala je na mnogim izložbama scenografije, kostimografije i scenskog dizajna u zemlji i svetu. Uporedo s kostimografijom, sve češće radi i scenografiju, scensko svetlo, kao i totalni scenski dizajn.

Za svoja umetnička ostvarenja dobila je najviše nacionalne i internacionalne nagrade.

Evropski postmoderni kostimografski opus Angeline Atlagić 2000–2007. u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, povodom 41. BITEF-a, koincidira s novim teatarskim tendencijama, što bi trebalo da bude u samoj suštini ovog značajnog evropskog i svetskog festivala.

Mislim da kostimografski opus, predstavljen sada i ovde, na najbolji način svedoči kako se u samom biću pozorišne umetnosti nalazi tajna istraživačkog, novog izražajnog duha, čemu stremljivo umetničko reprezentativno predstavljačko stvaralaštvo, u ma kom i ma kakvom se obliku emaniralo u svojoj estetskoj neponovljivosti i obliku kao jedina živa umetnost.

Ova izložba na najbolji način svedoči o istraživačkim, umetničkim, estetskim tendencijama postmoderne kostimografije i svekolikog teatarskog dizajna i, najzad, o likovnoj poetici Angeline Atlagić u traganju za vizibilnim svetom na sceni.

Pogled na Evropski kostimografski postmoderni opus Angeline Atlagić 2000–2007, koji je prikazan na izložbi njenih kostimografskih skica, studija i ostvarenja na evropskim scenama od Moskve do Madrida, od Atine do Štokholma, od Beograda do Skoplja i Ljubljane, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, dat je kroz krupne planove na foto-posterima i kroz fragmente, prikazane i ostvarene na velikim scenama evropskih teataru na početku XXI veka. Ovo je samo manji izbor citata iz kostimografskog panoptikuma naše umetnice, prve među jednakima – *primus inter pares* – s naših prostora, koji smo, kroz njenu umetničku ličnost i delo, darovali evropskom teatru na dramskim, operskim i baletskim scenama.

Na vrhuncu svog umetničkog umeća, naša umetnica teži ostvarivanju celovitog dizajna predstave. Zato, uporedo s kostimografskim, ona se posvećuje i scenografskim stvaralačkim zadacima na sceni. U svom autorском zapisu, Angelina Atlagić posvedočiće da je za njen scenski opus bitan „kompletan dizajn scene i kostima“. Ona ističe važnost činjenice da je to bilo moguće „prateći rediteljski rad s glumcima od samog početka“, ali i kreativno učešće u *Work in Progress* – u Delu u Nastajanju – radeći scenografske i kostimografske studije u svim fazama rađanja predstave. To je dalo rezultat u njenoj umetničkoj laboratoriji „da vizuelna komponenta predstave – scena, kostimi, scensko svetlo, postane suštinski deo utkan u dramaturgiju predstave i samu igru glumaca“.

Temeljeći svoj kostimografsko–scenografski opus, u kome je neuporedivo dominantnije kostimografsko stvaralaštvo, u velikom luku od istorijskog pa sve do savremenog odevanja, scenski kostimi Angeline Atlagić pokazuju kostimizaciju kao svojevrsnu multimedijalnu galeriju kostimografskih ostvarenja u ključu postmoderne scenske estetike, u kojoj je sve dozvoljeno. Sve to je u funkciji postmoderne režije – od mešanja i zamene različitih postupaka i oblika, rediteljskih hermeneutičkih čitanja žanrova, do intertekstualnosti, citatnosti, kontaminacije, adaptacije vremena i prostora, od konstrukcije do postmoderne dekonstrukcije na sceni...

Likovni rafinman u oblačenju i svlačenju na sceni, stilizaciji, intervenciji i slikanju na koži glumca, u kostimima i maskama Angeline Atlagić, predstavlja visoko sofisticirani scenski dizajn osobitih estetskih znakova i značenjskih vrednosti. Plasičnost, scenska kinetika i dinamika kostimografskih modela i likova u „teatru u teatru“, predstavljaju svojevrsnu lutkovnost modela i likova na sceni, podsećajući nas na Kregove „supermarionete“, a njeni scenski prostori u igri predstavljajača u prostoru, svetlosti i tami, koje utemeljuje Apijina velika reforma modernog teatra i na koju se pozivaju umetnici Bauhauasa i, još više, scenski postmodernisti recentne postmoderne režije i njeni teoretičari, sve su to prizori visoke estetske izražajnosti postmodernog teatra i njegove estetike.

Čekajući veliku retrospektivu kostimografsko–scenografske umetnosti i njenog modernog i postmodernog scenskog dizajna Angeline Atlagić, uz objavljivanje njene monografske mape, kao i ukupne ostvarene teatrografije, sa studijskim kritičko-teorijskim tekstovima, pred nama je delo scenskog dizajna evropskog postmodernog kostimografskog opusa, dostojno divljenja, osobite umetničke poetike i teatarske estetike na početku XXI veka na evropskim prostorima.

Beograd, Cetinje, leto 2007.

O AUTORU I PRIREĐIVAČU

Radovi i knjige Radoslava Lazića (1939.) prevedeni su na više evropskih jezika. Autor, priređivač ili antolog je sledećih knjiga:

Estetika modernog teatra (koautor sa Dušanom Rnjakom) 1976; *Kultura režije*, 1984; *Dramska režija*, 1985; *Traktat o režiji*, 1987; *Pariska theatralia*, 1988; *Traktat o filmskoj režiji*, 1988; *Fenomen režija*, 1989; *Rasprava o filmskoj režiji*, 1991; *Traktat o lutkarskoj režiji*, 1991; *Svet režije*, 1992; *Hermeneutika režije*, 1993; *Rečnik dramske režije*, 1996; *Jugoslovenska dramska režija*, 1996; *Estetika TV režije*, 1997; *Teatrološki brevijar*, 1998; *Estetsko doživljavanje teatra*, 1999; *Estetika 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; *Bunraku, Japanski klasični teatar*, 2011; *1973. godina vampira, nepoznati scenariji A. S. Petrovića*, 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; *Filmski režiseri o režiji*, 2013; *Traktat o kritici*, 2013; *Pozorišne anegdote*, 2014; *K.S.Stanislavski, Pozorišna etika*, 2014; *Estetika erotskog teatra*, 2014; *Divljenje Boginji Taliji*, 2014; *Filmološki brevijar*, 2014.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792.01
792.071.2.027 Савић Ј.
792.071.2.027 Милошевић М.
792.028(520)

ЛАЗИЋ, Радослав, 1939-
Divljenje boginji Taliji : moja mala teatrologija /
Radoslav Lazić. - Beograd : R. Lazić, 2014
(Beograd : Nadar). - 78 str. ; 21 cm. - (Biblioteka
dramskih umetnosti)

Tiraž 500. - Napomene i bibliografske reference
uz tekst.

ISBN 978-86-84283-48-3

а) Савић, Јоца (1847-1915) - Позоришна режија
б) Милошевић, Мата (1901-1997) - Позоришна
режија с) Позориште - Естетика д) Јапанска
драма - Сценско извођење
COBISS.SR-ID 211995148

