

BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

Radoslav Lazić
TRAKTAT O KRITICI
THE TREATISE OF CRITICISM

Autorska izdanja. Samizdat

Recenzenti
Radomir Putnik
Radoslav Đokić
Zoran Đerić

Prevod na engleski i korektura
Rita Fleis

Dizajn korica
Milan Arnaut

Priprema za štampu
Dušan Karadžić

Štampa
KIZ Altera

Tiraž 300

ISBN 978-86-84283-42-1

Radoslav Lazić

TRAKTAT O KRITICI

Dijalozi s kritičarima o kritici predstavljajčkih umetnosti

BORIVOJE GLIŠIĆ, JOVAN HRISTIĆ, PETAR MARJANOVIĆ, VASJA PREDAN,
JOVAN ĆIRILOV, SRETEN PEROVIĆ, MILOSAV MIRKOVIĆ, MUHAREM PERVIĆ,
LASLO VEGEL, ANDREJ INKRET, VLADIMIR ARSIĆ, DRAGAN KLAIĆ,
VESELIN RADUNOVIĆ, ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ, IVAN MEDENICA,
BRANKA RADOVIĆ, MILICA ZAJCEV, SMILJA KURSAR PUPAVAC,
DEJAN PENČIĆ POLJANSKI, ĐORĐE ĐURĐEVIĆ, BRANKA OTAŠEVIĆ,
RANKO MUNITIĆ, TOMISLAV GAVRIĆ, RADOMIR PUTNIK

Beograd, 2013

SADRŽAJ

EDITORIJAL

Radoslav Lazić

PARADOKS O KRITICI

Dijalozi s kritičarima o kritici predstavljačkih umetnosti7

UMESTO PREDGOVORA

Radomir Putnik

SMISAO POZORIŠNE KRITIKE10

Jovan HRISTIĆ

MALA PSIHOLOGIJA POZORIŠNE KRITIKE12

DRAMA, DRAMATURGIJA, KRITIKA

Razgovor s pozorišnim kritičarom Jovanom Hristićem16

TEATROLOGIJA I METOD POZORIŠNE KRITIKE

Razgovor s pozorišnim kritičarom Petarom Marjanovićem25

KRITIČAR, NJEGOVI TEATAR I REŽIJA

Razgovor s pozorišnim kritičarom Vasjom Predanom34

POZORIŠNA KRITIKA IZNUTRA

Razgovor s pozorišnim kritičarom Jovanom Ćirilovim42

O DRAMSKOJ KRITICI

Razgovor sa pozorišnim kritičarom Sretenom Perovićem45

O NOVINSKOJ POZORIŠNOJ KRITICI

Razgovor s pozorišnim kritičarom Milosavom Mirkovićem50

POETIKA POZORIŠNE KRITIKE

Razgovor s pozorišnim kritičarom Muharemom Pervićem 55

REDITELJ I NJEGOVI KRITIČARI

Razgovor s pozorišnim kritičarom Laslom Vegelom70

PREDMET POZORIŠNE KRITIKE

Razgovor s pozorišnim kritičarom Andrejom Inkretom 77

KRITERIJUMI POZORIŠNE KRITIKE

Razgovor sa pozorišnim kritičarom Vladimirom Arsićem83

POZORIŠNA KRITIKA I DRAMSKA REŽIJA

Razgovor s pozorišnim kritičarom Draganom Klaićem90

O POZOROŠNOJ KRITICI

Razgovor sa pozorišnim kritičarom Veselinom Radunovićem97

ANALITIČKA POZORIŠNA KRITIKA

Razgovor s pozorišnim kritičarom Aleksandarom Milosavljevićem ... 104

PISMO ALEKSANDRA MILOSAVLJEVIĆA RADOSLAVU LAZIĆU 118

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ 119

DRAMATURGIJA POZORIŠNE KRITIKE	
Razgovor s pozorišnim kritičarom Ivanom Medenicom	122
II POETIKA OPERSKE KRITIKE	
Razgovor s operskim kritičarom Brankom Radović	134
III POETIKA KRITIKE UMETNIČKE IGRE	
Razgovor s kritičarkom umetničke igre Milicom Zajcev	145
IV REŽIJA, KRITIKA, LUTKARSTVO	
Razgovor sa pozorišnom kritičarkom Smiljom Kursar Pupavac	151
KRITIKA LUTKARSKOG TEATRA	
ANTOLOGIJA SAVREMENOG SRPSKOG LUTKARSTVA	
Razgovor sa kritičarom Dejanom Penčićem–Poljanskim	162
V KRITIKA I REŽIJA RADIO-DRAME	
Razgovor s radijskim kritičarom Đorđem Đurđevićem	167
VI POETIKA TV KRITIKE	
Razgovor s televizijskom kritičarkom Brankom Otašević	175
VII ANTOLOGIJA FILMSKE REŽIJE	
Razgovor sa filmskim kritičarom Rankom Munitićem	190
VIII KRITIKA PREDSTAVLJAČKIH UMETNOSTI	
Razgovor sa kritičarom Tomislavom Gavrićem	194
SUMMARY	
Radoslav Lazić	
PARADOX OF CRITICS	
Dialogues with critics about the criticism of the performing arts	204
O AUTORU	207

EDITORIJAL

Radoslav Lazić

PARADOKS O KRITICI

Dijalozi s kritičarima o kritici predstavljačkih umetnosti

Knjiga *Traktat o kritici*, predstavlja svojevrsnu kolektivnu raspravu o prirodi i funkcijama kritike predstavljačkih, reprezentativnih umetnosti. Svoja estetička svedočanstva iskazuje plejada izabranih kritičara. Moja teatrološka, filmološka i polimedijska naučnim istraživanjima, u poslednjim decenijama minulog XX i početaka XXI veka, na dramskom i dramatičnom prostoru Jugoslavije, ovde su posvećena složenom fenomenu kritike u predstavljačkim umetnostima.

Ovde i sada, svedoče svoje kritičarske poetike. Ugledna imena pozorišne, operске, baletske, radijske, filmske, televizijske, lutkarske i multimedijske kritike, predstavnici različitih generacija nacionalnih kultura, iznose svoja autentična mišljenja kritičara o kritici.

O kritici predstavljačkih umetnosti u našim dijalogima autentično, „bez dlake na jeziku“ svedoče kritičari: **BORIVOJE GLIŠIĆ - JOVAN HRISTIĆ - PETAR MARJANOVIĆ - VASJA PREDAN – JOVAN ĆIRILOV - SRETEN PEROVIĆ - MILOSAV MIRKOVIĆ - MUHAREM PERVIĆ - LASLO VEGEL - ANDREJ INKRET - VLADIMIR ARSIĆ - DRAGAN KLAJČ - VESELIN RADUNOVIĆ - ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ - IVAN MEDENICA - BRANKA RADOVIĆ - MILICA ZAJCEV - SMILJA KURSAR PUPAVAC - DEJAN PENČIĆ POLJANSKI - ĐORĐE ĐURĐEVIĆ - BRANKA OTAŠEVIĆ - RANKO MUNIĆ - TOMISLAV GAVRIĆ - RADOMIR PUTNIK**

Jovan Hristić, značajno ime srpske dramske kritike, u svom nadahnutom eseju *Mala psihologija pozorišne kritike*, (1988), navodi paradoks o pozorišnom kritičaru, koga niko ne pita zašto, kako i kome piše pozorišnu kritiku? U iskrenoj ispovesti pozorišnog kritičara on priznaje razloge, zašto piše pozorišnu kritiku, i navodi razloge:

- Drama pokreće velike mehanizme ljudskih odnosa, i nema ničeg lepšeg nego ih na sceni učiniti živim i opipljivim, pretvoriti ono što je postojalo samo na štampanoj stranici u život živih ljudi, otkriti i izložiti te mnogostruke i isprepletane odnose koji se na prvi pogled ne primećuju, ali koji u dobroj predstavi znaju da se odjednom pojave i da se, kao udarom čarobnog štapića, slože u jednu koherentnu celinu. Kada pišu o dramu, kritičari je najčešće svode na niz intelektualnih formulacija: reditelj je za mene onaj (iako ni to nije neka naro-

čita istina) koji ume da stvori jedan život koji će biti istovremeno i pun, i spontano nas vodi ka velikim istinama o životu. Ništa lakše nego nizati manje ili više pametne rečenice; daleko je teže stvoriti jedan niz ljudskih života iza kojih će se nazreti i jedna misao o čoveku.

Drugi razlog za njega glasi „dramski kritičar je ustvari reditelj koji svoje predstave ne režira... već ih piše.“

Treći razlog određuje pozorišnu kritiku kao sudbinu. Kritičar je svedok kako se na sceni „život pretvara u umetnost“.

Hristićevim jedinstvenim esejem, *Mala psihologija pozorišne kritike*, otvaram moj *Traktat o kritici*, u kome mu posvećujem i celovit dijalog o pozorišnoj kritici, drami režiji, koji smo ostvarili u prostoru nekadašnjeg Nolita na beogradskim Terazijama, i koji je prvobitno bio objavljen u nosadskoj „Sceni“. Od tada je nezaobilazna referenca za razumevanje estetike i poetike dramske kritike u univerzitetskim raspravama o predmetu i zadacima savremene dramske kritike.

Moj *Traktat o kritici - dijalozi s kritičarima o kritici predstavljачkih umetnosti* je prva knjiga ove vrste u kojoj su izabrani kritičari pozvani da svedoče na autentičan način, najčešće, kroz pisane autorizovane dijaloge, ali i neki od njih kroz usmeni dijalog i naknadnu autorizaciju, kao što je slučaj s Hristićevim i mojim dijalogom. Pored pozorišne, dramske kritike ovde se vode estetički dijalozi i o operskoj, baletskoj, radijskoj, filmskoj, televizijskoj, lutkarskoj i multi-medijskoj kritici.

Knjiga *Traktat o kritici - dijalozi s kritičarima o kritici predstavljачkih umetnosti* predstavlja svedočanstvo o kritici dramskih umetnostima u našem vremenu, na prelasku XX u XXI vek. Po obimu i prostoru istraživanja ona ima epohalni dokumentarni značaj. Biće od najveće koristi teatrolozima, filmolozima i naučnicima multimedijске nauke i umetnosti, naročito studentima dramskih umetnosti, književosti, estetike i filozofije.

Ako bi se neki načni istraživač odlučio, da piše doktorsku disertaciju o kritici predstavljачkih umetnosti, on bi svakako morao da u svoj naučni rad ugradi i mišljenja o tome, zašto, kako i kome kritičari pišu kritiku. Bez kritike nema, niti može biti, autentičnog umetničkog stvaralaštva. Zato je kritika neizamenljiv konstituent svakog stvaralačkog, umetničkog i estetičkog Work in Progress – Dela u nastajanju.

Konačno, zadatak kritičara predstavljачkih umetnosti i jeste, da prosuđuje, i da iznosi na javnost svoje argumentovane sudove, s najvećom odgovornošću, o onome što gleda i vidi, sluša i čuje.

Dramski Efemeris, Bog sveopšte preolaznosti, podseća nas na još jedan paradoks kritičaru predstavljачkih umetnosti, da kritičar donosi svoje estetičke sudove, „u nedostatku dokaza“. Kada sudi i prosuđuje predstava je nepovratno iščezla zauvek. Svako drugo suđenje i prosuđivanje podrazumeva, kao estetički kritički predmet, novu drugačiju i neponovljivu predstavu.

Hermeneutika dramske kritike nas podseća i na činjenicu da je sve zaista efemerno, prolazno, pa i predstava i kao i kritički sudovi o njoj. Ne menja se samo predstava, menjamo se svi mi, na sceni i pred scenom. Otuda nas pot-

krepljuje paradoks i misao, da je pisanje kritike predstavljačkih umetnosti svojevrsno „zakucavanje eksera u vodu“, ustvari.

Paradoks o kritičaru predstavljačkih umetnosti treba razumeti kao i činjenicu, da on sudi o onome, što ne ume i sam da čini, niti zna da to umetnički da ostvaruje. Jedan od najvećih srpskih reditelja XX veka Mateja Mata Milošević (1991-1997), mi je potvrdio uverenje, da niko bolje ne poznaje njegovu predstavu od njega, kao samog reditelja, njegovu režiju.

Ostaje paradoks o kritičaru predstavljačkih umetnosti kao hermeneutičaru, čije analitičko, estetičko, kritičko, sistematsko, ni nadređeno, ni podređeno, „čitanje“ dramske predstave, opere, baleta, filma, radija, televizije, lutkarske predstave ili bilo kog multimedijskog dela, predstavlja *conditio sine qua non - uslov bez koga nema*, niti može biti kritičkog razumevanja, najsloženije umetničkog oblika, koje poznaje svekolika estetika dramskih umetnosti.

Beograd, 13. IX 2013.

UMESTO PREGOVORA

Radomir Putnik*

SMISAO POZORIŠNE KRITIKE

U knjizi *Pozorišne kritike* Milan Grol govori o tome šta je cilj i zadatak pozorišne kritike: „...pozorišna kritika živi mnogostrukim interesima. Inače, zanimljivija od drugih rubrika u listu neposredno iza predstave, kao nastavljen razgovor između činova, ona vremenom produžuje svoj život samo književnim interesom koji nije bio glavni u doba njene pojave, i koji se, u kritici o delima koja ne traju, sužava katkad na tehniku i istoriju drame...“ Sama pozorišna kritika za Grola je mišljenje jednog čoveka o jednom broju komada i pitanja pozorišnih.** Grolovo shvatanje pozorišne kritike uočava uzajamnost odnosa koji postoji u vezi između izvođača na sceni i gledališta i sa te strane Milan Grol je u pravu kada govori o obaveznosti koju pozorišna kritika ima u odnosu prema teatru. Današnje shvatanje pozorišne kritike je složenije, i smatra se da je pozorišna kritika oblast stvaranja koja odražava tekuću delatnost pozorišta. Pozorišna kritika se javlja u vidu uopštenih članaka, (...) u vidu recenzija na pozorišne predstave, monografije o glumcima, rediteljima, itd. Pozorišna kritika se neposredno dotiče teorije pozorišta... No ona je pri tom aktuelnija, brže reaguje na novine u pozorišnom životu i tako može da utiče na teoriju, da je obogati, da doprinese stvaranju raznih pozorišnih sistema.***

No bez obzira na razvoj teorijske misli o pozorištu, suština pozorišne kritike je nesporna; zadatak pozorišne kritike je da tumači i vrednuje pozorišnu predstavu ili pojavu. Zadatak koliko važan pozorištu i stvaralocima, toliko i čitaocima (slušaocima) kritike. Kritičar, dakle, treba da istraži vrednosti pozorišne kreacije koja nikad ne egzistira kao nešto predmetno i stvarno jer je u svom

* PUTNIK, Radomir - srpski književnik i dramaturg, teatrolog i pozorišni kritičar - rođen je 9. VII 1946. godine u Odžacima. Osnovnu školu i gimnaziju završio u Vršcu. Studirao jugoslovensku i svetsku književnost na Filozofskom fakultetu. Diplomirao je na odseku dramaturgije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu 1972. Od godine 1972. do 1976. urednik pozorišne i filmske rubrike u listu Književna reč. U TVB radi od 1974. godine, kao honorarni dramaturg Dramske redakcije Prvog programa. Od 1978. urednik u Dramskoj redakciji, a od 1983. urednik u Redakciji igranog programa do 1993. i od 1997. U međuvremenu bio je direktor Drame Narodnog pozorišta u Beogradu (1993–1997.). Od maja 1999. do avgusta 2001. glavni i odgovorni urednik Umetničkog programa RTS. Bio je i pozorišni kritičar Trećeg programa Radio Beograda (1974–1993) i Politike (1986–1993) i glavni urednik časopisa Scena (1990–1994). Objavio je više knjiga poezije (*Ptica ružičaste kože*, *Zaumna pećina*, „*Otkrivanje vremena*, *Nedeljni ručak*) proze (*Priče o smrti*), teatroloških i dramaturških ogleđa (*Čitajući iznova*, *Dramaturški poslovi*, *Dramaturška analekta*, *Iz teatrološkog repozitorijuma*, *Slike minulog vremena*, *Približavanje pozorištu*); napisao je petnaestak drama prikazivanih u profesionalnim pozorištima i na televiziji, kao i televizijsku seriju *Kraj dinastije Obrenović*. Za dramski program Televizije Beograd adaptirao komade Jovana Sterije Popovića *Sudbina jednog razuma* i *Džandrljivi muž*. Napisao je oko 1.500 kritika pozorišnih predstava i književnih kritika za Treći program Radio-Beograda, dnevne novine i periodiku. Dobitnik više stručnih i javnih priznanja.

** Milan Grol: *Pozorišne kritike*, Beograd, 1934. str. 6.

*** *Rečnik književnih termina*, Beograd, 1992. str. 633, M(irjana) M(iočinović)

neposrednom i celovitom prostorno-vremenskom opsegu identična s kreativnim procesom u kojem nastaje, i to tako da taj proces nikad ne ostvari ili ne ostavi za sobom nijedan opipljivi, stvaran i trajan umetnički *predmet*. S krajem stvaralačkog postupka okončava se i gasne i samo umetničko delo.*

Predstava, kako vidimo, nije predmet, ona ne poseduje svojstva materije (materijalne dimenzije – težinu, visinu, boju, oblik, itd.), ali pozorišna predstava poseduje neke druge, režijom utvrđene i određene umetničke dimenzije, kojima gledaocima prenosi izvesne umetničke utiske (poruke). Štaviše, predstava se najčešće i stvara da bi umetnici (pisac, reditelj, glumci i drugi umetnički saradnici-autori) njome ostvarili svoje umetničko viđenje nekog sudbinski važnog ili manje važnog pitanja. Pozorišni kritičar, kao stručni gledalac, ima zadatak da protumači, objasni i vrednuje izvedenu predstavu, odnosno, da izgradi odnose prema scenskom ostvarenju.**

Pozorišni kritičar je, nema sumnje, nerazlučivi deo pozorišne predstave. On u njoj sudeluje punim racionalnim i emocionalnim učešćem. I kritičara predstava iznenađuje, lomi, stavlja u dilemu, ushićuje, baca u bes ili ostavlja ravnodušnim.*** Pozorišni kritičar, dakle, intenzivno doživljava predstavu, iako ima težak i ponekad neizvodiv zadatak da u predstavi učestvuje i da istovremeno ima racionalnu distancu prema njoj! To poštovanje načela jedinstva suprotnosti spada u paradokse odnosno nerazrešive probleme kritičareve profesije, koji se umnožavaju svakom novom predstavom i novim pristupom pozorišnih stvaralaca. Otuda se kritičar razvija zajedno i sinhrono sa samim pozorištem, i zbog toga i kritičar, kao i sam teatar i njegovi autori, deli strepnju i neizvesnost pozorišnog čina. Ako je zadatak kritičara da istraži ideje, namere, polazišta i pogled na svet autora predstave, onda se podrazumeva da kritičar zna da nađe šifru, ključ, metod i pristup za tumačenje predstave.

Dakako, delatnost pozorišnog kritičara trebalo bi da bude lišena afektivnog reagovanja, za razliku od ostalih gledalaca koji mogu da budu i krajnje lični pa i ostrašćeni u prihvatanju ili neprihvatanju predstave. Kritičar ima težak zadatak da svoje subjektivno doživljavanje predstave potčini objektivnoj proceni njenih vrednosti i da svoje viđenje javno saopšti. S obzirom na činjenicu da kritičar prosuđuje predstavu izvedenu danas, u našem vremenu, njegov sud upućen je savremenima, odnosno potencijalnim pozorišnim posetiocima, ali sasvim je izvesno da će pozorišna kritika ostati i kao važno *umetničko* ali ne *inaučno* svedočenje o predstavi kada se život predstave neminovno ugasi. Otuda proizilazi obaveza kritičara da krajnje savesno istraži i definiše sve konstitutivne elemente predstave i da o njima pruži relevantan sud, kao što je dužan da dâ sveukupnu analizu predstave.

* Andrej Inkret: *Predmet i princip dramaturgije*, Novi Sad, 1987. str. 11.

** Milenko Misailović: *Kreativna dramaturgija II*, Novi Sad, 2000. str. 213.

*** Muharem Pervić: *Glumac i njegov dvojniki*, Jagodina, 2002. str. 245.

MALA PSIHLOGIJA POZORIŠNE KRITIKE

.... Mada su mnogi igrači, neki
moraju biti gledaoci.

Ben Džonson

Kako? Iako? sve ređe, piscima i danas ponekad postavljaju pitanje (sa) kojim je, kažu (,) u anketi časopisa *Littérature*, počela moderna francuska književnost, što će reći i moderna književnost: zašto pišete? Kritičarima, gotovo nikad. „Kao i čišćenje ulica“, rekao je u jednom eseju Džordž Štajner, „kritika je posao koji se ne bira, već na koji se spada“, pa čemu onda čeprkati po jedva zalečenim ranama? Doduše, jedan naš pesnik, Miodrag Pavlović, imao bi šta da prigovori Štajneru: u jednoj njegovoj pesmi, dva đubretara spavaju na poklopcu đubretarskih kola dok ona u noćne sate prolaze gradskim ulicama a njihove metle, kaže pesnik, „bez sumnje imaju istorijske razmere“. Toliko o čišćenju ulica.

A što se kritike tiče, istina je da ni intelektualni časopisi, ni poluučene novine, nijednog kritičara nikada nisu upitali: zašto pišete kritiku? Kao da je to posao toliko jalov da bi bilo koga moglo zanimati zašto se neko njime bavi. Zato sam odlučio da sam sebi postavim to pitanje.

Misli se da je kritičar promašeni pisac. Bernard Šo je jednom rekao kako se i od najgoreg vina može načiniti dobro sirće – i otud kritičari. Možda je bio u pravu, ali Šo je, ne zaboravimo, bio ne samo odličan dramski pisac, nego i jedan od najvećih pozorišnih kritičara koje znamo. Ipak, uprkos ovom izazovnom primeru, gotovo da nema kritičara koji za sobom nije ostavio literarne grehe mladosti koje bi najradije prikrio. Škerlić je pisao rđave i sentimentalne pesme, postao je veliki kritičar, ali je do kraja svog veka bio naklonjen izvrsnom vodnjikavom lirizmu. Ima i obrnutih primera. Šo je već pomenut: on je napustio kritiku zarad odličnih drama, iako pakosni kritičari danas kažu kako njegove pozorišne kritike odolevaju vremenu bolje od njegovih pozorišnih komada. A jedan od najboljih pozorišnih kritičara naših dana, Erik Bentli, napustio je kritiku zarad rđavih drama. Ranije ili kasnije, stvaralaštvo izgleda da uzme svoj obol; kritika bi, dakle, bila nešto čime se bavimo ili kad više ne možemo da stvaramo, ili kad još nemamo smelosti da stvaramo.

I zato da odmah priznam: ja sam promašeni pozorišni reditelj. To je ono što sam, više od svega, želeo da budem. U gimnazijskim danima išao sam u pozorište kad god sam mogao – u to vreme stajalo se satima u redu da bi se dobile karte – i čitao sam (ne čitao: gutao) *Sistem* Stanislavskog, *Predavanja o režiji* Gorčakova, *Elemente glume* Radomira Plaovića (u izdanju tadašnje „Stručne pozorišne biblioteke“ izdavačkog preduzeća „Rad“ koje je, osim pri-

ručnika za metalske radnike, te mitske figure socijalizma, izdavalo i priručnike za pozorišne amatere) – jednom reči, sve o pozorištu do čega se krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina moglo doći u našim knjižarama.

Da ne zaboravim antikvarnice, koje su nam u to vreme nudile mnogo više od knjižara, pretrpanih zvanično odobrenom literaturom. U jednoj od njih našao sam *Pozorište*, danas sasvim zaboravljenu i, bar po mome mišljenju, nepravedno prenebregnutu knjigu Milutina Čekića (dosta nesimpatične ličnosti u vremenu između dva rata), reditelja i pisca nekoliko drama, među kojima jedna zaslužuje da bude pomenuta kao možda naša prva avangardna drama, ili bar kao daleki predak naše avangardne drame. To je dramolet o maloj krojačici koja veruje da će se njen bogati dragan (sa kojim je „posrnula“) oženiti njome. Ona šije svoju venčanu haljinu, razgovara sa svojom prijateljicom, i čeka da on dođe. Onda se začuje kucanje na vratima. Ona poleti da ih otvori. U bednu sobu ulazi samo nalet vetra.

U antikvarnicama su se mogla naći i *Prolegomena za jednu teoriju estetike* Branka Lazarevića, sa prikazom Hagemanove knjige o umetnosti glume, mogli su se naći i pozorišni komadi koji se nisu mogli videti na pozornicama – jednom reči, tih godina antikvarnice su bili naši univerziteti, tačnije rečeno, alternativni univerziteti.

Mislio sam, i još uvek mislim (iako to nije neka naročita istina) da je pozorišna predstava najbolja imanentna analiza jednog dramskog teksta. Drama pokreće velike mehanizme ljudskih odnosa, i nema ničeg lepšeg nego ih na sceni učiniti živim i opipljivim, pretvoriti ono što je postojalo samo na štampanoj stranici u život živih ljudi, otkriti i izložiti te mnogostruke i isprepletane odnose, koji se (svio?) na prvi pogled ne primećuju, ali koji u dobroj predstavi znaju da se odjednom pojave i da se, kao udarom čarobnog štapića, slože u jednu koherentnu celinu. Kada pišu o drami, kritičari je najčešće svode na niz intelektualnih formulacija: reditelj je za mene onaj (iako ni to nije neka naročita istina) koji ume da stvori jedan život koji će biti istovremeno i pun, i spontano nas voditi ka velikim istinama o životu. Ništa lakše nego nizati manje ili više pametne rečenice; daleko je teže stvoriti jedan niz ljudskih života, iza kojih će se nazreti i jedna misao o čoveku.

Ali čovek veoma brzo shvati da nije stvoren za neposredno delovanje. Rediteljski posao zahteva stepen dosluha sa dušama glumaca za koji nikada nisam bio, i nikada neću biti sposoban. Elia Kazan je negde rekao kako reditelj mora da bude sve, od psihoanalitičara do ukrotitelja divljih zveri, i nije mu bilo potrebno mnogo pa da otkrije(m) da ni neki talenti, u ovom širokom spektru uglavnom nedostaju. „Delovati na ljude“, zapisao je Amiel u svome *Intimnom dnevniku* 24. juna 1848, „ubeđivati ih, boriti se sa njima, uspeti, ili mi dosađuje ili me zastrašuje“. Ali još uvek, možda naivno, verujem kako je dramski kritičar ustvari reditelj koji svoje predstave ne režira na pozornici, gde je izložen unakrsnoj vatri talenata, ambicija i taština svojih saradnika, nego ih piše u bezbednosti svoje sobe, gde ga ništa ne može ni iznenaditi, ni iznervirati. I bio bih najsrećniji, kada bih o jednoj dramu mogao da govorim kao reditelj,

to jest kao onaj koji je prvo vidi kao život, i to život u prostoru pozornice, jednom reči kao nešto opipljivo, jer u drami sve mora da počne od opipljivog.

Drugi razlog zbog koga pišem pozorišnu kritiku je jednostavan: nema ničeg lepšeg nego, posle dobre predstave, sest i pokušati rečima oživeti sve lepote i sva uživanja koja nam je ona pružila. Milan Grol kaže kako je pozorišna kritika „nastavljen razgovor između činova“. A zašto se toliko razgovara između činova, i zašto se razgovara posle predstave? Zato što pozorišna predstava nestaje, razgovor pokušava da je još malo održi u životu, a pozorišna kritika ostaje. To nije sasvim pravedno, ali postoji i osveta. Pozorišna kritika je kritika bez svoga predmeta: posle svih kritičarskih naklapanja možemo još jednom pogledati Mona Lizu; posle svih visokoumnih rasprava, možemo još jednom pročitati *Proces*. Kao preživjele iz ruševina, slike i knjige vadimo ispod gomile kritičkih tekstova koji su ih pokrili, ali pozorišne predstave više nema, postoje samo ruševine. Pozorišnog kritičara čitamo zato što je uspeo da sačuva nešto od onog što se jedne večeri zbilo u jednom pozorištu. Ako je išta, on je medijum koji nam pomaže da razgovaramo sa senima davnih predstava.

Filozofi, a sa njima i Šekspir, govorili su kako je svet pozornica na kojoj svi moramo da igramo svoje uloge. Ali ako je svet pozornica, ne mogu svi da igraju, neko mora i da gleda. Tačnije rečeno, ako svi imaju svoje uloge na pozornici sveta, bar jedna od tih uloga je uloga gledaoca. U 16. i 17. veku, na naročite načine povlašćeni gledaoci sedeli su na pozornici. Drugi su ih, iz partera, gledali istovremeno kada i glumce; i pozorišni kritičar je onaj koji na pozornici sveta igra gledaoca, za koga je gledanje njegova uloga. I to je treći razlog zbog koga pišem pozorišnu kritiku, koji bi se mogao nazvati i metafizičkim. Jer gledalac nije samo uloga – ona je, kao i sve uloge koje igramo, i način postojanja. Pozorišni kritičar sedi u svojoj stolici – negde u četvrtom ili šestom redu partera, zavisi od toga koliko pozorišne uprave uvažavaju ono što Englezi zovu „the press gang“ – i posmatra šta se na pozornici zbiva. To je idealna situacija posmatrača, koji je odvojen od onog što posmatra. „Suviše dugo sam se ispitivao, suviše sam dugo razmišljao o samom sebi, da ne bih mogao da iznađem veliko zadovoljstvo u tome da budem gledalac“, kaže Kami. Vilijem Džems je čak pokušao sa izvesnim temperamentalnim osobinama njihovih tvoraca. Ako je sve to tačno, pozorišna kritika nije samo pozicija koja se bira ili na koju se spada, svejedno, nego i sudbina.

Kritičar je onaj koji je izabrao (reč nije dobra, na nju su nas navukli filozofi koji misle da čovek bira ono što je, u stvari, za njega izabrano) da provede svoj život u svetu umetnosti. Nije on samo čovek koji može da mili tek u dodiru sa nekim ko je jači od njega, kao što su Eshil ili Šekspir. Isidora Sekulić kaže kako ono što ni na jednom ispitu, ni u jednoj ispovedaonici nismo rekli, čupa iz nas velika umetnička vrednost, ali to je samo jedna strana egzistencijalne situacije kritičara. Druga je ta što je svet umetnosti posredan svet, u kome je, kako je rekao Šiler, a za njim ponovili ruski formalisti, sadržaj uništen formom. Drugim rečima, u kome je život načinjen podnošljivim.

„Što se mene tiče“, kaže novelista Adalberg u *Toniju Kregeru* Tomasa Mana, „ja idem u kafanu. To je neutralno zemljište.“ I nastavlja, ko svaki banal-

ni literat: „ono, takoreći, predstavlja izdvojenu i uzvišenu sferu literature, tamo je čovek sposoban za otmenije misli.“ Ali mi znamo šta se krije iza ovih fraza. Kafane nisu načinjene zato da bi čovek u njima pio kafu; one su načinjene zato da bi čovek, izdvojen, a ipak dovoljno blizu, mogao da posmatra svoje bližnje. U kafani, čovek je gledalac, a život se pretvara u pozorišnu predstavu. Oni koji ne mogu da podnesu bliskost života, a ipak ne mogu ni da budu sasvim daleko od njega, idu u pozorište ili u kafanu. U kafani ih štite stakla velikih prozora, ili ona krhka ograda koja se postavlja oko stolova iznetih na pločnik; u pozorištu, štiti ih činjenica da je život pretvoren u umetnost, ljudi u dramska lica, a dramska lica igraju glumci – čitav jedan sistem preinačenja koji nas udaljuje od onog što je u životu najneprijatnije, a omogućuje nam da se prepustimo sanjarijama o onome što je u njemu najvažnije. Da li je najvažnije? Mislimo da jeste, jer inače bismo ustali, umešali se u šarenu gomilu koja se komeša pred nama, i nestali u nekoj zbrci za koju smo mislili da je život, a u stvari je bila samo pozorište.

Književne novine, 749/750, 1–15. III 1988.

DRAMA, DRAMATURGIJA, KRITIKA

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Jovanom Hristićem **

Svima nama koji radimo u i oko pozorišta postavlja se pitanje o složenosti drame. Zašto je, po Vašem mišljenju, drama najsloženiji književni rod?

Treba biti veoma oprezan. U jednostavnom smislu, drama jeste najsloženiji književni rod, zato što oko sebe zapošljava veliki broj ljudi. Romanopisac ili lirski pesnik saobraćaju sa svojim čitaocima neposredno. Na putu do gledaoca drami su potrebni i reditelj, glumci, scenograf, kostimograf, ponekad i koreograf. . . To je očigledno.

Sa druge strane, prilično dugo vladalo je mišljenje da je drama najuzvišeniji književni rod. Jednim delom dugujemo ga Aristotelu, koji je rekao da se drama koristi svim „sredstvima podražavanja“, pa je zato u stanju da najkompletnije i najobuhvatnije izrazi ljudski duševni život. Kasnije se to pretvorilo u romantičarsku evolucionističku shemu: lirika, epika, drama.

Razume se, danas više ne mislimo tako. Romantičari su bili zasenjeni Šekspirovom, a roman je tek postajao zaista ozbiljan književni rod. Danas je potpuno besmisleno tvrditi da su Šekspirove drame složenije od, recimo, romana Marsela Prusta i Tomasa Mana. O Džojosu da i ne govorimo.

Međutim, postoji još nešto. Shvatanje o složenosti drame dugujemo vremenima u kojima su se drami postavljali sasvim određeni zahtevi. Recimo, klasicistička „pravila“. Čitajte samo bezbrojne traktate koji su se o drami pisali u sedamnaestom veku i videćete da je pravo čudo kako su se u to vreme uopšte pisale: njihovi zahtevi bili su zastrašujući, pa i obeshrabrujući. Onda je u devetnaestom veku došla teorija „dobro načinjenog komada“ i jedno sasvim naročito shvatanje „sceničnosti“. Jedna od žrtvi tog shvatanja bio je Čehov. Njegovog *Ujka Vanju* odbilo je jedno državno pozorište, savetujući mu da na-

* HRISTIĆ, Jovan – srpski književnik, kritičar, dramski pedagog - rođen je u Beogradu, 26. VIII 1933. godine. Završio studije filozofije na Beogradskom univerzitetu.

Od 1955–1957. godine sekretar je časopisa „Književnost“, a od 1961–1964. sekretar „Srpske književne zadruge“. Urednik je u Izdavačkoj kući „Nolit“, a od 1971. pozorišni je kritičar časopisa „Književnost“. Kao dramski pedagog deluje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu u zvanju prof. dramaturgije. Iz estetske radionice koju predvodi prof. Hristić, zajedno s prof. Slobodanom Selenićem i prof. Vladimirom Stamenkovićem, izašla je plejada značajnih mladih dramatičara, među kojima je i Dušan Kovačević, sada nastavnik na istom fakultetu. Hristić je objavio četiri knjige pesama: *Dnevnik o Uliisu* (1954), *Pesme* (1959), *Aleksandrijska škola* (1963), *Stare i nove pesme* (1988); knjigu drama: *Četiri apokrif* (1970) i sedam knjiga eseja: *Poezija i kritika poezije* (1957), *Poezija i filozofija* (1964), *Oblici moderne književnosti* (1968), *Pozorište, pozorište* (1977), *Čehov, dramski pisac* (1981; prevedeno na francuski i objavljeno u izdanju L'age d'homme), *Pozorište, pozorište II* (1982), *Studije o drami* (1986, za koju je dobio Sterijinu nagradu časopisa „Scena“ za teatrologiju i književnu nagradu „Đorđe Popović“). Jovan Hristić je jedan od najuglednijih današnjih pozorišnih kritičara u Jugoslaviji, vrstan poznavalac i tumač klasične i moderne drame i književnosti, cenjen dramski pedagog i estetičar. Umro je u Sremskoj Kamenici, 22. VI 2002. godine.

stavi da piše novele i da se okane drame, za koju nema pravog dara. Tada je trebalo biti zaista uporan, pa nastaviti sa pisanjem drama.

I to je prošlo. Sve što je od te uzvišenosti i tehničke komplikovanosti drami ostalo jeste njen obim. U malom broju stihova, odnosno na malom broju stranica, dramski pisac mora da ispriča i da kaže ono za šta epski pesnik i romanopisac imaju na raspolaganju neograničen broj stihova ili stranica. Kada otkriju da u jednu dramu nije stalo sve ono što je stalo u *Braču Karamazove* ili u *Rat i mir*, kritičari kažu kako je drama siromašan rod. Klatno je otišlo na drugu stranu.

Pa i taj fizički obim postao je nešto prilično relativno. Uzmite, na primer, Strindbergov *Put u Damask* ili *Cipelu od satena* Pola Klodela. Ona je za mene jedna od najvećih drama ovog veka, ali kada bi je neki student dramaturgije doneo kao ispitni rad, bojim se da bi ga čak i profesor navikao na sve moguće novine u dramaturgiji oborio.

Sve u svemu, u vremenu bez unapred postavljenih pravila i zahteva, drami je ostalo ono što i svakom drugom književnom rodu: obuhvatnost vizije i snaga kojom je ona izražena.

Predmet drame je danas, posle Beketa, posle anti-drame, nešto što je nama neshvatljivo. On izmiče predmetu estetike, definicije, rekao bih, čak i umetničkom činu. Kakve su danas, posle Beketa, mogućnosti drame?

To ćemo znati čim se bude pojavio jedan zaista veliki dramski pisac.

Za sada, izgleda da ga nema, ili ga mi ne vidimo.

Nema sumnje da je posle Beketa bilo sjajnih dramskih pisaca koji su nam itekako pokazali kako se može pisati i kakve su, kako Vi kažete, mogućnosti drame. Neki od njih, nažalost, zasijali su suviše kratkim sjajem i nestali sa obzorja dramske književnosti.

Možda će se njihova prava veličina pokazati u onoj drugoj instanci o kojoj je voleo da govori Žid? U svakom slučaju, bilo bi nepošteno prebacivati im neke nedostatke sa stanovišta u koje ni sami ne možemo da budemo sasvim sigurni, prebacivati im da nemaju ono što niko nema, bar za sada.

U svakom slučaju, čini mi se da postoje dva pisca koji zaslužuju da ih bolje upoznamo.

Jedan je Boto Štraus. Kod nas je igrana samo jedna njegova drama, *Malo i veliko*, u Ateljeu 212, i propala je. Ali to nije njegova najbolja drama. Ne znamo ni *Trilogiju ponovnog viđenja*, ni *San letnje noći*, daleko krupnije zalogaje.

Drugi je Sem Šepard. Dve njegove drame propale su u Jugoslovenskom dramskom pozorištu – *Pokopano dete* i *Ludi od ljubavi*. Ali ni to nisu njegove najbolje drame. U Njujorku sam video *Prokletstvo gladujuće klase* i *Laž duha*, koje su mnogo bolje i mnogo snažnije drame. Takođe krupni zalogaji.

A naše pozorište izgleda da više nema zuba za takve zalogaje.

Ali, to je drugo pitanje. Mislim da bi trebalo razmisliti i o činjenici da drama daleko teže prelazi granice svoje sredine od ostalih književnih rodova. Ne samo zato što je pozorišna predstava skuplja od štampanja jedne knjige.

Jedna istorija, koja bi nam pričala o tome kada su i kako su dramski pisci koje svi danas smatramo velikim bivali prihvaćeni u zemljama izvan njihove otadžbine, bila bi poučna možda više od jedne istorije moderne drame koja nam po sto i prvi put kaže da su Čehov ili Pirandelo veliki pisci. Jednom sam u antikvarnici našao knjigu koja je izašla u Belgiji dvadesetih godina. Ona se zove *Egzotični dramski pisci*. Znete li ko su ti „egzotični dramski pisci“? Čehov, Šo, Strindberg, između ostalih.

Recite nam nešto o dramaturgiji kao univerzitetskoj disciplini u estetskoj radionici Univerziteta umetnosti. Postoji čitava plejada mladih pisaca koji su prošli kroz tu školu. Tu postoji paradoks univerzitetskog promišljanja poetike i etike drame. Koja su Vaša osnovna iskustva kao pedagoga?

Mnogi od onih koji su bili naši studenti, danas su zapažena imena ne samo kao dramski pisci, nego i kao kritičari, istoričari i teoretičari pozorišta.

Mi profesori, razume se, ponosni smo na naše nekadašnje učenike. Čemu smo ih naučili, drugo je pitanje.

Katedru za dramaturgiju na tadašnjoj Akademiji za pozorišnu umetnost osnovao je Josip Kulundžić. On je tada, šezdesetih godina, imao sluha da oseti kako će uskoro drama postati ono što je kod nas po tradiciji bila poezija, rod kome se, gotovo po pravilu, obraća mladi čovek koji želi da piše. Nedavno mi je jedan profesor uporedne književnosti rekao da ima mnogo studenata koji ne znaju ko je Malarme, jedva da su čitali Bodlera, ali Brehta i Beketa znaju gotovo napamet.

Josip Kulundžić je naš verovatno najkompletniji pozorišni čovek. Dramski pisac, izvanredan reditelj, pisac nezaobilaznih studija o našim dramatičarima – i, što se ne pominje uvek, prozni pisac. Velika je šteta što još uvek nemamo jednu detaljnu studiju o njemu. Čak ni jedan čestit magistarski rad.

Kulundžić je osnovao katedru za dramaturgiju po ugledu na škole stvaralačkog pisanja koje postoje na američkim univerzitetima. Niko nije tačno znao kako se to tamo radi, i svi smo mislili da oni imaju neke naročite metode, čim je iz jedne od takvih škola izašao i pisac kao što je O'Nil. Bio sam na čuvenoj Yale Drama School, i otkrio da oni to rade isto kao i mi što radimo: studenti pišu drame, čitaju ih na časovima, i onda se o njima diskutuje.

Postoji nešto sasvim jednostavno: dar se ne može naučiti. Ako vam ga je Bog dao, imate ga, a ako ga nemate, pomoći nema.

Ima još nešto što se ni u kakvoj školi ne može naučiti, ili bar teško naučiti. To je senzibilitet, istančanost, duhovna kultura – zovite to kako god hoćete. Mislim da je to osećanje za ono što se zbiva u ljudskoj duši, ili svest o tome da su tamo putevi veoma često više nego zaobilazni. Drama jeste umetnost jednostavnih i snažnih htenja i usmerenja, ali pisac mora da zna kako se do njih došlo. Zato neprekidno savetujem studentima da ne čitaju samo drame, nego i romane. Ko nas je bolje od velikih romanopisaca uveo u tajne ljudske duše? Možda oni mogu pomoći mladom čoveku da otkrije i neke tajne svoje duše i tako, posredno, i tajne duše onih koji će u svojim dramama izvesti na scenu?

Sada dolazi na red ono što se naziva tehnikom. Pitanja nisu onako jasna kao što nam se čini. Može li se ona naučiti? Donekle može, odnekle ne može. Razume se, postoje neke osnove dramskog pisanja. To je prvi stupanj savlađivanja dramske tehnike. Na drugom stupnju, kada problemi postaju složeniji, vi možete da mladom piscu obratite pažnju na to kako su neke probleme, pred kojima se i on našao, rešavali veliki majstori zanata. Ali sada dolazi ono najteže. Sve što su veliki majstori radili, radili su za sebe, a ne za druge. Nema tehnike koja ne proističe iz onog što jedan pisac želi da kaže. Sama za sebe, tehnika jednostavno ne postoji. Inače bi drame mogli da pišu i dobro informisani kompjuteri.

A mladi čovek možda najteže otkriva ono što želi da kaže. On najčešće želi da kaže ono što pisci koje on voli žele da kažu. To je prirodno. Ponekad mi se čini da je ono što mi radimo paradoksalno: mi tražimo da posle četiri godine studija, jedan mladi čovek bude bezmalo kompletan dramski pisac, maltene Ibsen ili Beket. Doduše, mi smo pomogli svime što nam je na raspolaganju, uveli smo ga u tajne zanata, ali ne zaboravite da on ima, kad završi fakultet, samo dvadeset i dve godine. I njegova sopstvena, a kamoli tuđa duša, za njega je još uvek tajna.

Za mene, pedagogija je, ne malo, sokratski posao. Možemo li mi da mladom čoveku pomognemo da otkrije prirodu svoga dara i neke delove svoje duše koje, prepušten sam sebi, možda nikada ne bi otkrio?

Međutim, kada dođemo do duše, stvari postaju komplikovane, da ne kažem nejasne. Svi pomalo lutamo, i ne možemo da ne lutamo. Ali ono što je za mladog čoveka koji se odlučio da piše najvažnije jeste samopouzdanje. Uverenje da se može pisati onako kako on oseća i misli da treba pisati. Najčešće pitanje koje mi studenti postavljaju jeste: može li se i ovako? Moj odgovor je jednostavan: može, ako uspete da stvorite jednu koherentnu celinu, koja je uverljiva i ubedljiva.

Škola je radionica u kojoj jedan tekst počinje da polako dobija svoj konačan i pravi oblik. Ali taj proces podrazumeva jedno i zanatsko i duhovno sazrevanje. Možda pedagog ne utiče na njega samo onako kako to piše u nastavnom programu, nego i nekim drugim, zaobilaznim putem?

Zadnjih godina se posebno izdvaja jedan Vaš aspekt pozorišnog delovanja – dramska kritika. Paradoks je da od predstave trajno ostaje samo kritika. Za koga Vi radite, kuda ta energija ide? Koliko je kritika konstitucija pozorišnog stvaranja?

Prvo, položaj u kome se pozorišna kritika nalazi u odnosu na pozorišnu predstavu u osnovi je različit od položaja u kome se književna kritika nalazi u odnosu na jedan literarni tekst, odnosno kritika vizuelnih umetnosti u odnosu na jednu sliku ili skulpturu.

Ne mislim samo na očiglednu činjenicu da pozorišna predstava nestaje, dok pozorišna kritika ostaje.

Mislim i na to da jedna pozorišna predstava nije nikad do kraja završen predmet, onako kako je takav predmet jedan tekst, jedna slika ili jedna skulptura. Predstava se, malo preterano rečeno, menja iz reprize u reprizu. Svi znamo predstave koje su se, posle desetak repriza, kako se to kaže u pozorišnom žargonu, „raspale“. O tome se mnogo priča, zato što je tako nešto omiljena tema pozorišnih ogovaranja. Međutim, manje znamo za predstave koje su, kako se u tom istom pozorišnom žargonu kaže, „narastale“ iz reprize u reprizu.

Ima li u tome kritika nekog udela? Možda ima. Razume se, ne mislim da reditelj treba, pošto je pročitao sve mudrosti koje su kritičari rekli o njegovoj predstavi, da ponovo režira tu istu predstavu, ili da glumac ponovo iz početka počne da stvara svoju ulogu. To bi bilo smešno, i značilo bi pridavati suviše veliki značaj kritici.

Ali mislim da u razmišljanja o predstavi onih koji su je stvorili i kritika, u načelu, ulazi kao jedan od činilaca. Zašto da ne? Ulaze razgovori u glumačkom salonu, pa zašto ne bi i kritika? Ako ne može da bude saradnik u stvaranju predstave, kritika može da bude nešto nalik na saradnika u rastu predstave.

Nekada se mnogo govorilo o tome kako bi bilo dobro da kritičari dolaze na probe, da prate nastajanje jedne predstave. Što se mene tiče, ja obožavam pozorišne probe, zato što se na njima misli „iz ruke“, a ne „iz glave“, odnosno misli se u materijalu pozorišne umetnosti, a ne u visokim apstrakcijama koje ne znače ništa. To bi, svakako, pomoglo kritičarima (čije čisto pozorišno obrazovanje nije uvek sjajno) da kompetentnije sude o pozorištu; da li bi im pomoglo da bolje sude o toj predstavi na čijim su probama bili – sumnjam. Oni bi možda shvatili intencije reditelja i glumaca, ali ako te intencije nisu do kraja ostvarene u predstavi, pomoći nema. Premijera je premijera, ona je završetak jednog procesa, i posle nje počinje jedan drugi proces. Za kritičare bi bilo daleko zanimljivije da prate taj drugi proces.

Svetac-zaštitnik pozorišnih kritičara, Lesing, bio je dramaturg hamburškog pozorišta. Niko ne zna šta je, zapravo, dramaturg, pa možda ni Lesingu to nije bilo do kraja jasno. Ali on je pisao svoja pisma i objavljivao ih u „kazališnom listu“ svoga pozorišta. Danas ih uglavnom čitamo kao rasprave o teoriji drame, pravilima, jedinstvima, Aristotelu. Ima oštrih sudova, ima i majstorskih opisa glumačke igre. Znamo da je zbog sudova imao i neprilika. Ali ne znamo da li je neki glumac bio podstaknut na dalje razmišljanje o svojoj ulozi pošto je pročitao ono što je Lesing o njoj napisao. Bila bi to najveća pohvala kritici.

Predstava nestaje, pozorišna kritika ostaje. Ne ostaje ni ona uvek, sem ako „ostajanjem“ ne zovemo čamljenje ukoričenog kompleta nekih novina ili nekog časopisa na polici biblioteke. Ali, svejedno. Pozorišna kritika je, na neki način, pamćenje pozorišta. Milan Grol, jedan od naših najvećih upravnika i jedan od naših najvećih pozorišnih kritičara, rekao je kako je pozorišna kritika nastavak razgovora između činova. A zašto se toliko razgovara između činova? Da li samo zato da se ubije vreme i malo ogovaraju glumci? O pozorištu se toliko razgovara i zato da se na neki način sačuva ono što smo gledali i što je osuđeno da nestane. Zbog toga je, posle predstave, i najteže otići pravo kući. I ne treba ići pravo kući. Treba sa prijateljima otići u restoran i nastaviti razgo-

vor. Osim ako niste deformisani profesionalac koji žuri kući da što pre zapiše sve one pakosti koje su mu pale na pamet dok je gledao predstavu.

Zato mislim da pozorišna kritika nije samo sud. Ništa tako ne zastareva kao sud. Ona je i evokacija onog što se zbivalo na pozornici. A znate li ko je jedan od najvećih majstora te evokacije? Nemojte se začuditi: omraženi Fransisk Sarse, koji je smatrao da je Dima-sin veliki pisac koliko i Šekspir. Ali kada on opisuje kako je Sara Bernar igrala Margeritu Gotje i kako je umirala, vama pođu suze na oči, kao što su i u ono davno veče i gledaocima polazile suze na oči.

Vi ste bili jedan od prvih kod nas koji je ustanovio jedan oblik razmišljanja o pozorištu. Danas postoji tendencija da se sve više okrećemo teatralizaciji svakodnevnog života kao nečemu što je slično samoj stvarnosti. Vi otvarate temu dijaloga o filozofiji pozorišta.

Moram Vam odmah reći da ne znam šta je to filozofija pozorišta, i da sam više nego skeptičan prema onome što se danas naziva „filozofskim promišljanjem“. Pozorišta, ili nečeg drugog. Hegel je „filozofski promišljao“ vasionu, a gotovo u isto vreme astronomska posmatranja su mu pokazala da je govorio gluposti.

Znate, kada sam studirao filozofiju, bio sam oduševljeni pristalica analitičke filozofije. Gutao sam Rasela, Mura, Vitgenštajna, Ejera... Ejera sam čak i poznao. Šezdesetih godina bio je u Beogradu i održao je nekoliko predavanja. Ja sam bio prevodilac, i od tada znam kako je to krvav posao. Ejer bi rekao nekoliko rečenica, a onda bih mu šapnuo: „Stop, Freddie“, i ja bih preveo ono što je rekao. Kada se predavanje završilo, bio sam obliven znojem. Onda smo krenuli na večeru koju je za njega priređivalo Filozofsko društvo. Put je bio dug, od Studentskog trga do „Lovca“. Pričali smo o svemu i svačemu, i svraćali usput na po čašicu „s nogu“. Kao što vidite, analitički filozofi nisu suva logička čudovišta.

Da se vratimo pozorištu. Pozorište postoji i bez filozofa, i ne vidim šta ono dobija kada se u njega umešaju filozofi. Oni jednostavno umrtve sve o čemu govore. Nisu u stanju da se čestito nasmeju kada gledaju jedan Fejdoov vodvilj, i stide se, i preziru one koji se zaplaču kada, na kraju drame, Majka Hrabrost krene sama sa svojim kolima „od Ulma do Meca, od Meca do Moravske“. Hteli bi da na sve moguće komplikovane načine objasne šta su to „sažaljevanje i strah“ samo zato da ta dva jednostavna osećanja ne budu ono što u stvari jesu. Aristotel je bio filozof, ali je znao da pozorište mora da se, na prvom mestu, obrati nekim vrlo jednostavnim osećanjima.

To „filozofsko promišljanje“ pozorišta kod nas je najčešće jedna verbalna orgijaà la Hajdeger. Jedan mladi filozof, Nenad Mišćević, nedavno je za Hajdegera rekao da je parodija filozofije. Mislim da je u pravu. To su samo verbalna prenemaganja na bombastične teme. Najobičnija logička analiza rečenica kojima se „filozofski promišlja“ pozorište pokazala bi bi da one u stvari ne znače ništa. Ali pod njihovim uticajem kod nas je napisano nekoliko potpuno

sterilnih komada i načinjen je niz isto tako sterilnih predstava. I ti komadi i te predstave nikome ne govore ništa, smrtonosno su dosadni, i samo su pogodni čiviluci o koje filozofi mogu da okače svoje apstrakcije. Njima se oduševljavaju „okrugli stolovi“ kritičara i niko više.

Zato me daleko više od onog što o pozorištu imaju da kažu filozofi zanima šta o njemu imaju da kažu reditelji ili glumci, odnosno oni koji ga stvaraju. Sve što sam o pozorištu naučio – ako sam išta naučio – naučio sam od njih i, priznajem, od dva filozofa koji su itekako imali šta da kažu o pozorištu – Anri Guijea i Alena. Ali oni mi se čine kao izuzeci koji potvrđuju pravilo.

Od knjiga o pozorištu najradije čitam one koje su napisali oni koji su ga stvarali, koji o njemu misle „iz ruke“, a ne „iz glave“. Kao i svaka umetnost, pozorište se stvara rukom, odnosno telom. Na žalost, o pozorištu još niko nije napisao spis koji bi bio ravan Leonardovom *Traktatu o slikarstvu*. Leonardo vam jednostavno govori kako se slikaju oblaci, kako voda koja teče. . . Donekle takav spis je *Sistem* Stanislavskog, ali on ne govori o oblikovanju predstave, o kostimografu i scenografu. . . Možda će takav spis napisati neko od mojih prijatelja reditelja, Predrag Bajčetić, Georgij Paro ili Božidar Viočić? Mislim da bi to bila prava knjiga o pozorištu.

Znam da Nevenka Urbanova ima u svojim fijokama jedan niz zapisa o našim glumcima. Jedan od njih je i objavila, onaj o Raši Plaoviću. Sjajan. Znam da u zaostavštini Raše Plaovića ima nekoliko svezaka njegovih zapisa o predstavama koje je gledao. U biblioteci Fakulteta dramskih umetnosti nalazi se zaostavština Tomislava Tanhofera, koju još niko nije pregledao. Trebalo bi sve to objaviti. Ko da objavi? Možda bi Sterijinom pozorju dolikovalo da sve to objavi. Ali ko da sve te rukopise pripremi za štampu? Nemojte me pitati. To su tužne priče.

Recite nam nešto o teoriji drame i teoriji predstave, o napetosti između jezika teksta i jezika predstave. Kako Vi, kao dramski pisac, vidite ulogu teksta u konstituciji pozorišne predstave? U kojoj meri reditelj može da manipuliše tekstom? Na primer, Ljubiša Ristić sa njegovim „Hamletom“?

Mislim da je jako teško uopštavati stvari. Nema nikakve sumnje da su mnoge, kako kažete, „manipulacije“ tekstom u današnjem pozorištu u stvari plod jedne literarne ambicije, iako nam se to pozorište predstavlja kao ne-literarno, ili čak anti-literarno. One potiču iz jednog pogrešno shvaćenog rediteljskog stvaralaštva i njegove navodno podređene uloge u odnosu prema piscu. Tekst zaista postoji pre predstave, ali i u svakoj predstavi on počinje ponovo da postoji, i to zaslugom reditelja i svih pozorištnika.

To su odavno razrešene dileme, i drastične rediteljske manipulacije izgleda da su već stvar prošlosti. Osim kod nas, gde sve dolazi sa zakašnjenjem i odlazi sa zakašnjenjem.

Pitanje o rediteljskim intervencijama u tekstu drame možda je teorijsko, ali su odgovori na njega uvek praktični. Jednostavno rečeno, među tim inter-

vencijama ima onih koje osiromašuju tekst, ali ima i onih koje nam pomažu da u njemu vidimo nešto novo.

Gavella je govorio da treba igrati i režirati „tak kak piše“. Ali šta piše? Ako dramski tekst zaista postoji tek u pozorišnoj predstavi, pisac je nepotpuni stvaralac bez reditelja, kao što je reditelj nepotpuni stvaralac bez pisca.

Mislite li da je Stanislavski bio apsolutno „veran“ Čehovljevim tekstovima, onako kako bi to neki čistunci voleli da bude u pozorištu? Koješta. Čitajte njegove rediteljske knjige i videćete da imje on dodavao svašta. Priča o raznim zvukovima kojima je on voleo da se igra već je ušla u istoriju pozorišta. Ali on je imao glumca koji je savršeno umeo da podražava sve moguće zvukove – to je bilo davno pre magnetofona – i iskoristio ga je. O „fizičkim radnjama“ koje je on obilato dodavao Čehovu takođe je mnogo raspravljano. A u četvrtom činu *Tri sestre*, dok u pozadini prolazi brigada uz pratnju vojne muzike, sestre na proscenijumu svode račune svojih promašenih života, a između služinčad iz kuće juri da vidi vojsku kako prolazi... Toga kod Čehova nema, samo zato što mi ne primećujemo da nema, zato što je Stanislavski u toj sceni mislio zajedno sa Čehovom, njegova režija je, kako je to u jednom razgovoru sjajno formulisao Božidar Viočić, prolazila ceo proces pisanja Čehovljeve drame. I u najpate-tičnijem trenutku komada otkrila nam je ono istovremeno postojanje razli-čitih života koji, svaki za sebe, idu svojim tokom i ne haju jedan za drugoga.

U kakvom su odnosu dramska kritika i režija?

Nikada se nisam umorio ponavljajući: kritičar je reditelj koji svoje predsta-ve piše, dok ih reditelj režira u pozorištu. Književna kritika je poziv na jedno novo čitanje; kritika drame je poziv na jednu novu predstavu.

Kada pišete o jednoj drami, iza svega što pišete nalazi se jedna ideja moguće režije t drame. Ako se ne nalazi, ne pišete o drami, nego o jednom li-terarnom tekstu koji slučajno ima oblik drame.

Vi ste u „Nolitu“ uredili kapitalno izdanje Srpske drame. U ovoj ediciji objavljeno je preko stotinu klasičnih i savremenih dramskih dela srpske knji-ževnosti. Šta za Vas predstavlja ovaj izuzetni izdavački poduhvat?

Moram odmah da Vam kažem da ja tu sâm ništa nisam uredio. Sva što sam radio sâm bilo je da, zajedno sa tehničkim urednikom, određujem šta u svim tim tekstovima treba složiti ovim, a šta onim slogom. Volim taj tehnički posao oblikovanja jedne knjige, i nikad neću zaboraviti sate i sate koje sam proveo sa Gorčom Stamenkovićem obeležavajući rukopise koje su priređivači doneli. Dramski tekstovi su najteži problem za tehničke urednike i slagače, ali neću da Vas gnjavim s time.

Sve je počelo od toga što je „Nolit“ pokrenuo ediciju „Srpska književnost“. Prvo su na redu bili romani. Broj pedeset nametnuo se više kao izdavački i re-klamni „štos“ nego kao književno-istorijska nužnost. A onda su došle na red drame. Napravio sam jednu krajnje provizornu skicu, tek za početak razgovora

u uređivačkom odboru. Ta skica sadržala je dvadeset knjiga. Posle pedeset romana, dvadeset knjiga činilo se da je broj dovoljan za dramu, koja ionako nije najjača strana naše književnosti, nažalost. Ili bar nije bila, sve do prave eksplozije koju je naša drama doživela u poslednjih tridesetak godina.

Ali kada smo počeli da podrobnije o srspskoj drami, pokazalo se da je dvadeset knjiga malo. Drama je rod koji su naši izdavači potpuno zapustili. Prošlo je više od osamdeset godina od poslednjeg izdanja sabranih drama Koste Trifkovića; više od pola veka od izdanja kompletnog Sterije... da ne govorim o piscima koji nisu zaslužili da budu od izdavača prerano zaboravljeni i čije drame postoje samo u teško dostupnim izdanjima, da ne govorimo o onima čije drame ne postoje ni u kakvim izdanjima.

Jednom reči, trebalo je ubediti glavnog urednika „Nolita“, Miloša Stambolića, da pristane na dvadeset i pet knjiga, što se nama činilo kao razumni minimum. Voleo bih da sam snimao razgovore koje sam s njim vodio oko toga, kao delegat uređivačkog odbora, odnosno kao jedini urednik „Nolita“ u tom odboru. Pedeset romana, a sada odjednom sto i više drama, govorio mi je. (U reklamne svrhe, rekli smo posle da ih ima 110, ali još uvek nisam siguran u taj broj.) Ubeđivao sam ga da je Prust napisao samo dva romana, a Šekspir trideset i sedam drama, jednom reči, da su dramski pisci produktivniji od romanopisaca.

Voleo sam te razgovore. U njima je bilo svega: i ozbiljnih argumenata, i dosetki, pa i ponekih sporečkanja. Miloš Stambolić i ja gotovo smo u isto vreme došli u „Nolit“, uložili u njega skoro četvrt veka svoga života, i razgovarali smo onako kako (čini mi se) glavni urednici retko razgovaraju sa svojim urednicima, a urednici još ređe sa svojim glavnim urednicima.

Onda smo se svi našli zajedno: glavni urednik „Nolita“, članovi uređivačkog odbora, priređivači pojedinih knjiga. I onda se pokazalo nešto što mi danas izgleda ne malo važno: svi smo, manje ili više, pripadali istoj generaciji. Što će reći da smo odjednom počeli da govorimo istim jezikom. Čitava ta edicija bila je jedan, u pravom smislu reči, zajednički rad – kada vidim kako se kod nas lako raspadaju takozvani „timski poduhvati“, sve više mislim da je ona jedno čudo.

1989.

TEATROLOGIJA I METOD POZORIŠNE KRITIKE

Razgovor s pozorišnim kritičarom Petarom Marjanovićem*

Šta za Vas predstavlja fenomen pozorišta?

Verujem da većina ljudi koji se bave pozorištem imaju i lično shvatanje suštine pozorišta. Kada se sećam mladosti i ranih zrelih godina, mislim da se mnogo šta promenilo u mom stavu prema teatru, ali verujem da je razumevanje suštine pozorišta ostalo isto: i danas mislim da je ono urođena potreba čovekova i mesto gde je ljudsko biće podstaknuto da misli da se suoči sa samim sobom. Znamo da postoji samo u sadašnjosti, i da je ta njegova kratkovekost

* MARJANOVIĆ, Petar – srpski teatrolog, dramski pedagog, pozorišni kritičar – rođen 18. X 1934. u Beogradu; tu je završio gimnaziju i diplomirao književnost na Filozofskom fakultetu. Poslediplomske studije filoloških nauka (književni smer) završio je u Beogradu, a 1973. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu odbranio je doktorsku disertaciju *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta u periodu 1861. do 1868. godine*. Bio je redovni profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (predmeti: Istorija jugoslovenske drame i pozorišta na drugom stepenu studija i Uvod u teatrologiju na poslediplomskim studijama; bio je mentor pet doktorskih i deset magistarskih teza u Beogradu i Novom Sadu). Od 1970. do 1974. godine bio je odgovorni urednik, a od 1975. do 1990. godine glavni urednik pozorišnog časopisa *Scena*. Dve sezone (1980–1982) bio je stalni pozorišni kritičar lista *Politika*. Objavio je 13 knjiga: *Pozorišne teme* (1969), *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta u periodu 1861. do 1868. godine* (1974), *Očima dramaturga* (1979), *Jugoslovenski dramski pisci XX veka* (1985), *Novosadska pozorišna režija 1945–1974* (1991), *Crnjanski i pozorište* (1995), *O teatarskom delu Joakima Vujića* (zajedno sa Božidarom Kovačekom, Dušanom Mihailovićem i Dušanom Rnjakom, 1988), *Srpski dramski pisci XX stoleća*, 1997 (drugo dopunjeno izdanje, 2000), *Pozorište ili usud prolaznosti* (2001), *Mala istorija srpskog pozorišta XIII–XXI vek* (2005), *Zapisi teatrologa* (2006) i *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta* (2009).

Priredio je više knjiga: *Antology of Works by Centry Yugoslav, Playwright* (selected and commented), Sterijino pozorje, Novi Sad, (1984); *Posrbe*, Srpska književnost – Drama, Nolit, Beograd (1987); *Komedije i narodni komadi XIX veka*, Srpska književnost – Drama, Nolit, Beograd (1987); *Dimitar Kjustarov, Sterijino pozorje*, Novi Sad (1989); *Pozorište i vlast u Jugoslaviji (1944–1990): Druga strana medalje – obračuni i zabrane*, *Scena*, Novi Sad, br. 2–3, (1990), *Stevan Šalajić* (2001), *Dimitrije Djurković* (2007) i druge. Objavio je oko tri stotine ogleda, rasprava, studija i članaka iz oblasti teatrologije u *Sceni*, *Pozorištu* (Tuzla), *Prologu*, *Pozorištu* (Novi Sad), *Teatronu*, *Savremeniku*, *Delu*, *Letopisu Matice srpske*, *Književnim novinama*, *Teatru* (Moskva), *Dialogu* (Varšava), *London Theatre Record* (London), *Zborniku Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, *Politici* i drugim listovima i časopisima. Tekstovi su mu objavljivani u Francuskoj, Engleskoj, Italiji, Kanadi, Poljskoj, Rusiji, Rumuniji i drugim zemljama. Autor je više tekstova o južnoslovenskom pozorištu i drami u *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Bordas, Paris 1991. i Larousse, Paris 1998) i opsežnog teksta o pozorištu i drami u Jugoslaviji (Srbija i CrnaGora) u *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Routledge, London-New York, 1994); u *Istoriji srpske kulture* autor je teksta *Pozorište* – izdanje na srpskom 1994, češkom 1995, engleskom 1995. i 1999.

Dobio je 4 Sterijine nagrade: za naročite zasluge za unapređenje jugoslovenske pozorišne umetnosti i kulture (1991) i tri za teatrologiju (*Srpski dramski pisci XX stoleća* – 1998, *Pozorište ili usud prolaznosti* – 2001. i *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta* – 2009). Godine 2003. dobio je Veliku plaketu Univerziteta umetnosti sa poveljom "u znak priznanja za izuzetne zasluge i dugogodišnji doprinos razvoju Univerziteta umetnosti i Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu". Godine 2005. dobio je Lovorov venac, nagradu za životno delo iz oblasti teatrologije, koju dodeljuje Pozorišni muzej Vojvodine u Novom Sadu. Godine 2006. dobio je *Zlatnu plaketu za životno delo* Udruženja univerzitetskih profesora i naučnika Srbije u Novom Sadu .

– kako se nekad jezgrovito kazivalo - „tajna njegove magične lepote i crna mrlja njegovog prokletstva. Razume se, pozorište je i izuzetna umetnička i društvena pojava koja je uticala i na razvoj južnoslovenskih nacionalnih kultura, uvek imajući – u spektru svojih značenja – nacionalnu, poučnu i zabavnu ulogu.

Naravno, kada bih želeo da dam potpun odgovor na ovo Vaše pitanje, morao bih da napišem knjigu.

Šta je estetski predmet pozorišne kritike danas i koji je osnovni umetničko-kritički zadatak savremenog pozorišnog kritičara i teatrologa?

Kada je reč o svedočanstvima istorije pozorišta, mora se istaći da pisana reč, pa čak ni mnogo konkretnija sredstva kao što su gramofonske ploče, fotografije scena iz predstave, makete dekora, skice kostima, a u našem vremenu i filmski-televizijski snimci predstave, ne mogu da budu autentična slika teatarskih ostvarenja iz prošlosti. (Čini mi se važnim da podsetim da i „najverniji dokument“ – filmska traka – ne samo da poništava učešće živog glumca u pozorišnoj predstavi nego i neponovljivu interakciju glumca i publike ostvarenu tokom snimljene predstave). Ta svedočanstva samo su, više ili manje, upečatljivi naoveštaji (kad je reč o pozorišnoj kritici, i subjektivni), kojima se može, ali ne mora, verovati. Teza Milana Bogdanovića po kojoj vrednost i osobenost pozorišnog ostvarenja može potpuno da se primi, shvati i oseti „samo kroz živi lik na sceni, kroz na njoj izgovorenu živu reč, kroz pokret i igru fizionomije kojima se ova propraća i uobličava“ (Milan Bogdanović: O jugoslovenskom teatru, „Pozorište u Jugoslaviji“, Beograd 1955), izgleda mi uverljivo i prihvatljivo „opšte mesto“ teatrologije. Pa ipak, možda baš zato što glumačka umetnost živi samo u toku pozorišne predstave, i što je zbog toga prolazna i kratkoveka – pozorišna kritika ima posebne zadatke koji je čine specifičnom umetničkom disciplinom. Vezana neponovljivim trenutkom za određenu pozorišnu predstavu, ta pisana reč može biti povod i podsticaj da se iz sećanja (ne samo pozorišnog kritičara nego i čitalaca), posle više godina oživi sećanje na pozorišni čin koji je nekada izazivao uzbuđenje i bio umetnički doživljaj. S druge strane, ako se posmatra s gledišta istorije pozorišta, pozorišna kritika dobija osobenost dokumenta, a to kod ozbiljnih i časnih ljudi koji se njome bave povećava odgovornost za reč, promoviše profesionalnu etičnost. Zbog te mogućnosti da „konzerviše uspomene“ u svojstvu „krunskog svedoka“, od pozorišne kritike, tj. njenih predstavnika, valja očekivati specifična svojstva.

Razume se, ovde se ne mogu upustiti u teorijsko i istorijsko razmatranje šta su u raznim epohama bile osobenosti i zadaci pozorišne kritike, ne samo zato što je to ovde nepotrebno nego zato što je ona uvek bila zavisna od dramskog dela postavljenog na scenu i od pozorišne predstave koja je splet različitih komponenata (režija, gluma, scenografija, kostimi, scenska muzika i ostalo) i što je uslovljena i ograničena tim komponentama. Osim toga, kao i u svakoj umetničkoj „aktivnosti“ (uprkos tome što cilj pozorišne kritike nije služenje ideologiji društva i „dnevnoj politici“), i ovde je živ „društveni faktor“: kritika uopšte (pa i pozorišna) izraz je svoga vremena. Pri tome ne mislim samo na

uticaj partije na vlasti koja i u umetnosti sprovodi svoj koncept nego i na težnju kritičara da, manje ili više, bude u skladu s ukusom i nivoom čitalaca dnevnih listova ili časopisa u kojima sarađuje. Posmatrano tako, pozorišna kritika menjala se tokom epoha, zavisno od uticaja. Pri tom je u srećnijim trenucima, kada je nosila vidljiv i osoben dar i nesputanu misao svog tvorca, i sama bila vrsta umetničkog dela. Ako prihvatim tezu da svako vreme ima svoje ideale i zahteve, navešću – sasvim sažeto – profil pozorišnog kritičara koji odgovara mojim shvatanjima ovog delikatnog i odgovornog teatarskog angažmana.

Rečju: zadatak je pozorišnog kritičara da dâ sažetu i konkretnu ocenu dramskog dela, i da analizuje na osnovu njegovih teatarskih osobenosti i mogućnosti scenske realizacije, a da ga ne procenjuje kriterijumima književne vrednosti – ili, kako je govorio Hajnrih Laube, „utisak s pozornice je jedino merilo vrednosti drame“. Kritičar, zatim, mora da oceni postavku dela na sceni, uvodeći gledaoca u atmosferu predstave i olakšavajući mu kontakt sa scenom, da bude neka vrsta vodiča po zemlji pozorišne iluzije. Tu postoje mnoge mogućnosti kritičarskog tumačenja: odnos reditelja prema tekstu, rešenja mizanscena, korišćenje svetlosti i scenske muzike, uloga scenografije i kostima u predstavi, analiza ostvarenja glumca. Ovde ću da pomenem mišljenje dr. Huga Klajna da je za pozorišnog kritičara bitno da dobro zapaža, da ume da oseti i rasuđuje, da ne previđa ono što je bitno i ne naseda jeftinim trikovima, da ne poveruje olako u istinitost opsene, da ima kulture i ljubavi za pozorište, da je pošten i hrabar, da se ne sme zameriti i suprostaviti „opštem mišljenju“ kada je uveren da je ono pogrešno. Zato mora ukazivati na vrline i mane predstave koje prosečnom gledaocu lako promaknu, imajući uvek na umu i potebu da gledaocce postepeno osposobi za samostalno donošenje suda o predstavi (Hugo Klajn: *Život dvočasovni*, Beograd, 1954)

Objasnite svoj metod pisanja teatroloških rasprava i pozorišne kritike? Osamdesetih godina pisali ste pozorišnu kritiku u dnevnom listu „Politika“. Kakva su Vaša umetničko-kritička iskustva iz tog vremena?

Sve što sam dosad uradio kao teatrolog i kritičar (a te su se aktivnosti prožimale i uslovljavale jedna drugu) pripadalo je tematskoj oblasti istorije južno-slovenskih pozorišta i drame u razdoblju od XIII do kraja XX veka, pri čemu sam se, kao istoričar i kritičar, pretežno bavio srpskim pozorištem i dramom.

U teatrološkoj aktivnosti polazio sam od opštih i ličnih shvatanja suštine pozorišta. Vreme u kojem sam pisao i razdoblje koje su moja istraživanja obuhvatala (od XIII do kraja XX veka), obavezivali su me na korišćenje naučno zasnovanih metoda kojima se tumače umetničke i društvene oblasti čijim se dostignućima koristi savremena teatrologija. Proučavajući sve oblike pozorišnog delovanja, shvatio sam da je i u nas istorija pozorišta granično područje koje se prožima s književnošću, sociologijom, psihologijom, estetikom, etnologijom, religijom, mitologijom, istorijom muzičkih i likovnih umetnosti, istorijom arhitekture (posebno u onim delovima posvećenim teatru), a ponekad sam relevantne podatke za istoriju raznih razdoblja srpskog pozorišta nalazio i

u oblastima koje je teško povezati s teatrom (istorija medicine, zanatstvo i trgovina).

Polazio sa od saznanja da pojam *pozorišta* čini obavezno trojstvo: **predložak predstavi** (dramski tekst ili njegov ekvivalent u formama neverbalnih scen-skih žanrova), *Glumac u pozorišnom prostoru* (gde je glumac specifična osobenost umetnosti pozorišta, a prostor mesto gde se izvodi pozorišni čin i obeležje njegove scenske slike) i *publika* (čije su prisustvo i uzajamnost sa scenom neophodni uslovi za ostvarenje pozorišnog čina, bez obzira na prome-njivost njene recepcije u različitim istorijskim periodima). U poslednjih sto dvadeset godina, od pojave režije kao samog čina (iako je jasno da je u pozorištu odvajkada morala postojati funkcija reditelja), posebnu pažnju posvećivao sam analizi „fenomena režije“, tretirajući i reditelja kao „tvorca celine“ pozorišnog čina, koji se izražava jezikom pozorišta i presudno utiče na sliku scene XX veka. Kao materijal za analizu koristile su mi rediteljske knjige, trak-tati, izjave u programima za predstave – katkad i lični razgovori – iz kojih sam mogao da, za predstave koje nisam video, rekonstruišem njihov rad na dram-skom tekstu ili predlošku za predstavu, ideje za scenografska i kostimografska rešenja, sugestije za scensku muziku i osvetljenje scene, naznake za scenske efekte, i ono najvažnije: rad s glumcima i organizaciju umetničkog projekta. Polazna osnova bila mi je teza da je osnovni odnos u teatru *glumac pred pu-blikom*, tako da sam manju pažnju posvećivao predstavnicima „moderne režije“, koji su taj odnos promenili u: *reditelj pred publikom*.

Koristio sam i saznanja o istorijskom kontinuitetu teatarske aktivnosti u evropskom kontekstu i o nužnosti prožimanja teatarskih iskustava među naci-onima, pri čemu je prirodan i nužan uticaj razvijenijih pozorišnih sredina na manje razvijene, što je na tlu Evrope, kao obavezni atribut još od Srednjeg veka, pratilo razvoj teataru malih naroda, pa i južnoslovenskih.

Pozivom *Politike*, krajem 1980. godine, da budem njen stalni pozorišni kri-tičar bio sam iznenađen. Uprkos racionalnim otporima, prihvatio sa taj izazov, pored ostalog i zato što se poziv institucije kakva je *Politika* ne odbija. Pisao sam kako sam umeo, bez ustupaka bilo koje vrste, i uglavnom bez sentimentalnosti. Takvo pisanje, razume se, nije moglo biti svima po volji. Kada sam, ujesen 1982. godine, saznao da novi glavni urednik lista postaje suprug Mire Trailović (čije režije nisam uvažavao), bilo mi je jasno da je to kraj moje aktivnosti u dnevnoj pozorišnoj kritici. Ni danas ne žalim ni što sam pisao, ni što sam prestao da pišem dnevne pozorišne kritike.

Koje su ličnosti i dela dale najveći doprinos razvoju srpskepozorišne kri-tike i teatrologije?

Kada je reč o pozorišnoj kritici u Srba, može se s dovoljno opravdanja reći da kritičara kakvog sam zamislio u odgovoru na Vaše drugo pitanje, ona u svojoj istoriji nije imala. Gledano s aspekta istorije pozorišta, za to bi se moglo naći opravdanja: pozorišna kritika ovde nema ni dugu tradiciju, ni mnogo mar-kantnih predstavnika. Pošto se javila tek krajem prve polovine devetnaestog

veka, ovdašnja pozorišna kritika bila je tokom svog istorijskog razvoja pod različitim uticajima. Pomenuću ovde samo kritičare prošlih epoha: Lesinga, Šilera, Lemtra i Fagea, uz napomenu da su ti uticaji dolazili katkad i od, danas malo poznatih, kritičara, kao što je, na primer, Ludvig Berne. Osim toga, pozorišna kritika razvijala se u senci literarne kritike, koja je u srpskoj književnosti imala nekoliko predstavnika izrazitije individualnosti i značajnijeg uticaja. Zato je, posmatrano u celini, pozorišna kritika sve do naših dana bila ispod vrednosti literarne kritike i nije imala njen ugled i uticaj. Ne mogu se zaboraviti pozorišne kritike velikog pisca Laze Kostića (pisane između 1869. i 1896, s velikim poznavanjem dramske književnosti i pozorišta Evrope, impresionistički sveže, s promišljenom teatarskom poetikom i najčešće nadmašujući nivo predstave koje su im bile povod za pisanje), a u ovom veku Milana Bogdanovića, stilski impresivne i okrenute više putevima i raskršćima srpskog pozorišta nego studioznijem tumačenju dramaturških i pozorišnih problema, i Velibora Gligorića, koji je veću pažnju poklanjao ideološkoj oceni dramskih dela i predstava, što je često uticalo i na njihovu estetsku ocenu.

Prve dve decenije posle Drugog svetskog rata izrazito je obeležio Eli Finci, pozorišni kritičar *Politike*, ličnost znatne pozorišne kulture i svestrane obaveštenosti. Materijalist, marksist, s pristupom dramskom delu kojem bi najprikladnije pristajao kvalifikativ „sociološki“, on je umeo da bude i emotivno eksponiran, pokazujući pri tom smisao za baroknu i negovanu poetsku metaforu. U svom vremenu, Finci je bio jedini pozorišni kritičar stvarnog autoriteta. Uz njega, isticala su se još četiri pozorišna kritičara izrazitije individualnosti: Borivoje Glišić, Vladimir Stamenković, Slobodan Selenić i Muharem Pervić. U poslednjih dvadeset godina najpouzdaniji srpski pozorišni kritičar je Jovan Hristić, pesnik, dramski pisac, esejist i profesor dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti. Znalacke i nekovencionalne, Hristićeve kritike odlikuje nenametljiva erudicija, poznavanje pozorišta, fini humor i neskrivena odbojnost prema svemu što je snobizam i lažna avangarda u savremenom teatru.

U istoriji srpske teatrologije ističu se dva imena: Milan Grol, spiritus movens evropeizacije srpskog teatra, čije delo *Iz pozorišta predratne Srbije* (1952) čine znalacki, briljantno pisani portreti najznačajnijih srpskih glumaca od druge polovine XIX veka do vremena između dva rata; i Borivoje Stojković, pisac obimne *Istorije srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba* (1979). Među savremenim teatrolozima ističu se još: Mirjana Miočinović, znalac savremenih tokova svetske i jugoslovenske dramaturgije, pisac nekoliko naučno zasnovanih i metodološki moderno pisanih studija i hrestomatije (*Eseji o dramama*, 1975; *Surovo pozorište – poreklo, eksperiment i Artoova sinteza*, 1976; *Pozorište i giljotina*, 1990; Milenko Misailović, u čijim se teatrološkim delima skladno dopunjuju teorijska znanja i iskustvo pozorišnog praktičara (*Komediografija Branislava Nušića*, 1983; *Dramaturgija scenskog prostora*, 1988); Božidar Kovaček, autor temeljnih rasprava iz istorije srpskog pozorišta i drame (*Jovan Đorđević*, 1964; *Talija i Klio*, 1991) i Jovan Ćirilov, apartna i svestrana pozorišna ličnost (dramski pisac, pesnik, pozorišni kritičar, teatrolog, upravnik i dramaturg pozorišta, svetski pozorišni putnik), čiji se tek-

stovi odlikuju nesvakidašnjim, nekovencionalnim ukrštajem pozorišnog erudite i impresioniste.

Navedite svoju antologiju najboljih dramskih predstava klasičnog i savremenog repertoara srpskog savremenog pozorišta posle Drugog svetskog rata.

Ovako formulisano pitanje (kao i mnoga druga pitanja) trebalo bi da podseti svakog pozorišnog kritičara i teatrologa da se bave predmetom koji više ne postoji (pozorišne predstave traju koliko i zidanice na pesku), ali i da u njima podstaknu veru da je prvenstveni zadatak pozorišnog kritičara i teatrologa da pisanjem i sećanjem u što većoj meri ublaži sudbinsku prolaznost pozorišne umetnosti. Razume se da sastavljanje „kataloga“ subjektivno odabranih najznačajnijih predstava pozorišta Srbije u razdoblju posle Drugog svetskog rata nije najsrećniji način „konzerviranja uspomena“ (postoje za takav cilj naučno utemeljeni metodi), ali i jedna ovakva imaginarna antologija pozorišnih predstava može da bude podsticaj za dalja i dublje proučavanja.

Za stariju generaciju gledalaca neće biti iznenađenje što će u mom izboru sresti najveći broj predstava u Beogradu, od istaknutih glumaca iz cele Jugoslavije, ono je – zahvaljujući svom umetničkom vođi Bojanu Stupici i zajedničkom opredeljenju za usavršavanje pozorišnog znanja i profesionalnosti – izraslo u eminentno pozorište Evrope. U prve dve decenije rada Jugoslovensko dramsko pozorište igra domaći i strani repertoar i dela savremene dramaturgije čija je vrednost proverena. Realizam je bio *credo* srpske umetnosti tog vremena, ali je u predstavama ovog pozorišta u prvom planu osvajanje žanra i stila predstave i širenje realističkog prosedea. U interpretaciji se težilo istinitosti i ustajalo protiv šablona, banalnosti i vulgarizacije, što je dovelo do visokog umetničkog profesionalizma ansambla. U njemu je prizivan idolopoklo-nički odnos prema zadacima pozorišta koji je tačno formulisao Slobodan Selenić: „Glumac je bio umetnik, scenograf, artist, reditelj hudožestvenik, proba je bila svečanost, premijera – istorijski događaj“.

Posle 1951, kada je počelo otvaranje Jugoslavije prema Zapadu, nastala je snošljivija i umetnički plodotvornija klima u radu. U pozorištima Srbije ističe se, s novim repertoarskim profilom, Beogradsko dramsko pozorište, koje od 1951. do 1958. prikazuje dela Artura Milera, Tenesija Vilijemsa, Džona Osborna i drugih pisaca sa Zapada. Na temelju te dramaturgije, javio se nov tip glume, koja se ogledala u deakademizaciji i privatizaciji u upotrebi izražajnih sredstava, iako je novost koju je donelo ovo pozorište bila više repertoarsko-dramaturške nego teatarske prirode. Posle zabranjene predstave Beketovog dela *Čekajući Godoa* (Beogradsko dramsko pozorište, 1954), u Srbiji je počelo novo pozorišno razdoblje. Reditelj i glumci ove predstave, mladalačkom upornošću i sticajem srećnih okolnosti, uspeali su da se prikažu na sceni novoformiranog pozorišta Atelje 212 u Beogradu (1956) na maloj sceni u zgradi lista Borba. Bila je pobijena estetska barijera i valst je bila pisiljena da se pomiri s određenom merom umetničke slobode, pod uslovom, da se ne prelaze političke metode (bilo je to prvo Beketovo dramsko delo izvedeno na scenama

Istočne Evrope). Od 1956. do 1960, Atelje 212 prikazuje dela Ž. P. Sartra, E. Jonneska, S. Možeke i druga savremena dela svetske dramaturgije Zapada i Istoka. Scena Ateljea 212 oslobađa se težnji ka verizmu i postaje pozornica – ne krijući od gledalaca, nego pokazujući da je to. Ansambl Ateljea 212 počinje da neguje – kako je tačno zapaženo – glumački stil primeren onome što je Viljem Batler Jets nazvao „Objektivizmom“ u teatru Alfreda Žarija, a što se manifestovalo razvijanjem smisla za glumačku persiflažu i za sistem antindiciranih tehnika ili, kako glumci kažu, „igru iz kontre“. Reprezent tog stila glume bio je popularni glumac Zoran Radmilović. Posle osnivanja internacionalnog teatarskog festivala BITEF (1967) – čiji je *spiritus movens* bila Mira Trailović, upravnik, i Jovan Ćirilov, dramaturg Ateljea 212, ovo pozorište se okreće nacionalnom repertoaru (otkrivanju novih dramatičara ili dramatizacija proze poznatih domaćih pisaca), i to je upadljiva osobenost njegove repertoarske politike do danas. Nardono pozorište, najstarije u Beogradu, nastavilo je ulogu nacionalnog teatra – i s tradicionalno dobrim glumačkim ansamblom (sa, za naše prilike, najvišim stepenom kulture scenskog govora) tumačilo je dela nacionalne i svetske klasike, prikazujući i dela savremenog repertoara.

Značajnu ulogu u teatarskom životu Jugoslavije imalo je i Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada. Njegovo „zlatno doba“ – od 1953, kada se u njemu okupila grupa mladih reditelja s Dimitrijem Đurkovićem na čelu, do 1974, kada se „rediteljski tim“ definitivno raspao – zapamćeno je po traganju za novim putevima scenskog izraza u okviru srpskog pozorišnog prostora. To su bili: ironijski lirski teatar, insistiranje na fizičkom aspektu glumačkog izraza, repertoarska orijentacija upućena senzibilitetu mladog obrazovanog gledaoca, gesto da su glumac i prostor igre temeljni znak pozorišnog jezika, teatar koji teži nekoj društvenoj intervenciji i prikazivanje tamnih strana našeg vremena i „socijalističkog društva“.

Predstava ovih pet pozorišta (i Zvezdara teatra iz Beograda, pozorišta koje nema stalni glumačko-rediteljski ansambl i okuplja se oko konkretnog projekta) nalaze se u mom izboru. Izabrao sam trideset predstava: prvih petnaest birao sam kao pozorišni kritičar, ali i istoričar pozorišta i profesor na Fakultetu dramskih umetnosti; drugih petnaest nisu po teatarskim vrednostima manje značajne od prvih, ali u tom izboru ima više mog „ličnog“ senzibiliteta. Predstave ću navesti bez komentara i po hronološkom redosledu nastanka.

I

Dundo Maroje Marina Držića (u režiji Bojana Stupice, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd 1949), *Višnjik* A. P. Čehova (u režiji Jurija Ljvoviča Rakitina, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1950), *Jegor Buličov* Maksima Gorkog (u režiji Mate Miloševića, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1951), *Ožalošćena porodica* Branislava Nušića (u režiji Mate Miloševića, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1955), *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa (u režiji Vasilija Popovića, Atelje 212, Beograd, 1956), *Plug i zvezde* Šona O'Kezjija (u režiji Miroslava Belovića, Jugoslovensko dramsko pozorište,

Beograd, 1957), *Ifigenija na Tauridi* J. V. Getea (u režiji Branka Gavelle, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1960), *Prljave ruke* Ž. P. Sartra (u režiji Bore Draškovića, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1966), *Selo Sakule, a u Banatu* Zorana Petrovića (u adaptaciji i režiji Dimitrija Đurkovića, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1969), *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića (u režiji Bore Draškovića, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1969), *Pokondirena tikva* J. St. Popovića (u režiji Dejana Mijača, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1973), *Veseli dani ili Tarelkinova smrt* A. V. Suhovo-Kobilina (u režiji Branka Pleše, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1973), *Pučina* Branislava Nušića, (u režiji Dejana Mijača, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1977), *Mrešćenje šarana* Aleksandra Popovića (u režiji Dejana Mijača, Zvezdara teatar, Beograd, 1984), *Sveti Georgije ubiva aždahu* Dušana Kovačevića (u režiji Egona Savina, Srpsko narodno pozorište, Beograd, 1987).

II

Smrt trgovačkog putnika Artura Milera (u režiji Predaraga Dinulovića, Beogradsko dramsko pozorište, 1951), *Sumnjivo lice* Branislava Nušića (u režiji Sofije Soje Jovanović, Beogradsko dramsko pozorište, 1955), *Pobuna na kejnu Hermana Vouka* (u režiji dr. Huga Klajna, Narodno pozorište, Beograd, 1956), *Stradija* Radoja Domanovića (u dramatisaciji Borislava Mihajlovića Mihiza i režiji Jovana Putnika, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1958), *Teatar Joakima Vujića* (adaptacija i režija Vladimir Petrić, umetnički konsultant Josip Kulundžić, Atelje 212, Beograd, 1958), *Kavaski krug kredom* Bertolda Brehta (u režiji Bojana Stupice, Narodno pozorište, Beograd, 1963), *Maratonci trče počasni krug* Dušana Kovačevića (u režiji Ljubomira Draškića, Atelje 212, Beograd, 1981), *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića (u režiji Dejana Mijača, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1985), *Kus petlić* Aleksandra Popovića (u režiji Branka Pleše, Zvezdara teatar, Beograd 1989), *Buđenje proleća* Franka Vedekinda (u režiji Harisa Pašovića, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1988), *Lažni car Šćepan Mali* Petra Petrovića Njegoša (u adaptaciji Slobodana Stojanovića i režiji Dejana Mijača, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1993).

Kuda ide današnje društvo i teatar u njemu?

U svim futurističkim maštanjima trebalo bi imati u vidu da čovečanstvo ostvaruje stalni napredak samo u naučno-tehničkom smislu, i da te nesumnjivo i spektakularne „skoskove“ ne prate u uzlaznoj liniji antropološke promene u ljudskoj prirodi. I da čovek današnjice, svih boja kože i svih vera, kolje jednako krvavo i zverski kao i onaj pre više hiljada godina. Kad je o pozorištu reč, ono je i na ovim prostorima, kao i svuda u svetu, bilo i proizvod vlastitog društva – a istovremeno, zahvaljujući izuzetnim pojedincima, i savest svoje epohe i istinski umetnički čin. Želim da verujem da će se slične putanje razvoja, uprkos

našoj onespokojavajućoj sadašnjici (ipak, i danas imamo bolje pozorište nego što ga ovo društvo zaslužuje) nastaviti i u budućnosti. Srbi su u ovom veku imali i dramske pisce (Branislav Nušić, Aleksandar Popović, Raša Plaović, Mili-voje Živanović, Mira Stupica, Branko Pleša, Ljuba Tadić), i scenografe (Miodrag Tabački) i kostimografe (Božana Jovanović) čiji su stvaralački dometi mogli umetnički relevantno da deluju u svakom evropskom pozorišnom prostoru.

Nije prijatno saznanje da svojim potomcima ne možemo ništa obećati, jer budućnost više ne držimo u svojim rukama. Teško je predvideti kojem će se svetu privoleti naša deca i unuci. Mojoj generaciji, koja je na zalasku, ostaje samo slutnja i zebnja, ili, kako to uvek lepše kaže Šekspir: „Znamo šta jesmo, ali ne znamo šta možemo biti“.

Beograd, juli 1995.

KRITIČAR, NJEGOV TEATAR I REŽIJA

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Vasjom Predanom**

Posle estetskih sintagmi literarnog, glumačkog, rediteljskog teatra – svojom knjigom „Kritičarovo pozorište“ sugerisali ste pojam kritičarovog pozorišta. Šta je idejno-estetska osnova tako zamišljenog teatra?

Najpre ovo objašnjenje: knjigu „Kritičarovo pozorište“ uredio je i tekstove izabrao moj kolega, teatrolog Andrej Inkret. Dao joj je i naslov, tačnije, predložio mi ga je i ja sam se saglasio. Očigledno ga je parafrazirao prema mom eseju „Kritičar i njegovo pozorište“, meni se učinilo da odgovara i to posebno zato, što je izbegao npr. konvencionalni naslov „Pozorišne kritike i eseji“, a koji bi inače mogao da odgovara sadržaju knjige, ali je Inkret ipak verovatno delovao konvencionalno. Rekao je u suštini ono, čime se u knjizi bavim, samo što je sintagma „Kritičarovo pozorište“ individualizovanija. Inače, ne radi se ni o kakvom posebnom pozorištu, uopšte, nemoguće ga je ni inspirativno, ni značenjski, a kamoli formalno porediti s pojmovima kakvi su literarno, glumačko ili rediteljsko pozorište, pojmovima, koji su svi duboko sadržajni, okruženi horizontom specifične poetike i estetike, po svojoj značenjskoj umerenosti tako reći epohalni, ili bar deo određenog vremena, pre svega dovoljno razvijenih i diferenciranih kreativnih tenzija. One svakako nemaju samo artistsku podlogu i funkciju, već istovremeno i istorijsku, fenomenološku i imanentnu. Njena demarkacija su procesi koji se u evropskom pozorištu tako intenzivno dešavaju bar do kraja devetnaestog stoleća i koje najopštijom oznakom definišemo kao emancipaciju pozorišta od literature, kao proces prevazilaženja reproduktivnosti i kao pohod u produktivnost, autonomnu i autentičnu kreativnost, dakle, u *poiesis*, a ne više prevalentnu mimetičku imitaciju stvarnosti ili bar iluzijsku simulaciju te imitacije. Svakako, ova emancipacija i prevazilaženje ili avangardizam, koji, između ostalog, u drami simbolizuje npr. Alfred Žari (Jarry), nije ništa apriorno ili samo „lapurlarističko“, kao što i nije samo težnja da se otarasi ropске zavisnosti od literature, već proces koji se pokazao kao imanentan pri-

* PREDAN, Vasja – slovenački pozorišni kritičar, teatrolog – rodio se 6. II 1930. u Votomorcima kraj Ptuja. Gimnaziju je pohađao u Vrnjačkoj Banji, Beloj Crkvi, Mariboru i Ptuju. Diplomirao je slavistiku na Filozofskom fakultetu Ljubljanskog univerziteta. Posle studija saraduje s različitim listovima i časopisima u Ljubljani. Pet godina je delovao kao dramaturg RTV Ljubljana. Od 1962. do danas je urednik kulturne rubrike uglednog dvonedeljnika „Naši dani“. Za sve to vreme kontinuirano piše pozorišnu kritiku, koju objavljuje u slovenačkim i jugoslovenskim časopisima i listovima. Dugogodišnji je saradnik novosadske „Scene“ i Sterijinog pozorja, čiji je bio selektor. Predan je uredio i komentarisao niz književnih izdanja (Minati, Smole, Vuga, Čašule, Matković, Lebovič, Obrenović i dr.). Autor je knjiga: *Od premiere do premiere*, 1966; *Sinočnje premiere*, 1974; *Po premieri*, 1981; a 1983. Sterijino pozorje je objavilo *Kritičarevo pozorište*, u izboru Andreja Inkreta i prevodu Gojka Janjuševića, na srpskohrvatski jezik. Knjiga *Kritičarevo pozorište* predstavlja izbor iz tridesetogodišnjeg pozorišno-kritičkog opusa Vasje Predana i preporučuje ga kao jednog od najboljih i najangažovanijih slovenačkih teatarskih kritičara.

rodi pozorišne kreativnosti. Faze tog procesa kroz istorijsko iskustvo bile su veoma različite, često čak kontraproduktivne i paradoksalne, ali sve brojne generacije reformatora plodno su svedočile i ostvarivale paradoks o glumcu, paradoks o reditelju, paradoks o publici i najzad, paradoks o kritičaru, kao zajedničkom kreativnom horizontu koji je naposljetku doveo do „oslobođenog pozorišta“ u suprotnosti sa, recimo, Antuanovim „slobodnim pozorištem“ kao „tvrđavom“ reprodukcije, nasuprot produkciji. I kad ste u svom pitanju već pomenuli „kritičarevo pozorište“, treba naglasiti da je to „pozorište“ samo sintagma za jedan od aspekata koji na strukturu dramske i pozorišne umetnosti pokušavaju gledati samostalno, uvek iz nje same, ali sa potpunom svešču i u okviru spoznaje da je pozorište danas neosporna autonomna kreacija, bez obzira na to što u principu i čak u većem delu ostvarenih primera još uvek živi zajedno s literaturom.

Šta za Vas predstavlja fenomen teatra?

Kad sam skoro pre četiri decenije počeo da se bavim pozorišnom kritikom pozorište mi je najpre i pre svega značilo estetski doživljaj. Ovaj fenomen sam, kao i većina mladih ljudi, isprva prihvatao na način identifikacije koja se nije toliko pitala o racionalnim značenju ili kristalizaciji forme u pozorišnoj predstavi, koliko u prvom redu o emotivnim konsonancama koje su moja post-doživljavanja izjednačavala sa sudbinama „mojih“ dramskih junaka. Ovo početno iskustvo nije se čak prepuštalo oceni vrednosti u paralelogramu dramsko delo – pozorišna „inkarnacija“. To se desilo tek planski, studiranjem kako „dramske“ literature, tako i pozorišne istorije, kako estetskih teorija, tako i „praktičnih“ dramaturgija. I ko bi u toj početnoj fazi mogao biti bolji učitelj, ako ne Lessing (Lessing) i njegova Hamburška dramaturgija? Svakako, tom je sledio nastavak studija: emotivna identifikacija sve više se transformisala u literarnu (dramaturšku) paradigmu, tekstualna podloga je u ono prvo vreme mog kritičkog razmišljanja, pa i pisanja, postala odlučujući kriterijum, nesvesno sam se našao u ulozi „advokata“ dramskih autora i njihovih dela. Na sreću, ova faza je trajala kratko. Početkom pedesetih godina upoznavanje s „teatrom apsurdna“, posebno u predstavama „Odra 57“ izazivalo je u mojim shvatanjima najpre skepsu i nepoverenje, potom sve intenzivnije udublavanje ne samo u preobraćanje koje su tako silovito signifikovali Jonesko (Ionesco), posebno Beket (Beckett), već i studije pozorišnih i drugih umetničkih evropskih avangardi uopšte. Ova promenjena simbioza doživljavanja pozorišta kao emotivne senzacije i identifikacije sa studijem njegovog istorijskog iskustva prema pogledima pre pomenute emancipacije, polako je u meni konačno utvrdila spoznanje da pozorište nije, ne može i ne sme biti reprodukcija literature, već produkcija i kreacija koja svojim autonomnim jezikom takoreći ponovo i istovremeno umetnost koja sve ostalo sažima, spaja, sublimiše, i kreira u novu značenjsku i estetsku strukturu: *théâtre comme théâtre*, a ne *théâtre comme la littérature*. Dakle, ne *l'art pour l' art*, već *l'art comme l' art*. Ovakva definicija teatra nekome može delovati isuviše uopšteno, takoreći opšte mesto. Ali u njoj je, po mom

mišljenju, obuhvaćena ona *differentia specifica*, koja pokušava da prevashodno temeljno razgraniči nekadašnje literarno pozorište od takozvanog pozorišnog pozorišta, što je, svakako, opet samo složena definicija savremenog „fenomena teatra“, preciznije istorijsko i teorijsko istraživanje tog fenomena zahteva obimnu raspravu ili bar tematizaciju svih ovih spoznanja koja o ovom predmetu govore od Aristotela preko Hegela do Artoa (Artaud) i npr. An Ibersfeld (Ann Übersfeld), da pomenem samo četiri imena koja markiraju takoreći genetske preokrete u poimanju „fenomena teatra“, svakako, u prvom redu evropskog.

Šta je predmet pozorišne kritike i koji je estetski zadatak pozorišnog kritičara?

Najsžaetiji odgovor na ovo pitanje obuhvaćen je u paradigmatičnoj sintagmi Ibersfeldove (Übersfeld): *Lire le theatre* (Čitati pozorište). Svakako, ne radi se samo ili pre svega o semiološkom „čitanju“ koje Ibersfeldova tako sjajno elaborira, radi se o globalnom čitanju, a to znači, u podjednako meri čitanje dramskog teksta (s optikom sistema pozorišnih znakova), kao i čitanje pozorišne predstave, pri čemu je pitanje, da li danas još uvek treba odvajati ova dva pojma. Postavlja se i novo pitanje: da li se pozorišna predstava, koja je uvek u prvom redu nešto osetno prisutno, uopšte može čitati i kako? Da li se u tom slučaju, kad takvo čitanje implicira posebno strukturiran sistem znakova, auditivnih i vizuelnih, ne radi u podjednako meri o slušanju i gledanju ovog istog znakovnog sistema, ili je možda tokom čitanja, slušanja i gledanja uspostavljena ne samo ravnoteža, nego i jednaki značaj? I da li se u tom pokušaju teoretske tematizacije ovog značaja cela stvar dodatno ne zapliće kad čitanju, slušanju i gledanju pridružimo i doživljavanje, dakle, emotivnu komponentu?

Bilo kako bilo, pre ili kasnije predmet pozorišne kritike ostaje „čitanje pozorišta“, pri čemu je estetski (da li uistinu samo estetski?) zadatak takoreći *conditio sine qua non* ne kao jedini, nego suštinski značajan. Prevedeno u intimnije spoznanje, proizašlo iz iskustva svakog pozorišnog kritičara: izvor procenjivanja pozorišnog umetničkog dela – ovde sam svesno izbegao pojam pozorišne predstave, jer po definiciji mislim samo na umetnička dela – jeste doživljaj. Taj doživljaj je nešto što se događa svakom gledaocu, više ili manje intenzivno, zavisno od dugog niza zamršenih receptivnih okolnosti koje su uvek jednokratne, neponovljive i neprenosive, gotovo nikada jednake. One su duboko i intimno individualizovane, posebne i samosvojne, onakve, kakva je čovekova posebna i samosvojna individualnost. Istina, u doživljavanju pozorišnog umetničkog dela nema takvih radikalnih razlika s kakvima se susrećemo npr. u doživljavanju muzičkog umetničkog dela, kada, s izuzetkom izrazito programske muzike, dva iznad svega osetljiva i muzički obrazovana slušaoca mogu istu muziku da dožive gotovo suštinski drugačije, poneka di sasvim suprotno; pa ipak, i u pozorišnom umetničkom delu različitih doživljavanja i primanja pozorišnog doživljaja veoma je individualna. Naravno, samo

doživljavanje i doživljaj još ni izdaleka nisu dovoljni za obavljanje funkcija koje zahteva pozorišna kritika. Nema sumnje da i kritičar pozorišno umetničko delo treba najpre da doživi, što još ne znači da je u pitanju doživljaj. Drugim rečima: delo treba da oseti, a to osećanje potom da ratifikuje i artikuliše. Da li gledalac, koji nije pozorišni kritičar, ne artikuliše ovo osećanje? Artikuliše ga, svakako, kad posle predstave iskazuje najjednostavniju ocenu: dopalo mi se, nije mi se dopalo, zatim ovaj osetni i estetsko primarni, dakle, nergfleksivni utisak eventualno nijansira dodatnim potvrđivanjem „dopadanja“ ili „nedopadanja“, odnosno, sviđanja ili nesviđanja, kako bi to rekao Roman Ingarden. Takva primarna artikulacija je i prva, neposredna i najspontanija kritika, dakle, tačka, iz čijeg ishodišta pozorišni kritičar tek startuje. Šta dolazi posle starta? Diskurs i paradoks o pozorišnoj kritici začinje se ovde i izrasta do takoreći hiljadu nijansi koje zahtevaju dugo, intenzivno razmišljanje, koje mi pokušavamo da sažmemo koliko god je to moguće. Pozorišni kritičar je dužan, kao što sam to već rekao, da predstavu najpre doživi, osetno apsorbuje, a zatim je racionalizuje, potom još i artikuliše, dakle, opiše je rečima. Nekako do tog stepena seže i pomenuta prva, neposredna spontana gledaočeva usmena kritika (dopadljivost). Kritičarova mora da ide dublje i šire, a možda i dalje. Mora poznavati tekst i kontekst predstave, pogotovo ako je njen predložak poznati dramski tekst. Posle čitanja, slušanja i gledanja, umetničko delo reči, u koje je, kako bi to rekao Hegel, već opisana „virtuelna predstava“ treba da istraži i kritički analizira u prvom redu kao tu „virtuelnu predstavu“. To znači da mora analizirati njenu dramsku i pozorišnu, dakle, dramsku strukturu, funkcionisanje ili nefunkcionisanje njenih delotvornih značenjskih i artistskih elemenata, znakova i procesa. Treba, dakle, da racionalizuje, reflektuje, i složi u reči dramu kao literarni i pozorišni tekst, kao specifičan pozorišni rukopis i govor, kao sistem pozorišnih znakova u prostoru, u vremenu, u situaciji i možda pre svega u dramskom liku koji iz literarnog rukopisa tek glumčevom kreacijom (ovde svesno ostavljam po strani sve ostale, podjednako konstitutivne delove predstave) prelazi u „modus osetnog spoznanja“, kako to kaže Kete (Käte Hamburger) - (vidi A. Inkret *Drama i pozorište*, str. 61), ili u *pozorišnost* (koja svakako nije identična s teatralnošću), kao i sa podjednako poznatim savremenim pojmom, dodajem sam. Osetno spoznanje je kako glumčevo, tako i gledaočevo/kritičarevo – i u toj dijalektičkoj tački potencijalno započinje osetna i emotivna, racionalna i refleksivna, iskustvena i artistska komunikacija s predstavom. Ako ova komunikacija – bilo kao dijalog ili polemika – nije upisana u doživljaj pozorišnog umetničkog dela, taj doživljaj mora da doživi kritičku problematizaciju, najčešće *per netaionem*. Upravo tu problematizaciju pokušava da raščlani i razotkrije pozorišna kritika. I opet: to je svakako samo njena najsažetija funkcija, predmet i zadatak.

Kako je moguća kritička teorija pozorišta?

Verovatno bi više odgovaralo pitanje: da li je moguća teorija pozorišta? Odgovor bi svakako morao biti potvrđan i u prilog njegovoj potvrđnosti mogli

bismo navesti dugu niz dela kojima bismo mogli nadenuti oznaku: teorija pozorišta. Ova dela mogla bi da se pokriju pojmom teorijske dramaturgije, ali dramaturgija je već po definiciji neotuđivi deo pozorišta, bilo da se bavi analizom dramskog teksta, ili problemima njegovog postavljanja na scenu, bilo da oba ova aspekta istog paralelograma teorijski uopštava ili ih preslikava iz sasvim određenog dramskog teksta ili predstave kao *diskurs praxisa*, uvek iznova jednokratnog i neponovljivog. Što se tiče teorije evropskog pozorišta, njene izrazite i na svoj način sve do danas sudbonosne temelje treba tražiti u Aristotelovoj *Poetici* ili u različitim tematizacijskim varijacijama pratiti ih preko dugog niza epohalnih poetika i estetskih teorija ili filozofskih egzageza – sve do modernih vremena koja ih označavaju i već u epohi „oslobođenog pozorišta“ tematizuju imena takvih stvaralaca i teoretičara kakvi su npr. Kreg (Craig), Mejerhold, Stanislavski, Arto (Artaud), Breht (Brecht), Kot (Kott), Grotovski (Grotowski), Bruk (Brook), Eslin, Bentli (Bentley), Ferguson (Fergusson), Štajger (Staiger), Ingarden, Divinjo (Duvignaud), Surio (Souriau), Štajner (Steiner), Slavinska, Ibersfeldova (Übersfeld) i brojni drugi, među njima i nekoliko naših autora. Teza, da univerzalne i savršene teorije pozorišta nema i da je ne može biti, jer nema univerzalnog i savršenog pozorišta koje je uvek prepušteno svom jednokratnom vremenu i izvornom, neponovljivom izražajnom diktusu, smeštenom u svako pozorišno umetničko delo posebno, predstavlja otvorenu floskulu. Pri tome je svakako jasno da takvih umetničkih dela ima malo, kao što ima malo i pozorišnih teorija. Ništa drugačije nije ni sa drugim umetničkim fenomenima.

Kako, kada i kome pišete pozorišnu kritiku?

To je pitanje koje takoreći uvek iznova aktuelizuje svaka pozorišna praksa, odgovori na njega su isto tako različiti, premda se uglavnom uvek vrte u istom krugu koji se može opisati poznatom trijadom: pozorišni stvaralac – gledalac – kritičar. Pri tome nije svejedno za koji medij je pisana pozorišna kritika. Verovatno je radijski tip ili televizijski tip pozorišne kritike drugačiji od one koja je pisana za novine, dakle, za tzv. „dnevne“, „prateće“, „ažurne“ – pisane i štampane svrhe. Ovde su razlike relativno velike, razapete između, recimo, proširene, komentarisane informacije o pozorišnom događaju ili obimnije, stručno argumentovane i analizirane ocene. Na ovaj način, upravo je ova ažurna stručna kritika najprivlačnija, najvrednija i najpoželjnija kako kod pozorišnih stvaralaca, tako i kod gledalaca, premda neki vole da je klasifikuju samo kao impresionističku. Pri tome, razume se, ne misle na istorijsku tipologiju ove kritike, već na impresiju, utisak, koji je često možda uistinu na ivici stručnosti i bliže nekakvim intuitivnim spoznanjima (dopadanje), nego li aksiološkim kriterijumima. Međutim, i ovde je praksa veoma raznorodna: mislim da je u brojnim jugoslovenskim novinama pozorišna kritika kako po svojoj ambicioznosti, tako i po temeljitosti, bliža revijalnoj, negoli dnevnoj kritici, drukčije rečeno, prevashodno vanliterarnih revija, gde je između dva rata imala stalno mesto, u brojnim primerima „preselila“ se u dnevne listove.

Suštinski je drugačije s kritikom koja je pisana za stručnu reviju. U principu, radi se o obimnom, produbljenom istraživanju i kritičkoj refleksiji pozorišnog fenomena, namenjenom čitaocu ili stručnjaku, koji se ovim fenomenom studioznije bavi. I još nekome je namenjena pozorišna kritika, bilo dnevna, bilo revijalna: pozorišnoj istoriji. Ona se svojim sintetičkim istraživanjima oslanja na reference tzv. dnevne, kao i revijalne kritike: takvim istraživanjima reference koriste kao „dokazna“ građa. Dileme o tome, da li su moderne, posebno snimateljske tehnologije nešto oduzele klasičnoj, pisanoj kritici, neprestano se otvaraju i aktuelizuju, ali bez ikakvog samozadovoljstva može se konstatovati da sve, pa i najsavremenije istorijske studije ili monografije o pozorištu još uvek uzimaju u obzir pisane reference kao očigledno relevantne.

Još i ovo: pravi pozorišni kritičar piše svoj kritički diskurs i za sebe i sebi, ne mislići u procesu samog pisanja kakva će biti sudbina tog pisanja. Ili, kako je to već mnogo puta zapisano: pozorišni kritičar kao literarni, umetnički, muzički, filmski itd. – piše uvek „svoju knjigu“, ne obazirući se na njenu „javnu“ sudbinu. Pri tome moguće zamerke o samozadovoljstvu, narcizmu ili čak samovolji takve pozicije treba izdvojiti iz ozbiljne rasprave, jer se te zamerke po pravilu rađaju u sasvim drugačijim, takoreći inkompatibilnim kontekstima, koje u vezi s tim ne treba istraživati, već samo verifikovati.

Prvi deo pitanja – kako i zašto pišete pozorišnu kritiku – zahteva široku autorefleksiju za koju ovde nema prostora. Svakako, da upotrebim otrcanu frazu, kritičar piše onako, kako to piše drugi kritičar: ako to nije samo dužnost, već stručno i spisateljsko opredeljenje, jasan je i odgovor, zašto neko piše kritiku. S nešto patosa moglo bi se reći da je kod zaista angažovanog kritičara pisanje, da to kažem što jasnije i sažetije, stvar individualne kreativne vokacije. Ko joj se ne odazove i ne preda, može biti samo saputnik ili uglavnom slučajni adept pozorišne kritike.

Zašto nam je potrebna pozorišna kritika, iako je njen diskurs „govor o bivšem“?

Ako ostavimo po strani sve pragmatične motive koji dokazuju da je pozorišna kritika potrebna kako glumcu, tako i gledaocu i istraživaču, odnosno istoričaru, priznali to oni ili ne, njena opravdanost je posebno relevantna baš radi toga, što „govori o bivšem“, štaviše, o mrtvom. Ili, kao što sam već negde zabeležio: pozorišna kritika je, u poređenju s drugima – literarnim, muzičkim, likovnim, filmskim, arhitektonskim i ostalim – u potpuno samosvojnom položaju. Sve umetničke kritičke produkcije, osim pozorišne, mogu da se sačuvaju: knjiga se može pročitati i posle dugih decenija, muzika može da se svira uvek iznova o u različitim izvedbama; slike i skulpture još od Aktamire prkose vremenu i svim promenama, opirući se prolaznosti i smrti u galerijama i muzejima, gde jesu i gde će ostati izložene još tokom novih vekova, čuvane građevine i spomenike samo polako nagriza zub vremena; stare filmove gledamo u kinotekama. Jedino pozorišna predstava prođe, umre, utone u zaborav. Neopozivo i zauvek. Ni za približan ili privremen život ne mogu je probuditi npr.

magnetoskopska konzervacija ili filmski zapis: snimljena i prekadrirana, više nije neposredna i živa, ni u kom slučaju autentično slična sebi, svojoj pravoj i neponovljivoj primarnoj slici. Tako je, dakle, pozorišno ostvarenje još uvek više ili manje odlučujuće vezano sa greškama podložno i nesigurno čovekovo sećanje, mogućnost za njenu kasniju rekonstrukciju vezana je za pisanu, slikovnu i drugu dokumentarnu građu. Pri tome je ovde, dakle, prva, jedinstvena i neponovljiva *vrednosna ili opisno-interpretativna* još uvek u privilegovanoj moći i nadležnosti kritičarove pisane reči. Ona je svakako, uprkos mnogim značenjskim, semantičkim i stilskim nijansama, uprkos raznim kritičkim modelima i postupcima, uprkos kritičkim idejama, ideologijama i metodologijama, pravcima i stilovima, uprkos različitim ocenama o istom delu još uvek isuviše siromašna, isuviše škrtta i nezgrapna, da bi živ život i više od toga – jer punokrvno pozorišno umetničko delo prevazilazi život odmah, čim se iznova potpuno rodi, zamišlja i oblikuje iz prirode ili iz čoveka i sveta nevidljive ili samo naslućene krajeve i radnje – ova reč je, dakle, preslaba i preskromna da bu sve to, bar za nuždu, mogla jasno da opiše. Jer su pozorišna predstava i duga mnogih vizuelnih i slušnih varijanata u njoj mnogo razigraniji u strastima i osećanjima, u spoznanjima i mudrostima, beskrajnim kombinacijama i mutacija koje gradi stvaraočeva fantazija; onih i takvih. kad jednostavna percepcija i deskripcija više nisu dovoljne: očima, doduše, gledamo i vidimo, ušima slušamo i čujemo, a pozorišna, dakle, umetnička snaga raznih blagih i burnih, grubih i nežnih budnih i sanjarskih, brutalnih i krhkih izaziva orkestar ljudskih osećanja i oseta i zna i ume i da izmeša: kao da u pozorištu iznenada očima i slušamo, a ušima i gledamo. I sve to, uz umetničko delo koje je „bivše“. Zato, da se bar nešto nesigurnog i smrtnog sačuva, pozorišna kritika je kao, ako ništa drugo, a ono bar donekle racionalan i konzistentan „govor o bivšem“ – utoliko opravdanija i potrebnija. Ova opravdanost i potreba je uvek u izvesnoj srazmeri s kritičarovom individualnošću, njegovim darom, znanjem, ukusom, iskustvom, spisateljskom spretnošću i stručnim pogledima koji treba da prevazilaze samo užu teatrološku struku. S njegovom intimom takođe – da ne kažem i erotskom – privrženošću pozorištu. A sve to je već drugi deo priče.

Kojih kriterija se pridržavate u proučavanju pozorišnog umetničkog dela?

Odgovoriti na ovo pitanje značilo bi napisati vlastitu poetiku, ali i ona bi bila samo privremena, jer sam uveren da se posebno u pozorišnoj umetnosti ne mogu utvrđivati nikakve univerzalne aksiologije: bilo radi individualnog temperamenta kritičara, pogled na svet, kompleksne informisanosti, estetske profilisanosti i još čitavog niza drugih relevantnih osobina, pre svega radi izrazito nestatično osobine pozorišne umetnosti, njene nedogmatičnosti, umetnosti koja se iz konkretnog vremena i prostora uvek iznova rađa i stvara.

Kad sam pre mnogo godina počeo kritički da reflektujem pozorišne predstave, isprva sam bio vezan za izvesne stereotipe, činilo mi se da se samo po sebi razume da pristanem na poznat Lesingovo uputstvo da je kritičar dužan da razdvaja kreativni udeo dramatičara od udela pozorišnih stvaralaca, u

tome, npr. udeo reditelja od udela glumca i po toj logici svih ostalih učesnika pozorišne predstave. U temelje ovog razdvajanja položena je poznata dihoto- mija koja je s jedne strane favorizovala dramski tekst, s druge, u njegovu pre- vashodno reproduktivnu zavisnost postavljala je scensku interpretaciju. Uz to je *eo ipso* propuštala, ako ne i zanemarivala, eminentne pozorišne vrednosti kao autonomne kreativne „nomade“, premda je tačno da za to nije kriv Lesing, već onaj, koji je pomenuto razdvajanje tako neopozivo prihvatio. Istovremeno s ovim spoznanjem, ne treba prevideti da je nekoliko elemenata Lesingovog uputstva ostalo u mojoj kritičkoj praksi i danas, kad pozorišno umetničko delo istražujem i analiziram s aspekta konsistencije i konvergenije njene dramske i pozorišne strukture i ocenjujem, kao što sam već rekao, funkcionisanje, odno- sno nefunkcionisanje njenih delotvornih značenjskih i artistskih elemenata i procesa koji sublimišu kako reč, tako i govor, kako vreme, tako i prostor, kako život ideja, tako i lepotu – uvek i evidentno vezanih onim fenomenološkim pojmovima koji se najsžehtije imenuju – *pozorišnost*. Unutar ovako stukturisa- nog fenomena pozorišne predstave pripada jednako vredna kritička pažnja usmerena na sve stvaraoce od autora literarnog predloška do glumca, redite- lja, dramaturga, scenografa, kostimografa i svih ostalih kreativnih delova pred- stave. Artikulacija ove ravnopravne pažnje svakako je različita, često isuviše vezana za kritičke stereotipe i uopštavanja koje nepravedno zasenjuju indivi- dualnu izražajnost i posebnosti, ređe je ispisana nadahnutom deskriptivnom energijom i takvim interpretativnim diskursom koji svojom jasnoćom bar ver- balno i bar donekle rekonstruiše uvek neuhvatljivu pozorišnu umetnost. Ne kao opravdanje, već istini za volju, treba dodati da na tako nepotpunu, kole- bljivu ili promenljivu sliku pozorišne kritike često utiču i takozvane objektivne okolnosti – od brzine i ograničenog prostora koji su posebno prisutni u tzv. dnevnoj kritici, do subjektivnih slučajnosti među koje spada npr. kritičarova stvaralačka kondicija koja svakako nije i ne može biti nešto mehaničko, uvek podjednako intenzivno, da o ozbiljnim dilemama, kakv je kritičar, da tako kažem, intimni afinitet bilo prema dramskom tekstu ili konkretno ostvorenoj predstavi – i ne govorim.

Bilo kako bilo, pitanje kritičarovog instrumentarija uistinu je zamršeno i kompleksno, zato ga ovde nisam mogao detaljnije tematizovati, već samo ski- cirano shematizovati. I to samo kroz subjektivnu optiku. Drugačije nije i ne može da bude. Nijedna kreativnost – osim možda naučne – ne krije tu optiku, pa ni kritičarova to ne može, ne sme i neće. Kad bi je krila, bolje bi bilo da je se odrekne. Takvo odricanje značilo bi blokadu smisla svake umetničke reflek- sije i kritike, pa prema tome i pozorišne.

*Prevod sa slovenačkog:
Miljenka Vitezović*

POZORIŠNA KRITIKA IZNUTRA

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Jovanom Ćirilovim**

U mnoštvu Vaših pozorišnih, književnih i kulturnih angažmana kakvo mesto zauzima pozorišna kritika?

Pozorišnu kritiku smatram svojim osnovnim zanimanjem. Sve ostalo – poezija, roman, leksikografija za mene su lepa igra. Ja sam kritičar ne samo kada pišem kritiku, već i kada delujem u pozorištu. To je kritika iznutra, ona teža vrsta kritike. Lakše je napisati kritiku za novine i časopis, nego glumcima posle pregledne probe reći precizni koristan sud.

Zašto, kako, kome i na koji način pišete pozorišnu kritiku?

Pozorišnu kritiku pišem pre svega sebi da bih objasnio pozorišni fenomen koji je preda mnom. Uveren sam da ako taj fenomen objasnim sebi da ću ga time objasniti i drugima. Ili bar ostaviti svedočanstvo o svom mišljenju.

Koji je osnovni zadatak pozorišnog kritičara danas?

Osnovni zadatak pozorišnog kritičara danas je isti kakav je bio uvek, da bude svedok svoga vremena, da bude savest pozorišnog života, razvijeni gledalac i mnogo što šta drugo što se biva samim činom kritike.

Zašto je kritika još uvek raspeta između dramskog teksta i njegovog scen-skog uprizorenja, pozorišne predstave?

Jezik kritike je bliži jeziku teksta, jer je od slične građe. Jezik uprizorenja je od druge građe, te je teže naći adekvatni jezik da bi se obuhvatio. Ja lično sam se uvek trudio da taj jezik savladam, mada je to do kraja nemoguće.

* ĆIRILOV, Jovan – srpski pozorišni kritičar, književnik, teatrolog – rođen u Kikindi, 30. VIII 1931. gde je završio srednjoškolsko obrazovanje. Na Filozofskom fakultetu u Beogradu diplomirao studije filozofije, 1955. Pozorišnu kritiku piše od 1952. u „Studentu“. Od 1955. je dramaturg Jugoslovenskog dramskog pozorišta, a kasnije umetnički direktor. 1967. prelazi u Atelje 212 kao dramaturg, gde deluje do 1985. kada je izabran za upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Od 1967. je umetnički direktor Beogradskog internacionalnog festivala (Bitef-a). Od 1979. redovni je pozorišni kritičar lista „Politika“. Pisac je brojnih drama, dramatzacija, radio-drama i filmskih scenarija.

Objavio je sledeće knjige: *Neko vreme u Salzburgu*, roman; *Putovanje po gramatici*, pesme; *Rečnik novih reči*; *Rečnik pesničkih slika*; *Putovanje po pozorištu*, teatralije; *Srpsko-hrvatski rečnik varijanti*; *Uzaludna putovanja*, pesme. Ćirilov slovi kao jedan od naših najboljih poznavalaca savremenog svetskog pozorišta. Preveo dela Krofera Fraja, Žana Ženea, Toma Stoparda, Sema Šeparda s engleskog i francuskog jezika. Dobitnik je Sterijine nagrade za pozorišnu kritiku (1982). Redovno saraduje u „Sceni“ i drugim časopisima za umetnost i književnost.

Šta za Vas predstavlja pozorište kao prostor umetničkog izražavanja?

Pozorište je umetnost koja je u najvećoj meri sinteza svih umetnosti i zato je najzamamnija, najprivlačnija i istovremeno najnesavršenija. Zbog toga meni i najdraža. Ništa brže ne prati zov vremena, društvene zahteve u dubljem smislu reči i ništa brže ne zastareva. Uхватiti tu umetnost milu bogu Kairosu za perčin je i jedna od najlepših funkcija kritike.

Koje su ličnosti i pojave u nas i u svetu dale najveći doprinos razvoju pozorišne kritike kao estetičko-kritičke i teatrološke discipline?

Ja volim Dž. B. Šoa kao kritičara zbog njegove duhovitosti, i Žila Lemetra zbog duha. Svetsku tekuću kritiku ne volim ili je preinformativna, kao francuska ili previše ubitačna kao američka. Najradije čitam Jovana Hristića, najviše cenim iskustvo i mudrost Vlade Stamenkovića, i više se slažem sa njegovim pojedinačnim sudovima, nego njegovim pogledom na pozorište, a najdublji teatrolog i najduhovitiji tumač naše dramske književnosti je Mirjana Miočinović. Dalibor Foretić me vredno obaveštava šta se dešava na mapi Jugoslavije i cenim njegove jasne sudove bez apriorne strogosti... U prošlosti više volim stvaraoce koji su s vremena na vreme pisali o pozorištu nego profesionalne kritičare – dakle voleo sam da čitam kad pišu o pozorištu Isidora Sekulić, Matoš, Mihiz... Krleža...

Koje su antologijske predstave jugoslovenskog i svetskog teatra predmet Vašeg kritičkog prosuđivanja među najboljim u vremenu Vaše kritičko-pozorišne aktivnosti?

Neke najbolje predstave za četiri decenije moga kritičarskog i teatrološkog delovanja nisu i moje najbolje kritike. Mislim da sam odigrao neku pozitivnu ulogu u slučaju *Golubnjače* i u najboljim trenucima Ljubiše Ristića, a možda tu i tamo oko nekih mlađih dramskih pisaca. Kao kritičar unutar pozorišta odigrao sam često bitnu ulogu, ali to je za memoare, koje verovatno nikada neću napisati.

Zašto je kritika „nadređeno“ suđenje o nečemu što nije sama u stanju da stvori?

Mislim da je to pitanje davno raspravljeno i nije baš ozbiljno pitanje. U životu uloge su podeljene tako da neko stvara a drugi prosuđuje. Jeste to raspored uloga nesavršenog društva i nesavršene istorije. Možda će doći vreme kada će svi samo stvarati, ali dogod umetnost bude bila roba, biće i kritičara. Uloga u osnovi neplemenita, po svom poreklu, ali može u rezultatu da bude izuzetno plemenita.

Zašto je kritika u principu izvan procesa pozorišnog stvaranja i bavi se samo prividom jednog jedinog viđenja pozorišne predstave?

To je i razlog što sam oduvek, sem u prvim studentskim danima kada sam bio kritičar „Studenta“ (1952–54), bio pre svega kritičar iznutra. Takvih kritičara ima dosta u svetu, kao što su bili Flašer kod Grotovskog, ili kao što je Šefer kod Čulija, ili kao što je Nenad Prokić u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Takvi su često i i Mani Gotovac i Petar Brečić.

Kako je moguće uvesti pozorišnu kritiku kao konstitutivni proces pozorišnog stvaranja?

Moguće je i potrebno. Svako pozorište bi trebalo da ima jednog intelektualca iznutra zaduženog za pravo, dublje mišljenje, filozofsko, estetsko, društveno, ekološko, i šta ti je zanam kakvo, koje nije prosta proizvodnja pozorišta, koje u svakom suprotnom slučaju postaje proizvod zabave.

Zašto nam je potrebna pozorišna kritika?

Odgovor može da glasi kao i odgovor osvajača Himalaja, zašto se peti na 8000 m visine: „Zato što je tu.“ To je odgovor na mnoge elemente života, mnogo čega postojećeg.

O DRAMSKOJ KRITICI

*Razgovor sa pozorišnim kritičarom Sretenom Perovićem**

U Vašoj višedecenijskoj književnoj djelatnosti Vi ste se angažovano bavili i dramskom kritikom o čemu svjedoče Vaše knjige „Darovi scene“, I - II, i druge, posvećene drami i pozorišnoj umjetnosti. Kako glasi Vaša ars poetica i metod dramskog kritičara?

Dok sam gledao predstavu o kojoj ću pisati, nikad nijesam razmišljao ni o jednoj teoriji, ali sam još od studentskih dana *znao* da predstava nije dobra ako me u toku *scenskog zbivanja* „hvata san“, ako se osjećam umorno, pospano, ili ako mi, na primjer, smeta „gust vazduh“ prenatrpanih galerija Pozorišta na Trgu Republike... Inače, kao student beogradskog Filozofskog fakulteta i savnovnik (ponekad i ilegalni) Đilasovog doma ili Doma na Voždovcu, ja sam bio jedini Crnogorac koji je, kao brucoš, prodavao *bon za večeru* da bi kupio kartu za predstavu (dramsku ili opersku) u Narodnom pozorištu ili Beogradskom dramskom pozorištu, a kasnije i u Jugoslovenskom dramskom pozorištu; drugi su moji zemljaci odlazili, svi bez izuzetka, na sportske priredbe ili u kafane... Na sreću, brzo su me upoznali portiri – u Narodnom i na Kolarcu, te sam godinama uživao njihovu privilegiju – da ne moram da prodajem *večeru za ulaznicu*. Priznaćete, u takvim uslovima – kao student književnosti - nijesam se bavio vlastitom *ars poeticom*; a u tadašnjoj *Biblioteci na Kalimegdanu* sam se, neobavezno, upoznavao sa dalekoistočnim, pa ruskim i francuskim starijim savremenijim teoretičarima i istoričarima teatra, a nekog od njih, kao npr. Sartra, i neposredno sam „upoznao“ za vrijeme njegove posjete Beogradu. Međutim, na moje razmišljanje o pozorištu više su uticali (međusobno različiti) Hugo

* PEROVIĆ, Sreten – crnogorski književnik, pozorišni kritičar, teatrolog, dramski autor, - rođen u Gornjoj Gorici, Podgorica, 15. februara 1932. Višu realnu gimnaziju završio u Titogradu (1950), a *Jugoslovensku i svjetsku književnost* na Filozofskom fakultetu u Beogradu (1956). Prvu zbirku stihova *Zvuci i daljine* objavio je 1951. godine u izdanju Književnog kluba studenata Beogradskog univerziteta. Za vrijeme studija saradnik kratkovekog *Studentskog književnog list* (1952), te jedan od pokretača i urednika književne revije *Vidici* (1953) i predsjednik Književnog kluba studenata Beogradskog univerziteta (1954). Po povratku u Crnu Goru radi kao profesor književnosti u titogradskoj Srednjoj tehničkoj školi (1956–1961); istovremeno je i glavni urednik časopisa *Susreti* (1957–1962). U titogradskom izdavačko-štamarskom preduzeću Grafički zavod je, od januara 1963, urednik više edicija i odgovorni urednik edicije *LUČA, antologijske biblioteke crnogorske književnosti*, u kojoj su u 80-ak tomova objavljena najznačajnija djela klasične i savremene crnogorske književnosti. Od 1975. do 1981, Sreten Perović je odgovorni urednik i direktor Izdavačke djelatnosti *NIO Pobjeda*, a zatim glavni urednik, zamjenik direktora (1981–1983) i direktor (1983–1991) Leksikografskog zavoda Crne Gore i glavni urednik za oblast *Kultura i prosvjeta* u projektu *Enciklopedije Crne Gore*. Knjige kritika: *Lirska zamišljenost nad životom*, TG, 1967; *Pregled crnogorske dramske književnosti*, TG, 1974; *Živi vjetar*, CT, 1975; *Krugovi*, CT 1978; *Darovi scene*, pozorišne kritike, 1–2, TG, 1986; *Ogledi i eseji*, Nikšić, 1990; *Makedonija ekumena*, kritike, preveo D. Baševski, SK, 2006; *Besjeda o Prličevu*, Ohrid 2009; *STUDIJE, KRITIKE, ESEJI, Izabrana djela*, knj. IV, PG 2012.

Klajn i Eli Finci, nego Stanislavski, Breht, ili znatno mlađi i „moderniji“ zapadnoevropski teoretičari, koje sam tek parcijalno *upozvao*.

Šta je estetski predmet pozorišne kritike?

Svaki elemenat predstave je bitan činilac ukupnog estetskog utiska, estetske cjeline. Gotovo da i nema dobre predstave *bez dobre ideje* u tumačenju odnosne tekstualne osnove (provokativne, poetske, dobro smišljene, misaone, stilski osobene i žanrovski čiste), još manje - bez dobre glumačke *igre (oživljavanje)* likova i njihovih međuodnosa), niti bez adekvatne scenografije i kostimografije, pa ni bez „ugodnih“ muzičkih akcenata i efektne i efikasne rasvjete i dr...

Koji je osnovni zadatak pozorišnog kritičara?

Mnoge su potencijalne obaveze onih koji se maker i amaterski bave scenom umjetnošću, pogotovo onih koji takve i slične djelatnosti „kritikuju“. Kritika ove oblasti je osobenost u svakom konkretnom slučaju, jer se bavi *fluidima*; ono što je predmet pozorišnog kritičara (njene analize ili sinteze) nestaje u trenutku scenske *opsjene*, a taj trenutak treba *zaustaviti*, što je moguće pomnije analizirati, onima koji su predstavu videli ukazati na ono što je „dobro“ a što „nije najbolje“, a buduće gledaoce zainteresovati solidnom analizom i nekim efektnim rediteljskim rješenjima ili pojedinostima iz igre i ostalih elemenata predstave. Uza sve to, kritika treba da bar indirektno naznači (kao *skrivenakamera*) društvenu klimu u kojoj se predstava zbiva, jer kritika ne smije biti puka „estetska“ apstrakcije; ona je i svjedok o vremenu, društvu, ekonomskim i drugim uslovljenostima.

Navedite svoju Antologiju crnogorske drame i pozorišta, autore i reditelje, u vrijeme Vašeg dramsko- kritičkog angažmana?

Teško je, odgovorno je izdvojiti nekoliko imena: crnogorskih dramskih autora, reditelja i glumaca u crnogorskim pozorištima (ne samo Crnogoraca), glumaca koji su počeli ili se formirali i dali vrhunska ostvarenja – uglavnom u Crnogorskom narodnom pozorištu. Jer moje *kritičko* praćenje pozorišnog stvaralaštva i proučavanje teatarskog i dramaturškog nasljeđa teatrološkog – kad je Crna Gora u pitanju – moglo je samo posredno da se odnosi i na nekadašnja gradska pozorišta (u Nikšiću, Pljevljima, Kotoru i Cetinju) koja su praktično prestala da postoje kao profesionalni kolektivi već 1958. godine. Jedino, *centralno* (bolje reći: centralizovano!) Crnogorsko narodno pozorište u Titogradu nastavilo je rad – materijalno glumački ojačano, ali i sa povećanim obavezama prema svim crnogorskim regijama.

Pa ipak, izbor postoji. Od svih reditelja (ne brojim gostujuće) trajni doprinos su dali: Ilija Doda Nikolić, Nikola Vavić, Blagota Eraković, Branislav Mićunović, Radmila Vojvodić, Jagoš Marković, Milan Karadžić.... Glumaca je znatno

više. Neki su u Crnoj Gori bili kratko, drugi mnogo godina. U toj drugoj polovini XX vijeka moja kritička riječ je naročito istakla glumačka imena koja su doprinijela razvoju i dobrim ostvarenjima u crnogorskom teatarskom životu. To su: Ana Nikolič Kačanik, Miloš Jeknić, Dušanka Todić, Milorad Spasojević, Nada Blažević, Vladimir Popović, Neda Spasojević, Petar Begović, Petar Vujović, Zlata Raičević, Boro Begović, Dragica Tomas, Veljko Mandić, Ljubica Šarkić, Mirko Simić, Petar Tomas, Grozdana Lengold, Branislav Vuković, Slobodan Marunović... Scenografi: Velibor Bucko Radonjić, Vojislav Žižić, Vana Prelević... Kompozitori: Cvjetko Ivanović, Boro Tamindžić, Žarko Mirković, Senad Gačević... Crnogorski dramski pisaci (druge polovina XX i prve decenije XXI v.) imali su uspjeha na repertoaru CNP: Veljko Mandić, Radoslav Rotković, Sreten Perović, Veljko Radović, Jevrem Brković, Borislav Pekić, Vasko Ivanović, Žarko Jovanović/Komanin, Borislav Pekić, Radmila Vojvodić, Ljubomir Đurković, Mirko Kovač, Stevan Koprivica...

Kao saradnik Sterijinog pozorja sistematski ste pratili dramu i teatar u Jugoslaviji. Navedite svoju Antologiju jugoslovenske drame i pozorišta?

To je sad moguće jedino ako se uzme u obzir samo ono što je dominiralo u programu Sterijinog pozorja do „jogurt revolucije“; nakon tih događaja, Sterijino pozorje je izgubilo univerzalni ugled i internacionalni značaj. Dakle: *Kiklop* Ranka Mrinkovića u režiji Koste Spaića – HNK; *Ognjište* Žarka Komanina u režiji Blagote Erakovića – CNP; *Simovićeva Hasanaginica* u režiji Željka Oreškovića, s izvanrednom Nedom Spasojević – NP, BG; *Oslobođenje Skopja* Dušana Jovanovića u režiji Ljubiše Ristića – Centar za kulturu ZG; *Divlje meso* Gorana Stefanovskog u režiji Slobodana Unkovskog - Dramski teatar SK...

Kako vidite savremenu dramu i pozorište u Crnoj Gori danas?

Pojavljuje se čitav niz mladih, uglavnom iz reda studenata ili diplomiranih studenata Fakulteta dramskih umjetnosti sa Cetinja. Pa ipak, srednja i nešto starija generacija dominira kvalitetom svojih dramskih djela – osavremenjenih i u formalnom i u sadržajnom pogledu. Nesumnjivo najkvalitetnije tekstove pišu Ljubomir Đurković i Radmila Vojvodić. Njima se sa *evokativnim romansom* priključuje Stevan Koprivica.

Pozorišta u Crnoj Gori (CNP i Gradsko pozorište u Podgorici, Kraljevsko pozorište Zetski Dom na Cetinju, Nikšićko pozorište; te poluprofesionalni teatarski kolektivi u Bijelom Polju, Herceg-Novom i Tivtu...) pokušavaju da se izbore za zanimljiv i uspješno realizovan repertoar. No, pod pritiskom ozbiljnih finansijskih teškoća, svi se zadovoljavaju osrednjim rezultatima. U posljednje vrijeme, nekoliko značajnih predstava (Šekspirov *Otelo*, *Lažni car* Mirka Kovača, Molijer, Gončarov, Ibzen, Čehov – sa domaćim i gostujućim rediteljima i istaknutim glumcima) imalo je internacionalni uspjeh, što je CNP uvrstilo u visoko cijenjene južnoevropske teatarske kolektive.

Dekomponovanjem Jugoslavije, kao moderne evropske zemlje, šta su dobile novonastale države, a šta izgubile u oblasti dramskog stvaralaštva i pozorišne kulture?

Teatrima je bilo bolje, između ostalog i zato što je relativno stabilizovana srednja klasa pozorišnu umjetnost (pa i vlastiti odlazak u pozorište) smatrala svojim privilegijom, obavezom, pa i svojim prestižom, što imalo bitnog uticaja i na odnos državnih institucija... Današnji finansijski moćnici uglavnom nijesu zainteresovani za kulturu, za umetnost još manje (osim za slikarstvo – iz *dekorativnih* razloga), a tako je uglavnom i sa višepartijskim čelnicima, što se prenosi na partijsko članstvo. Jednostavno, nema „stare gospode“, nema u tom pogledu odnjegovane mladosti, nema velikih nadanja, a za napredak i egzistenciju pozorišne umjetnosti potrebna je i *kreativna iluzija* konzumenata. Najzad, a ne najzad – u ovim materijalnim uslovima, koji uglavnom nijesu posljedica disolucije ex-YU-federacije, sporo narasta nova pozorišna publika, jer su „ideali“ drukčiji, pa je i pomoć, finansijska pomoć držve sve restriktivnija.

U Crnoj Gori posljednjih godina Ministarstva kulture predvodi eminentni pozorišni reditelj, prof. Branislav Mićunović, koji se zdušno bori da pozorišne i ostale kulturne institucije dobiju što je moguće veću podršku Države. Nije dovoljno, ali u ovim ekonomskim uslovima teško da može biti bolje.

Čemu pozorišna kritika danas?

Pozorišna kritika danas je prava rijetkost. U Crnoj Gori je gotovo i nema. Nakon 55 godina neposrednog kritičkog praćenja pozorišnog života u Crnoj Gori i na prostorima ex-YU, ja sam prestao da pišem pozorišnu kritiku, a moja nastojanja da se pokloni posebna pažnja odgoju nekog mladog kritičara nijesu urodila plodom, Ipak, povremeno se kao recenzenti tekuće pozorišne produkcije javljaju neke mlađe dame, I ja se nadam da će im to biti trajnije interesovanje. pogledu.

Prava pozorišna kritika je potrebna i danas, potrebniija nego juče. Ali sad se najava pozorišne djelatnosti obavlja preko pijara, a to se sasvim pretvorilo u nekritičku reklamu – kojoj se sve manje vjeruje. Po toj reklamnoj šemi - sve je odlično, sve je genijalno, svaki mladi glumac dobija prostore za intervjuje u kojima daje savjete (kao da je Stanislavski ili Mejerholjd), i tome malo vjeruju i oni malobrojni, koje zaista pozorište interesuje.

Koje su kritičarske i teatrološke ličnosti i pojave dale najveću afirmaciju dramati i pozorištu u Crnoj Gori u XX vijeku?

Kritičara, rekosmo, još nema. A najznačajni crnogorski teatrolog bio je prof. Ratko Đurović, koji na žalost – već deceniju i po nije među nama. Akademik Radoslav Rotković, nedavno preminuli dr Miloš Milošević, moje decenijsko *interesovanje* i doktorske disertacije nekih profesora na cetinjском FDU jesu doprinos teatrologiji; ali afirmaciji „drame i pozorišta u Crnoj Gori“ najvi-

še doprinose praktičari, pisci i reditelji – o kojima je već bilo riječi u prethodnim odgovorima.

Kako glase Vaši savjeti mladom pozorišnom kritičaru?

Mladi ljudi ne vole savjete. Dame – još manje. Izrastanje u dobrog i dostojnog pozorišnog kritičara podrazumijevanje uvažavanje više činilaca. Naprije, potreban je dar, talenat (a on sadrži i ljubav za odabranu oblast), zatim – ozbiljan rad na samoobrazovanju, te pošten odnos prema stvaraocima / stvaralaštvu, respektovanje uslova u kojima konkretno umjetničko djelo nastaje, uz određenu podršku sredine (koju treba zaslužiti). Naravno, može i na druge načine...

U Berima, 7. septembra 2013.

O NOVINSKOJ POZORIŠNOJ KRITICI

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Milosavom Mirkovićem**

Šta za Vas predstavlja pozorište i drama kao umetnički, kulturni i društveni fenomen?

Za mene je pozorište nadasve poetski zavičaj ponovne čovekove slobode i slobode međuvremena u zadatom čovekovom zavičaju.

Kako ste postali pozorišni kritičar?

Pozorišnim kritičarem postah, spontano, naivno, ali sa intimnom estetičkom sveskom još iz gimnazijskih dana, gde sam, nezavisno od đučkih kolektivnih poseta teatru, gledao predstave po nekoliko puta. Prvu javnu kritiku, napisao sam i objavio, čini mi se 1949., u požarevačkoj „Reči naroda“. Radilo se o Gogoljevoj „Ženidbi“ koju je režirao Fredi Fazlovski, i igrao je čini mi se Ževakina. Kao brucoš Stomatološkog fakulteta, redovno počeh pisati književne kritike i beleške u „Studentu“, gde su pozorišnu kritiku objavljivali Jovan Ćirilov i Slobodan Selenić. Moja prva pozorišna kritika obeležila je legendarnu „Staklenu menažeriju“ sa Ljiljanom Krstić, Ljubom Tadićem, Lukjanovom i Đuzom Stojiljkovićem. Pedeset i pete za moje studentske pozorišne „izveštaje“ zainteresovao se Milan Dedinac. Pružio mi je ruku, i poverenje, i na velika vrata uveo u Jugoslovensko dramsko pozorište.

Zašto ste pisali pozorišnu novinsku kritiku šezdestih i sedamdesetih godina i koja je, po Vama, funkcija novinske pozorišne kritike?

Sa osnivanjem „Beogradske nedelje“ počela je moja novinarska diferencijacija. Iz ljubavi i potrebe za pozorištem, kao intelektualnim staništem, kao estetičkim zavičajem bez mere, - redovno, nezasito sam pisao pozorišne kritike, komentare, bilanse sezona, - razume se beogradskih. Novinska kritika kulturnih činova i rezultata bila je favorizovana, pomalo i u modi liberalnijih

* MIRKOVIĆ, Milosav – srpski književnik, književni i pozorišni kritičar – rođen u Aleksandrovcu 29. VI 1932. Piše poeziju, eseje, književnu i pozorišnu kritiku, Jedan od najistaknutijih predstavnika tzv. impresionističke novinarske pozorišne kritike beogradske scene u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Objavio više knjiga: *O esteticima, o etici, o tici*, eseji, 1963; *Veliki drug*, eseji, 1974; *Slap na Drini*, eseji, 1975; *Župska sela*, pesme, 1975; *Beogradski pesnički krug*, eseji, 1981; *Naš roman*, eseji, 1984; *Moja Župa, moja Okeanija*, pesme, 1985; *Eseji od nemira*, 1985, i dr. Za skoro 60 godina stvaranja, objavio je više od 16.000 tekstova. Objavio je i pedesetak knjiga poezije, eseja, drama inekoliko knjiga o pozorištu. Bio je urednik brojnih edicija, jedno vreme upravnik Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Beogradu, 1974–1977. Saradnik brojnih književnih časopisa, a često objavljivao u „Sceni“, časopisu za pozorišnu umetnost. Priredio antologiju glumačkih portreta. Umro u Beogradu u 81. godini života, 23. IX 2013. Sahranjen je u rodnom Aleksandrovcu.

političkih loža i komiteta. Igru velikog ideološkog špil-majstora vodio je Eli Finci. Juniorskim autoritetom isticao se naš „klasić“ Boba Slobodan Selenić u „Borbi“. Muharem Pervić je, inspirisan prvim zrelim plodovima Ateljea 212 počeo pisati vrlo studiozne kritike u „Mladosti“. „Književne novine“ su već negovale mudro pero Vlade Stamenkovića.

Kako ste pisali svoju pozorišnu kritiku? Kako ste objasnili metod, poetički i teatarsko-estetički karakter svoga kritičko- pozorišnog prosuđivanja?

Pisao sam spontano, bujično, sutradan posle premijere. Klasično dramsko delo bih obnovio, kao redovnu lektiru, ali o samom delu nisam, osim tri-četiri rečenice, pisao ni ozbiljnije, ni estetički udubljenije. Ali sam zato, o novim domaćim dramama i farsama, pisao pevajući, gotovo klikćući. Rađao se, ne bez nespornosti i lutanja, novi, verodostojniji, oblikom bogatiji dramski književni pokret u nas. Kako sam bio žuriv, još uvek prepun impresija i objektivnih pravih, vedrih gledalaca, i ja sam postao neka vrsta dobronamernog „dežurnog gledaoca“. Po demokratskom, da ne kažem – plejbejskom načelu novinske kritike, bacao sam fleš na glumačku igru, na glumčevu dramsku aktivnost, na napredak glumačkog senzibiliteta. U tome sam video i podrazumevao i etiku i estetiku pozorišta koje je „radilo za mene“, i za koje sam radio, i ja, iz dana u dan, iz noći u noć, šezdesetih, sedamdesetih i „kusr godina“.

Kome ste pisali svoju pozorišnu kritiku?

Kome sam pisao? Ili – za koga sam pisao pozorišnu kritiku? Dvosmisleno, ali nikako dvolično pitanje, zar ne? Pa, bogami, imao sam široku i dobru čita-lačku publiku. Pisao sam za „Radost“, „Beogradsku nedelju“, „Pozorišnu kulturu“ (Ivanjijevu) „Ekspres-politiku“, punih deset godina, zatim za NIN, a hiljadu stranica, atipičnih za modernu kritiku, objavljivao sam u JEŽ-u, pod naslovom *Pozorišno perje i iverje*. Pisao sam za talente i obožavaoce, za gledaoce koji prvi put kročiše u teatar, i za one sladokusce, obdarene ironijom i skepsom. Dušan Matić, Marko Ristić. Milan Đoković, Dobrica Ćosić, Ljubinka Bobić, Nevenka Urbanova, Mira i Bojan, Dinulović, Soja Jovanović, a tek Mira Trailović... pa oni su, sabajle slali da im se donese „Ekspres politika“ sa mojim novinskim prikazima, kritikama...

Jedno vreme ste bili upravnik Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Šta je za Vas značio taj pozorišni angažman?

Bejah pozorišnim upravnikom najdražim mojim pozorištem, mojom kolevkom, mojim teatraskim licejem Jugoslovenskim dramskim pozorištem. Došao sam na to visoko, trusno i febrilno mesto, po spontanoj, pomalo kabitenskoj preporuci prvaka tog pozorišnog zavičaja. Od Milana Đokovića i ansambla pod njegovom upravom, herojskom koliko domaćinskom, nasledio sam poveć i raznovrstan repertoar: *Bubu u uhu*, koja se i danas munjevito vrti,

Tramvaj, zvani želja koje predadoh i mojim naslednicima, i velelepnu, nezaboravnu kreaciju nad kreacijama *Tarelkinovu smrt* Slovo Kobilina, i rame uz rame, Branka Pleše. A onda smo i mi, iz sezone gradili i negovali sjajne predstave: *Hedu Gabler* (reditelj Mata Milošević), *Mravinjak* (reditelj Branko Pleša), *Dunda Maroja*, reditelja Belovića, *Vasju Železnovu* i *Pučinu* sa Dejanom Mijačem, *Mister Dolara*, *Pigmaliona* (Stevo Žigon), Lanuovog *Zvrčka*, koji je posle, išao preko 300 puta!... Pa onda glumačka, samoupravna lakrdija: pobunjeni, sujetni prvaci su juniorski uznemireni „igračima sa klupe“. Razuzdana dnevna štampa, u šafranskoj boji uveliko, i sa podnaslovima: „Šta se događa u Jugoslovenskom?... Upravnik kočii samoupravljanje“ itd. itd.

Ali nisam otišao uvređen, i zanavek, kao Dedinac, niti sam se dalje svađao, brbljao protiv, zakerao, zamerao, nego posle letovanja opet na otvorena vrata, opet sa dobrim premijerama sa sve novijim i boljim glumcima Jugoslovenskog nam dramskog pozorišta.

Koje su najznačajnije predstave u vreme Vašeg kritičarko-teatarskog angažmana?

Svakako ću ponešto veliko, i nešto značajno ispustiti, iz svoje subjektivne antologije pozorišnih projekata za vreme moje kritike, mojih očiju „koje sve vide“... Već sam zapisao velike *Tarelkinovu smrt*, *Nikad se ne zna* Bernarda Šoa, *Junonu* i *Pauna O'Kejsija*, *Kad su cvetale tikve*, *Mrožekov Tango*, *Afera nedužne Anabele* Velimira Lukića, *Tomasa Mora*, *Zimsku bajku* Šekspirovu, *Zle duhe*, u Narodnom, *Zločin i kaznu* u Jugoslovenskom, *Mandat* Erdmanov i *Samoubica*, *Kavkaski krug kredom* (Stupica), *Kapetan Džon Pipfoks* (Belović), *Važno je zvati se Ernest* (Pleša), *Selo Sakule, a u Banatu* (Dimitrije Đurković), *Ribarske svađe* (Magelli), *Prljave ruke* (Drašković), *Kralj Ibi*, *Pseće srce*, (Draškić), *Kod lepog izgleda* (Magelli), *Kosa* (Mira Trailović – Zoran Ratković), *Maratonci trče počasni krug* (Draškić), *Balkanski špijun* (Kovačević) – ne idem hronološki, uzbuđen sam, kao da sam sinoć gledao – *Krmeći kas* (Komadina), *Razvojni put Bore Šnajdera* (Pleša), novosadskaa *Pokondirena tikva* reditelja Mijača, ah, da, *Na rubu pameti* (Mata Milošević) u Beogradu i režija iste dramatizacije Gradimira Mirkovića u Nišu, Žigonov *Pigmalion*, *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (Draškić), *Dantonova smrt* (Belović), *Kolubarska bitka* (Arsa Jovanović), *Večeras improvizujemo* (Magelli), s podmlađenom Mirom Stupicom, kao matronom – bliske su mi bile, kao kritičaru. Žigonove režije *Hamleta*, *Otela... Obična priča* (Belović), *Čovek od Lamanče* na sceni JDP, (Belović), *Ženidba i udadba* Mijačeva somborska režija... Zatim sve Ministarke, sve, Bobička, Rava-sijeva, Dara Apić, Rada Savićević, Olivera Marković, Mira Stupica...

Šta je svrha pozorišne kritike?

Svrha pozorišne kritike je da u sećanje običnog gledaoca ukotvi estetičke vrednosti same po sebi, a za letopise zabeleži sve himere, ljuspice i kristaliće, koji se troše od kratkovečne građevine pozorišne, umetničke. I, razume se, da

obeleži ukus i magnetna polja epohe, vremena, društva, pojedinca, stvaralačkog bića, plebejskog učešća u pozorišnom činu, kao i umetničkog statusa čoveka u zadatom prostoru.

Šta je estetski predmet pozorišne kritike i koji je osnovni umetničko-kritički zadatak savremenog pozorišnog kritičara?

Savremeni pozorišni kritičar se našao na ledini, na brisanom prostoru: pozorište kao da mu izmiče, da ga obilazi, a društvo ga ili ne čuje ili ga prečuje! A, onda, bojim se da je legalizovanoj osrednjosti u teatrima, u teatrskom životu, kritika počela da dodaje svoju, novinarski ogrezlu, osrednjost, bez većeg angažmana, bez etičke efikasnosti u oceni i proceni. U podivljaloj političkoj publicistici malo je metsa i manje šansi za umetnički govor o umetnosti.

Kao saradnik Sterijinog pozorja kako ocenjujete stvarni doprinos ovog Festivala razvoju naše drame i pozorišta?

Sterijino pozorje, najpre se, na horizontu moguće jugoslovenske saradnje, ukazalo kao jednogodišnja žetva najboljih pozorišnih realizacija klasike naše dramske, (Sterija, Marin Držić, Cankar, Krleža, Nušić, itd.) da bi ubrzo, sa talasom antidogmatske, pesnički nadahnute i samosvojne generacije domaćih dramskih pisaca, - preuzelo ulogu estetičkog teatarskog arbitra i društvenog animatora moderne jugoslovenske drame. Istovremeno je, na novom festivalskom planu dramske književnosti, Sterijino pozorje uspelo da na nivo afirmacije i na pravcu prognoze otkrije desetine modernih, čak avangardnih reditelja i stotine glumaca izrazite izražajnosti, stilizacije i mimetičke umetnosti. Kao glomazni festivalski organizam, međutim, Sterijino pozorje je pokadšto upadalo u jugobirokratske zupčanike, a ponekad se priklanjalo trenutno vladajućoj purgejskoj eliti kulture, ili se predavalo selekciji trenutnog pomodnog imidža, ili „nacoške“ opcije.

Koji su kritičari dali najveći doprinos razvoju i osamostaljivanju pozorišne kritike u nas?

Jednu imaginarnu antologiju naše novije pozorišne kritike započeo bih blistavim studijama Vladimira Petrića, u „Književnosti“ pedesetih godina. Petrićeva kritika je snažno intelektualizovana, i urbanizovala naš pozorišni, beogradski život. Naporedo sa njim, apartnim, preciznim i studioznim, najviše farova umne i neposredne kritike bacaio je Bora Glišić, sa lemetrovskim duhom i snopovima asocijacije; Bori Glišiću dugujemo i čitave serije glumačkih portreta, čitavih odgonetki naše moderne, hudožestvene glume. Neakademsku i antidogmatsku kritiku, koja se u startu oslobodila impresionističkih varnica i ukusa, već četrdeset godina neguje, herojski, Vlada Stamenković, dok je Muharem Pervić, prevashodno pišući o napretku pozorišnog senzibiliteta Ateleja 212, ispisao i blistave scijentističke komentare Ritefovih serija. Pišući o te-

atarskim projektima i predstavama 70-ih i 80-ih godina, Jovan Hristić je svoje kritike učinio čehovski ironičnim, duhovitim, ne lišavajući se statusa „dežurnog kritičara“ epohe u kojoj se čovek najbolje oseća u zavičajnosti pozorišta. Novinske kritike dobre volje i preciznog tumačenja svih elemenata, pišu neumorno, hroničarski samouvereno, Petar Volk, čije kritike se ulivaju u njegovo svestrano teatrološko delo, Feliks Pašić, Milutin Mišić, Avdo Mujčinović, Radoimir Putnik i Vladimir Kopicl, Dejan Penčić Poljanski i drugi.

Kuda ide naša drama i pozorište?

Dozvolite mi da ovo poslednje pitanje ostavim za neko bolje Sutra. Mislim da su naša drama i naš teatar ponovo u raskoraku s vremenom u kome živimo i umiremo, čak i ginemo. Pozorište nije svemoguće: pošto se poigralo „traganjem za izgubljenim vremenom“, krenulo je u pustolovinu da potraži izgubljeni identitet. Ili bi bilo tačnije reći: idući ka kraju stoleća, naše pozorište je aristotelovski kompas zamenilo za joneskovski katanac na ustima! A možda bi valjalo citirati Grotovskog: „Čini mi se da je poslednje što današnji glumac obavlja upijanje iskustava svim svojim bićem. On je profesionalac, plaćen da bi uveseljavao s pomoću određenih veština koje su često minimalne, ali – osim u slučaju istinskog umetnika – njegov je pravi život negde drugde. A publika to zna. Ako pozorište ne dobije neki dublji smisao, jednako kao i način života i način rada, rada što uključuje celinu glumčeva bića i dovodi ga do pune napetosti, ono će kao struka odumreti. Možda je to neizbežno! Možda je to čak nužno!“

POETIKA POZORIŠNE KRITIKE

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Muharemom Pervićem**

Kako ste postali pozorišni kritičar i šta Vas motiviše da pišete pozorišnu kritiku?

Literarno obrazovanje (diplomirao sam Uporednu književnost na Beogradskom univerzitetu), pa i književna kritika i teorija prethodile su mom pozorišnom učenju i pozorišnoj kritičarskoj praksi. Tako često biva. Spoj ova dva tipa kritike, dodir, uzajamnost kombinacija ili prelaz jedne u drugu, produbljuje. Ili bar upotpunjuju oba tipa kritike. Poželjno je, međutim, u prelasku iz književne u pozorišnu kritiku, prevazići izvesnu vrstu samoobuzetosti koja je pomerenija tišini književnog, nego scenskog čina. I u jednom i u drugom slučaju, kritičar je izložen i izručen javnosti kao i umetnička dela ili ostvarenja o kojima piše.

Kakva je razlika između književne i pozorišne kritike?

Doduše, književna i pozorišna javnost nisu iste. Ova druga, manje je sklona teorijskim i apstraktnim razmatranjima. Ona očekuje i zahteva neposredniji, m prepoznatljiviji odnos sa gledalištem, sa javnošću, sa ljudima sa kojima kritičar ne više isključivo u svojoj radnoj sobi, već i u pozorišnim dvoranama i arenama, - gleda, ili „čita“ predstavu. Ovo zajedničko gledanje ili „čitavanje“, u zadanom prostoru i vremenu, kritičar ne može zanemariti, bez obzora da li će, i u kojoj meri uzeti u obzir, manje ili više, spontane reakcije publike,

* PERVIĆ, Muharem – srpski i jugoslovenski pozorišni i književni kritičar – rođen je 11.IV 1934. godine u Humićima kod Ključa, u Bosni. Osnovnu školu završio je u Starom Bečeju, a gimnaziju u Zrenjaninu gde je maturirao godine 1953. Diplomirao je na katedru za svetsku književnost u Beogradu.

Književni rad započeo je u „Studentu“. Od godine 1956. do 1958. i glavni urednik ovog lista, a zatim ulazi u Redakciju časopisa „Delo“. Posle dve godine rada u Redakciji, postavljen je za glavnog i odgovornog urednika „Dela“. Pored kritike, u „Delu“, NIN-u“, „Politici“ publikuje oglede i teorijske radove. Neki od ovih radova uvršteni su u tematske zbornike. Većina Pervićevih književnih i pozorišnih kritika, eseja i teorijskih radova još nije sabrana u knjige. Godine 1977. beogradski Grafos objavljuje knjigu Pervićevih teorijskih radova pod naslovom *Tradicija i kritika*, za koju je dobio nagradu „Đorđe Jovanović“. Knjigu eseja o značajnim romanima jugoslovenskih pisaca *Pripovedanje i mišljenje* štampala je Srpska književna zadruga 1978. godine. Iste godine Nolit izdaje prvu knjigu Pervićevih pozorišnih kritika *Premijera (Naša drama u našem pozorištu)*. Knjigu Pervićevih eseja, fragmenata i zapisa pod naslovom *Svitak po svitak* izdaje Prosveta 1989. godine.

Gotovo dve decenije Pervić je posvetio pozorištu, pozorišnoj i društvenoj kritici. Pozorišnom kritikom počeo je da se bavi u listu „Student“, „Mladost“ 1958. godine, a redovnu pozorišnu kritiku objavljuje u „Politici“ od 1966. godine. Saradivao je i u drugim jugoslovenskim listovima i časopisima. Za Nolitovu ediciju *Živi pesnici* 1958. priredio i napisao predgovor za knjigu pesama Momčila Nastasijevića. Beogradski „Rad“ je objavio Pervićev izbor pesama Branka Mlljkovića i Vaska Pope. Predgovore za ove dve knjige u celosti je objavio časopis Treći program radio Beograda. Muharem Pervić umro je u Beogradu 20. VII 2011.

navijanje ili negodovanje u gledalištu. Pozorišni kritičar je i bliži, ne samo stvaraočima predstave, već i gledaocima koji su prevashodni čitaoci njegovih kritika. Istina, ne jedini, je, kritiku čitaju o oni koji se još nisu odlučili da li će neku predstavu gledati ili neće. Pozorišni kritičar je odnosu na svog kolegu književnog kritičara bliži i svom vremenu, modi, pozorišnim trendovima, bliži je i vremenu koje predstava želi da obeleži, uspostavi, komentariše. I jedna i drugi su pred delimice zadanom temom, ali su ruke književnog kritičara ipak slobodnije.

Šta je estetski predmet pozorišne kritike?

U pozorišnoj kritici nije reč samo o jednom autoru, stvaraocu. Svi stvaraoци predstave očekuju od pozorišnog kritičara ocenu svog rada; pisac drame, reditelj, glumci, scenograf, kostimograf i tako dalje. iako brojni, ovi sudovi pozorišnog kritičara ne bi smeli da budu naglašeno protivrečni, jer bi onda i njegov sud o predstavi kao celini mogao biti nekoherentan, neutemeljen, protivurečan.

Može li se govoriti o „autoritarnosti“ pozorišne kritike?

Postoje i druge otežavajuće okolnosti. Za razliku od većine čitalaca knjiga, obožavaoci pozorišta su i strogi kritičari onih kritičara koji „ne pogađaju“ njihova mišljenja! I što je važnije, tvorci pozorišnih predstava, reditelji i glumci osobito, više zavise, u sopstvenoj savremenosti i u budućnosti, od toga kako će biti vrednovani od kritičara i teatrologa. Zato su na kritiku i osetljiviji. I u koliko je pozorišna javnog neobličeniya i manje uticajna, ukoliko je kritika, kakva je u nas često bivala, autoritarnija; utoliko je teže padala pozorišnim ljudima, osobito onima koji sa vladajućim kritičarem ili kritikom nisu „imali sreće“.

U čemu je paradoks pozorišnog kritičara?

Malo je u jednoj generaciji pozorišnih kritičara po vokaciji. Često se ovim poslom u novinama ljudi bave iz jednostavnog razloga – što i to neko mora da radi! Dešava se, mađa ređe, da i ljudi koji su pozorišnu kritiku počeli da pišu „po zadatku“ zavole pozorište, i postanu njegovi odani navijači i tumači. Minornost i pretencioznost jednako su izgledne zamke u koje se hvata pozorišni kritičar. Da bi ih izbegao pozorišnom kritičaru nije dovoljno samo znanje, već što je danas ređe, raznolika znanja, ukus, moć pronicanja, povezivanje, hitrog reagovanja, osećaj društvenosti i socijalnosti. Ta raznolika znanja i iskustva nije jednostavno ni osvojiti ni posedovati, ali ih je još teže na čas zaboraviti (prevazići), da bismo stupili u neposrednu živu vezu sa predstavom, njenim stvaraočima i auditorijem. Možda kritičar postaje onaj gledalac kome pozorišta nikada nije dosta, ali koji svaku predstavu može da gleda kao da je u teatru prvi put. Dakako, da ne kažem nevinost i naivnost, nije lako usaglasiti sa brehovskim pojmom budnosti i kritičnosti.

U čemu se književna i pozorišna kritika poklapaju, a u čemu se razilaze?

Ma koliko bila duga linija poklapanja književne i pozorišne kritike, naići će, mora da naiđe, i tačka u kojoj se one razilaze pa i suprotstavljaju. Kao i pozorište, valjana pozorišna kritika upinje se da koliko može prevlada literarnost, njen stil i jezik, to jest upinje se da osvoji ono što zovemo pozorišni jezik, gramatika. Ono što zovemo pozorišni jezik ne sadrži se do kraja ni u jednoj predstavi, ali je u svakoj vidan napor da se i ovaj jezik osamostali, dokaže, otelotvori. Prateći predstavu kritičar sa predstavom i njenim autorima deli ovaj napor. Naime, i pored toga što se neminovno služi rečima, pozorišni kritičar ne zaboravlja da reči u pozorišnom činu nisu sve, i da i pozorišna kritika svoju osobitost zadobija određujući ono izvan reči, upravo ono što teatar dodaje i osvaja u verbalnoj partituri. To što pozorišnom kritičaru ne sme izmaći, mogli bismo uslovno nazvati teatarskom ekspresijom, njenim tipom i punoćom. Ostalo su pozajmice iz drugih manje hibridnih oblika kritike.

U kakvom su odnosu tumačenje teksta i predstave u pozorišnoj kritici?

Ne zaboravimo: pojam glume je širi i bliži većini ljudi od pojma pisanja i pisma. Pored toga, pozorišno pismo je bar delimično otelotvoreno; u teatru, na sceni, pred gledaocem su „ljudi od krvi i mesa“, i oni zajedno sa rediteljem i drugim akterima predstave tumače, interpretiraju dramski tekst, što izvorno znači da pokušavaju da dramu Čehova, Ibzena ili Sterije Popovića približe vremenu u kome se igra, ljudima određenog grada, kulture, itd. Kritičar ne mora prihvatiti ovo tumačenje, ali je dužan da prema njemu uspostavi odnos, ne vraćajući dramski tekst u neku njegovu apstraktnu, nepostojeću prvobitnost. Za razliku od reditelja, pozorišni kritičar ne tumači poglavito i izravno dramski tekst: njegovo tumačenje teksta sučeljava se sa scenskim činom, sa predstavom koja je i sama jedno tumačenje teksta. Moguća je, razume se, dramaturška analiza dramskog teksta, ali to nije jednako ono što čini pozorišni kritičar kada dramski tekst sagledava i tumači posredstvom jednog određenog scenskog izvođenja-tumačenja, u kontekstu scenskog života ili scenske istorije narečenog teksta. Kao javni čin predstava je vrsta izazova, suprotstavljanja, sukoba, i oni koji jedva da znaju komad koji su došli da vide, nešto očekuju i priželjkuju, i ova očekivanja i priželjkivanja stalno su u opticaju, svejedno da li se ispunjavaju ili ostaju nezadovoljena. Kritika je deo ove konfortacije ili dijaloga koji nastoji da artikuliše i obogati, raširi. U pitanju je delikatni dodir intimnog i javnog, namera i ostvarenja.

Šta je suština teatarskog čina i kako ga vrednovati?

Bez obzira na usmerenost i modele, u teatru je reč o osvajanju autentičnosti, ili kako bismo, izlažući se većem riziku, mogli da kažemo, osvajanju iskrenosti koja naravno nije nešto jednom zauvek dato. Glumac koji igra „iz srca i duše“, koji „daje sve od sebe“, ne mora doseći ono što doživljavamo kao glumu

sa pokrićem, kao iskreno, autentično. Publika, po pravilu, ne daje sve od sebe, li očekuje da dobije ono što voli i doživljava kao blisko. Ona traži više od gledanja, traži da učestvuje u predstavi, očekuje da bude dirnuta, upitana, pokrenuta. Čitav složeni splet odnosa i namera unutar predstave i gledališta prelama se i u pozorišnom kritičaru od koga se pored moći uvida očekuje i umešnost opisivanja onoga što gleda, što se na sceni zbiva, ali i više i šire od toga, onog što se zbiva u gledalištu, onog što jedno takvo zbivanje jeste što je bilo ili može biti u širem kontekstu teatar i društva. Činilo mi se, dok sam gledao predstave, kada sam o njima mislio i pisao, da dobre predstave upućuju na alternativna tumačenja, da put kojim su prošle ostavljaju otvorenim, širokim, pa sam se i sam trudio da tako postupam, da svoj kritičarski uvid držim otvorenim, da sudim bez pretenzija, da zatvaram za onim što sam video i napisao, da bilo koju postavku ili teatarsku tendenciju proglašavam za jedinu i nepromenjivu.

Šta se očekuje od pozorišnog kritičara?

U ovom smislu se od kritičara očekuje da bude fleksibilan, inteligentan, svestran gledalac, koji će, ako mora rađe ostaviti izvesne suprotnosti nerazrešene, nego da u odviše uzan i neprimeren kritičarski model po svaku cenu i na silu „gura“ i one pozorišne tvorevine koje se u njegovo zadano „vjeruju“ ne uklapaju. Manje je zlo ako sa jednom predstavom ne izađemo na kraj, ne odgovorimo na sva pitanja koja ona postavlja, nego da je, nemilosrdno je čisteći od suprotnosti, posve osiromašimo i bahato razgradimo.

O čemu, zapravo, govori pozorišna kritika?

Kritičar ne piše samo o onome što se vidi, što je otkriveno, već i o drugome: o onome što je viđao, o potencijalima dela; ne samo o onome što konkretna predstava poseduje, već i o onome što predstavi nedostaje. Upravo govor o onome šta predstavi nedostaje „ide na jetru“ publici koja je videla šta je videla, i izvođačima, protagonistima predstave koji su sa „dobrim namerama“, činili šta su činili, i stigli tamo gde su stigli. Ma koliko je bilo teško odrediti, vrednost je ono što teatar, pa i kritičar teatra, traže na sopstveni rizik i odgovornost.

U kakvom su odnosu kritičar i teatar?

Kritičar je deo teatra i deo sveta kao teatra. I baš zato što ova dva teatra stoje u vezi ali se ne poklapaju, u igru što se između ova dva prostora odvija, - ulazi i kritičar. Ako je u izvesnom smislu pozorište uvek „pozorište u pozorištu“, onda predstava pa i kritičar predstave teže da u svakom pojedinom slučaju odnos između ova dva sveta konkretizuju, i tako scenski jezik i oblik učine produktivnim, čitljivim u dubljem i širem poimanju glagola čitati.

Šta je prevashodni estetski zadatak pozorišnog kritičara?

Pozorišnu kritiku ne shvatam kao nešto nametnuto i spoljne u odnosu na samo biće teatra, već kao element pozorišnog čina i života, kao dimenziju teatra. Kritika izvire iz predstave, i plodotvorna je kada izražava ovu iskazanu ili naznačenu unutarnju kritiku koju pozorišni kritičar, manje ili više uspešno artikuliše. Kritičareva misao polazi iz predstave, ide sa predstavom, i od nje se deli tamo gde predstava izneverava kritičko, tamo gde predstava, na neki način sama sebi podvaljuje, gde protagonist izdaje kritičko samoosećanje, rečju tamo gde se privid i banalnost prelivaju preko obala kritičkog osećanja zbilje i njenog teatra. Ponavljam, pozorište je i samo vrsta umetničke kritike, kritike morala, filozofije, politike, svakodnevnice. Pozorišna kritika nije ona delatnost koja bi teatar činila nepropustljivim, koja bi ga zatvarala u obogotvorene norme i modele. Naprotiv, kritika uvećava njegovu propusnost kako u unutarnjem sistemu predstave, tako i uvodeći teatar u predstavu u širi javni ambijent. I predstava i pozorište uopšte, računaju na ovaj uvek zagonetni dodir sa onima koji će u teatar ili u predstavu tek ući i ulaziti. Kritika ove tačke dodira uvećava, čini ih vidljivijim. Naravno, i pokazuje da linije dodira nisu uspostavljene, da željeni dijalog iz ovog ili onog razloga nije uspostavljen.

Kako izricati konačne sudove o efemernosti teatarskog čina?

Kritičar koji nije strog prema sebi, i u tom smislu, predostrožan i otvoren, teško da može biti kritičan, to jest strog i pravedan prema drugome. Kritika koja nije kritična prema sebi, ne može se u punom smislu ni smatrati kritikom. Niko ne zna put ka najboljoj od svih predstava na svetu. I pozorišna kritika je deo toga puta, te potrage za predstavom koja bi bila i više i manje od svakog znanja i umeća, pa i od života i umetnosti. Ni kritičar, kao ni stvaraoci jedne predstave, nije do kraja načisto sa predstavom koju je video, o kojoj sudi, i što je gore, nije sam sa predstavom, ni dok je gleda, ni onda dok u tišini radne sobe, za pisaćom mašinom, pokušava da sebi i drugima kaže šta je zapravo video. Ni ono što zovemo kritikom nije do kraja dovedeno razumevanje i pronicanje, i u kritici ponešto ostaje nedorečeno, do kraja neizvedeno i nerasvetljeno, kolebljivo, upitno bar. Ono što kritičar savlađuje nije samo jedna predstava: on je uvek pred pitanjem o smislu teatra uopšte, u nekom latentnom dvoboju sa sobom, sa javnošću, sa životom. I sve to na neki način ulazi u tesni okvir dnevne pozorišne kritike. uostalom „čista“ bez ovih ličnih nanosa i onoga što u svaku pojedinačnu predstavu i bez naše volje, ili moći, da to sprečimo, unose vetrovi slučaja pozorišna kritika ne bi bila ni dovoljno pozorišna, ni dovoljno životna, ni dovoljno ljudska delatnost.

Zašto je autoritarnost naše posleratne pozorišne kritike ideološki uslovljena?

Može vam se učiniti da je posleratna pozorišna kritika patila od druge bolesti; od ideološke uskosti i autoritarnosti. Ona nije ostavljala mesta razgovoru i sumnji. Neprikosnovena, kritika se pretvarala u svoju suprotnost: umesto da bogati i razvija unutarnju i javni život predstave i teatra uopšte, ona ga je „zakovala“ i zatvarala, prekivala ono što zovemo životom predstave. U svakoj predstavi, kao i u svakom umetničkom delu, ima stvari za koje „stavljamo ruku u vatru“, ali i onih koje obazrivije formulišemo, ili ostavljamo delimično otvorenim. To nije samo stvar opreza, taktičnosti, niti straha da se istina kaže, već uviđanje teškoća da se svaka istina prepozna i kaže. Kad kažem teškoća, mislim na teškoće da se govori istina o kojima Breht govori u svom znamenitom tekstu o istini i teškoćama da se ona kazuje. Ni u ovom vremenu o kome govorim (1960–1980, kao ni pre i kasnije) nije bilo jednostavno govoriti istinu; istina se još manje mogla očekivati od kritike koja je, i sama obogtovorena, jačala duh totalitarnosti. Neka vrsta apsolutizovane izvesnosti koju je ovakva kritika zastupala, siromašila je viziju i ideju teatra, a zatim i svaku ideju, emocije, politiku, erotiku, način življenja i mišljenja, svaki životni pa i pozorišni čin i činjenicu. Sve je po ovim kritičarima moralo biti lako prepoznatljivo, lako svodljivo, izvedeno na površinu, svaki pokret „na dole“ u podsvesno, ili u bilo koju drugu razinu ispod ili iznad površine, shvatan je kao „pad u mistično“, iracionalno, kao prizivanje haosa, zlih sila, slutnji itd. Iako je ovakva kritika zahtevala od teatra da bude konstruktivan, iako je i sebe smatrala takvom, ona je uistinu bila ograničavajući faktor pozorišnog života, to jest bila je u svojim najizrazitijim primerima i rušilačka. U pozorištima je ona širila i podgrevala duh pasivnosti, kult poslušnosti, nametanja, imitacije, netvoraštva.

Neuspeh ovog tipa kritike bio je očigledan, ali se drugačiji način mišljenja pozorišta teško probijao između ostalog i zato što se pozorišna kritika, po pravilu, pisala za dnevno-političke listove u kojima je uticaj i umetnika i intelektualca bio neznatan. Pozorišna kritika se, doduše zavisno i od volje neposrednog urednika, tretirala, manje više, kao i svaki drugi novinski tekst na unutarljivoj ili nekoj drugoj strani lista, to jest, objavljivana je ili odbacivana, ili samo osporavana po sličnim dnevno-političkim merilima.

Sporovi nisu bili akademski. ideologija je od pozorišta, preko pozorišne kritike, između ostalog, tražila da pozorišne oblike uskladi sa onim oblicima stvarnosti koje je ideologija naturala kao jedine. To je značilo da „naša stvarnost“ nije mogla biti ni smešna ni fantastična, ni prateća ni ružna, pa je takvom nije moglo prikazivati ni pozorište. Još manje je pozorišna kritika smela da pozorište upućuje na rušenje ove umišljene, idilične stvarnosti. Rečju, pozorište nije smelo biti ono bez čega pozorište ne može: nije smelo biti pustolovina, traganje, čudo, ništa što odveć pali i oslobađa biće i maštu.

Danas to može zvučati čudno, ali i Olbijeve drama *Ko se boji Virdžinije Vulf* u Ateljeu 212 izazivala je tihu pometnju, ali je predstava dugo i bez teškoća igrana.

Koje pojave su uslovile razvoj nove pozorišne kritike u nas?

Zajedno sa pozorištem i promenama u njemu, u kulturnoj i intelektualnoj sredini uopšte, razvijala se u opoziciji prema ovoj pozitivističkoj kritici jedna drugačija vrsta pozorišnog mišljenja koje se oslanjalo na predstave iz slavni dana Beogradskog dramskog pozorišta, Ateljea 212, Bitefa, na pojedine predstave u drugim beogradskim i jugoslovenskim teatrima kao i na predstave kreirane izvan državnih pozorišnih kuća. Posle negacije pozorišta spolja, usledila je plodotvornija samonegacija, - samoispitivanje. Zajedno sa novom generacijom pozorišnih pisaca i intelektualaca pozorišna kritika dovodi u pitanje prevashodno teatar naturalističkog idealizma i traga za novim oblicima, nekom drugom pozorišnom etikom, estetikom i lepotom. Pozorište je negovalo moć negacije, upitanosti, raskida. naziralo se vreme sveopšte kritike. Naravno, i u tome ćemo preterati!

Kao što sam rekao u nas nije bilo mnogo izrazito pozorišnih kritičara. O pozorištu i pozorišnom životu, ponekom pozorišnom događaju, ili predstavi, pisali su i ljudi kojima pozorište nije bilo „prva briga“, književnici, ideolozi, kulturni i društveni radnici, slikari, istoričari, novinari različitih specijalnosti, obožavaoci i drugi. Uočljivo je više bilo kritičara koji su se bavili analizom dramskih tekstova, nego onih koji su se prevashodno bavili pozorišnom umetnošću, rediteljskim i glumačkim radom. Otuda je, mada ne samo zato, i red vrednosti i veličina, glumačkih, na primer, što su ga uspostavljali kritika i publika, u ponekim slučajevima, naglašeno različiti. U slučaju Miodraga Petrovića-Čkalje, na primer.

Veruje se da u pozorišnom životu lakše uspostavlja vrednosna lista dramskih pisaca i tekstova. Pisci sa kojima sam razgovarao ne misle tako. Odista, kada se setim početaka Aleksandra Popovića, osobito sudbine njegovih prvih komada igranih na Sterijinom pozorju, taj utisak mi se čini varljivim. Ali razlika je ipak tu: komadi A. Popovića igraju se i danas, to jest, po drugi i treći put, istina „u novom ključu“, ali glumac koji je ostao neshvaćen, ili zanemaren u svom najboljem vremenu, kako takva nepravda da se ispravi? U tom grmu kao da leže muke i iskušenja pozorišnog kritičara - on mora da se izloži riziku da vrednuje, bez obzora koliko to obzirno činio.

Ko su bili predstavnici ideološke pozorišne kritike u nas?

U našem vremenu i prilikama, treba pomenuti i neke dodatne, i kako se u nas uobičajeno kaže, specifične teškoće koje su pratile rad ovdašnjeg pozorišnog kritičara. Kao i sam pojam novog društva, nove stvarnosti, novog teatra, i pojam takozvane marksističke kritike nije izbegao mistifikaciji. Kritičara su zamisljali kao mastodonta, kao bespogovornog i nepogrešivog žreca, „gorostas mili“ kome su svi tekstovi, svi pozorišni žanrovi, svi rediteljski modeli, svi glumci, podjednako bliski i pristupačni. Nekada je to bio Milan Bogdanović ili Velibor Gligorić, Milan Dedinac ili Hugo Klajn, Eli Finci, da ne govorim o visokim ideološkim zvaničnicima koji su se, u „kriznim vremenima“ pojavljivali da bi

ponovo zaveli „red i mir“, i sve postavili na svoje mesto. I pored toga što su pored ovog tipa kritičara „čija se najviše ceni“, postojali i drugi i drugačiji kritičari (Bora Glišić, na primer), a zatim i drugi mlađi kritičari, neprimerena važnost, svemoć i sverazumevanje obično su pripisivani jednom od najuticajnijih kritičara, što je štetilo i kritici i teatru.

Koje su najbolje predstave u vreme Vaše pozorišno-kritičke delatnosti?

Nema, međutim, sumnje, da i najbolji pozorišni kritičari imaju svoja ograničenja, prioritete, afinitete, da su ljudi određenog senzibiliteta, kulture, stila, načina mišljenja, i da nikako podjednako dobro ne „plivaju“ u svim pozorišnim vodama. I sam sâm osećao težinu i veličinu ovog bremena, i ove odgovornosti pogotovo kada sam pisao o našim piscima, rediteljima, glumcima. Rastao sam sa predstavama Ateljea 212 i Bitefa, i ma koliko da su predstave na ovom međunarodnom festivalu bile raznolike, one me nisu sapinjale. Dešavalo mi se, međutim, da na nekom od slabijih Sterijinih pozorja, posle nekoliko dana osetim ne samo zamor i zasićenost, već i klonulost i nemoć da složim tih nekoliko stranica i izdiktiram uvek ljubaznom i besprekornom stenodaktilografu „Politike“. Ponekad bi me uzbudila predstava teatra u koji sam po prvi put ulazio (Sterijina *Ženidba i udadba*, u režiji Dejana Mijača u izvođenju Somborskog pozorišta, na primer), ali sam, takođe, sa drugačijim zadovoljstvom po ko zna koji put gledao i pisao o Hamletu, i drugim Šekspirovim, Molijerovim ili Čehovljevim komadima, o režijama Petera Štajna (*Na letovanju*), Pine Bauš (*Plavobradi*), Roberta Vilsona (*Ajnštajn na plaži*), Pitera Bruka (*San letnje noći*), Kreja (*Tri sestre*), Anatolija Efrosa (*Don Žuan*), Rože Planšona (*Tartif*), Bergmana (*Put u Damask*), Esriga (*Tri venecijanska blizanca*), Grotovskog (*Postojani princ*), Lujbimnova (*Hamlet*), Bore Draškovića (*Prljave ruke*), *Kad su cvetale tikve*, predstavama Ljubiše Ristića, Slobodna Unkovskog, i tu se, dakako ne završava mini lista pisaca, ni reditelja, ni glumaca, ni predstave koje su u meni ponovo razgrevale volju i strast za pozorištem.

Za šta ste se posebno zalagali pišući novinsku pozorišnu kritiku?

Uporno sam pokušavao koliko je to bilo u moći jednog kritičara da sugeriram „novi ključ“ za igranje Sterije, Bore Stankovića, Krleže, Aleksandra Popovića, Dušana Kovačevića. Hladna, rutinska, i isprazna tumačenja ovih pisaca bacala su me, ponekad u bes i očajanje, ali sam te polemičke tekstove koje bih odmah posle predstave napisao, ujutru bacao, upinjući se da tekst „umirim“, ali da neuspeh takvih pozorištarija ne prikrijem. (Uzgređ rečeno, sa zakašnjenjem me to pitate. Brzo se i lako zaboravlja. Danas više nemam programe predstava po kojima sam pisao prve napomene i utiske a ni prve, znatno šire verzije tekstova koje sam, priređujući ih za „Politiku“ obavezno morao da sažimam i pored razumevanja za „Pervičeve sporosti i dužine“ kako je to sa puno razumevanja govorio pokojni Zira Adamović. Danas mi se čini da su mnoge od ovih prvih verzija bile i bolje kao tekstovi, ali nisam siguran kako bi ih naša

osetljiva, i na nekoliko pozorišnih kritičara osuđena pozorišna sredina primila i podnela, i koliko bi joj ova dodatna britkost i strogost koristile.

Kasnije sam se, postepeno, doduše, oslobađao preterane uviđavnosti i zadane forme u koju se u na ukalupljivala pozorišna kritika. Reč je o jednom tipu novinske kritike (pisao sam prvo u „Studentu“ (1957), zatim i „Mladosti“ (1958) i najzad u „Politici“ (1966–1980) i kritike u novinama. I u prvom i u drugom slučaju, mesto objavljivanja kritike, to jest novina, manje ili više nežno nameće kritičaru pravila igre. Ako nije neskromno, rekao bih da između „Politike“, njenih urednika, mene i pozorišta nije bilo žešćih sukoba i nesporazuma. Nevolja je bila prvenstveno moja. Ja nisam bio novinski kritičar u navedenom smislu te reči, a ipak sam pisao za novine. U časopise (poneke i ređe) pozorišna kritika ulazi kasnije, drugačijeg je karaktera, i na dugi način utiče na pozorište i pozorišni život. „Politikina“ nevolja je bila u tome što sam obično premašivao zadatu dužinu teksta, i što je moj tekst, po pravilu, u poslednji čas stizao u redakciju. U jedan ili dva navrata, iz razloga „više sile“, kako mi je objašnjeno, iako nisam tražio objašnjenje, „Politika“ se ogradila „od svog kritičara“, kao u slučaju predstave *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića, na primer.

Kako bi ste odredili svoju ars poetiku pozorišnog kritičara?

Može se samo kao opšte mesto prihvatiti tvrdnja da je cilj kritike da pozorište približi publici. Ovakva tvrdnja nije toliko netačna koliko je spoljna, formalna i nestimulativna. Ne mogu da kažem da se (ne uvek u jednakoj meri) nisam upinjao da gledalištu pritekнем u pomoć, mada bi ovakvo priznanje moglo zvučati razmetljivo, ako ne bih dodao i sledeće: ni jedno tumačenje nije valjano ukoliko se ne tiče i tumača. Kada je reč o pozorišnoj kritici kao vokaciji, onda nemam u vidu usku predstavu kritike kao edukacije. Za mene je pozorišna kritika značila čin osvajanja predstave, osvajanja i usvajanja (ili odbijanja) istovremeno. Da bi uopšte moglo biti reči o približavanju predstave publici, neophodno je da kritičar predstavu približi sebi, da predstavi nađe mesto i dejstvo u publici. Kao što glumac na sceni nije onaj isti čovek koji posle predstave pije svoje piće, tako ni kritičar nije jednak i istovetan svom privatnom biću. I kritičara njegov „zanat“ melje i menja, i kritičar je u sukobu, sa sobom, sa predstavom, sa publikom. Ni on nije mašina koja sebe besprekorno čita i tumači, savladava. Kritika nije čin pukog fiksiranja „zakivanja“, već i momenat u životu predstave i teatra. Kritičar, dakako nije, kako i ideologija voli da ga zamišlja i predstavlja, čovek kome pozorište ne može ništa! I njega pozorište iznenađuje, lomi, stavlja u dilemu, ushićuje, baca u bes ili ga ostavlja ravnodušnim. Kritičar nije onaj čovek koji se od pozorišta brani, već onaj koji pozorište intenzivno doživljava i tumači, dakle ne osoba bez strasti i opsesija, već i sa njima, u njima i nasuprot njima. Ne otkriva kritičar samo namere, ideje, motive, razloge, glumaca, reditelja i predstave, već i svoje sopstvene. U ovom dijalogu predstava i kritičar se dopunjuju, ali svaka strana ponešto i prikriva! Otuda uvek ponovo to lako početno podrhtavanje u dodiru sa svakom novom predstavom lije nam namere nisu jasne, i dok još nismo sigurni da li nam gode ili

ne, da li ćemo ih slediti predajući im se, ili sa manje ili više otpora, sa manjeg ili većeg rastojanja, uzdržano ili sa otporom čak. I nema tu nade za savršenu meru: ili kritičar dodaje predstavi, ili predstava oduzima njemu. Biva i obrnuto: da predstava dodaje kritičaru, a ovaj predstavi zakida. Ne znam koliko je prikladno reći „Dogodio se narod“, ali se pozorište odista događa. Ako kritičar ne uspeva da pozorište kao događaj prepozna, i više od toga, ako u njemu ne uzme učešća, malo je vajde i zadovoljstva u njegovom poslu i za njega, i za pozorište. Kritičar ne može tek sedeti u pozorišnoj kočiji; on je mora i vući, ili barem koji put pogurati.

Predstava se komponuje koliko da bi se otvorila toliko i da bi se upotpunila i zatvorila. Treba naći ulaz u predstavu, obelodaniti i one staze i puteve koje predstava nije eksplicirala; u neke predstave ulazi se tako što vrata provaljujemo bilo zato što ulaz nismo uspeli da nađemo, ili ga predstava i nema. Pritom, čini mi se, predstave osobito ne bolje i dalekosežnije, zaslužuje, dopušta i gotovo pretpostavlja dopunjavanje; dovršenije, krhkije predstave se pri ovakvom postupku gube, razobličavaju.

Nije puka glupost reći da ima kritičar a koji se sa svojim mišljenjem ne slažu! Nemam u vidu samo one kritičare kojima su ljudi i okolnosti nametali tačku gledišta. Kritičaru je mnogo toga nametnuto, zadano; svoje zahteve nameće mu pozorište, publika, pozorišna i šira javnost, estetike teatra, i najzad, kritičar manje ili više hotimično nameće i sam sebi.

Kažemo pozorište otkriva istinu, razotkriva život. To i jeste i nije tačno. Teškoća sa istinama nije isključivo u tome što su skrivene, već i što su neugodne, bolne, jezive i što nas veština življenja ne upućuje samo i uvek da istini idemo u susret, već i da je izbegavamo, da se od nje odmičemo. U ovom kontekstu, pozorište kao igra i nije gola istina, već igra s istinom. Gde je reč o daru i dražima, reč je i o zavodjenju, o prevari bez koristoljublja. Oni koji se striktno opiru zavodjenju ne vole pozorište. Predstava, između ostalog, hoće gledaoca da zavede, to jest da ga izvede iz uobičajnosti u kojoj drema njegovo osećanje života i istine. Predstava uzima i daje, obmanjuje, (zavodi), da bi otkrila, ocrkala, zabludu, želju i njeno ludilo. Stvaranje i pretvaranje idu zajedno; u teatru je ovaj odnos od osobite važnosti, i gotovo da osetljiva ravnoteža predstave zavisi od usklađenosti stvaranja i pretvaranja, u kome prvo nije isključivo pozitivna, konstruktivna, a drugo negativan, pogrdan princip! I baš zato što teatar nije izričit, što je njegova ideja makar dvostruka, on u sebe uključuje i kritičara. nasilno je zamišljati ga kao čoveka koji samo odgovara na pitanja koja postavlja predstava, a još manje kao piskaralo koje pogađa, ili se trudi da pogodi zadane ili očekivane misli. Hoću da kažem da kritika nije isključivo odgovor na pitanje već i umeće da se pitanja postavljaju.

Estetičar Danko Grlić smatra da „pozorište bi u neslobodnim zemljama trebalo zabraniti“. (Estetika, IV, Zagreb, Naprijed, 1979.). Kako razumeti teatar u neslobodnim društvu i njegovu kritiku?

I pored brojnih zaključaka i rezolucija o kulturi i umetnosti, pozorište, pa ni društvo u celini, nisu u ovom periodu posedovali razvijeniju samosvest o sebi. I u teatru i u društvu više je bilo samodopadnosti nego samosvesti. Pozorište se, prvotno, doživljavalo kao nesrećno nasledstvo koje valja zatomiti, i ako je moguće pozorište nekako nanovo zasnovati. Ovaj barbarizam mlade kulture, sledio je esteticizam, i pozorište koje je svoj život vodilo u društvu, ali gotovo ga ne dotičući. Najzad je stvarnost sa svojim srećama i nesrećama provalila u pozorište. Sve se to odigralo za nepunu polovinu veka, veka koji je i pored žustrog zagovaranja jasnoće i čistote, dobrim delom prekriven socijalnim, idejnim i intelektualnim maglama. Ne samo da ga je imalo, već je pozorište u ovim godinama po pravilu, računalo na Nadređenoga kome je pripadala finansijska, ali ne samo ova briga. Njegovo je bilo i pravo da „udara pravce razvoja“. Jednom je pozorište bilo političko zato što su to politika i ideologija želele, da bi zatim bilo neutralno, jer u politici više nije bilo do pozorišta koje je pitanje politike i ideologije postavljalo na kritički način. Odvojeni i pregrađivani na različite načine pozorište i društvo, teatar i ulica, umetnost i politika su se najzad burno izmešali. Pozorišna publika, javnost, pa razume se i pozorišna kritika, postali su istinski elementi i činioци pozorišnog života. Rečju, društvo se sagledalo u pozorištu, i pozorište u društvu. Tako je pozorišna kritika zajedno sa pozorištem bila stavljena u priliku da se dokazuje kao priroda i potreba. Ona dakle više nije morala biti vodič kroz ideološke nepogode.

Pa ipak da ne preteramo: istina je, pozorište je bilo izvesno vreme pod državnom kontrolom, ali je još duže visilo u vazduhu, i zapravo se nije znalo kojim i čijim glasom ono govori, kojim i kakvim glasovima govori publika, kritika.... Ovakva klima pogodovala je parazitizmu i neodređenosti svih vrsta. Uslovljeno takozvanom „pozorišnom politikom“, nesvesnom same sebe, pozorište je bilo vezano, ali nije ni samo bilo svesno kako, čime, na koji način. Tako izolovan, zapreče, teatar nije mogao biti određen stvarnim protivurečnostima zajednice i kulture u kojoj je živeo, i srećom opstao, doduše, dugo kao reprezentativna, i tom smislu dekorativna institucija. U ovakvim teatrima istinski pozorišni život jedva je bio moguć, ali ipak su u njima, s vremena na vreme, nastajale začuđujuće dobre predstave. Bilo je tada mnogo svetilišta, pa je i pozorište bilo jedno od njih, pa otuda i bez prepoznatljivog ličnog duha i duše. Bio je to za izvesno vreme bar, teatar velike, zaokružujuće, ali nejasne zamene MI. Pozorište je istina bilo važno, ali je njegova funkcija bila nejasna, najčešće edukativna, ideološki reprezentativna. Pozorište je bilo u funkciji novog režima bar na dva načina: na stari način, kako je to činilo pre rata i revolucije, i na novi način što je podrazumevalo uvođenje novih tema, nastojanje da se pozorište približi narodnim masama, da se oslobodi buržoaske provicijencije. Ovo „revolucionisanje“ teatra ili „prevazilaženje građanskog teatra“ imalo je više faza. Prvo je ovaj proces, ili bolje rečeno, zahtev kretao iz „ideoloških cen-

tara“, i dosezao je tek žalosne karikaturalne, krajnje uprošćene teatarske rezultate. Kasnije je ova pobuna tradicionalnog teatra otpočela i u samom teatru. Ova pobuna je uzdrimala i modifikovala građanski teatar ali ga nije prevazišla. Danas uporedo deluju građansko pozorište (nacionalno izrazitije obojeno nego klasno) i različiti oblici i vidovi individualnih grupnih odstupanja od tradicionalnog pozorišta. Rezolutnost i nezrelost novog ukrštana sa zrelošću ali i prezrelošću građanske duhovne sfere. Ne zaboravite pritom: pozorište vodi dvostruki život: javni i tajni, što ga i u najtežim vremenima izbavlja od konačne smrti.

Kakva je uloga današnje pozorišne kritike?

Tako danas, posle svega, sa pravom se govori o novoj dramskoj literaturi, novom tipu glumca i glume, novoj pozorišnoj režiji, publici, kritici. Sve ove faze prolazila je i pozorišna kritika. Danas je zabavnije biti pozorišni kritičar jer je i pozorište o kome kritičar piše. Iako nije izašlo iz krize, raznovrsnije i bogatije. Naravno i pobune dalje traju, iako su drugačije nego pre dve decenije, iako na nešto izmenjenoj liniji, i čini mi se, manje radikalne.

Kako vidite zadatak pozorišne kritike u teatru novih tendencija?

Predstava teži celini, celovitosti, ali se opire svođenju. Pozorišni kritičar je u iskušenju da različitost zanemari, da izostavi i previdi ono što se u njegov model i njegovo viđenje uklapa. Ako je kritičaru dobrodošlo umeće da barata idejama i vizijama, potrebna mu je i moć da opiše stvari, predmete, da poveže materijalno i nematerijalno, stvari i reči. Za razliku od kratke pesme, na primer, predstava nema samo jedno *ja*. Ima ih više, i svako ovo *ja*, na svoj način se vezuje za celinu, za središte predstave koje je i vizija i ideja, ali i konkretna scenska zbilja. Nekoliko glagola su u ovom poslu gotovo od podjednake važnosti: *posmatrati, videti, čuti, osetiti, misliti, razumeti*. Sva su značenja pokretljiva, ali je to osobito slučaj sa tumačenjima scenskih tekstova. Sintagma „živo pozorište“ verovatno najprisnije ukazuje na njegovu vrhovnu težnju i prirodu. Ali „živo pozorište“ ne traži na sceni prosto ljude „od krvi i mesa“, već majstore svog zanata koji na ceni umeju ono što se ljudima u životu događa manje ili više bez izbora. U odnosu na književni, pozorišni svet je suženiji, uslovljeniji, scenskim prostorom, ljudskim telom, kretnjom, svim što jeste i što teži da bude vidljivo. To važi, mada ne u podjednakoj meri, i za naturalistički i moderni teatar. Pozorište se ne može osloboditi sebe, mada je i to pokušavalo! Svoju beskonačnost pozorište može samo da sanja. Ono bez čega ne može najkraće bismo nazvali *t/o*. Da se ne bi rasplinulo, i izgubilo u lošoj literarnosti, pozorišno mišljenje, ili jednostavnije, pozorište, se, na izvesnoj granici suprotstavlja mišljenju!

Kako vidite dramu pretvaranja književnog u scenski jezik?

Ne, nije pozorište pretvaranje, prenošenje ili prevođenje književnog u scenski, teatarski znak. Između ova dva jezika je i nešto treće, što se uopšteno zove zbiljom scenskog. Odnos *književnog* i *teatarskog* nikada nije izravan, i uvek je u igri izvesno posredovanje, približavanje i udaljavanje, ukrštaj, presecanje, kombinacija, podsticanje, podupiranje i opozivanje, kontinuitet i diskontinuitet. Da bi opstalo i trajalo, da bi se borilo za trajnost pozorište se mora boriti za svoj trenutak, osvajati svoju sadašnjost ili delotvornost. Tamo gde se pozorište, literatura i takozvani „goli život“ poklapaju od pozorišta ne ostaje mnogo. Teatarsko to nije nešto tehničko, niti jednom zauvek artikulirano; i ono je udvojeno, i na putu prema sebi kao izrazito, da ne kažem čisto, pozorišnom. U ovom smislu, pozorišno nije ono što već postoji kao norma, već ono što se ponovo osvaja, prevazilazi poricanjem pozorišnog kao norme. U tome je pozorište i kao proces, kao istorija i kao život, i kao umetnost.

Šta za Vas predstavlja fenomen teatra i kako razumeti suštinu pozorišta?

Pozorište ne razrešava samo pitanje koja drugi žele da postave na sceni a scenski način već i svoje sopstveno pitanje. Iz toga što se jednog dana mora umreti, kaže Kami, pozorište i glumac izvlače najbolji zaključak. „Večnost nije igra“ veli Kami, ali za utehu sebi, glumcu i pozorištu navodi Ničea: „Ono što je od značaja to nije večni život, to je večna živost“

Kako je, uistinu, došlo do Vašeg opredeljivanja za teatar?

Priznaću, pozorište je za mene kao gimnazijalca iza rata bilo neka vrsta drugog života, svet u koji se mogu skloniti iz svekolike uskraćenosti, prostor mašte. Ne sličnost teatra sa stvarnošću, već *razlika*, gurala me i usmeravala prema književnom i *teatarskom*, otvarajući mi zatvorena vrata slobode, izbora, odluke. Bio sam sit stvarnosti; nisam je voleo i još teže sam je podnosio. U pozorištu sam otkrio ono što ću kasnije, u zrelijim godinama, u kritičkom i kritičarskom dobu želeti da prozrem ako ne i da prevladam: iluzije.

Kao i mnogi drugi, i sam sâm deo života proveo u nastojanju da očuvam iluziju o nekoj drugoj i drugačijoj stvarnosti, odvrćući pogled od stvarnosti u koju sam od malih nogu bio uvaljen do guše! Izgleda da drugi deo života živim nastojeći da se setim i vaspostavim ono što sam se trudio da zaboravim, da iskorenim iluzije u koje sam se uvijao kao u golu kožu. Negde između ove dve vode našao sam u sebi volju za teatrom.

Pozorište „Toša Jovanović“ u Zrenjaninu, u koje sam po prvi put ušao, bilo je na gradskom trgu, nedaleko od internata u kome sam, zajedno sa još nekoliko stotina dečaka i mladića proveo osam godina, između 1945. i 1953. godine. I naš internat je ličio na neku vrstu teatra, živog i surovog teatra, Ali, pozorište je bilo nešto drugo, neki drugi govor, neki drugi kostim, neki drugi miris, neka druga lica i drugačiji činovi, odnosi. Činilo mi se da je scena u po-

zorištu „Toša Jovanović“ dozvoljavajući sve što je u našem internatskom grotlu bilo nemoguće, a što je mlad čovek mogao hteti, želeći, zamišljati, kako je to volela da kaže meni draga nastavnica muzičkog obrazovanja i vaspitanja. I mada mi je jasno da ni jedno predstavljanje nije posve racionalno, pa ni teatarsko, i da u svakom predstavljanju ima i više i manje od zadatog bića i života, tada sam teatar smeštao ako ne izvan, onda iznad stvari i života, negde usred iluzija, i maštarija. Naravno, u svakoj od ovakvih priča ima i neka osoba koja će vas osokoliti, podržati. U ovoj priči bila je to profesorka maternjeg jezika Zoraida Mihailović, u gimnaziji i u internatu igrali smo uz pomoć glumice Julke Cvijanov i gđe Mihailović *Izbiračicu* i *Ljubavno pismo* Koste Trifkovića, Nušićevu *Vlast*, Kočićevog *Jazavca pred sudom*, *Medveda* A. P. Čehova itd. Profesorka Mihailović nas je preko vikenda, čuveno tromim banatskim putničkim vozom Zrenjanin-Beograd preko Orlovata, vodila u glavni grad, u glavno pozorište (Jugoslovensko dramsko pozorište). Prva jugoslovenska glumica koja mi je ostala u glavi bila je Mira Stupica, kao Njegina (*Talenti i obožavaoci*) i kao Petrunjela (*Dundo Maroje*).

I dok sam na klupi u parku sa vršnjacima čekao jutarnji voz za Zrenjanin mislio sam o Miri kao o najvećoj i najsrećnijoj glumici na svetu, i o pozorištu kao jedinom mestu gde bih odista mogao da živim. Kasnije, kada je sve bilo drugačije, nikada nisam Miri o tome pričao, valjda zato što čovek po nekom prokletstvu, pre i lakše kazuje ružne nego lepe stvari. Dvadesetinu i više godina kasnije cenjeni umetnici ove kuće zapitali su me da li bih se primio dužnosti upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Nisam pristao, valjda zato što sam pozorište odviše cenio, ili što sam se uplašio što mi se želja ostvaruje, ili što više nisam bio onaj čovek iz mladosti. A možda je po sredi bilo i nešto treće čega ni sam nisam do kraja svestan.

Kada ste napisali prvu pozorišnu kritiku?

Mislim da sam prvu pozorišnu kritiku objavio u beogradskom „Studentu“ 1957 ili 1958. godine. Kovao sam u zvezde Radu Đuričin, kao Anu Frank. Nastavio sam, povremeno, doduše, i sa nekom vrstom ličnog povoda, pozorišnu kritiku da objavljujem u listu „Mladost“ gde je kulturnu rubriku uređivao Milosav Mirković-Buca. Pisao sam duge, i čini mi se zapaljive, ili ponesene tekstone u odbranu predstava koje sam voleo, a za koje mi se činilo da su ih drugi, osobito važni kritičari, potcenili.

Kako razumeti današnji teatar i glumca u njemu?

Kasnije sam i sklonostima i poslom, godinama bio vezan za Atelje 212 i festival novih pozorišnih tendencija Bitez, za gospođu Miru Trailović u čijoj sam dragoj mi kući upoznao gotovo sve značajnije glumce živog glumišta. Pojam valjane glume i glumca za mene se kristalisao na potezu od ranog Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Beogradskog dramskog pozorišta iz polovine šezdesetih, predstava Ateljea 212. Već sam rekao da su moje shvatanje pozorišta i

pozorišne kritike znatno uticale i predstave koje sam video na Bitefu i na drugim internacionalnim festivalima u zemlji i inostranstvu. Što se Ateljea i Bitefa tiče, reč nije bila uvek o boljim predstavama, režijama i glumcima; po sredi je bilo nešto izazovno, drugačije: pozorište sa pretpostavkama koje je moja generacija kritičara imala da uobličiti. Teoriju „živog teatra“ ili „teatar novih tendencija“ savremena kritika poglavito je, izgrađivala na predstavama Ateljea i Bitefa.

Beograd, leto 1991.

REDITELJ I NJEGOV KRITIČAR

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Laslom Vegelom**

Šta je predmet dramske režije po Vašem kritičko-teatarskom gledištu?

Režiju smatram određenim *skrivenim umetničkim diskursom* koji pomoću različitih difuznih sistema preuređuje, ponovo ocenjuje relativno homogeni sistem dramskog teksta. U tom smislu u rediteljskoj praksi razlikujemo više paralelnih, komplementarnih „etapa“. Naš redosled više ukazuje na teoretsku važnost, to su u suštini elementi koji se organski prepliću.

a) *Hermeneutička etapa* je ona pomoću koje reditelj historije ili dehistorije istoriju u zavinosti od dela. Kontekst dramskog teksta, prema tome, postavlja u potpuno nov kontekst. Reditelj je u ovoj etapi senka filozofa, sociologa, društvenog filozoga, on samostalno ne postoji, nego na dramski način doživljava konflikte raznih duhovnih pravca. Oni idejni pravci, koji se u stvarnosti javljaju naizgled spontano jedan pored drugog, u rediteljskom načinu viđenja dolaze u konflikt. Reditelj u ovoj etapi *analizira listu formu ideja*, u kojoj je dramski tekst samo polazna tačka i ništa više. Rediteljska kreativnost, dakle, ide ka tome da ne objašnjava svet pomoću dramskog teksta, jer tada robuje jednom horizontu teksta, nego da iz aspekta inspiracije, koju mu tekst daje izrazi svetske konflikte, da na ovaj način ukaže na paradigme rediteljske slobode. Hermeneutička avantura reditelja, dakle, daje u osnovi glumačku ulogu: reditelj je glumac na pozornici ideja datog perioda, odnosi se prema tekstu kao glumac, igra ideogram teksta i odnosi se kao glumci prema svom periodu, jer sve ono što je u jednom periodu ideja, pretvara se u formu kod njega, igra dakle „svetsku dramu“ koja se provlači iza i iznad teksta. U ovoj etapi je rediteljski rad u prvom redu destruktivan, razara gotove elemente (tekstove, ideološke konvencije, mentalne strukture, ideologije, formalne celine).

b) *Estetička etapa* od ovih elemenata stvara novu harmoniju. Određuje naracioni ritam predstave, semantičku strukturu, tj. stvara takvu novu globalnu sliku, koja ima svoju autonomnost u formi predstave. Što je doslednije prethodna destrukcija, to je uspešnija estetička etapa. najvažniji problem predstave je ova sinteza, kako može od različitih, difuznih sistema da se stvori novo jedinstvo koje ukida protivrečnosti različitih diskursa. U ovo se ubraja razrada prostora, određivanje globalne povezanosti likova i situacija.

* VEGEL, Laslo (Laszlo) – mađarski, jugoslovenski književnik, kritičar, teatrolog – rođen u Srbobranu, 1. II 1941. Radio u Novom Sadu kao dramaturg Televizije Novi Sad. Piše romane, eseje i pozorišnu kritiku. U svojim teatrološkim tekstovima razmatra aspekte moderne drame, ideološku povezanost unutrašnje umetničke forme i modernog scenskog diskursa. Saradnik časopisa „Prolog“, „Scena“ i dr. Vegel je autor više knjiga, od kojih *Abrahamov nož* (1987) je posvećena dramskim esejima i kritičkoj analizi pozorišnog stvaralaštva. Duže vremena direktor Sorosove fondacije za Vojvodinu.

c) *Stilistička etapa* organizuje rezultate i zaključke hermeneutičke i estetičke etape u konkretan govor u okviru mikrostrukture predstave. Ako je konstrukcija prethodnih etapa konvencionalna ili banalna, onda stilistička etapa ostaje izričito tehničkog karaktera, reditelj je koristio samo površinu gramatičkih odnosa. U takvim slučajevima naizgled može da ostane veran tekstu, ali ipak otkriva skriveniji, dublji duh dramskog teatra, svoj svet, lik svoga doba.

Iz svega ovoga proističe, da je predmet dramske režije destrukcija ideoloških, životnih simbola pojedinih doba, određivanje, ponovno ocenjivanje mreže teksta, a onda organizovanje jedne konkretne predstave od svih sintetičkih i analitičkih istraživanja u vezi sa jednim konkretnim tekstom.

Šta je osnovni zadatak dramskog reditelja u režiji jednog dramskog dela?

Rediteljski rad je toliko mnogostran da bi ga teško mogli definisati, jer ovaj nesređeni, *nesistematični enciklopedizam*, koji je karakteristika stvaralačke režije ne može lako da se definiše. Osnovni problem stvaralačkog rada je to kako možemo komplementarno odrediti i izraziti konsekvence navedenih etapa. Na žalost, najveći broj režija se završava na tome da se na loš, ili sasvim efekatan način eksploatiše stilistička sfera i zato ovi redovi ne mogu da se ubroje u autonomna, originalna umetnička dela. Značajnije su one predstave u kojima je privilegovana razrada estetičke faze. Tada dobijamo interesantne, formalno-teatralne rezultate, koji se naizgled organski povezuju sa avangardnom tradicijom, međutim, oni ne uspevaju da slede njihove semantičke invencije. Stalni je problem režije da se zaustavlja na nivou parcijalnosti, naravno, ovo ima svoje sociološke korene. Pored arhitekture i filma društvena determinisanost pozorišta je najopipljivija; u tome mu je jedna od vrlina, a i nedostatak. Nedostatak najčešće osećaju reditelji, oni su predmet društvene manipulacije. Danas ta manipulacija nije gruba, cilj joj je da reditelj veruje u nju. U cilju te vere režija najčešće zaboravlja predmet režije i zadovoljava se prikazivanjem njegovog jednog ili drugog elementa. „Stilisti“ otvoreno priznaju da oni samo delo „postavljaju na scenu“, „estetičari“ pak zaključuju značajnije dela formalističkim sredstvima. Ove poteškoće, kao neki negativan nalaz, postuliraju zadatke režije da snažnim moralnim i kritičkim osećajem ostvaruju kompleksni rediteljski delokrug. Što znači da su oni i filozofi, samo na filozofiranju, sociolozi, koji ne rade konkretno u toj oblasti, tj. kritičari društva, koji rade pomoću estetskih i formalnih simbola.

Osvrnite se na položaj dramskog reditelja i režije u savremenom jugoslovenskom teatru.

Položaj jugoslovenskog pozorišta je takav da se u njemu prosečan reditelj oseća relativno dobro, u takvoj situaciji nema šta da se izgubi. Pozorišta ne vaspitavaju mlade invenciozne kadrove, a uspeh takvih, ako se ipak nađu, pokušavaju da suzbiju institucionalnim sredstvima. Veliki broj direktora pozorišta

ne poznaje pozorišni „zanat“, dospevaju na te funkcije u znak priznavanja za neke druge zasluge, prema tome, ne postoje visoki umetnički prohtevi od strane rukovodećeg kadra. Položaj dramaturga je neraščišćen, jedva da imaju potpunog umetničkog uticaja. Pozorišna kritika se malo bavi rediteljskim diskursom, a ako se to ipak desi, onda takav red dobije mesta u novinama manjeg tiraža ili u stručnim časopisima. Čak i u takvom obliku samo kritika može da znači malo uznemirenje kod prosečnog reditelja. Ovaj tip reditelja čini stub pozorišnog života.

Međutim, ako govorimo o jugoslovenskim rediteljima, treba da spomenemo delatnost onih reditelja, koji su tokom proteklih godina stvorili amblem jugoslovenskog pozorišta. Oni su jezikom kritičke teatralnosti razradili jedan radikalni teatarski univerzum.

Oni primenjuju stileme teatralnosti sa kritičkom ideološkom konotacijom, kreativno prilaze dramskom tekstu i prave avangardno pozorište čiji koreni su u problemima perioda. Ova avangarda je izašla iz hermetičkog sveta formalnih eksperimenata, otkriva nam svetove sa određenim društvenim značenjima. Pioniri ove vitalne tendencije su baš reditelji, ali ovaj rad i umetnički cilj ostale činjenice ne prate. Rukovodioci pozorišta prate ovaj tok sa velikim nepoverenjem: rado sebi pripisuju eventualne umetničke uspehe, ali se boje i žele da spreče eventualne kontraverzne društvene reakcije. Politikom pozorišnih repertoara je u velikom iskušenju ako se uporedi sa evropskim repertoarima, samo mladi domaći autori znače osveženje na tom polju. Reditelji se oslanjaju na relativno talentovanu i nedisciplinovanu masu glumaca, koja je vaspitavana u tradicionalnim školama. Međutim, zahvaljujući desetogodišnjem rediteljsko-pedagoškom radu formirano je jedno glumačko jezgro, koje je sposobno da se uhvati ukoštac sa novim glumačkim stilskim zahtevima. Sve ovo znači ogromno rasipanje energije i najbolji reditelji stvaraju u poziciji gerile, u institucionalizovanom teatru ili van njega.

Kakav je položaj umetničkog dramskog teatra mađarske narodnosti u Jugoslaviji i koji su stvarni problemi ovog pozorišta?

Jugoslovensko mađarsko pozorište funkcioniše uglavnom pod istim institucionalnim uslovima kao i druga jugoslovenska pozorišta. Specifični problemi nisu toliko organizacionog karaktera, koliko duhovnog, Ovom pozorištu nije pošlo za rukom ni na kratko vreme da postane jedna vrsta laboratorije, da formuliše značajnije misaone impulse. Institucije, dakle, postoje, ali u okviru pozorišta nema duhovnih žarišta. Ukoliko politika repertoara ne služi razonodi publike, onda se trudi da postigne one vrednosti, koje su druga pozorišta jednom već dostigla. Ova politika ne rizikuje: ako je potrebno, vadi iz fijke moderne autore, koji su već ušli u školske programe. Kao što se vidi, repertoarska politika zaobilazi rizik i otkrivanje novih vrednosti, dugoročno planiranje koncepcije pozorišta. Pozitivan znak je jedino što se pojavljuju neke odličnije glumačke ličnosti.

Osvrnite se na dramaturgiju, režiju i glumu, kao na probleme recepcije teatra na mađarskom jeziku u Jugoslaviji.

Očigledno je da problem jugoslovenskog mađarskog teatra počinje od dramske književnosti, koja je povezana sa književnim životom. Ova književnost se ipak stvara pod hermetičkim uslovima, programski je stvorila svoje unutrašnje kriterijume i vrednosti. Istorija književnosti je to svesno formulisala i verifikovala. Estetička misao, istorija književnosti i kritika nisu formulisali sudove u kontekstu cele jugoslovenske književnosti, nego mere jednu mikro-književnost njenim unutrašnjim merilima. Ovo uzrokuje stagnaciju i kod književnosti velikih nacija, a još je ona veća kod manjih, kao na primer kod nacionalnosti. Dovodi do potpune skleroze u dramskoj književnosti, koja se uvek rađa pod složenijim okolnostima. Rezultat ovoga je da imamo samo jednu ili dve drame, koje mogu da se „mere“ u jugoslovenskim uslovima. Prema tome, dramska književnost nije mogla da utiče na pozorišta, koja nemaju čak ni dramaturške radionice. U jugoslovenskom mađarskom pozorištu ima nekoliko uspešnijih reditelja, ali ni jedan od njih nije imao duhovnog uticaja na pozorišni život ili na jugoslovensku mađarsku kulturu. Ovaj rediteljski kadar nije prevazišao teoretski definisanog prosečnog reditelja. Jedino osveženje mogu da budu gostovanja ponekih reditelja i pošto pozorišta nemaju produbljeni teatrološki program, ova gostovanja su slučajna i nisu uvek plodna. Uprkos tome, pozorišta postižu najveće uspehe baš u ovakvim slučajevima.

U kom odnosu režije i kritike i kakav je istinski tretman režije u našoj pozorišnoj kritici?

Ne bih želeo da podržavam ono javno mnjenje po kome je na trenutnu pozorišnu situaciju odgovorna kritika. Nemamo mnogo dobrih kritičara, ali imamo ih barem onoliko koliko i dobrih reditelja. Međutim, ne uzimajući to u obzir, kritika je baš na tom polju ostala dužna. Naime, kritika najčešće komentariše nesporazume između teksta i režije, premda to ne može da bude postulat estetske ocene, tj. osnove rediteljskog diskursa. Između režije i teksta uvek postoji jedna osnovna disonanca i ona nema nikakvu relevanciju, ni vidljivu, ni nevidljivu. Nedostatke kritike, u pogledu rediteljskog rada, vidim u tome da ona nije tačno definisala konstruktivne elemente i teoretsku bazu rediteljskog načina izražavanja. Ne analizira dublju rediteljsku viziju o svetu, niti se bavi estetskim, ideološkim činjenicama, koje određuju rediteljski formalni jezik, stoga i kritika na ovom polju prenosi pragmatične primedbe, koje su često duhovite i tačne, ali nisu elementi šireg estetskog sistema, nego postoje nezavisno od njega. *Poetika režije* – to nam nedostaje u teatrologiji i pozorišnoj kritici, što je začuđujuće, jer je u značajnom delu naše pozorišne kritike veoma prisutan osećaj za moralno i estetsko.

Da li se naša teatarska kritika odista bavi analitičkom kritikom umetničke predstave ili je ona samo osvrt na književne, društvene, estetske, pa tek sporadično na scenske, režijske ili umetničke osobenosti partiture dramske predstave? Postavlja se pitanje u kojoj meri se naša kritika bavi tekstem i scenom?

Ono što sam rekao o relaciji između kritike i režije, mogu malo modifikovano da kažem i o relaciji između scene i kritike. Mada ne verujem da je najveći problem kritike usresređivanost na književnost, jer su naši kritičari najinventivniji baš u jednom takvom pravcu pisanja. Mnogo veći problem znači takozvana kvazi-književno opredeljena pozorišna kritika, koja je samo prividno skoncentrisana na dramski tekst, a u suštini ona zaobilazi njegove strukturalne, poetičke i dramaturške probleme i prepričava površne impresije o dramskom tekstu. Prevazilazi ovu kritiku ona pozorišna kritika, koja je još skoncentrisana na književnost, ali već sa velikom erudicijom i poetskim sredstvima formuliše svoje primedbe i mišljenja. Bez kvalitetne škole ne možemo da dođemo do kritike koja je usresređena na scenu, koja je skoncentrisana izrazito na scenski sistem simbola, ali ne tako da ta kritika stigne samo do tehničkog opisivanja sistema simbola, nego da iz mreže simbola izvuče komplikovane estetske, filozofske, sociološke i književne (!) dimenzije, dakle, da preko scene dođe do jednog većeg univerzuma. Ovaj zadatak je u suštini težak, jer osim specifične scenske osetljivosti zahteva razrađivanje i drugih disciplina. Kako bi takva kritika ojačala, ona bi po svemu sudeći prouzrokovala nove konflikte u pozorišnom životu, tim pre što bi se u tom tkivu otkrile dublje rane, disonance, koje su još nevidljive, ali kočice dalji razvoj jugoslovenske scene. Želim da naglasim da mnogi reditelji, od Dušana Jovanovića do Ljubiše Ristića režiraju predstave takvog karaktera, koje su izuzetno podobne za razvoj scenski orijentisane kritike.

Osvrnite se na fenomen režije u svakodnevnom životu.

Samo naivan čovek veruje da u svakodnevnom životu ne postoji princip režije. Naravno, u različitim sferama svakodnevice ova režija je različita. Razlikujemo dva osnovna tipa: jedan je plebejski, a drugi je elitarni. Plebejska režija traži autentične ili lažne odgovore na muke i patnje svakodnevnog života. Ovde se ubraja nepregledna gomila nekih rituala masovne kulture do sistema navika svakodnevnog života. Elitarni princip režije koristi plebejske tradicije i pozorišno iskustvo, privlačne efekte, spektakle. Vidljivo je da potrošačka društva više manipulišu plebejskim tradicijama, dok se u društvima, koja daju primat ideološkim elementima, proširuju mogućnosti elitarnog principa režije imajući u vidu najrazličitije ciljeve: jačanje osećanja zajedništva, solidarnosti ili za potvrdu i odobravanje pragmatičkih, dnevno-političkih ciljeva.

Navedite deset dramskih predstava jugoslovenskih autora najboljih režija u našem teatru u vreme Vaše teatarsko-kritičke delatnosti i obrazložite svoj izbor i njegove kriterijume (reditelj, predstava, autor, teatar).

Božidar Violić: Predstava *Hamlet u selu Mrduša Donja*, općina Blatuša od I. Brešana

Predstava je formulisala jednu sociografsku rediteljsku fantaziju, koja je u kasnijim pozorišno-rediteljskim koncepcijama značila fundamentalno iskustvo i za druge škole.

Dino Radojević: *Kraljevo* od Miroslava Krleže

Nov način organizovanja teatralnosti, moderna segmentacija scene zbog shvatanja prostora, što se uspešno slilo na čisto tradicionalnim principima režije.

Ljubiša Ristić: *Kamov* od Slobodana Šnajdera

Za ona rediteljska istraživanja, koja je ostvario adekvatnom scenskom formulacijom Šnajderove komplikovane spiralne dramaturgije, autor, a takođe i reditelj, će kasnije iskoristiti i bogatiti iskustvo koje su stekli na ovom polju.

Ljubiša Ristić: *Oslobođenje Skoplja* od Dušana Jovanovića

Maksimalno teatralno formulisanje takozvane linearne dramaturgije, ekonomičnost scenskog jezičkog sistema.

Ljubiša Ristić: *Misa u a-molu*

Za totalnu pozorišnu produkciju, za izuzetno složen i bogat jezik.

Ljubiša Ristić: *Karamazovi* od Dušana Jovanovića

Zbog uspešne sinteze kritičkog pogleda na svet i teatarskih efekata.

Slobodan Unkovski: *Hrvatski Faust* od Slobodana Šnajdera

Predstava je bogata mikrostrukturama, monumentalne sinteze istorije i ironičnog pogleda na svet.

Dušan Jovanović: *Sluge* od Ivana Cankara

Za modernu viziju dela klasične vrednosti i za jasan govor na sceni.

Mile Korun: *Lepa Vida* od Ivana Cankara

Izvanredna sinteza neoklasicističkog stila i modernog shvatanja života.

Ljubiša Georgijevski: *Pokojnik* od B. Nušića

Formulacija grotesknih elemenata je uspešno usklađena sa modernizmom, sa ponovnim vrednovanjem klasika.

Prevod s mađarskog; Klara Szentgyörgyi (Sentedjerdji)

PREDMET POZORIŠNE KRITIKE

*Razgor s pozorišnim kritičarom Andrejom Inkretom**

U Vašoj studiji „Predmet i principi dramaturgije“ (Sterijino pozorje, Novi Sad) postvalja se temeljno pitanje drame i pozorišta. Kakav je položaj pozorišne kritike u dijalektičkoj napetosti između dramskog teksta i njegove scen-ske teatralizacije?

Mogu da ponovim samo ono što sam već napisao u pomenutoj studiji. Taj položaj je bilateralan i procesualan, što znači da kritika zna da je nemoguće pokriti nominalni model koji bi sasvim jasno određivao koji element u relaciji dramski tekst - pozorišna predstava je konstitutivan, a koji je izveden. Za dramu je svakakao karakterističan dvojni modus, odnosno, ambivalentan način postojanja koji joj omogućava da egzistira kao tekst za čitanje i istovremeno kao pozorišna predstava koju treba čuti i videti. S jedne strane je, znači, dramski tekst kao autonomno, ali i na određen način insuficijentno umetničko štivo, a s druge strane je isti tekst kao jedan od elemenata u strukturi pozorišne predstave koja je kao struktura svakako isto tako autonomna, Anne Ubeesfeld govori o „dvojnem životu“ teksta: dramski tekst je najpre „Pre predstave, potom je prati“. Ili da ponovim za Jansenom: „Ovaj odnos između teksta i predstave možemo posmatrati na više načina. Ja mislim na sledeće: kad radim na predstavi, mene zanima napisani tekst, dakle, dramsko delo, kad radim s napisanim tekstom, mislim i na režiju koja bi bila moguća na njegovoj osnovi“. Nekako u tom smislu i ja radim u svojoj kritici.

Šta predstavlja za Vas fenomen teatra kao umetnosti?

Dramu i njene pozorišne predstave shvatam kao paradigmatičnu vrstu poezije zaokruženu i kompleksnu, na izvestan način elitni oblik umetničkog govora koji je oduvek rezervisan za sliku glavnih i temeljnih stvari kako pojedinačno, tako i zajedničkog (među) ljudskog života, to jest, stvari koje se kao takve ne mogu izraziti ni u kom drugom obliku komunikacije.

* INKRET, Andrej – slovenački kritičar, teatrolog, dramski pedagog – rođen 29.IV 1942. u Ljubljani. Diplomirao na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, odsek dramaturgije, u Ljubljani. Pozorišnu kritiku već više od dve decenije piše u ljubljanskom „Delu“ i brojnim drugim slovenačkim i jugoslovenskim listovima i časopisima. Inket slovi kao jedna od najuglednijih naših savremenih pozorišnih kritičara. Jedno vreme bio je dramaturg Slovenskog narodnog gledališča u Ljubljani. Od 1985. posvećuje se pedagoško-teorijskom radu na ljubljanskoj Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju. Iste godine je odbranio doktorsku disertaciju *Predmet i princip dramaturgije* (1985), koja je objavljena u izdanju Sterijinog pozorja, u Novom Sadu, 1987. Inkret je autor više knjiga književno pozorišne kritike: *Romantične duše, razmišljanja o dramatici Ivana Cankara* (1966), *Esej o dramama Dominika Smolea* (1968), *Pozorišni feljtoni* (1972), *Milo za drago* (1978), *Pozorište i drama* (1986). Inkret je autor brojnih eseja.

Da parafraziram *Estetiku* Danka Grlića: metafizičke ideje na pozorišnoj sceni nastupaju kao empirijsko konkretizovan i individualan govor. Čvrsto i hipostazirano mišljenje javlja se kao osetno opipljiva dinamika kvazirealnih dramskih egzistencija koje su materijalizovane u fizičko stvarnim i neposredno prisutnim telima glumaca. U teatru je sve opšte promenjeno u pojedinačno, sve apstraktno u konkretno. S druge strane, drama i teatar ipak veoma neposredno i veoma javno simbolizuju opšti duhovni kontekst, da kažem „filozofski“ horizont svog istorijskog sveta. Pre pozorišne scene (i na njoj) čovek nikada nije sam, već uvek socijalizovan, ali pri tome i uvek bitno zainteresovan za individualnu problematiku.

Kao što znamo, drama je već po definiciji zasnovana na antinomičnosti, to jest, na protivrečnosti, razlikovanju i sukobu individualnog čoveka s važećim, odnosno, vladajućim socijalizacionim modelom. Tu je društvo kao organizacija međuljudskih odnosa sa svojim integrativnim vrednosnim („ideološkim“) sistemom, bez kojega bi se svet kretao razdvojeno, a za koji svi veoma dobro znano da je kao i svaki sistem represivan. I tu je na drugoj strani individualna, u pogledu sistema i njegove aksiološke norme „devijantna“ ali istovremeno jedinstvena, to jest, jedinstvena, ranjiva i konačna čovekova egzistencija.

Ambivalnetna dinamika između ova suprotna pola, prema mom mišljenju, „umetnička“ je suština drame i teatra.

Postavlja se pitanje o kritici. Šta o tome može da nam kaže kritika?

Sam se više od dvadesetpet godina! - kako vreme leti! - takoreći iz dana u dan bavim pre svega aktuelnom kritikom koja istovremeno prati dramsku pozorišnu produkciju i koju pojedine predstave interesuju u prvom redu u svojoj konkretnoj, izvornoj i neponovljivoj individualnosti. Iskustvo mi živo potvrđuje inače dobro poznatu činjenicu da je od svih „parateatarskih“ pisanja baš kritika najtešnje povezana sa živim teatrom: kao opis neposredne recepcije predstave i procena njenih takoreći imanentnih dimenzija pozorišnog života.

Otvoreno je pitanje, svakako, zašto pozorišna predstavu uopšte treba ocenjivati, kojim pravom i kojim ovlašćenjima? Nije li dramska predstava kao umentičko delo nešto autonomno, tako da njena stvarna estetika i ostale vrednosti ne mogu biti zavisne od eksternog kritičkog komentara, jer taj komentar ne može biti drugačiji do subjektivan i prema tome samovoljan? Nije li u zadnjoj konsekvenci kritika nepotreban i uza svu svoju nužnu arbitarnost i nelegitiman posao?

Fenomenološka poetika i teorija recepcije poučile su nas da je estetska vrednost bilo kog umetničkog dela sama po sebi samo virtuelna, što znači, da se o njoj može govoriti samo onda, kad se „aktivira“ u komunikaciji. Estetska vrednost je kao i svaka vrednost uvek „za“, ona je, znači, intencionalna, funkcionalna ili kooperativna vrednost. Kao što dobro znano iz prošlosti, vrednost umetničkih dela varira i menja se. Treba je uspostavljati i zasnivati takoreći uvek iznova. Zavisi od inertnog poimanja funkcije i smisla, umetnosti u pojedinim istorijskim epohama, na psihološkoj ravni čak i od sasvim konkretnog i

praktičnog individualnog doživljaja. Zato je vrednost verovatno pogrešna reč: treba govoriti o estetskom efektu.

Kritika, na kakvu mislim, ne može biti ništa drugo do svedočenje, doduše, neposredan i osoben dokument o estetskom doživljaju, odnosno komunikaciji koja je za umetničko delo u svakom pogledu od odlučujućeg, konstitutivnog značaja, jer se tek u njoj razotkrivaju i aktiviraju njegove poetske, pa i druge vrednosti. To je veoma lično, nikada sasvim pouzdano, ali možda baš zato autentično, za pozorišnu umetnost možda čak jedino relevantno svedočenje i pored nesavladivih efemernosti njenih estetskih proizvoda.

Kritika je, prema tome, neopoziv, premda osporljiv dokument o egzistenciji i poetskom efektu pozorišnog umetničkog dela, istovremeno i „cinička“ potvrda o njenoj kratkotrajnosti, nekakav dokaz kako „sic transit gloria...“

Kojih kriterijuma se pridržavate u prosuđivanju scenske umetničke predstave?

Kriterijumi, na osnovu koji kritika gradi svoj analitički postupak, deskripciju i vrednosnu procenu dramske pozorišne predstave, uvek su stvar principijelnog razumevanja pozorišne umetnosti. Mislim, da danas ovo shvatanje ne može biti drugačije do estetsko. Odgovornost kritike je odgovornost prema estetskoj dimenziji, to jeste, prema poetskoj suštini teatra.

Za mene je pri tome značajna samo struktura, koherentnost, kvalitet i intenzivnost dramskih veza, odbojnih i dodirnih tačaka *među* junacima koji nastupaju i *među* njihovim „idejama“, koje zato ne mogu igrati uloge upotrebnih, pozitivnih ili negativnih vrednosnih ili ideoloških modela. Drama nije niz ideologija. Drama i pozorište nisu stvar ovog ili onog „političkog“ stanovišta, ali su dramska i pozorišna *slika* politike. Zato za kritiku, po mom mišljenju, nema „moralne“ ili „ideološke političke“ dileme, na primer, između Antigone i Kreonta, Hamleta i Klaudija, don Huana i Zganarela... Za kritiku, kako je ja sam razumem i koja pokušava biti *estetska* kritika, u principu su podjednako zanimljive, značajne i podjednako problematične obe pozicije. Obe, naime, predstavljaju suprotne strane jednog te istog ljudskog sveta.

Za mene je, ukratko, značajno da drama ljudski svet *otvara* u igri njegove izvorne antinomičnosti, u njegovim, nerazrešivom komičnom ili tragičnom paradoksu. Da nam pisac ili reditelj pa i kritičar ne nameću teološke ili ideološke apriorizme i doktrinarne sheme, nego da nepotkupljivo i jasno otkrivaju „samo“ paradoks i izvornu, „dijabolinu“ *ranu* sveta.

Kritika, dakle, ne može biti ništa drugo do svedočenje i dokument o nekom precizno određenom subjektivnom gledanju. Njen sud ne može biti apodiktčan, zato kritika nije estetska policija. Važno je da kritika sama to zna: da je svesna svojih limita i da ne pokušava da ih prevaziđe samovoljom: da je svesna svoje samovolje i da pokuša da je reflektuje.

Kako, zašto i kome pišete teatarsku kritiku?

Čini mi se, da me u svem ovom dugotrajnom, gotovo maničnom opisivanju svog „gledanja“ pozorišnih predstava skoro od samog početka vodi misao (samoprevara!) da se njime na neki hipotetički način opirem onoj efemernosti koja je izvorna, konstitutivna i svakako neizbežna dimenzija svakog spektakularnog događaja.

U njoj je i glavna bol glumaca koji znaju da uza sebe nikada ne ostavljaju nijedan trajni znak svoje umetnosti i da stoga njihova slava i čast traju jedva od danas do sutra, prazne, kao i svaka čast i slava uvek... Činilo mi se, da svojim kritičarskim zapisivanjem sudelujem u komplikovanoj, uvek pomalo konfuznoj raspodeli pozorišnog rada: da igram ulogu nekakvog, doduše, autsajderskog, ali očito privrženog i vernog „dnevnog“ hroničara. I da, dakle, moji zapisi sami po sebi čine jednu priču o životu komedijanata i njihovih drama, svedočenje o *vremenu* koje je glumcima i teatru, kako smo već rekli, kratko odmereno. Da svojim sastavima i sam učestvujem u dvosmislenom (Kamij bi rekao „apsurdnom“) životu glumaca. I taj život mi i danas deluje čudno privlačan i uzbudljiv, premda sve manje znam zašto je to tako.

Šta je umetnički predmet pozorišne kritike i koji je estetski zadatak teatarskog kritičara?

Predmet pozorišne kritike je svakako pozorišna predstava.

Pitanje o pozorišnoj predstavi za mene je i temeljno teoretsko pitanje, zato ću ga sada eksplicirati detaljnije. Šta je zapravo *pozorišna predstava*, kod koje za kritiku sve počinje i na izvestan način i sve završava?

Pozorišnu predstavu razumem kao samostalan i specifičan estetski objekt. U biti, to je dinamična, polisemična konstrukcija, sastavljena, da parafraziram Eka, od mase raznorodnih elemenata u širokom rasponu od ljudskih tela do artefakta, od realnih predmeta do apstraktne imaginacije, i najzad, od različitih umetničkih izazova. Sastavljena je tako, da deluje kao jedinstven, autonoman i ireduktibilan znakovni sistem. U strukturnom kontekstu pozorišne predstave pojedini sastavni delovi gube svoju prvobitnu samobitnost, tako da se više ne mogu izolovati i posmatrati sami za sebe, van i nezavisno od sistema. U predstavi nastupaju samo još kao subsumirane funkcije, figure i simboli.

Kako tvrdi francuski teoretičar Patris Pavis u svom pregledu fundamentalnih „pojmovna i koncepta pozorišne analize“, *Dictionnaire du Theatre* (Pariz) pozorišna predstava ne *predstavlja* ništa „pra-egzistirano“, što bi „na isti način“ egzistiralo i pre i *pred* predstavu (kako egzistiraju sami za sebe na primer dramski tekst i glumac). Ne *pred-stavlja*, znači, ništa samobitno, što bi se na sceni pred publikom potom samo još reprodukovalo, odnosno, ponavljalo. Pojam „*pred-stave*“ (Vor-stellung, representation, performans) dakle ne znači da se u pozorištu radi o pred-stavljanju, o-ponašanju, re-prezentaciji ili re-produkciji nečega što je već pre dato. Prema rečima Petra Zondija koga po-

minje i Pavisov *Pozorišni rečnik* pozorišna predstava pred-stavlja uvek takoreći samo „samu sebe“: ona je, znači, uvek „ona sama“.

Pozorišnu predstavu razumem, prema tome, kao neposrednu, autonomnu i kompleksnu, nerazdvojivo integrisanu produkciju značenja, to jest, kao poetsku, odnosno, u najširem smislu estetsku *semiozu*.

Kad je pozorišna predstava produkcija značenja i semioze, u tome je uvek *proces* koji je intencionalan i u kojem teku pred-stavljanje i recepcija *istovremeno* na istoj vremensko/prostornoj razini. Predstava egzistira samo u zajedničkoj, istovremenoj i uvek *aktuelnoj* prisutnosti glumca, scene (pozorišnog „prostora“) i gledaoca. U tome je i ona suštinska razlika koja pozorište formalno i u temelju razlikuje od drugih figurativnih umetnosti i literature, gde je između predstavljanja (semantičke produkcije) i recepcije uvek izvestan vremenski razmak. U tom smislu pozorišna predstava – a s njom svakako glumačka umetnost uopšte – postaje na neki način bez prošlosti i budućnosti, što znači, da je bez ikakve sopstvene „istorije“: *postoji*, kako i koliko postoji, samo i jedino u komunikaciji to jest, uvek samo u čistoj, neposrednoj sadašnjosti. Kasnije je sve drugo, takoreći samo još predmet „sećanja“, to jest, čista prošlost.

Zašto je potrebna teatarska kritika kad uvek govori o „bivšem“?

Potrebna je baš zato što je njen predmet uistinu i neopozivo uvek „bivši“.

Kao što sam već pomenuo, problem je u tome, što pozorišna predstava, i pored toga što je sastavljena od fizički stvarnih elemenata, ne egzistira kao nešto materijalno i predmetno, kao što egzistiraju umentička dela drugih vrsta, možda s izuzetkom muzike. Ona je uvek samo aktuelan proces koji ne ostvaruje ništa opipljivo, nikakav čvrst i stvaran umentički predmet) da ponovo upotrebim izraz iz Ingardenove fenomenologije. Zato je jasno da je pozorišna predstava među umetničkim proizvodima najekskluzivnija i najefernija. Šta iza sebe ostavlja najblistavija i najuspešnija predstava, melanholično se pita npr. teatrolog (i kritičar!) Draga Klaić u predgovoru popularnog pregleda prošlosti (sic!) dramskog pozorišta „*Nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*“ italijanskog pisca Cezara Molinarija (Istorija pozorišta, Beograd). „Pregršt varljivih tragova, bledih naznaka, nekoliko uopštenih, pristrasnih ili površnih svedočanstava očevidaca, opisa koji i kad su najelokventniji zvuče više kao apokrif nego kao pouzdani istorijski podatak.“

Da ponovim: pozorišna predstava ostaje kao estetski objekt na neki način uvek eluzivna i istovremeno „apokrifna“ stvar „sećanja“.

Pri tome je – teoretski gledano – svejedno, imamo li u mislima teško određivu kolektivnu memoriju „široke“ javnosti ili profilisano (i kritičko) sećanje individualizovanih očevidaca, najčešće takozvanih profesionalnih gledalaca, pozorišnih izveštača i najzad, kritičara. Međutim, sećanje predstavlja problem, jer je i uz najintenzivnije doživljavanje „straha i saosećanja i uz najjače katarze nepouzdana i bez prave postojanosti. Sa sećanjem i zaboravljanjem stvar stoji tako, kako to piše Luis Kerol u svojim pričama o Alisi u zemlji čuda. Citiram:

„Strah i jeza“, zaključio je Kralj, „to nikada neću zaboraviti!“ „Itekako ćeš zaboraviti,“ dodala je Kraljica, „ako to sada odmah ne zabeležiš!“

Ovim sam se opet približio problemu prateće ili dnevne pozorišne kritike, koju u ovakvom obliku i sa tako obimnom tradicijom ne poznaje nijedna druga vrsta umetnosti. (Što se verovatno i podrazumeva.)

Dnevna kritika je, dakle, po Vašem mišljenju nekakva prateća pozorišna „arheologija“...

Mislim da je „dnevna“ kritika ove vrste izvorna i na izvestan način nepogrešiva dimenzija pozorišne komunikacije, mada sama – praktički gledano – možda nije ništa manje efemerna i eluzivna od predstave (ima li išta starije, ipta prolaznije od jučerašnjih novina?), faktički, njeni zapisi ipak su arhivirani i „ostaju“. Arheologija? Možda: dnevna kritika je gledano principijelno neposredna notacija, „arheološka“ fiksacija spektakla. To je „notacija“ koja ne prikriva da je kao opis uvek precizno određena interpretacija (i tako nužno nekakva aksiološka ocena) i tako znači subjektivna refleksija i svedočenje, koje zajedno sa slikom predmeta uvek otkriva i optiku svog vlastitog pogleda, svoju moralnu, političku, egzistencijalnu... poziciju i stav.

Mislim da o beznadežno kratkom životu pozorišnih predstava najautentičnije i najplastičnije mogu govoriti baš oni zapisi ili one kritike koje nastaju takoreći istovremeno i sred tog života i koje su nekakvo „hamletovsko“ ogledalo pozorišne predstave: akumulacija sećanja brzo prolaznih čari (efekat ili vrednost) glumačke umetnosti... I koji nastaju možda zato da taj život ne bi bio zaboravljen i da sve zajedno sa sećanjem ne ode u ništa.

Jasno je, svakako, da je to ogledalo pristrasno, a svedočenje samovoljno kao i uvek, ali otisak stavri – jedan od svih mogućih – jeste sigurno. Drugi život pozorišni (i svi ostali) umotvori po svemu sudeći uopšte ne mogu da imaju, jer i pored svoje grube telesne konkretnosti nisu samo efemerni, već uvek i nekakvi „intencionalni predmeti“ koji uvek iznova moraju potvrđivati svoju kvazi-realnu „samotnost“, nikada je ne mogu zadobiti uistinu pouzdano i uistinu konačno. Ono što teatarski (i svi ostali) umotvori zaista i pouzdano mogu, u zadnjoj konsekvenci nije ništa drugo do doživljaj koji podstiču u čoveku i koji se utiskuje u njegovu dušu i pamet pored toga i nešto malo reči i rečenica koje se slegnu na papir da bi se o doživljaju nešto i znalo. Nikakve druge ni realne ni simbolične „više vrednosti“.

*Prevod sa slovenačkog:
Miljenka Vitezović*

KRITERIJUMI POZORIŠNE KRITIKE

*Razgovor sa pozorišnim kritičarom Vladimirom Arsićem**

Šta za Vas predstavlja pozorišna predstava kao estetsko kritički predmet prosuđivanja i prevrednovanja?

Pozorišna predstava je specifičan, kolektivno oblikovan umetnički čin, koji sa svakim izvođenjem u većoj ili manjoj meri menja svoj odnos prema dramskom delu na osnovu kojeg je ostvaren, ili prema nekoj drugoj vrsti zapisa i namere koji su postavljeni pre predstave. Iako se radi o razumljivim ograničenjima u ponavljanju gestova, intonacije i glasovnih valera, najteži zahtev koji se pred glumce postavlja je još jedan prolazak korzu isti psihološki proces. Pravi umetnici scene uspostavljaju svoje načine za ulazak u traženo emotivno stajanje, ali na sreću to se ne može potpuno pogoditi. Stoga je svaki nastup ustvari nov teatarski doživljaj. Nažalost, ne jednom dogodilo se da predstava dobije svoje potpuno obličje tek posle više izvođenja, ali kritičke ocene o njoj već su izrečene i po pravilu se ne menjaju. Tako neka brižljiva i kvalitetna doterivanja ostanu nezabeležena, kao i ozbiljni padovi u kvalitetu, što je inače znatno češće u nas posle nekoliko repriza. Iako svesni ovih ograničenja, pozorišni kritičaru izriču svoj sud i onoj predstavi koju su videli i čije vrline i nedostatke nastoje da uoče, a zatim i javno saopšte. Estetsko prosuđivanje zasniva se na osposobljenosti da se lični osećaj za teatarski sklad podredi stručnoj proceni svih detalja vezanih za nastanak ovako kompleksnog umetničkog čina. To nije uvek lako i jedan je od razloga što se u razumevanju i tumačenju jedne predstave ponekad polazi od sasvim različitih premisa. Naravno, ozbiljniji razlozi leže i u nedovoljnom obrazovanju kritičara koji se onda moraju osloniti isključivo o svoju teatarsku intuiciju. Jasno je da to retko kada dugoročno daje

* ARSIĆ, Vladimir - srpski dramaturg i pozorišni kritičar, rođen 6. septembra 1947. godine u Beogradu. Osnovnu školu i gimnaziju završio u Mladenovcu. 1968. bio jedan od osnivača radio Mladenovca. Na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, odsek dramaturgije, diplomirao 1973. Tokom studija dobio više nagrada za radio i televizijske drame, kao i za priče. U Radio Beogradu zaposlen od 1975. godine. Novinar, pozorišni kritičar od 1978, urednik emisije iz kulture *Radioskop*, zatim urednik redakcije za kulturu Prvog programa. Specijalna nagrada za radio režiju na festivalu u Ohridu 1978. 1980. godine provodi sedam meseci na specijalizaciji magazinskih radio programa u Parizu. U udruženju dramskih pisaca Srbije sekretar predsedništva od 1982. do 1984. Od 1. maja 1987. urednik u Kulturno obrazovnom programu Televizije Beograd. Pokrenuo emisiju *Nešto više*; kao urednik realizovao svoju davnašnju ideju o istoriji pozorišta na ovim prostorima. U deset epizoda dokumentarno igrane serije *Teatar u Srba*, kao saradnici učestvovali najeminentniji poznavaci ove oblasti, a takođe i oko 130 glumaca srpskih pozorišta. Serija je ocenjena visokim ocenama. Od proleća 1987. do 19932. godine pozorišne kritike objavljuje u *Komunistu* i u *Vremenu*. Od oktobra 1993, pozorišni kritičar redakcije za kulturu Televizije Beograd. U više navrata (1981, 1982, 1983, 1994, 1995, 1996, 1997) selektor Pozorišnih svečanosti u Mladenovcu. Januara 1995. pokrenuo autorsku televizijsku emisiju o pozorištu *Kolektivne senke*. Od novembra 1995. odgovorni urednik Redakcije za kulturu Televizije Beograd. Od početka aprila 1999. glavni i odgovorni urednik Kulturno zabavnog programa RTS. Objavio je knjigu sabranih pozorišnih kritika *Prikazivači veština*.

dobre rezultate, a na ozbiljne ljude u pozorištima deluje zbunjujuće. Uprkos tome što ih takvi kritičari, strahujući od pogrešne procene, ali i od zameranja, najčešće hvale.

Koji je estetsko-kritičarski zadatak pozorišnog kritičara u prosuđivanju pozorišne predstave na radiju i televiziji?

U osnovi svih medija je da informišu, a tek zatim i da komentarišu. Kritika ima obrnut zadatak. Zato kritičari u ovim, brzim medijima, moraju da budu prilagodljivi i da pažljivo biraju sredstva kojima će se služiti. Imajući u vidu medijsko vreme kojim se raspolaže (u informativnim emisijama najčešće do dva i po minuta, u specijalizovanim nešto više) važno je odmeriti koliko prostora dati informaciji, pogotovo o predstavi načinjenoj prema novom komadu, a koliko ostaviti za izricanje suda i argumentaciju kojim te ocene treba da budu potkrepljene. Ukoliko se još i radi o predstavi koja teži da ostvari i neku drugu vrstu uticaja (političkog, a primer) sve postaje još komplikovanije. Kritičar mora na nečemu da „uštedi“. To nisu bezazlene odluke, jer bi slušalac/gledalac mogao u nečemu da bude uskraćen. Tako neki detalji svesno moraju da budu odbačeni zarad isticanja u prvi plan onoga što smatramo značajnim. Ali, u svakom slučaju prepričavanje se mora isključiti ili svesti na jednu ili dve rečenice. U televizijskom mediju se informacije mogu donekle dopuniti i slikom, mada se i tu uglavnom radi o vizuelnom „pokrivanju“ teksta koji je suština priloga. Kritika je saopštavanje stava, izricanje ocene i, u ovakvim medijima, najkraće i najjasnije izvođenje „dokaznog“ postupka. Pošto je to sasvim svedeno vreme, jasnoća u audio i vizuelnom delovanju, iskaz i sugestibilnost u nastupu su ponekad ključni faktori. Naravno, takvo poverenje se mora zaslužiti i stalno potvrđivati. Slušaoci/gledaoci ovakvih priloga su vrlo osetljivi i nije preporučljivo često testirati njihovu blagonaklonost. Oni s pravom očekuju ubedljiv nastup, ali i zasnovan stav. Ako to niste u mogućnosti da im ponudite, priklonite se nekom drugom mediju.

Koje su ličnosti i pojave dale najveći doprinos razvoju savremene pozorišne kritike u našem teatru?

Moj je utisak da je pozorište u nas sa kritičarima imalo nešto više sreće nego film. Možda i stoga što je film, kao dostupniji većini, manje ekskluzivan od teatra, pa su samim tim i ljudi koji odlučuju da se bave pozorišnom kritikom oprezniji u donošenju takvih odluka. Nažalost, u film i u fudbal se svi „razumeju“, pa ta lakoća vodi i u brzopleta samopromovisanja. Pozorište impresionira svojim milenijumskim trajanjem i unapred vas opominje na potrebu detaljnog izučavanja svog razvojnog procesa koji u svetu ima skoro neverovatne varijante. Ono pozajmljuje svoju formu mnogim kulturnim obredima; kultovi i religije iskazuju se kao početni oblik teatarskih prikazanja. U svakom slučaju svoju umetnički transponovanu stvarnost nalazi u samoj suštini ljudskog bića. Grci su želeli da nas pozorište načini boljim provodeći gledaoce kroz katarzička sta-

nja; politički intonirana scena je nastojanje da se takva želja brže ostvari u praksi. Kao i umetnost u celini ni teatar verovatno nije dosegao svoj vrhunac, mada bi vreme moglo da pokaže kako smo se u tom optimističkom očekivanju ozbiljno prevarili, te da su svi sadašnji, pa i budući pokušaji samo parafraze. Kroz mnogo vekova pozorište je bez mnogo oduševljenja podnosilo svoje savremene tumače, sklanjajući se kad god je u nevolji u mirnu senku velikog Aristotela. Pisana reč i nastanak mas-medija omogućili su pojavu prosuditelja aktuelnog teatra. U nas, to su još krajem devetnaestog veka bile obrazovane literate kojima je procena vrednosti jednog pozorišnog čina bila uzgredan posao, a oni su se najčešće rukovodili kriterijumima u kojima je bilo nedovoljno mesta za bitne elemente dramske scene. U dvadesetom veku pozorište uspeva da sebi izbori poziciju, pa se i kritičari menjaju. Mešaju se uticaji, oštrije se reaguje na kritiku, pa i procenitelji nastoje da njihove ocene budu zasnovane na ozbiljnijem obrazovanju. Možda pravi doprinos tome daje profesor Hugo Klajn, poznatiji kao reditelj i manje kao kritičar, a zatim, nešto neposrednijim metodom Josip Kulundžić, reditelj i pedagog, kasnije osnivač odseka za dramaturgiju na tadašnjoj akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Svaki na svoj način su insistirali na potrebi da se detaljno ispituju i izuče zakonitosti drame ne samo kao književnog roda, već pre svega kao snove dramskog pozorišta. tako se postepeno uspostavljalo dublje razumevanje, pa i tumačenje pozorišnog čina. U tom smeru su hrabro, skrupulozno i kompetentno nastavili Vladimir Stamenković, Slobodan Selenić i Jovan Hristić. Njihov pojedinačni doprinos je različit, jer su Selenić i Hristić svoje kreativne mogućnosti ispitivali vrlo uspešno i na polju proze, poezije i drame, dok je Stamenković postojano bio uz kritičko prosuđivanje i pedagoški rad. Mislim da je pojavom ove trojice odličnih intelektualaca naša pozorišna kritika najzad dobila definitivno utemeljenje svih pređašnjih podsticaja.

Navedite desetinu naših i isto toliko svetskih pozorišnih predstava u Antologiji Vladimira Arsića?

Ovo pitanje mi se čini donekle opasno, jer me vuče da se opredelim prema ličnom ukusu, a ja nipošto ne bih želeo da zanemarim objektivno i stručno prosuđivanje. Zbog toga prema ovoj vrsti takozvanih rang lista imam mali otpor. Ipak, možda se mogu navesti neke predstave, ali redosled ne treba da bude shvaćen kao opadajući niz u smislu kvaliteta. Jugoslovensko dramsko pozorište je ostavilo u meni trag kroz najviše predstava: *Prljave ruke* Žan Pol Sartra u režiji Bore Draškovića, *Savonarola i njegovi prijatelji* Jovana Hristića, u režiji Miroslava Belovića, *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića, u režiji Dejana Mijača, *Pozorišne iluzije po Korneju*, u režiji Slobodana Unkovskog *i Buđenje proleća* Franka Vedekinda, u režiji Harisa Pašovića. Tu su *i Karamazovi* Dušana Jovanovića, u režiji Ljubiše Ristića, *Dundo Maroje* u izvođenju Hrvatskog narodnog kazališta iz Zagreba, *Murlin Murlo* Nikolaja Koljade, u režiji Radoslava Milenkovića, *Kate Kapuralica* u režiji Jagoša Markovića. Možda je interesantno reći da su neke od ovih odličnih predstava nastale prema tek-

stovima za koje ne bismo mogli baš da kažemo da su besprekorno napisani, ali su rediteljskom kreativnom nadgradnjom znatno dobili. Istovremeno, ovo je samo jedan pogled na domaća pozorišna ostvarenja i verovatno su stoga izostale i neke zaslužne predstave koje su ostale van mog domašaja. Kada su u pitanju strane predstave, moj izbor se pretežno odnosi na bitefofska gostovanja. To, čini mi se, potvrđuje veliki značaj koji ovaj festival ima za nas. Izuzetak su dve predstave: *Kralj Lir* Viljema Šekspira, u režiji Ingmara Bergmana, koju sam gledao u Dramaten teatru u Stokholmu, i *Višnjik* Antona Pavloviča Čehova, u režiji Pitera Bruka, koju sam video u Parizu. Na BITEF-u su gostovali sjajni Valerij Fokin sa metamorfozom, načinjenom prema pripovesti Franca Kafke, Andžej Vajda sa *Zločinom i kaznom* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, Lav Dodin sa svojom Klaustrofobijom, pa opet Bergman sa *Gospođicom Julijom* Augusta Stridberga, teatar iz Kapošvara i reditelj Karolj Ač sa predstavom *Mara-Sad*, Lindzi Kemp sa Šekspirovom *Snom letnje noći*, i najzad, *Tri života Lusi Kabrol* u režiji Sajmona Mek Barnija. BITEF je prikazao i odlično scensko ostvarenje *Vilja, Vilja*, mada za mene u svemu tome nema dovoljno artikulisanog pozorišta, kao i zaprepašćujuće amatere iz Stare Pazove koji su izveli predstavu *S. O.S.*, u režiji Miroslava Benke. O njima nažalost nikada više ništa nisam čuo. Samo bi mi se povremeno učinilo da sam glavnog protagonisti sreo u nekoj od aula beogradskih pozorišta.

Kojih kriterijuma se držite u prosuđivanju jedne umetničke pozorišne predstave?

Predispozicija za procenu su različiti vidovi obrazovanja: od dramaturškog vrednovanja dramskog dela i rediteljske interpretacije, do ocenjivanja funkcionalnosti muzike i kostima. U tom, velikom rasponu, nalazi se pozorišni čin: skup raznih nastojanja i mogućnosti da se neke važne, životne stvari iskažu ubedljivim, do savršenstva dovedenim jezikom scene, i da se potom tako ostvareni kreativni trenutak podeli sa gledaocima. Kritičar mora da saopšti svoj sud, ali ne kao jednostavan i sasvim ličan utisak, već kao tešku ocenu koja će možda pogoditi nekoliko desetina ljudi koji su dali sve od sebe kako bi ostvarili pozorište. To saznanje je veoma obavezujuće.

Kako i na koji način pišete pozorišnu kritiku?

Najteže je proniknuti u namere onih koji stvaraju predstavu. Da bi to bilo moguće nužno je da kritičar poznaje proces nastanka jednog scenskog projekta. Mislim da je za mene bilo od ogromne koristi što sam studirajući dramaturgiju bio obavezan da po dve godine vrlo ozbiljno učim i režije: pozorišnu, filmsku i televizijsku. Profesor pozorišne režije Dimitrije Đurković nas je tretirao kao i svaki strog, ali vrhunski trener. Morali smo u upola kraćem roku nego reditelji da savladamo najbitnije komponente tog sjajnog zanata, a zatim i da glumimo jedni kod drugih u scenama koje smo spremali. Moram da priznam

da meni nije padalo teško. Uživao sam u svemu tome, kao i većina mojih drugova. To je čak dalo i neke dosta dobre rezultate. Hvalili su nas. Tek kasnije, kada smo se upuštali u pisanje dramskih tekstova, ili u kritičko procenjivanje tuđih ostvarenja, postalo je jasno koliko nam je taj nauk dobrodošao. Ja sam se povremeno odlučivao i za režiju nekih svojih drama i tako mogao da proverim sopstvene ideje, ali i da upoznajem delikatne staze komunikacije sa glumcima. Sva ta iskustva su dragocena. Stoga, kada posle svega shvatite koliko je odgovoran posao izricati sud o tuđem radu, preostaje još da prihvatite činjenicu da vam taj posao neće doneti omiljenost. Možda samo jednoga dana diskretno poštovanje; najčešće onda kada vam to više nije naročito bitno. Ali, to su saznanja koja su neophodna da biste nastavili tim putem. Takođe, morate naučiti kako da uspostavite distancu u odnosu na bliske ljude o čijem radu ćete davati ocene. To je veoma teško, ali nužno da ne biste zaboravili najvažnije: kritika se odnosi na rezultat, a nikada ne sme da bude uperena ka ličnosti! Zato moramo potisnuti svoje lične emocije i učiniti sve da biste se digli iznad toga. Tada ste spremni da hladne glave i bistra uma analizirate pozorišni čin kojem ste prisustvovali. Uz strogost koja je kontrolisana, koja ubedljivo ukazuje na sve bitne detalje i koja nastoji da bude podsticajna kroz najviše zahteve upućene savremenom pozorištu.

Kako objašnjavate paradoks o radio i televizijskoj kritici pozorišta, kao najuticajnijoj komunikaciji i najefemernijem pozorišnom fenomenu?

Mislim da pozorišna kritika u nas nema takav uticaj kakav joj se ponekad pripisuje, ili kakav bi neki od kritičara želeli da ostvare, Nesumnjivo da niko ne može pouzdano da izmeri uspešnost kreiranja javnog mnjenja, ali je danas već sasvim jasno koliko televizija u svemu tome može da prednjači. Radio, čini se, ipak ima znatno manju moć. Paradoksalno je možda i najviše upravo to što o jednom tako ostvarenom umetničkom činu, neponovljivom u svim elementima, kritičar izriče sud takođe samo jednom, delujući svojim glasom ili pomažući se i slikom, ali svakako u trenutku koji se po pravilu neće ponoviti. Reprizirajući predstavu, pozorište nastavlja da živi, da se menja, dok na ovaj način saopštena kritika možda i ostaje sačuvana u nečijem pamćenju, ali samo u fragmentima.

Zašto je potrebno objavljivati radio i televizijske pozorišne kritike i u pisanom obliku? Koja je svrha takve žanrovske kritike u sistemu nauke o pozorištu?

Pisani tragovi su još uvek najpouzdaniji, a neke buduće istraživače pozorišne istorije možda će interesovati da uporede što više izrečenih mišljenja o značajnim predstavama. Uprkos sjajnom napretku tehnologije, pozorišni čin u svojoj kompleksnosti nikako se ne može do u detalje zabeležiti. Kritika, kako kaže slavni Jan Kot, nastoji da ostavi dubok trag o smislu predstave. Istovremeno svi izrečeni i zapisani sudovi se kasnije mogu proveravati, potvrditi. To je

takođe i značajan test o pouzdanosti nečijeg stava, o stepenu njegove teatar-ske pronicljivosti.

Kako i na koji način odvajati umetničku od primenjene ili proizvodne pozorišne produkcije? Kako se odnositi prema kiču i pseudo umetnosti koje dominiraju našim i svetskim scenama?

Osnovno je da kritičar uspeva da raspozna namere, a zatim i da pravilno oceni rezultat. Tek potom sledi odluka kako će to saopštiti. Kao što mnogi pokušaji da se načini umetničko delo propadaju, tako je sve više i agresivnosti u nametanju sumnjivih standarda i sumnjivih umetničkih vrednosti. Tome sigurno doprinose i nužna istraživanja, pokušaji da se već osvojeni artistički jezik obogati novim izrazom, pa čak i radikalni raskidi sa utemeljenim obrascima. Ti tragalački procesi ponekad nisu dovoljno jasni i nije ih lako odvojiti od pomodnih tokova i profitabilnih podilaženja najbanalnijim željama. Tržište zahteva potrošnju, a ova povećanje proizvodnje. na taj način, veoma često dobar zanatski rad postaje zamena za umetnički domet. U pozorištu kritičar može da pohvali zanatlije, ali mora da iznad svega uzdigne prepoznatu umetnost. Nažalost, postoje kritičari koji ne uočavaju te razlike, ali i oni koji svojim ocenama kupuju naklonost raznih kulturnih i poslovnih krugova. Njihova sumorna ambicija određuje vrlo precizno kome se ni po kakvu cenu ne smeju zameriti, a koga mogu da izgrde bez ikakvih posledica. To je najlakši i najbrži način da se izbije u prvi plan i kasnije odgovarajuće uzvratu svojim promoterima. Naravno, radi se pre svega o karakteru. jer ne postoji škola koja će vas naučiti kako da govorite istinu. Vaspitano i učtivo, ali istinu zasnovanu na argumentima! U našoj maloj sredini sve je prozirno. Sva naša podražavanja kojima ponekad želimo da se približimo uočenim svetskim procesima, kao i retki, pravi umetnički domašaji. Ako kritičar treba da upozorava na pokušaje raznih podvala, u svojoj svesti mora da ima jasnu sliku kako izgleda obrazac kojem valja težiti. To podrazumeva obaveštenost i obrazovanje. Mada, pre ili kasnije, iskusan i odgovoran kritičar ipak shvati da o pozorištu nikada neće znati dovoljno.

Ko može da bude pozorišni kritičar? Koji su Vaši iskustveni i estetsko-kritičarski saveti mladim pozorišnim kritičarima? Kako u naše masovne medije uvesti kompetentnu pozorišnu kritiku? Da li se u nas oseća stvarna potreba uvođenja studija pozorišne kritike na Univerzitetu umetnosti, kao što je to uobičajeno u svetu?

Kao početni impuls bitno je proceniti da li posedujete potrebu za kritičkim prosuđivanjem, zatim je neophodno imati onu nužnu dozu hrabrosti da se ocena javno saopšti. Posle toga dolazi neprekidan proces obrazovanja, a preporučio bih svakako i što više praktičnih pozorišnih pokušaja: pisanje dramskih tekstova, režiju, glumu, organizaciju raznih poslova. Omirisati scenu! ne iz gledališta, iznutra. Makar malo. To sve vodi nekakvom razumevanju. Pozorište je neverovatno zavodljiva umetnost, pa ako posle svega ipak odlučite da se

bavite kritikom ne znači da treba da se stidite što ste u scenu još uvek pomalo zaljubljeni. Oni koji će se ljutiti na vas možda će grozničavo i ne uvek s dobrom voljom, tragati za neki vašim neostvarenim snom, za nekom frustracijom koja bi vas kao kritičara u izvesnoj meri učinila mrzovoljnim zakeralom. Na to ne smete obraćati pažnju. I nikada ne upadajte u zamku izvinjavanja što se bavite kritikom, a ne nečim drugim. Neophodno je da stojite čvrsto na zemlji. Čvršće od drugih. Naročita popularnost pisca, reditelja ili nekog od glumaca nipošto ne sme da bude prepreka ukoliko smatrate da treba uputiti i koju reč profesionalnog prekora. Jasno, za to bi trebalo imati ozbiljne argumente koje valja izložiti nedvosmisleno i bez okolišanja.

Danas masovni mediji imaju dobre mogućnosti da angažuju mlade i obrazovane pozorišne kritičare. Sa grupe za dramaturgiju sami se izdvajaju oni koji su naumili da se bave kritikom. Procena njihovih drugih sposobnosti i važnih karakternih osobina, već je znatno delikatnija procedura. Ali zato i ne manje važna.

Uvođenje predmeta pozorišna kritika na Univerzitetu umetnosti u odgovarajućoj formi i obimu predstavljalo bi dragocen potez. Time bi se potpomogla neka blagovremena opredeljivanja, a praktično izučavanje svih elemenata nekog važnog zanata, kao i načina rada najistaknutijih domaćih i stranih kritičara, možda bi delovalo podsticajno da najzad nastane jedna kvalitetna istorija pozorišne kritike. Time bi ovaj segment recepcije pozorišnog čina učvrstio svoju korisnu ulogu. Istovremeno, ugled pozorišne kritike, koja bi ovako ozbiljno bila izučavana, bio bi ostvaren u najvišem interesu teatra, jedne od najstarije umetnosti. Možda bi za to posebno bio zaslužan i nezaobilazan kurs o etici kritičkog prosuđivanja. Tako bi anegdota i diplama i moralu mogla da ostane samo turobna, skoro zaboravljena priča iz strašnog vremena ratnih posrtanja.

Beograd, mart 2001.

POZORIŠNA KRITIKA I DRAMSKA REŽIJA

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Draganom Klaićem**

U kojoj meri je pozorišna kritika konstituent teatarske umetnosti i na koji način se ostvaruje njen uticaj na pozorišno stvaralaštvo?

Kritika je deo teatra i kao umetnosti i kao delatnosti i kao društvenog čina. U meri u kojoj je svaka predstava javni gest, individualni i kolektivni stav prema zbilji, kritika je individualni stav prema predstavi koja je upravo postala deo te zbilje. U proceni uticaja kritike na pozorišno stvaralaštvo valja biti trezven, štaviše oprezan: postoji trenutni uticaj – u formiranju neposrednog javnog i kolektivnog vrednosnog suda o novoj predstavi, i tu kritičar od ugleda, koji komunicira s javnošću nekim moćnijim medijem, može da ima izvesnog uticaja. Postoji dugotrajniji, teže uhvatljiviji uticaj kritike na individualne činove, pa i razvoj pojedinih stvaralaca, možda; zato podrška koju kritičar daje određenoj tendenciji, opredeljenju, praksi, što je takođe i vrsta uticaja. Ne verujem da kritičarska negacija, poricanje, odbacivanje mogu da imaju trajnog uticaja na nešto što je u principu važno i valjano. Podrška novoj vrednosti možda će malo olakšati prihvatanje, ali ne zavaravajmo se: i oni, srazmerno malobrojni, koji čitaju kritike, čine to na brzinu, prilično površno. Kritičar meri reči, a čitaoci ipak često doživljavaju kritiku drugačije nego što je on nameravao.

Nesporazumi su neizbežni između kritičara i stvaralaca i između kritičara i javnosti, pa je u uticajima o kojima vi govorite verovatno više nesporazuma nego namera i smišljenog dejstva.

* KLAJĆ, Dragan - jugoslovenski teatrolog, dramaturg i pozorišni kritičar – rođen u Sarajevu 27. IV 1950. Bio profesor *Istorije svetskog pozorišta i drame* na Fakultetu dramske umetnosti u Beogradu. Odrastao u Novom Sadu, diplomirao dramaturgiju u Beogradu na APFRTV a Yale univerzitetu u SAD (1977) s disertacijom o F. X. Kroetzu i obnovi nemačkog narodskog komada. Dramaturg predstava, dugogodišnji saradnik Sterijinog pozorja i Bitefa, umetnički konsultant KPGT-a na turneji po SAD (1982), autor dokumentarnih TV serija *Ženski rod, muški rod* (1978), i *Pozorišni salon* (1984). Bio pozorišni kritičar Indexa, Studenta, Borbe, Trećeg programa Radio Beograda, NIN-a i Politike, gostujući predavač na više jugoslovenskih i stranih univerziteta, osobito u Sad, i Interuniverzitetskog centra za posle diplomске studije u Dubrovniku. Učesnik brojnih profesionalnih i univerzitetskih konferencija i simpozijuma u zemlji i inostranstvu. Objavio: *Krecova dramaturgija* (1981), dokumentarni dosije *Alternativno pozorište u Jugoslaviji* (1982, sa D. Milićević), antologiju *Stvaranje moderne drame* (1982), uvodnu studiju za *Romea i Žulijetu* Shakespearea (1983). Napisao predgovore za više knjiga savremene jugoslovenske drame i priredio jugoslovensko izdanje *Istorije pozorišta* Čezare Molinarija (1982). Nezavisnim izdanjima S. Mašića izašla mu je faktografska knjiga *Pozorište/4000 godina*. Eseji o savremenom jugoslovenskom pozorištu i o stranoj drami, u rasponu od antike do moderne, objavljeni u jugoslovenskim časopisima i listovima, u američkoj, francuskoj i poljskoj periodici. Bio je direktor Pozorišnog muzeja u Amsterdamu. Umro u Amsterdamu, 26. VIII 2011.

Šta je za Vas predmet pozorišne kritike i šta je osnovni zadatak pozorišnog kritičara danas?

Predmet pozorišne kritike je pozorišna predstava u svojim različitim aspektima – intelektualnim i estetičkim, tematskim, stilskim – kao stvaralački svet i kao deo društvenog života, u protoku ideja i shvatanja, u odnosu na prevlađujuće i manjinske ukuse, neodvojive od napetosti u kojima živimo. Kritičar informiše, tumači, vrednuje svojom kritikom, i ja sam u tom poslu nisam bežao od toga da budem manjinski, pa i usamljeni glas, glas možda sasvim zaludan, pa u nekim slučajevima i nečujan, to jest ućutkan – kad nisam mogao da objavim svoju kritiku – bolje i to nego biti bilo čiji glasnogovornik. Čini mi se važnim da kritičar ukazuje na primere mrtvog pozorišta, da ih kao takve prepoznaje uprkos netaknutoj maski života i svežine. Istovremeno, kritičar bi da uoči novi kvalitet, pomak, inovaciju u temi, prosedu, udar kreativne energije, osobnost stvaraoca, odziv iz gledališta. Piše se o predstavama kao završenim činovima, ali i kao nagoveštajima motiva, odnosa, situacija čiju ćemo važnost shvatiti tek kasnije, o zametku buduće poetike u predstavi punoj rupa. Ja sam pristalica onoga što se u anglosaksonsom svetu naziva *partisan criticism* – kritike sa stavom, u ime vlastitih vrednosti, kritike koja ne teži nekoj tobožnjoj objektivnosti već diksriminira, to jest razlikuje između onoga za šta jeste i za šta nije. Ne mogu svojim ličnim sklonostima, interesovanjima, osećanjima da budem podjednako za sve vrste pozorišta, za sva opredeljenja, sve tipove, sve mogućnosti – sem u principu. Ako o tom principu ne moramo da se sporimo, ako se on podrazumeva, kao što bi morao da se podrazumeva u civilizovanom, demokratskom, dakle nužno pluralističkom društvu, dozvolite da ja – iako sam kritičar – imam svoj ukus, svoje opsesije, svoje teme i motive, svoju estetiku, svoje stilske preferencije, štaviše, valjda se bavim kritikom zato što to sve imam, zato što prema pozorištu nisam ravnodušan, pa se za svoje afinitete zalažem, svoj teatar želim da afirmišem, da ga kad se pojavi stavim u središte javnog razmatranja i da ga podržim. Tako mi se čini da jedino ima smisla pisati kritiku. To sam nastojao da činim dok sam se redovno bavio pozorišnom kritikom, a svoje prioritete osećam, prepoznajem i sada, kada se redovno više ne bavim kritikom. Naravno, ni taj vrednosni stav ne treba shvatiti u apsolutnom smislu: ono što mi je u pozorištu moglo biti važno, dragoceno, blisko u jednom času, ne mora to da bude naredne sezone. U svojim se stavovima, opredeljenjima, menjam ne zato što pratim pozorišnu modu već zato što očekujem da me moje pozorišno iskustvo menja, kao što me menja moje sveukupno intelektualno iskustvo, moj lični i društveni život.

Objasnite svoj pozorišno-kritički metod?

Metod izvire iz okolnosti: za koga pišem, u kakvom listu, za koje čitaoce, na koliko prostora, da li posle predstave imam dvanaest sati ili pet dana vremena za pisanje? Oslanjam se na svoje poznavanje materijala, dramskog i scenskog. Tekst nastojim da pročitam pre ili posle predstave ali o njoj pišem,

ne o tekstu. Oslanjam se na svoju koncentraciju i perceptibilnost, a znam za njihovu manjkavost. Tražim celinu, pre svega smisao predstave kao poduhvata, razloge za njen nastanak. To je najvažnije, ako toga nema, predstava je bespredmetna, čak i ona koja ima po neku dobru ulogu, lepe kostime ili zanimljiv detalj dekora. Pišem o doživljaju koji traje ali slabi; pišem o konkretnom činu a moj misaoni tok vodi u apstraktno i opšte; ja reagujem iz svog sveta i moja kritika mali je svet za sebe, iako potaknut svetom predstave u kome mislim da sam privremeno boravio, dok sam bio u pozorištu i nešto kasnije. Sumnjam u svoj doživljaj, prizivam ga i preispitujem. Sumnjam u svoju konstrukciju, motrim je, menjam, doterujem, glačam, a znam: napisana i objavljena kritika tek je delić, ma koliko doterani delić, mog odgovora na predstavu. Nema metoda koji bi u kritiku ulio veći deo tog doživljaja, pisati kritiku znači sumnjati u svoj metod.

Pozorišna kritika osciluje između kritike teksta i kritike predstave. Zašto je pozorišna kritika u procepu?

Između kritike teksta i kritike predstave osciluje samo ona kritika koja pozorište vidi kao ekstenziju literature, koja pozorišni čin shvata u funkciji književnog. To nije moje shvatanje pozorišta. Ja pozorište smatram samostalnom umetnošću, a dramsko pozorište, ono zasnovano na književnom tekstu, tek je jedan od vidova teatra. Pa i u njemu tekst je jedan među elementima novostvorenog dela, nove vrednosti koju predstava nudi gledaocu. Zato sam nastojao da moja kritika bude o predstavi, ne o tekstu. Na drugim mestima, u drugim prilikama, obično u dužim esejističkim tekstovima, rado sam pisao o dramskom tekstu, i nezavisno od načinjene, viđene predstave. Prilazio sam mu tada kao samostalnoj umetničkoj i problemskoj celini, ali i kao izazovu za moguće predstave, drugačije od one koju sam video i u kritici komentarisao. Dakle, pozorišna kritika je u procepu kada nije dovoljno pozorišna, kada pozorišni kritičar pobrka svoj posao sa poslom književnog kritičara.

Kako vidite savremeni trenutak jugoslovenske drame?

Još pre nekoliko godina naša dramaturgija bila je u prilično oštrom naletu na nove teme, mnoge veoma osetljive, ali važne, a javno neraspravljene, pa su tako dramatičari počeli da se bave delikatnim pitanjima kojima političari, novinari, istoričari, sociolozi, takozvane društvene javnost, nisu hteli da se otvoreno bave. Dramatičari su na svoj način izvršili pritisak na ove profesije i društvene grupe, stavivši svoje dramske teme na dnevni red društva. Pozorište se snažno politizovalo, okrenulo skoroj prošlosti, izvuklo neprijatne epizode, istaklo neugodne procese, što je bilo dobro jer je unapređen naš javni diskurs, proširene su mogućnosti opšte-društvene debate, suočili smo se istina, sa, čak i neprijatnim, oslobodili se poluistina, mitova, zabluda.

Sada je drugačije. Gotovo svi tabui su ukinuti, društvene komunikacije oslobođena je pritisaka i zabrana, mediji, ulica, kafana, svaka kuća bruji otvo-

renim razgovorom i žestokim polemikama. Domaća drama je svoju emancipatorsku funkciju uglavnom ispunila, a ne može da trči trku dnevnom politikom koja se sve brže menja u svojim prioritetnim temama, brigama i iznenadnim zaokretima. Dok smisli dramu i napiše prvi čin, pisac već gleda jedan izmenjeni svet političkih odnosa. Kao dramatičar ne može da učestvuje u verbalnom građanskom ratu koji je kod nas već neko vreme u punom jeku. Zato očekujem da se uskoro jasnije ukaže jedna nova faza koja je već sigurno započela. Sumnjam da ona može da bude manje politizovana, prosto zato što nam je zbilja takva, društvena kriza u kojoj živimo nateruje nas da svaki časaka, svaki delić svoje egzistencije sagledavamo kao deo neke politike. Ali baš zato ta političnost biće usredsređena na pojedinca, na neponovljivost individualne svesti, doživljaja, sudbine, biće u otklonu od politike, dakle metapolitička. Ne verujem da će dramaturgija krize biti samo dramaturgija površnih rasonoda, a ni suženih, egocentričnih vizura, nacionalističke mitomanije, apologije krvi i tla, mada nesumnjivo i takva roba ima danas dobru prođu. Očekujem da ozbiljna drama ovih dana, koja se već piše, a pomalo i već izvodi, bude gest preispitivanja očiglednog i zadatog, napor kritičke svesti i imaginacije. Problemski, možda će ta drama biti više okrenuta budućnosti nego prošlosti. Kako živeti zajedno u ovoj zemlji, a živeti dostojanstveno, časno i valjano, moglo bi da bude njeno osnovno pitanje. I kako živeti u svetu naglih promena i nerešivih protivurečnosti, globalne patnje i interkontinentalnih trivijalnosti? Smisao nakon mnogih razočarenja, odbačenih zabluda i neprijatnih iskustva, to bi mogao da bude glavni pravac potraga. Dijalektika promene na razvalinama kulta programa. Projekti budućnosti nakon kraja ideologija i masovne zamene utopijskog cilja pseudoutopijama.

Kako je moguća kritika režije kao procesualne „umetnosti bez tela“? Šta je po Vama predmet dramske režije danas i koji je umetnički zadatak reditelja u inscenaciji dramskog umetničkog dela?

Kritika pozorišta jeste pre svega kritika režije – „umetnosti bez tela“, kako Vi kažete, ali istovremeno i intelektualnog stava i sanjalačkog čina. Pisati o predstavi pre svega znači pisati o rediteljevoj volji i imaginaciji, o rediteljskom svetu ideja, o sposobnosti da se taj svet uobliči, predoči, sklopi za mene i oko mene.

Znam da je moje stanovište manjinsko, možda ekstremno, ali evo ga: mašajući se dramskog dela, i kad je u pitanju najveća književna vrednost, reditelj mora da ga osvoji – da ga propusti kroz svoje filtere, ispretumba svojim senzovima, rasklopi, rastavi, rasturi, a ono što bude sklopio od tog i drugog materijala, mora da bude njegovo vlastito umetničko delo. Možemo da menjamo Shakespearea ako možemo da ga menjamo, govorio je Brecht. Neko može a neko ne može, ali dramatičar nikad nije na gubitku, on je bezbedan, njegovo ostvarenje je tekst koji možemo svi čitati i posle najgore predstave i zamišljati drugačiju inscenaciju.

Ne brinite za glumce: znam, prebacuje se snažnim rediteljskim ličnostima da manipulišu glumcima, zloupotrebljavaju ih. Zar glumačka samozaokupljenost, zvezdaštvo i soliranje nisu zloupotreba? Snažne rediteljske ličnosti umeju da svoju viziju ne samo nametnu glumcima već da je u procesu rada na predstavi izgrađuju sa glumcima, da glumce učine tragaocima a ne pukim izvršiocima, da ih navedu da se bave celinom predstave, njenim sveukupnim smislom i dejstvom, a ne samo smislom i dejstvom vlastite uloge. to je najređa rediteljska umešnost: navesti glumca da dâ najviše što ume svom liku, a da se istovremeno oseća odgovornim za celinu predstave, da investira u nju i preko granica vlastitog lika, da bude kritičan prema liku koji igra a da stoji uz predstavu kao celinu.

Kako kritikovati glumačku umetnost sada i ovde? Da li je stvarno vredno stvaralački doprinos savremenog glumca na jugoslovenskom pozorišnom prostoru danas?

Naš je teatar tradicionalno od velikih, darovitih i popularnih glumaca. Glumci su zasuti raznim oblicima pažnje javnosti ali su nedovoljno u kritičarskom fokusu. U kritikama je za njih malo mesta, a kod nas se nije uobičajilo da se značajnim predstavama pišu veći studijski tekstovi u kojima bi bilo mesta i za analizu glume, ma koliko da je to teško. O glumcima se mahom piše hvalospavno, bilo za jubileje, bilo za *in memoriam*. Nisam sklon pisanju u glumcu izdvojeno od celine pozorišne predstave jer nerado pozorišni čin redukujem na jedan pojedinačni glumački čin. S druge strane, toliko je članaka o glumcima, iz ovog ili onog ugla, toliko intervjuja s njima, da ne mislim da je njima bilo šta uskraćeno.

Kako vidite organizacionu strukturu savremenog jugoslovenskog i alternativnog teatra?

I tu smo u procepu. Prevladajući pozorišni model, tih skoro stotinu repertoarskih pozorišta sa stalnim ansamblom i glomaznim administrativno-tehničkim aparatom – to je apsurd, anahronizam. U kulturnom pogledu – model ne zadovoljava legitimne potrebe ni uže lokalne, ni jugoslovenske sredine, a ni neke evropske standarde, o kojima moramo da vodimo računa; u profesionalnom – model omogućava i podstiče diletantizam; u ekonomskom – rasipa nedovoljna sredstva; u organizacionom – kaos, improvizacija. Nije u svim teatrima tako u svakom pogledu, ali uglavnom je tako. Ta ogromna a sasvim nefunkcionalna pozorišna mreža žirom zemlje, to je još jedna cena političkog, kulturegerskog voluntarizma, iz vremena kada su se teatri osnivali i tamo gde za njih ne postoje minimalni uslovi, kada su se – decenijama – amateri prekvalifikovali birokratskom voljom u profesionalce, a ljudi za koje se nije znalo šta s njima, politički i socijalni slučajevi, zapošljavali se u pozorištima – kao, tamo će najmanje smetati. I šta sad? Znam, dok se ne počnu zatvarati fabrike koje ne mogu bez gubitaka neće se zatvarati ni pozorišta koja ne mogu da prežive;

dok se ne počnu otpuštati nesposobni kadrovi u politici i privredi, zašto bi se najurili nesposobni glumci i ostalo pozorišno kvazi-osoblje? U institucionalnom pozorištu potrebni su radikalni rezovi, kao uostalom svugde u jugoslovenskom društvu – u obrazovanju, u zdravstvu, u privredi, u društveno-političkom sistemu. Što pre svi to prihvatimo, to bolje. Šteta koja nastaje odlaganjem stvarne transformacije jugoslovenskog teatra neznatna je, naravno, u odnosu na štetu koja nastaje odlaganjem sličnih poteza u privredi. Pa ipak: ja sam za ukidanje stalnih ansambala u mnogim manjim mestima; u njima bi trebalo da ostane samo nekoliko sposobnih organizatora, komercijalista, propagandista i tehničara koji bi održavali zgradu u odličnom stanju, prodavali gostujuće predstave i tehnički ih opsluživali. Mesta ispod 150.000 stanovnika zaslužuju bolje pozorište nego što ga sada imaju: prvoklasna gostovanja u prvoklasnim tehničkim uslovima, a ne amaterska izigravanja tobož profesionalnog pozorišta. U većim teatrima šansu vidim samo u stvaranju proizvodnih timova, ekipa koja će nastojati da rade što bolje, što jeftinije, što više. To je alternativni model koji Ljubiša Ristić i Nada Kokotović nastoje da uspostave u Subotici, a sada i u Novom Sadu, uz znatnu podršku i znatne otpore. Za razvoj teatra neophodno je okretanje tržištu, agresivno širenje i edukovanje publike, razdvajanje rukovođenja od samoupravnih prava.

Što se takozvanog alternativnog teatra tiče, svih tih grupa i samostalnih produkcija koje se pojavljuju u različitim uslovima i na različitim principima, zajedničko im je da nemaju pristupa masi SIZ-ovskih sredstava (jer su ona predodređena za institucije), ali će se i SIZ-ovi ukinuti, mada nisam siguran da će finansiranje biti ni efikasnije ni pravičnije. Danas periferizovanom vidu nerepertoarske produkcije neophodno je međusobno povezivanje u mrežu potpore, pomoći, razmene, solidarnosti, koja će zatim obuhvatiti i one repertoarske kuće koje neće da ostanu učaurene, u rutini i beznačajnosti. To je neophodno iz ekonomskih, političkih, organizacionih razloga i to je preduslov da jugoslovenski teatar izađe u svet, počne da postojano učestvuje pre svega u evropskom pozorišnom životu tako što će postati deo mreža saradnje, koprodukcija i distribucija koje u njemu već naveliko deluju, iako još nije 1992.

Koje su ličnosti dale najznačajniji doprinos razvoju pozorišne kritike u savremenom jugoslovenskom teatru?

Spisak imena ne bi bilo teško sačiniti ali kako ovde nema mesta da se njihova važnost ozbiljno odmeri, bio bi to ipak tek kurtoazni gest, pa ću ga zato preskočiti.

Šta je za Vaš kritičko-teatrološki rad predstavljala Sterijina nagrada za kritiku (1985)?

Nagradu sam dobio kad sam već prestao da se redovno bavim kritikom, a nalazio sam se dosta daleko, u Kaliforniji. Nije tajna da sam ja dugo vrlo tesno sarađivao sa Sterijinom pozorjem, a da sam posle proleća 1982, posle prome-

na u SP, eufemistički nazvanim „samoupravnom transformacijom“, prestao sasvim sa tom saradnjom, a te promene komentarisao tada javno sasvim negativno. Nagrada je došla posle nekoliko godina, kada su se neke polemike stišale ali su moji stavovi ostali nepromenjeni, a istovremeno mnogi pozorišni ljudi spremni su da se slože sa negativnom procenom događaja oko SP iz 1982. Nagradu sam prihvatio kao kritičar koji je u velikoj meri to postao u Pozorju i na Jugoslovenskim pozorišnim igrama, tu učio svoju pozorišnu školu i vodio svoje kritičarske bitke za teatar u koji sam verovao. Najzad, pošto sam bio daleko od Novog Sada, a iznenađen tom vešću, mogao sam malo da razmislim i da najzad nagradu primim u nadi da se u bliskoj budućnosti SP ponovo uspeti da igra svoju središnju ulogu u našem pozorišnom životu, tu ulogu koja mu pripada i u kojoj ga ni jedna institucija, organizacija ni festival ne može zameniti, a iz koje je ono sticajem unutrašnjih i spoljnih okolnosti iskočilo.

O POZOROŠNOJ KRITICI

Razgovor sa pozorišnim kritičarom Veselinom Radunovićem*

Kako ste postali pozorišni kritičar? Ko je i što presudno uticao na Vaš razvoj? -Da li se pozorišni kritičar postaje kada se napiše nekoliko tekstova o pozorišnim predstavama i oni budu objavljeni u nekom od medija?

Mislim da ne. Potreban je kontinuitet, prihvatanje tih recenzija, kao validnih, od strane stručne i umjetničke (redirelji, dramaturzi, glumci. . .) „javnosti“, kompetentan kategorijalni aparat; potrebno je da medijdžija koji se piše, svojim autoritetom čvrsto stoji „iza“ kritičara. Prije svega, potreban je stručni i moralni, estetski i etički dignitet kritičara. Pišem pozorišne kritike preko dvije decenije i kada se osvrnem, nijesam siguran kako je sve počelo. Sve mi se više čini kao da je to bila neminovnost: Skoro da sam odrastao u pozorištu. Stanovao sam u, neposrednoj, blizini Crnogorskog narodnog pozorišta a moja draga strina (Mileva) bila je visoki činovnik u administraciji pozorišta. Često sam dolazio kod nje, privlačila me ta jutarnja atmosfera u pozorištu, dugi hodnici kojima sam lutao, neki specifični mirisi koji su dolazili iz garderoba, svjetleći pano na kojemu je pisalo „Tišina-proba“. Uvlačio sam se tiho u posljednje redove gledališta i prisustvovao probama: Sa strahopoštovanjem i fascinacijom gledao sam, na sceni, glumce i slušao indikacije i glasne komentare reditelja. Od malih nogu igrao sam u školskim predstavama (Osnovna i srednja škola; neke smo izvodili i na sceni CNP-a), pjevao u horu, vodio razne školske priredbe, dobijao nagrade za, svoje, scenske nastupe. Vidio, valjda, sve premijere izvedene u podgoričkim pozorištima (CNP i Dječje pozorište) i sve predstave koje su gostovale u našoj sredini. Prva predstava, koju u cjelini pamtim, bila je po Patonovom tekstu „Plači voljena zemljo“ a imao sam tada, samo, osam godina. Cinici često kažu da su pozorišni kritičari neostvareni dramski pisci, reditelji ili glumci. Kada razmišljam o, svojem, početku bavljenja ovim poslom, sigurno znam, bar kada je u pitanju moja malenkost, da to nije slučaj: čak i svi

* RADUNOVIĆ, Veselin - pozorišni kritičar i teatrolog - rođen u Podgorici 4. IV 1952; otac Zarija, majka Marija, rođena Bošković. Apsolvirao Fakultet političkih nauka u Beogradu. Radio kao pozorišni kritičar, teatrolog, dramaturg, glavni urednik u Centru savremene umjetnosti Crne Gore. Bio šef PRESS-a i stručni konsultant za dramski program na Festivalu Grad teatar; bio je član Savjeta festivala Grad teatar Budva, scenarista i voditelj celovečernjeg programa Teatralije na Festivalu Grad teatar, član žirija festivala Sterijino pozorje i selektor Sterijinog pozorja za Crnu Goru, selektor Festivala pozorišta za djecu u Kotoru, odgovorni urednik pozorišnih novina *Svjetla pozornice*, generalni sekretar Crnogorskog udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa, urednik emisija na radiju, dramaturg... Objavio više od tri stotine priloga u periodici: *Stvaranje, Ideje, Ovdje, NIN, Duga, Scena, Gest, Svjetla pozornice, Naši razgledi(Ljubljana), Danas(Zagreb), Teatron*...Član redakcije pozorišnog časopisa *Gest*, autor sinopsisa za tv-seriju *Teatar-sudbine*, izbor i pisac predgovora za *Antologiju savremene crnogorske drame* prevedene na makedonski jezik, učesnik na više međunarodnih simpozija o teatru, a radovi objavljeni u zbornicima i prevedeni na engleski jezik. Član odbora za pozorište i film Crnogorske akademije nauka i umjetnosti. Danas u mirovini priprema svoje petoknjžje za objavlivanje.

pismeni zadaci u školi, na poznatu temu „Što bih volio da budem. . .“, potvrđuju da radim posao koji sam oduvijek želio. U međuvremenu, pročitao sam, što bi rekao Veljko Radović, kamaru (sobu, po crnogorski) knjiga, odgledao bezbroj predstava i, na razne načine (dramaturg, glumac, urednik afiša i programa. . .) učestvovao u stvaranju pozorišnih predstava. Vjerujem da je sve to, ukupno, uticalo na moj kritičarski razvoj, na dignitet i kompetentnost kao pisca kritičkih analiza pozorišnih predstava, akcentirajući i moralni dignitet kritičara, kao neobično važan u donošenju vrijednosnog suda.

Šta je estetski predmet pozorišne kritike?

Želio bih da je estetski predmet pozorišne kritike pozorišna predstava kao umjetnički čin. Na žalost, mnoge pozorišne predstave ne ispunjavaju taj kriterij a neke ne zadovoljavaju, čak, ni onaj minimalni zanatski, profesionalni standard, kao preduslov za pisanje pozorišne kritike (zato o nekim predstavama kritiku i nijesam pisao, samo sam navodio osnovne podatke o izvođenju). A kritička analiza jedne pozorišne predstave izuzetno je kompleksan zadatak. Pozorišna predstava je samosvojan umjetnički čin za koji, često, kažemo i da je sinteza svih umjetnosti: dramski tekst-književnost, scenografija-likovna umjetnost, pa muzika, kostimi, koreografija. . . isključivo pozorišni? (film) su režija i gluma. Pa, ako reditelj nosi temeljnu, suštinsku ideju budućeg umjetničkog čina (predstave), on, kao neka vrsta dirigenta, majstora sinteze ima saradnike u scenografima, kostimografima, kompozitorima, u posljednje vrijeme, i koreografima ili specijalistima za scenski pokret. Dakle, svi stvaraoci, ekspertiziraju te, pojedinačne, umjetničke oblasti. Reditelj sklapa mozaik, ostvaruje neku vrstu sinteze. Kritičar se bavi dekonstrukcijom, analizom pojedinih segmenata, što bi trebalo da znači da kvalitetno poznaje sve te oblasti, da bude, neka vrsta, univerzalnog eksperta, genija takoreći, što je, budimo realni, skoro nemoguće. Zato je predmet pozorišne kritike, prije svega, pozorišna predstava u svom totalitetu. Najčešće je najdublji predmet analize trijada „odnosa“, na relaciji, dramski tekst-režija-gluma a ostali segmenti se akcentiraju, ako su samo „ram za sliku“, dobar dekor za ostvarenje umjetničkog čina a dublje analiziraju ako su metafora, simbol, znak koji bitno doprinose ostvarenju ukupne, generalne rediteljeve ideje. Ako se radi o koreodrama, vizuelnom ili plesnomteatru, recimo, onda je postupak pisanja kritičke analize u mnogome drugačiji.

Koji je osnovni umjetnički zadatak pozorišnog kritičara?

Ne postoji definicija ko je, ili „što“, pozorišni kritičar. Neki kažu da je on pažljiviji gledaoc, drugi, da je to stručniji-obrazovaniji gledaoc, treći da kritičar mora poznavati tehnologiju nastajanja pozorišne predstave ili da, prije pisanja pozorišne kritike, obavezno mora prisustvovati probama. . . Dileme su i da li je kritika novinarstvo, publicistika ili književna vrsta-ili, možda, „koktel“ od svega toga.

U svakom slučaju, pozorišni kritičar mora biti dobro potkovan znanjem, mora poznavati tehnologiju nastajanja pozorišne predstave, bez obaveze da prisustvuje probama pred svaku premijeru; mora posjedovati talenat za pisanje, budući da to jeste specifična vrsta stvaralaštva, no, mislim da ni to nije dovoljno: Mora posjedovati poseban instinkt (teško je objasniti, budući da je u sferi apstraktnog) za „prepoznavanje“ scenskog događanja, za snimak opšte slike ali i za svaki segment pozorišne predstave, pojedinačno. Generalno, pozorišni kritičar je most između pozorišne predstave i gledalaca: trebalo bi da akcentuje vrline i neuralgične tačke umjetničkog čina, vodeći računa da pojedinačno (segmenti predstave) ne „uguši“ opšte i da jezikom bliskim čitaocu-gledaocu, kojemu se obraća, akcentira ono bitno što je na sceni viđeno. Na opštem planu, što god mislio o pozorišnim predstavama, pojedinačno, kritičar mora da afirmiše pozorišnu umjetnost. I, naravno, prije i poslije svega, pozorišni kritičar analizira ono što se dogodilo na sceni a ne, nikako, da „režira“ neku svoju predstavu, da kaže „kako je bilo, a ne kako je moglo biti“. dakle, pozorišni kritičar u službi je i teatra i gledalaca a, ponajviše, u službi pozorišne umjetnosti, uopšte.

Koje ličnosti, djela i pojave su najviše obilježili razvoj kritike u Crnoj Gori?

Duga je tradicija pozorišne kritike u Crnoj Gori. Postoji arhivska građa još od devetnaestog vijeka i rada Kotorskog pozorišta. Otvaranje prvog, profesionalnog, pozorišta, Kraljevskog narodnog pozorišta. Zetski dom“, i igranje prvih predstava prati i njihova kritička analiza u tadašnjim medijima. Zanimljivo je da su kritike pisali najumniji ljudi toga doba i ljudi na visokim državnim funkcijama, što govori o značaju koji se davao, u medijima i duštvu, toj oblasti umjetnosti. I kasnije, sve do današnjih dana, mnoge ličnosti, obrazovane i kompetentne, pisale su pozorišnu kritiku ali povremeno, bez kontinuiteta. Razloge treba tražiti u društvenim okolnostima, teškom uspostavljanju kritičke distance u malim sredinama i, nikako ne na posljednjem mjestu, skoro potpunoj indiferentnosti medija u davanju finansijske i moralne podrške kritičarima koji su obavljali taj kompleksan i odgovoran posao. Većini medija kao dalje objavljivanje pozorišne kritike bilo „nametnuto“, po sistemu, to i drugi imaju, „Vidjela žaba da se konji kuju“; kao da je bilo prinuda a ne obaveza i prema konzumentima, prema umjetnosti, prema društvu uopšte. U poslijeratnom periodu (poslije drugog svjetskog rata), dvije ličnosti izdvojile su se iz tog mnoštva koje je pisalo povremeno, kvalitetno manje-više, ali bez kontinuiteta: Sreten Perović koji jedini, u kontinuitetu, piše više decenija a objavio je dvotomnu knjigu kritika, pod naslovom „Darovi Scene“ i Milorad Stojović, kasniji višegodišnji direktor drame i upravnik Crnogorskog narodnog pozorišta. Zanimljivost vezana za Stojovića je da je objavio relativno malo tekstova o pozorištu(30-ak), ali da je ostavio izuzetno dubok trag na tom polju: Analizirajući njegove tekstove za Okrugli sto o pozorišnoj kritici održan na Sterijinom pozorju (objavljen Zbornik radova sa tog Okruglog stola) zaključio sam da su njegovi tekstovi ispunjavali sve predušlove potrebne jednom kvalitetnom analitičaru

pozorišnih predstava i pozorišnog života, uopšte: kompetentnost, dubina analize, uspostavljena kritička distanca i jasan moralni kodeks.

Kako i na koji način pišete pozorišnu kritiku?

Kao pozorišni kritičar, saradivao sam u svim vrstama medija: pisanih i elektronskih. Pisao sam pozorišnu kritiku u tajmingu (vremenskoj distanci) koji zahtijeva ritam izlaženja medija: neposredno poslije predstave (dnevne novine, radio i tvj. sa distance od nedjelju dana (magazini), mjesec ili dva (časopisi). . . . Budući da sam godinama jedini, iz Crne Gore, prisustvovao premijerama ili festivalima, na eks jugoslovenskom prostoru ili u inostranstvu, dešavalo se da, o istoj pozorišnoj predstavi, pišem na svaki od navedenih načina: za dnevne novine, za nedjeljni magazin, nedjeljnu radio i tv emisiju a, na kraju, za neki mjesetni-dvomjesečni časopis. Analizirajući, danas, te tekstove, sa višegodišnje vremenske distance, konstatujem da je suština, generalni vrijednosni sud isti ali da sam, za dnevne medije (i zbog prostora, naravno) više pažnje posvećivao „globalnoj“ slici a u časopisima, recimo, imao sam mogućnost i za detaljnu, dubinsku, analizu svakog segmenta predstave. U svakom slučaju, pred svaku premijeru ili prvo gledanje predstave, o kojoj bi trebalo da pišem, obavezno je čitanje dramskog teksta (pa ma koliko ga puta prethodno pročitao) i traženje svih mogućih informacija o umjetničkom činu kojemu ću prisustvovati. Moje iskustvo govori da su šire i dublje Analize, sa distance od nekoliko dana ali da, možda, one „vruće“ analize, neposredno poslije događaja, idu „pravo u srce stvari“ i da isključuju one, moguće, podsvjesne, naknadne, kalkulacije. Što se moje malenkosti tiče, rekao sam već, istu važnost pridajem estetskom sudu koliko i etičkom stavu. Dakle, ili ću pisati o onome što sam, zaista, vidio ili, uopšte, neću pisati, poštujući do kraja, naravno, ljudski i stvaralački dignitet svih aktera pozorišne predstave. Ako sam u mogućnosti, predstavu odgledam i dva puta a bilo bi, zaista, zanimljivo pisati pozorišne kritike poslije, recimo, dvadesete reprize-nebrotano puta sam se uvjerio koliko je pozorišna predstava živ organizam, koliko neke predstave igranjem „porastu“, dobiju na kvalitetu a koliko se neke „razlabave“, izgube na vrijednosti.

Kako bi ste objasnili svoj metod pozorišnog kritičara?

Mislim da sam, većinu toga, već rekao. Dakle, stalni rad na sebi, čitanje stručne literature, čitanje dramskih tekstova, komunikacija sa pozorišnim stvaraocima, učešće na simpozijima i okruglim stolovima posvećenim teatru, gledanje pozorišnih predstava (zašto da ne i po nekoliko puta); globalna, opšta analiza umjetničkog čina iza koje slijedi analiza svakog segmenta predstave, pojedinačno: od dramskog teksta, režije i glumačke kreacije do scenografije, kostima, muzike i scenskog pokreta. Pritom, po mojem osjećanju stvari, uvijek se polazi od opšteg ka pojedinačnom; pojedinačno nikada ne smije staviti u drugi plan cjelovitost scenskog događanja, pozorišnu predstavu kao kolektivni umjetnički čin. Ako imamo dobar dramski predložak, kvalitetna rediteljska rje-

šenja i zanimljive glumačke kreacije, pozorišna predstava može doseći visoke estetske kvalitete, bez obzira što, možda, scenografija ili kostimi nijesu kvalitetno urađeni. Kao što valja akcentirati kvalitetnu muziku ili scenski pokret i u neuspjelom scenskom događanju. Naravno, pozorišnu predstavu, kao umjetnički čin, ne možemo gledati van konteksta ukupne pozorišne scene, domaće i međunarodne. Budući da u svijetu umjetnosti, kao, uostalom i u društvu uopšte, ima, poprilično, kalkulacija i ličnih interesa, neophodno je osloniti se, isključivo, na sopstveni vrijednosni sud, baziran, naravno, na stručnosti, ličnom iskustvu i moralnom kodeksu-na takav zaključak bitno je uticala sjajna dama i jedan od najznačajnijih teoretičara teatra, gospođa Mirjana Miočinović, svojim komentarom na jednoj davnašnjoj sesiji vođenoj na Okruglom stolu kritike, u okviru Sterijinog pozorja.

Čemu pozorišna kritika?

Često se kaže da pozorišna predstava može bez svakoga osim bez glumaca. Onda, svakako, može i bez pozorišne kritike. Uprljana medijska slika svih tranzicijskih prostora, napose eks Jugoslavije, govori i o velikoj krizi pozorišne kritike. Situacija u Crnoj Gori to, drastično, potvrđuje. Na tim prostorima, skoro da je nevjerovatno, koliko je povećan broj štampanih i elektronskih medija. No, to je u obrnutoj srazmjeri sa njihovim kvalitetom i autoritetom kod konzumenata. Da ne govorim o tome, koliko je, i sa finansijskog i sa prostornog aspekta, objavljivanje pozorišne kritike, za takve medije, periferna stvar za marketing pozorišta, budimo iskreni, mnogo su važnije informacije iz pozorišta, intervjui sa stvaralocima pa, ako hoćete i razne afere, nego pozorišna kritika koja može i negativno da utiče na rad rukovodećih elita u pozorištu. Ali. . . pozorišna kritika je sastavni, nezaobilazni, dio ukupne pozorišne scene. Bez kritičke valorizacije urađenog dolazi do atrofije estetskih kriterija, do provincijalizacije, do pada standarda, do mediokritetsva u umjetnosti, što je, dugoročno, pogubno po svaku umjetnost. Čak i više od izolacije, od života u getu (što smo, na ovim prostorima, nedavno iskusili) kada svoj rad ne možete da uporedite sa onim u okruženju ili „daljem“ inostranstvu. Pozorišna kritika je kao reflektor koji osvjetljava i pozorišnu scenu i publiku-ako ga nema vlada polumrak, nešto se vidi, mnogo prikriva a tada zna se ko profitira. . .

Navedite 10 najboljih svjetskih predstava koje ste videli?

Često sam, na festivalima ili kao učesnik u anketama časopisa, morao učestvovati u pravljenju raznih rang lista. Mnogo sam više volio da akcentiram nešto što je kreativnost, ideja, promišljanje, koncept, traganje... Zato volim teatarska promišljanja Pitera Bruka, koncept Boba Vilsona, lucidnost Anatolija Vasiljeva, maštovitost Eumintasa Nekrošijusa, kreativnost Johana Kresnika, rediteljski prozede Jiržija Jarockog. Čulija ili Piplica, recimo... Kako je i eks Jugoslavija sada svijet, moram reći da izuzetno cijenim rad Dejana Mijača i Jagoša

Markovića, Vita Taufera i Tomaža Pandura, Paola Mađelija i Slobodana Unkovskog.

Kako glasi Vaša antologija najboljih predstava u Crnoj Gori u vrijeme Vaše kritičarske djelatnosti?

– Sa istim „predznakom“ kao i za svijet, radije ću akcentirati stvaraocima čiji je rad ostavio dubok trag na crnogorsku pozorišnu scenu: Nikola Vavić, Blagota Eraković, Branislav Mićunović, Radmila Vojvodić (kao dramski pisac i reditelj), Slobodan Milatović, Jagoš Marković (nije greška što je već pomenut), Milan Karadžić. Pomenuo bih i dramske pisce koji su bitno uticali na kvalitet savremene crnogorske pozorišne scene: Veljko Radović, Ljubomir Đurković, Stevan Koprivica, Igor Bojović, kao i Boro Stjepanović, profesor na Fakultetu dramskih umjetnosti, na Cetinju i autor tri knjige o glumi koje su visoko vrednovane, od stručne javnosti i van granica Crne Gore.

Koji su Vaši savjeti mladom pozorišnom kritičaru?

Nijesam od onih koji rado i bez mjere daju savjete. Volim, mladim ljudima, da pomažem svojom bogatom teatrološkom literaturom ili mnogim kontaktima koje sa pozorišnim stvaraocima, u svijetu i kod nas, imam. To vam je isto kao sa engleskom travom: uzorete, poravnate, posijete, zalivate, kosite. . . i tako sto godina! Znači, čitati, gledati, pratiti rad na predstavama, putovati na festivale i premijere, imati kritičku distancu, ne biti konformista. Voljeti pozorište!! Ako ste ne znam kakav profesionalac a ne volite pozorište, nijeste ushićeni kada vidite vrhunski umjetnički čin i nijeste tužni poslije neuspjele pozorišne predstave, onda je, po mojem sudu, sve uzalud. Ako sve to posjedujete biće, zaista i mnogo lijepih trenutaka u ovom poslu.

Na kotorskom Festivalu pozorišta za djecu, stručni ste voditelj Okruglog stola kritike i novinara. U čemu je značaj pozorišta za djecu, posebno lutarskog?

Sve što sam, do sada, izgovorio i napisao apsolutno se odnosi i na pozorište za djecu pa, naravno, i za lutarsko pozorište. Sve su to samo segmenti nečega što podliježe istim kriterijima i što se, generalno, naziva pozorišna umjetnost. Valja, naravno, voditi računa o posebnom senzibilitetu djece i ne podleći lakom „šarmu“ manipulacije. Često se čuje da je za djecu teže raditi jer djecu ne možete izmanipulisati. Ko god je imao svoje dijete ili radio sa djecom zna da dete. .

Najozbiljnije i za njih raditi najodgovornije i najprofesionalnije moguće. Rezultat podliježe istim estetskim kriterijima ima kao i za bilo koju drugu pozorišnu predstavu. Uz ogradu, da je neobično važno znati kojem uzrastu djece se ta pozorišna predstava obraća. Ako djeci podilazite, ako manipulišete njihovim osjećanjima i njihovom, još, neiskvarenom dušom dobićete, u budućnosti,

lošeg gledaoca ili nekoga ko ne voli pozorište, a o, eventualnom, budućem glumcu, reditelju, dramskom piscu... da i ne govorim.

Pripremili ste za štampu teatrološko-kritičarsko-publicističko petoknjžje. Što je idejno-estetska osnova Vašeg pozorišno-kritičarskog stvaralaštva dugog skoro tri decenije?

Pozorišni sam profesionalac. Ali iznad svega i prije svega volim pozorište. Tugujem kad vidim lošu predstavu, radujem se kad prisustvujem vrhunskom umjetničkom činu. Od kada sam svjestan sopstvenog bića u pozorištu sam i srećan sam što još nijesam profesionalno deformisan. Jedan sam od rijetkih koji, sa najvećim zadovoljstvom, čita dramske tekstove i teatrološku literaturu. Vjerujem da sam počastvovan time što živim u svijetu teatra i pozorišnih stvaralaca i sa svim manama i problemima koje takav život nosi. Umjetnostje, prije svega, igra. Kako kaže Pikaso: „umjetnost nije istina, umjetnost je laž koja nam pomaže da spoznamo istinu“. Umjetnost ne može promijeniti svijet, no, ako prisustvo na pozorišnoj predstavi obogati, makar, i jednog čovjeka cilj je ostvaren. A, što se knjiga tiče, na žalost ili na sreću, đavo bi ga znao, nijesam vješt savremenom-današnjem-dnevnom poimanju biznisa i izdavaštva, pa, vjerovatno, te knjige neće biti, skoro, štampane. Ako! Nijesam time opterećen, doći će vrijeme, siguran sam.

Kako ste doživjeli rastakanje jugoslovenskog teatarskog prostora 90-ih godina XX vijeka u kome ste imali zapaženu ulogu pozorišnog kritičara iz Crne Gore?

Bio sam jedan od rijetkih ljudi, iz svijeta teatra, koji je krajem 80-ih godina XX vijeka krstarilo prostorima, cijele, bivše nam države. Zvali su me na premijere i festivale u Ljubljani i Skoplje, Split i Sarajevo, Beograd i Novi Sad, Dubrovnik i Zagreb... Putovao sam, često neudobno, pisao o tim predstavama i čudio se kako su pozorišta brzo i lako dolazila do tih tekstova i, što je posebno važno, objavljivala ih u svojim press-klipinzima, bile kritike pozitivne ili negativne. Volio sam taj prostor, te kontakte, ta druženja ali nijesam nostalgičar i ne osvrćem se na prošlost. U onim mračnim vremenima dao sam intervju za „Pobjedu“. Ni danas ne znam kako je, uopšte, objavljen i rekao da jedva čekam da se ludilo rata završi, pa da, ponovo, gledam pozorišne predstave iz Slovenije, čitam hrvatske pisce i slušam makedonsu muziku... Čim je politička situacija to dozvolila prvi sam, kao selektor festivala, okupio, na jednom mjestu pozorišta iz Slovenije, Hrvatske, Makedonije, Bosne i Hercegovine; Srbije i Crne Gore. U časopisu koji sam uređivao imao sam saradnike iz svih krajeva bivše nam domovine. Umjetnost ne poznaje granice-Granice ubijaju umjetnost. Svaki čovjek sam mora da uradi koliko može ne očekujući da mu neko drugi pripremi teren. Eto, to je moj dogovor.

2008.

ANALITIČKA POZORIŠNA KRITIKA

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Aleksandrom Milosavljevićem**

Šta za Vas predstavlja fenomen teatra, drame, režije, glume i gledaoca u njemu?

Na pozorište, a samim tim i na dramu, režiju i glumu, gledam kao na neiscrpan prostor za igru u kojoj, bez obzira na obavezu poštovanja određenih pravila, katkad veoma rigidnih, sve postaje moguće. Ili, da budem precizniji: u toj igri sve *može* da postane moguće. Nažalost (a možda i na sreću), prava igra u kojoj je uistinu sve moguće, i u koju je u potpunosti uvučen gledalac, zapravo izuzetno retko uspeva. Češće se događa da prava, slobodna igra izostane.

Kada kažem da se retko događa da gledalac bude u potpunosti *uvučenu* igru, ne mislim na fizičko učešće, na doslovno uključivanje publike u scensko dešavanje, niti pod tim podrazumevam *uživljavanje* gledalaca u radnju na sceni. Verujem, naime, da svaki autentični teatar ima moć da izgradi svoj sopstveni svet, te da samim tim postoji mogućnost da se neko iz publike pronađe u tom svetu, da ga prepozna kao vlastiti. To znači da niti je svaki gledalac za svako pozorište, niti postoji univerzalno pozorište namenjeno baš svakom gledaocu.

Na drugoj strani, međutim, pozorište doživljam i kao mesto susreta pisca, reditelja i glumca s gledaocem. (Treba voditi računa o tome da je niz koji

* MILOSAVLJEVIĆ, Aleksandar – srpski pozorišni kritičar i teatrolog - rođen 19. IX 1958. u Beogradu. Upravnik Srpskog narodnog pozorišta. Bio direktor Drame SNP-a (od 2006. do 2010.), umetnički direktor (od 2003. do 2006. godine) i savetnik za umetnička pitanja, projekte i medije Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (od 2006. godine). Diplomirani menadžer u medijima (Fakultet za menadžment u Novom Sadu, tema diplomskog rada *Projekat predstave Nahod Simeon SNP-a*). Stekao diplomu mastera (tema master rada *Projekat restrukturiranja Srpskog narodnog pozorišta*). Apsolvirao na katedri za Teoriju književnosti sa naukom književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu, a studirao i na katedri za psihologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. Bio je selektor Sterijinog pozorja, Jugoslovenskog pozorišnog festivala u Užicu, pozorišnog programa Belefa, Dana komedije u Jagodini, Joakimfesta, Festića. Bio je glavni urednik časopisa za teatrologiju „Teatron“. Uređivao rubriku za kulturu nedeljnika „Blic News“. Priredio specijalni broj Revije UNESCO posvećen pozorištu u Jugoslaviji, koautor jedinice o jugoslovenskom savremenom teatru u Velikoj svetskoj teatarskoj enciklopediji, te niza tekstova o domaćoj drami i pozorištu objavljenih u inostranim publikacijama, pa i redovnom godišnjem Zborniku „Svetsko pozorište“, izdanje Međunarodnog teatarskog instituta. Priredio je nekoliko knjiga iz oblasti pozorišne istorije i teatrologije, između ostalog i *Zbornik o Mariji Crnobori* (izdanje Saveza dramskih umetnika Srbije, 1995) i *Volja za promenom – Bitef 1967–1980*, zbornik pozorišnih kritika Muharema Pervića (izdanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, 1995). Nekoliko godina uređivao ediciju „Savremena drama“, izdanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije i Udruženja dramskih pisaca Srbije. Književne kritike, prikaze i eseje objavljivao u časopisima „Delo“ i „Književna kritika“. Od 1986. godine stalni je pozorišni kritičar „Studenta“ i „Književne reči“. Bio je član redakcije magazina „Stav“, dugogodišnji pozorišni kritičar i komentator „Dnevnika“, tri sezone je pisao kritiku za beogradsku „Politiku“, pet sezona za nedeljnik „Vreme“, kao i časopis „Reč“. Bio je stalni pozorišni kritičar „Večernjih novosti“, „Demokratije“, „Glasa javnosti“. Početkom XXI veka Aleksandar Milosavljević uspešno se bavi pozorišnom animacijom, organizacijom, produkcijom, menadžmentom kao direktor. Aktuelni je upravnik Srpskog narodnog pozorišta.

čine stvaraoci, postavljeni naspram gledaoca, promenljivog sadržaja, tako da ponekad pisac izostane dok glumac i reditelj mogu da budu ista osoba, a dogodi se i da sve troje nastupe ujedinjeni.) Premda sam konstatovao da je u teatarskoj strukturi pozicija stvaraoca *naspram* gledaoca, ne mislim da su u pitanju suprotstavljene strane, jer je i gledalac deo teatra. Pri tom, ne mislim da pozorište uvek postoji isključivo zbog gledaoca. Verujem, naime, da ono postoji i zbog potrebe umetnika da se izraze na sasvim određene načine, što ne znači da je gledalac tada suvišan. Naprotiv, on je i u tom slučaju deo procesa umetnosti, jedna od završnih tačaka tog procesa, jedan od motiva i razloga zbog kojih umetnik uopšte pristupa poslu. Istovremeno, sud i utisak gledaoca, njegov odnos prema onome što je video i doživeo, povratno deluju na stvaraoca. (*U tom smislu je pozorište jedinstvena umetnost, jer se proces kreacije ne završava premijerom, nego se može nastaviti tokom repriza, uvođenjem niza korekcija.*)

Na toj crti, koju podrazumeva igra (nasuprot definicija, uvek krutih u nivnoj rešenosti da obuhvate sve aspekte pojava i fenomena) pozorište je za mene ogromno uzbuđenje. Baš zato u teatar uvek ulazim s osećanjem da ću možda prisustvovati izuzetno uzbudljivom događaju, nečem što će me mene delovati poput predstava koje su me svojevremeno luksirale, poremetile poredak stvari u meni i dovele u pitanje moje dotadašnje iskustvo pozorišnog gledaoca, ali i kompletno moje životno iskustvo.

Šta Vas je presudno opredelilo za pisanje pozorišne kritike, kako je proteklo Vaše estetsko formiranje i ko je presudno uticao na Vaš pozorišno-kritičarski rad?

U oblast pozorišne kritike zašao sam slučajno, mada se pisanjem kritike od početka bavim – namerno. Na prvu predstavu kojoj sam prisustvovao kao *gledalac sa zadatkom*, Sartrove *Prljave ruke* u SKC-u, u režiji Nikole Jeftića, dospeo sam slučajno, u pratnji brata koji je snimao fotografije za „Student“ koji u tom času nije imao pozorišnog kritičara. U „Studentu“ sam bio sve do poznate afere sa glogovim kocem i otiskom vampirskih zuba na naslovnoj strani koja je u orbitu ovdašnjeg političkog života lansirala Miloševića. Kada je rasturena redakcija s kojom sam sarađivao, prešao sam u „Mladost“, zatim bio kritičar „Književne reči“, pa Trećeg programa Radio Beograda, potom „Politike“, „Vremena“...

Studirao sam psihologiju na beogradskom Filozofskom fakultetu, a zatim Opštu književnost sa teorijom književnosti (tzv. Svetsku književnost) na Filološkom fakultetu u Beogradu. Studirajući psihologiju načinio sam krupnu grešku: umesto zvaničnog, smislio sam vlastiti program koji me je oslobodio obaveze da se bavim temeljima, a omogućio mi da se odmah upustim u „izučavanje“ Frojda, Junga, Adlera... Dabome, cena koju sam zbog toga imao da platim bila je srazmerna veličini počinjene greške.

Docnije, studirajući književnost, imao sam sreću da mi predaju izuzetno profesori, među kojima Zoran Gavrilović, Nikola Milošević, Aleksandar Ilić,

Dragan Stojanović, Vladeta Janković, Vladeta Košutić. Glavni predmet – *Osnove nauke o književnosti sa teorijom književnosti* slušao sam kod profesora Svetozara Petrovića, inače autora jedne od ponajboljih knjiga o kritici koje sam ikada čitao. Na predavanjima ovih profesora sticao sam teorijska znanja, postepeno formirao pogled na umetnost, pristup umetničkom delu, ne samo književnom. Zoran Gavrilović je predavao Estetiku, odnosno filozofiju umetnosti; Nikola Milošević – antičke poetike, tj. Aristotela i Platona, a docnije je držao kurs o Dostojevskom; Aleksandar Ilić je u širokom luku popunjavao praznine koje bi nastajale između oblasti koje su „pokrivala“ predavanja drugih profesora, Stojanović nam je govorio o meni veoma značajnom Tomasu Manu i Nemcima, dok je Vladeta Janković, u to doba pozorišni kritičar „Književnih novina“, osim antičke književnosti, držao kurs iz istorije drame, ali se bavio i „graničnim“ oblastima u koje je spadalo i pozorište, a jedna od tema o kojima je govorio bio je i odnos drame i televizije. Nisam siguran da bih na drugom fakultetu sticao takve temelje na kojima docnije nije bilo teško dodavati konkretnija, usko stručna znanja iz drugih posebnih oblasti. U tom periodu od izuzetne važnosti za moje formiranje, čini mi se, bila je činjenica da sam na Filozofskom fakultetu slušao (a docnije i polagao odgovarajuće ispite) trogodišnje kurseve iz opšte filozofije, istorije umetnosti i lingvistike.

Praktično formiranje mog stila i odnosa prema kritici vezano je za saradnju s časopisom „Delo“. Početkom osamdesetih sam počeo redovno da pišem za ovaj časopis prikaze knjiga i kritike – prvo u redakciji koju je vodio Muharem Pervić, pa Jovica Aćin, a docnije Slobodan Blagojević. Od Pervića i Blagojevića sam mnogo učio. Muharem me je svojim pričama uvodio u ambijent teatra, otkrivajući mi široku sferu konteksta u kojem nastaju predstave, ali i definišući mi moguće pozicije kritičara. Blagojevićeve tekstovi i uopšte intelektualni stavovi su pak na mene su presudno uticali otkrivajući mi i sasvim nove prostore estetike teatra. U ogromnoj meri na moje formiranje je uticala Marica Stevanović-Stojšin, sekretarica časopisa, lektor i dobri duh „Dela“, osoba uz čije se dragocene savete i beskompromisan, oštar lektorski dril postepeno formirala moja rečenica, što je po mom mišljenju bilo od izuzetnog značaja. Učeci da pišem, uz njenu pomoć postepeno sam formirao stil i – gle čuda – spoznao da način artikulacije misli i stil formiraju, ili barem koriguju, moj pogled na svet.

S druge strane, putevi kojima sam se kretao ka pozorištu vodili su me preko rada u amaterskoj družini u kojoj sam glumio i režirao. Trupa se zvala *Za početak* i radila je u prostorijama Mesne zajednice „Tašmajdan“ kod Palilulske pijace. Izveli smo nekoliko premijera i doživeli lep uspeh kod publike koju su mahom činili naši prijatelji i komšiluk. Cilj nam je prvenstveno bio zabava, no projekti su nam se postepeno „otimali“, naš rad je postajao grč, ali ne neprijatan, mučan. Pre će biti da smo osećali uzbuđenje zbog mogućnosti da se bavimo traganjem, otkrivamo nove prostore, opipavamo granice vlastite kreativnosti. Rečju, naše pozorište se „uozbiljilo“, a neki među nama su počeli da mu pristupaju s mnogo više ambicija. Mene je tada prvenstveno zanimala pozorišna režija, posebno mogućnost scenske reinterpretacije literature. Do

danas sam sačuvao beleške iz toga doba, analize konkretnih dramskih tekstova, no u dramatizacije Orvela, Kiša...

U to doba sam počeo redovno da odlazim u pozorište. Bio sam opčinjen Mijačovim postavkama Sterijine *Pokondirene tikve* i Nušićeve *Pučine*, kao začaran odlazio u Jugoslovensko dramsko da po ko zna koji put ogledam Babeljev *Sumrak u režiji* Jarockog, kod tetka Pavice kupovao jeftine, studentske ulaznice za predstave Ateljea. Iz tog perioda se sećam i ogromnog uzbuđenja koje sam osetio pošto sam video predstavu *Zbogom Judo* u Savinovoj režiji, a mnogo puta sam gledao i njegovu rediteljsku interpretaciju *Lova na divlje patke* Aleksandra Vampilova. I danas, ne bez izvesne melanholične potrebe da samog sebe iritiram, prisećam se gneva kada se, mnogo godina docnije, kao već uveliko afirmisan reditelj, Egon Savin složio s konstatacijom uglednog kritičara da je predstava *Zbogom Judo* bila „samo obično gimnasticiranje“.

Pa ipak, moje najveće pozorišno uzbuđenje vezano je za *Ajnštajna na plaži* Boba Vilsona te slavno bitefovsko izvođenje ove predstave, ali i za noć u kojoj sam gledao televizijske minijature Semjuela Beketa u njegovoj režiji. Obe ove senzacije datiraju iz vremena koje je prethodilo odluci da pokušam ozbiljnije da se bavim teatarskim poslovima. Nisam, međutim, naivan da poverujem da taj čudesni Vislonov *Ajnštajn*, kojeg sam gledao širom otvorenih usta, zapanjen koliko i zaplašen, nije ostavio određene, konkretne, tragove u meni. Isto važi i za jezivo nemog televizijskog Beketa, zbog kojeg noćima nisam mogao da zaspim nemoćan da odlučim u koju ću „fijoku“ svog uskustva da ga pohranim, nesiguran čega se više plašim – onoga što sam video, ili probuđenih asocijacija. (Ne treba, naime, smetnuti s uma da je moje dotadašnje gledalačko iskustvo bilo određeno *Gospođom ministarkom* s Ljubinkom Bobić u naslovnoj roli.) Ti će tragovi u mojoj duši – poput naizgled naivnih, laičkih opisa leptira *Hetaera esmeralda* iz detinjstva Manovog litetarnog junaka – prouzrokovati neophodne lomove bez kojih, kako mi se sada čini, ne bih bio, makar i na planu nesvesnog, adekvatno pripremljen za teatar.

Od ideje da se bavim režijom sam odustao kada sam shvatio da se između mene i praktičnog rada u pozorištu isprečilo upravo ono što je možda temelj najintenzivnijih uzbuđenja koja rad u teatru pruža reditelju. Nisam, naime, tada bio brz na donošenju odluka, niti lišen hamletovskog sindroma neodlučnosti, a nisam ni podesan za onu vrstu kolektivnog rada u kojem postoji mogućnost da od tuđe volje ili neplaniranog sticaja okolnosti, zavisi kvalitet kreacije. Skromno dotadašnje bavljenje praktičnim radom u pozorištu uverilo me je u tačnost lapidarne definicije po kojoj režija predstavlja proces neprekidnog donošenja odluka, a samim tim dovodi reditelja u poziciju da pred saradnicima na sebe preuzima odgovornost nekoga ko, u datim okolnostima, zna odgovor na apsolutno sva pitanja vezana za rad na konkretnom projektu.

Pa ipak, od pozorišta nisam odustao. Otkrio sam da svaka predstava koju sam odgledao pred mene postavlja uvek isto pitanje: ZAŠTO je to što sam video dobro ili rđavo, te da pokušaj da odgovorim na ovo pitanje otvara nove i ništa manje uzbuđujuće prostore, premda drugačije od onih koje inicira

proces režije. Vremenom mi je postalo jasno da se, kao pozorišni kritičar, takođe nalazim pred velikim iskušenjima i uzbuđenjima.

Šta je estetski predmet pozorišne kritike?

Pozorišna kritika ima samo jedan predmet interesovanja – predstavu. Pri tom, treba imati u vidu da je pozorišna predstava složeno umetničko delo – jedinstvo literarnog predloška (u slučaju da on postoji), rediteljsko-dramaturške koncepcije i kompletnog scenskog aspekta, a pre svega – glume. Sa stano- višta posla kojim se bavi pozorišni kritičar ova činjenica je značajna i zato što složena struktura pozorišnog umetničkog dela zahteva svestrano obrazovanje, kao i sposobnost povezivanja različitih elemenata.

Koji je osnovni umetničko-kritičarski zadatak savremenog pozorišnog kri- tičar: da li je estetička kritička misao nerazdvojan konsituent pozorišnog umetničkog stvaranja?

Ma koliko da se kritičarski pristupi međusobno razlikovali s obzirom na ka- rakter medija za koji kritika nastaje, zadatak pozorišnog kritičara je da proni- kne u delo o kojem piše, da odgonetne jednu od mogućih „šifri“ na kojima se ono bazira, da posvedoči o socijalnim, psihološkim, filozofskim, sociološkim, istorijskim aspektima dela, odredi širi kontekst u koji se ono uklapa, te da u tom smislu, a ne kao presuditelj ili tumač, posreduje između dela i publike. Kri- tičar, dakle, uspostavlja svojevrzni dijalog sa pozorišnim umetničkom delom, ali i sa čitaocem/slušaoцем svoje kritike. U tom smislu, ako je dobro mišljena, adekvatno argumentovana i valjano napisana, ako uistinu uspostavlja kreativ- ni dijalog s predstavom, kritika može da bude i jeste deo stvaralačkog procesa, a samim tim i predstave.

Mogu da razumem pozorišnog stvaraoca koji ima rđavo mišljenje o kriti- čarima određene epohe (najčešće je to, dabome, baš njegova epoha); još mi je razumljivije kada čujem da pozorišnik ne podnosi određenog kritičara, ali se zabrinem za intelektualni status onoga ko ustvrdi da je pozorišna kritika nepo- trebna. Naravno, kritičara je uvek više nego valjano napisanih kritika, ali, s druge strane, čini mi se da medijski karakter pozorišta određuje drugu moguću ulogu pozorišnom kritičaru, sasvim drugačiji ugao iz koga se može (i treba) da posmatra odnos pozorišta i kritike. Ta uloga zavisi od stepena pove- renja koji je uspostavljen između stvaraoca i kritičara, a ogleda se u mogućno- sti naknadnih korekcija samog dela koje nastavlja da živi pred publikom i posle kritike. Dakako, ako poverenje u dobronamernost, znanje i stav kritičara po- stoji, ako su komentari kreativni, a dijalog biva uspostavljen, sugestije izrečene u kritici mogu da budu dragocene. Ovu privilegiju, barem kada je određeno delo u pitanju, kritičari u drugim oblastima umetnosti nemaju.

Osim toga, pogotovo u uslovima naše aktuelne teatarske stvarnosti, čini mi se da kritika mora da vodi računa o stvaranju što bolje atmosfere u kojoj se odvija pozorišni život. Pitanje je da li kritičar to postiže rigidnim ocenjivanjem/

presuđivanjem (na način koji, na primer, odgovara uslovima rada na Brodveju, gde će promašaj u koji je uložen ogroman novac smesta biti kažnjen kritičarskim sasecanjem) ili, pak, posebnom vrstom angažmana čiji je cilj uspostavljanje okolnosti u kojima će nastajati bolje i uspešnije pozorište. A nama je danas itekako potrebno da imamo što više odličnih predstava koje će pomoći da se izvučemo iz duboke krize u kojoj smo. Pominjući krizu u pozorištu ne mislim, dabome, na krizu u kojoj se teatarska umetnost, kako mnogi vele, nalazi već hiljadama godina, dakle od svog nastanka, nego na probleme s kojima smo danas suočeni, a koji rezultiraju sve gorim pozorišnim sezonama. Problemi o kojima govorim uzrokovani su materijalnom nemaštinom, političkom i moralnom krizom, odsustvom adekvatne zakonske regulative, društvenom nebrigom, sve većom marginalizacijom kulture...

Kada pominjem „posebnu vrstu angažmana“ ne mislim na blagonaklonost kritičara koji će i lošijem projektu progledati kroz prste. Daleko od toga, budući da nikakvi „viši“ društveni, politički ili ma kakvi drugi razlozi ne mogu opravdati eventualnu kritičarevu laž, tj. izbegavanje prave istine. Otuda kritičara ne vidim kao dušebrižnika, već osobu koja, shodno svom položaju, može da doprinese poboljšanju opšte atmosfere u kojoj nastaju valjane predstave. Tonom kojim piše, argumentima koje koristi, načinom na koji svedoči o produkciji i angažmanu stvaralaca, te pokušava da uspostavi dijalog s predstavom, kritičar može da stekne poverenje teatarskih stvaralaca i postane neka vrsta njihovog sagovornika, pa i saradnika.

Može li se o pozorišnoj kritici govoriti kao o svojevrsnoj kritičkoj teatrologiji i zašto?

U izvesnim slučajevima, kada kritičar uspe da odoli iskušenjima dana, izbegne uticaj klanova, izgradi autoritet i očuva ga, postoje izgledi da njegove kritike dobiju relevantan teatrološki smisao. Nekome ko je godinama radeći u Muzeju pozorišne umetnosti stekao uvid u povesnu dimenziju teatarske umetnosti, posebno u kontekstu istorije pozorišta kao dela teatrologije, odnos između dnevne kritike i teatrologije postaje više nego belodan.

Upravo mi je iskustvo rada u Muzeju omogućilo da, možda i bolje ne mnogi drugi kritičari, sagledam sudbinu kritičarskih veličina, onih koji su svojevremeno žarili i palili a danas ne predstavljaju pouzdan kriterijum za procenu negdašnjih zbivanja u našem teatarskom životu. S druge strane, svestan sam i koliko tekstovi nekih kritičara mogu imati teatrološki značaj jer ostaju pouzdani svedoci vremena u kojem se odvijao tadašnji pozorišni život.

Koji pozorišni kritičari, ličnosti i pojave su dale najveći doprinos razvoju pozorišne kritike kod nas, zašto i na koji način?

Neću govoriti u kategorijama koje podrazumeva istorijska perspektiva nego ću pomenuti imena ljudi čiji je angažman imao značaja za formiranje moje kritičarske delatnosti. Za Jovana Hristića vezujem mogućnost prerastanja

pozorišne kritike u esejistiku. Za Vladimira Stamenkovića beskompromisnost i potreba da se predstave stave u konkretan društveni, politički kontekst. Za Muharema Pervića analitičnost i spremnost da se kao kritičar otvori prema onome što je novo. Za Dejana Penčića-Poljanskog doslednost. Za Feliksa Pašića stilsku prefinjenost i profesionalni stav. Za Jovana Ćirilova dobronamernost i beskompromisno afirmativan stav kada je ideja pozorišta u pitanju. Za Dragana Klaića stručnost, kompetentnost i apsolutnu informisanost o širem kontekstu kojem predstava pripada. Za Darinku Nikolić poštovanje zanata i čvrst moralni stav. Slobodana Blagojevića koji je, tokom svog relativno kratkog boravka u Beogradu, jedno vreme pisao i pozorišnu kritiku za „Politiku“, već sam pomenuo. Kod njega mi je, osim intelektualnih stavova i teorijske utemeljenosti, imponovala rešenost da ne pristane na žabokrečinu i kompromise s čaršijanerskim računicama.

Već i letimičan pregled navedenih imena otkriva važan kriterijum kojim se rukovodim u svom kritičarskom poslu. Većina pomenutih nije imala nikakvu, ili barem ne ozbiljnu, političku zaleđinu. To se, pre svega, odnosi na Hristića, Stamenkovića, Klaića, Blagojevića, Pašića, Penčića Poljanskog ili Darinku Nikolić. Onog trena kada pomenemo odnos politike i teatra dospevamo u zonu sumraka u kojoj posao pozorišnog kritičara, čini mi se, dobija ponešto drugačiju dimenziju. Istovremeno je, upravo na proceni odnosa koji se uspostavljaju na relaciji politika – teatar – kritika, moguće ustanoviti donekle izmenjenu ulogu i poziciju pozorišnog kritičara u našem društvu.

U posleratnom periodu, kao i šezdesetih i sedamdesetih godina, pozorište je ovde još uvek imalo smisao propagandnog sredstva, ali i potencijalno subverzivnog medija koji je valjalo držati pod kontrolom. Uostalom, nije slučajno što su se prvi prodori slobodne misli o ovdašnjoj kulturi dogodili baš u pozorišnoj umetnosti, pa ni što su prve zabrane (formalne ili ne, svejedno) i velike političke afere pogodile teatarski život. Sudbina Anujevih *Lopova*, Beketovog *Godoa*, Mihajlovićevih *Tikava*, revolucionarna uloga koju je 50-ih imalo Beogradsko dramsko, subverzivnost *Ateljea 212*, slučaj *Karamazovih* Dušana Jovanovića, ili nepodobnost predstava ranog KPGT-a, tj. projekata tandema Jovanović – Ristić, potkrepljuju ovu tezu. Zbog toga društveni zadatak pozorišne kritike u to doba nije bio samo usmeren na vrednovanje umetničkih dometa predstave nego i na procenu njene političke podobnosti. Naglašen politički značaj teatarske umetnosti posredno se, dakle, prenosio s predstave na kritičara, a shodno tome delić njegovog realnog autoriteta poticao je iz sfere politike. To, naravno, ne znači da je celokupan autoritet nekoliko generacija ovdašnjih kritičara isključivo bio zasnovan na njihovoj političkoj podobnosti. Naprotiv, kritike mnogih od njih, osim što su pouzdano (tačno) svedočanstvo o predstavama koje nisu snimljene na filmskoj ili televizijskoj traci, i danas otkrivaju izuzetno znanje, široku teatarsku i opštu kulturu, ozbiljnu teorijsku utemeljenost, a u pojedinim slučajevima i iznenađujuću fleksibilnost svojih autora. Da o njihovom literarnom stilu, koji nije moguće ni približno uporediti s onim kojim pišu današnji kritičari, i ne govorimo.

Docnije je pozorište izgubilo tu vrstu moći, pa ni pred kritičara više nisu postavljani isti društveni zadaci. Naravno, kako to obično biva, suštinsku zavistnost pozorišnog života posleratne Jugoslavije od politike neće ilustrovati tekstovi naših najboljih kritičara već umešanost onih drugih u neke od pomenutih afera. Najbolji su, naime, dobri i po tome što se nisu eksponirali na ovom planu u meri koja bi ih direktno kompromitovala.

Jedno vreme kritičaru je dodeljena drugačija važna uloga koja mu je donekle povratila izvesnu moć, pa se od njega očekivalo da svojim pokudama ili pohvalama odredi buduću sudbinu pozorišne predstave, tako da je on, hteo ili ne, postao aktivan deo marketinga predstave, uključen je u sistem reklamiranja projekta o kojem piše. Ubrzo se pokazalo da naša kultura, pa i pozorišni život, (još uvek) ne funkcionišu po zapadnom modelu, što kod nas onemogućava pojavu kritičara poput famoznih „brodvejskih glavoseča“. Dakako, mislim na malu grupu pozorišnih kritičara koji pišu za najtiražnije njujorške novine. Kažu da je dovoljno da se dve trećine njih složi u negativnoj oceni neke premijere pa da pozorište na čijem repertoaru je nesrećna iskasapljena predstava odustane od prve reprize.

Iako može izgledati paradoksalno, baš takav odnos između politike i pozorišta, s jedne, odnosno komercijalnog efekta kritike i teatra, s druge strane, u velikoj meri oslobađa nepotrebnih opterećenja i omogućava mu da piše o pozorišnoj predstavi. Otuda zabrinjava potreba nekih aktuelnih pozorišnih kritičara da se, ne retko nasuprot svojim ubeđenjima, vezuju za određene političke struje, te da tako svom pisanju obezbede autoritet. Veliko je pitanje koliko danas u ovoj zemlji kritičar uopšte ima ma kakvu moć, s obzirom na to da, recimo, na honorare izvesnih reditelja ni najmanje ne utiču redovno negativne kritike najuglednijih kritičara.

U ovom kontekstu nimalo utešno ne deluje ni saznanje da politički stav ovakvih kritičara treba razumeti tek kao izraz njihovog osobenog pragmatizma, jer je, kao i svi drugi aspekti političkog života sada i ovde, zapravo lišen ideoloških konotacija. No, to već spada u psihopatologiju našeg svakodnevnog života.

Kada je u pitanju medijsko odlučivanje o sudbini pozorišta i pojedinih predstava, čini se, na žalost, da realnu moć u svojim rukama jedino drže novinari. Zastrašujuće je, međutim, neznanje ogromne većine onih koji se bave ovim poslom, baš kao što je užasavajuće i odsustvo morala u ovoj profesiji. Naravno, treba imati u vidu da i na ovom planu postoje časni izuzeci, mada i letimičan pogled ovdašnje štampe pokazuje ogromno neznanje, nekompetentnost i elementarnu nepismenost ogromnog broja novinara. Ovog sindroma nisu oslobođene ni kulturne rubrike naših najuglednijih listova. Ništa bolja situacija nije ni na radiju ili televiziji. Poremećeni sistem vrednosti u kojem živimo možda je najbolje uočljiv upravo u medijima.

Vratio bih se, međutim, Vašem pitanju i dopunio odgovor. Mislim da je od ogromnog, neprocenjivog značaja na formiranje naše posleratne pozorišne kritike imao Bitef. Tačnije, dragocena je mogućnost koju je ovaj festival ponudio ovdašnjim kritičarima da upoređuju i dopunjavaju vlastite sudove i ocene,

da kristalizuju shvatanja i poglede na pozorište. Realan doprinos Bitefa našem svekolikom teatarskom životu postao je definitivno očigledan tek kada su uvedene sankcije i kada smo nekoliko sezona, i to samo nekoliko sezona, ostali bez mogućnosti da vidimo šta se dešava u svetu (makar i na osnovu selekcije određene specifičnim kriterijumima – ma kakvi oni bili – odnosno poznatim podnaslovima Bitefa, ili, ako ćemo da budemo do kraja poštenji, finansijskim moćima organizatora).

Kako pišete svoje pozorišne kritike i kome ih adresujete? Objasnite svoj kritičko-pozorišni metod.

Odbijam da svoje kritike svedem na elemenat marketinga predstave, ali i da se pomirim s pozicijom presuditelja koja se najčešće vezuje za posao kritičara. Svojim tekstovima pokušavam da uspostavam dijalog sa stvaraocima i gledaocima (onim koji je već video predstavu, ili onim koji se sprema da je gleda). Ne mislim da kritičar može i treba na papiru, naknadno, da „režira“ komad koji je gledao i o kojem piše, niti da sme u kritici da „prerežira“ predstavu. Najviše što može (i treba) je da pokuša da razume kojim su putem u realizaciji određenog projekta nameravali da idu autori, da li su u tome uspeli i dokle su stigli. U tom smislu, kritičar može da ukaže na kvalitete i propuste pojedinih elemenata predstave koji su dostupni njegovom kritičarskom instrumentarijumu.

Da bih taj posao obavio što bolje važno mi je da odmah posle odgledane predstave, makar i u najkonciznijem obliku, zabeležim elementarne utiske, formulišem teze za koje mi se čini da su važne za razumevanje onoga što su autori želeli. O dramskom tekstu pišem samo ako je u pitanju prvo izvođenje, ili se radi o nepoznatom komadu, pa i tada se trudim da izbegnem prepričavanje te konstatujem osnovne intencije. Iz tih prvih beležaka i na osnovu utisaka koje sam prvo fiksirao neće nastati kritika, ali će oni odrediti ton kritike. Smatram da je on važan jer postaje prva neposredna i najčvršća spona između predstave i kritike. Od njega zavisi i da li sam u članak uspeo da prenesem nešto od onoga što sam doživeo u pozorištu. Čini mi se da sam najgore kritike napisao kada sam želeo da afirmišem princip ledene analitičnosti.

Kako biste definisali svoju kritičarsku dramsku ars poeticu?

Zazirem od lapidarnih definicija i uvek sam skeptičan kada se s njima suočim, plašeći se svođena bogatstva sveta na jednu dimenziju. Pribojavam se i da bi mnogi odgovori mogli da deluju kao svojevrsno preslišavanje i rekapitulacija gradiva koje pozorišni kritičar mora da savlada da bi se bavio ovim poslom. S druge strane, čini mi se da je kompletan ovaj intervju zapravo odgovor na to jedno, osnovno pitanje.

Uostalom, o pitanjima koja ste mi postavili razmišljao sam veoma dugo – ne zato što u svakom trenutku nisam znao odgovore na njih, već stoga što se moja pozicija, moja saznanja i iskustva, samim tim i stavovi, pa i odgovori ne-

prestano menjaju. Proces formiranja kritičara, barem kada sam ja u pitanju, nije završen. Čini mi se da neće ni biti. Možda je to zato što je teatar živa materija, što se pozorišna iskustva (ili tačnije: moja iskustva s pozorištem), ali i moja teorijska saznanja, neprestano upotpunjuju, dograđuju i menjaju.

U krajnjoj liniji, s vremena na vreme imam sreću da se suočim s predstavama koje me iznenade nečim nečim novim, drugačijim. I zato sam jedino siguran u to da pozorištu pristupam kao supstanci koja je podložna neprestanim menama, kao stalno novom izazovu i potencijalnom iznenađenju. Zbog toga svaki put u pozorišnu salu ulazim uzbuđen i u nadi da ću videti izuzetnu predstavu.

U kakvom su odnosu tekst i dramska umetnička predstava?

Ako sam dobro razumeo pitanje, Vas zanima da li pripadam grupi kritičara koji smatraju da je predstava autonomna u odnosu na literarni predložak iz kojeg je nastajala. Da, mislim da reditelj ima pravo da se slobodno ophodi prema dramskom tekstu, a ako to danas nekome znači, možda bi dobro bilo da ispod naslova predstave stoji zapisano: „po motivima“. Na moguću primedbu da savremeni reditelj pokatkad preteruju u slobodnim interpretacijama dramskih dela, te da nema smisla na scenu postavljati recimo *Romea i Julijua* – ko se želi ispričati *Magbet*, moguć je sledeći odgovor: ima trenutaka kada upravo *Magbet* na najbolji način može da osvetli priču o Romeu i Juliji.

U kakvom su odnosu kritika i režija i kritika i gluma?

Rekao sam već da kritičar nije reditelj, iako mora da poseduje izvesna znanja o režiji. Konstatovao sam, takođe, i da je, po mom mišljenju, jedna od najvećih opasnosti koje vrebaju kritičara sadržana u iskušenju da naknadno, u kritici, „režira“ predstavu o kojoj piše, da u svom tekstu analizira rediteljski proseedu i koncepciju predstave sa stanovišta vlastitih ideja. No, razmatrajući rediteljski koncept, kritičar ispituje sve aspekte predstave, na osoben način on „ulazi“ u svet rediteljevih ideja, odgoneta niz složenih zagonetki, odmerava moguće odgovore, pokatkad se čak njima i poigrava, katkad postavlja pitanja na koja nije uvek obavezan da odgovori (pogotovo kada je pitanje pravo), otkriva širu sliku sveta u kojem je reditelj stvarao, razmatra odnose koji se uspostavljaju između pojedinih fragmenata tog sveta (što ne znači i da treba da cepidlači o svakom detalju), proverava da li celina pozorišne predstave korespondira sa rediteljevim univerzumom, analizira rediteljski postupak... Rečju, uživa u istraživanju sveta koji što je nepoznatiji to je uzbudljiviji.

Kritičar može da nadoknadi mnoga znanja koja imaju dramski pisac, reditelj, pa i kompozitor ili scenograf, ali nikada neće steći iskustvo svojstveno glumcu (osim ako i sam nije bio glumac, ali mu u tom slučaju neće pasti na pamet da se bavi kritikom). Pri tom, namerno naglašavam da je ovde reč o znanju, ali ne i o svemu ostalom što pisca čini piscem, reditelja – rediteljem... Nije, zato, slučajno što mnogi kritičari ne retko zamucaju kada treba da progno-

vore o glumcima, niti što većina, pišući o ulozi, najčešće piše o liku, pa ni što, analizirajući doprinos pojedinih glumaca, pribegavaju opisima. Gluma je, naime, najmanje racionalna kategorija u složenoj strukturi pozorišnog procesa i o njoj kritičari najčešće ili uprazno esejiziraju, ili se spasavaju prepričavanjima onoga što glumac čini na sceni. Ovaj problem kritičari, pogotovo oni koji tek počinju da se bave ovim poslom, mogu da reše tako što će „pohađati“ probe. To se, na žalost, odnosi i na dramaturge – kritičare, jer iskustvo veli da mnogi studenti dramaturgije, tokom školovanja, retko posećuju probe, nemaju uvid u kompletan proces rada na predstavi, pa otuda nemaju ni uvid u način na koji glumci grade uloge. Ovde, dakako, mislim na ogromno iskustvo koje je moguće steći gledajući kako DOBRI glumci rade na realizaciji uloga.

Šta je osnovni problem novinske pozorišne kritike?

Najveći problem s kojim sam se suočavao pišući kritiku za dnevnu novinu – a slično je s nedeljnim novinama – uslovljen je hroničnim nedostatkom prostora. Ne mislim da je to objektivan problem. On proizlazi iz mog pristupa kritici, potrebe da stavove argumentujem i stavim u što širi kontekst. Nije mi, međutim, smetalo što se od kritičara u dnevnim novinama očekuje promptno reagovanje, premda kampanjski sistem rada na koji su navikla ovdašnja pozorište uslovljava žestok ritam premijera u pojedinim periodima sezone, što neminovno kritičara stavlja na muke.

Postoji, s druge strane, korpus specifičnih problema koji se odnose na pozorišnu kritiku a koji su uslovljeni okolnostima drugačije prirode, ponajpre društvenim pa i političkim okolnostima. U jednom trenutku u našem pozorišnom životu se ukazao veliki raskorak između već afirmisanih, etabliranih kritičara i predstavnika mlađeg naraštaja koji tek zauzima pozicije u teatarskom i javnom životu. Postalo je to na gotovo dramatičan način očigledno kada se raspala Jugoslavija i kada su mnogi mladi ljudi preko noći napustili zemlju. Učinilo mi se tada da treba ohrabriti mlade da što više pišu, da valja održati kontinuitet. U tom smislu sam podržao i inicijativu prof. dr Dušana Rnjaka za osnivanje cehovnog udruženja koje bi, na osnovu određenih regula, okupljalo teatarske kritičare. Takva organizacija je osnovana premda je, zbog opskurnih razloga i bez ikakve veze s voljom i namerama inicijatora, ugušena praktično već činom rođenja. Pre će biti da te razloge valja potražiti negde na sredokraći između politikanstva, s jedne, i tipične srpske inertnosti, s druge strane. U svakom slučaju, rezultat je isti: interesi pozorišnih kritičara bili su nezaštićeni tokom dugog niza godina. Docnije je ipak osnovano, ili tačnije – obnovljeno je Udruženje pozorišnih kritičara. Podsetiću, predsednik nekadašnjeg Udruženja je bio Eli Finci, a sekretar Feliks Pašić. Pitanje je, međutim, da li je današnje Udruženje oformljeno isuviše dockan, kada su opšti profesionalni kriterijumi već uveliko srozani, a uspostavljena su drugačija, nakaradna merila. Današnja novinaska kritika je, pride, suočena i s problemom gašenja rubrika posvećenih kulturi, svođenjem kritika na telegrafske izveštaje, na estradno ocenjivanje i slične gluposti koje forsira sveopšta komercijalizacija medijske sfere.

Koje dramske predstave i njihove reditelje biste stavili u sopstvenu Antologiju pozorišnih umetničkih dela kod nas i u svetu u vreme vaše pozorišno-kritičarske delatnosti? Zašto?

Pošto je moj pristup pozorištu zasnovan na kriterijumu koji uvažava reditelja kao inicijalnog autora predstave logično je što će se u ličnoj imaginarnoj antologiji na prvom mestu naći predstave snažnih rediteljskih ličnosti, autora koji su, polazeći od dramskog teksta, uspevali da nadgrade literarnu osnovu odbijajući da se bave ilustrovanjem književnog predloška, pr tom stvarajući uzbudljiva scenska umetnička dela.

Na svaki oblik rangiranja pozorišnih predstava pristajem samo uslovno, prihvatajući, kao uostalom i sami pozorišni stvaraoci, konvencije društvene igre koju podrazumeva takmičarska situacija na, recimo, pozorišnim festivalima.

U tom kontekstu, bez namere da redosledom nabranjanja sugerišem vrednosni sud, svestan da bi obrazlaganje zauzelo previše prostora, ograničavam se samo na nabranjanje, i izdvajam predstave: *Sumrak* Ježi Jarockog, *Oslobođenje Skoplja* Ljubiše Ristića, *Rodoljupce*, *Putujuće pozorište Šopalović*, *Meru za meru* Dejana Mijača, *Zbogom Judo*, *Laža i paralaža*, *Čudo u Šarganu* Egona Savina, *Draga Jelena Sergejevna*, *Žabar*, *Hamlet i Slučaj Hinkeman* Gorčina Stojanovića, *Banović Strahinja* Nikite Milivojevića, *Hamlet i Votcek* Andraša Urbana, *Murlin Murlo* Radoslava Milenkovića, *Lukrecija iliti Ždero*, *Kate Kapuralicu* i *Skup* Jagoša Markovića, *SOS* Miroslava Benke, *Šeherezada*, *Faust i Hamlet* Tomaža Pandura, *Putovanje u Nant*, *Kir Janja* Ljuboslava Majere, *Filoktet* Vladimira Lazića, ali i predstave Paola Mađelija, Roberta Ćulija, Vita Taufera, Milana Karadžića. Saše Milenkovskog, Slobodana Unkovskog... Kao u groznici sam izlazio iz pozorišta pošto sam ogledao nekoliko bitefovskih predstava, pogotovo *Tri života Lusi Karol* Teatra de Komplisite ili *Suz(o)suz* španske trupe La fura dels baus, a već sam pomenuo Vilsonovog *Ajnštajna na plaži*, mada on pripada periodu moje „praistorije“.

Zašto je pozorišna kritika često nadređena umetničkom dramskom stvaralaštvu, a da sama nije u stanju da stvara umetnička dramska dela?

Premda smatram da kritika obuhvata prostor na kojem je moguće specifično kreativno izražavanje, ne smatram da je ona nadređena umetničkom stvaralaštvu – dramskom, pozorišnom ili ma kojem drugom. Zadatak kritike nije usmeren ka stvaranju umetničkih dela. Svaki pokušaj kritike da sebi podredi umetničko delo, da se nametne kao nešto što će biti prepoznato kao važnije od samog dela, po pravilu se završava groteskom.

Ovde, naravno, ne govorim o kritici koja je imanentna umetničkom delu, ne pominjem, dakle, složenu međusobnu povezanost umetničkih dela, niti činjenicu da ni jedno delo nije usamljeno već je i „posledica“ prethodnih, i uzrok potonjih. U tom smislu verujem da konstatacija po kojoj je jedini oblik savršene kritika zapravo kreacija novog umetničkog dela može da bude tačna, ali ne

u doslovnom smislu koji bi se ticao pozorišne kritike o kojoj je ovde reč, niti na način koji se dotiče zadataka pred kojima se nalazi kritičar svaki put kada treba da piše o određenom umetničkom delu.

Imamo li „kulinarsku teatarsku kritiku“ i kakve su stvarne posledice takvog arbitriranja u „kritičkom“ pisanju o pozorištu?

O toj vrsti kritike već sam govorio, a dopuniću odgovor konstatacijom da je kritičarsko „kulinarstvo“ kod nas prvenstveno posledica politikanske potrebe određenih kritičara da svoje društvene pozicije pronađu što čvršći oslonac. Pametni ljudi su odavno приметili da u ovoj našoj zagušljivoj balkanskoj krčmi ne postoje pravila, da je ovde sve dozvoljeno, pogotovo kada se utuli i ono malo svetla u kojem trajemo. Onda svi koji su se zatekli na licu mesta počnu da mlataraju rukama, da zamahuju flašama i motkama, olovkama i mastionicama, sada i kompjuterima. Pa ko koga dohvati, ko koga potkači. Uostalom, zašto bi društvo u kojem je sve odavno postalo moguće bilo lišeno potkupljive, neodgovorne, površne, nepismene pozorišne kritike. No, realna moć pozorišnog kritičara je, već sam konstatovao, uistinu mala, i u srazmeri je s cenom kojom bi on mogao da bude potkupljen. I u ovom kontekstu ponovo treba da se zapitamo ko realno ima veću moć od kritičara.

Iste je prirode (dakle politikanske) i pojava, koja se s vremena na vreme ponavlja, da neko od pozorišnih stvaralaca, uvređeni negativnim kritikama, javno napadne ovdašnje kritičare optužujući ih za klanovsko ponašanje. Pri tom „tužiocu“ ne smeta što su se u istom džaku, poput rogova u vreći, našli i kritičari čiji su pogledi na pozorište dijametralno različiti.

Koji su Vaši saveti budućim mladim teatarskim kritičarima?

Budući da nisam sklon da dajem savete ovo valja razumeti samo kao još jedan lični zaključak vezan za posao kojim se bavim.

Ma koliko banalno može da zvuči, ali čini mi se da je najvažnije da se kritičar bavi tim poslom zato što voli pozorište. A kada već voli pozorište, red je da o njemu ponešto i nauči. Na drugoj strani, prekoputa autentične ljubavi i realnog znanja, nahodi se kritika kao odskočna daska za ličnu promociju.

Osim toga, kritičar uvek mora da bude svestan svoje pozicije u odnosu na umetnika, nikada ne sme da se zanosi idejom da je značajniji od pozorišne umetnosti o kojoj piše. U svojim promišljanjima on uvek mora da traži i pronalazi argumente da stavove izriče. Bez njih, svodeći svoj angažman samo na ocene, kritičar postaje „revolveraš“, reskira da se upusti u opasnu igru u koju ga uvlači ovdašnja čaršija, vazda žedna krvi i uzbuđenja. Njoj će se kritičar, u prvi mah, nametnuti kao zanimljiv i oštar glavoseča, kao soba koja nudi uzbuđenje a svojim tekstovima uspostavlja novi poredak u čaršijskom univerzumu.

Baš zato će jedan od prvih saveta (dakako neoficijelnih) kojim iskusni poznavalaci ovdašnjih prilika daruju mladog kritičara biti sugestija da pod hitno pokaže dvojici – trojici najvećih imena aktuelnog pozorišnog trenutka da im je

isteklo vreme te da im je u ovim okolnostima nova generacija namenila drugačiju poziciju. Otuda kod nas i to neumesno i prenaplašeno insistiranje na podeli na mlade i stare, na sukobu generacija, ali i neukusna potreba da se svakom mladom kritičaru ukaže pažnja veća od one koju objektivno zaslužuje. Nevolja koju prouzrokuje ovakav pristup pozorištu i kritici je u tome što mladi kritičar postaje ovisnik o negativnoj energiji kojom je prvobitno sticao kritičarske pozicije. A kada dospe u tu fazu – krvi nikada dosta, svi kriterijumi se gube i kritičar počinje da brlja.

Pa ipak, najznačajnija „škola“ koju kritičar može (ali i mora) da pohađa jeste – pozorište, a u teatru je za kritičara najveća i najbolja radionica – proba. Iskustva koja sam sticao gledajući probe smatram najdragocenijim elementom vlastitog kritičarskog sazrevanja. No, taj proces se, velim, nikada ne završava, i kritičar bi, po mom mišljenju, s vremena na vreme morao da se vrati u „školsku klupu“ i pohađa pozorišne probe. Ne mislim da kritičar na probama treba da spozna „muku stvaralaštva“, da se upozna s teškoćama s kojima su suočeni tvorci predstave, nego na logičnu potrebu onoga ko o pozorištu piše – a to pokušava da čini maksimalno kompetentno – da sagleda na koji način teatar iznutra funkcioniše, da se upozna s radom tog finog, čudesnog, mehanizma koji se zove pozorišna predstava, da vidi kako nastaju pojedina rešenja, sagleda koliki je put između zamišljenog i realizovanog, na koji način se dopjeva do konačnih rešenja scenografije i kostima, kako nastaje scenska muzika, koliki može da bude doprinos dramaturga, lektora, koreografa...

Moj savet mladom kritičaru je upravo to – da ne beži od pozorišta i njegove suštine, od probe kao najpodesnijeg (ako ne i jedinog) mesta gde se stiču konkretna znanja bez kojih je kritičar osuđen na lutanja kroz maglu.

1998.

PISMO ALEKSANDRA MILOSAVLJEVIĆA RADOSLAVU LAZIĆU

Novi Sad, 31. avgusta 2013.

Poštovani gospodine Laziću,

Ne želim, a i smatram da ne bi bilo primereno, ako bi moji odgovori na Vaša pitanja bili shvaćeni kao pismo, te Vam otuda, evo, i ovom prilikom, iskazujem zahvalnost ne samo na strpljenju koje ste pokazali čekajući, svojevremeno, moje odgovore, nego – možda još i više – na trudu da ova knjiga, čije objavljivanje ulazi u završnu fazu, ugleda svetlost dana uprkos svim nepovoljnim okolnostima koje oduvek, a u poslednje vreme sve intenzivnije, određuju sudbinu teatarološke publicistike.

Zahvalan sam Vam, razume se, u svoje ime, ali sam uveren da blagodarnost iskazujem i kao jedan od predstavnika branše u izumiranju. Ili barem tako stvari izgledaju *hic et nunc*.

Ova knjiga, posvećena analizi fenomena teatarske kritike i pokušajima definisanja kritičarskih poetika i različitih prosedea grupe autora, uveren sam, nije samo svojevrzni pogled usmeren u *prošlost jednog od segmenata ovdašnjeg pozorišnog života*, nego je i svedočanstvo o profesiji čija fizionomija i misija, čiji karakter i zadaci danas doživljavaju radikalne transformacije.

Nisam sklon tvrdnji da sve što je novo nužno mora biti rđavo, a uveren sam i da najdramatičnije mene tek očekuju glavni (i jedini) predmet teatarske kritike – samo pozorište. Ono je, kao što dobro znamo, isuviše dugo u krizi, pa se za njega i njegovu sudbinu ne treba bojati. Zato ne strahujem ni za usud s kojim će se u budućnosti suočiti pozorišna kritika. Kako će ona jednog dana izgledati – nećemo videti ni Vi ni ja, baš kao što nećemo svedočiti ni o promenama koje očekuju teatar.

No, ako su čitaoci bezmalo svih Vaših do sada objavljenih knjiga (posvećenih svim aspektima teatarskog stvaralaštva, sagledanog u veoma širokom i dubokom vremenskom preseku) nešto imali priliku da nauče, onda je to da razumeju istinu koja veli se pozorište, makar samo nekim svojim elementima, vazda vraća počecima, te da u vlastitim korenima traži (i pronalazi) snagu, energiju i inspiraciju za transformacije.

Nadajmo se da će ova knjiga i u tom smislu jednog dana nekome biti od koristi.

S poštovanjem i zahvalnošću,

Aleksandar Milosavljević

POST SCRIPTUM, SEPTEMBRA 2013.

Prvu pozorišnu kritiku objavio sam februara 1986. godine, što će reći da sam 1998. godine na pitanja profesora Lazića odgovarao kao kritičar iza čijeg angažmana je iskustvo duže od decenije. Ovu činjenicu dopuniću podatkom da sam prestao s intenzivnim pisanjem kritike pet godina nakon što sam dostavio odgovore na Lazićeva pitanja.

Razmišljanja koja sam pre petnaest godina ponudio kao odgovore na ta pitanja potpisujem i danas.

Naizgled se ništa bitno u međuvremenu nije promenilo. I dalje, naime, smatram da je neophodno da kritika pozorišnom umetničkom činu pristupi kao autonomnom delu, te da je njen imperativ određen analitičkim kritičarskim angažmanom, a da kritičar mora da oseća odgovornost pred zadatkom koji ima. I danas sam uveren da se ozbiljan kritičar ne sme ogrešiti o autore predstave proizvoljnošću, lapidarnom duhovitošću, površnošću i vlastitim kvazi-rediteljskim projekcijama, ali i da mu je, s druge strane, jedan od zadataka da afirmiše pozorišnu umetnost...

Pa ipak, ponešto se za ovih petnaest godina itekako promenilo.

Na jednoj strani, ja se više bavim kritikom u smislu redovnog hroničarskog pisanja o repertoaru naših teatarara. Danas, kao zaposlenik Srpskog narodnog pozorišta, tek povremeno pišem kritike o (sve ređim) gostovanjima inostranih teatarara na našim scenama, o predstavama koje sam, putujući teatarskim poslovima po svetu, imao priliku da vidim, a pokatkad svedočim i o Sterijinom pozorju ili Bitefu, pa i to samo kada se na ovim festivalima ne takmiče predstave SNP-a. U radijskim i televizijskim programima ima me često, ali tada isključivo govorim o programima teatra na čijem sam čelu trenutno. Za dnevne novine ne pišem, osim ponekad reportaže i izveštaje s naših gostovanja za novosadski „Dnevnik“. Isto to važi i za članke koje objavljujem u „Ludu-su“, pozorišnim novinama koje se poslednjim atomima snage bore da prežive.

Retki oblici mog kritičarskog angažmana vezani su za emisiju „Hronika“ Trećeg programa Radio Beograda (odnosno za slavni časopis istog naziva) i Beograski književni časopis. Teško bi, dakle, bilo moguće svrstati me u kategoriju aktivnih kritičara.

No, kada pišem o teatru – najčešće članke za zbornike posvećene glumcima, rediteljima ili drugim pozorišnim stvaraocima, kad svedočim o raznim aspektima aktuelnog trenutka ovdašnjeg teatarskog života, pa i kada iz ugla pozorišnog menadžera i producenta analiziram način funkcionisanja našeg (nesrećnog) pozorišta – to još uvek činim duboko utemeljen u način razmišljanja formiran u doba kada sam bio kritičar. Ove činjenice, uostalom, postajem svestan i čitajući odgovore nastale pre petnaest godina.

Nije, međutim, jedino promenjena moja pozicija u pozorištu. Transformaciju je doživeo i naš teatar, ali i sama kritika.

Pre petnaest godina, vidim, precizno sam konstatovao kakva bi mogla biti cena koju će naše pozorište plaćati nadirućoj komercijalizaciji. Ona je sada ovde uveliko na delu, a okolnosti koje se tiču uslova u kojima se odvija ovdašnji teatarski život prepoznajemo kao sve agresivnije uterivanje kulture, pa i pozorišta, u sferu komercijalizacije. Kroz modele finansiranja, kriterijume vezane za famozne konkurse namenjene produkciji, kroz devastaciju ogromne većine značajnih teatarskih institucija i nebrigu vlasti za sudbinu i oblike funkcionisanja pozorišta, kroz katastrofalnu kadrovsku politiku, zasnovanu na principima beskrupulozne partokratije, ovdašnje savremeno stvaralaštvo, pa i celokupni kulturni život, bivaju prepušteni zakonima ponude i potražnje. Samo po sebi to ne mora da bude loše, ali u državama i društveno-političkim sistemima koji su stabilni, u kojima postoji tržište umetnosti i gde funkcionišu i drugi zakoni (osim onih iz oblasti kulture i teatra, koji kod nas ili ne funkcionišu, ili ih naprosto nema). Na taj način, polako ali sigurno, kod nas biva ukinuta mogućnost ozbiljnog i odgovornog umetničkog stvaranja u pozorištima ove države. Temeljne institucije koje bi morale biti garant očuvanja tradicije, ali i bastion ozbiljnog umetničkog stvaralaštva, zaštićena zona umetničkog eksperimenta i tragalaštva, bivaju izjednačene sa estradom i bulevarskim teatarom.

Paralelno smo suočeni i sa procesom urušavanja pozicija kulture u našim medijima. U nedeljnicima i magazinima rubrike namenjene kulturnom životu preimenovane su, i sada su posvećena zabavi i estradi. Ozbiljne dnevne novine, koje su uspele da zadrže kritiku, uglavnom više ne plaćaju svoje kritičare, a tekstovima kritika je prepušten minimalan prostor. Na dva nacionalna televizijska programa postoje ukupno četiri emisije posvećene ili isključivo pozorištu, ili je teatar jedna od njihovih tema. Tek povremeno nas „Trezor“ Bojane Andrić podseti kako je sve to – i pozorište i kritika o teatru – nekada bilo ozbiljno tretirano.

Treći program Radio Beograda dosledno odoleva sveopštoj banalizaciji i vulgarizaciji, uspešno podmlađuje svoje kritičarske kadrove, ali je zato Drugi program, premda je i dalje sačuvao status nekomercijalne zone, zaštićene od reklama, sebi dozvolio da kao teatarskog kritičara angažuje najveću sramotu u celokupnoj povesti domaće kritike.

Pozorišno novinarstvo, kao oblik žurnalističke specijalizacije, više kod nas ne postoji, a sasvim će nestati kada i preostalih dvoje – troje ozbiljno edukovanih i široko informisanih novinara ode u zasluženu mirovinu.

Nema više ni omladinske štampe, pa ni omladinskih medija, gde bi se školovale, stasavale, iskustvo i zrelost sticale generacije novih kritičara i specijalizovanih novinara.

Nacionalna sekcija Asocijacije pozorišnih kritičara i teatrologa nema snage da realizuje jednu od svojih temeljnih misija – stvaranje uslova u kojima će nastaviti da postoji ozbiljna teatarska kritika. Smalaksava i Staž mlade kritike Sterijinog pozorja, a Država nije bila zainteresovana da minimalnim finansijskim sredstvima omogući realizaciju Kritičarskog autobusa – još jednog od projekata naše Asocijacije – čiji je cilj da omogući kritičarima da steknu uvid u pojedine premijere teataru iz unutrašnjosti. Asocijacija je, praktično bez ikakvih

finansijskih sredstava, za poslednjih desetak godina organizovala nekoliko radionica namenjenih mladim pozorišnim kritičarima. Pokazalo se, međutim, da to u postojećim okolnostima, ma koliko rezultati bili pozitivni, ipak nije dovoljno za revitalizaciju profesije.

Na pojedinim našim teatarskim fakultetima i akademijama postoje kursevi koji se tiču edukovanja mladih kadrova u oblasti pozorišne kritike, ali se diplomci ovih škola najčešće samo privremeno bave tom delatnošću. A i kako bi i zašto bi, kada od kritike nije moguće živeti.

Kao pozorišni producent mogu da posvedočim kako naš teatar danas više nema problema sa kritikom kao oblikom političke cenzure, nego s ogromnim brojem kritičara čiji je angažman presudno obeležen nestručnošću, neznanjem, nepismenošću, neinformisanošću, pa i suštinskom nezainteresovanošću za posao kojim se bave. Na prste jedne ruke je moguće nabrojati one koji pošteno i odgovorno rade svoj posao, no njihove su pozicije u samim medijima marginalizovane.

U tom smislu kao uteha nam ne može poslužiti ni podatak da su države nastale na prostorima nekadašnje Jugoslavije suočene sa istim ili sličnim problemima.

Sudbina nam je odredila da prisustvujemo rastakanju jednog sveta, a da obrise nekog budućeg, koji će jednog dana biti rođen, samo slutimo.

Ne znam da li tih slutnji treba da se plašimo ili da im se radujemo.

DRAMATURGIJA POZORIŠNE KRITIKE

*Razgovor s pozorišnim kritičarom Ivanom Medenicom**

Šta je za Vas estetski predmet pozorišne kritike? Kako biste definisali svoju ars poetiku pozorišne kritike?

Izgleda da estetski predmet pozorišne kritike nije objektivno utvrđivanje umetničke vrednosti pozorišne predstave...

Ne samo da nije moguće *objektivno* (u smislu „pozitivno“, a ne u smislu „pošteno“ ili „nepistrasno“) utvrditi vrednost umetničkog dela, već nije moguće objektivno utvrditi ni šta *jeste* umetničko delo. Dokaz za ovu tvrdnju daje poznata anegdota o unošenju Brankuzijeve skulpture u SAD 1928. godine: naime, američke carinske vlasti, podstaknute, kako se kasnije ispostavilo, od strane nekih konzervativnih vajara, proglasile su skulpturu rumunskog avangardnog vajara Konstantina Brankuzija za „izrađevinu od metala“ i na osnovu toga tražile od vlasnika da plati carinu od 40% njene vrednosti. U eseju *Umetnost u nedostatku dokaza*, Dragutin Gostiški briljantno analizira spektakularni sudsko-estetički spor koji je nastao kao posledica ove odluke carinskih vlasti, i postavlja hipotezu da je „akt kvalifikacije umetničkog dela skup sticaja okolnosti među kojima najmanju ulogu igraju pozitivni estetički kriteriji^{**}. razlažući dalje svoju teoriju, on konstatuje da „od onog momenta kad dva umetnika podjednako dobro opoznaju i primenjuju pravila svoje veštine, nije moguć nikakv dalji strogo kritičan postupak koji bi dao *objektivan* odgovor na pitanje razlike njihove vrednosti“^{***}. Na kraju Gostiški zaključuje

* MEDENICA, Ivan – srpski dramaturg, teatrolog, pozorišni kritičar, pedagog - rođen je u Beogradu, 15. X 1971. Paralelno je studirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu i dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu., diploma dramaturga 1995. Na grupi za teatrologiju posle diplomskih studija Fakulteta dramskih umetnosti, magistrirao je u februaru 2002. godine na temu *Rekonstrukcija kao model rediteljskog tumačenja dramske klasike*. Za potrebe svog magistarskog rada u dva navrata obavljao je naučna istraživanja u Parizu, na odseku za Pozorišne studije na univerzitetu Nova Sorbona, Pariz Tri. U julu 2006. doktorirao je na istom fakultetu na temu *Aktuelizacija i dekonstrukcija kao modeli rediteljskog tumačenja dramske klasike*. Magistarski i doktorski rad objedinio je u knjizi *Klasika i njene maske: modeli u režiji dramske klasike* (Sterijino pozorje, Novi Sad 2011). Još tokom studija počinje da radi na Fakultetu dramskih umetnosti na Katedri za Teoriju i istoriju. Danas ima zvanje vanrednog profesora na predmetu *Istorija svetske pozorišta i drame*. Šef je katedre za Teoriju i Istoriju Koncipirao je i predsedavao međunarodnom pozorišnom konferencijom *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle*, koja je održana, u okviru Bitefa, na FDU u septembru 2009. i u kojoj su učestvovali neki od najeminentnijih svetskih teatrologa (Hans-Tis Leman, Patris Pavis, Marko de Marinis, Elinor Fjuks...). Priredio je i Zbornik radova s te konferencije (2011). Paralelno sa pedagoškim i naučnim radom, aktivno se bavi i pozorišnom kritikom. Pozorišne kritike piše u dnevniku *Politika*, nedeljnicima *Vreme* i *NIN* i časopisu *Teatron*. Od juna do decembra 2007. bio je stipendista umetničke rezidencije Academie Schloss Solitude u Štutgartu. U periodu 2011–2013. stipendista je u International Research Center „Interweaving Performance Cultures“, Freie Universität u Berlinu. Medenica slovi kao jedan od najboljih srpskih savremenih pozorišnih kritičara i teatrologa srednje generacija.

** Dragutin Gostiški, *Umetnost u nedostatku dokaza*, SKZ, Beograd, 1977, str. 14.

*** Ibid, str. 19.

da se utvrđivanje umetničke vrednosti svodi na umnožavanje, saglasnost i opšte prihvatanje u okviru kompetentne društvene grupe (danas je to inteligencija) jedne ili dve grupe individualnih psiholoških reakcija na određeno delo.

Individualne psihološke reakcije na određeno umetničko delo koje imaju, bar teorijski, najviše šansi da putem umnožavanja postanu zakonomerne (objektivne), su upravo one koje pruža kritičar. Zadatak kritičara bio bi, dakle, da svoj individualni estetički sud, zasnovan na poznavanju određenog umetničkog zanata i urođenom, rafiniranom osećaju za lepo, učini opšte prihvaćenim kod publike i time mu obezbedi objektivni karakter. Kritičar nije sudija, jer nema pozitivnih estetičkih zakona na osnovu kojih bi presuđivao, već pre, rekao bih, političar koji se bori da za svoje principe pridobije što je moguće više „glasača“, i da ih time što će ih učiniti vladajućim učini i istinitim!... Pri tome, vrlo je važno da njegova ličnost dođe do izražaja, jer je to ono što će njegove kritike činiti prepoznatljivim i popularnim kod onih kojima se obraća. „Kritičar koji nije sposoban da privuče pažnju javnosti na svoju ličnost, promašio je zanat“, zaključuje Džordž Bernard Šo. Kad smo već kod Šoa, treba primetiti da njegova razmišljanja o statusu kritike podupiru ova moja razmišljanja. Sa svojom neodoljivo šarmantnom militantnošću, Šo gromoglasno obznanjuje da kritike bez ličnog stava ne vredi čitati, da nikad u životu nije napisao nepristrasnu kritiku, da je u kritici uvek agitovao za određene umetničke (re)forme...^{*} . Interesantna je Šoova teorija „umetničke agitacije“: kritičar za Šoa „nije delilac pravde, već učesnik u estetičkom ratu, koji uvek agituje za jednu do dve zaraćene strane“.

Da li je, ipak, kritika samo umnožavanje, putem agitovanja, jednog subjektivnog estetičkog suda? Da li se u umetničkoj kritici može utvrditi neki minimum „objektivnosti“? Smatram da može.

Predmet pozorišne kritike je za mene trostruk. Prva dva nivoa spadaju u sferu *analize* i kao takvi mogu da pretenduju na izvesnu „estetičku objektivnost“, dok treći spada u oblast *vrednovanja* i on predstavlja taj momenat koji procenu pozorišne predstave definitivno pomera iz oblasti neke estetičke objektivnosti u oblast socio-psihološke subjektivnosti.

Prvi analitički zadatak pozorišne kritike jeste da utvrdi *šta je pisac hteo da kaže* (pod „piscem“ ovde ne podrazumevam samo dramatičara, već sve autore predstave). U savremenom teatru to utvrđivanje svodi se, u prvom redu, na rekonstrukciju rediteljskog koncepta. Ovaj postupak je čisto analitički, jer se sastoji od čitanja, dešifrovanja i tumačenja konkretnih scenskih znakova. Mnogi netaleantovani kritičari završavaju svoj posao na ovom, možda najtežem, ali ipak samo prvom zadatku: presrećni su što su uspeli da prepoznaju namere autora, oni te namere momentalno proglašavaju za „gotovu stvar“, za nešto što je i realizovano. Drugim rečima, vide ono što je neko hteo da oni vide.

^{*} Šo ove stavove iznosi u svojim kritikama objedinjenim u knjizi *O muzici*, Nolit, Beograd, 1991.

Drugi zadatak pozorišne kritike još uvek je analitičke prirode, ali teži onom drugom polu, polu vrednovanja; on se sastoji u odgovoru na pitanje „*da li je pisac uspeo da kaže ono što je hteo*“. Pošto se ovde kritičar već bavi analizom sopstvene emocionalne reakcije, ova aktivnost polako napušta polje objektivnosti.

Treći zadatak pozorišne kritike nalazi se na polju subjektivnosti; on se sastoji u odgovoru na pitanje „*da li nas se tiče to što je pisac hteo/uspeo da kaže?*“ Ovo pitanje, koje se obično postavlja na kraju teksta (mada tri spomenuta nivoa najčešće nisu strogo razdvojena, već se stalno međusobno prepliću), predstavlja onaj prostor u kome dolaze do izražaja kritičareva uverenja, strasti, sklonosti, pa i predrasude.

Međutim, i ovaj nivo pozorišne kritike može se donekle učiniti „objektivnim“, ukoliko kritičar nastupa sa pozicija „duha vremena“, ukoliko na sebe preuzme ulogu da procenjuje koliko određena predstava odgovara kolektivnim osećanjima zajednice u kojoj ne nastala. Pozorište je najdruštvenija od svih umetnosti, ono ne postoji izvan zajednice koja ga stvara, ono ne može da se „konzervira“ i sačuva za neka buduća vremena, koja će ga, eventualno, pravilnije shvatiti i doživeti – zato pozorište nužno mora da bude aktuelno. Kritičar je taj koji će u ime „duha vremena“ biti kontrolor i garant aktuelnosti pozorišta; da budem krajnje patetičan, pozorišni kritičar je, zapravo, „sveti policajac duha vremena“. Ovde se, naravno, ne misli na dnevno-političku aktuelnost, niti se traži da pozorište mora da se svede na samo jednu, društveno-kritičku, angažovanu, satiričku dimenziju, radi se o tome da pozorište koje želi da bude veliko i značajno, mora, bar na posredan način, da izražava najautentičnije osećanja svog vremena.

Ukoliko su ta osećanja, kao što je danas slučaj, suprotna nekom izraženi-
jem društvenom angažmanu, ukoliko se ona svede na opštu deideologizaciju, ravnodušnost prema kolektivnim poduhvatima i povlačenje u intimu, onda će se, paradoksalno, upravo neki eskapistički teatar pokazati kao „politički“. Iz tog razloga se meni učinilo da je božanstveni, halucinatni vazdušni cirkus iz Argentine, predstava *Vilja, vilja* (30. Bitef), koji je lišen bilo kakvih antropoloških, socioloških ili političkih ambicija i svodi se na čist estetizam, upravo izrazito „politički“, odnosno, kako sam ga tad nazvao, „parapolitički“. Potvrdu za to svoje osećanje našao sam u frenetičnim reakcijama rejv (x) generacije, najautentičnijih predstavnika kraja veka i kraja milenijuma, koja je dve noći zaredom opsedala halu u filmskom gradu.

Zato mene sve rasprave za i protiv političkog teatra iskreno zbunjuju: u jednom suštinskom smislu, smislu artikulisanja osećanja svog vremena, svaki veliki teatar je „politički“.

Kako je moguća etika pozorišne kritike, pisanja i govorenja bez „dlake na jeziku“, u pojavama „sveopšteg kulinarstva“, kao i klanovsko-cehovskih interesnih grupa u „svetu bez morala“ i sveopšte ugroženosti?

U prethodnoj analizi pokušao sam da dokažem da apsolutna objektivnost, u logičkom smislu te reči, nije moguća u estetičkoj proceni, jer ne postoje pozitivni estetički zakoni prema kojima bismo mogli da budemo objektivni... Kad god se postavlja pitanje objektivnosti u pozorišnoj kritici, ja volim da odgovorim kontra-pitanjem – biti objektivni u odnosu na šta?

Izvestan stepen objektivnosti je moguć i on proizilazi iz analiziranog razlikovanja tri zadatka (nivoa) pozorišne kritike: principijelan i pošten kritičar dužan je da prizna i valorizuje postignuti rezultat, čak i onda kad ne podržava početne namere i ambicije. Tako, na primer, ukoliko je neko parodiranje tragedije jasno postavljeno i dosledno realizovano, kritičar je dužan da to konstataje, pa tek onda može da problematizuje opravdanost same ideje ovakvog žanrovskog pomeranja.

Iz ovog proizilazi da u pozorišnoj kritici, kao, uostalom, i u svakoj drugoj, objektivnost postoji jedino u značenju „intelektualnog poštenja“. To intelektualno poštenje ogleda se u analiziranom razdvajanju onoga što u kritici mora da bude podložno subjektivnoj proceni.

Pored „intelektualnog“ postoji i jedan elementarniji oblik poštenja u pozorišnoj kritici i on se ogleda u odstranjivanju svih izvan-umetničkih kriterijuma u vrednovanju dela; ti izvan-umetnički razlozi su privatne simpatije ili antipatije, pripadnost nekim klanovima, ideološka isključivost, itd. Jednostavno rečeno, to znači da se kritičareva subjektivnost treba da ogleda u tome da li podržava određenu vrstu teatra, a ne u tome da li voli ili ne voli određenog pozorišnog autora.

Na žalost, u nas je još uvek najveći kompliment kada se za kritičara kaže da je pošten ili nepristrasan. Nešto što bi trebalo da se podrazumeva, da bude preduslov bavljenja ovom profesijom, postaje vrhunski i, izgleda, teško ostvariv ideal. Ovakva situacija samo svedoči o tome da u našem društvu javno, nezavisno i argumentovano kritičko mišljenje, i to u svim oblastima života a ne samo u umetnosti, još uvek nije dobilo stvarni legitimitet, pa se, shodno tome, svodi gotovo na nivo ekscesa. Umesto da se procena kritičarevog rada bavi pitanjima njegovog poznavanja pozorišta, jasnoće i zaokruženosti stavova, stilskog oblikovanja tekstova, mi još uvek glavnu snagu trošimo na rasprave o poštenju kritičara, kao da se radi o francuskoj sobarici, a ne o jednoj, valjda, bar za nijansu manje ozloglašenoj profesiji.

Što se mog ličnog iskustva tiče, moram istaći da sam o već legendarnim beogradskim pozorišnim klanovima samo slušao, ali da nisam imao priliku ni potrebu da se u njihovo postojanje i sam uverim. Ne mogu da kažem da sebe smatram hrabrim zato što sam se odupreo tim fantomskim klanovima, jer, objektivno rečeno, neki veliki otpor lično nisam doživeo... Za sve ovo vreme mog, kako kažu, oštrog i beskompromisnog pisanja o teatru, nisam dobio čak ni jedan preteći, anonimni poziv. Čisto da se čovek zabrine!... Bilo je, naravno,

brojnih javnih reakcija na moje tekstove, ali ja na njih gotovo uopšte nisam obraćao pažnju, jer su, u većini slučajeva, odisale samo neprimerenim gnevom i željom da se dezavuiše ličnost, bez pokušaja da se polemise sa stavovima. Da je neka od tih reakcija uspela da pronađe slabo mesto određene kritike, to bi me verovatno pokolebalo, ali ovako, ti tekstovi ispod svakog civilizacijskog nivoa čoveka mogu samo da ojačaju. Strah od nekog iracionalnog, fantomskog neprijatelja, oličenog u oštećenom pozorišnom klanu, potisnuo sam svešću da ovakvim načinom pisanja nemam šta da izgubim (bar ne u 25. godini života), a da mogu da dobijem mnogo i to ne samo ja... Uostalom, zar Ibzen u *Neprijatelju naroda* ne kaže da je čovek najjači kad je sam!

Moguće je da sam imao i sreće, jer sam se kao kritičar pojavio u trenutku kada su u celom društvu, pa i u teatru, počele da spadaju maske i kada više ni jedan fatamorgana nije mogla da opstane. Možda sam samo pritisnuo čir koji je odavno bio zreo.

Koje su ličnosti i pojave dale najveći doprinos razvoju pozorišne kritike u nas? Kako je proteklo Vaše profesionalno, umetničko formiranje? Koji su ljudi i pojave uticali na Vaš estetski, umetnički i kritički razvoj?

Srećnim sticajem okolnosti u prilici sam da spojim odgovore na dva pitanja: koje su ličnosti dale najveći doprinos razvoju pozorišne kritike u nas i koji su ljudi uticali na moj profesionalni razvoj. Naime, na moj profesionalni razvoj najviše su uticale upravo one ličnosti koje su dale najveći doprinos razvoju naše pozorišne kritike i teatrologije; to su moji profesori sa Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, Jovan Hristić, Vladimir Stamenković, Slobodan Selenić, Petar Marjanović.

Način rada na odseku za dramaturgiju Fakulteta dramskih umetnosti, najdirektnije je razvijao kritičko mišljenje. Praktične radove pisali smo kod kuće, a onda smo ih na časovima, zajedno sa profesorima, analizirali. Tako smo od samog početka profesionalnog formiranja učili da primamo često i bespoštedno oštre kritike. Mislim da je ovaj način rada izuzetno koristan i da on nedostaje nekim drugim grupama na fakultetu, pogotovu Glumi; čini mi se da studenti glume ne govore međusobno iskreno i otvoreno o svom radu, tako da prvo suočavanje sa javnom kritikom (ne računam primedbe profesora tokom studija) za njih može biti traumatično... Moram da dodam još i to da je za moj profesionalni razvoj od velikog značaja, možda i presudnog, bilo studiranje filozofije, koje mi je pomoglo da razvijam sposobnost analitičkog mišljenja.

Jedan u nizu argumenata kojima se pokušava da diskvalifikuje mrska profesija pozorišnog kritičara, odnosi se na nepostojanje adekvatne škole za ovu profesiju – šta studentima dramaturgije daje za pravo da se regrutuju u kritičare? Ako i znaju kako se piše drama, ne znaju kako nastaje predstava!... Ovaj nesporazum (ako se radi o nesporazumu) treba jasno razrešiti: studenti dramaturgije ne školuju se samo za dramske (filmske i TV) pisce – na drugoj godini studija (prof. Jovan Hristić, asistent Dubravka Knežević) oni prolaze i kurs pozorišne kritike.

Formalno obrazovanje, naravno, nije dovoljno da bi neko postao pozorišni kritičar; neophodan je i talenat (kao što postoji talenat za stvaranje pozorišta, tako postoji i talenat za gledanje pozorišta), kao i temeljno stručno i opšte obrazovanje. U mom profesionalnom razvoju važnu ulogu odigrale su specifične, nemerljivo dragocene i dvostruko značajne knjige – zbirke pozorišnih kritika i eseja Jovana Hristića, Vladimira Stamenkovića i drugih. One, s jedne strane, predstavljaju izvornu, primarnu istoriju naše savremen drame i pozorišta, a s druge strane, koristan, praktični priručnik za mlade kritičare... Mom senzibilitetu uvek su najviše odgovarale kritike Jovana Hristića iz časopisa „Književnost“, objedinjene u knjigama *Pozorište, pozorište* (I, II), i *Pozorišni referati*.

Oskar Vajld je na jednom mestu lucidno primetio da je svaka kritika zapravo autobiografija*. Kritičar ne može, a po Šoovom militantnom stavu ni ne treba, da zarad diktata objektivnosti prikriva svoju ličnost: ona će uvek izaći na površinu, bilo u vidu stava, bilo u vidu stila, bilo na neki treći način... Kritike profesora Hristića odlikuje ista ona jednostavnost, direktnost i zaoštrenost, koja je odlikovala i njegova predavanja o Aristotelu, renesansim i klasicističkim teoretičarima drame. Sa blagom dendističkom sklonošću da zbuni i šokira jednostavnošću svog stava, profesor Hristić je sa puno ubeđenja, a na osnovu superiornog poznavanja i razumevanja pozorišta, voleo da razgrće akademske i eruditne naslage, da bi došao do stvarne teatarske suštine. Jasnoća i zaoštrenost stavova njegovih kritika nalaze se u samo prividnoj suprotnosti sa ležernošću i nonšalantnošću njegovog pristupa; sve te osobine zasnivaju se na poznavanju svih teatarskih veština i, što je i najvažnije, na beskrajnoj ljubavi prema ovoj umetnosti.

Ako bi kritičarski rad Jovana Hristića trebalo svesti na samo jednu reč, onda bi ta reč sigurno bila „demistifikacija“; ako je nešto u pozorištu predano pronalazio i progonio, onda je to bila laž svake vrste. Odatle je ponekad dolazio utisak da je Jovan Hristić konzervativan kritičar, sklon „staroj, dobroj klasiци“, kojoj je, inače, bio mnogostruko odan (koristio je mitove „klasične starine“ u vlastitom dramskom stvaralaštvu, predaje klasične i klasicističke teorije o drami, itd.). Međutim, taj utisak nije bio tačan; Jovan Hristić je bio nepogrešivi detektor za svaki oblik „namerne originalnosti“, te, kako kaže Vladan Desnica, „prve željice i početne ambicije svake intelektualne kaćiperke“**. Pravo, iskreno i uzbudljivo novatorstvo, Hristić je tačno uočavao i sa radošću prihvatao... Nije voleo mistifikatore, kao što ni sam to nikada nije bio: intelektualno pošten, uvek je prvo sebi tumačio ono što će zatim tumačiti čitaocima, tako da u njegovim kritikama nikad nije bilo praznog hoda i uopštenih, visokoparnih i praznih faza.. Njegova kritika nikada nije болоvala od viška reči; naprotiv, ponekad bi mi bilo žao što nisu malo duže, što radost čitanja ne može da se produži za još jedan pasus.

* Uvod za *Sliku Dorijana Greja*, Mladost, Zagreb, 1991.

** Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988, str. 128.

Koji je zadatak savremenog dramaturga i pozorišnog kritičara?

Zadatak dramaturga predstave (treba ga jasno razlikovati od onog koji ima dramaturg pozorišta), vrlo je srodan zadatku pozorišnog kritičara. Dramaturga predstave doživljam kao neku vrstu „primenjenog“ kritičara, kritičara koji je uključen u stvaralački proces. Njegov osnovni zadatak jeste održavanje stalne napetosti, neizvesnosti i nesigurnosti u toku rada na predstavi. Svojim neprestanim „čuđenjem“, oličenim u bezbrojnim nezgodnim pitanjima upućenim glumcima i reditelju, dramaturg vrši „unutrašnju kontrolu“ predstave i time sprečava preuranjeno i nekritičko prihvatanje određenih rešenja. Tek ona rešenja koja „prežive“ napade dramaturga mogu da budu fiksirana.

Lično se ne slažem sa raširenim shvatanjem da je prevashodni zadatak kritičara da pronalazi ono što je u predstavi dobro. Ovakav, samo naizgled dobronameran stav, često može da preraste u svojevrсно slepilo, slično onom iz čuvene Hegelove anegdote o pumi i drveću. Bolećivi kritičar-dadilja često dolazi u situaciju da na osnovu jednog izolovanog rešenja koje je tačno, nado gradi celu konstrukciju i izmašta realno nepostojeći rediteljski koncept. Prevedno na jezik Hegelove metafore, to bi značilo da on, gledajući u jedno drvo, vidi celu šumu koja zapravo ne postoji.

Po mom mišljenju, kritičar treba, kao i dramaturg predstave, da primenjuje princip „negativne dijalektike“: da bespoštedno tresе celу konstrukciju, kako bi proverio njene slabosti. Ukoliko se konstrukcija sruši, dobronamerni kritičar je dužan da bez zlradosti to konstatuje; ukoliko, pak, konstrukcija opstane, kritičar to treba sa zadovoljstvom da obznani.

Šta je zadatak savremene pozorišne kritike? Da li postoji istorijski razvoj pozorišne kritike? Koje su specifičnosti modernog kritičkog promišljanja o teatru?

Kao superioran muzički kritičar, Džordž Bernad Šo je s blagim prezirom gledao na svoje kolege, „obične pozorišne kritičare“, koji su za njega bili „nešto između nekvalifikovanog radnika i zanatlijskog kalfe“*. Razlog za ovaj, tipično šoovski, opor, ciničan i ekskluzivan stav, nalazi se u pretpostavljenoj nestručnosti pozorišnog kritičara. Kao argument za ovu tvrdnju, Šo pravi model ondašnje pozorišne kritike, koji ću, zbog njegove lucidnosti i duhovitosti, ovde citirati u celini:

„Njihova opšta formula za prikaz je sledeća. Prvo, traga se za poreklom komada u bilo kojem ranije davanom stranom delu koje slučajno sadrži slične nevažne pojedinosti – kao, na primer, neočekivanu pojavu davno izgubljenog supruga, tačno na vreme da izbavi svoju mladu i lepu belu udovicu iz nevaljalavčeve klopke, ili komplikaciju koja nastaje zamenom jedne ličnosti drugom na koju veoma liči. Zatim se komad prepričava, više-manje tačno. Onda se iznesu zapažanja, po najboljem rasuđivanju, o pouci koju treba izvući i o mo-

* Džordž Bernard Šo, *O muzici*, Nolit, Beograd, 1991, str. 28

gućem delovanju komada na porodičnu čistotu nacije. Ako je zaključak do koga kritičari dođu oštar prema autoru, oni lako izbegavaju svaku neprijatnost, uveravajući ga u četiri oka da se slažu sa svakom reči koju je rekao, ali, da su ljudi glupaci, pa ne bi bilo zgodno da se tako nešto otvoreno kaže. Konačno, ređanje imena glumaca iz komada daje im priliku da naprave male usluge ili da prečiste neke stare račune.“*

Od viktorijanskog perioda do danas model pozorišne kritike postepeno se menjao, mada ne mnogo bitno: kritičari su, doduše, izgubili detektivsku sklonost ka čeprkanju i traganju za uzorima dramskog dela, ali je težište njihovog interesovanja i dalje ostalo na tekstu. Što se tiče „više-manje tačnog prepričavanja“, ono i danas opstaje, naročito u francuskoj školi pozorišne kritike. Glavna promena vezana je za razvoj umetnosti pozorišne režije, koja u savremenoj kritici dobija širok prostor (u Šoovom modelu, videli smo, režija se uopšte ne spominje).

Međutim, po mom mišljenju, glavni nedostatak savremene pozorišne kritike sastoji se u gotovo nepromenjenom odnosu prema umetnosti glume: ukoliko i prođe nešto više od spomenutog „ređanja imena glumaca“, savremeni kritičari se zadovolje sa nekoliko epiteta i kratkim opisom uloge. Dakle, model glumačke kritike, bar u nas, izgledao bi ovako: nekoliko epiteta u funkciji vrednovanja („odlično“, „izvršno“, „neubedljivo“, „prpošno“, itd.), a zatim kratki sadržaj uloge, pri čemu se ne pravi razlika između doprinosa pisca, reditelja i glumca u stvaranju te uloge (pa se tako dešava da kritičar opisuje piščev lik, a ne glumčevu ulogu).

Mislim da bi savremena pozorišna kritika, i to je ono čemu težim u svojim tekstovima, trebalo da pruža jedan suštinskiji uvid u umetnost glume. Potrebno je analizirati konkretna fizička sredstva (stav, pokret, glas, mimiku) kojima glumac stvara svoje veliko, ali, paradoksalno, efemerno delo – te tanane, jedva uhvatljive nijanse u razvoju, misli i osećanja... Šta je to što nas uzbudi u igri nekog glumca? To nije njegovo „izvršno tumačenje škrtog starca“; to je neka nagla promena u glasu, neki neočekivani grč tela, neki plahoviti, nervozni pokret... Kritičar je dužan da u analizi glumačke igre postigne maksimalnu moguću plastičnost jezika, da svojim kratkim, jezgrovitim i preciznim formulacijama „naslika“ (u bukvalnom smislu te reči) glumca u njegovoj ulozi. Umetnost glume najviše se mistifikuje: uvek se govori o nekim dubinskim, neuhvatljivim i neopisivim „tektonskim pokretima“, kao da upravo gluma nije najmaterijalnija od svih umetnosti. Sve je tu, isključivo na glumčevom telu i u njegovom glasu... Kritičar mora da ima talenat da vidi i čuje, a zatim talenat da te audio-vizuelne „slike“ jezgrovito prenese u jezički iskaz. Njegov posao, dakle, bio bi da prvo prepozna i opiše konkretna, fizička sredstva, a tek onda da procenjuje njihov efekat (tu se vraćamo u oblast analize uloge i njenog vrednovanja pomoću nezamenljivih epiteta).

* Ibid, str. 29.

Naravno, ovo je suviše idealistički zahtev; na dve do tri strane teksta, kritičar nema prostora da svakom glumcu posveti po jedan pasus. Iako smo, dakle, svi mi primorani da se koristimo onim standardnim modelom kritike glumačke igre, trebalo bi da imamo u vidu ovaj zahtev i da značajnim glumačkim kreacijama, makar i na uštrb nekog manje bitnog dela predstave, posvetimo jednu ozbiljnu analizu.

Objasnite svoj metod pisanja pozorišne kritike. Kako i na koji način pišete svoju pozorišnu kritiku? Koliko metoda zavisi od žanra pozorišne kritike (novinska, časopisna, RTV, teatrološka)?

Metod pisanja pozorišne kritike u mnogome zavisi od njenog žanra. Jedini uslov koji imam kao kritičar dnevnog lista „Politika“ jeste da mi tekstovi imaju dve i tri strane i da ih predajem sutradan po premijeri. Ovakav princip „brzih“ kritika, koje, dakle, izlaze dva dana posle premijere (brodvejski sistem izlaženja sutradan gotovo je nemoguć u našem sistemu štampanja i izdavanja), smatram višestruko ispravnim: s jedne strane, nije korektno ostavljati stvaraoaca u višednevnom napetom i neprijatnom iščekivanju, a, s druge strane, na ovaj način se postiže prestiž lista – naša kritika izlazi prva, mi smo ti koji postavljamo parametre. Zahtevi „brze“ kritike stvorili su, u mom slučaju, jedan vrlo striktan metod rada. Pre svega, celokupni pripremni rad – obavezno čitanje drame (makar to bila i opšte poznata klasika), kao i eventualno konsultovanje teatrološke literature ili pozorišne dokumentacije – moram da obavim pre predstave. Na predstavu, dakle, ne dolazim kao „virgo intakta“, već unapred pripremljen i sa izvesnim pragom očekivanja.

Ovom pristupu koji je upražnjavan suprotstavljao se jedan relativno raširen stav prema kome kritičar na predstavu treba da dođe „neopterećen“, da joj se spontano prepusti, a svoje potonje mišljenje svede na prenošenje neposrednog, prvotnog i ničim „zagađenog“ utiska. Ovakav primamljiv, idealistički zahtev najčešće predstavlja demagoški pokušaj da se kritičar diskredituje kao neko ko je zabarikadiran u svojim akademskim šemama i ko nema pravi (spontani, nepatvoreni) osećaj za umetnost. Ukoliko, s druge strane, ovaj romantičarski zahtev za kritičarskim devičanstvom nema tendencioznih ponuda, onda on svedoči o nerazumevanju posla pozorišnog kritičara.

Pozorišna kritika je tumačenje, čitanje, dešifrovanje, a ne prenošenje u formu jezičkog iskaza nekih gotovo čulnih senzacija. Za razliku od običnog gledaoca koji može u pozorištu samo da oseća, kritičar je dužan i *da razume ono što oseća*. Tako, na primer, ukoliko je predstava dosadna, gledalac može sebi da dozvoli da mu misli odlutaju, da jednostavno više ne prati scensko dešavanje; kritičar, naprotiv, mora i dalje da ostane vrlo koncentrisan, kako bi kasnije mogao da objasni *zašto* je predstava bila dosadna. Dakle, kritičar ne može, kao običan gledalac, da se prepusti spontanim reakcijama u toku gledanja predstave – najradikalnija „spontana reakcija“, napuštanje sale kada nam se predstava ne sviđa, kritičaru je „zakonom zabranjena“; on je dužan da celim tokom predstave bude maksimalno pribran, koncentrisan i prisutan. Kao ni glumac na

sceni, tako ni kritičar u sali nikada ne može da se ponaša „privatno“; on je uvek u „ulozi“. Odatle potiče svojevrsna napetost koju kritičar oseća tokom gledanja predstave; on zna da mora da formira utisak i da pruži objašnjenje tog utiska, čak i onda kada ga predstava ostavlja potpuno ravnodušnim, ili kada mu je pažnja narušena iz nekih privatnih razloga (umor, glavobolja, neraspoloženje). I opet poređenje sa glumcem: kada je gurnut na scenu, glumac mora da igra, kao što kritičar, kada je bačen u salu, mora da stvara utiske i da ih istovremeno analizira. Ovo svojevrsno stanje ugroženosti i permanentnog pritiska razvija i kod glumca i kod kritičara istu reakciju – tremu.

Teorija o „neposrednom, spontanom utisku“ ne može da se održi i iz jednog drugog razloga. Kritika je, kao što to odlično uočava Jovan Hristić^{*[8]}, „savršeno sećanje“. Pisanje kritike zapravo podrazumeva rekonstrukciju i analizu utisaka koji smo imali dok smo gledali predstavu (čak i u mom slučaju „brze kritike“ između gledanja predstave i pisanja o njoj postoji vremenska pauza od desetak sati). A, kao što znamo iz ličnog iskustva, sećanje je uvek selektivno i uvek predstavlja neku vrstu falsifikata. Ne jednom mi se desilo da sam analizirajući predstavu došao do toga da izmenim prvobitni utisak. Sagleđana sa vremenske distance, neka rešenja koja su mi bila nejasna tokom predstave počinju da se povezuju i uklapaju u jedan sveobuhvatni mozaik – potencijalno negativna kritika postaje tako pozitivna. S druge strane, podvrgnuta analizi, predstava koja je ostavila utisak prijatnosti tokom gledanja, pokazuje se kao „tanka“, besmislena ili beznačajna – potencijalno pozitivna kritika postaje negativna. Logički konsekventno, potpuno dosledna prvobitnom utisku bila bi samo ona kritika koja bi se sastojala od izvornih, neredigovanih beležaka, koje kritičar pravi na kolenima, u mraku pozorišne sale... Takva kritika bi, naravno, bila besmislena, kao što je takođe besmisleno trošiti više prostora za osporavanje teorija „spontanog utiska“.

Na predstavu, dakle, odlazim dobro pripremljen; trudim se da budem odmoran, dobro raspoložen i zdrav, kako bih bio maksimalno koncentrisan; utiske analiziram još dok nastaju u toku gledanja, tako da „pisanje“ kritike počinje još na predstavi; ujutru ustajem vrlo rano i odmah sedam da radim – analiziram jučerašnje utiske, formulišem osnovne stavove, pravim raspodelu građe (neka vrsta sinopsisa kritike), a onda počinjem da se bavim stilom kritike; stil se menja u zavisnosti od grđe – ne pišem istim rečnikom i sa istom aparaturom o dobrom izvođenju Šekspira i o lošem izvođenju nekog vodvilja; svaku rečenicu detaljno poliram, jer sistem „brzih kritika“ ne dozvoljava kasniju doradu; u prekucavanju vršim samo najsitnije izmene (zapravo, predajem „prvu ruku“); uvek kasnim u redakciju, tako da uzimam taxi u kome ima priliku da izvršim poslednje izmene... Eto, to bi, ne baš tako ukratko, bio moj metod pisanja pozorišne kritike.

* „Jer, pozorišna kritika nije samo savršeno ubistvo, ona je i savršeno sećanje. Onaj ko ne voli da se seća, bolje da ne piše pozorišnu kritiku, pošto je pozorišna kritika, pre svega, traganje za nestalim vremenom (...)“. Jovan Hristić, *Pozorište, pozorište* (I), Prosveta, Beograd, 1977, str. 13.

Kuda ide naš teatar? Kakva je uloga pozorišne kritike u budućem razvoju našeg teatra?

Imao sam tu, preterano je reći nesreću, ali „nezgodu“, da se kao kritičar pojavim u trenutku kada je naš teatar proživljavao (i još uvek proživljava) izvesnu krizu. Razlozi ove krize nalaze se, prevashodno, u nekim objektivnim okolnostima: rat, sankcije i društvena tranzicija doveli su do odlaska velikog broja kreativnih ljudi, opšteg osiromašenja zemlje, od kojeg je teatar neizbežno morao da strada i do gotovo potpunog prekida komunikacije sa svetom (setimo se samo onih nekoliko tužnih simulacija Bitefa, bez ijednog stranog gostovanja).

Ipak, mnogo opasniji od ovih objektivnih bili su razlozi subjektivne prirode. Oni se gotovo svi mogu podvesti pod jedan zajednički imenitelj – nepristajanje na to da se kriza prizna, zatvaranje očiju pred realnošću, opstajanje iluzija o moći i veličini našeg teatra. Ove iluzije opstale su kao rezultanta jedne bizarne simbioze između razumljivih pobuda pozorišnih stvaralaca da svoj rejting zadrže i neshvatljivog odsustva svake kritičnosti u medijima. Naime, novinari koji prate pozorište gotovo su se utkivali u svojim gromoglasnim, senzacionalističkim i, po pravilu, nestručnim izjavama, intervjuima, komentarima... U takvoj konstelaciji, eventualne argumentovane zamerke kritike bile su amortizovane, a fatamorgana se postepeno povećavala.

Stvari su, ipak, počele da se menjaju: kraj rata i sankcija doveo je do nominalno toliko željenog otvaranja prema svetu, koje je, zapravo, predstavljalo jedno traumatično i neprijatno iskustvo... Potemkinova sela koja su u svim oblastima društva, pa tako i u teatru, svesno razvijana poslednjih godina, kako bi se kroz izolacionizam podržao jedan konzervativan, nazadan i primitivan način, počela su da se ruše. Iracionalna netrpeljivost nekih naših pozorišnih stvaralaca prema Bitefu (zapravo, vrlo razumljiva psihološka reakcija – strah od poređenja), ponovo se javila u toku poslednje dve godine, kada su najrelevantnije svetske trupe i autori ponovo počeli da dolaze u Beograd („Folskbine“ i Kastorf, „Teatr d Komplisite“, Silviju Purkarete, Saburo Tešigavara, „Pikolo teatro“, Johan Kresnik...). Ali, to su poslednji trzaji jednog samoizolovanog i samodovoljnog sveta, koji polako ali sigurno odlazi u zaborav.

Ono što je našem teatru trenutno od vitlanog značaja jeste provera njegove konkurentnosti na svetskom tržištu. To se jedino može postići putem relevantnih gostovanja našeg pozorišta u inostranstvu; kažem „relevantnih“, zato što su se do sada gotovo sva gostovanja svodila na nastupe pred našim ljudima koji žive u inostranstvu, u tzv. „klubovima“. Ona su imala izvesnu prosvetiteljsko-patriotsku misiju (pored toga što su bila od dragocene koristi za naše glumce sa zaista jadnim platama), ali ništa nisu doprinosila predstavljanju naše kulture u svetu. Nama je, dakle, potrebna jedna „ekspanzionistička“ kulturna politika, koja bi se rukovodila onih Rajnhartovim zahtevom: „moraćemo da ono što smo zadobili u uskom krugu potvrdimo i drugim gradovima, drugim zemljama, drugim kontinentima, kako se ne bi odmarali i okoštali u sigurnom priznanju jedne isuviše prisne publike: kako bismo bili prisiljeni na obnavljanje

pred novim ušima, novim ljudima, koji o nama ništa ne znaju osim svog neposrednog utiska; kako bismo čuli eho stranog jezika, koji je potreban umetnosti glume kada se oseća zreloom da osvoji svet”.

Moguće je da će ta prva poređenja biti neprijatna, ali ona ne bi smela da dovedu do nekih ozbiljnijih posledica: maš teatar ima nespornan kreativni potencijal, naročito glumački, samo ga treba pokrenuti, pomeriti iz letargije, uzdrmati njegovu nekritičku predstavu o vlastitom značaju i veličini... U tom smislu bi bile korisne i neke institucionalne, zakonske promene, koje bi predstavljale polazište za jedan osvežen, debirokratizovan proces, proces koji bi pozorišnu umetnost u nas ponovo učinio profesijom visokog stepena rizika. Neophodno je podržati i sve alternativne oblike pozorišnog organizovanja, koji mogu učiniti da bavljenje teatrom ne bude toliko profesija koliko vokacija.

Ono što u našem pozorištu nužno treba uraditi u narednom periodu i gde bi kritika trebalo da odigra važnu ulogu, jeste izvesno „klasifikovanje“, na osnovu koga bi se dalje razvijao „pluralizam pozorišnih ambicija“. „Klasifikovanje“ podrazumeva jasno razdvajanje i označavanje postojećih pozorišnih tendencija i ambicija; ono predstavlja osnovu za njihovu dalje vrednovanje. To, drugim rečima, znači da kritika treba da utvrdi u obznani granice između zabavljačkog, komercijalnog teatra; pozorišta-laboratorije, koje teži eksperimentima na nivou forme; angažovanog, društveno-kritičkog teatra; ambicioznih prevrednovanja klasične dramske literature, itd. Takvo razvrstavanje omogućilo bi da se svaka vrsta teatra vrednuje u okviru vlastitog referentnog sistema, što bi dalje sprečilo sada vrlo učestala, neprimerena i nemoguća poređenja. Potpuno je besmisleno odbaciti i negativno oceniti bulevarski teatar samo zato što nema visoko-intelektualne ambicije, kao što je isto tako neprimereno taj isti teatar proglašavati vrhom pozorišne produkcije, jer on to, već zbog svojih početnih ambicija, ni u najboljem izdanju ne može biti. Ne krije se nikakva zlonamernost u konstataciji da neka predstava spada u dobar, zabavljački, komercijalni teatar, ta konstatacija samo znači svrstavanje u odgovarajuću „fiku“, zarad lakše orijentacije i vrednovanja. U suprotnom, bez takve diferencijacije, neki umetnički ambiciozni projekat sa izvesnim problemima, prošao bi lošije u kritičkoj proceni od „dobro skrojene“ predstave komercijalnog teatra... Za ovu klasifikaciju ne zalažem se toliko iz principijelnih, teorijskih razloga, koliko iz onih čisto lične prirode; tek kada se bude utvrdio ovaj „pluralizam pozorišnih ambicija“ moći ću da odgovorim na pitanje koje me muči od kako sam počeo aktivno da se bavim pozorišnom kritikom – koju ja vrstu teatra volim!

* Predrag Kostić prenosi integralno Rajhartov tekst *O pozorištu kakvo mi lebdi pred očima* u svojoj knjizi *Iz germanske drame i pozorišta*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989, str. 89.

II

POETIKA OPERSKE KRITIKE

*Razgovor s operskim kritičarom Brankom Radović**

Šta za Vas predstavlja fenomen muzičkog teatra i opera u njemu?

Od vremena nastanka opere (1594) preko njene izuzetne rasprostranjenosti i popularnosti u 17., 18. i 19. veku, skloni smo da ovaj izuzetni žanr tokom našeg veka stavimo na trajno čuvanje i u muzej. Međutim, po meni opera danas (još uvek) ne predstavlja muzejski dragulj, već živi organizam koji ima veliki broj svojih poklonika i kod nas i u svetu.

Taj specifični žanr, najsloženiji od svih teatarskih formi, ali i najizražajniји koji direktno utiče na sva ljudska čula, pa time ima i izvanredna i jedinstvena svojstva nije više popularan i pomodan u onom smislu kako je to bio nekada, pa možda ni dovoljno inspirativan i provokativan za moderne stvaraoce i kompozitore našeg doba, ali u njemu je itekako moguć savremeni izraz i moderan muzički jezik.

Prema tome, ceneći i izuzetna operska ostvarenja našeg doba kao i izuzetne svetske stvaraoce opere u 20. veku (Đankarlo Menoti, Bendžamin Britn), a prateći sve što su operske scene iznedrile u vidu premijera domaćih i stranih opera, fenomen operskog žanra zadržava za mene misteriju mojih mladih godina i godina upoznavanja sa njim provocirajući na stalno bavljenje, traganje, istraživanje. Iako se fenomenom muzičkog teatra bavim najpre i najviše

* RADOVIĆ, Branka – srpski muzikolog, operski kritičar, pedagog, direktor opere i teatra - rođena je na Cetinju, 18. IX 1949. diplomirala je najpre na odseku za jugoslovensku i opštu književnost Filološkog fakulteta u Beogradu 1973., a zatim i odsek muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti 1974.. Magistarski rad odbranila je na katedri za srpsku istoriju muzike 1988. a doktorat na katedri za srpsku književnost Filološkog fakulteta 1999.

Dugogodišnju pedagošku delatnost obavljala je u muzičkoj školi „Mokranjac“ u Beogradu, a od 1995. do 1999. bila je direktor škole. Radila je na nekoliko različitih fakulteta i univerziteta kao profesor istorije muzike. Danas je redovni profesor FILUM-a u Kragujevcu. Dekan ove visokoškolske ustanove bila je od 2004–2006.

Kritičarsku delatnost započela je veoma rano na Trećem programu Radio Beograda, a potom, u dnevnim listovima „Borba“ i „Politika“. Više od dvadeset godina je muzički kritičar „Politike“, posebno posvećena oblasti opere.

Bila je deset godina glavni i odgovorni urednik časopisa „Pro musica“ (1989–1999), saradnik brojnih muzičkih časopisa, pisac tekstova i naučnih radova koje je izlagala u zemlji i u inostranstvu.

Prva knjiga koju je napisala je *Mala istorija muzike* (Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1992) sledi *Muzičko scenska dela Nikole Hercigonje* (Udruženje kompozitora Crne Gore, 2000) *Otmenost posrtanja, Hristićeva opera Suton* (SNP Novi Sad, 2000) *Njegaš i muzika* (Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 2001.) *Summa Xeniana*, monografija o Kseniji Zečević (Beleef centar 2007), monografija pijaniste Tomislava Stanića, (Radionica duše, 2010) *Partitura*, studija o muzičkim romanima Hermana Hesea (Zepter book, 2010).. Selektor je festivala „Mokranjčevi dani“ od 2007. Važi za jednog od najboljih poznavalaca operske umetnosti kod nas.

kao muzički kritičar, ceo svoj muzikološki opus počev od svog diplomskog rada pa do doktorske teze posvetila sam u najvećoj mogućoj meri operском жанru. Ta trajna fasciniranost, opsednutost, želja za savladavanjem ogromne materije i za izražavanjem kroz pisanje o operi – najvažniji su aspekti moje muzikološke delatnosti, mnogi misle i najbolji.

Koji je osnovni umetnički zadatak reditelja u režiji umetničke operске predstave?

Ako najpre odgovorim da rediteljski posao u postavci jedne opere smatram najuspešnijim onda kad je on nevidljiv, neometajući, pa tek onda kreativan u teatarskom smislu, može zvučati cinično. Zato, dozvolite da objasnim. Kada stotinu puta gledate istu predstavu neke od najizvođenijih opera (*Travinta, Seviljski berberin* i sl.) svaka novotarija se vrlo teško i tumači i prihvata, a svaka nelogičnost i odstupanje od uobičajenog rediteljskog postupka, čak i ulazak na scenu sa suprotne strane i postavka partnera sa leve, umesto sa desne strane, biva zapažena i obavezno komentarisana.

To istovremeno znači da su se tokom više od jednog veka postavki na primer Rosinijevih, Verdijevih i dr. klasičnih opera, uobičajili određeni rediteljski standardi i određena rešenja koja su proverena kao dobra, ako ne i najbolja. Čak i kod postavke novih dela, manje izvođenih ili sasvim nepoznatih kao i prilikom premijera savremenih muzičko-dramskih komada, osnovni umetnički zadatak reditelja vidim u potrebi podređivanja umetničke invencije logici i uzusima operskog pevanja i uopšte, vokalnog i instrumentalnog izvođenja. Sasvim sigurno da bi svaki laik, a pogotovo školovan i ambiciozan reditelj veoma lako i brzo pronašao dinamičnija i manje statična rešenja od mnogih postojećih u operским postavkama. Međutim, ako solista izvodi tešku, dugačku, uz to i rizičnu ariju, on mora stajati takoreći nepokretno na sceni i sve svoje snage usmeriti na vokalnu interpretaciju.

Naravno da bi njegovo kretanje, gluma, mimika ili pantomima mnogo doprineli živosti lika i živosti na sceni, ali u operi – mnoga uobičajena dramska rešenja jednostavno – nisu primenjiva.

Šta je estetski predmet operске režije?

Utoliko i estetski predmet režije opere vidim u težnji reditelja da glavnu ideju, radnju, likove i iznad svega, muzički i dramski tok ispoštuje u svim zakonitostima i elementima kako to zahteva kompozitor u svojoj partituri, pa tek onda da, zajedno sa dirigentom, vrši neznatne korekcije (tipa skraćenja scena, delova, arija i sl.) uvek i samo u funkciji postizanja kvaliteta predstave.

Ne lišavajući se u potpunosti „poetskih sloboda“ operски reditelj sopstveni izraz, po našem mišljenju, mora da gradi između poznatih rešenja doajena operске scene koristeći mogućnost moderne tehnike i tehnologije. Ima mnogo inventivnih rediteljskih rešenja koja, sama za sebe, predstavljaju originalan pomak, ali su upotrebljena u pogrešnom trenutku i na pogrešnom

mestu, tako da ometaju koncentraciju slušalaca u doživljaju same muzike koja u tom momentu ima jedinstveno značenje.

Tako, na primer, kada je odjednom operiski reditelj odluči da scenografskim, svetlosnim, glumačkim rešenjima „obogati“ scensko dešavanje za vreme izvođenja izvanrednog orkestarskog intermeca, onda on nepotrebno i neuko osakaćuje operu ne dozvoljavajući muzici da dobije mesto koje joj pripada, ometajući publiku da se koncentriše na ono što je tog trenutka najznačajnije i najvrednije. Osnovna zakonitost u operi glasi: najpre ispoštovati sve muzičke, izvođačke, vokalne i instrumentalne komponente, pa njihovim usaglašavanjem sa realizacijom scenografskih, kostimografskih i uopšte rediteljskih rešenja, doći do uspešne postavke.

U kakvom su odnosu režija opere i muzička partitura, dirigovanje i izvođenje?

Od odnosa režije, muzičke partiture, načina vođenja izvođačkog ansambla (posla dirigenta) zavisi u potpunosti uspeh predstave. Realizacija partiture najpre podrazumeva ne samo uzorno pevanje i sviranje, već i poštovanje svih dramaturških elemenata i slojeva dela. U tom cilju, dirigentsko-rediteljska saradnja znači najpre realizaciju svih elemenata zapisanih u partituri, a to je mnogo više od samih nota i od samog muzičkog teksta. Nadgrađivanjem partiture scenskim slojevima – glumom, scenskom kretnjom i svim drugim dramskim elementima upravo se oživljava ono što u notama stoji zapisano kao „goli tekst“ i „gola partitura“. Preovladavajuće mišljenje i kod muzičkih znalaca i kod operске publike jeste da je opera pisana prevashodno za pevanje, i da ovi „drugi“ elementi moraju biti i sporedni. Međutim, upravo rad dirigenta na svakoj ulozi, na svakom liku čini onu sintezu izraza bez koje je kompletna realizacija postavke opere – nedovršena i neuspešna, a postavka lika – polovična. Drugim rečima, ukoliko se režija svede na mizanscen, izvođenje opere počinje da liči na konkretno, te samim tim diskredituje samu operu kao žanr. U suprotnom, preglumljene situacije, nelogičnosti u obradi dramske radnje, nedozvoljavanje solistima da pevaju i ispevaju deonice, vodi takođe u poništavanje smisla opere koja jedino kao sinteza ili bar amalgam tako brojnih i različitih elemenata postiže pravi uspeh.

Navedite svoju antologiju najboljih operskih predstava i nas i u svetu?

Nije ni potrebno objasniti težinu odgovora na ovo pitanje koje je ograničeno jednim ličnim i sopstvenim uvidom u našu i svetsku produkciju i isto tako ograničeno nemogućnošću češćih poseta zapadnoevropskim teatrima poslednjih godina.

Dobra predstava najpre znači, dobra rešenja u svim elementima operskog, dakle i muzičkog i scenskog izraza. Ona najpre znači dobro osmišljenu i realizovanu podelu uloga, uz angažovanje onih umetnika koji upravo u tim podelama doživljavaju svoje vrhunce. Takođe, likovna raskoš scene, inventivnost

rešenja koja su sva u funkciji radnje i u funkciji pevanja, bogatstvo kostima, zanimljivost u igri svetla, sjajno orkestarsko sviranje i izuzetno dirigentsko vođenje čine tu ukupnost uspeha jedne predstave. Poznato je da gostovanje dvoje solista nekada preokrene čitavu predstavu koja od monotonije postaje živa i atraktivna.

Moj lični referentni nivo dugo godina predstavljalo je Vagnerovo pozorište i svetište u Bajrotu, sa inscenacijama Vilanda Vagnera. Sve što se moglo videti na sceni od Vagnerovih muzičkih drama, počev od *Holandanina lutalice*, preko *Tristana i Izolde* do *Prstena Nibelunga* i *Parsifala* izvedeno u najboljoj svetskoj postavci sa slavnim dirigentima i najboljim orkestarskim muzičarima, najverovatnije i predstavlja sam svetski vrh čak i u operским postavkama uopšte, a u postavkama Vagnerovih muzičkih drama – svakako. Iz novijih vremena, jedna izuzetna postavka *Hovanščine* Musorgskog u Boljšoj teatru u Moskvi janura 1996. ili *Pepeljuge* Rosinija u Parizu, aprila 1997., mogle bi predstavljati taj svetski okvir iz lične vizure i omeđen ličnim mogućnostima. Pravi (nelokalni, svetski) operški kritičar samo je onaj koji prati sve značajnije operške postavke u svim većim operским svetskim centrima. Naše trenutne (ne)mogućnosti ograničavaju i validnost izbora.

Sigurno da je lakše naći najbolje predstave na domaćem tlu, no svaki takav izbor može biti trenutni ili istorijski, u staroj Jugoslaviji ili u sadašnjoj. Neki kompromis bi svakako dosegao do današnjih postavki i mojih detinjih sećanja na najveća imena beogradske muzičke scene, pa preko tih imena došli bismo i do njihovih vrhunskih uloga i najuspešnijih predstava.

Dugo godina, sada se to može meriti i decenijama nisam mogla ni da zamislim niti da prihvatim bolju postavku i bolje tumačenje *Borisa Godunova* od beogradske postavke iz sedamdesetih godina sa Miroslavom Čangalovićem u naslovnoj ulozi. Iako sam kasnije imala priliku da vidim izuzetne basove Boljšoj teatra u sjajnim predstavama, bogato opremljenim i izvanredno režiranim, i ovu ulogu i ovu operu u sećanju uvek vezujem za jednog pevača i jedno tumačenje. Skoro da me je tako isto i dugo vremena fascinirala gluma i ukupna realizacija uloge dvorske lude koju je Nikola Mitić maestralno tumačio u jednoj standardnoj Verdijevoj operi – *Rigoletu*. Koliko god u međuvremenu vrsnih umetnika i sjajnih reditelja radilo na ovoj predstavi nikada taj učinak u mom doživljaju nije ponovljen.

Sasvim sigurno da sam i operški ukus i rediteljski postupak usvajala od doajena Mladena Sablića i inventivnog mlađeg reditelja, sada srednje generacije, Dejana Miladinovića. Sa takoreći svakom predstavom Dejana Miladinovića nalazila sam „zajednički jezik“, možda i kao generacijsku saglasnost ili srodnost u poetici, obrazovanju, ukusu, sklonostima. Tako, na primer, njegova premijerna postavka Hercigonjine *Jame* („passio hominis nostri“) na sceni SNP u Novom Sadu smatram veoma značajnom ne samo za rediteljev stvaralački put već i za celokupan razvoj savremene teatarske scene i za ličnu edukaciju.

Naravno, da bi i ta predstava po svom celokupnom dometu, odnosno prevažno po inventivnosti i uspešnosti rediteljskog prosidea morala da uđe u

jedan rigorozan izbor naših najboljih predstava. Jer, novo delo savremenog domaćeg kompozitora i njegova postavka na sceni smatramo da dobija prioritet po svim elementima u svakom kritičarskom izboru.

Najbolje uloge naših operskih diva kakve su bile ili još danas jesu Milka Stojanović, Radmila Bakočević i dr. podizale su nivo celokupnog izvođenja, pa su izuzetna i davnašnja *Toskasa* Milkom Stojanović, kao i *Norma* Radmile Bakočević deo antologije naše operске istorije.

Kako bi ste definisali svoj metod pisanja operске kritike?

Teško je definisati sopstvene kritičarske metode i metodologiju rada, lakše je reći čemu težimo i šta su nam ciljevi, a dozvoliti da drugi (stručnjaci, čitaoci) ocenjuju i kvalitet i metod. No, ipak, učeći na prethodnicima (Miloje Milojević, Branko Dragutinović, Stana Đurić-Klajn) kao i na muzičkim kritikama istaknutih pisaca iz vrhunskih svetskih dnevnih i periodičnih listova, nikada nisam mislila da treba težiti originalnosti po svaku cenu.

Činilo mi se uputnim najpre izraziti jednu opersku predstavu u svoj njenoj složenosti, ne zaboraviti ni scensku polugu, kao što nijedan muzički kritičar neće zaboraviti da piše o ukupnosti i detaljima vokalnog izvođenja.

Mislim, takođe, da je osvrt na istorijski aspekt dela neophodan jedino kada se govori o postavkama publici nepoznatih dela, ali elaboracije o stilu, vremenu itd. Verdijevih dela tipa *Traviata*, *Otela*, *Aide* itd. smatramo nepotrebnim i izlišnim, kao i o Bizeovoj *Karmen* i sličnim, stalno izvođenim i veoma poznatim delima. S druge strane, uvid u partituru i njeno predstavljanje tako reći da bih podrazumevala pre nego elaboriranje o načinu izvođenja kada je u pitanju savremeno delo domaćeg ili stranog autora. No, bez obzira da li sadrži ili ne istorijski diskurs, najvažnijim elementom sopstvene kritike smatram jasno izražen stav o predstavi, opštu i pojedinačnu ocenu, vrednovanje celokupne postavke. Koliko god sudovi bili subjektivni, a oni su to uvek, koliko god se trudili da oni to ne budu, bolje je da ih ima nego da kritika sadrži samo pre-pričavanje, opis, da bude „turiistička“ muzička kritika (prikaz Pariza, umesto operске predstave u Operi Bastilji, na primer, prikaz okvira i atmosfere festivala, a ne onoga što se izvelo u okviru njega), narativna, impresionistička, lična i sl.

Kako i na koji način pišete o viđenoj operskoj predstavi?

Upravo iz prethodno rečenog jasno je da veoma nastojim da o viđenoj operskoj predstavi donesem sopstveni sud. On nekada može biti komplementaran mišljenju publike ili sasvim različit, ne mora biti u saglasnosti sa mišljenjem ostalih stručnjaka, kolega, uprave Opere i sl.

Onoliko znanja koliko imam iz te oblasti, koju volim i kojom se bavim, uz sva moguća „pomoćna sredstva“ koja koristim kao pripremu (snimke, ploče, videotrake, partiture, notne zapise, stranu i našu literaturu o operskoj umetnosti) pomažu mi i pre i posle gledanja predstave. Nikada nisam smatrala da

konsultovanje sa takvim autoritetima i operskim znalcima kakvi su bili Stana Đurić-Klajn ili Predrag Milošević treba kriti. Naprotiv, deo svojih ogromnih iskustava i znanja oni su nesebično prenosili mlađima, to je i naša dužnost u našem vremenu. No, trudim se da moj sud od toga ne zavisi, da bude što je moguće precizniji, zasnovan prvenstveno na slušanju u punoj koncentraciji, na muzičkim fenomenima i muzičkim dometima, bez ignorantskog odnosa i negativnog naboja, ali i bez podilaženja publici ili izvođačima.

Jedna od zabluda mladih kritičara, početnika u ovom poslu jeste da se zvuk sa ploča i skoro savršenih izvođenja na kompak-diskovima očekuje i prilikom živog izvođenja, na samoj predstavi. I kod najvećih umetnika velika je razlika u snimcima na pločama i realizaciji uloge na sceni.

Ako postoji recept, savet ili „credo“, onda je to da se opera mora učiti, saznavati i njome se baviti „iz pozorišta“, sa scene, jer je to scenska umetnost, a ne samo i isključivo iz partiture i sa snimaka. Mislim da je jedan od grehova muzikologije i nauke o operskoj umetnosti upravo u prenebregavanju svih elemenata koji konstituišu jednu opersku predstavu, u razlikovanju operskog dela i operске predstave, napisanog, partiturnog od izvedenog i scenskog.

Koji su osnovni problemi vrednovanja i prosuđivanja operске predstave u dnevnim novinama ili stručnoj periodici?

Problemi su veliki. Jedna od osnovnih zakonitosti u pisanju uopšte, posebno stručnih kritika, jeste poznavanje auditorijuma za koji se piše. Dnevni list, bilo koji da je u pitanju, podrazumeva kratku, jezgrovitu, sadržajnu i jasnu muzičku kritiku koja se obraća svim čitaocima. Ona ne pretenduje na preteranu stručnost, na naučna objašnjenja, ne mora da se služi analitičkim i dr. metodom, naravno niti da bude u potpunosti impresionistička. Ali, mora da sadrži jasan sud, ocenu, da ispolji postojanje sistema vrednosti kritičara. Da u globalnim crtama obuhvati glavne elemente postavke opere.

Da se piše jednostavnim, razumljivim jezikom bez preterano mnogo stranih i stručnih izraza, da dopre do što većeg broja čitalaca. Ona nije seminarski rad, naučno delo niti disertacija. Na malo prostora reći mnogo teškoća je i najvećih pisaca. Utoliko, ovu kritiku smatramo i najtežom. Ona se piše najčešće u jednom dahu, za vrlo kratak rok („za sutrašnje izdanje“, po pravilu).

Kritika koja se piše u periodičnim listovima piše se studioznije, duže, mogućnosti provere su veće i mogućnosti korišćenja tuđih sudova, kao i suda javnosti, takođe. Po pravilu, ova kritika je duža, obimnija, podrazumeva i istorijsku i analitičku dimenziju, moguće je da je i polemička, da se osvrće na već izrečene stavove i da diskutuje sa njima.

No, i ona mora biti prilagođena čitalačkoj publici. U periodici tipa „NIN“ – a, „Vremena“ i sl. piše se na drugi način nego u periodici tipa „Književnih novina“, „Književne reči“, pogotovo u stručnim časopisima, jer su i čitaoci ovih listova različitih struktura i očekivanja.

Mogućnost prilagođavanja različitim medijima, zahtevima i uslovima smatram za jedan od vrhunskih znakova dostignutog profesionalizma. Ko to ne može, jednostavno ne sme da se bavi tom vrstom posla.

Definišite svoju ars poeticu operskog i muzičkog karaktera?

Umesto „ars poetice“, kratko: jasnoću, jednostavnost, nepretencioznost, potpuno poznavanje materije o kojoj se piše smatram vrhunskim „oruđima“ i dometima kritičarskog zanata. Bez gorčine, ispoljavanja malicioznosti, ličnih komentara, uz erudiciju i, najvažnije, poznavanje svih delova operske strukture može se bez straha pristupiti pisanju operske kritike.

Umesto daljeg elaboriranja, volela bih da citirate jednu od mojih kritika, možda neku koja je izazvala mnogo „prašine“ i reakcija javnosti ili onu koja je pisana u jednom dahu, „naizust“, „za sutra“, a mnogi su se u javnosti pozivali na nju, replicirali, citirali, polemicali... U mom 25-godišnjem radu bilo ih je dosta. Možda bi bilo najbolje citirati jednu od poslednjih napisanih, o Rosinijevoj operi *Pepeljuga* na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu u režiji Jagoša Markovića i sa Jadrankom Jovanović u naslovnoj ulozi.

Koji naši operski kritičari su dali najveći doprinos razvoju i utemeljenju ovog, u nas, ekskluzivnog umetničko-kritičkog žanra?

Ovim kako Vi s pravom kažete, „ekskluzivnim“ teatarskim žanrom bavili su se u prošlosti kritičari različitog profila. Bilo je među njima i književnika, inženjera, kompozitora, izvođača, „neostvarenih“ pevača, reditelja... Ipak, svi su oni bili i hroničari jednog vremena, pa im istorijska uloga pripada u svakom trenutku i u svakom pogledu. Oni su sačuvali od zaborava mnoge događaje i na sceni i oko nje, oni su gradili tokove operske istorije. Ličnosti iz naše istorije, kakve su Miloje Milojević, Branko Dragutinović, posebno Stana Đurić-Klajn na neki način su i nedostižne. Mislim da stil doajena i pionira naše muzikologije, Stane Đurić-Klajn niko više neće dostići. Pitkost rečenice, blagost u izrazu i oceni, ogromno znanje i autoritativnost teško je doseći. Opet, originalnost Nikole Hercigonje, britak jezik, pesnička misao i „kompozitorski“ pristup kritici, dragoceni su izvor za proučavanje istorije operske kritike.

Oni su svi svakako ne samo utemeljili, već i razvili metodologiju pisanja operskih kritika, no mnogi mladi se danas retko prihvataju ovog nezahvalnog posla, mnogo se radije bave svim drugim vidovima muzičke kritike. Možda i zbog toga što pisanje operskih kritika podrazumeva i neka „vanmuzička“ znanja, poznavanje dramskih zakonitosti, poznavanje i pozorišta i književnosti, ali i likovnih umetnosti...

U kakvom su odnosu reditelj i dirigent, solisti, horovi, balet i orkestar?

Iz dobre saradnje i saglasnosti u stavovima, u zajedničkom radu operskog reditelja i dirigenta proističe ukupan uspeh ili neuspeh operske predstave.

Svaka rediteljeva zamisao mora biti „muzički proverena“, odnosno, prodiskutovana zajedno sa dirigentom i to sa muzičkog stanovišta. Takođe, mislim da je nužno da se dirigent oko podele uloga konsultuje sa rediteljem, jer je rad na ostvarivanju pojedinih likova, situacija, atmosfera – zajednički. Međutim, temelj svakog operskog ansambla predstavljaju dobar orkestar i hor. To je onaj preduslov koji obezbeđuje nivo predstavi. Solisti se uvek mogu zameniti, pozvati strani, dovesti gostujući... no, hor i orkestar ostaju kao zajednička konstanta... Jedan od razloga nepostavljanja Vagnerovih muzičkih drama na našoj sceni, upravo leži u činjenici ogromnog i veoma složenog orkestarskog aparata koji ova dela podrazumevaju. Naravno, nije to i jedini razlog.

Zašto je operska umetnička predstava najstroženija scensko-muzička vrsta koju poznaje istorija pozorišta i muzike?

Složenost postavke operske predstave proističe najpre iz složenosti žanra i iz postojanja velikog broja različitih faktora koji je grade. Uz sve što sadrži svaka dramska predstava, operska je zasnovana na muzičkim elementima, na sviranju i pevanju, na brojnim rešavanjima čisto muzičkih problema čije međusobno usaglašavanje prethodi realizaciji i usaglašavanju muzičkog i scenskog faktora. Ne poznajem žanr u koji je uključen veći broj različitih umetničkih grana... uz to, poznavanje operske umetnosti takoreći je isto tako složeno, zahteva vreme, pasiju i iznad svega afinitet, kao bilo kakvo bavljenje njome, stvaralačko, i izvođačko. I opersko pevanje i dirigovanje operom i režiranje opere i rad na scenografiji i koreografiji u operi specifične su vrste i ogranci umetnosti.

U kakvom odnosu su muzika i režija?

Muzika i režija su u vrlo različitim odnosima, od idealno zamišljenog, veoma često se dolazi do ekstrema, ili se režija bavi beznačajnim scenskim kretnjama, prepuštajući pevanju i muzici svaku vrstu primata ili se „prerežiranjem“ scena i likova ne dozvoljava solistima da se dovoljno istaknu a muzici da dospe do slušalaca.

U pojedinim predstavama i kod mladih reditelja bez dovoljno iskustva u radu na operi najčešće je prisutna želja da se iskažu kao vizionari i realizatori jednog izuzetnog posla, pa i ona usvojena i tokom vremena prihvaćena rešenja preinačavaju kako bi isticali ne muziku, ne izvođenje i ne operske elemente, već one druge, dramske, za koje u muzičkoj partituri dela ne postoji opravdanje. Samo režiju koja je u funkciji muzike smatram poželjnom i vrednom u operi.

Koji su osnovni problemi umetničkog formiranja operskih reditelja u nas?

Smatram da je kod nas operska režija marginalna rediteljska disciplina i da najpre zahteva drugačiji odnos u sistemu edukacije reditelja. Drugim rečima,

školujući se za teatar, film, televiziju, naši reditelji već na polazištu čini se odu-
staju od opere i opredeljuju se za druge rediteljske oblasti. Veoma mali broj je
onih koji se usuđuju da se posvete operi. Slučaj Dejana Miladinovića možda
indikativno upućuje na način kako se postaje operiski reditelj. Kao sin operskog
dirigenta i operske pevačice, svoje detinjstvo proveo je „na daskama“, u pozo-
rištu.

Poznajući veoma dobro muziku, mogavši da uđe u opersku partituru, on
je studirao režiju, ne kao „naknadnu“ ljubav, već kao sistem obrazovanja kroz
koji je prošao kako bi stekao profesionalne kvalifikacije da bi se bavio svim slo-
ženim operskim strukturama gradeći karijeru jednog od retkih operskih dirige-
nata u nas.

Kako je mogućna estetika operске režije i estetika operskog teatra?

Estetika operске režije podrazumeva stilsko i metodološko bavljenje oper-
skim teatrom na način kako se bavi estetika drame, komedije, baleta... Uoči
početka 21. veka i na kraju 20. uske specijalnosti retkih profesija traže i speci-
fične ljude.

Nikakva masovnost neće biti moguća, međutim, za razliku od mnogih
drugih istoričara muzike, muzikologa i muzičkih kritičara savremenu opersku
umetnost ne vidim arhiviranu i pohranjenu u bibliotekama, videotekama, dis-
kotekama. Naprotiv, vidim je vitalniju nego u 20. veku koji je doneo mnoge za-
blude i nije razrešio osnovna pitanja razvoja operskog žanra.

Pitanja kao što su: za koga se pišu i izvode operska dela i mnoga druga pre-
nosimo u novo doba. Upravo u domenu komunikacije, pojednostavljivanja je-
zika, neeksperimentisanja po svaku cenu u žanru koji to teško podnosi,
nalazimo i mesto savremenog kompozitora u ovome poslu. Budućnost opere
vidim i kao stvaralačku renesansu oblika i kao revitalizaciju klasičnog reperto-
ara. Mislim da će ponovo doći istorijski trenutak vraćanja na kasnu renesansu
i rani barok, kao na barok u celini, na početke žanra, na revitalizaciju elemen-
tarnih postulata na kojima je nastao operiski žanr. Estetika operskog žanra po-
drazumeva praćenje toka, vrednovanje, istorijsko utemeljenje, uže žanrovsko
određenje, shvatanje pojava u svoj njihovoj složenosti, a muzička kritika treba
da se usavršava zajedno sa razvojem samog žanra, sa definisanjem estetskih
kategorija i postulata opere. Muzikologija uopšte, posebno muzička nauka o
operi veoma su mlade discipline kod nas, pa očekujemo da se u 21. veku ubed-
ljivije razvijaju dajući značajnije studije o našoj i stranoj operskoj umetnosti,
režiji, izvođaštvu.

POST SCRIPTUM, 2011.

Dugogodišnji ste operski kritičar i sada se nalazite na čelu Teatra i opere Madlenianum. Kako vidite pozorišno-opersko stvaralaštvo iznutra s novim iskustvom?

Dolazeći na čelo Teatra i opere Madlenianum želela sam da ispunim deo svojih snova. Oni su najpre operski. Budući da sam se godinama bavim operskom kritikom, operom kao žanrom u svim vidovima, od muzičke kritike, člana, naučnih radova, od pisanja o stranoj, do posebnih osvrti na našu, domaću operu, najzad se ukazala prilika da proces nastanka muzičko-scenskog dela upoznam i sa druge strane, u njegovom radjanju i nastanku pred publikom. Taj proces radjanja predstave isto je tako inovativan, uzbudljiv i često dramatičan, kao što može biti i rezultat koji ocenjuje i kome prisustvuje publika. Mislila sam da je posle decenija iskustva gledanja i slušanja opera na našim i stranim scenama, bavljenja njima i pisanja o njima došao trenutak suočavanja sa svim elementima operске umetnosti.

S druge strane, moje bavljenje književnošću koje traje od diplome na Filološkom fakultetu nikada se nije posebno ekspliciralo, osim u doktoratu u kome sam se bavila vezama književnosti i muzike. To je i inače bila tema mnogih mojih studija i radova iz oblasti muzikologije i komparativne umetnosti. Dramska umetnost mi je oduvek bila veoma bliska, ne samo kao čitaocu i posetiocu pozorišta, već i zbog spoja više umetnosti koje su sve prisutne i u operskoj umetnosti.

Ovo su lični razlozi, a sada oni drugi iz aspekta složene institucije kakav je Madlenianum.

Šta ovakvom teatru treba, šta može da se postavi, a za šta treba mnogo više vremena, sredstava...?

Prvi zadatak koji bih sebi postavila je stvaranje ukupnosti dramskih i muzičko-scenskih događanja i postavki. To se pre svega odnosi na vraćanje baleta na scenu Madlenianuma i pomaganje da se ova krhka i plemenita umetnost održi i razvija uz našoj zemlji. To je vrlo osetljiv i znacajan posao kome bih ja u ovom trenutku dala prioritet. U 2011. godini su predviđene dve baletske produkcije, jedna u proleće, druga na jesen. Razgovori sa autorima i koreografima su u toku i tome se pristupilo veoma ozbiljno.

Pored operskih predstava koje su u toku, upravo postavljene Donicetijeva *Rita* i Iberova *Anželika*, pored Jevtečeve *Mandragole* ispunjavaju ceo sadašnji operski repertoar. Tome se dodaje mjuzikl *Les Misérables*, koji je već osvojio publiku.

Želela bih jednu novu opersku postavku tokom sledeće kalendarske godine, kao i jednu koje bi mladi pevači uradili u novoosnovanom Klubu mladih.

Dramski repertoar bi se proširio i obogatio postavkom „Doručka kod Tifanija“, predviđenom za proleće 2011.

Društvo prijatelja opere Madlenianum Beograd bi u toku ove sezone u svoju delatnost uključilo i Klub mladih koji bi obuhvatio slobodne mlade peva-

če, dirigente, reditelje i ostale aktere operne predstave i oni bi, zajedno sa iskusnim umetnicima, kao mentorima i profesorima, pokušali da se ogledaju na koncertnom i scenskom planu u okviru kuće. Nekoliko velikih zamisli, ideja i projekata još uvek se razmatraju i čekaju na definitivno uobličjenje.

III

POETIKA KRITIKE UMETNIČKE IGRE

*Razgovor s kritičarkom umetničke igre Milicom Zajcev**

Šta za Vas predstavlja fenomen teatra i umetnička igra u njemu?

Odgovor na ovo pitanje zahtevao bi studiju, a možda i posebnu knjigu. Stoga kratko: od svojih početaka pozorište ima igru kao svoj sastavni i nerazlučivi deo. Ponekad ravnopravan sa ostalim vidovima scenskog izražavanja, ponekad ilustrativan, ali nezaobilazan. Činjenica je da se balet kao samostalna grana pozorišnog stvaralaštva pojavio relativno kasno (ukoliko baletsku predstavu Pijera Bošana *Trijumf Amora i Baha*, koja je prvi put izvedena za građanstvo 1681. godine u pariskoj Operi smatramo događajem koji je označio konačno formiranje baleta kao ravnopravnog teatarskog izraza).

Nešto više od tri veka postojanja zahtevala su brzo smenjivanje osnovnih estetskih i tehničkih baletskih stilova – dvorski balet, romantizam, klasični akademizam, moderan balet, reforme Djaguljeva i njegovih saradnika, neoklasika Balanšina, sovjetska koreodrama, savremeni vidovi umetničke igre itd. itd – sve do poslednjih decenija našeg stoleća kada se sintezom onoga što je najbolje odnosno umetnički najtačnije u svim ovim stilovima igračkog izražavanja

* ZAJCEV, Milica – srpska kritičarka umetničke, teatrolog – završila je studije filozofije na Filozofskom fakultetu u Beogradu, gde je pohađala i dvogodišnje postdiplomske studije iz estetike. Baletsko obrazovanje je stekla u Srednjoj baletskoj školi *Lujo Davičo* kao učenica profesora Mileta Jovanovića i Nine Kirsanove. Po završetku baletskog školovanja radila je kao asistent Nine Kirsanove u Srednjoj baletskoj školi u Skopju, a zatim je bila članica baletskog ansambala makedonskog narodnog teatra, gde je od 1954. do 1955. nastupala i kao solistkinja u baletima *Začarana lepotica*, *Kopelija*, *Đavo na selu* i dr. Zbog teže povrede napustila je baletsku scenu krajem 1955. godine. Iste godine je počela da piše baletske kritike, eseje i članke o baletskoj umetnosti u *Studentskom zboru*, *Večeru i Razgledima* u Skopju, zatim beogradskom omladinskom listu *Mladost* i u *Književnim novinama*. Od 1960. stalni je baletski kritičar lista *Borba*. Redovni je saradnik časopisa *Pozorište* iz Novog Sada, *Drugog* i *Trećeg* programa Radio Beograda i Televizije Beograd. Sačinila je pregled rada jugoslovenskih baletskih ansambala za razdoblje 1944–1964. godine (na zahtev Sterijinog pozorja), priloge za umetničku biografiju Dimitrija Parlića o njegovom koreografskom stvaralaštvu na muziku domaćih kompozitora (za Simpozijum Jugoslovenskog baletskog bijenala u Ljubljani 1989. godine). Za knjigu Smiljane Mandukić *Govor tela* (Sfairos, Beograd, 1990.) napisala je pogovor pod naslovom *Život posvećen igri* i pogovor za autobiografiju Isidore Dankan *Moj život (Terpsihora dvadesetog veka*, Dereta, 1993), a za *Rečnik baleta* (Larus – Vuk Karadžić, Beograd, 1980) tekstove o jugoslovenskim baletskim umetnicima i izvršila stručnu redakciju. Obradila je odrednice o baletskoj umetnosti i umetnicima za *Malu enciklopediju* u izdanju beogradske Prosvete, *Opštu enciklopediju* u izdanju Larus – Vuk Karadžić, *Muzičku enciklopediju* Jugoslovenskog leksikografskog zavoda iz Zagreba i bila urednica i autor većeg broja članaka u *Leksikonu jugoslovenske muzike* u izdanju istog zavoda. Napisala je priručnik *Otkrivamo tajne baleta* (izdanje časopisa *Pozorište*, SNP Novi Sad, januar 1992, 1996.), *Igra što život znači*, 1998, 2005, 2012; *Bibliografija Milice Zajcev; Igra – odraz vremena sadašnjeg*, 2009; *Igra slikana rečju*, 2010.

stvaraju novi pravci umetničke igre i idejno i sadržajno veoma raznoliki. To sve čini sadašnji izraz u umetničkoj igri, koja nije samo balet u tradicionalnom smislu, već je daleko širi i razudjeniji pozorišni pojam.

Kako je došlo do Vašeg opredeljenja za pozorište umetnicke igre? Koji ljudi i pojave su uticali na Vaš umetnički, estetski i kritički razvoj?

Baletskom kritikom sam počela da se bavim relativno rano, kao 20-godišnja studentkinja filozofije. Uporedo sam završavala Baletsku školu „Lujó Davičó“ u Beogradu, a izvesno scensko iskustvo sam stekla u baletskom ansamblu makedonskog narodnog teatra u Skopju. Ozbiljna povreda noge mi nije dozvoljavala da postanem onakva baletska umetnica kakva sam želela i maštala da budem. Na nagovor dragih prijatelja sam ponudila svoj seminarski rad iz estetike – mali, početnički, esej „Poezija pokreta – Margot Fontejn“, skopskom omladinskom listu „Studentski zbor“. Tako se moj prvi kritičarski i teatrološki zapis pojavio u prazničnom broju ovog izdanja (25.maja 1955. godine).

Pošto sam bila odličan student smatrala sam da je korisnije da prestanem da se aktivno bavim baletom i da se po diplomiranju i uz dvogodišnje postdiplomske studije iz estetike posvetim baletskoj kritici – što je moj najdražavljena pozorištem upijala sam svakodnevno prateći rad svoje tetke Milice Babić, a polazak u Baletsku školu bio je ostvarenje svih mojih dečjih maštanja i čežnji, sputanih nemaštinom za vreme drugog svetskog rata.

Uticaoj mojih uglednih profesora, Nine Kirsanove i Mileta Jovanovića bio je dragocen u mom baletskom obrazovanju. Moja cenjena profesorka istorije baleta i folklora, Maga Magazinović, izuzetna intelektuala, uputila me je stazama razmišljanja o fenomenu igračke umetnosti.

Direktorka baletske škole, reditelj i koreograf Anika Radošević pružila mi je izvanrednu podršku prvih godina moga kritičarskog rada, a do njenog suda veoma mnogo držim do današnjih dana. Pisanju kritika za dnevne novine učila sam se čitajući redovno prikaze mojih cenjenih prethodnika, muzičkih kritičara, Stane Đurić-Klajn i Branka Dragutinovića. No, sama sam tragala za jasnom rečju kojom ću iskazati svoj sud o baletskom ostvarenju, izbegavajući strane izraze, široj čitalačkoj publici nerazumljive. U početku moje rečenice su bile duge, preduge. Trudila sam se tokom godina da ih skratim, da pišem jednostavno, a sa autoritetom. Jednom prilikom mi je moj teča Ivo Nadrić savetovao: „Trudite se da ne urbanizujete jezik vaše kritike“. I ja sam ga poslušala.

Kakav je položaj umetnicke igre u našoj teatarskoj kulturi?

Položaj umetnicke igre u našoj pozorišnoj kulturi je marginalan i nezavidan. Bez obzira što u našoj sadašnjoj domovini baletska umetnost beleži 75-godišnju istoriju u ansamblu Narodnog pozorišta u Beogradu i više od četiri decenije u Baletu Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, ona nema u našoj pozorišnoj kulturi mesto koje bi zasluživala.

Pored ostalog to je rezultat činjenice što se baletski kritičari i teatrolozi (za sada se na prste mogu nabrojati) nisu mogli isključivo tim pozivom baviti, a niti specijalno obrazovati, jer takvih studija nema kod nas. Za egzistenciju skromni honorari od dosta retkih baletskih događaja nisu bili ni približno dovoljni, te smo se morali baviti drugim zanimanjima. Za ozbiljne kritičarske analize, ozbiljnije studije o baletskoj umetnosti, naše, autorske knjige – nismo imali dovoljno vremena.

Tek poslednjih godina izdavači pokazuju nešto veći interes za objavljivanje obimnijih radova iz oblasti umetničke igre, dok su određeni časopisi, „Pozorište“ iz Novog Sada najznačajnije, a novi časopis za umetničku igru, „Orchestra“ odnedavno – otvarali svoje stranice onima koji imaju šta da kažu o umetnosti plesa, i kod nas i u svetu.

To, svakako, može pozitivno uticati na razvoj naše baletske umetnosti, ali postoje i drugii mnogostruki uzroci stagnacije i krize u našem baletu. Za ovu priliku navešću samo dva: nedovoljno osmišljeno igračko obrazovanje uz nedostatak školovanih pedagoga i odsustvo profesionalnog i umetničkog entuzijazma kod sadašnje generacije naših balerina i igrača.

Mnogo više entuzijazma, pa i solidnih umetničkih dostignuća, danas imamo na alternativnoj i amaterskoj igračkoj sceni.

Koje su licnosti i pojave bitno uticale na razvoj naše umetnicke igre?

Zasluzne licnosti naše umetnicke igre, bez ozbiljnije stručne analize, teško mogu nabrojati i njihov doprinos obrazložiti. U prethodnoj Jugoslaviji baletski umetnici su se poznavali, ponekad, retko i nedovoljno, razmenjivali gostovanje solista i ansambla, nešto češće su pozivani koreografi iz drugih centara, a sjajnu priliku da odmere svoje umetničke domete imali su na pet do sada održanih Jugoslovenskih baletskih takmičenja u Novom Sadu. Prvobitni razvoj našeg baleta, naravno, dugujemo ruskim baletskim umetnicima, a zatim generaciji koju su oni ili njihovi učenici školovali. Pedestih i šezdesetih godina baletska umetnost na ovim prostorima je, zahvaljujući preduzimljivim organizatorima i igri duboko posvećenim umetnicima, imala „Zlatno doba“ svoga razvoja. I to ne samo na ovim meridijanima, nego, pre svega, u inostranstvu. Budući pisci istorije našeg baleta imaće mnogo posla da stručno analiziraju to „zvezdano“ razdoblje naše umetničke igre.

Kako je mogućna kritika umetničke igre?

Baletska kritika je mogućna kao i svaka druga teatarska kritika. Bavljenje baletskom kritikom zahteva pored poznavanja pozorišne umetnosti uopšte i znanja o istoriji, teoriji i estetici baletske umetnosti, te, što je veoma važno, odgovarajuće plesno obrazovanje i scensko iskustvo. Bez obzira da li je produkcija u oblasti baletske umetnosti zadovoljavajuća baletska kritika je dužna da svojim autoritetom pokreće pitanja, predlaže odgovore i konkretno delovanje koja bi umetnost igre unapređivalo.

Šta je estetski predmet kritike umetničke igre?

Svaka definicija u sebi sadrži niz proizvoljnosti i nedorečenosti. Stoga je definisati estetski predmet svake, pa i baletske kritike, veoma nezahvalno. Za ovu priliku ograničiću se na sledeći iskaz: sagledavanje estetskih opredeljenja koreografa, pisca libreta, kompozitora sa jedne strane i umetničke i tehničke interpretacije svih izvođača baletskog dela su, u najvećoj meri, predmet baletske kritike.

Koji je osnovni umetničko-kritički zadatak kritike umetničke igre?

Nisam sigurna da se kritičar umetnosti može smatrati umetnikom. A osnovni zadatak baletskog kritičara je da analizira komponentne određenog baletskog dela sa svojih estetskih stanovišta, da ukaže na dobre i manje dobre komponente baletske predstave, da uputi jasnu i *dobronamernu* reč kritike svim njenim autorima (libretisti, kompozitoru, koreografu) i svim interpretatorima (solistima i baletskom ansamblu, dirigentu i orkestru, scenografu i kostimografu) ne izostavljajući nikoga od njih, jer pozorišna predstava je timsko delo i kao takvo je treba i vrednovati.

Posebno podvlačim dobronamernost u kritičarskom ocenjivanju, jer je postalo „moderno“ obrušavati se na neki pozorišni čin bez mnogo takta i vaspitavanja i time „osvajati“ lične poene. Kritičar, po mom mišljenju, nikada ne treba da sebe ističe u prvi plan (svoje obrazovanje, znanje, kulturu), već je nužno da sve to koristi da bi njegov sud bio autoritativan, da bi mu se verovalo.

Kako bi ste definisali svoj metod pisanja o umetničkoj igri i svoju ars poetiku kritike umetničke igre?

U odgovoru na prethodno pitanje sam formulisala svoju „ars poetiku“ u znatnoj meri. Ostajem na stanovištu da se baletska kritika mora znalački pisati i time donekle ublaživati njenu impresivnost, a ponekad površnost – kada se radi o kritici u dnevnim listovima i radio i TV emisijama.

Pred praznim listom hartije u mašini i danas, posle 41 godine kritičarskog rada, uvek stojim gotovo bespomoćno. Prva rečenica je ključ za sve ostale. Trudim se da ostanem u drugom planu i da se nikada bez potrebe ne razmećem svojim znanjima, jer ona treba da se vide iz mojih ocena. Prema svim sudionicima u baletskom delu sam blagonaklona (što mi mnogi zameraju), ali ja iz svog scenskog iskustva znam koliko truda zahteva postavljanje nove baletske predstave. No, kada je moj sud o onome što je ponuđeno publici negativan ne ustručavam se da to jasno izreknem (napišem), ali nikada uvredljivim rečima. Jer, čemu vređanje – kada nešto nije dostojno istinske umetnosti dovoljno je to smireno i argumentovano konstatovati.

Nisam pristalica suvišnog odlaženja na generalne probe, iz razgovora sa stvaraočima pre premijere. Jednostavno želim da budem na premijeri „čista“, neopterećena, kao i svaki drugi gledalac. Znam svoje ushićenje ponekad da

izrazim u jednom dahu, a svoja nezadovoljstva dugo oblikujem u prigodne iskaze. Nikada ne pišem dok o svemu dobro ne razmislim, pa makar mi to uzelo i dobar deo noći posle premijere.

Poštujem pozorišne umentike, te se trudim da čuvanjem njihovog dostojanstva sačuvam i svoje.

Za knjigu razgovora sa ličnostima koje su obeležile savremenu beogradsku umetničku igru, dobili ste Sterijinu nagradu, 1995. godine. Kako je moguća teatrologija umetničke igre? Koje metode treba primeniti u izučavanju istorije, teorije i estetike umetničke igre?

Teatrologija umetničke igre je mogućna kao teatrologija svih ostalih grana pozorišne umetnosti, sa kojima se ona suštinski prepliće. Metode u baletskoj teatrologiji mogu biti različite. No, kada se u jednoj sredini kao što je naša, tek počinje ozbiljno raditi na analiziranju i proučavanju sopstvene baletske umetnosti nužno je ići postupno. Čini se neophodno najpre analizirati našu baletsku umetnost sa istorijskog stanovišta, a tek potom bi se moglo pristupiti teoretskim razmatranjima i estetičkim analizama onoga što smo do sada postigli, te ukazati na moguće perspektive razvoja.

Da je veoma teško baviti se baletskom teatrologijom u našoj sredini (baletski kritičari se još regrutuju iz kruga muzikologa) govori podatak da se veoma nerado prihvata kod nas izraz „baletolog“ – onaj koji proučava baletsku umetnost. Uzroci mi nisu jasni.

Koja teorijska i estetička dela bi trebalo prevesti u nas i objaviti kao dopirnos estetiци umetničke igre

Opet pitanje koje zahteva posebnu studiju. U našem izdavaštvu knjiga, i priručnika o baletskoj umetnosti (teorijskih, istorijskih, estetičkih, memoarskih) ima tako malo da je njihov broj zanemarljiv u odnosu na bogatstvo literature u toj oblasti u svetu.

Primeru radi navešću da još nemamo prevod nastarijeg baletskog teorijskog dela, *Pisma o igri i baletima*, Ž. Ž. Noveva, a ni nedavno objavljenu autobiografiju jedne od najvećih baletskih zvezda našeg doba – „Ja, Maja Pliseckaja...“.

Izdavači nemaju sredstva da se upuštaju u „avanturu“ izdavanja prevoda, a ni dela naših autora. Poznato mi je da već pripremljene knjige naših baletskih kritičara, bez obzira na načelnu spremnost izdavača, čekaju godinama da budu objavljene...

Kako vidite situaciju u našem savremenom pozorištu umetničke igre?

Situacija u našem baletskom pozorištu nije ružičasta. Statusni i finansijski problemi naših baletskih umetnika do sada nisu ozbiljno razmatrani, niti rešavani od strane nadležnih. Reforma baletskog obrazovanja, ukoliko se dosledno

sprovede, treba da pruži odgovarajuće rezultate. U samim pozorištima baletskim ansamblima se ne poklanja dovoljno pažnje, a repertoarska politika je više slučajna, no brižljivo planirana. Jer, kako bi se drukčije mogla tumačiti činjenica da baletski ansambl Narodnog pozorišta u Beogradu u toku sezone 1995/96 izvede samo jednu premijeru. Mnogo je bolja situacija, u tom pogledu, u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu gde su izvedene čak tri baletske premijere u toj sezoni. U umetničkim odborima naših pozorišta nema baletskih stručnjaka, a ukoliko se neki sasvim slučajno tamo nađu, njihovo mišljenje, kažem to iz ličnog iskustva, se uopšte ne uzima u obzir. Treba očekivati da revitalizirano Udruženje baletskih umetnika Srbije doprinese svojom delatnošću boljim uslovima za rad naših profesionalnih ansambala. A što se alternative i amaterizma tiče u toj oblasti ima zaista veoma vrednih umetničkih rezultata.

Koji su Vaši saveti budućim baletskim umetnicima?

Deliti savete je nezahvalno. Ja ih, obično, ne delim. U ovom slučaju načinu izuzetak. Budućim baletskim umetnicima savetujem da dobro razmisle da li su spremni na sve fizičke i fizičke žrtve koje ih očekuju u ovoj profesiji. Tek tada će moći, naravno uz posedovanje talenta, fizičkih i duhovnih predispozicija, da postanu čestiti profesionalci. Što se entuzijazma tiče bez njega se ne može zamisliti bavljenje svakom, pa i pozorišnom umetnošću. No, najvažnije je posvetiti se umetničkoj igri *s ljubavlju*.

Leto, 1996.

IV

REŽIJA, KRITIKA, LUTKARSTVO

Razgovor sa pozorišnom kritičarkom Smiljom Kursar Pupavac*

Kako bi ste odredili svoj teatrološko-kritičarski angažman posvećen lutkarskom teatru?

Ne znam kako da odgovorim na ovo pitanje koje traži da se objektivno promotrim u rakursu svog rada, kao da se ono zrcali poput odraza u ogledalu: mi sami sebe slabo vidimo. No pokušat ću promotrit svoj rad objektivno, koliko je to moguće, budući da ne postoji vremenska distanca koja bi mi dozvoljavala jednu objektivniju prosudbu. Moj angažman (sada govorim o onome čemu težim, ostavljajući drugima da prosuđuju ono što sam uradila), posvećen lutkarskom teatru ne razlikuje se mnogo od angažmana posvećenog dramsko teatru – teatru glumaca – u osnovnim principijelnim stavovima koji propituju domete, značaj, estetiku i etiku kazališne predstave. Razlike koje dijele ta dva tipa teatra, a odnose se na glumca i lutku kao njihova izražajna sredstva, te specifične dramaturške oblike kazališnog iskaza, u suvremenom lutkarstvu isprepletene su, tako da više nije moguće strogo lučiti lutkarski od dramskog teatra, naravno ne u svom ostvarenjima. Čistog lutkarstva sve je manje, ali ono ipak postoji. Drugo, razlikujem predstave koje su namijenjene djeci i predstave namijenjene odraslima. Naime razlikuje ih publika, režiseri i glumci, pa nema razloga da ih i ja ne razlikujem. I treće, promatrajući predstave za odrasle tražim u njima estetske i etičke vrijednosti i značenja, dok u kazalištu za djecu moj angažman dobiva i jednu pedagošku notu. Neminovna je i nezaobilazna činjenica da djetetu svaki impuls, znak, riječ, gesta: u kući, školi, na ulici, u kinu ili kazalištu nešto znači, ono ga upija, analizira, a često, bez ikakve analize usvaja. Kako samtram da nije svejedno na koji način i kakve će znake jednog sustava dijete primiti: u kome obliku i s kojim značenjem, to ako primjetim takvu manjkavost u jednom pedagoškom, i na kraju u estetskom i etičkom značenju, iznesem je i proanaliziram. Motiv za takav rad isključivo je želja za jednim cjelovitijim teatrom kakav je danas, naročito ua djecu, još u začetku.

* KURSAR PUPAVAC, Smilja – hrvatski pozorišni kritičar - rođena u Zagrebu. U rodnom gradu završava gimnaziju i školuje se na Filozofskom fakultetu, gde je studirala komparativnu književnost i teatrologiju. Prve kritičke radove objavljuje u studentskoj štampi, a od 1983. stalni je pozorišni kritičar zagrebačke revije „Oko“, gde je objavila više od trideset studijskih kritika pretežno o lutkarskim predstavama. Pozorišne i likovne kritike, kao i teatrološke ogleda objavljuje u časopisima *Scena*, *Umjetnost i dijete*, *Pozorište*, *Istra* i dr.

Koji su neophodni konstituenti lutkarstva kao umjetnosti?

Lutkarskoj predstavi osnovni su konstituenti: lutka (kao znak, simbol i metafora), pisani predložak (bilo lutkarski tekst ili sinopsis), animator-glumac, režiser i kreator lutaka. Bez dobre lutke, (bilo kao maske, simbola, metafore, ili realistične marionete), nema pravog lutkarstva, ili točnije, nema prave umjetnosti. Usto pravilo vrijedi i za dobrog režisera – (svejedno da li ga nazivamo usaglašivač ideja, organizator i tome slično) – čija je funkcija u osnovi uvijek ista: osmišljavanje kazališnog čina kao umjetničkog djela. Da bi se lutkarstvo, odnosno kazališna predstava, mogla proglasiti umjetničkim djelom nužno mora sadržavati nekoliko razina: estetsko-predmetnog (lutka), kvalitetu animacije, te sinhronu organizaciju: smisla, riječi, lika lutke, pokreta, svjetla i muzike. Svi ovo elementi slijevaju se u cjelokupni dojam umjetničkog djela, koje nema samo estetsku kategoriju lijepog nego i saznanog, vrijednosnog, hedonističkog, znakovnog, edukativnog, komunikativnog i kreativnog. Ni u kazalištu za djecu, a ni u kazalištu za odrasle (općenito kazalištu lutaka), ne postoji samo estetska razina hedonističkog, saznanog ili edukativnog. Ako se dogodi da je predstava samo vizualno lijepa, zabavna, onda ne govorimo u umjetnički vrijednom ostvarenju, nego o pokušaju stvaranja dela koje teži umjetnosti, ali je nije dostiglo. Nijedan režiser, iako se neki ograđuju, ne stvara umjetničko djelo radi zabave. On želi tim djelom nešto reći, a poznato je i iz teorije režije da režiser prvo pronalazi osnovnu ideju predstave i tome shodno određuje scenska sredstva uprizorenja. No, iako su lutke višeznačne i metaforične, ponekad su režiseri i kreatori lutaka nemoćni da zamišljenu ideju emitiraju izabranim scenskim sredstvima lutkarskog teatra, kao umjetničko djelo.

Kojih načela se pridržavate pri teatrološko-kritičarskoj prosudbi lutkarske predstave?

U tom smislu, o kome sam govorila u prethodnom odgovoru, formiraju se i načela teatrološko-kritičarskoj prosudbi lutkarske predstave. Ovdje bi bilo nepravedno ne spomenuti mog prvog urednika Nihada Volića, koji mi je skrenuo pažnju na, naoko nevažne sitnice, ali koje su od bitnog značaja na novinsku kazališnu kritiku i preispitivanje odnosa prvo prema sebi, dakle razvijanje samokritičnosti, nakon koje se tek može razviti opravna kritičnost, a ne kritiziranje. Ne znam da li sam u tome uspjela, ali to su veoma značajni stavovi koje treba zauzeti svaki kritičar. Zatim potrebna je velika pismenost, kultura izražavanja, objektivnost i obrazloženost stava, bilo pozitivnog bilo negativnog, materijalna odgovornost za napisano i nadasve odgovornost za one o kojima se piše. U početku, kada sam počela pisati kazališnu kritiku u Studentskom listu, nisam bila svjesna ni značaja ni svrhe pisanja kazališne kritike, koje sam doživljavala više kao stilske vježbe iz teatrologije, no kao pravi rad. Značaja i svrhe takvog rada iznenada sam postala svjesna kada sam se time počela profesionalno baviti. Prije svega velika je odgovornost prema pisanoj riječi, koja neminovno snažno zvuči ako je pokudna, zatim prema ljudima koji su radili na

predstavi i prema publici. Čitaoc, predstava i publika, mislim da je to trokut u kome bi se trebao kretati kazališni kritičar. Za taj trokut on mora imati maksimalnu odgovornost, i moralnu i materijalnu. Ako nema tog osjećaja odgovornosti, jer njemu je pružena i mogućnost manipulacije, (riječima se može svašta izreći, one mogu sjeći poput mača), nema ni pravog kazališnog kritičara. Stoga je i prosudba kazališne predstave vrlo važna, isto onako kao što je važno njeno stvaranje, jer i u predstavljачkom činu postoji, ako režiser sebi uzme to pravo, velika doza manipulacije, režije misli. Naravno, tada se ne radi o kazališnoj predstavi nego o političkom, društvenom ili tome slično, pamfletu. U lutkarskom teatru takva manipulacija je moguća, ali u mnogo manjoj mjeri nego u dramskom teatru. Naime, lutka je simbol i ona ne podnosi parole, plakate i tome slično, ali podnosi satiru, ironiju, metaforu i tako dalje. Lutka može biti marioneta i kao marioneta govoriti o nekim društvenim i historijskim odnosima. No ako je lutka znak i simbol koji nam govori o univerzalnim, svedremenjskim problemima; ako je ta lutka inventivno kreirana, ne samo u funkciji predstave, negi i razini estetski lijepog; ako nešto saznajem, učim, (a uči se ne samo iz odgovora nego i iz pitanja); ako predstava nije plošnja i jednolinijska, nego su scenska sredstva upotrebljena na takav način da mi govore o obični, svakodnevnim pojavama, ali na neobičan način, višeslojan, zagonetan, pa ipak čitljiv; te ako je uspostavljen kontakt s gledalištem, smatram da je predstava dobra i da uspunjava uvjete kao estetski, etički, a time i umjetnički, cjelovit i relevantan čin. No ako je meni kao kritičaru nešto nejasno u toj predstavi, (što je znak nedovoljno promišljene i artikulirane osnovne ideje), gledam je toliko dugo dok mi svi elementi predstavljачkog čina ne postanu do kraja jasni, kako bih mogla o njima donijeti objektivan sud.

Pri prosudbi lutkarske kazališne predstave redovito mislim na onaj vječni trokut: predstava, djelovanje i publika, o njihovoj međusobnoj nadopuni i ovisnosti. Ako se radi o kazališnoj predstavi za djecu pomišljam i na opasnost od manipulacije (kvazi umjetničke ili edukativne); na dječju mogućnost percepcije i recepcije lutkarskog kazališnog znaka, kao znaka umjetničke vrijednosti. Taj znak mora u sebi sadržavati razinu lijepog, ali onu razinu lijepog koja će razvijati dječju percepciju i likovnu kulturu, dakle djelovati kreativnom stimulanšu na mladog gledaoca. Sukladno tome taj znak će djetetu nešto govoriti o društvenim i socijalnim odnosima, o pojavama u svijetu, znakovnošću koja će biti pojednostavljena, no ne tako da ga ta pojednostavljenost vrijeđa.

Lutka može govoriti i odraslom čovjeku, samo naravno složenijim scenjskim instrumentarijem, koji jugoslovenskom lutkarstvu tek razvija.

Imamo li lutkarsku dramaturgiju? Koje si njene osnovne karakteristike, autori i ideje?

U Jugoslaviji ne postoji lutkarska dramaturgija, a sudeći prema predstavama koje nam dolaze iz svjetske produkcije, ni u svijetu. Iako je lutkarstvo specifičan oblik kazališnog izražavanja, čini mi se da ne bi ni trebala postojati neka univerzalna lutkarska dramaturgija. Naime, lutkarska predstava može se zasni-

vati na pisanom dramskom predlošku, ali i ne mora. U Jugoslaviji danas imamo vrlo zanimljive lutkarske predstave improvizirane na osnovu sinopsisa, kao što radi, na primjer, lutkarski studio „Kvak“ ili Eksperimentalni studio Vande Šestak, i tako dalje.

Ali ako bih trebala izdvojiti lutkarski tekst, tada bi to bili dramsko-lutkarski tekstovi Dane Zajca: *Mlada Breda*, *Kalevala* i tako dalje. Smatram ih izvanrednim predlošcima za lutkarske predstave primjerene gledaocu suvremenog senzibiliteta. Ne bih mogla reći da su oba teksta isključivo pisana za lutkarski teatar, bez glumčeve prisutnosti. Dapače, u njima je sadržana glumčeva prisutnost, za koju smatram da ne umanjuje vrijednost lutkarskog teatra, jer u tom tipu teatra glumac i lutka su jedno biće koje samo na taj način može postojati. Takav tip teatra ne smatram „teatrom s lutkom“, jer pojam teatra s lutkom vežem za glumca koji nosi lutku i njome se poigrava, što je danas čest slučaj koji ne pripada domeni lutkarskog teatra, za koji smatram da nema nikakvog opravdanja. No, ovaj drugi tip teatra, u kome lutka i glumac čine metaforično univerzalno jedinstvo, smatram suvremenim i primjerenim senzibilitetu i potrebi suvremenog gledaoca. Kao primjeri neka posluže dramski tekstovi za lutkarski teatar Dane Zajca: *Kalevala* i *Mlada Berda*.

Kalevala nije namijenjena lutkarskom teatru, nego dramskom. Pisana je kao kratak komad komornog teatra, no zbog poetičnosti, metaforičnih i aforističnih rečenica, iako usporenog ritma, on bi, smatram, i odgovarao lutkarsko-dramskom teatru, i to onom teatru u kome bi bila moguća interakcija glumca i lutke, kao jedina moguća univerzalnost i personifikacija svijeta u kome živimo. Kao drugi primjer *Mlada Berda* tipičan je lutkarski tekst koji se sastoji od kratkih, gradiranih rečenica. Replike su sastavljane od jednosložnih ili dvosložnih rečenica, gradirane prema intenzitetu osjećaja lika koji govori i prema smenjivanju radnje. Svijet o kome se govori, poetsko-metaforična je predodžba svijeta u kome živimo. Likovi su sazdana na nivou simbola i metafora, ali i na nivou realistične pojavnosti, kao one druge pojavnosti koja leži u svakom čovjeku i koja se otkriva tek u osami. Sažeto rečeno, što se ne smije smatrati kao obrazac, lutkarska dramaturgija sadrži: jednostavnost, metaforičnost, poetičnost i aforističnost rečenica, te gradiranje njihova intenziteta u smislu smenjivanja i razvijanja radnje prema dramaturškim osnovama kazališne predstave. To je lutkarska dramaturgija koja teži ideji poetičnosti i metaforičnosti lutkarske predstave. U suvremenom lutkarstvu, koliko sam primjetila na Međunarodnom susretu lutkarskih teatarata PIF-u, sve je prisutnija tendencija prožimanja lutkarskog i dramskog teatra.

U novije vrijeme javila se u Zagrebu kazališna grupa *Mmanipulli* koja koristi sinopsise namijenjene igri u kabaretskom teatru za odrasle, u kome su glavna scenska izražajna sredstva interakcije glumačkog umijeća i lutke. To je kabaretski tip teatra u nastajanju, koji još traži svoj pravi način izražavanja.

U lutkarskom teatru za djecu situacija je mnogo gora, no u lutkarskom teatru za odrasle. O lutkarskoj dramaturgiji nemoguće je govoriti, može se samo govoriti o stvaranju lutkarske predstave za djecu, jer se radi o malom broju izvornih autorskih tekstova, a mnogo češće o dramaturzijama. Od dra-

matizatora izdvojila bih Luku Paljetka, H. Rašića (pseudonim) i druge, a od dramskih autora (koji pišu i lutkarske tekstove): Stevana Pešića. Aleksandra Popovića, Danu Zajca, Franu Puntara, Zlatka Krilića i tako dalje. Njihove ideje su različite: od akcionih i realističkih, do metaforičnih, simboličnih i poetičnih lutkarskih tekstova. Pravila nema. Neki lutkarski tekstovi podjeljeni su u činove i prizore, neki u slike s dijalozima, koji zbog akcionosti i narativnosti više odgovaraju dramskom teatru. Kao i u lutkarskom teatru za odrasle, i u kazalištu lutaka za djecu nalazimo sinopsise za lutkarsku igru, kao što je na primjer *Njihaljka* Frane Puntara. To je izvrstan sinopsis za čistu lutkarsku igru koji bi uz dobrog režisera i kreatora lutaka, postao briljant kazališnog lutkarstva, ne samo za djecu, nego i za odrasle. Kada kažem za djecu, mislim na djecu – predadolescente iznad 10 godina, jer *Njihaljku* će teško mlađi gledaoci u cjelosti razumjeti. Posljednjih mjeseci pojavio se western lutkarski mjuzikl, kao nova tema u lutkarskoj dramaturgiji, sa ne baš sjajnim rezultatima. Njegove mane ne proizlaze iz nemogućnosti lutkarskog artikuliranja i toga žanra, nego zbog njegova krajnjeg uproščavanja, a što ne podnosi ni dramski ni lutkarski teatar. Druga mana lutkarskih tekstova za djecu javlja se u naglašenoj edukaciji. Ona mora proizlaziti iz teksta i scenske igre, a ne iz njene opisnosti u govoru i prizoru.

Šta je predmet lutkarske režije i koji je glavni zadatak lutkarskog redatelja na savremenoj sceni danas?

Predmet lutkarske režije svakako treba biti lutkarska predstava (u svojoj ukupnosti njena značenja), i djelovanje koje će ona proizvesti na gledaoca. Glavni zadatak redatelja je da pametno izabere tekst, zatim kreatora lutaka, animatore-glumce i ostale suradnike s kojima će scenski uprizoriti zamišljenu osnovnu ideju. Pri tome redatelj mora misliti na budućeg gledaoca, a ostali zadaci proizlaze iz toga. Jer svako izbjegavanje razmišljanja o životnoj dobi gledalaca i njegovih interesa, (pri čemu ne zastupam ideju podilaženja), vodi u promašaj.

Isto tako, redatelj mora voditi računa o tome kako da lutkarski tekst iz neke druge sredine, ili iz drugog vremena, - (dakle tekst koji pripada tradiciji, klasiци ili domeni mita) - korespondira sa senzibilitetom suvremenog gledaoca, u odnosu na njemu poznate pojmove, pojave i mitologiju određenog naroda. Gledalac ima pravo da zna isto koliko i redatelj. Njegova informisanost često ne proizlazi iz predstave, jer to praktično ni ne može, ali je tada uputno publiku indimirati putem programa, što se redovito izbjegava. Svaki redatelj koji poštuje svog gledaoca i misli na njega, pružit će mu sve potrebne informacije koje je i sam zatrebao u toku stvaranja predstave. Redatelj nije samo organizator scene, nego čovjek koji zamišljanu ideju pretvara u orkestrirane scenske znakove. Uporedila bih njegovu ulogu s ulogom pisca koji to čini s riječima na papiru. U jednom i drugom slučaju estetska i etička odgovornost su ogromne u odnosu na publiku, samo što je režiser odgovoran još i za glumčevu sudbinu, ako izuzmemo odgovornost za uložena finansijska sredstva.

Koji su osnovni problemi lutkarskog glumišta na savremenoj j sceni?

Iz nedovoljne suradnje režisera i lutkara, te iz zapostavljenosti animatora u glumačkoj hijerarhiji, proizlazi glumačko-animatorsko nezadovoljstvo koje se očituje u otaljavanju animatorskog posla. Iz toga nadalje proističu problemi lutkarskog glumišta: nedovoljna izražajnost lutke, koja je rezultat smanjenog broja pokreta, što umrtvljuje lutku i ona postaje nijema, statična i mrtva, poput predmeta. Drugi problem lutkarske animacije javlja se u času kada se animator pojavi u ulozi glumca s lutkom u ruci. On se tada često gubi, smanjuje pokrete ruku, a time i pokrete lutke, a povećava svoj zatomljeni glumački nerv. Tako lutka zapada u drugi plan i postaje „beba“ koja se nosi. Glumac njenu ulogu preuzima na sebe i nadjačava je mimikom lica i glasom, ponekim pokretom tijela, jer su mu ruke i dalje zauzete lutkom, koja najviše strada u toj raspolućenosti jedne ličnosti između htijenja i dužnosti. No primjetila sam da su dobri dramski glumci i dobri animatori. Animator nije samo čovjek koji koordinira pokrete lutke, on je ujedno i glumac koji treba živjeti s lutkom, dajući joj obilježje koja odgovaraju zamišljenom liku u predstavi. No animatori često karikiraju lik, koji lutka predstavlja, tako da ona umjesto znaka, postaje karikatura. Svaki animator trebao bi imati mogućnost igranja i u dramskim predstavama, i time bi se mnogi problemi glumca-animatora razriješili.

Ko je danas gledalac lutkarske predstave i koje su njegove estetske i recepcijske potrebe u lutkarskom teatru?

Današnji gledalac lutkarske predstave nije samo dijete, kao što se obično misli, nego i odrastao čovjek. U kazalištima lutaka pretežno se uprizoruju predstave za djecu predškolske i prvoškolske dobi, te je otuda i pogrešno mišljenje o gledaocu lutkarske predstave. No u posljednje vrijeme i sama kazališta shvaćaju da je o odrastao čovjek zainteresiran za lutkarske predstave ako su dobro napravljene, te se tako u posljednje vrijeme sve češće pojavljuju i lutkarske kazališne predstave za odrasle koje imaju, što su bolje, brojniju publiku. Isto pravilo: bolja predstava – brojnija publika, vrijedi i u kazalištu lutaka za djecu, samo s tom razlikom što je odraslima dozvoljen izbor, dok za djecu taj izbor vrše odrasli. Tako se dešava da odrasli iz neznanja dovode djecu na predstave namjenjene odraslima (primjerice lutkarske erotične igrarije). Ali već i odvođenje djece mlađeg uzrasta, primjerice djece od 6–7 godina na predstave primjerene djeci-predadolescentima, bit će jednako drastičnog učinka kao i odvođenje djece na predstave za odrasle. No u jednom su potrebe i odraslih i djece iste: kvalitetno umjetničko djelo. Pod umjetničkim djelom podrazumijevam osmišljeno djelo, ono koje posjeduje estetske i etičke vrijednosti, te koje će zadovoljiti potrebe suvremenog senzibiliteta gledaoca na nivou sazajnog, čulnog i opažajnog, kao začudnost.

Da li je dete gledalac (voajer) ili aktivni učesnik participacije lutkarske predstave?

U današnjem kazalištu lutaka dijete je pretežno gledalac (voajer). No ipak u posljednje vrijeme sve češće se uprizoruju lutkarske predstave u obliku kazališnih igara, kontakt – predstave, u kojima je planirano da dijete igra ulogu aktivnog učesnika kao učesnika participacije lutkarske predstave. Ali to su uglavnom predstave za djecu predškolske i prvoškolske dobi. Taj kontakt kod nas je razvijen tek na nivou pitanja i odgovora, ili verbalne pomoći. Ako se dogodi sa je dijete pozvano na pozornicu i kao fizički učesnik, glumac, često mu se sufliraju rečenice koje mora izgovoriti. To ne smatram dobrom participacijom. Ako iskreno želimo da dijete participira predstavu ostavimo tada prostora njegovoj invenciji, a ne podcjenjujmo je.

U kakvom su odnosu režija i kritika u lutkarskom teatru?

Čini mi se da se danas od kritike najviše očekuje propagandne poruka. Dakle kritika kao produžena ruka propagande. Zaboravlja se pri tome da je važnija od kritike, u smislu propagande, usmena predaja.

Pravim kritičkim radom smatram onaj koji sadrži, osim kritičke prosudbe, deskripciju predstave, prepoznavanje metodologije i tehnike rada na predstavi, te kritike u smislu da li je nešto (neka tehnika) upotrebljena ispravno, i na pravom mjestu ili ne, te koje su vrline predstave (ona nema samo mana). Nikada predstavu ne gledam iz perspektive potencijalnog režisera, nego otvorenih lula za režiju koja mi se prikazuje. Neka mi bude dozvoljena usporedba kazališnog kritičara i deskriptora povjesno umjetnički vrijednih djela u, na primjer, našim manastirima, crkvama, katedralama. Svaka ikona, slika ili relikvija, mora imati svoj registar koji sadrži: opis zaključkom, te analizom materijala i kritičkom prosudbom. Taj registar kasnije služi za eventualnu rekonstrukciju umjetničkog djela, i kao nastavna dopuna studentima umjetničkih akademija. Isto to trebala bi imati svaka kazališna predstava, odnosno bar ono najvrednije. Novinska kazališna kritika to ne može prostorno podnijeti. Ona podnosi tek skicu: opisa i kritike, ili pohvale. Vrlo rijetko režiser će poslušati kazališnog kritičara, češće će samo odmahnuti rukom, ako je pojavi negativna kritika. No ako je kritika pozitivna nije važno da li je pismena ili ne, kritičaru se otvaraju sva vrata. Današnji režiser u pravilu voli kritiku koja je pozitivna kako bi s njom dobio drugi angažman. Ostalo u kritici njega ne zanima. Česte su izjave režisera da kritike ne mogu mnogo, i da ih oni uopće ne čitaju. Da li su u pravu, mogla bi utvrditi tek analiza. Da li su kritičari nešto „zgriješili“ ne znam, samo primjećujem da je prošlo vrijeme autoriteta kakv je bio Eli Finci. Treba se pitati u čemu je problem, jer kazalište nam je u krizi, a nitko nije odgovoran. Ako je problem u kritičarima, trebali bi se preispitati.

Šta je bitna odrednica savremenog lutkarskog teatra kao umjetničke kreacije i njegovog estetskog jezika izražavanja?

Savremeni lutkarski teatar mora, prije svega, misliti i na senzibilitet suvremenog gledaoca, te sve utjecaje koji mu se nameću u masovnim medijskim komunikacijama. Suvremeni lutkarski teatar za odrasle i za djecu u svojim najboljim primjerima o tome i razmišlja. Tako imamo cjelovite umjetničke kreacije u kazalištima lutaka koje u sebi sadrže stiliziranu animaciju, potrebnu glumačku kreaciju, decentni audio-vizuelni aspekt, spoznajni aspekt i dramaturgiju: kratku, jezgrovitu, metaforičnu. Sve češći su i eksperimenti koji korespondiraju s tehnikama medijalne režije: primjena filmske režije (promjena veličine lutaka i planova), crtanog filma, dramskog teatra, videa, i tako dalje. radi se o eksperimentima koji bi se mogli okarektizirati kao mješanje žanrova i poznatih lutkarskih i medijskih tehnika.

Kako gledate na dilemu: lutkarstvo – primjenjena umjetnost ili lutkarstvo – čista umjetnost?

Lutkarstvo kao primjenjena umjetnost gotovo da mi je nepoznat pojam. Lutkarstvo kao čista umjetnost, dakle kazališni oblik, ili postoji ili ne. Primjenjeno lutkarstvo značilo bi upotrebno lutkarstvo, a to dalje znači upotrebu lutke u neku svrhu. Ako se lutka upotrebljava u pedagoško-obrazovnom procesu, kao primjer nastavne jedinice ona nije u istoj ravni s lutkarskim teatrom, pa se ne može ni vrednovati isto. Ona može imati svoju pedagošku namjenu i funkciju, kao obrazovni filmovi i tome slično, ali ona time nije kazališna lutkarska predstava koju bi mogli vrednovati kao umjetničko djelo. lutka nije igračka ni predmet, ona je kazališni znak i može se pojavljivati u raznim oblicima, ali će uvijek biti znak u istom onom značenju, u kome je to i glavni glumac na sceni.

U kakvom su odnosu medijalne režije; drama, opera, film, rtv, prema lutkarskoj režiji u povoljnijem su položaju, cijenjenije i priznatije u društvu. Ponekad su u onteracijskom odnosu, što rezultira dobrim predstavama. Iako svako u sebi sadrži svoju *diferenciju specifiku*, one se danas sve više isprepliću. Mislim da dometi i mogućnosti suvremene lutkarske režije još nisu do kraja istraženi, i da je sve češće interakcija medijalnih režija neminovna. Kada ćemo shvatiti da lutka nije samo ona lutka koja je kreirana prema obliku čovjeka – u dečjem žargonu beba – nego da je njen pojam mnogo širi, tek rada postat ćemo svjesni i njenih izražajnih mogućnosti, i mogućnosti njena odnosa s ostalim medijima.

Kako je mogućna estetika lutkarske režije?

Režirati lutkarsku predstavu jednako je dostojanstveno i složen posao kao i režirati dramsku kazališnu predstavu. Lutkarska predstava ne mora biti namijenjena samo djeci nego i odraslima koji su za dobre lutkarske predstave vrlo

zainteresirani. Ali, kao što sam već navela, lutkarska predstava, da bi se uopšte tim nazivom mogla koristiti, mora imati vrijedne audio-vizuelne izražajne komponente maksimalno razvijene, ali i propitivati uvijek nove mogućnosti. Lutkarski teatar, kao ni ostale umjetnosti, ne podnosi stagnaciju. On se ne mora nazirati isključivo na bajci, fantastičnoj priči, ili jednostavno akcionim događajima, jer tema lutkarskog iskaza može biti višeznačna. Ne treba zaboraviti da lutka može govoriti pokretom, glasom (naravno animatorovim), može visiti o koncu, animirati se u tehnicu crnog teatra, nositi na licu, rukama, tijelu; lutka može, i mora biti aktivna u prostoru, a ne smije svoje znakovne mogućnosti ponavljati do tipiziranja i šablona koji zamaraju vid i otupljuju čula. Njene znakovne mogućnosti moraju se smjenjivati po zakonima lutkarske dramaturgije. Lutka se ne smije nositi kao igračka, ona i njena uloga, kao i svi ostali činioci lutkarske predstave, moraju biti osmišljeno ukomponirani u kazališnu predstavu na način koji govori o cjelovitom umjetničkom djelu. Tek kada su svi ti aspekti zadovoljeni možemo govoriti o mogućnostima estetike lutkarske režije. Estetika nije vezana samo uz pojam predmetno lijepog, jer danas govorimo o estetici ružnog, ako je ono u svojoj umjetničkoj pojavnosti sukladno i cjelovito, značenjsko i začudno.

Da li je mogućna jedna opšta nauka i režiji kao interdisciplinarna teorija režije (drama, opera, film, rtv, lutka-teatar, animirani film, ritualni, svetkovine, svakidašnji život, itd.)?

U današnjem vremenu, kada se mnoge umjetnosti isprepliću, bila bi poželjna jedna opća nauka o režiji kao interdisciplinarna teorija režije, ali kakvi bi njihovi rezultati bili u ovom trenutku ne mogu jasno predvidjeti, nego govoriti o dojmu. Čini mi se da bi ona mogla rezultirati zanimljivim ostvarenjima, naročito s obzirom na pojavu isprepletenosti medijalnih umjetnosti ne samo u teatru, nego i na filmu. Primjerice u lutkarskom kazalištu sve češće se javljaju kao kreatori lutaka crtači animiranog filma, odjeci rituala, aspekti dramske, filmske, operne i rtv režije. Na filmu su opet čitljivi odjeci dramske režije u kadranju, glumi, upotrebi eksponata. Čini mi se da nije slučajno, kada se dramski pisac pojavljuje i kao scenarista u nekom filmu.

Šta mislite o anketnom istraživanju fenomena režije?

Anketno istraživanje fenomena režije bilo je nužno potrebno. Na taj način režiseri, dramski pisac, kritičar, teatrolozi, animatori, glumci potaknuti na razmišljanje iznose zanimljive, vrijedna i svrsishodna zapažanja, zaključke i mišljenja koja će dati i daju presijek razmišljanja o režiji u jugoslavenskom kazalištu. Vrlo korisno je čuti što mi sami mislimo o svome radu, ali i što drugi misle o njemu, kakvi su problemi, odnosi i tome slično. Često su teoretske postavke jedno, a praksa nešto sasvim drugo. Teorijski se ne može zamisliti najbolji od svih mogućih teatar, ali u praksi on se takvim ne pokazuje. Zašto? Iskustva su ona koja nas uče i koja bi trebalo da unapređuju naš rad. Stoga će odgovori na

pitanja sasvim sigurno donijeti rezultate, a već ih i donose. Analize i naučna obrada dobivenih odgovora mogla bi dati nov sistem mogućnosti režije i njene estetike.

*Postoje li „režija i gluma“ u svakidašnjem životu i na koji način se emani-
raju kao takve?*

Još od pradavnih vremena, u društvenim zajednicama je postojala podjela uloga na vođu, kao onog koji zamišlja o organizira djelovanje jedne grupe, i vođenog, kao onog koji izvršava zamišljeno. Rijetki su oni koji su spremni voditi, slijediti, pokoravati se. Većina ljudi sklona je misliti i djelovati u gomili. Kao ilustracija neka posluže primjeri horde turista koji masovno dolaze na mjesta koja su im preporučili prijatelji. Drugi primjer pripada splitskom, mediteranskom, podneblju. Događaj se i danas, nakon gotovo dvadesetak godina, pripričava kao karakterističan za to podneblje. Kažu da je narod uvjerio jednog čovjeka, koga su prozvali Karuzo, da je veliki operni pjevač i da je pozvan u New York da pjeva u Metropolitenu. Priređen mu je velik ispraćaj na splitskoj rivi, kada se on ukrcao u brod neznajući da je to brod predviđen za rezalište. Nakon dva sata vožnje, kada je brod prispio u rezalište, priređen mu je velik doček, sve dok nije shvatio da je to bila šala. Kasnije je živio od milostinje, koju bi mu ljudi davali kao velikom i neshvaćenom umjetniku. Sličnih režija u svakodnevnom životu ima mnogo.

Tako se može reći da režija svakodnevnog života ne pripada samo domeni rituala, svetkovina i politike, uz koje se najčešće veže, nego da postoje i drugi oblici režije, primjerice u svakodnevnom međuljudskom kontaktu. Na primjer kada unaprijed smišljenim postupcima, predviđajući reakciju, sugovornikom želimo nametnuti djelatnosti i ponašanje koje je nama potrebno, za neke naše ciljeve. Laskavac je i režiser i glumac i jednoj osobi. A da ni ne govorimo o stravičnim režijama u svijetu špijunaže. Neka mi bude dopušten rezime zasnovan na opažanju. Oni koji režiraju, u svakodnevnom životu, mnogo su jači, duhovno i intelektualno, od onih koji glume. Samo najjači kadri su oduprijeti se neželjenoj režiji. To su obično oni ljudi koji mijenjaju pravila igre, odnose u svijetu, povijest, zakone umjetnosti i slično, a time uspostavljaju i neke nove režijske principe. Krug je zatvoren.

Koju literaturu bi ste rado preporučili za prevođenje i publikovanje o lutkarskom teatru?

Hitno prevođenje djela Henrika Jurkowskog, te uspostavljanje suradnje s inozemnim časopisima, izdavanje publikacija o jugoslavenskom lutkarstvu, a prije svega o njegovu razvoju. Mi još nismo znanstveno sredili svoju historiju. To bi trebalo prvo učiniti. Kako uopće možemo govoriti o jugoslavenskom lutkarstvu, ako ne znamo njegovu povijest?

Da li Vas privlači režija kao stvaralaštvo i zašto?

O sebi kao režiseru nisam nikada razmišljala, jer mi je isuviše bliska pisana riječ i režija slova na papiru. Ali o tuđoj režiji u kazalištu, filmu, rtv, i tako dalje razmišljam mnogo i ona mi je vrlo interesantna, kao organizacija audio-vizuelnog znakovnog sustava u umjetnički organiziranu i sređenu cijelu. Režija kao emiter poruka i znakova. Režija kao manipulacija me užasava – ne samo na sceni, nego i u privatnom životu. A režija kao manipulacija javlja se u onom trenutku kada prestaje kazališni čin, a javlja se režiserova misao u vidu podmetnutih edukativnih ili političkih pamfleta. Takvu režiju ne podnosim, jer ona nema nikakvog esteskog ni etičkog opravdanja za svoje postojanje.

1990.

KRITIKA LUTKARSKOG TEATRA ANTOLOGIJA SAVREMENOG SRPSKOG LUTKARSTVA

*Razgovor sa kritičarom Dejanom Penčićem–Poljanskim**

Kako bi ste odredili svoj angažman lutkarskog kritičara?

Kada se, i ako se, govori o mom pozorišno-kritičarskom angažmanu, govor mora biti u prošlom vremenu. Već više od deset godina ne objavljujem svoja kritička zapažanja o teatru. Ni dramskom, ni lutkarskom. Nikad nisam bio slobodan strelac koji je svoje tekstove nudio redakcijama. Uvek sam radio kao stalni kritičar neke redakcije koji ima ambiciju da što potpunije predstavi ukupnu pozorišnu produkciju u Beogradu, Vojvodini i užem delu Srbije, pa i u Jugoslaviji koliko je to, zahvaljujući festivalima, bilo moguće. Kada sam ostao bez redakcije, najpre Drugog programa Radio Beograda, zatim i časopisa „Teatron“, posle bombardovanja 1999., moje se javno kritičko rasuđivanje teatra svodilo isključivo na učešće u radu okruglih stolova festivala. Što je krajnje zanemarljivo, budući da je rad okruglih stolova poslednjih desetak godina izjednačen sa konferencijama za medije, a svaki kritički sud koji nije puka informacija postao je incident.

Ovaj uvod treba imati u vidu, jer svi odgovori što slede sećanje su na prošlo vreme jednog penzionisanog pozorišnog kritičara. On, doduše, još uvek ide u pozorište, ali to što vidi, što je video u poslednjem desetleću, osim izuzetno kao član žirija nekoliko festivala u tom periodu, ne procenjuje javno.

* PENČIĆ POLJANSKI, Dejan, - srpski pozorišni kritičar, novinar, reditelj, teatrlog – rođen u Beogradu 20. decembra 1943. gde je završio Pravni fakultet. Studirao pozorišnu režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u klasama prof. dr Huga Klajna (nezvanično) i prof. Vjekoslava Afrića i Dimitrija Đurkovića. Pozorišnom režijom se bavio u drugoj polovini šezdesetih i početkom sedamdesetih godina (uglavnom sa amaterima) - i Kl, Dejan – srpski pozorišni kritičar, teatrolog, pozorišni reditelj - rođen u Beogradu, od 1996. Stalni je pozorišni kritičar Drugog programa Radio Beograda, Politike expres i časopisa Teatron (1997 – 1999). Objavio više od dve hiljade pozorišnih kritika, uređivao emisije na Drugom programu posvećenih umetnosti, posebno pozorišnoj, i snimio i emitovao više stotina razgovora sa glumcima, rediteljima, dramskim piscima i ostalim pozorišnim stvaraočima od kojih se jedan broj čuva u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije. Sarađivao u Politici, časopisu „Scena“ i drugim pozorišnim časopisima. Režirao je tri lutkarske predstave na lutkarskoj sceni Narodnog pozorišta „Toša Jovanović“ u Zrenjaninu: *Igramo se Kandi-da*, po Volteru, u sopstvenoj adaptaciji (najbolja predstava 6. Festića u Beogradu 2000, nagrade za režiju 48. Susreta pozorišta Vojvodine Sremskoj Mitrovici 1998. i 31. Susreta profesionalnih pozorišta Srbije u Beogradu 1998.), *Sveti đavo Raspućin* Aleksandra Popovića i *Semafor* Miloša Nikolića. Objavio: Monografiju *Pozorišni susreti „Joakim Vujić“*, Teatron 63/64/65, Muzej pozorišne umetnosti Srbije 1989; *Otišlo u (v)etar*, pozorišne kritike beogradskih premijera 1973/83, Prometej, Novi Sad 1992; Monografiju 55. *Susreta, Festivala pozorišta Vojvodine*, Zajednica profesionalnih pozorišta Vojvodine, Novi Sad 2005; *Prva 43. Joakima*, predstave i nagrade 1965–2007, Zajednica profesionalnih pozorišta Vojvodine Srbije, Kruševac 2007; Monografiju *Reditelj Egon Savin*, Srpsko narodno pozorište Novi Sad (u pripremi); *Pregled premijera Sterijinih komada na našim profesionalnim scenama od 1838 do 2006.*, Separat Zbornika *Sterijina fenomen vremena 1806–1856–2006*. Priređivač i urednik Hadži Zoran Lazin, Sterijino pozorje, 2006. Dobitnik više nagrada.

Status lutkarskog pozorišta?

Gotovo nepromenjen u odnosu na stanje pre četvrt veka. Lutkarstvo je još uvek zanat daleko manje cenjen od glume u dramskom pozorištu. U lutkarstvo se idanas mnogo manje ulaže nego u dramski teatar. Lutkarstvo se ni danas ne izučava na pozorišnim fakultetima.

S druge strane, lutkarske predstave, pa i one najlošije, imaju svoje stalne gledaoce. U pozorištima u kojima rade zajedno ili paralelno lutkarske i dramske scene, novac koji zarade lutkari preliva se često „živoj“ secni. Posebno ako je njena produkcija upućena odrasloj publici.

Kako pišem o lutkarskoj predstavi?

Kao i o dramskoj. Kao zastupnik gledalaca koji zaslužuju vrhunski kvalitet. Poštujući pritom najvažnije: pravo lutkarstvo počinje tamo gde prestaje dramski teatar, gde je dramski teatar nemoćan. Lutka i njen animator mogu više od dramskog glumca. i da polete. I da se dekomponuju, ponovo komponuju i re-komponuju.

Mogućnost istorije, teorije, kritike, estetike, teatrologije lutkarstva?

Isto ili slično svakoj drugoj istoriji, teoriji... umetnosti, ali nikako izdvojeno od dramskog teatra. Lutkarsko pozorište je pozorište kao svako drugo. Isto – samo malo drugačije.

Ličnosti u dramaturgiji, režiji... savremenog srpskog lutkarstva?

Od srpskih dramskih pisaca svakako sanjar Stevan Pešić i ironični Igor Bojović. Od reditelja neprikosnoven je nenadmašni majstor i pesnik scene Srbo-ljub Lule Stanković. Bilo je još majstora: Živomir Joković i Borislav Mrkšić, pre drugih. Zatim Dragoslav Šilja Todorović, Tanja Stanković, Zoran Lozančić i Jovan Caran. Od glumaca: Janko Vrbnjak, Sava Anđelković, Goran Balančević iz „Radovića“, Laslo Ripco i Erika Burslai-Cifra iz Subotice, Mima Janković iz Niša, Irena Tot, Mirjana Šajtinac, Tihomir Mačković, Nataša Putić Milišić, Danilo Mihnjević iz Zrenjanina, Dragiša Kosara, Zoran Milošaković, Goran Petrović iz „Pinokija“. Odkreatora lutaka i scenografa: Milena Ničeva Jevtić-Kostić, Tihomir Mačković, Erika Janović, Jelena Milić-Zlatković...

Kako pišem o lutkarskoj predstavi?

Kao i o dramskoj. Kao zastupnik gledalaca koji zaslužuju vrhunski kvalitet. Poštujući pritom najvažnije: pravo lutkarstvo počinje tamo gde prestaje dramski teatar, gde je dramski teatar nemoćan. Lutka i njen animator mogu više od dramskog glumca. i da polete. I da se dekomponuju, ponovo komponuju i re-komponuju.

Mogućnost istorije, teorije, kritike, estetike, teatrologije lutkarstva?

Isto ili slično svakoj drugoj istoriji, teoriji... umetnosti, ali nikako izdvojeno od dramskog teatra. Lutkarsko pozorište je pozorište kao svako drugo. Isto – samo malo drugačije.

Ličnosti u dramaturgiji, režiji... savremenog srpskog lutkarstva?

Od srpskih dramskih pisaca svakako sanjar Stevan Pešić i ironični Igor Bojović. Od reditelja neprikosnoven je nenadmašni majstor i pesnik scene Srbo-ljub Lule Stanković. Bilo je još majstora: Živomir Joković i Borislav Mrkšić, pre drugih. Zatim Dragoslav Šilja Todorović, Tanja Stanković, Zoran Lozančić i Jovan Caran. Od glumaca: Janko Vrbnjak, Sava Anđelković, Goran Balančević iz „Radovića“, Laslo Ripco i Erika Burslai-Cifra iz Subotice, Mima Janković iz Niša, Irena Tot, Mirjana Šajtinac, Tihomir Mačković, Nataša Putić Milišić, Danilo Mihnjević iz Zrenjanina, Dragiša Kosara, Zoran Milošaković, Goran Petrović iz „Pinokija“. Odkreatora lutaka i scenografa: Milena Ničeva Jevtić-Kostić, Tihomir Mačković, Erika Janović, Jelena Milić-Zlatković...

Antologija srpskih lutkarskih predstava?

1983. Ksenija Stojanović, *Mi-Ši-Ko i Mi-Ši-San*, Živomir Joković 1984. Rada Moskova: *Kuda odlaziš, konjiću* -Živomir Joković, obe „Pinokio“ 1986. Miodrag Stanisavljević: *I mi trku za konja imamo* – Borislav Mrkšić, Zrenjanin 1988. Vilijem Šekspir: *Bura* – Edi Majaron, „Radović“ 1988. Srbo-ljub Stanković: *Priča o levoj guski* – Dragoslav Todorović. Novi Sad 1990. Srbo-ljub Stanković: *Mala Ruža* – Srbo-ljub Stanković i 1991. Srbo-ljub Stanković: *Mitovi Balkana* – Srbo-ljub Stanković, obe Zrenjanin 1991. Karlo Goci: *Gavran* – Silviu Purkarete, Subotica – namađarskom 1992. Srbo-ljub Stanković: *Lepotica i zver* -Srbo-ljub Stanković, „Radović“ 1993. Jovan Jovanović Zmaj: *Điha-điha* – Mima Janković, Feniks, Niš 1996. Hans Kristijan Andersen: *Devojčica sa šibicama* – Tatjana Stanković, „Radović“ 1996. Stevan Pešić: *Guska na Mesecu* -Srbo-ljub Stanković, Subotica – na srpskom 1997. Srbo-ljub Stanković: *Smrt Omera i Merime* - Srbo-ljub Stanković, Subotica – na srpskom 2005. Miodrag Stanisavljević: *Carev zatočenik* – Zoran Lozančić, Niš 2011. Igor Bojović: *Carev slavuj* – Dragoslav Todorović, Pinokio

Znači, pet ostvarenja Srbo-ljuba Stankovića, po dva Živomira Jokovića i Dragoslava Todorovića, po jedno Borislava Mrkšića, Mime Janković, Tatjane Stanković i Zorana Lozančića, Slovenca Edija Majaronea i Rumuna Silvijiu Purkaretea. Po tri predstave Malog pozorišta „Duško Radović“ iz Beograda, zemunskog „Pinokija“ i LS NP „Toša Jovanović“ iz Zrenjanina i dečjeg pozorišta Gyermekszínház iz Subotice i po jedna predstava Pozorišta mladih iz Novog Sada, LS „Fenix“ iz Niša i Pozorišta lutaka iz Niša.

Moja (eventualna) knjiga posvećena srpskom lutkarstvu?

Nemam baš mnogo sačuvanih kritika lutkarskih predstava, ali bi se, uz osvrte na produkciju prikazanu na Susretima lutkara Srbije i nekolike tekstove objavljene u časopisima, mogla sačiniti knjižica koja ne bi ispunjavala moju ambiciju potpunosti osvrta na produkciju, ali, uz preglede repertoara i spisak svih nagrada i nagrađenih uz dosta fotosa koji, nadam se, mogu da se nađu u pozorištima, bila bi to knjižica u kojoj bi svaki naš lutkar mogao da se pronade.

Znači, pet ostvarenja Srboljuba Stankovića, po dva Živomira Jokovića i Dragoslava Todorovića, po jedno Borislava Mrkšića, Mime Janković, Tatjane Stanković i Zorana Lozančića, Slovenca Edija Majaronea i Rumuna Silviju Purkaratea. Po tri predstave Malog pozorišta „Duško Radović“ iz Beograda, zemunskog „Pinokija“ i LS NP „Toša Jovanović“ iz Zrenjanina i dečjeg pozorišta Gyermekszínház iz Subotice i po jedna predstava Pozorišta mladih iz Novog Sada, LS „Fenix“ iz Niša i Pozorišta lutaka iz Niša.

Moja (eventualna) knjiga posvećena srpskom lutkarstvu?

Nemam baš mnogo sačuvanih kritika lutkarskih predstava, ali bi se, uz osvrte na produkciju prikazanu na Susretima lutkara Srbije i nekolike tekstove objavljene u časopisima, mogla sačiniti knjižica koja ne bi ispunjavala moju ambiciju potpunosti osvrta na produkciju, ali, uz preglede repertoara i spisak svih nagrada i nagrađenih uz dosta fotosa koji, nadam se, mogu da se nađu u pozorištima, bila bi to knjižica u kojoj bi svaki naš lutkar mogao da se pronade.

Koji su Vaši saveti mladom kritičaru lutkarskog teatra?

Niti sam slušao bilo čije savete – niti želim kome da ih dajem!

Ipak, za pisanje o lutkarskom, kao i od dramskom teatru, kao i za pisanje uopšte, treba širom otvoriti oči. Uz to odgovoriti na pitanje: zašto se predstava igra baš sa lutkama? Šta se time dobija – šta, eventualno, gubi? I, naravno, ako to već nije preterani zahtev, ne zaboraviti da se u kritici ne sme lagati.

Koje su dramaturško-rediteljske ideje u inscenaciji (mojih) lutkarskih predstava na zrenjaninskoj sceni?

U svakoj od tri predstave koje sam radio u Zrenjaninu pokušao sam nešto drugo. Uz *Kandidu* da Volterovu ironiju o životu u najboljem od svih svetova raznim tipovima lutaka, maski i animacijom predmeta, stalno menjajući ugao posmatranja, ilustrujem što preciznije. Ali, i što neočekivanije istovremeno. Mislim da je Pozorište propustilo šansu da ovu predstavu igra za vreme bombardovanja. Kao što je igralo neke druge ili umesto nekih drugih. Bilo bi jedini teatar koji je ono što se događalo pokazivao na sceni. Uz ironičan Volterov komentar.

Ne bi bio beznačajan dobitak što bi prikazivanje ove predstave u Zrenjaninu, razbilo uverenje da je lutkarstvo isključivo za decu. Ako i ne bi razbilo, bar bi drugim dvema mojim zrenjaninskim predstavama, možda, omogućilo lakši put do odraslog gledaoca.

Sveti đavo Raspućin Aleksandra Popovića bio je pokušaj inscenacije nasuprotnosti rečenog i učinjenog. Jedno se govori – drugo čini. Bio je to i pokušaj direktne interakcije živog glumca i lutke i takođe jedan od retkih pokušaja da dramska i lutkarska scena ostvare zajednički projekat. Sudeći po reakcijama ideje ove predstave nisu stigle do većeg broja gledalaca. Naročito su, onima kojima se predstava nije dopala – takvi su bili u većini, a većina je uvek u pravu! – zasmetalescene mehaničke erotike koje i jesu bile glavni razlog zašto je Raspućin igran s lutkama. Treća predstava – *Semafor*, duhovita priča Miloša Nikolića na temu ko je glup, a ko je pametan – sa ginjol lutkama i mnogo udaraca po glavi, skinuta je sa repertoara posle prve reprize. Navodno, pobunile su se neke vaspitačice iz vrtića iz vrtića da nije vaspitna, jer se zalaže za udaranje, odnosno batinjanje neznanica. Nije nam, ekipi predstave i meni, uprava pozorišta omogućila da sa tim gospođama (i gospođicama) javno sučelimo stavove. Možda ih ubedimo, da nisu u pravu, da je i batinjanje u pozorištu „kobajagi“ i da im u njihovoj borbi protiv nevaspitanog u lutkarskom teatru, u teatru najmanje, ali i u teatru, promaknu gora i stvarno nevaspitan rešenja. Pre svega glorifikovanje gluposti. Tako je to, ako su informacije koje imam o skidanju predstave sa repertoara tačne, nekim vaspitačicama je izgleda dato pravo koje nijedan potpisani pozorišni kritičar nema, da presuđuju šta će se i da li će se nešto igrati. Pozorište je, kao i život, prepuno paradoksa. Naravno, ne zalažem se da se kritičarima da ovo pravo „rigorozne cenzure“, već da se uzme bilo kome ko ga ima, pa bile to i neprikosnovene vaspitačice!

Zašto je potrebna lutkarska akademija?

Da bismo konačno pobedili amaterizam. A pre njega diletantski profesionalizam!

Anketno naučno-istraživanje lutkarstva kao umetnosti?

Ne verujem u ankete. Ne verujem da se do bilo kakve umetničke istine dolazi statistički. Zanimljivo je čitati šta slavni pisci, reditelji, glumci... misle o teatru. Inspirisati se ponekom njihovom u anketi iznetom idejom ilitumačenjem njihovog posla, ali suma anketnog materijala nije, bez obzira na broj anketiranih, naučna istina. Niti će to ikada biti. Kad je o umetnosti reč, a sklon sam da verujem da je pozorište, uprkos svemu, još uvek umetnost, naučne zakonitosti nema. Kada bismo je, naučnu zakonitost, i dosegli – ne bi to ostvarenje bilo umetnost.

Novi Sad, januar 2012

V

KRITIKA I REŽIJA RADIO-DRAME

*Razgovor s radijskim kritičarom Đorđem Đurđevićem **

Šta za Vas predstavlja radio kao fenomen komunikacije, zabave, obrazovanja i, najzad, umetnosti?

Radio je, po mom mišljenju, sve što je sadržano u vašem pitanju, ali je radio i jedna posebna tekovina, pa i znamen vremena u kome živimo. To će reći da radio za mene nije samo sredstvo informisanja, oruđe komunikacije, izvor razonode i tribina pouke, nego je, prvenstveno, ozvučena knjiga života; knjiga života, u smislu tumačenja književnosti, politike, umetnosti, nauke, stvarnosti uopšte. I ako što je televizija slikom dočarana stvarnost i vaskoliko stvaralaštvo, tako je i radio – ponavljam, po mom mišljenju – posrednik između života i radijskog slušaoca, pomoću reči i zvuka. A kako sam ja lično selektivan slušalac, radio je za mene ponekad i više nego li knjiga, ili muzika ili vrelo obaveštavanja o životu i o svetu. Začkoljica je samo u tome umete li najpouzdanijim merilima odabrati radio-stanicu i radijske programe, koje učestalije i nezaobilaznije slušate i posvećujete im punu pažnju i interesovanje.

* ĐURĐEVIĆ, Đorđe – srpski reditelj, kritičar i publicista – rođen je 29. I 1931. godine u selu Veliko Vukovje, u blizini Pakraca, da bi se nekoliko godina potom sa roditeljima doselio u naš glavni grad. Po završetku I muške gimnazije i Pozorišne akademije u Beogradu, u protekle trideset i dve godine Đurđević režira predstave u dvadesetak pozorišnih kuća širom zemlje.

Od 1963. godine (pošto je u međuvremenu, nekoliko sezona bio upravnik Narodnog pozorišta „Sterija“ u Vršcu), Đurđević je samostalni dramski umetnik i saradnik mnogih jugoslovenskih dnevnih listova i časopisa.

U sezoni 1964/65 Đurđević je pomoćni reditelj u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, 1967/8. godine jedan je od osnivača i reditelj prvog programa „Skadarlijskih letnjih večeri“, a 1968. godine objavio je knjigu *Čkalja – veseljak naših strana* („Sloboda“, Beograd).

Na prvom opštejugoslovenskom konkursu Narodnog pozorišta u Zenici, sa savremenu dramu iz radničkog života, Đurđević u je 1970. godine dodeljena jedina nagrada za dramu *Rudari*, koju je on iste sezone režirao u narodnim pozorištima Zenice i Tuzle.

Đorđe Đurđević je, što stalno, što povremeno, televizijski i radio-kritičar „Borbe“, radio-kritičar „politike“ i saradnik-kritičar u programima Radio Beograda. Pozorišnu kritiku pisao je u „Borbi“ i u „Večernjim novostima“. Do danas, u profesionalnim i amaterskim pozorištima Đurđević je režirao oko 100 predstava i 141 radio-drama. Napisao je i 7 radio-dramskih tekstova koje je sam režirao u programima Radio Beograda i Radio Novog Sada. Najzapaženije njegove radio-drame bile su: *Srećna bekstva*, *Vivaldi*, *Joakim Vujić*, *Susret*, *Bertold Brecht*, *Protest*, *Mihailo Petrović – Mika alas i Balada o nasmejanoj i došljaku*.

Povodom 30-godišnjice oslobođenja Beograda, Skupština grada Beograda dodelila je Đorđu Đurđević u spomen-plaketu i diplomu u znak priznanja za njegov rad i zalaganje. Povodom 50 godina od osnivanja Televizije Beograd Đorđe Đurđević u biblioteci Prilozi na istoriju TV Beograd, knjiga 8. objavio je *Dnevnik TV kritičara, 1964–1968*. RTS, Beograd, 2007.

Od kada datira Vaš prvi doživljaj radija? Kako ste prvi put doživeli slušanje ove magične kutije koja govori i svira? Evocirajte svoje prve doživljaje fenomena radija.

Kao i sva prva sećanja, i ovo je u najbližem srodstvu sa praskozorjima mog detinjstva. Posredi je, nadasve, emotivan odnos. Kao što su u svačijem ranom detinjstvu bajke ono prvo i nezamenjivo ishodište svekolikih zadovoljstava, uzbuđenja i saznanja – i meni je radio tada bio nalik na bajku. Bio je on i čudo, ne samo „kutija koja svira“, nego i doživljavanje i preživljavanje o kome bi se zaneseno moglo govoriti nadugačko i naširoko. Pri svemu tome, ne treba smetnuti s uma činjenicu da su moji prvi utisci o radiju i sećanja na radio iz vremena kada je širom Jugoslavije bilo malo radio-prijemnika, čak i u našim većim gradovima.

Kako biste odredili predmet radio-kritike, ako je reč o radio-drami?

Predmet radio-kritike, ili, bolje rečeno, tematika radio-kritike, kada je radio-drama u pitanju, slična je književnoj ili muzičkoj kritici. Naime, prevažni su estetički kriterijumi, pogotovo ako radio-drami prilazimo kao stvaralačkom činu. Kao i svako stvaralaštvo, i radio-drama, pre svega, mora ukazivati na sadržinu i na oblik. U tom rasponu kriju se njene prave vrednosti. U tome su i njena osobena izražajna sredstva. Dakle, kao što kritički analiziramo neki roman, ili dramu ili muzičku kompoziciju, isto tako pristupamo i radio-drami. Iako su svi ovi primeri kritičkog pristupa pojedinim umetničkim oblastima donekle slični, oni se međusobno razlikuju već prema tome kakvi su u svom rodu. Radio-drama je samostalno umetničko delo. Ona ima svoju dramaturgiju, svoju arhitektoniku, svoje muzičke zakonitosti, svoj jezik, pa zato svaki kritički pristup takvom stvaralačkom procesu podrazumeva i mnoštvo ne samo estetičkih merila. Iako u svetu postoji već šest-sedam decenija a kod nas nešto više od trideset godina, radio-drama veoma je stvaralački samosvojna.

Šta je, po Vama, zadatak kritike radio-dramskog dela?

Opravdane su nedoumice u razmišljanju na temu ima li ikakve svrhe da se, recimo, pišu prikazi na neke radijske emisije. Tako je, pretpostavljam, i sa kritikama koje se objavljuju u svim vremenskim umetnostima. To su tananosti poput krugova na vodi. Podsetimo se odlomka jednog teksta Radeta Marinkovića: "... Mikrofon je otkrio našem uhu dramatično kucanje uznemirena srca i ljudskog uzdaha, on je rastvorio našem sluhu beskonačne prostore šumova i tišine..." A šta se događa sa nekom emisijom na radiju? Ona je otišla u etar, nikada se više neće ponoviti – istini za volju, ima i repriznih emitovanja – ponekad tu emisiju čuo je najmanji broj slušalaca. Zato je otvoreno pitanje uloge i funkcije radijske kritike. U tom pogledu, književna kritika je nešto sasvim drugo. Prikazi i recenzije povodom neke zbirke pripovedaka ili pesama pomažu tim knjigama da se one brže nađu u rukam kupaca i ljubitelja, da

dožive i sledeća izdanja. A kritika neke radio-drame, bez obzira na to da li je osvanula u dnevnom listu, u nedeljniku ili časopisu, ni približno nema dejstvo književne kritike. Povratna sprega između radio-kritičara, autora radio-drame i njenih izvođača, takoreći i ne postoji, dok je u odnosima pisac-čitalac-kritičar i te kako uticajna. Radijski slušalac – čak i u okolnostima u kojima se on javlja i kao privrženik i kao znalac radio-drame, čak i ako redovnije čita radio-kritike – jedino je u stanju da ovlaš upoređuje svoje utiske i ocene sa utiscima i ocenama radio-kritičara. Oni uzajamno ne mogu te otiske i ocene neposrednije razmenjivati, dopunjavati ili opovrgavati, pa zato radio-kritika igra isključivo hroničarsku ulogu. Čini mi se da je samo u tome njen pravi smisao. Ona radio-drami pomaže utoliko, ukoliko piscu, reditelju i interpretatorima ostane ne smeo kao uspomena, nego i kao određena dokumentacija o nečemu što su oni često i na veliku brzinu uradili, a što je radio-kritičar zabeležio, prokomentarisao, ocenio ili podvrgao najstrožoj osudi.

Na čemu zasnivate svoj metod medijskog kritičara radio- stvaralaštva?

Metodološki, radio-kritika ostvaruje se u zavisnosti od medija u kome dejstvuje. Ako radio-kritičar piše za novine, on će mimo estetičkih voditi računa i o kriterijumima odgovarajućeg novinskog pisanja, i o prostoru na stupcima – ili na novinskom stupcu – kojima raspolaže. Ako, pak, tu kritiku izgovara na radio-talasima ili u nekoj televizijskoj emisiji, radio-kritičar stavove i gledišta usklađuje sa potrebama kritičarskog prilagođavanja izražajnim, sredstvima tih medija. Tačnije rečeno, metod procenjivanja i ocenjivanja ostaje isti, isto su i kriterijumi, samo je način kazivanja drugačiji. A što je najvažnije, ako se naiđe na nesumnjivi stvaralački čin, njemu su, tek, namenjeni metodi koji podrazumevaju činjenicu da nema velike razlike između neke umetničke slike ili svojevrzne, izvorne radio-drame. Ako su i jedna i druga stvarno umetnička dela, onda su one lični otisak kreativnog viđenja čoveka i sveta onoga ko ih je naslikao ili napisao.

Šta je idejno-estetska osnova kritičkog razumevanja radio-dramskog dela?

To je jedinstvo sadržaja i oblika. Bez obzira na to da li je radio-drama realističko, poetsko, avangardno, dokumentarno delo, ili je ona u razmerama doslednog radiofonskog i elektronskog eksperimenta – u njoj tragam za elementima bez kojih se i svako umetničko delo ne može ni zamisliti. To znači da se u razmatranjima oblika i sadržaja radio-drame podjednako moraju naći nebrojena svedočanstva o vremenu, prostoru, sredini, društvu, pojedincu, stiču. A ta svedočanstva su i tema, i ideja, i skup lica, što će reći glasova, u radio-drami.

Da li je mogućna estetika radija kao umetnosti?

Teško je o tome govoriti zato što je radio uglavnom nastao i docnije se sve više usavršavao kao sredstvo informisanja. Samo neki radijski oblici – najviše radio-drama i emisije umetničke muzike – zahtevaju estetičke pristupe i jedino one mogu posedovati nekakvu svoju estetiku. Uzgred rečeno, kod nas se sa estetskog stanovišta o radio-drami, raspravljaju i razmatraju se njene slojevitosti znatno manje (takoreći ni malo) nego li što se to čini u svetu. U našoj kulturnoj sredini – i inače sklonoj paradoksima – i u oblasti radio-dramskog stvaralaštva nešto je paradoksalno. U poslednjih dvadesetak godina jugoslovenska radio-drama jedna je od najzapaženijih u svetu, kako po broju emitovanih dela, tako i po njihovim vrednostima – a pouzdanijih estetičkih analiza o tim ostvarenjima skoro da i nema! Koliko je meni poznato, kod nas se piše mahom hroničarski o radijskim programima. Uostalom, na tu temu, nije zanemarljiv podatak da do danas – osim mnoštva napisa o radiju i o radio-drami, naročito ranijih godina u Zagrebu i Ljubljani, a posle toga redovnijih priloga radio-kritičara u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani, Sarajevu i Novom Sadu – u području srpskohrvatskog jezika ima samo nekoliko knjiga, izuzmu li se neki zbornici, povremeni članci, predgovori i pogovori. Te knjige su: *Poetika radio-drame* Borislava Mrkšića (Zagreb, 1967. godine), *Aspekti radija*, zbornik u izboru i sa predgovorom dr Mire Đorđević (Sarajevo, 1978. godine), *Svet radio-drame* Gojka Miletića (Beograd, 1982. godine) i zbornik *25 godina festivala jugoslovenske radio-drame 1957–1981* (Beograd, 1984. godine). A kako rekoh, hroničarski osvrti o radiju su najčešći. Priznajem, u tom smislu godinama i sam pišem o radio-drami i o našim radijskim programima, pa zato, možda, i nisam najpozvaniji da rasuđujem o radiju kao umetnosti uopšte, i o estetici radija i radio-drame posebno. Ni u spomenutim knjigama ne govori se o estetici jugoslovenskog radija, ili se to čini usputno, mada je upravo sada kucnuo čas za estetičko-kritičarska vrednovanja jugoslovenske radio-drame u celini. Ako ni zbog čega drugo, a ono stoga, što se buduća istraživanja te vrste mogu i moraju zasnivati na uistinu ogromnom stvaralačkom fondu kojim raspolaže jugoslovenska radio-dramaturgija.

Kako radio postoji kao umetničko stvaralaštvo?

Ukoliko izuzmemo radio-dramu ili neke varijacije na radio-dramu, zatim različite oblike muzičkih programa, mnoga druga izražajna sredstva radija više su reproduktivna nego stvaralačka. To je delikatno pitanje, kada se zna da je radio jedan od najsloženijih i najvažnijih medija našeg vremena. Dovoljno je samo pomenuti tehničke i akustičke mogućnosti radijske komunikativnosti, zatim radio kao instituciju od posebnog društvenog značaja, radio kao kulturno-umetničku ustanovu, pa njegov obrazovni, nabavljajući i informativno-propagandni uticaj u vremenu u kome živimo – pa da se od prve ustanovi sva složenost radija kao izuzetne tekovine i pojave u ovom veku. Osim toga, radio je više uticao nego što je primao uticaje, pa je svestraniji no što se i pomišlja.

Radio i jeste stvaralaštvo, i nije stvaralaštvo. Radio jeste najprodornije i najbrže sredstvo informisanja, i nije to, zato što ponekad njegovo telegrafsko opštenje i telefonsko usmeravanje slušalaca ne pogađa pravi cilj, ili ga često i premaša zgusnutom dramtizacijom neposrednog obaveštavanja „sa lica mesta“. Radio jeste zvučna antologija svog doba i sredine, ali kao sve antologije i on samo izražava kriterijume onih koji ga ostvaruju. Radio kao umetnost ili umetnost radija kao fenomen, javlja se isključivo u nekim svojim izražajnim sferama. Nikako u svim.

Šta je predmet umetnosti radijske režije?

U svom nastanku radio-drama je većinom bila „snimljeno pozorište“, pa su se i reditelji ponašali kao u pripremi neke pozorišne predstave. Slično je i u teatru, a i u radu reditelja koji se sprema da snima radio-dramu. Osnovno je: izbor teksta, podela glasova, izbor muzičkih i zvučnih efekata, a iznad svega – montaža. Jedino montažom i umešnošću da se služi neograničenim mogućnostima montaže, radijski reditelj se razlikuje od pozorišnog reditelja. U ovom slučaju, montaža je od prvostepene važnosti, m u istoj meri kao što je to i u stvaranju filma. Umetnost radijske režije to je umetnost montaže. Dosadašnji razvoj radio-tehnike i elektronike, stereofonije, kvadrofonije, *kunst-kopftehnike*, sve više i svestranije izazivao je različite montažne postupke, pa se danas radio-montažom – da se poslužim stihom Laze Kostića – podstiče i ono o čemu „tek u zanosu proroci slute“. Nadahnuto montiranje govorne reči, muzičkih i zvučnih efekata suštastveno je u radio-režiji.

Šta zapravo znači režirati zvuk, ili, kako kažu Francuzi, mise en ondes – „postavljati u talase“?

Radio drama nije samo u posebnim uslovima, intonacijama, i infleksijama snimljena govorna reč i svakovrsni zvuk. Radio-drama našeg vremena u svojim najeksperimentalnijim oblicima podrazumeva i neka nova sazvučja. Elektronsko zapisivanje sveta stvarnosti i beskonačnih vilajeta mašte znači samo otkriveni vrata za dalje prodore i vrtoglave odlaske u budućnost radio-drame. U tim okolnostima, radio-reditelj se pojavljuje kao originalni stvaralac novog, savremenog modernog radiofonskog izraza. Taj reditelj je i do sada tragao za odgovarajućim stilizacijama i stilistikom reči i zvuka, a uvek i najviše se oslanjao na stvarne i skrivene mogućnosti određenog radio-dramskog teksta. A nekada, i radio-drama klasične intonacije ili radio-adaptacije književnog dela ma iz koje epohe, omogućavaju neslućena radiofonska rešenja. Sve zavisi od toga kakvim se radiofonskim alatom i zanatom raspolaže u rediteljskim radio-radicama. A neke od tih radionica pribavile su pojedinim našim radio-rediteljima svetska priznanja i ugled.

Koje su ličnosti i koja dela najviše doprineli stilskim i estetskim vrednostima jugoslovenske radio-drame, od njenog nastanka do današnjih njenih snažnih odjeka kod nas i u svetu?

Naša radio-drama krenula je „u čizmama od sedam milja“, naročito u proteklih dvadesetak godina. Tome su doprineli nebrojeni autori, od najstarijih do najmlađih, stalni konkursi i studiozan rad dramaturga dramskih redakcija naših najvećih radio-stanica svojevremeni zajednički konkurs Radio Zagreba, Radio Praga i Radio Varšave, zatim, u najvećoj meri, festivali jugoslovenske radio-drame koji, evo, traju već tridesetak godina, Doprinelo je, na svoj način, i postojanje i redovno izlaženje časopisa „RTV teorija i praksa“.

Prema verodostojnom zapažanju Nede Depolo, naša radio-drama „utemeljena je kao posebna vrsta stvaralaštva koja zauzima vredno mesto u kulturnom životu Jugoslavije. Kao integralni deo savremene dramske umetnosti i nacionalne kulture, radio-drama se predaje na akademijama i fakultetima dramskih umetnosti kao poseban predmet, a ušla je i u programe naučnog istraživanja, koje, na žalost još nije u punom zamahu. Stvarana u neprekidnom tragalačkom naponu i uz praćenje ovih procesa i dostignuća u drugim zemljama, prvenstveno evropskim, preko međunarodnog konkursa *Prix Italia* i drugih kontakata, jugoslovenska radio-drama i sama je ušla u krug svetskog uzajamnog uticaja“.

Nastala docnije nego što je to slučaj u nekim evropskim i preokookeanskim zemljama, jugoslovenska radio-drama u dve i po decenije (od kraja pedesetih godina, pa na ovamo) ostvarila je vrhunske rezultate. Išla je u korak sa svestranim razvojem i širenjem radiofonije i elektronike uopšte. Negovala je sve postojeće žanrove. Zato je Vasilije Popović sasvim u pravu kada se pita i zaključuje: „Kako je bilo moguće relativno brzo nadoknaditi toliko zakašnjenje u radio-dramskom stvaralaštvu? To se ne može tumačiti jednostavno time da umetnost najčešće ne priznaje nikakva zakašnjenja ili prednosti, već i posebnim okolnostima koje su se pedesetih i početkom šezdesetih godina stekle na našem prostoru, prostor našeg duhovnog života, kada su mnoge dogmatске i klišetirane predstave o sadržaju umetnosti popustile, i kada je, takoreći, preko noći iznikla i izdigla se čitava plejada izuzetno obdarenih pisaca, koja je u sledećih deset godina iskoristila svoju istorijsku priliku da se u potpunosti iskaže, u sebi odgovarajućem dramskom izrazu...“

A što se ličnosti i dela tiče, dovoljno je da azbučnim redom njihovih prezimena navedem naslove nekih od najistaknutijih tekstova jugoslovenskih radio-dramskih autora: Arsovski Tome (*Cvet i vatra, Praznik ptica, Ne gledajte u anđela*), Bajsić Zvonimir (*Mekana proljetna zemlja, Varalice, Lice iza stakla, Praško proleće 1984*), Beran Jan (*Zapisi o Hrabrenu, Čovjek Buna*), Deak Ferenc (*Čopavi kadril, Slepí trio, Interuraban*), Dirnbah Zora (*Alkinomonova jabuka*), Đurđević Miodrag (*Odrpanac i dvojica, Troje, Neke smešne reči*), Hristić Jovan (*Orest*), Ivanov Blagija (*Pegaz*), Ivanec Ivica (*Zaboravljene priče*), Kapor Momo (*Na blagoj ljuljašci sna, Biografija 37, Ispovesti*), Kocijančić Vladimir (*Jedan dan Denisa Ivanovića*), Kmecl Matjaž (*Pišem radio-dramu, Intervju*),

Konstantinović Radomir (*Saobraćajna nesreća, Ikarov let, Obična, oh, kokoška, Liptonov čaj*), Kosijer Berislav (*Tabula trajana, Omča izdaje*), Kuzmanović Vojislav (*Ubio sam Petra*), Lalić V. Ivan (*Majstor Hanuš*), Lebović Đorđe (*Svetlosti i senke, Hiljadita noć, Sahrana počinje obično po podne, Lutka sa kreveta br. 21*), Matošec Milivoj (*Tamo odakle se očevi ne vraćaju, Unuk bez Đeda*), Obrenović Aleksandar (*Varijacije, Povratak Don Žuana, Devojka na krovu, Dve ljubavne romanse, Rupa*), Pavlović Miodrag (*Četiri gulivera, Bdenje*), Petar Žarko (*Optuženi Vuk*), Popović Aleksandar (*Sudbina jednog Čarlija, Ljubav na prvi pogled*), Puntar Frane (*Bajka u plavom, Hojladrija*), Ruškuc Svetislav (*Razoružana tvrđava*), Savićević Miroslav (*Reč, pesma, povest i smrt*), Smačoski Boško (*Odluka*), Stojiljković Vlada (*Brže, brže, Sijalica od sto konjskih snaga*), Šoljan Antun (*Galilejevo uzašašće*), Vlajković Svetozar (*Jedna do dve Elvire, Nedeljne cipele sa zvonima, Međ jogurtom i međ snom*), Zupan Vitomil (*Pobuna crva*).

Za domete jugoslovenske radio-drame i te kako su zaslužni i ton-majstori, bez čije stručnosti, veštine i inventivnosti ne bi bilo nijedne radio-dramske emisije. Pomenimo samo one najpoznatije: Marjan Radojčić, Dušan Paunović, rade Jovanović, Milosav Mitrović, Zoran Jerković, Petar Marić, Tomislav Perić (Radio Beograd), Zvonimir Krampaček, Saša Fridrih, Hrvoje Hegedušić (Radio Zagreb), Dušan Mauzer, Metka Rojc (Radio Ljubljana), Josip Trstenjak, Eduard Lozančić (Radio Sarajevo), Pero Manakovski, Petko Petrovski (Radio Skoplje), Ivan Fece, Duško Stojičić (Radio Novi Sad).

Ovde nije naodmet spomenuti autore i dela koji su nagrađeni na najznačajnijim međunarodnom festivalu *Prix Italia*:

1958. godine, *Ptica* Aleksandra Obrenovića. Reditelj: Miroslav Belović. Muzika: Jovan Jovičić. Ton-majstor: Marjan Radojčić. Produkcija: Radio Beograd.

1961. godine, *Msje Žozef* Nebojše Nikolića. Reditelj: Branislav Obradović. Ton-majstor: Dušan Paunović. Produkcija: Radio Beograd.

1967. godine, *Tantadruj* Cirila Kosmača. Dramatizacija: Mitja Mejak. Reditelj: Mirč Kragelj. Ton-majstor: Dušan Mauzer. Muzika: Marjan Vosopivec. Produkcija: Radio Ljubljana.

1971. godine, *Krajputaši* Arse Jovanovića. Reditelj: Arsa Jovanović. Ton-majstor: Marjan Radojčić. Produkcija: Radio Beograd.

1973. godine, *Ad libitum* Mirana Kučiša, Zvonimira Bajsića i Maksima Jurjevića. Produkcija: Radio Zagreb.

1977. godine, *Resavska pećina* Arse Jovanovića (nagrada u konkurenciji muzičkih emisija). Ton-majstor: Zoran Jerković. Produkcija: Radio Beograd.

1977. godine, *Jedan dan Denisa Ivanovića* Vladimira Kocjančića. Reditelj: Aleš Jan. Ton-majstor: Jure Culiberg. Produkcija: Radio Ljubljana.

1979. godine, *Mislilo sam da se ruše brda*, Nade Bjelogrić i Zvonimira Kostića. Ton-majstori: Petar Marić i Aleksandar Vitorović. Produkcija: Radio Beograd.

Koji su pojedinci dali najveći doprinos razvoju i ugledu naše radiofonske režije?

Mimo međunarodnih nagrada koje su dobijali naši najviđeniji radio-reditelji, kao što su, na primer, Arsa Jovanović, Zvonimir Bajsić, Darko Tatić, Rosana Sajko, Matija Koletić, Miro Maroti, Tonko Marčić, Boda Marković, i drugi, ne mali je broj onih koji su do sličnih priznanja i nagrada dolazili na našim festivalima. Svi ti reditelji na najraznovrsnije načine realizovali su radio-drame domaćih i inostranih autora. Neki su najveću pažnju posvećivali eksperimentalnim istraživanjima (Arsa Jovanović, Tonko Marčić), neki su uvek uspevali u tome da čvrstu radio-dramsku književnu građu obogate montažnim atrakcijama (Matija Koletić, Darko Tatić, Miro Maroti, Rosana Sajko), a neki su sažimali odjeke neposredne stvarnosti u upornom traganju za dokumentarnošću preduzetom iz života (Zvonimir Bajsić, Boda Marković). Razume se, i oni, i mnogi drugi naši radio-reditelji nisu delovali samo u pomenutim oblastima. Boda Marković je godinama istraživao melodije i ritmove posebne radio-poetike, Darko Tatić je sjedinjavao protivrečna izražajna sredstva radio-dramske strukture i upravo time omogućavao akorde svojevrsne radio-dramske polifonije. Možda više od svih, Arsa Jovanović je eksperimentisao zvukom, opsednut zvučnim bogatstvima kao novom i neslužbenom radio-dramskom poetikom koja teži tome da reč i njene odjeke poistoveti sa zvukom i beskrajnim zvučnim talasanjima.

Kako gledate na pojavu intermedijalne režije u našem vremenu?

Za reditelje je intermedijalna režija isto što je za strasnog i posvećenog čitaoca istovremeno čitanje nekoliko knjiga, časopisa i priručnika iz njegove pomno stvarane i velike biblioteke. Verujem da svaki reditelj jedva čeka da se intermedijalno obznani u odgovarajućem mediju. To nije samo u duhu vremena u kome se živi i stvara, nego je uslovljeno i izražajnim sredstvima kojima se reditelj služi, ili ih stvaralački priželjkuje. Reč, zvuk, slika, pokret, gest, glas, montaža – ne mogu jedno bez drugog ni u teatru, ni na filmu, ni u programima radija, televizije, estrade, niti u čudesnim mogućnostima video-arta. Oni jedno drugo rađaju, izviru i uviru međusobno, podstiču se i usmeravaju u skladu sa stvarnom darovitošću i sposobnostima reditelja da ih on svojim bićem oseti, oplemeni, razvrsta, složi, i tako preobražene ponudi slušaocima i gledaocima...

Beograd, jesen 1987., „RTV teorija i praksa“, 1988, 50, 30–41.

Radoslav Lazić, *Estetika radiofonske režije - antologija*, Biblioteka RTV Teorija i praksa, Beograd, 2008, str. 275–281.

VI

POETIKA TV KRITIKE

*Razgovor s televizijskom kritičarkom Brankom Otašević**

Šta predstavlja fenomen televizije za Vas?

Za mene je televizija složen medij koji pre svega ima komunikacionu vrednost, ali ne samo informacionu, nego i umetničku. Na televiziju gledam kao na sinkretički medij koji objedinjuje široko područje ljudskog stvaralaštva, pa i umetničkog, ali uvek s idejom da se obraća širokom i raznovrsnom auditorijumu i da treba da zadovolji očekivanja većine u toj publici. Kod nas se, nažalost, u poslednje vreme televizija doživljava isključivo kao sredstvo informisanja, pa i propagande. To je nepravedno njenu ulogu veoma suzilo, stavilo je prvenstveno u fokus političkih dešavanja. Time se čini nepravda ogromnom broju ljudi koji se televizijom bave na drugi način, koji u njoj nalaze zahvalno sredstvo za umetničku kreativnost i za značajnu kulturnu ulogu koju televizija ima.

Kako prevazići paradoks elitističke estetike i njenih udara u takvom multimilionskom auditorijumu kao što je televizija?

Elitizma nema ukoliko se televizija koristi za stvaralaštvo proverenih vrednosti, ukoliko, kloneći se populizma u lošem smislu reči, medij isti oprez sačuva i prema pretencioznosti kvazi umetnosti koja bi da korespondira samo sa „posvećenima“. Krajnosti, jednostavno, nisu u prirodi medija. Nema opravdanja za snižavanje kriterijuma, za podilaženje prostom ukusu i niskim strastima – ali ni za avangardizam po svaku cenu, egzibicionizam i proizvoljno „umetničarenje“ nadobudnih autora. Smisao rada urednika na TV upravo je u pronalaženju srednje linije i ravnoteže između objektivnih mogućnosti recep-

* OTAŠEVIĆ, Branka – srpska TV-kritičarka, novinarka – rođena u Beogradu, 16. septembra 1945. u porodici Svetozara, pravnika i majke, Miroslave Filipović, službenika. Maturirala XIV beogradsku gimnaziju. 1964. diplomirala jugoslovensku i svetsku književnost, na Filološkom fakultetu u Beogradu, 1970. Objavljuje od 1963 u „Studentu“. Od 1970. profesionalni novinar, u „Politici“ od pripravnika do urednika. Aktuelni je TV kritičar i urednik u Kulturnoj rubrici „Politike“. Sarađivala s Radio Beogradom, TV Beograd, „TV novostima“, „TV revijom“, časopisom „RTV teorija i praksa“. Autor je autorskih rubrika *Beleške o TV programu* („Politika“ od 1982), *Na javnom kanalu* („TV novosti“, 1991–92), *Branka Otašević vam preporučuje* („RTV revija“, do 1992), *TV mreža* („Nova Nada“, od 1995). Izveštavala sa međunarodnih TV festivala (Prix Italia, Montre, Prag itd.) i bila član žirija. Bila dopisnik iz Beograda mesečnika „TV Business International“. Dobitnik nagrade Duda Timotijević (za TV kritiku, 1983, 1990). TV kritike, recenzije i napisi Branke Otašević su pouzdan i objektivni, angažovan i kritičan sud o recentnom televizijskom stvaralaštvu. Metod TV kritike ukazuje na ličnost čiji sudovi nepristrasno pokušavaju da ukažu na značaj i prirodu TV kao izuzetnog društvenog medija i njegove estetske i umetničke aspekte, s namerom da se televizijsko stvaralaštvo stavi u opšti interes kulture i društvenog života. Upravo sve navedeno čini sadržinu njene knjige *TV kritika*.

cije u širokom gledalištu i neophodnosti da i ovaj medij podstiče ispoljavanje kulturnih i umetničkih potencijala i izlazak vrhunskog stvaralaštva na javnu scenu. Programska ponuda, generalno uzev, ne treba da ostane na pojedinim potrebama i očekivanjima „konzumenata“ – ali ni da ide dva koraka ispred. Televiziji je dovoljan i korak, a uspeh je već ako uz nju masovna publika ka estetskom priđe bar za pola koraka.

Kako otvoriti više prostora estetskom na TV?

To se najlakše postiže, koncipiranjem tipa televizije koji određene grupe hoće da prave ili za koju odgovaraju. Ponuda televizijskih kanala i tipova televizija vrlo je disperzivna i ona je u poslednje vreme umnogome zabavljачka, umnogome komercijalna. Ali verujem da će uvek ostati prostora za umetnost na televiziji i da je to ako ni za koga drugog, područje obaveznog delovanja javnih, nacionalnih televizija, - što je stav prihvaćen i priznat svuda u svetu. Svuda postoje i dodatni finansijski stimulansi za vrhunsku umetnost na televiziji. Govorim sada o umetnosti koja se stvara negde drugde – u pozorištu, na koncertnim podijumima, u likovnim galerijama, - a prenosi se na televiziju kroz razne forme prezentacije i interpretacije. Ali tu mislim i na umetnost koju može da stvara sama televizija, pre svega igranim i dokumentarnim žanrovima. Ta vrsta produkcije, ne bez razloga, dugo je bila na zasluženom pijedestalu. Moglo bi tako biti, u budućnosti, jer verujem da je čak i najšira publika već pomalo zasićena lakim atrakcijama, površnim vidovima zabave i da joj je potreban jači estetski i emocionalni doživljaj, jedna vrsta katarze koja može da se doživi i uz mali ekran. Igrana, dramska, muzička, dokumentarna produkcija televizije, ona su područja delovanja koja mogu da odgovore takvim potrebama.

Hoću reći da nema jedne televizije za sve, da je televizija u svojoj suštini u svojoj društvenoj, socijalnoj nameni i komunikaciji tako raznovrsna, razuđena, kakvi su i sami žanrovi na televiziji, kakve su same pojavnosti i oblici, prezentnosti tog stvaralaštva.

To je tačno, u svetu izdelađenih poslova sve više ima strogo namenskih kanala koji se obraćaju određenim tipovima publike, određenim generacijskim grupama. Počela je i era interaktivne televizije u kojoj će svaki gledalac sam biti urednik svog ličnog, jedinstvenog, neponovljivog TV programa. Verujem da televizija opšteg tipa, ipak, ima perspektivu.

Da se vratim samoj suštini televizije, kao prenosnom mediju. Da li biste neke događaje pomenuli i neke oblike u kojima televizija zaista postaje prenosnik u jednom smislu takvih predstava koje će zaokupiti pažnju planetarnog interesa?

Meni se čini da uz sport to jesu i vesti. Pod vestima podrazumevam dnevne političke i druge aktuelnosti. Takvi događaji sigurno ulaze u globalno svetsko iskustvo preko velikih satelitskih kanala. Ali mislim da se takvo isku-

stvo sve više stvara i preko televizijskih serija. To je jedan autentično televizijski žanr koji ima ogromnu popularnost svuda u svetu. Najuspešnije serije, bilo da su vrhunske, umetničke vrednosti, bilo da su industrijski proizvedene kao izrazito komercijalno potrošno dobro, pokrivaju celu planetu i postaju zajedničko dobro čovečanstva. Taj fenomen možemo i kod nas da proveravamo praktično svakodnevno. Uspeh takvih proizvoda počiva na univerzalnim ljudskim potrebama. Jedna od njih je, po mom uverenju, potreba za pričanjem priča. Serije, kao neka vrsta romana u nastavcima, odgovaraju senzibilitetu modernog čoveka. Pričaju priče u elektronskom mediju, a izazivaju ono što se od priče, dobre priče, uvek i očekuje: da dođe do izvesne identifikacije sa junacima i situacijama, da se pokreću osnovne ljudske emocije, ljubav, strast, patnja, radost, da se podstiče mašta i da se doživi pročišćenje koje nam je svima potrebno i koje televizija može, u svojim najboljim dometima, da pruži isto kao i dobra pozorišna predstava ili knjiga.

Koje su Vaše najsnažnije impresije u doživljaju televizije?

To su direktni prenosi raznih događaja, pomenusmo sportske i političke, ali i neke umetničke, klada doživljavate zajedništvo sa hiljadama, stotinama hiljada, čak i milionima ljudi i kad osećate da delite izvesno uzbuđenje, izvesnu emociju, sa ljudima koje nikada nećete sresti. Ali znate, očekujete naime, da reaguju slično kao i vi. Zadovoljstvo zajedničkog doživljaja postoji i kada ono nije simultano, pri gledanju drame, serije ili muzičkog spota za koje je izvesno da su internacionalno poznati. Verujem, recimo, da uživanje delim s drugima uvek kad gledam video spot u kome Monserat Kabalje i Fredi Merkjuri pevaju Barceloni.

Šta Vas posebno zadovoljava u recepciji TV stvaralaštva?

Zadovoljava me uvek ono što je uzus dobrog novinarstva, kad se istražuje, potom profesionalno prosledi najautentičniji mogući znak o događaju. Istovremeno, bar u meni, uvek postoji svest da medij zna i hoće da manipuliše, da može da pokaže neke elemente koji su nadograđeni. Da ta stvarnost, kao što kažu teoretičari, ume da bude „stvarnija od stvarnosti“ i da ljudi, obični gledaoci televizije, vremenom potpuno gube zadržku i možda nisu svesni da pristaju, zapravo, na viđenje nekog drugog, onog koji drži kameru u ruci, onog koji postavlja kameru na ovo ili ono mesto, onoga koji montažom od delova događaja sklapa jednu novu, svoju sliku. To je u prirodi medija, ali može i da se zloupotrebi. Ali, isto tako, raduje me svaka emisija koja poseduje izrazitu televizičnost, što će reći da je ishod televizijskih sredstava, svojstva, jezika, izražajnih moći i takva ne bi mogla nastati ni u jednom drugom mediju.

Nema sumnje da je u središtu vašeg kritičkog interesovanja televizija kao celina, ne samo umetnički, dokumentarni, ili igrani program, ne samo prenosna televizija, nego, rekao bih, televizija u celini. Kako i na koji način pišete o televiziji, kao stvaralaštvu? Kojih metoda se pritom pridržavate u TV kritici?

Poštujem to što smo maločas zajednički konstatovali: da je televizija sveobuhvatni medij i da je tako doživljava i većina gledalaca. A pošto ja pišem za te gledaoce kao čitaoce, onda pokušavam da svojim osvrtima dotaknem upravo celu lepezu žanrova, sve segmente programa i da ne pokažem da imam preferencije koje su lične prirode i odnose se, primera radi, na dokumentarni i igrani program kao ono što mom ličnom interesovanju najviše odgovara. Nastojim da pišem o celini ponude. Ali kako se ne može pisati o svemu što je ponuđeno, pa i viđeno, već izbor emisija koje će se pominjati predstavlja početak preuzetog posla. Svojom obavezom smatram komentarisanje svake domaće serije i drame, svakog novog ciklusa (ponekad u više navrata), obimnih, komplikovanijih projekata iza kojih stoji veći rad TV ekipe.

U tom izboru rukovodim se i najavama koje daju same televizije, od pomoći su napisi u štampi, razgovori s urednicima i autorima. Ponekad, njihove izjave pomažu da se pravilno usmeri kritička pažnja; ponekad se ispostavlja da je na ekranu malo onog što su autori hteli da pruže, ili su uvereni da su pružili. U „pripremne radnje“ spada, kad god je moguće, čitanje originala ako je u pitanju adaptacija književnog dela, podsećanje na ličnost, epohu, društvene okolnosti vezane za temu emisije, izvlačenje iz sećanja ranijih sličnih TV ostvarenja, autorskih poduhvata. Takva ukrštanja po vertikali ali i horizontali, otkad ima više TV kanala, omogućuju poređenja koja su, pretpostavljam, zanimljiva čitaocu isto koliko i reč o pojedinoj emisiji jer se i sam TV gledalac neprestano „šeta“ od kanala do kanala. Metod kritike je, zavisno od povoda, različit. Međutim, neki elementi ostaju isti. Svaka emisija pojedinačno mora da se sagleda u opštem kontekstu, da se zna da je posledica različitih poslova i različitih uloga: tu postoji neko ko je urednik ili producent, neko ko je reporter ili novinar voditelj, neko ko je napisao scenario, neko ko je režirao, neko ko je igrao, neko ko je interpretirao i naravno, neko ko sve to gleda. Kroz prikaz emisije komentariše se većina pomenutih uloga, ili bar one koje su presudno uticale na rezultat – dobar ili loš. Namerno ističem taj kontrast – dobro ili loše – zato što je takva manjina programa na televiziji. Čini mi se da je gro televizijske produkcije – možda i mora da bude zbog masovnosti te produkcije – osrednjost, nešto što je obično, svakodnevno, standardno i ne pobuđuje na posebne reakcije. Za komentatora ili kritičara važne su one stvari koje iz te osrednjosti iskaču, bilo na jednu bilo na drugu stranu. To su i zahvalniji povodi za pisanje, jer tada imate mogućnost da se usredsredite na neke od bitnih elemenata svake televizijske emisije o kojima sam maločas govorila. Potrebno je, zatim, da se svaka stvar stavi u opšti urednički ili autorski koncept, u, kako se to obično kaže, uređivačku politiku određenog televizijskog kanala, ili u umetničku radionicu nekog autora, da se podseti na nešto što je prethodilo ili na nešto

što se očekuje i najavljuje. I da se dužna pažnja pokloni svim ljudima koji u televizijskom poslu, kao timskom, kolektivnom delanju, učestvuju.

Znači, Vi apsolutno podvlačite kolektivnu prirodu stvaralaštva televizije. Kakva je u tom kolektivnom stvaralaštvu uloga TV reditelja kao tvorca celine i čijom voljom svako stvaralaštvo, pa i televizijsko stvaralaštvo, postaje estetska umetnička celina?

Ta uloga je različita u zavisnosti od televizijskih žanrova. Jedna je uloga reditelja u direktnom prenosu, druga je uloga reditelja u televizijskoj drami. Što se tiče prvog, recimo, smatram da je to kreativan posao zato što upravo rasporedom uglova gledanja, zalaženjem u unutrašnjost događaja koja nije dostupna ni svim ljudima koji mu prisustvuju, reditelj „komponuje“ direktan prenos. Dodatnim slojevima povećava informisanost događaja. Evo, primera radi, u sportskim prenosima to su slow motions, to je vraćanje kadrova, to je opremanje slike na ekranu statističkim podacima, to su pogledi na igralište ili na trenerske klupe. To je obilje elementa od kojih vešt reditelj direktnog prenosa može da napravi mnogo bogatiju, slojevitiju i rečitiju priču nego pukim „pokrivanjem“ igre na terenu. Sportski i uopšte direktni prenosi Mome Martinovića su primer par excellence za ono što želim da kažem. Koliko je kreativnosti u toj vrsti TV realizacije! Treba pomenuti i Veselina Grozdanića i Vujadina Vujovića, pripadnike te „beogradske škole“ koja pomera granice. U slučaju televizijske drame režija je bliža umetničkim kanonima, rediteljskom zadatku u pozorištu ili na filmu i ona zahteva drugačiju aparaturu pri vrednovanju.

A kad, na primer, Stanko Crnobrnja režira muzičke emisije i šou programe, valja se baviti idejom vizuelizacije, umećem dizajniranja, montažnih kombinacija, dekorisanja. U svim pomenutim vrstama režije reč je o kreativnom poslu za koji treba i zanata, ali i ličnog nadahnuća i talenta, kao u svakom stvaralaštvu.

Navodeći slow motion, zatim probleme kadriranja, čini mi se da na neki način ukazujete na gramatiku televizijske režije. Da li biste mogli kao čovek znanja o tom fenomenu, o toj veštini i o toj disciplini, sami da režirate? Da li je i kritičko promišljanje neka vrsta rediteljskog mišljenja fenomena sinkretizma o kome ste govorili?

To tumačenje ili ta pretpostavka mi zaista nisu bliski. Onaj ko piše književnu recenziju ne mora da bude sam po sebi dobar pisac beletristike. Pa ni onaj ko piše o televiziji ne treba da ima iluziju da bi umeo da režira. Mogao bi, eventualno, da bude dobar urednik, savetnik, mentor.

U čemu je zapravo stvarni doprinos TV režije, umetničkim preferencijama same televizije?

Svet pojedinca pomalo nam izmiče zato što je televizija sklona totalu, pokušava da pokaže život u njegovoj ukupnosti. Ali opšte pojave, bar na televiziji, najefektnije se pokazuju i dokazuju kroz priču o pojedincu i tada su i prijemčivije za gledalište. Tragičan rat koji smo imali na prostorima bivše Jugoslavije, doneo je na ekran obilje slika masovnih stradanja, razaranja i patnje. Ono je, čini mi se, sporije dopiralo do svesti televizijskog gledaoca, jedno vreme prezasićenog tim ratnim užasima, nego fokusiranje na pojedinačne ljudske sudbine u ratu. To je ono što se kao televizijska slika bolje pamti, a kao doživljaj dublje urezuje u srce čoveka koji gleda. Znaju to vrsni dokumentaristi koji su odabrali da masovnu kataklizmu slikaju kroz niz medaljona o pojedinačnim izbegličkim sudbinama ili o ljudima koji su izgubili svoje najbliže. I tu odmah pomišljam na Božidara Kalezića sa nekolikim emisijama o stradalnicima ovog rata. Njegove emisije o životnim marginalcima najbolje su, mada posredno, svedočile o društvenim prilikama, duhovnom propadanju, osiromašenju svake vrste. Kalezić se bavio i TV portretisanjem umetnika, slikara, s namerom da to njegovo „slikanje“ takođe bude umetničko. Slične zasluge za nastajanje nove vrednosti predočavanjem stvaralaštva drugih, mahom umetnika teatra, ima Feliks Pašić, autor dokumentarnog ciklusa „Među nama“. Umetničkim težnjama televizije može se „služiti“ i van umetničkih redakcija. Po logici stvari, umetnički, posebno dramski u direktnoj su funkciji umetnosti i najviše privlače reditelje kao široko polje za razmah njihove imaginacije.

Nema sumnje da je stvaralaštvo Božidara Kalezića jedan oblik crne televizije i da predmet njegovog kadriranja su total marginalnih svetova kako ste ih imenovali, ali svet nije samo to. Svet je upravo ono što ste rekli na početku ovog razgovora, jedan sinkretički fenomen. Mislim da ste u pravu da televiziju možemo imenovati kao jedan sinkretički fenomen u našem vremenu, možda najprimereniji i najobuhvatniji, mada sinkretizam i jeste jedna od središnjih karakteristika stvaralaštva u našem vremenu. Može se govoriti i o literaturi kao sinkretičkom fenomenu, pozorištu, muzici. Možda je umetnost našeg vremena koju možda najčešće pogrešno imenuju postmodernom umetnošću, ustvari neka vrsta u istoj slobodnoj sintaksi, u tom, rekao bih, haosu, u tom anstisitemu pojava i pojavnosti i jeste jedan sinkretički fenomen koji je možda najprimereniji i samoj televiziji. Ja bih vas zamolio da malo taj pojam pojasnite i da, televizija zaista ima jedan širok dijapazon od tog intimističkog, najintimnijeg, od tog rekao bih celularnog pa do makrokosmičkog, od tog pojedinačnog tipa do nekog univerzalnog. Od tog crnog, najcrnjeg, kakva je Kalezićeva televizija, možda samo jednim malim aspektom, jer zapravo crno stvarno nismo uspeli da sagledamo u našem vremenu, pa do jedne svetlosti, do jedne neverovatnosti.

Molim vas da pojasnite fenomen televizije kao svojevrsnog modernog sinkretizma.

Ja ne umem to teorijski da objasnim, ali je to moje osnovno doživljavanje kao gledaoca, ili da kažem, kao nešto stručnijeg gledaoca od većine. Ona je u sebi zaista sjedinila razne ljudske delatnosti i razne umetnosti. Ona je i posao novinara i posao reditelja i posao glumca i posao dokumentariste, ali pošto sam počela da pominjem imena a vi ćete se složiti kasnije, tamo kada smo govorili o direktnom prenosu i o sportu, volela bih zaista da se kaže da mislim da su *Radovi Mome Martinovića* nešto što je par excellence primer za to što sam htela da objasnim. Koliko je kreativnosti u toj vrsti televizijske režije! On je upravo objavio knjigu.

Da se vratimo možda na ovo o crnoj stvarnosti. Ima nešto što je čudno, a mislim da je tako. I televiziji, a i mnogim drugim umetnostima, lakše je, čini mi se, apsurd je u pitanju, ali lakše je da dobro predoči dramu i tamnu stranu života, nego to svetlo.

Kako Vi, kao kritičar vršite analizu rediteljskog TV stvaralaštva?

Kad je u pitanju režija u dramskom programu, moje je uverenje, možda pogrešno, možda će naročito problematično zvučati mlađim TV stvaraocima, da bez dobrog scenarističkog predloška, bez valjanog dramskog, dramaturškog elementa, nema uspešnog rediteljskog rezultata. Reditelj može da „popravi“ tekst, da mu doda višeznačnost, da ga razigra, bogati dramsku atmosferu, pojačava ili pomera akcente, menja ključ ili pročišćava stilsko određenje dela, ali bez plodnog scenarističkog tla nema ni zrelog rediteljskog rada. Scenaristički udeo kao da je zapostavljen na našoj televiziji, i otud i dolazi do oscilacija u dometu televizijske drame i televizijskih serija. Što se tiče rediteljskog postupka mislim da je najvažnije da televizijski reditelj poštuje bitne odlike žanra, da zbog komunikacije sa širokim gledalištem mora se držati izvesne razgovetnosti postupka, da prevelika asocijativnost, prevelika apstrakcija u jeziku upotrebljenom za režiju TV drame predstavlja rizik i da se tu može izgubiti ona neophodna kola s gledalištem. Po mom shvatanju, televizija, pa i televizijski autori, imaju pravo na eksperiment, to uopšte nije sporno. I svako slobodno kombinovanje elemenata je dozvoljeno. Ali mora da postoji „svarljiva“ mera rediteljske slobode koja će njegovo delo ostaviti razumljivim, komunikativnim. Televizijski reditelj stalno mora da ima na umu kome se obraća. Da on, naravno treba da sledi autorsku intuiciju i traga za inovacijama. Ceo istorijat drame iz Beogradskog studija upravo pokazuje raznovrsnost rediteljskih postupaka, mnogo smelih rešenja koja su išla, može biti, ispred svog vremena. Pomenuću nezaobilazne Borisa i Tucka (Borisa Miljkovića i Branimira Dimitrijevića) sa *Ruskim umetničkim eksperimentom*, posle i sa *Šumanovićem*. Tu je i *Slučaj Harms* Slobodana Pešića. Bilo je još u vremenu koje ja pamtim, nekoliko takvih primera, dela daleko od svake konvencionalnosti. Naterala su publiku da uloži napor da gleda i razume i nadam se da je ona to uspela. To je uvek manji deo

produkcije, ali dragocen. Savremeni film, sve više koristeći neka televizijska sredstva, elektronsku grafiku, animaciju i razne druge trikove i vizuelne egzibicije, pokazuje da nastaju ili suviše barokne strukture, koje može biti i zamaraju gledalište, ili opet neke smeše koje se svode samo na smenu slika kao bombardovanje čula, propuštajući priliku da dođu do srca i razuma gledaoca. A televizija mora da se pravi zato da bi neko gledajući je nešto saznao, nešto proživeo, nešto osetio. Ako toga nema, ona je zaista hladan medij. Znam da postoje te teorijske definicije o hladnom mediju, no mislim da televizija može da bude veoma vruća, samo je pitanje kako je čovek upotrebljava.

Nema sumnje da bez dobre partiture nema ni dobre muzike i mislim da ste ovim svojim prethodnim iskazom i odredili estetski predmet režije, kao i režije uopšte, i da ste ukazali i na osnovni umetnički zadatak reditelja u tako složenom, kompleksnom mediju kakva je televizija, kako kritički vrednovati dramsko TV stvaralaštvo?

Velika je sreća televizijskog reditelja što oni imaju raznovrsnije izražajne mogućnosti nego reditelji u pozorištu i na filmu. Televizija je uticala na teatar time što je prihvatio fragmentarnost kao osobinu TV medija, mozaičnu strukturu koja se dramski i rediteljski može rasklapati i sklapati. I film je štošta koristio od televizije. Nikad nisam bila sklona da glavnu definiciju televizijske režije vidim samo u krupnim planovima. To je pojednostavljeno tumačenje, mnogo je više osobenih sredstava koja stoje na raspolaganju televizijskom reditelju da stvori autentično televizijsko delo.

Pre svega strukturiranje vremenskog prostora...

Pre svega strukturiranje vremenskog prostora, mešanje planova, retrospekcije. Ali, naravno, sve korišćeno tako da se stvori celovitost priče, njen suštinski kontinuitet u vremenu i prostoru, da bi se postigla razgovetnost, da bi poruka stigla do gledalaca. Kod televizijske režije, bar u našem slučaju sasvim na mestu je ona pomalo istrošena, ali u osnovi tačna fraza: glumačka podela je pola završenog posla. S obzirom na fenomenalne mogućnosti našeg glumišta, na generacijski raspon koji se svake godine povećava novim mladim ljudima koji suvereno ulaze u tu profesiju. Televizijski reditelji dobijaju šanse da svoje autorske ideje bolje ostvare već time što imaju veliki izbor izvrsnih glumaca.

Bez kamermana, bez miksera, bez montažera, bez postprodukcije i napokon, bez direktora, urednika, ne bi bilo moguće takvo živo stvaralaštvo TV reditelja. Kako vidite reditelja kao Primus inter pares – prvog među jednakima?

Nikako ne bih htela da omalovažim rediteljski udeo, ali mislim da je bilo sijaset primera da su kamermani, direktori fotografije povećavali opšti nivo a montažeri uspevali da ponekad i konfuzne zamisli reditelja, vrate u kolosek i

da ih učine u krajnjem ishodu boljim. Uopšte, mislim da je odlika naših televizijskih reditelja nedovoljna kritičnost prema nasnimljenom materijalu. Jedan problem je za njih, bar kod nas u poslednje vreme, skučenost sredstava, manjak trake, nemogućnost da se radi više dublova, da se stvori dovoljno građe, pa da se ona potom najracionalnije iskoristi. Ali, s druge strane, nalazi se problem „slabosti“ prema snimljenom materijalu, nekakvo, valjda lično, autorsko osećanje da je sve važno, te nastaje ekstenzivnost koja se može primećivati u znatnom delu igranih struktura. Više sati pažljivog, „samokritičkog“ rada u montaži moglo bi biti lek za ovu boljku. Postoji još jedan uzus koji je nametnut rediteljima i može da bude hendikep – to su unapred dati termini. Kod TV drame, epizoda serije i nekih drugih vrsta emisija, šema je zadala trajanje od 29 do 55 minuta i to je takođe nešto što ograničava autorsku slobodu. Pitali ste me i za imena reditelja. Onoliko koliko ja pamtim – jer ja ipak na ovaj način gledam televiziju 15 godina a ona ovde postoji gotovo 5 decenija – moram da pomenem nekoliko ljudi koji su, uostalom i bez ovog mog pominjanja već ušli u istoriju. Jedan od izvanrednih reditelja po bogatstvu žanrova kojima se bavi u igranoj strukturi jeste Aleksandar Đorđević. Nezaobilazne su neke tzv. dokumentarne drame Save Mrmka (*Dolazak ratnika, Povratak maršala*), pa *Jastuk groba mog, Gospođa ministarka...* Sad je teško da se setim svih naslova. Svoj pečat dao je Đorđe Kadrijević nekim istorijskim dramama, naročito zbog izvanredne likovnosti koju nose ta njegova dela. Pomenula sam već mlađe autore koji su birali drugačiji proseed, koristeći mnogo više tzv. sportsku formu, ozbiljnije strukture. Veliko ime iz „stare garde“ je naravno, Ravasi, koji je jedan od pionira i doajena. Neke odlične stvari dala je Soja Jovanović, koja je i sa dramom, kao pojedinačnim ostvarenjem i sa serijom kakva je bila *Pop Ćira i Pop Spirana* najbolje do sad upotrebila humor i našu komediografsku klasiku. Ona je na svim top listama jedna od deset najboljih i najslavnijih, a po sudu publike i na samom vrhu (*Izvinjavamo se, mnogo se izvinjavamo*). I Dejan Ćorković se ustrajno i posvećeno, bavio književnom baštinom, posebno adaptacijama proze srpskih realista. Srđan Karanović je dramom „Pogledaj me, nevernice“ takođe ostvario novi put. Neke od Žilnikovih drama – izdvajam *Bruklin, Gusinje*, primer su kombinovanja dokumentarnog i igranog rada sa naturšicima. To su stožeri, rekla bih, oko kojih je posle bilo još epigona.

Koje ličnosti su dale doprinos razvoju TV kritike u nas?

Reper za mene kad sam počinjala bila je Olga Božičković, to je bilo štivo na kojem sam učila.

Šta je bio njen kriterijum, metod, njen pristup televiziji, da li ga je samo opisivala kao jedan fenomen ili je učestvovala u tom stvaralaštvu, ili pak, i kritički uticala na njega?

Ona je radila veoma analitički, samo što je u to vreme neko nepisano pravilo bilo da će se kritičar osvrnuti uglavnom na umetničke i igrane programe, a ne na celinu medija ovako kako smo je mi postavili u razgovoru. Koleginica Božičković je apsolutno vladala kritičarkom aparaturom kad je taj domen stvaralaštva u pitanju, s obzirom da je pre toga pisala i o pozorištu i o filmu. Koliko je uticala na razvoj televizije, teško je reći. Intimno je pitanje svakog kritičara da li on time što radi nešto menja. Nije na kritičaru da to kaže, pa se ja uvek libim da javno odgovorim. Činjenica je da u poslednje vreme, poslednjih 7–8 godina – a to se poklapa i sa sužavanjem prostora kojim se bavimo, smanjenjem Jugoslavije i gubitkom nekih velikih i kulturnih i medijskih centara koje smo imali u onoj Jugoslaviji – gubimo i kritičare koji hoće da se temeljitije bave analizom medija, da se ne oslanjaju samo na svoje impresije, već da pokušaju da svoje mišljenje kritički zasnuju govoreći o elementima svake emisije, o odlikama žanra, spremnih da TV program jasno ocene, jer kritika bez ocene ipak nije kritika. Naravno, govorim o novinskoj kritici. To jeste specifičan vid saopštavanja, on takođe ima svoja ograničenja. S jedne strane, sveden prostor kojim se raspolaže u novinama, s druge strane, opet, potrebu da izbegava suviše stručnu terminologiju, teorijske osnove, citate, naučne izvore. Kad je čitalac dnevnih novina u pitanju, računa se na publiku opšteg tipa, koja ne mora da raspolaže stručnim znanjima i kao što televizija mora da se razume sa svojim gledaocima, tako i kritičar koji u novinama piše o televiziji mora da se razume sa svojim čitaocima. Ne sme da ode ni u preveliku eksplikaciju ni u „teoretisanje“. On mora da pruži čoveku priliku da dvoje mišljenje o viđenom uporedi s nekim drugim ili – što bi meni bilo veoma drago ako je tako – da posle kritike bolje razume ono što je video, da uoči neki dodatni sloj, neku dodatnu vrednost ili neku dodatnu manu koja mu je, može biti, promakla.

Ima li TV kritičar pravo na grešku?

Svako ko radi na televiziji ima pravo na grešku. To je moje duboko uverenje i nije problem u tome napraviti grešku, nego je problem u tome umnožavati je, ponavljati je, namerno raditi nešto protiv profesionalnih pravila i svojih ubeđenja. Ali svako ima pravo na promašaj i na slab rezultat. Samim tim, i kritičar ima pravo na grešku. Novinskom TV kritikom uglavnom se bave ljudi raznih profesionalnih iskustava, s različitim stručnim kvalifikacijama. Nema fakulteta koji će vas neposredno školovati i osposobiti da budete TV kritičar. Neophodno je, pre svega, široko opšte obrazovanje, situiranost u više umetničkih oblasti (književnost, teatar i film). I potrebno je biti otvoren. Stalno sebe držati pod izvesnim naponom da se uoče nove generacije, nove forme, novi prosek, da se ima sluha za inovacije, da se ne ostaje samo na sigurnom terenu klasičnih obrazaca i nespornih standarda, kao jedinim merilima. U tom pogledu

uvek mi je bilo milo kada sam mogla da uočim ljude koji dolaze da osvoje medij. Sećam se, s tim u vezi, jednog ciklusa studentskih drama, gde su bile drame Marka Marinkovića *Kroz prašume Južne Amerike*, Bobana Skerlića *Šangarepo, ti ne rasteš lepo*, Ružina osveta Aleđa Kurta, Pa Miloša Radovića (prvo drama *Vidim ti lađu na kraju puta*), zatim *Brod plovi za Šangaj*, Mirjane Vukomanović i njene režije drame *Kod poslednje slavine...* Ako kritičar nije ostrvljen, ako nije podložan tonu apriornog presuđivanja, ako vodi računa o kvalifikativima koje upotrebljava, on neće pogrešiti čak i ako pogreši, čak i ako nije u stanju da u datom trenutku na najbolji način proceni neko delo. Kad govorimo o mom kritičarskom metodu, držim se jednog pravila koje je lično moje. Nastojim da svako delo o kome ću pisati, pa čak kad je igrani program u pitanju, recimo TV drama, gledam onda kad ga gleda i ostala publika, ni pre ni posle. I da ga ne gledam drugi put, ponovo, na snimku, da bih „utvrdila gradivo“. Smatram da je televizija takav medij da sve što se za nju pravi mora u prvom prikazivanju da kaže ono što ima. Zato sebe najčešće stavljam u poziciju muzičkog kritičara. On sedi u dvorani, sluša sa ostalima, sluša tad, to izvođenje, tu interpretaciju. Filmski kritičar možda može dvaput da pogleda isto, da proveriti svoj utisak, da vidi da li je nešto propustio, ali ja tome ne pribegavam jer pokušavam ipak da se uvrstim među redovne gledaoce koji su jednu dramu dobili tad, tog dana, u tom trenutku, pod takvim okolnostima, često pod utiskom onoga što su videli neposredno pre, a kad razmišljaju o njoj i pod utiskom onoga što su neposredno gledali posle date emisije. I na taj način se vraćamo na početak: televizija jeste jedan sinkretički, mozaički medij, gde svako parče, na toj tekućoj traci ima smisao ne jedino samo po sebi, nego i u okruženju u kome izlazi u javnost. Televizija, naravno, ima mogućnost repriziranja i ima stvara trajne vrednosti. Iz ovoga što sam maločas rekla ne proizilazi da mislim kako jednu dramu ili jedan dokumentarni program treba praviti samo za danas i ovde. Dobro TV ostvarenje apsolutno mora da traje u prostoru i vremenu i mora da ima 90 odsto ili čak 110 odsto efekta kad se prikaže 5–10 godina kasnije. Ali, zadatak TV kritičara je da reaguje na odjek, na recepciju tog dela odmah, onda kada je prvi put i premijerno prikazano. Mislim da je to pošten odnos. On rizikuje greške o kojima smo razgovarali, jer ne daje mogućnost provere, ne daje vreme za ponovno gledanje, za neko duže promišljanje. Ali ja sam na to pristala, prihvatajući ovaj posao.

Može li se govoriti o Vašem metodu TV kritike kao kulturološkom promišljanju TV stvaralaštva?

Da, kulturološko je prava reč. Ono do čega je meni najviše stalo jeste zalaganje za određenu kulturnu matricu koju televizija stvara i u koju se uklapa.

Nema sumnje da je možda kritičko promišljanje umetnosti jedna od najdelikatnijih oblasti ovog stvaralaštva, jer je kritiku nužno smatrati, a ona to i jeste u svojoj suštini, konstitutivnim delom samog stvaralaštva. Pored kritičke metodologije mi umetnosti i stvaralaštvu prilazimo i na različite druge načine. Jedan od načina, jedna od metoda je estetičko istraživanje koje ima svoje dalje

perspektive u celom teorijskom uopštavanju, ali kada govorimo o estetičkom istraživanju, onda mislim na jedno osobito istraživanje koje u najbližem poetskom smislu u samom umetničkom istraživanju i kritičkom istraživanju.

Kako vi gledate na ovu vrstu istraživanja i promišljanja o umetnosti i same umetnosti i na koje biste još metode ukazali kao neophodne i samom činjenicom da se radi o jednom možda središnjem fenomenu u našem vremenu kakvo je televizijsko stvaralaštvo, jer ono podrazumeva zaista istinski, duboko, najdublje, suštinski sinkretički fenomen. Jer u televiziji je sve. Televizija je postala čak i život. Kao što je i sam život postao televizičan. Naravno tu postoje mnoge prepreke i mnoga suprotstavljanja, pre svega u komunikacionom jednosmernom komuniciranju, jer televizija je još uvek u ovom sadašnjem standardu, on je veoma zastareo, on je praistorijski, on je prošlost, on je jednosmeran. Kako vi gledate na mogućnosti zasnivanja i drugih metodologija kada je reč o promišljanju televizije kao takve, ili ukupnog stvaralaštva?

Ne znam kako da vam odgovorim na to pitanje. O televiziji budućnosti koja nam je, evo, pred vratima, sa interaktivnom televizijom, sa čipovima, digitalnom tehnologijom, pisaće, nadam se, neko drugi, meko mlađi, ko će to bolje razumeti, kome će te stvari biti nešto najprirodnije, ko će ih lako savladati. Ja više razmišljam o onome što je iza nas, o toj televizijskoj istoriji koja traje već skoro pola veka, nisu još urađeni fundamentalni poslovi koje ta istorija nameće. Pre svega, krajnje je vreme da se sredi faktografija, da se naprave popisi, da se formira nešto kao televizijska kinoteka, teveteka, videoteka, kako god se to zvalo, da se stvori neka vrsta muzeja televizije koji bi sistematski obradio sve ono što je dosad stvoreno. Sasvim je, zato, vreme, za antologije raznih vrsta, antologije tekstova, antologije po žanrovima, zbornike o stvaraočima. Ne vidim zašto već nema ni jedne monografije o nekom velikom televizijskom stvaraoču. Monografiju bi morali imati Aleksandar Đorđević, Slavoljub Stefanović Ravasi, Radivoje Lola Đukić, Sava Mrmak, Novak Novak, Zdravko Šotra. Govoreći o igranom programu usredsredila sam se na TV drame, a nepravедno bi bilo zaboraviti na serije i njihove autore. Najmanje što ovom prilikom mogu jeste da pomenem *Grlom u jagode*, *Više od igre*, *Sivi dom...* Bilo je mnogo dobrih igranih serija za decu. O televiziji za decu nismo uopšte razgovarali. Vera Bjelogrić, Dušan Radović, Mila Timoti Bajford sa emisijama koje se žanrovski prelivaju – nisu samo serije, nisu samo drame, nisu samo zabavni programi, nisu samo edukacija – stvari su kojima bi Televizija Beograd, ako drži do sebe, a ona očekuje da drugi drže do nje, morala da se pozabavi na rečeni način. Do teorijskih sublimacija može se doći tek ako se prvo sistematizuje građa, kad se jednom crno na belo stavi šta je to sve urađeno. Jer, vidite, i u ovom našem razgovoru pojave, autori, dela pomiču nam potpuno neopravdano samo zato što ne možemo u trenutku da ih se setimo. Nadam se da najbolje emisije ipak nisu obrisane. Ima ih koje su nestale, nepovratno. To je kulturni greh ali tako je kako je. Verujem da je dosta sačuvano. Znam da se Bojana Andrić bavila prikupljanjem tih tekstova, tih traka, da su neke knjige u pripre-

mi. Ali sve je to malo. Dakle, kad je reč o metodi, ja bih pre bila za to da zasad razmišljamo samo o arhiviranju, o obradi građe, a tek onda će se istraživačima, pa i naučnicima, pa i estetičarima, pa i teoretičarima medija otvoriti polje za njihovu delatnost. Pet decenija televizije svima njima mogu da predstavljaju dragocen fondus dosad zaista malo istražen. To je paradoksalno ako pogledate koliko je televizija sveprisutna, koliko svi o njoj govorimo, koliko svi o njoj sudimo, a koliko se malo njom bavimo na ovaj način.

Vi ste zaista privilegovana ličnost u onom smislu kada je reč o recepciji evropskog i svetskog televizijskog stvaralaštva. Kako vidite to stvaralaštvo u odnosu na naše TV stvaralaštvo danas?

Bili smo hendikepirani izolacijom. Ja sam donekle bila u kontaktu zahvaljujući međunarodnim televizijskim festivalima, pri Italiji i Zlatnoj ruži Montrea. Ono najbolje što svetska televizija stvara, kod nas, na žalost, više ne dolazi. Sve se svodi na CNN i slične specijalizovane kanale za vesti i na visokokomercijalizovane popularne serije. Ogroman prostor između, nama je nepoznat. Isti problemi muče televizijske urednike i televizijske stvaraoce svuda u Evropi. Oni pokušavaju da odgovore tom izazovu opsenjivanja prostote preko šou programa, kvizova i sličnih vidova površne zabave, specijalizovanih kanala za popularnu muziku i filmove, te da pruže mogućnost pravoj kreaciji. Po mom sudu, i tu se najviše postiže u dva domena: dokumentarnom programu i igranom programu. Što se dokumentarnog programa tiče, mu smo često zadivljeni reporterskim poduhvatima velikih svetskih stanica, izveštavanjem sa lica mesta, prisustvom u žiži dramatičnih zbivanja, bilo da su u pitanju ratovi ili prirodne katastrofe. Ali malo do nas dolazi nešto što je izvanredan domet stranih dokumentarnih programa. To su ta dugotrajna, skupa, moram reći, i visokoprofesionalna istraživanja pojedinih fenomena savremenog sveta. To su dokumentarni dosijei, razvijene forme koje uključuju kombinovanje arhivske građe, intervju sa relevantnim ličnostima, mnogo snimljenog materijala i jedno sjajno profesionalno uobličjenje, koji vam savremeni svet predočavaju kao na dlanu. Što se igranih programa tiče, svuda u svetu televizije nastoje da se vežu za svoju kulturnu baštinu, da u novi medij pretoče klasike svoje literature, dalje se snimaju tzv. kostimirane, istorijske serije, koje ne podrazumevaju samo spektakularne forme, nego i male intimističke drame o znamenitijim ljudima iz sopstvene prošlosti. Ovo što može da se vidi po svetskim festivalima u domenu drame po formi naginje klasici, počiva na vizuelnoj perfekciji i maestralnoj glumi. Snimaju se i drame i serije sa savremenim temama; jedan od producenata koji u tom pogledu daje najviše poslednjih godina, uz nezaobilazni BBC, svakako je britanski Channel four. Dobri primeri mogu se naći u malim zemljama, poput Finske ili Švedske, za Mađarsku i Češku više nije ni red reći da su male u kinematografskom, uopšte umetničkom smislu. Ne vidim zašto ne bismo mogli da budemo na njihovom tragu. Posedujemo umetničke i kreativne snage za renesansu igranog i dokumentarnog programa. Postoji još jedna oblast koja je zahvalna za maštovite ljude. To je sfera umetnosti stvarane

upravo za televiziju, balet i koreografisan specijalno za televiziju, muzičko-dramskih formi koje su prevashodno namenjene oku kamere i predodređene da se pokažu na televiziji. Imamo jedan noviji domaći primer – balet *Čudesni mandarin* u koreografiji Duške Sifnios i režiji Mihaila Vukobratovića. Okupljaju se kreativni timovi, rade se projekti sve više po narudžbini, realizacija se prepušta malim producentским i umetničkim grupama. Velike TV kuće shvatile su da ne moraju i ne treba da rade sve same nego mogu da budu katalizatori šarolikog umetničkog života koji nastaje van njihovog televizijskog studija.

Kako vidite eksperimentalne mogućnosti TV stvaralaštva?

Tehnologija više i nije toliko skupa, postaje dostupna malim producentским grupama, pa čak i autorima pojedinačno. Imamo mi takvih primera – sve ono što radi Olivera Miloš Todorović nastalo je u takvoj jednoj maloj, privatnoj produkciji. Ali, bez velikih kanala za distribuciju, a ja hoću da mi i ovaj razgovor završimo razgovorom o televiziji kao masovnom mediju, dakle bez otvorenosti velikih kanala za distribuciju takve produkcije ona će ostati nepoznata, a sigurno da ima dela koja zaslužuju da dopru do šire javnosti. Nacionalne televizije kao što je RTS morale bi jedno mesto u svojoj šemi da otvore za tu vrstu eksperimentalne produkcije, da pokažu totalitet izražavanja medijem, da budu u trendu sa vizuelnom kulturom koja osvaja svet. Nekad smo to imali, nekad je bilo tih video radionica i nekakvih eksperimenata u programu Televizije Beograd. Trenutno ih je malo, ne znači da neće i da ne treba da ih bude više.

Kako vidite svoj doprinos naše TV kritike?

Pošto se zalažem za neku vrstu rekapitulacije, bila bi mi čast, zaista, kada bi u tome bilo mesta i za ovo čime se ja bavim. Dosad sam imala priliku da u više mahova govorim pred studentima dve visoke škole: Fakulteta dramskih umetnosti i Fakulteta političkih nauka. O pisanju o televiziji nekoliko tekstova napisala sam i za priručnike. Možda je došlo vreme za neki zbornik, za knjigu koja bi sve to stavila na jedno mesto. Ne verujem da bih u ovom času mogla da pišem potpuno novi tekst i da svoja iskustva uopštavam i posebno uobličavam, ali ne bi bilo nezanimljivo kada bi se već objavljene, probane kritike našle među koricama knjige. Ne da bi svedočile o meni, nego da bi svedočile, s jedne strane, o televiziji, a s druge strane o vremenu koje je iza nas. Bar onako kako sam ja pisala o televiziji, hvatajući njenu sveukupnost, iz tih tekstova, čini mi se, vrlo plastično izranja epoha koja je bila dramatična. Mi smo imali ogromne kasape – političke, društvene, moralne – pa da se vidi kako je medij prolazio kroz ta iskušenja i šta je ko tu radio. Štivo bi moglo da se odeli u dve različite celine. Jedna bi bili oni tekstovi koji se više odnose na informativnu, uslovno rečeno političku komunikološku ulogu televizije, dakle nešto što bi najbolje svedočilo o duhu vremena, a druga grupa tekstova bila bi ona koja se ticala igranog i dramskog programa. U proteklih desetak godina bila sam jedini kritičar u novinama koji je odmah zabeležio svaku novu televizijsku

dramu. Moje kolege je više privukao onaj drugi pol televizije, gde pisanje o televiziji ide ka nekoj vrsti političkog komentara. A ja sam paralelno nastojala – i uvek bila radosna kad sam imala povoda za to – da pišem o umetničkom i dramskom programu, što podrazumeva kritike koje su po metodu bliže umetničkoj kritici. Ja sam, ustvari, davala neki vrednosni sud o toj produkciji. Koliko je on dobro zasnovan i ima li trajnu vrednost drugo je pitanje, ali to u svakom slučaju jeste hronologija onoga što je stvarano u Televiziji Beograd u osmoj i devetoj deceniji XX veka.

1997.

VII

ANTOLOGIJA FILMSKE REŽIJE

*Razgovor sa filmskim kritičarom Rankom Munitićem**

Šta za Vas predstavlja film kao umetnost?

Predstavlja razrešenje, unutar medijskih odnosno gradivnih specifičnosti filma, problema strukture kojeg Arnheim izlaže u „Art and Visual Perception“: Značaj umetničkog dela leži u sklopu usmerenih sila koje se uravnotežuju, sređuju i sjedinjuju.

Navedite desetinu domaćih filmova i njihove autore koji su u Antologiji Ranka Munitića?

„WR Misterije organizma“ Makavejeva, „Kaja, ubit ću te“ Mimice, „Zaseda“ Pavlovića, „Tri“ Petrovića, „Delije“ Popovića, „Jutro“ Đorđevića, „Otac na

* MUNITIĆ, Ranko – jugoslovenski filmolog – rođen u Zagrebu 3. IV 1943. Od 1962 objavljuje filmske kritike, eseje i studije. Autor je brojnih problemskih serija za programe Radio-Zagreba i Radio-Beograda o animaciji, dokumentarnom filmu, stripu, naučnoj fantastici, itd. Niz godina saraduje u TV-emisijama posećenim filmu: „Ekran na ekranu“, „Film danas“, „3, 2, 1“ i dr. Samostalno ili u zajednici napisao više scenarija za animirane filmove: „Mala sirena“, „Rampa“, „Vrijeme vampira“, „Pauk“, „Povratak Starog Mačka“, „Gladni kralj“, „Tupko“ i dr. Stalni je dopisnik biltena Međunarodnog udruženja animatora (ASIFA) i njegov predsednik Komisije za izdavačku delatnost. Od 1978. godine sudeluje u organizaciji Svetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu. Česti je član žirija i selekcionih komisija međunarodnih festivala: Mamaja, 1968; Linc, 1977, 1979; Krakov, 1977, 1978, 1979; Anesi, 1981; Varna, 1981. Radovi su mu objavljivani u domaćim i stranim publikacijama: „20 godina jugoslovenskog filma“, Beograd, 1965; „Il film d'animazione in Europa“, Abano Terme, 1970; „Art in Movement“, London, 1970; „Design in Yugoslavia“, Ljubljana, 1970; „Cinema 70“, Bukurešt, 1971; „Prvi sajam naučne fantastike“, Zagreb, 1972; „Documentarie et design anime yougoslave“, Pariz, 1975; „Incontro con il cinema jugoslavo“, Napulj, 1975; „Rat, revolucija, ekran“, Zagreb, 1975; „Jugoslovenski hudožestveni, dokumentalni i muljtiplikacioni film“, Moskva, 1977; „Animationsfilm sozialistischer Lander“, Berlin, 1978; „Film, kritika, publicistika“, Beograd, 1979; „La semiotica nei Paesi slavi“, Milano, 1979; „Knjiga o filmu“, Zagreb, 1979; „Film“, Ljubljana, 1980; „Zagreb 25“, Milano, 1981. godine. Munitićeve knjige o filmu i stripu predstavljaju impozantnu bibliografiju: „Jean Vigo“, Ljubljana, 1970; „Fantastika na ekranu“, I-II, Beograd, 1971–73; „O animaciji“, Beograd, 1973; „Strip – deveta umetnost“, Beograd, 1975; „O dokumentarnom filmu“, Beograd-Zagreb, 1975; „Dežela animiranih čudev“, Ljubljana, 1976; „Te slatke filmske laži“, Beograd, 1977; „Filmske zvrsti in žanri“, Ljubljana, 1977; „Zagrebački krug crtanog filma I-III“, Zagreb, 1978; „Kinematografska animacija u Jugoslaviji“, Beograd, 1979; „Jugoslovenski filmski slučaj“, Split, 1980; „Dokumentarni film – da ili ne?“, Beograd, 1982; „Uvod u estetiku kinematografske animacije“, Beograd-Zagreb, 1982; „Tucanje dinosaurus“, 1984; „Pavle Vujisić“, Niš, 1985; „Alisa na putu kroz podzemlje i svemir“, Gornji Milanovac, 1986; „Olivera Marković“, Niš, 1988; „Janez Vrhovec“, Niš, 1989; „Rade Msrković“, Niš, 1990; „Čudovišta koja smo voleli“, I-II, 1990; „Kvadrati svetog vremena“, 1990; „Crna i bela utopija“ i „Tvorenje mitova“ (u pripremi). Ranko Munitić slovi kao jedan od naših najboljih poznavalaca estetike kinematografske animacije i savremenog filma u nas i u svetu. Njegov estetički i popularizatorski angažman u širenju prostora filmske kulture delo je ličnosti izuzetne i razuđene filmske erudicije i znanja o filmu. Umro u Beogradu, 20. II 2009.

službenom putu“ Kusturice, „Variola vera“ Markovića, „Samo jednom se ljubi“ Grlića, „Ritam zločina“ Tadića. (Redosled proizvoljan).

Navedite desetinu svetskih filmova i njihove autore koji su u Antologiji Ranka Munitića?

„City Lights“, „Mr Verdoux“ i „Limelight“ Chaplina, „La passion de Jeanne D’Arc“, „Vampyr“ i „Ordet“ Dreyera, „Sičinin ni samrai“ Kurosave, "2001: a Space Odyssey" Kubricka, „Au hasard, Balthasar“ Bressona, „The Wild Bunch“ Peckinpaha, „Citizen Kane“ Wellesa, „Voyage a travers l’impossible“ Meliesa. (Redosled proizvoljan).

Šta je režija kao umetnost?

Stvaralačko razrešenje, unutar konkretnih projekata, globalnog problema strukture po Arnheimu.

Može li se govoriti o drami, režiji i glumi u svakidašnjem životu?

Može, ali su te „vrednosti“ prema umetničkoj režiji, glumi ili drami u istom odnosu u kome „prirodna kretanja“ ili „prirodna struktura“ stoje prema „umetničkoj kreaciji“ ili „umetničkoj strukturi“. Za mene lično, to nema stvaralačkog značaja, premda je kao fenomen (na drugim planovima istraživanja) veoma zanimljivo.

Zašto je reditelj tvorac filmskog umetničkog dela?

Zato jer sam upravlja onim „sklopom usmerenih sila“ koje čine suštinu filmske strukture.

Šta je estetski predmet filmske režije?

Nisam siguran da razumem pitanje. Eventualni odgovor je isti kao kod pitanja br. 4.

Koji je osnovni umetnički zadatak filmskog reditelja?

Da što bolje i individualnije sklopi one „usmerene sile“ što čine suštinu filmske (i uopšte umetničke) strukture.

U kakvom su odnosu režija filma prema drugim oblicima režiranja (drama, opera, radio, televizija, lutkarski teatar, itd.)?

U istom u kome je, recimo, pisanje romana prema pisanju pesme ili drame, u kome je slikanje na platnu prema crtanju stripova, u kome je kompo-

novanje opere prema komponovanju simfonije. Reč je, po meni, o istoj vrsti zbivanja unutar različitog gradovnog odnosno medijskog materijala, što onda i rezultate čini međusobno različitim.

Kako bi ste odredili svoj filmološki rad i njegov kritičko-estetički, publicističko-popularizatorski doprinos filmskoj umetnosti u nas?

Mislim da sam u knjizi *Uvod u estetiku kinematografske animacije* (1982) dao izvestan doprinos tom teorijskom području, veoma slabo razvijenom i u svetu i kod nas.

U odgovorima na teorijska pitanja ograničio sam se na telegrafski formulisane teze, jer se šira, iscrpna razmatranja tog problema, onako kako ih ja vidim nalazi u mojim knjigama: „O dokumentarnom filmu“ (1975) i „Dokumentarni film – da ili ne?“ (1982).

Kao specijalista za estetiku filmske animacije šta mislite koje su ličnosti i dela u nas i u svetu dale najveći doprinos razvoju umetnosti filmske animacije? Navedite svoj izbor.

A) Vladimir Kristl i „Šagrenska koža“; Vatroslav Mimica i „Inspetor se vratio kući“, „Kod fotografa“, „Mala kronika“; Dušan Vukotić i „Koncert za mašinsku pušku“, „Surogat“; Borivoj Dovniković i „Znatiželja“; Zlatko Bourek i „Bečarac“; Nedeljko Dragić i „Idu dani“, „Dnevnik“, „Slike iz sjećanja“; Zdenko Gašparović i „Satiemania“. (Redosled proizvoljan).

B) Emile Rexnard i „Theatre optique“; J. S. Blackot i „Humorous Phases of Funny Faces“; W. Mc Cay i „Little Nemo“, „The Sinking of Lusitania“ i „The Flying House“; braća Fleischer i serije „Betty Boop“ i „Popeye the Sailor“; W. Disney i „Steamboat Willie“; A. Alexeieff i „Une nuit sur le mon chauve“; Tex Avery i ceo njegov opus; W. Borowczyk i „Le theatre de M. et Mme Kabal“ i „Les jeux des anges“; N. McLaren i ceo njegov opus; W. Vinton i „Closed Mondays“; onda svakako animacijski dometi u igranim strukturama: - „King Kong“ Schoedsacka i Coopera, "2001" Kubricka, „Star Wars“ Lucasa i „E. T.“ Spielberga.

Uporedo s estetikom kinematografske animacije i igranog filma posebnu pažnju ste posvećivali izučavanju dokumentarnog filma. Navedite ličnosti i dela koja su po Vašem mišljenju dala najveći doprinos razvoju jugoslovenskog dokumentarnog filma i njegovom evropskom prestižu? Koje su ličnosti odredile najveće domete našeg dokumentarnog filma?

Dokumentarnim filmom, za razliku od ostalih teoretičara, bavio sam se u „negativnom“ smislu, dokazujući da je besmislena deoba na „igranu“ i „dokumentarnu“ strukturu. U tom smislu, izdvajanje – za ovu priliku – najznačajnijih jugoslovenskih dokumentaraca i dokumentarista, treba obaviti isključivo kao želju da se udovolji uslovnostima ankete.

Škanata i „Ratniče, voljno“, „Uljez“ i „Prvi padež-čovjek“; Gilić i „Ljubav“, „Dan više“; Sremec i „Ljudi na točkovima“; Nikolić i „Prozor“; Golik i „Od 3 do 22“; Gluščević i „Ljudi s Neretve“; Žilnik i „Crni film“; Makavejev i „Parada“; Franček Rudolf i „Ritam dela“; Karpo Godina i „Zdravi ljudi za razonodu“; Ilić i „Malj“. (Redosled proizvoljan).

VIII

KRITIKA PREDSTAVLJAČKIH UMETNOSTI

*Razgovor sa kritičarom Tomislavom Gavrićem **

Šta filozof traži u dramskim umetnostima, kao što je teatar, film, kao što su mediji televizije, radija, videa? Šta zapravo filozof očekuje od ovih medija?

Ako govorimo u smislu dominacije filozofije, i ako o njenoj dominaciji danas uopšte ima smisla govoriti, dakle razmišljanja o umetnosti umesto same umetnosti, treba reći da u sferi filozofije umetnost nije toliko redukovana, koliko zahvaćena ekstremnom suprotnošću, unutrašnjeg i spoljašnjeg od koje pati umetnička praksa. Jer, za razliku od umetnika koji može ali nužno ne mora da bude filozof, ovaj poslednji se mora pitati šta je umetnost, kakav je jezik umetnosti, koji su to logički problemi deskripcije, njene interpretacije itd. Dalje, filozof se nužno mora baviti pitanjima diferencijacije i sinteze, razgraničenja i sistematizacije. Filozof bi se, zapravo, mogao zapitati: da li smo mi na tragu neke sintetizovane nauke ili estetike koja bi do kraja protumačila tajnu

* GAVRIĆ, Tomislav - srpski filozof; teoretičar i kritičar filma, filmolog, estetičar dramskih umetnosti, teoretičar medija, kulturolog, prevodilac i leksikograf.- rođen u Valjevu 3.VIII 1948. Diplomirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu. 1984–88 urednik časopisa „RTV teorija i praksa“; 1988–92., časopisa „Sineast“; 1995–96. časopisa „Filmološke sveske“; član redakcije „Novog Filmografa“ i urednik časopisa za filozofiju i društvene nauke „Iskustva“. Filmsku kritiku objavljivao u „Filmografu“, „III Programu“, „Sineastu“, „Književnoj reči“ i dr.; teorijske radove u časopisima: „Filmske sveske“, „Delo“, „Izraz“, „Ekran“, „III Program“ i dr. Član Udruženja književnika Srbije, Udruženja prevodilaca Srbije, Estetičkog društva Srbije, Međunarodnog udruženja filmskih kritičara (FIPRESCI), Akademije Filmske umetnosti i nauke (AFUN) i Evropske filmske akademije (EFA), Učesnik je međunarodnih simpozijažuma o teoriji filma i estetici dramskih umetnosti. U časopisima „Gradina“, „Polja“, „Odjek“, „Scena“, „Kultura“, „TFT“ i dr. objavio studije iz teatrologije: *O teatrološkoj metodi, Mizeza i iluzionizam-aristotelijanski i moderni teatar, O jeziku modernog pozorišta, Nulti stepen tragičnog, Pitanja o političkom pozorištu, Opera u bekstvu od sebe same, Kriza opere kao kriza duha, i dr.*; estetike televizije: „*Video kao metafora, Televizija kao industrija programa, Fantomski svet televizije i dr.* Priredio tematske brojeve časopisa: *Film i ideologija* (Delo,1981); *Semiologija i film* (Delo,1983); *Film i filozofija* (Odjek, 1986); *Film, ideologija, montaža* (III Program, 1995); *Drukčija televizija* (III Program, 1995); na III Programa mu emitovana, u nekoliko nastavaka, obimna studija *Ejzenštejn, filozof filma* (1988); kao i ciklus radio-predavanja *Vek filma* (1995) itd. Eseji i studije iz teorije filma i filmologije: *Intelektualni film-Ejzenštejnova kinodija-lektika; Ejzenštejn i Frojd; Ejzenštejn i Bazen; Teorijska razmimoilaženja: Pazolini i Mec; Ključna mesta Mecove semiologije filma; Film kao društvena podsvest; Teorijski fragmenti; Semiologija, ideologija i film; Beleške o, razornoj, moći slika; Film ili metamorfoza percepcije“; „Filmska forma i proces mišljenja“; „Nudi li film model saznanja?; Ogled o jednoj ontologiji filma; Komika agresije u filmu; O autorskom principu; Svet hoće da bude prevaren; Kako analizovati pornografski film?; Reč i slika; Istorijska metoda i istorija filma; Čitanje i gledanje, Da li je crtani film umetnost?; Horror film-jedna psihoanalitička skica itd. Knjige: *Moć imaginacije - eseji o filmskom žanru* (antologija, 1989); *Metode filma - ogledi iz teorije filma* (1991); *Enciklopedija filmskih reditelja I, II, III* (1997–2005), još tri toma u pripremi; *Estetika radio-drame* (1997); *Kraj filma ili njegov novi početak?* (2000); *Estetika televizije*(2010); *Nacionalni film* (2012), *Zdravko Velimirović: život i film* (2013), *Leksikon srpskih sineasta* (u štampi). Pripremljeno za štampu: *Strah i film: psihoanalitički pristup sa elementima psihobiografskog metoda...**

estetskog doživljaja i postala objektivna nauka? Naime, kako pojmovno i uopšteno shvatiti pojedine fenomene i odnose među njima? Čini mi se da u tako definisanom prostoru ima posla za jednog filozofa, pri čemu nikako ne treba smetnuti s uma da umetnost, pa dakle i dramska umetnost, obuhvata u sebi istovremeno jedan društveni fenomen, jednu psihičku nužnost u jednu estetsku stvarnost.

Fenomenologija uvek razmatra određeni pojam, određen predmet, kao jednu antinomiju, kao jednu suštinu koju bi trebalo razmotriti. Možda bi bilo zanimljivo da sada definišete pojam teatra u fenomenološkom horizontu, znači kao fenomen. Šta je to film? Šta je to radio? Šta je to televizija? Šta je to video?

Shodno načelima fenomenologije koje je sktrikte Wissenschaft zahvaljujući povratku samim stvarima, odbacivanju pojmovnih konstrukata, izbegavanju definicija koje onemogućavaju ejdetički uvid u razmatrane pojave – fenomenološka teorija bi u ovom slučaju mogla da bude samo idealno-tipičan primer jedne forme filozofske teorije dramskih umetnosti. Dok god postoji nejasnoća o tome šta je identitet „bića“ fenomen teatra će ostajati izvan domašaja filozofskog utemeljenja. Teatar se potvrđuje u gledaocu i zavisao je od intencionalnosti dela. Gledalac ne pristupa „gotovom“, materijalno oformljenom delu već, prema terminologiji Ditriha Štajnbeka, događajnom aktu i – takoreći aktivno – učestvuje u „rađanju“ umetničkog dela kao neko ko ga razume i doživljava. I ukoliko se konkretno „biti – za – nas“ teatarskog umetničkog dela ne situira u epifenomenalnom, angažovanje gledaoca i egzistencija umetničkog dela imaju više značaja. S druge strane, filozofsko razmišljanje o filmu ne odnosi se na film, već na pojmove koje film proizvodi i koji su po sebi samima u vezi sa dugim pojmovima koji korespondiraju sa drugim praksama, praksama koncepta *en general*, na nivou preplitanja mnogih praksi u domenu bića, slika, pojmova. Pojmovi filma nisu sadržani u filmu, oni su pojmovi filma a ne teorije filma. Film je jedna nova praksa slika i znakova od kojih filozofija može načiniti, kako bi Žil Delez rekao, teoriju kao konceptualnu praksu. Jer nijedno tehničko određenje niti ipak primenjeno (psihoanalitičko, lingvističko, naratološko, itd.), niti refleksivno, nije u stanju da uspostavi pojmove samog filma.

Radio je u pravom smislu reči integralna realizacija čovekove psihe. Ona nije samo pitanje informacije i komunikacije, on je otelovljenje univerzalne reči; svi jezici se govore ali se ne mešaju, uspostavlja se klasifikacija, socijalno ograničenje talasnih dužina. Bergsonovci su govorili o biosferi to jest o živom sloju u koji se nastanjuju ljudi i životinje; idealisti govore o noosferi koja obuhvata sferu misli. Na neki način može se govoriti o stratosferi i jonosferi. Meni lično je najbliže određenje fenomenologija Gaštona Bašlara koji govori o logosferi; ova reč konceptualizuje taj svetski govor; svi mi dakle govorimo u logosferi, mi smo građani logosfere. Fenomenološka analiza, po Bašlaru, podrazumeva dva istovetna plana: plan svesnog i plan nesvesnog. Oni se ot-

krivaju slušaocljivoj pažnji kao dva uzastopna stanja jednog istog procesa; uranjanja u logosferu, u predeo neprestanog delovanja reči.

Iako po svojim spoljnim manifestacijama u osnovi logosferična kao i radio, televizija nema mnogo razumevanja za argumente, hipoteze, razloge, objašnjenja ili bilo koji instrument apstraktnog izražavanja misli. Ono što televizija najviše traži, to je veština izvođenja. Mišljenje nije izvođačko umeće. Ali prikazivanje jeste. I tako ono što se može prikazati, a ne ono o čemu se može misliti, postaje predmet javne svesti. U svim domenima društvenog života slika zamenjuje reč kao osnovnu jedinicu javnog govora.

Džin Jangblud definiše videosferu kao „vidljiv izgled noosfere“, kao organ tehničkog uma koji se razlikuje od enciklopedijske literature po tome što svoj um ne izjednačava sa samosvešću. Drukčije rečeno, u estetiku videa se uvodi nova oblast – sekundarni procesi komunikacije. Video-tehnika je zapravo zametak sinteze budućih formi izražavanja. Doista, traganje za pojedinačnom tačkom slike, kriterijumima njene manipulacije u osnovi je fenomenološko traganje za uzrocima i temeljima bića i, u tom smislu, videografija je neka vrsta vizuelne ontologije.

Ovde nas, dakle, interesuje nauka o pozorištu, nauka o filmu, nauka o televiziji, nauka o radiju. Drugim rečima, interesuju nas osnovni principi teatrologije kao mlade nauke, filmologije koja je već, čini mi se, našla svoja snažna estetička i filozofska uporišta. Kad ovo kažem mislim da se proučavanje pozorišta, filma, radija i televizije uglavnom oslanja na pozitivno-kritičko prosuđivanje, a n sa stanovišta jedne filozofije medija. Bilo bi dobro da sve ove medije komentarišete sa jedne filozofske tačke gledišta. Vi ste zapravo kasnih sedamdesetih objavili jedan zapažen ogled o teatrologiji kao novoj nauci.

Ja sam u toj studiji postavio tezu oslanjajući se na radove pretežno nemačkih teatrologa – jer čini mi se da je upravo nemačka teatrologija dostigla najviše domete, dakle Kučere, Štajnbeka, Hermana, Knudsena i druge, da su teatrologiji možda više nego teoriji književnosti, umetnosti i muzikologiji potrebna specijalizovana znanja drugih struka i da se njen današnji položaj može razumeti i objasniti tek u uslovima njenog nastajanja kao samostalne nauke i akademske autonomije koju zahteva nauka o umetnosti.

Odnos između teorijskog projekta i umetničke stvarnosti, programa i izvođenja – predstavlja jedan od najzanimljivijih aspekata istorije teatra; njegovo istraživanje takođe spada u istoriju nauke o pozorištu ukoliko rasvetljava duhovnu recepciju i socijalni status pozorišta. S procvatom istorijsko-filološkog pravca istraživanja u 19. veku, filozofska estetika se razvila u stručnu estetiku, a nauka o književnosti se i dalje bavi pitanjima dramaturgije. Teatrološko istraživanje tada ulazi u svoj odlučujući stadijum, suprotstavlja se književno-istorijskom pozitivizmu, bojažljivo preuzimajući ono čime se do tada bavila nauka o književnosti. Samosvest duhovnih nauka s njihovim odbacivanjem genetičkog zakona kauzaliteta, operativnog postupka i filozofskog utemeljenja dovodi do

saznanja da je moguće da fenomen teatra za nauku dobije istorijsko a za publiku estetsko značenje, što je, s druge strane, dovoljno da oba opravdaju naučnu osnovu teatarskog istraživanja kao akademske discipline.

Svakako ste u pravu kada kažete da filmologija ima čvršće filozofsko utemeljenje koje se, uostalom, ogleda u tome što su njeni glavni predstavnici i utemeljivači – Žilber-Koen Sea, Zbignjev-Čečot-Gavrak, Lisjen Sev i Etjen Surio – po formaciji filozofi i što se, na kraju krajeva, posebno u Francuskoj a i drugde, njoj i danas posvećuje dovoljna pažnja, i što se njome bave takvi naučni autoriteti kakvi su Kristijhan Mec, Rejmon Belur, Dadil Endrju, Žan Mitri, Stenli Revel i mnogi drugi. Glavna dodirna tačka između ove dve nauke – teatrologije i filmologije – je u tome što su i jedna i druga nužno upućene na druge naučne discipline – književnost, teoriju umetnosti, lingvistiku, psihologiju, psihoanalizu, antropologiju, semiologiju itd. – čiji je koren u sintetizujućim disciplinama. Pri takvom stanju stvari istorija filma treba da traži unutarnje veze sa opštom istorijom umetnosti i književnosti, a morfologija filma treba da traži analogne veze sa opštom teorijom umetnosti i književnosti, uporednom estetikom itd. Istorija filma i njegova morfologija, s druge strane, trebalo bi da putem opšte istorije i teorije umetnosti istražuje veze sa fundamentalnom refleksijom – sa istorijom i teorijom kulture, a preko svih još dublje prodre u filozofiju kulture i filozofiju istorije, pri čemu se posebne discipline vezuju sa sintetizujućim i empirijskim.

U smislu jednog filozofski promišljenog definisanja predmeta nauke o televiziji (Versehenwissenschaft) najsystematičniji pokušaj, koliko je meni poznato, potiče od Eriha Feldmana, koji polazeći od pitanja vrednosti svih iskustava i spoznaja koje stičemo posredstvom komunikacionih funkcija slikovnih medija (Bildmedia) otvara područje filozofski postavljenog pitanja čiji je cilj kritičko preispitivanje svih likovnih iskustava. Ova nauka bi, po njemu, trebalo da pođe od dosadašnje problematike teorije saznanja, ali bi morala da svoje aporije prilagodi statusu nove discipline, neke vrste gnoseologije slikovnih medija koja ima sve preduslove da samostalno ispita iskustva posredovana slikom. Ovako fenomenološki shvaćena gnoseologija povlači na svoj način granicu između primarnog saznanja stvarnosti i sekundarnog saznanja percepcije slike, a njena specifičnost se ogleda u tome što ona može da bude zamenjena metafizikom transcendentne stvarnosti.

Kada je o proučavanju radiodifuzije reč, po mome mišljenju, postavljaju se tri ključna pitanja: 1. Mogu li elektroakustička predstavljanja da imaju distinktivan karakter? 2. Mogu li ona da imaju umetničku vrednost? i 3. Ako je imaju, može li onda ova vrednost, potpuno ili delimično, da zavisi od distinktivnog karaktera elektroakustičkog predstavljanja? Ako se ovakvim istraživanjima potvrdi teorija o distinktivnom karakteru elektroakustičke umetnosti, to bi onda značilo da se ova teorija manje ili više, može generalizovati. Pitanje je zapravo u tome da li se može pretpostaviti da neke kategorije slušalaca razlikuju elektroakustičku umetnost *sui generis* od nekih drugih uobičajenih oblika – pozorišta, poezije, muzike i tome slično. Nauke o umetnosti i društvu, uklju-

čujući psihologiju i estetiku, mogle bi da iz ovakvih istraživanja izvuku i sopstvenu korist.

S. M. Ejzenštajn je u filmskoj režiji isto ono što i K. S. Stanislavski u pozorišnoj, dramskoj i operskoj režiji. S. Ejzenštajn je sigurno ličnost koja označava 20. vek kao vrhunski domet filmske umetnosti. Vi ste pre nekoliko godina, u sklopu Vašeg šireg izučavanja njegovog rediteljskog i teorijskog opusa, preveli njegova Sećanja i napisali uvodnu studiju. Upravo bih Vas iz tih razloga zamolio da prokomentarišete u kratkim crtama njegov veliki doprinos filmskoj umetnosti.

Mesto koje u istoriji filmske kulture S. M. Ejzenštajn zauzima ostaje jedinstveno; sve oblasti ne samo filmske prakse, već i filmske teorije, čiji je on ustalom prvi utemeljivač i prvi filozof filma obeležene su njegovim tragom. U stvaralačkom mišljenju, za njega je bilo važno da otkrije odnos filozofsko-logičkih i dijalektičkih momenata, to jest formalizovanih i heurističkih komponenata. On je stalno isticao taj odnos kao osobenost stvaranja filmskog lika, jer njegovi vidljivi elementi tesno povezani sa neprekidnošću, slobodnim tokom koji preskače, kada je to potrebno, preko krušnih pregrada aristotelovskih zakona, za razliku od diskretnosti kretanja formalno-logičkog mišljenja. Misao se, po Ejzenštajnu, ne gradi dedukcijom, ona se izlaže kadrovima i kompozicionim figurama. Montaža tako postaje ispoljavanje umetničkog i filozofskog mišljenja koje se kreće po opštim zakonima dijalektike. Sve životne pojave, ljudsko mišljenje, filozofija, po Ejzenštajnu, su u znaku opšte dijalektičnosti, borbe suprotnosti koja dovodi do jedinstva. Prirodne pojave i pojave u oblasti ljudske delatnosti zanimale su Ejzenštajna na nivou višeg filozofskog sklopa.

Vaša knjiga teorijskih ogleda pod naslovom Metode filma imala je velikog odjeka u stručnoj javnosti. Znam da je profesor Dušan Stojanović veoma držao do saradnje sa Vama i uključio Vas u svoju hrestomatiju teorije filma, zapravo posebno je držao do tog filozofsko-estetičkog diskursa. Interesantno je da knjigu počinjete odeljkom o S. M. Ejzenštajnu to jest njegovoj kino-dijalektici, njegovim odnosom prema Frojdu i uporednom analizom Ejzenštajnovе teorije filma i teorije filma velikog francuskog teoretičara filma Andre Bazena. Ova knjiga je značajna za teorijsko raščlanjivanje magli i iznalaženje teorijskog instrumentarijuma filmologije.

Knjiga je nastala pod neposrednim uticajem profesora Dušana Stojanovića – čije su knjige i predavanja iz osnova izmenile moju životnu orijentaciju prvobitno u drugom pravcu usmerenu – koji je utemeljio nauku o filmu na našim prostorima, raščistio pojmovne zbrke i nedoumice, oformio metod i, na kraju krajeva, uz dosta napora iz redova sopstvene struke, uveo kao predmet teoriju filma. On je zapravo filmsku umetnost načinio predmetom naučne analize, u nekim segmentima dovedene do matematičke ingenioznosti i merljive na nivou apstraktnih formula.

A kada je reč o mojim filmološkim ogledima, nadovezujući se na Vaše treće pitanje i u skladu sa tim zapažanjima, dodajem da, tek pošto se posebne discipline povežu sa sintetizujućim, ove prve mogu da postignu relativnu kompaktnost, a empirijski zaključci sa jednog polja istraživanja mogu da se preliju u drugi. Budući da je polje nauka koje ulaze u filmološki korpus dosta široko i zahteva mnogo znanja, filmolog se mora osloniti na one koje najbolje poznaje i koje mu, u krajnjem slučaju, najviše mogu pomoći da izgradi nekakvu svoju metodu. Moji ogledi su naravno najviše prožeti teorijsko-filmskom argumen-tacijom, jer je teorija filma u osnovi svake filmologije; ali sa stanovišta dopri-nosa posebnih naučnih disciplina, uključuju saznanja iz filozofije, psihoanalize, nauke o književnosti, teatrologije i semiologije. Ja sam dakle sa tih stanovišta, ukupno gledano, pokušao da dođem do sintetizujućeg i empi-rijskog.

Mislim da će tek moja sledeća knjiga koja ima naslov *Analiza filma* poku-šati da pruži odgovor na, po meni ključno pitanje, nauke o filmu: kako analizo-vati film? Ona bi naročito trebala da razreši ključnu dilemu sa kojom tekuća filmska kritika, bar u našim uslovima, nema nikakve dodirne tačke, a trebalo bi da je ima: sa teorijom filmske kritike, to jest da uspostavi jasnu razliku između analize filma i filmske kritike. Ta bi analiza dakle, prema terminologiji Rejmona Belura, kroz prizmu različitih analitičkih pristupa (tekstualni, psihoa-nalitički, strukturalistički, itd.) morala da te razlike bar donekle otkloni.

Jedan krug reditelja i filmologa okupljenih oko Kinoteke osamdesetih godina predvođenih Nebojšom Pajkićem i Dinkom Tucakovićem, jako se anga-žovao za žanrovsku teoriju filma, za žanrovsku estetiku. Vaša antologija tek-stova o žanru koju ste priredili i napisali uvodnu studiju pod naslovom Moć imaginacije – eseji o filmskom žanru, koja je naišla na polemičke tonove, ovoj problematici pristupa na drugačiji način. Ona pleudira, da tako kažem, za poliestetički pristup teoriji žanra.

U teoriji filmske kritike od pedesetih godina ovog veka naovamo razvile su se dve struje mišljenja koje se i danas pojavljuju čas kao međusobno suprot-stavljene a čas kao komplementarne i uzajamno uslovljene. Prvu (po datumu pojavljivanja) čini takozvana „politika autora“ (kasnije prekrštena u „teoriju autora“), koju su tokom pedesetih godina zasnivali kritičari oko pariskog film-skog časopisa „Cahiers du cinema“ (Godar, Trifo, Šabrol, Rivet, Romer, Murle i drugi), a druga se pojavljuje tokom sedamdesetih godina kao pratilac obnove žanrova u američkom filmu i naziva se „žanrovskom kritikom“, odnosno „teo-rijom žanra“, a uglavnom je zastupaju anglosaksonski pisci o filmu. Pošto ja stojim na stanovištu da je teorija filma u biti dijalektički utemeljena i da film-ska umetnost obuhvata razgranat sistem opozicija, smatrao sam da jedna od tih opozicija - između žanra i autora – zaslužuje određenu pažnju i ona je upravo predmet ove antologije. Naime, ja sam hteo da pokažem kako „teorija autora“, koja zastupa misao da autor filma, najčešće reditelj, ali u izvesnim slu-čajevima i scenarista, snimatelj, pa i glavni glumac, u sopstveni opis unosi

jedan krug problema koji ga iznad svega ostalog interesuju i razvija na sebi svojstven način, i „teorija žanra“ koja se pre svega bavi kodovskim sistemima što važe za jednu vrstu tematski određenih filmova i ocenjuje pojedinačna dela po tome kako te kodovske konvencije primenjuje u konkretnom filmskom tekstu, neophodno upotpunjavaju jedna drugu, jer individualni sistem kodovskih konvencija koji predstavlja diskurzivan svet jednog autora može da se u većoj ili manjoj meri podudara ili da dovede u pitanje konvencije određenog žanra, ili da, kako bi Kristijan Mec rekao, „skupine slabe amplitude kao što je skup filmova jednog sineasta ili jednog istorijski ograničenog žanra podstiču istraživanja koja su bliska tekstualnim analizama“.

Pitanje žanra je, dakle, jedno od središnjih pitanja rediteljske umetnosti. Ali složit ćete se da se žanrovi rađaju, menjaju, razvijaju i umiru. Oni su uslovljeni određenim oscilacijama mode, ukusa, zakonima duha vremena. Nije zato slučajno da sada jedan pseudožanr kakva je Kasandra zaokuplja populističku pažnju. S tim u vezi pitao bih Vas da li mislite da su najbolja ona umetnička dela koja su neizreciva u žanrovskom horizontu? Da li je žanr usađen u našu osećajnost?

Upravo se to prevazilaženje žanra o kojem govorite parafrazirajući sintagmu Dušana Stojanovića „prevazilaženje jezika“ nadovezuje na moju malopre pomenutu eksplikaciju o sprezi individualne kodovske konvencije i koncepcije određenog žanra, koja nam može dati precizniju predstavu i teorijskim dimenzijama problema, jer ne samo da zahvaljujući njoj možemo da steknemo predstavu o sličnostima i razlikama u shvatanju pojmova autora i žanra nego i da se bolje osvetle dodiri i preplitanja njihovih domena. Ipak mislim da polazna tačka mora da bude definicija žanra i razjašnjenje sistema kodovskih konvencija na kojima se oni zasnivaju. Ja sam pošao od toga da se korisnost klasifikacije može opravdati jedino ako se nađe model praktične primene, to jest iz obilja opšteg izvuče pojedinačno, sledeći Mecovu sugestiju da izvesni žanrovi imaju čvrste osnove za svoje postojanje, i pri tom više insistirao na njihovom statusu nego na njihovom popisu.

S druge strane, mislim da je uzaludno ponekad apstraktno povlačiti granice između estetske fikcije i tričavih osećanja kiča, jer je on utkan u svaku umetnost. Kategorija vulgarnog koja pogađa takođe svako komercijalno osećanje, komplementarno se odnosi prema fabrikovanim i prolaznom osećanju. Jer, kako kaže Teodor Adorno, jednako je teško odrediti ono što je vulgarno u umetničkim delima, kao i odgovoriti na pitanje: kako umetnost, po svom apriornom gestu u znaku protesta protiv vulgarnosti, može ipak da bude integrisana u nju?

Vi ste nedavno objavili kapitalno delo Enciklopedija filmskih reditelja (od predviđenih šest tomova dva su se već pojavila), po mome mišljenju, jedan od najvećih doprinosa ne samo jugoslovenskoj filmologiji, nego rekao bih evropskoj, pa i svetskoj, koju jedan od recezenata, Živojin Pavlović, naziva istinskim doprinosom ljudskom duhu i umetnosti 20. veka. Poduhvat koji Vi ostvarujete ravan je poduhvatu čitavog instituta za film i ovakvih poduhvata u svetu gotovo da nema. Zamolio bih Vas da nešto kažete o metodologiji rada na ovom značajnom projektu.

Odgovor na ovo Vaše pitanje nužno se nadovezuje na prethodna dva jer i dalje dotiče tu dihotomiju „teorije autora“ i „teorije žanra“. Jer, ključno je pitanje: ko je autor filma? Zapravo besmisleno je tvrditi da je film kolektivno delo, dozvoljavajući da se pod tim podrazumeva da je autor sam kolektiv. Kolektivan je samo posao. Umetnost, i kao stvaralački čin i kao rezultat neizbežno je stvar rediteljeve individualnosti, ukoliko je naravno reč o reditelju-umetniku.

U smislu jedne karakterologije reditelja, valja reći da se o njemu može raspravljati onako kako bi se raspravljalo o književniku; mogu se razumeti njegove glavne teme, obrasci slikovitosti i tehnike, mogu se odrediti njegova jedinstvenost, njegova stanovišta i njegov „rukopis“, jer sve to proishodi iz njegovog dela. U filmu, naravno, rediteljeva svest je sredstvo da se stvarnost održi posredstvom slike. Dakle, reditelj zaslužuje da mu posveti posebna pažnja, i to ne onako kako se to čini u enciklopedijama opšteg tipa, nego da bude posebna jedinica u posebnoj enciklopediji. Mislim da je moja enciklopedija zaista jedna od retkih, ako ne i jedina, koja reditelju posvećuje posebnu pažnju. Kad to kažem prvenstveno imam u vidu da nijedna od njih, donekle sličnih (*Dictionnaire des cineastes* Žorža Sadula i Emila Bretona, *The International Dictionary of Film and Filmmaker* u redakciji Suzan Dol, *Critical Dictionary, The Major Filmmakers* Ričarda Rauda ili *A Biographical Dictionary of Film* Dejvida Tomsona) *per definitionem* ne ispunjava striktno enciklopedijske kriterijume, to jest nije pregledno izlaganje u celovitosti i sistematski.

Kad to kažem mislim na metodologiju rada, koju bih izložio u kratkim crtama. Pored detaljnih biografskih podataka, u nekim odrednicama do najvišeg stepena opširnosti, koji se u zavisnosti od suštine rediteljevog opusa tretiraju primerenom metodom (sociobiografska, književna, psihoanalitička itd.), svaka jedinica, ili gotovo svaka, već prema značaju reditelja, sadrži kritičko-esejistički prikaz njegovog dela, potom izvod iz njegove pojetičke strategije, filmografiju koja je navedena hronološkim redom, sa navođenjem ostalih saradnika. Njena osobenost je, mislim, i u tome što je većina filmova analizovana, pri čemu se ne zadržavam na posmatranju sličnosti i ponavljanju, već na sistemu razlika usresređenom na grupu filmova kojoj je zajednički jedan činilac, to jest reditelj. U okviru odrednice analizovani su njegovi najbolji filmovi jer su i najveći reditelji pravili, s vremena na vreme, filmove u kojima su se ponavljali. Naime, u potpunosti se slažem sa stavom autorskih kritičara da značenje filma, posebno američkog, nije zasnovano na priči ili scenariju; tematski sadržaj filma je

dislociran na analizu reditelja filma koji je prvenstveno odgovoran za davanje značenja i strukture filmu. Nema značenja koje bi postojalo pre vizuelnog stila ili reditelja filma; značenje i struktura ne postoje pre konkretnog individualnog izraza.

Što se tiče Vašeg komplimenta i konstatacije istovremeno, da je ovaj poduhvat ravan poduhvatu jednog Instituta za film, voleo bih da oni takođe dopru do ušiju i kasa državnih organa nadležnih za finansiranje naučnih projekata, a sa svoje strane dodajem, da sam se uvek držao maksime Karla Jaspersa da je „prava nauka aristokratski posao onih koji su sami sebe odabrali za to, i da želju za znanjem pojedinac preduzme na sopstveni rizik.“

Kako je moguća filozofija režije kao nauke o rediteljskoj umetnosti?

Već je Maks Veber u svom kapitalnom delu iz metodologije nauke *Nauka kao poziv* pokazao da je „fundamentalna naučna iluzija da nauka pokazuje put ka optimalnim rešenjima“. Ova se konstatacija svakako može primeniti za nauke o umetnostima koje ne služe umetnostima (umetničkim delima) nego odnosu među umetnostima. One ne razlažu učenje o umetnosti, ne sistematizaciju kanonski kako, već analiziraju i istražuju šta. Ona umetničkom delu ne prilaze didaktički već sazajno.

Čini se besmislenim zahtevati jedan umetnički „predmet“ teatra s obzirom na postojanje mnogostrukih metoda u teatrologiji, od književno-teorijskog preko istorijsko-umetničkog do sociološkog. Sociologija, antropologija, muzikologija, istorija umetnosti, psihologija i druge naučne discipline, svakako neophodne u izučavanju pozorišta, ipak ne zahvataju celinu njegovog fenomena. Prvenstveni interes ovih nauka je da u sagledavanju pozorišta istaknu svoj doprinos u njegovom konačnom uobličavanju.

Tako, na primer, nauka o književnosti posmatra dramski tekst najpre kao književno delo sa vrednostima koje su izvan književne funkcije, dok ga nauka o pozorištu, naprotiv, tretira kao literarno važno sredstvo za postizanje pozorišnog cilja. Istoričar umetnosti u dramskom delu vidi uobličeni scenski prostor jednog određenog slikara.

Teatrologija mora više nego primenjene nauke o umetnostima, da se osloni na podelu posla i da na odgovarajuće struke prenese zadatke istraživanja a, zatim *sub specie*, sopstvenu stvarnu i problemsku svest usaglasi i vrednuje. Teatrološko istraživanje je potpuno iluzorno bez zajedničkog rada nauka o umetnosti, društvenih i humanističkih nauka. Nauka o pozorištu, dakle, mora da u svakom posebno izučavanom segmentu sagleda delove jedne heterogene celine, koja nastaje iz njihove uzajamnosti gde se uvek za sebe analizovanom aspektu daje novo značenje. Kada je o samoj metodologiji reč, tipološki modeli ovog ili onog metoda morali bi, dakako, da poseduju valjanu estetičko-analitičku osnovu i „estetičko ustrojstvo“ određene provicijencije, u zavisnosti od toga kakvo je već „posebno“ usmerenje istraživača. S druge strane, sam pokušaj odvajanja takozvanih „pomoćnih umetnosti“ neminovno vodi ka redukciji, pokatkada *ad absurdum*, pogotovo kada je reč o biću pred-

stavljačkih umetnosti, po sebi samom sintetičkom. Teatrolog može ali ne mora da ujedno bude i proučavalac umetnosti; muzikolog, filozof, sociolog. Umetnički fenomen pozorišta i njegove istorijske nastale oblike ispoljavanja stvorila je tek nauka o pozorištu. Tradicija teorijskog raščlanjivanja posebnih problema, ne samo dramskog pesništva nego i pozorišnog predstavljanja, ide od Aristotela preko dogmatičara humanizma, do Didroa, Lesinga, Devrijena i drugih. Teorijsko-estetički manifest pre svega ruskih, francuskih a onda britanskih i nemačkih reformatora pozorišta značajan su doprinos tom kretanju. Novi stil režije ili, tačnije, raznovrsne mogućnosti novog stila dovodi, kod teatarski obrazovane publike, do spoznaje da postoji razlika između dramskog teksta i njegovog pozorišnog predstavljanja, čime se umetnička vrednost pozorišnog izvođenja stavlja ispred dramskog teksta kao predloška.

Tradicionalno stručno učenje je u godina emancipacije i borbe za svoje akademsko potvrđivanje dugo zanemarivalo postavljene zadatke i problemску svest suštine pozorišta. Tako su nastala prazna mesta u teatrološkom istraživanju. Maks Herman, jedan od osnivača teatrologije je 1900. godine zastupao tezu da nauka o pozorištu mora da se suprotstavi etabliranim duhovnim disciplinama, ali i praktičnom pozorištu. Kakav osećanja rukovode danas pozorišnog praktičara prema analitičkom duhu zaslužuje naravno posebnu pažnju o istraživanje, ali je sasvim izvesno da pre nego što pozorište bude bilo u stanju da uzme nauku kao predmet prikazivanja, mora i samo da postane predmet nauke.

Zašto sve ovo govorim? Iz prostog razloga što imamo posla sa jednom oblašću koja još nema svoj jasno utvrđen predmet ili predmete, koji tek treba da se shvate posredstvom posebnih misaonih operacija. Naime, još nisu prezentirani dogovori na pitanje: da li je režija umetnost, nauka, ili pak, lični poetički manifest, umetnikov iskaz o samom fenomenu, pri čemu se, naravno, definišu međusobne razlike i izvršuju predmet i metod svakog od njih ponosob. Da li postoji teorija režije kao konačan sistem znanja i pravila o rediteljskoj umetnosti? Uopšte, da li se režija može naučiti? Od Stanislavskog nam je ostala ona maksima: režija se ne može naučiti, ali se može učiniti; nema konačnih pravila, ali je moguće izučavati principe rediteljskog stvaranja. Nemačka i ruska klasična teatrologija, u novije vreme francuska i poljska semiologija, pokušavaju da odgovore na ovo pitanje imajući pre svega u vidu velike sisteme režija i velike reditelje. Režija jeste skup znanja i osećanja koji podleže jednoj sistematizaciji i klasifikaciji.

Filozofija dramskih umetnosti koja uključuje pozorište, film, radio i televiziju ima šta da ponudi ovim posebnim domenima umetničkog stvaralaštva i definiše ih jednim filozofskim diskursom.

Akademija umetnosti, Novi Sad, Otvorena katedra, 1997.

SUMMARY

Radoslav Lazić

PARADOX OF CRITICS

Dialogues with critics about the criticism of the performing arts

The book *Treatise of Criticism* represents a sort of a collective discussion of the nature and functions of criticism of the dramatic, representative arts. A pleiad of elected critics state their testimonies. Mytheatrolological, filmological and multimedial scientific researches, which have been undertaken in the dramatic and dramatical area of Yugoslavia in the past decades of 20th century and in the beginning of 21st century, in these pages, are directed to the complex phenomenon of the representative arts.

Here and now, respected names of the theatrical, opera, balley, radio, film, television, puppetry and multimedial criticism, the representative critics of different generations of national cultures state their authentic opinions of criticism, testifying about their own critics' poetics.

Critics testify about the criticism of representative arts in our dialogues authentically, truly and open, outspoken:

BORIVOJE GLIŠIĆ - JOVAN HRISTIĆ - PETAR MARJANOVIĆ - VASJA PREDAN – JOVAN ĆIRILOV - SRETEN PEROVIĆ - MILOSAV MIRKOVIĆ - MUHAREM PERVIĆ - LASLO VEGEL - ANDREJ INKRET - VLADIMIR ARSIĆ - DRAGAN KLAJIĆ - VESELIN RADUNOVIĆ - ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ - IVAN MEDENICA - BRANKA RADOVIĆ - MILICA ZAJCEV - SMILJA KURSAR PUPAVAC - DEJAN PENČIĆ POLJANSKI - ĐORĐE ĐURĐEVIĆ - BRANKA OTAŠEVIĆ - RANKO MUNITIĆ - TOMISLAV GAVRIĆ - RADOMIR PUTNIK.

Jovan Hristić, a significant name of the Serbian dramatical criticism, in his enthusiastic essay *Little Psychology of the Theatrical Criticism* (1988), states the paradox of the theatrical critic, whom nobody asks why, how and whom does he write theatrical criticism. In a frank testimony of the theatrical critic, he states the reasons why he writes theatrical criticism and states at least three reasons:

- Drama moves large mechanisms of relationships between people and there is nothing nicer than make them vivid and tangible, transform that, what only existed in the printed page into a life of vivid people, discover and expose those multifold and intertwined relationships, which can't be noticed at a glance, but which can occur unexpectedly in a good performance and, like with a magic wand, put in a coherent unit. When they write about drama, critics usually reduce it into a series of intellectual formulas: for me, director is

that one, who (although it is not a special truth) can create a life, which will be, at the same time, full and which will lead us to big truths about life. Nothing is easier, than to string less or more smart sentences; it is more difficult to create a string of human lives from which will be perceived a thought on human.

Second reason according to him is: "dramatical critics is in fact a director who does not direct his performances...but he writes them".

Third reason determinates the theatrical criticism as a fate. The critics is a witness to how "life tranformes into art" on the stage.

I start my *Treatise of Criticism* with Hristić's unique essay, *Little Psychology of the Theatrical Critics*, in which I dedicated him the complete dialogue of teatrical critics, drama and directing, which we had had in the room of the former Nolit in Belgrade in Terazije, and which was edited firstly in "Scena" in Novi Sad. Since that, *Treatise of Criticism* has been an unavoidable reference for understanding of dramatic criticism aesthetics and poetics in the academic discussions on the subject and the tasks of the contemporary dramatic criticism.

Treatise of Criticism – the dialogues with critics about criticism of representative arts is first book of this, in which the elected critics are invited to testify, on an authentic and authorised way, mostly in the form of written dialogues, but some of them in oral, too, like this between Hristić and me. I note that, together with these critical reviews of the theatrical drama, here are dialogues of aesthetical discourse in opera, balley, radio, film, television, puppetry and multimedial critics.

The book *Treatise of Criticism – dialogues with critics of criticism on the representative arts* represents a testimony about criticism of dramaticalart(s) in our times in the transition from 20th to 21st century. According to the range and space of the research, it has a documentary significance about the work period of prominent critics. *Treatise of Criticism* will be very useful for theatrologists, filmologists and the scientists of the science of multimedial arts, especially dramatic arts, literature, aesthetics and philosophy.

If some researcher would decide to research representative art criticism scientifically, that one should, of course, embed into his scientific work also the opinions about that why, how and to whom critics write their criticism. Without criticism, there does not exist and can't exist authentic artistic creativity. That is why the criticism is unavoidable constituent of every creative, artistic and aesthetical Work in Progress, but even more in creating works of representative arts.

Finally, the task of a representative arts critics is to weigh and, with the primary responsibility, publish his argueded deliberation on what he watches and sees, listens and hears.

The dramatic efemeris, God of universal impermanence, reminds us ofan other paradox which happens to the performative arts critic, when he makes his judgements „in the absence of evidence“. With making judgement, the performance like that disappeared forever. Every other judgement and deli-

beration means a new critical-aesthetic reassess of the artistic dramatical work.

The hermeneutics of the dramatical criticism reminds us also of the fact that everything is really efemeric, transient, including the performance, too, and the critical judgements of it. Not only the performance changes, but we all change on the stage and in front of the stage. Therefore is also the paradox and the thought that, in fact, the writing of criticism of the representative arts is “hammering nails into the water“.

The paradox of the criticist of the representative arts should be understood also as a paradox fact that the critic judge that, what he is not able to do himself, neither is not able to create it artistically. One of the most famous Serbian directors of 20th century, Mateja Mata Milošević (1901 – 1097), told me his own assurance that, except him, as a director, nobody can better know his performance, i. e. his directing.

There is left the paradox of the critic of the dramatical arts as to ahermeeuticist, because, his analytical, aesthetical, critical, systematical, neither superior nor subordinate, “reading” of a dramatical performance, opera, balley, film, radio, television, puppetry or whatever multimedial work represents a *conditio sine qua non* – a condition, without which there can’t be understood, neither can exist a critical undestanding of the most complex artistic work, which is known in general aesthetics of dramatical arts.

Belgrade, 13th of September, in 2013.

Translated by: Rita Fleis

O AUTORU

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

Od 1976. godine bavi se pedagoškim radom na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, najpre kao umetnički saradnik za predmet režija, a od 1984. godine kao predavač za predmet *Istorija i estetika režije* u svim medijima, naime, u pozorištu, na filmu, radiju i televiziji). Od 1977. godine stalni je saradnik, a potom i urednik časopisa za pozorišnu umetnost «Scena», kao i urednik rubrike RTV-estetika u časopisu RTV-teorija i praksa. Saradnik je mnogih časopisa u zemlji i inostranstvu, gde objavljuje rezultate svojih estetičkih istraživanja u oblasti pozorišne, filmske, radijske, televizijske, operске i lutkarske režije, njene istorije i estetike, među kojima ističem da je saradnik Leksikografskog zavoda „Miroslav Krleža“, Zagreb, Hrvatska, ENCIKLOPEDIJA KRLEŽIANA, KAZALIŠNI LEKSIKON (u pripremi), kao i drugih enciklopedija u zemlji i svetu. Značajan je Lazićev doprinos i saradnja u enciklopedijskoj publikaciji POZORIŠNE BIBLIOTEKE I MUZEJI U SVETU, Urednik Andre Vensten, UNSECO, Paris, 1985, kao i desetinu odrednica o srpskom lutkarstvu objavio u SVETSKOJ ENCIKLOPEDIJI LUTKARSKE UMETNOSTI (ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE, Ed. L'Entretemps, UNIMA, Paris 2010. EMAM, Engl. Ed. WEPA i špansko izdanje u fazi objavljivanja).

Lazićevi radovi 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 theatrialia, 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 operске režije I, II, 2000; Nušićev teatar komike, 2002; Estetika lutkarstva, 2002; Umetnost rediteljstva, 2003; Filozofija pozorišta, 2004; Svetsko lutkarstvo, 2004, O glumi i režiji. Razgovori s Plešom, 2005; Knjiga režije. Bojanov „Dundo“, 2005; Japanski klasični teatar. 12 Nô drama, 2006; Dijalozi o režiji. Od Stanislavskog do Grotovskog, 2007; Nušićev teatar za decu, 2007; Kultura lutkarstva, 2007; Umetnost lutkarstva, 2007, Propedeutika lutkarstva, 2007; Magija lutkarstva, 2007; Daske koje život znače, 2007; Estetika radiofonske režije, 2008; Teatar – život dvočasovni, 2008; Traktat o glumi, 2008; Marenićev scenografski teatar, 2008; Traktat o scenografiji i kostimografiji, 2009; Biti glumac, 2009; Sara Bernar, Umetnost teatra, 2009; Čaplin, Estetika vizuelne komike, 2009; Aleksandar Saša Petrović, 2010; Pozorišno slikarstvo, 2010; Lutkarski Theatrum Mundi, 2010; Savremena dramska režija, 2011; 1973. godina vampira, nepoznati scenariji A. S. Petrovića, 2011; 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; Estetika erotskog teatra, 2013; Traktat*

o drami 2013; Traktat o kritici, 2013; Režiseri o filmskoj režiji, 2013; Teatrološki dijalozi, 2013; Filmološki brevijar, 2013.

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

Radoslav Lazić je držao predavanja na univerzitetima u Parizu, Beogradu, Zagrebu, Ljubljani Sarajevu, Osijeku, Banja Luci, Cetinju, Novom Sadu, Teheranu, Rotenburgu, iz oblasti istorije i estetike režije. Član je stručnih žirija, udruženja književnika, dramskih umetnika, i međunarodnih asocijacija SIBMAS, FIRT, AICET, počasni član UNIMA i ASSITEJ.

U novosadskom Prometeju, uređivao Biblioteku dramskih umetnosti (pozorište, film, radio, televizija, video), koju sada uređuje kao Autorska izdanja u Beogradu, gde objavljuje temeljna dela iz istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti (Apija, Arto, Stanislavski, Tarkovski, Bergman, Grotovski, itd.). U njegovim Autorskim izdanjima objavljuju se dela iz sopstvene teatrološke, filmološke i estetičke istraživačke laboratorije. Autor posebnu pažnju posvećuje antologijama, hrestomatijama i zbornicima kao sintezama u panorami savremenih i klasičnih dela iz estetike, istorije i teorije dramskih umetnosti.

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

Dobitnik internacionalne nagrade za životno delo „Mali princ“ za izuzetan doprinos razvoju kulture i scenske umetnosti za decu na XII Međunarodnom festivalu pozorišta za decu, Subotica, 2004. Dobitnik nagrade „Boško Zečević“, Pozorišta mladih Novi Sad, na 40. susretu srpskih profesionalnih lutkarskih pozorišta, Niš, za sveukupni doprinos razvoju lutkarstva u Srbiji, 2008. i dobitnik Međunarodne nagrade za doprinos razvoju dramskog odgoja, Mostar, 2009; dobitnik priznanja za desetogodišnji doprinos razvoju Lut-festa, Istočno Sarajevo, 2009. Izabran za dobitnika Povelje za životno delo „Zlatna anima“ Međunarodnog festivala lutkarstva „Lut-fest“, Ist. Sarajevo, 2012. Član je Akademije filmske umetnosti i nauke, Srbija.

Lazićev kritičko-teorijski i esejistički rad karakterišu fundamentalna istraživanja u oblastima teatrologije, filmologije i nauke o medijima i njihove evaluacije na prostorima Srbije, Jugoslavije, Evrope i sveta. Plodove svog kritičko-istraživačko-publicističkog rada objavio je u preko 50 autorskih knjiga, sa tematikom iz iz estetike, teorije i istorije dramskih umetnosti., posebno u oblasti režije pozorište, film, radio, televizija, mediji i isto toliko načnih zbornika, kao i preko 1000 bibliografskih jedinica u stručnoj periodici.

Učesnik je brojnih nacionalnih i međunarodnih sipozijuma i načnih skupova posvećenih dramskim umetnosti. Član je brojnih stručnih žirija u zemlji i inostranstvu.

Kao dramski pedagog, pored matične Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, sarađivao je s Fakultetom dramskih umetnosti i s Univerzitetom umetnosti u Beogradu, Akademijama umjetnosti u Osijeku i Banja Luci, kao i s Fakultetom dramskih umjetnosti na Cetinju.

U Sterijinom pozorju ostvario plodnu uredničku saradnju u časopisu „Scena“, dugu dve decenije, dajući doprinos umetničkom i naučnom razvoju našeg najznačajnijeg nacionalnog pozorišnog festivala i savremenoj teatrologiji.

Kao redovan profesor Univerziteta za predmet *Režija i Istorija i estetika režije (pozorište, film, rtv, lutkarstvo)* sudelovao u akademskom stručnom obrazovanju preko 50 diplomiranih reditelja.

Vodio magistarske i doktorandske studije na Akademiji umetnosti, Novi Sad, Univerzitetu umetnosti i Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, gde je sudelovao, kao mentor ili član stručnih komisija, u odbranama tridesetak magistarskih i doktorskih disertacija iz oblasti istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti.

Piše teorijske studije iz oblasti teatrologije, filmologije i nauke o medijima, kao književnu i estetičku kritiku i esejistiku.

Celokupan njegov multimedijalni rediteljski angažman predstavlja uspešan opus preko 50 režija klasičnih i savremenih dramskih dela, domaćih i svetskih autora, na scenama Srbije i južnoslovenskog pozorišnog prostora.

Kao reditelj režirao za RTV Beograd i Novi Sad desetak tv-serija i stotinak tv-filmova i emisija pretžno dokumentarnog i naučno-obrazovnog karaktera. Za Radio Beograd i Novi Sad režirao preko 50 radiofonskih ostvarenja.

Svojim naučnim istraživanjima dao vredan doprinos savremenoj estetici, istoriji i teorije multidisciplinarnoj režiji (pozorište, film, rtv, opera, balet, lutkarstvo) i savremenoj estetici predstavljajući umetnosti Prema svedočenju najvećih naših i svetskih autoriteta među kojima su čuveni poljski akademik prof. dr Henryk Jurkowski: „Radoslav Lazić je čovek koga proviđenje šalje srpskom pozorištu. Njegova teatrološka refleksija pretvara iskustvo evropskog pozorišta u koherentnu sintezu teorije pozorišne umetnosti. Njegovi radovi mogu predstavljati polaznu tačku za formiranje talenata budućih velikih umetnika srpskog pozorišta. Oni su, istovremeno neobično dragocen doprinos baštini svetske teatrologije” - (*Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*), Subotica, 2006.

Život i delo Radoslava Lazića predstavlja jedinstvenu ličnost istrajno posvećenu, više od 50 godina, teoriji i praksi, vaspitanju i obrazovanju u dramskim umetnostima, u gotovo svim pojavnim oblicima i žanrovima, posebno u oblasti estetike interdisciplinarnе režije, kao umetnosti moderne epohe. Član je Akademije filmske umetnosti i nauke, Srbija.

LIT. DOPRINOS RADOSLAVA LAZIĆA TEORIJI DRAMSKIH UMETNOSTI U OBLASTI ESTETIKE REŽIJE, Doktorska disertacija Rite Fleis, FDU, oktobar, 2012; SVETSKA ENCIKLOPEDIJA LUTKARSKЕ UMETNOSTI (ENCYCLOPEDIЕ MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE, Ed. L'Entretiens, UNIMA, Paris 2010. EMAM, Engl. Ed. WEPA i špansko izdanje); FILMSKA ENCIKLOPEDIJA, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, Urednik Prof. dr Ante Peterlić; Tomislav Gavrić, ENCIKLOPEDIJA FILMSKIH REDITELJA, TOM 3, NEA, Beograd, 2005; KO JE KO U SRBIJI, Bibliofon, Beograd, 1996. Tomislav Gavrić, LEKSKON SRPSKIH SINEASTA (U štampi)

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792.01(082)
792.072.3(047.53)

TRAKTAT o kritici : dijalozi s
kritičarima o kritici predstavljačkih
umetnosti / [priredio i uvod napisao]
Radoslav Lazić. - Beograd : R. Lazić, 2013
(Beograd : KIZ Altera). - 210 str. ; 24 cm. -
(Biblioteka dramskih umetnosti)

Tiraž 500. - O autoru: str. 207-209. -
Napomene i bibliografske reference uz tekst.
- Summary.

ISBN 978-86-84283-42-1

a) Позоришни критичари - 20в - Интервјуи
b) Позоришна критика - Зборници
COBISS.SR-ID 201740300