



geneite)²⁵, dok se u drugim oblicima prestave reditelj trudi da pronađe načine koji će obezbediti neprekidnost ili istovrsnost (homogeneite) znakovnih sistema.

3.5.1. Sredstva za neprekidnost

Neprekidnost može da se održi ili uspostavi pomoću jednog ili više glumaca, s tim što snaga dominantne ličnosti osigurava jedinstvo u zajednici stilova glumačke igre: pomoću prostora kao homogene sredine koja objedinjuje sve znakove u trodimenzionalan perceptivan sistem (pozorište po italijanskom), ili u praznину apstraktнog humanističkog prostora (Žan Vilar); pomoću vremenske neprekidnosti i istovrsnosti fragmenata trajanja. napo-

menimo da je u modernoj predstavi neprekidnost »dijalektička«, u najboljem slučaju, preuzeta na prvotnoj raznovrsnosti: to je, na primer, slučaj velikih objedinjujućih perspektiva jednog Planšona ili – drukčije jednog Strelera; otuda rad na montaži isprekidanih elemenata ili elemenata različite prirode.

3.5.2. Rad na isprekidanosti

Savremeni reditelji ne mogu nikako da izbegnu isprekidano. Ono im je često nametnuto tekstom. Takozvani pisci »svakodnenice« prave svoje tekstove kao seriju uzastopnih *fleševa* o ličnostima, uz duboki vremenski prekid između kratkih trenutaka²⁶ u drugim slučajevima radi se, na primer, o dramatizaciji romaneskih tekstova pomoći kratkih sekvenci koje nose sliku rasprsnute temporalnosti, a njena referenca može pripadati našoj sopstvenoj rasprsnutoj svakodnevničkoj: reditelj poštuje tu isprekidanost vrlo izražitim pauzama (mrakom ili zavesom).

Isprekidanost prostora u isto vreme kad i isprekidanost vremena: koriste se prostori čija leštica nije ista, kaleidoskopi simultanih ili sucesivnih slika koje funkcionišu kao kolazi raznovrsnih elemenata iz raznih istekstova²⁷.

U svim slučajevima isprekidanost nema uvek isti smisao ili istu funkciju; ona može: a) davati slike dislokacije sveta i imati po toj tački vrednost i referencijalno funkcionisanje; b) pokazati kod iskazatelja razaranja (subjektivno) koherentnog pogleda na svet, nemogućnost da se svet promišlja, naročito da se o njemu promišlja kao o reprezentantu; c) ona može da obeleži odvajanje u odnosu na neki centralizovan subjekt, bilo da je taj subjekt iskazatelj, lice ili glumac.

3.5.3. Ravnoteža dijalektika

Konkretna predstava uspostavlja skoro uvek ravnotežu između ekstremnih tendencija, tako što uvede ovaj ili onaj tip predominacije; kroz isprekidano provlači se uvek neka žica neprekidnog: preko prostora, preko zbijene artikulacije sekvenci ili putem stalnog prisustva neke ličnosti. Najinteresantnija rešenja su verovatno ona koja grade dijalektiku neprekidno-isprekidano, pokazujući na svim nivoima borbu između centrifugalnih snaga, rasprskavanja reprezentovanog i kretanja obnavljanja, probijanja ka centru.

Odlomak iz knjige: Anne UBERSFELD, *L'Ecole du Spectateur, Lire le Théâtre* 2, Ed. Sociales, Pariz, 1981, str. 281–302.

Prevod sa francuskog:
Ljiljana Cvjetlić – Karadžić

- 1 Redosled nije kronološki nego logički.
- 2 Nije isključeno da se T pravi ili menja tokom rada.
- 3 Naravno, rad je već počeo ranije, u sagledavanju teksta, u susretu umetnika i njegovog predmeta.
- 4 O ovom teksualnom radu videti knjigu »Lire le théâtre«.
- 5 Slična analiza bi se mogla napraviti i o temi ideološkog sveta (Wi) gledaoca i reditelja (Wi).
- 6 Taj gledač svet nije, isto tako, neka data veličina, nego svet koji reditelj zamislja da je gledač.
- 7 Anketa koju vodimo po tom pitanju nije završena; to je rad na dugu stazu.
- 8 Ono što nazivamo imaginarnim rediteljem, to je odnos raznih referencijalnih i fiksivih svetova.
- 9 Kad je reditelj istovremeno i glumac, on se cepta, i onda upravlja i procenjuje rad nekog drugog.
- 10 M. de Certeau, *l'Invention du quotidien – Arts de faire*, str. 142–143.
- 11 Tom sposobnosti da pravi novu celinu polazeći od prethodno postojeceg sporazuma i da održava formalni odnosi uprkos promenama elemenata, ono (prosudjivanje) nalazi se uz bok umetničke produkcije». *Ibid*. Moglo bi se poverovati da M. de Serto komentariše rediteljev posao.
- 12 V. sledeću stranu.
- 13 To je, takođe, ublažajeni smisao reči simbol.
- 14 Peter Brook, *Prazen prostor*.
- 15 G. Strehler, *Un théâtre pour la vie* (o Čehovljevom *Vječnjiku*) str. 311–313, Fayard, 1980.
- 16 Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, 2. «Nouvelle technique d'art dramatique», str. 97–98.
- 17 B. Dorf, Seminar na Institutu za pozorišne studije, Pariz III.
- 18 Streler daje ovakvo objašnjenje glumicima iz *Galiče* (Brent): »Mislite na ogolost scene koja se igra isključivo sa tonom, u prividnom episkom stilu, sa glumcima koji reprodukuju pokret, zvuk, ali ne uspevaju da budu prisutni.« (Op. cit. str. 176).
- 19 V. Recanati, *La Transparence et l'Ennoblissement*, Seuil, 1979.
- 20 (Eng. red. pričani dogadaji).
- 21 Protiv čega se buni Arto, sanjući o jedinstvenom scenskom dogadaju u kojem bi blistala neporozorna svetlost apsolutnog znaka.
- 22 V. u prethodnim tekstovima.
- 23 Kod Demarsija, u njegovim režijama, slika jedne fikcije, dok je u njegovom političkom pozorištu, posvećenom portugalskoj revoluciji, slika sredstvo fabule: priča u slikama.
- 24 V. u prethodnim tekstovima.
- 25 V. prethodne tekstove.
- 26 Na primer, Vinaverovo Sobno pozorište, Rad kod kuće F.X. Kreca (Kroetz) i rad reditelja Ž. Lasala.
- 27 V. prethodne tekstove.

umetnost režije i tzv. multimedijalnost

milan damnjanović

Umetnost režije je umetnost. To tvrdjenje implicira značenje jedne jedinstvene, celovite umetnosti, u kojoj kvalitet celine određuje svaki njen deo, svaki njen ingredijent. To je formalno i tautološko definisanje (umetnost je umetnost), i jedino se može pitati da li je umetnost režije kao istorijski nova pojava zaista umetnost, jer ako je nova pojava, onda u njoj nema neophodnosti, nema neke antropološke konstante, kao u glumi i, uopšte, u fenomenu pozorišta, koje je postojalo i bez režije. Film je, pak, nova umetnost, i ne postoji bez režije. Da li se, dakle, u toj *novosti* jedne i druge umetnosti pojavljuje nešto zajedničko što razjašnjava smisao režije kao jedinstvene (u značenju celovite i obuhvatne) umetnosti, koja obuhvata i staro pozorište i novi film, i druge nove medijume, »proširene medijume«, najzad i tzv. multimedijalnost? Da li umetnost režije obuhvata nove medijume kao svoje ingrediente, određujući njihov kvalitet svojim delom, ili, pak, ti novi medijumi utiču na umetnost režije, koja, možda, upravo po svojoj svesti o medijumu postaje nova umetnost?

Ako govorimo o »medijumu« i o »multimedijalnosti«, o »proširenim medijumima« (expendeed media) ili o »mixed-media« i sl., onda upotrebljavamo novu terminologiju, koja se ranije, naime pre našeg tehničkog razdoblja

nije upotrebljivala. Da bi se izbegli nesporazumi, da bi se otklonila pojmovna i terminološka zbrka, jer to nije neka po sebi razumljiva pojava, niti takvih pojava ima u današnjoj umetnosti, potrebno je pitati o opravdanosti i o jednoznačnosti te terminologije u teoriji umetnosti. Jer ta nova terminologija je veoma podešena da izazove nesporazume i nedoumice već zato što proističe iz situacije koju misaono nismo savladali, kao i iz umetničke prakse koja samu sebe ne prozire.

Pre nego što, ukratko, razmotrim taj položaj, pribegavam jednom uzorkom iškustvu kao primjeru koji oduvek, po staroj retorici, spada u dobro izlaganje, ali zato nikada nije sasvim pri-meren pojmu: živa predstava se dobija na račun misaone apstrakcije, ali je ta život već vrednost za sebe, a zatim ona zaista može pomoći boljem shvatanju pojma svojom širinom, svojom »ekstenzivnom jasnoćom«, kako je o tome mislio Baumgarten usred filozofije prosvetnosti i novovekovnog racionalizma.

Aleksandar Petrović je režirao u pozorištu (Atelje 212) *Pseće srce* Bulgakova sa tako živim »filmskom« scenskom imaginacijom, ali i sa tako strogo vodenom pozorišnom »linijom« u mise-en-scene u igri glumaca, u »poentiranju« pojedinih scena, u strogom »čitanju« teksta (upor. Draškovićev *Purpurno ostrvo*, opet po Bulgakovu, sa prejakinim grotesknim bojama i likovima), što se, najzad, lepo moglo razabrati iz celine rediteljskog mise-en-scene, tako da je tu bilo očigledno da između filmske i pozorišne režije nema načelne razlike, i to ne zbog personalne unije dveju umetnosti u.

osobi toga našeg autora. Štaviše, za mene je Petrović posle *Psećeg srca* unatrag postao „bolji“ filmski reditelj, jer u njegovom filmu *Maestro i Mergaria*, opet po Bulgakovu, ili pak u onom radenom po H. Bullu (Hajnrich Bel) – *Grupni poretrat s damom*, nalazim izvesno prezasićenje simboličkim značenjima koje je naš veliki sineast, tako reći, sada naknadno u kontinuiranoj pozorišnoj radnji što svaku metafiziku pretvara u stvarnost odnosa na sceni (G. Lukacs). Sa druge strane, ono filmsko u Petrovićevoj inscenaciji *Psećeg srca* doprinosi očitniju pozorišnu prizoru i likovnosti kao osnovnoj atmosferi predstave, ukoliko se likovni doživljaj pokaže kao središnji u rediteljskoj koncepciji predstave. Prožimanje filmskog sa pozorišnim tu ne znači neorgansko sastavljanje različitih „medijuma“, već otelovljenje jedne umetnosti, umetnosti režije. To što su i pozorište i film podjednako i dramske i scenske umetnosti, pokazuje mogućnost samostalne umetnosti režije, ali ne i njenu specifičnost, vezanu za njeno poreklo.

Samostalnost režije kao umetnosti i njeno istorijsko pozno poreklo proističu iz njenе svesti o medijumu, oslobođilačke svesti, koja je razrešava od neposredne ili prirodne zavisnosti od medijuma, i od drugih medijuma, i još je stavlja u, tako reći, nadmedijalni položaj, da bi se konstruktivno, u svome delu, ponovo vratila tim medijumima i ponovno postigla neposrednost njihovog dejstva. To pokazuje konstruktivni, refleksivni karakter umetnosti režije, kao što otvara njen moderno poreklo (po A. Gehlenu, „sva umetnost je refleksivna umetnost“), njenu zavisnost od udesa umetnosti počev od druge polovine prošlog stoljeća i, naročito, u našem stoljeću, najzad od tehničkog razdoblja u kojem živimo. Po svome delu, umetnost režije može biti samo ponovno nadena neposrednost, kako bi se to po Hegelu moglo reći i u duhu Hegelovom moglo misliti.

Geneza i istorija modernih umetnosti, zatim pojавa filma kao nove umetnosti, uticali su na umetnost režije, i to ovde ne treba posebno razmatrati. U onom opštem toku stvari, umetnost je sama sebi postala problem, a umetnik se u svom delu još samo bavi mogućnošću tog dela i same umetnosti, u samorefleksiji, u kojoj se kao problem prvi put pojavljuje i „medijum“: jezik, i pesnički jezik postaje problem pesništva, boja, lik (figura) i drugo postaju problemi slikarstva, ton – muzike itd. Pojava filma kao nove umetnosti uticala je unatrag na pozorišnu režiju, na osvešćenje značaja samog medijuma, kao i prirode režije kao umetnosti. Tako se *Pirandello* (Pirandello) bavi analizom pozorišnog „medijuma“, značajem dramskog teksta za predstavu, bavi se analizom režije i glume, i to u svojoj drami i, sledstveno, u mogućnom pozorišnom delu: tako je u *Večeras improvizujemo (Questa sera si recita a soggetto)*. To je u duhu modernog dela i Hegelove ponovo nadene neposrednosti, ali svest o „medijumu“ koja se tu ispoljava, već vodi dalje ka tzv. multimedijalnosti.

Bergman koji se uvek bavio i pozorištem, usred svog najuspešnijeg filmskog rada, režirao je u pozorištu jednog Strindberga, koji je i kod nas prikazan; predstava sa mnogo „filmskih“ umetaka, ali funkcionalno podređenih dramskoj radnji. Sa gledišta režije kao samostalne umetnosti, filmski ingredijenti, kao i video, televizijski i drugi „medijumski“ ingredijenti pozorišnog dela određeni su kvalitetom celine tog dela, i problem se pojavljuje tek u trenutku kada oni, sa svoje strane, utiču na tu celinu, kada preuređuju ili prestrukturiraju celinu rada. I tada je presudna odluka reditelja, koji se i u pozorišnoj režiji služi „montažom“ dela i na taj način formalno prihvata jedan izvorni filmski postupak. Ali je tu u pitanju ipak, nešto drugo, ne toliko filmsko delo i ne samo filmsko delo, već pre moderno delo, i još avantgardno, koje po P. Burgeru (Birger) karakteriše upravo montažni, konstruktivni postupak (pored novosti, slučajnosti i nekih drugih obeležja neorganskog avangardnog umetničkog dela, in: *Theorie de Avantgarde*, 2. Aufl., 1980). Treba, dakle, uočiti da povezanost svesti o medijumu, pojavu multimedijalnosti sa modernim i, čak, avangardnim umetničkim delom, povezanost svega toga sa samostalnom umetnošću režije, koja je samostalna upravo po tome što se može uzdići iznad medijumskih ograničenja i obuhvatiti postopeće i, čak, buduće medijume svojim „montažnim“ delom.

Tako se moramo koncentrisati na terminе »medijum« i »multimedijalnost«, koji, izgleda, pre spadaju u tehnički vokabular negoli u razgovor o umetnosti. U tradicionalnoj teoriji, umesto o medijumu, govorilo se o »prirodnom« sredstvima, o materijalu ili o gradi umetničkog dela, koje se tumačilo kao organsko jedinstvo, po poreklu vezano za čulnu »prirodnu« osnovu, konstitutivnu i za način postojanja dela, za njegovo delovanje na publiku. Celina umetničkog dela se tumačila kao nadahnuta, živa i suštastvena, otud njegova aura (W. Benjamin), ali i krvlast, unikatnost i neponovljivost, za razliku od umetničkog dela »u doba njegove tehničke reproduktibilnosti« (opet po Benjamina), što znači u doba neorganskog, avangardnog dela, čija smo obeležja unekoliko pomenuti. Danas govorimo o »medijumu« jedne umetnosti, umesto o njenoj »prirodnoj« čulnoj osnovi, najpre zato što danas takva priroda ne postoji u ljudskom istorijskom svetu, a zatim zato što je moderni tehnički svet otkrio tehničku prirodu ljudskog sveta uopšte. Otuda su i ona ranije upotrebljena umetnička sredstva bila medijumi, koji se mogu proširiti, promeniti, ali tek u naše doba zameniti ili, pak proizvesti novi medijumi. otuda je pozorište »multimedijalna« umetnost po svojoj »prirodi«, a film tehnička umetnost po svome poreklu, itd.

Režija kao umetnost, recimo pozorišna režija, operiše sa više medijuma, i već tu imamo posla sa pojmom »multimedijalnosti«, koja se može shvatiti i drugačije i dobiti značenje koje prelazi granice jedne umetnosti. Otuda, što ta reč danas u teoriji umetnosti može značiti? Pomodna kao u svetu nauke »multidisciplina« (ili interdisciplina), reč »multimedijalnost« u umetničkom vokabularu nije loša zato što je pomodna, jer moda znači modifikaciju, promenu ili oscilaciju ukusa i mišljenja, od čega zavisi plodnost umetničkog i kulturnog života uopšte, već je ona loša zato što upućuje u pogrešnom pravcu i vodi nesporazumu. Otuda je važna samantička analiza te reči, te nezgrapne složenice koja pogrešno upućuje na to kao da postoji nešto umetničko što se pojavljuje u različitim »medijumima« kao neko jedinstvo u mnoštvu, kao nešto suštinski identično u različitim medijumskim varijacijama. Ako, primjerice, neko književno delo dramatizujemo i »insceniramo«, tj. postavimo na scenu, ili ako po istom delu sačinimo scenario koji ekrанизujemo, onda drugi medijum znači drugu umetnost, pa se, sledstveno, »multimedijalnost« ne sastoji u tome, »ejdetskom modifikovanju« kao što se time ne pogoda umetnost režije.

»Multimedijalnost« kao termin i pojam pre intendira upotrebu različitih »medijuma« u jednom umetničkom delu, i to ne kao odnos jednog »medijuma« prema drugom, pri čemu bi ostalo otvoreno pitanje: šta povezuje, šta se nalazi između u toj »inter-medijalnosti«, već kao jedan momenat umetničkog dela, kao konstitutivni faktor povezanosti dela, kao povest koja ne ulazi spolja, već predstavlja zbivanje samog dela, kao momenat same estetske sfere. Otuda se i reč »medijum« u značenju »sredine« ili »sredstava«, »materijala« i »vehikuluma« (nosilaca) onog umetničkog u delu, mora odbaciti kao neadekvatna suština toga dela i zavisna od neuocene predmetne metafizike, koja se nalazi u osnovi upotrebe te nove terminologije u našem tehničko doba.

Otuda svaki kritički govor o tzv. multimedijalnosti, kao i o samim osnovnim medijumima, u teoriji umetnosti mora otkriti problematičnost te terminologije kako u svakidašnjem raspravljanju, tako i u istorijskom i naučnom diskursu o umetnosti. Zasluga je M. Heideggera (Hajdeger) što je u *Izvoru umetničkog dela* pokazao kako se iza klasičnog svrhovitog modela u tumačenju umetničkog dela (*materija*(1), »medijum« – *oblik*) nalazi predmetna metafizika koja se mislana mora savladati da bismo uopšte mogli govoriti o delu kao delu. No, Hajdeger je još, s pravom, smatrao dalje otvorenim Hege-lovo pitanje o umetnosti, što direktno pogoda umetnost režije.

reditelj i prožimanje medija

boro drašković

REŽIJA JE UMETNOST. SASTAVLJENA JE OD SVIH UMETNOSTI I NJEN JE POČETAK U PRIRODI. U izjavi o pesništvu Koluču Salutatiju zamenili smo reč POEZIJA rečju REŽIJA i dobili jednu od mogućih definicija umetnosti koja je poslednje dobila ime.

Imenovana je na kraju, ali od samog početka, još dok su pečinski zidovi naseljavani ritualnim crtežima životinja i dok je vrać udahnjivao religioznu emociju plemenu okupljenom oko vatre, nevidljivi, ali sveprisutni duh režije je vodio oko i pokretao opsednuto telo.

Devetnaest vek upravlja svetlost na skrivenog duhovnog pokretača »umetničkog dogadjaja«: u besprimernoj metastazi pojavljuje se gorostasni lik koji raste čitavo stoteče (u detinjstvu, kao u nekom nenapisanom komadu Vredenskog, već je imao hiljadu godina) – harizmatsko obliče reditelja predati da uzurpira sva mesta u pozorištu.

U dvadesetom stoljeću latinska reč medij dobija novu ubojitost i bar još jedno značenje. *Medium: ono kroz šta se prenosi dejstvo*. Tajanstveni posrednik za »zagrobno opštenje« u kojem se otelovljuje i oglašava pokojnik, izaziva nevericu, a nadnaravna »materijalizacija« zebnju. To što u okulitizmu dočekujemo sa skepsom, u režiji dosta postaje moguće: Greta Garbo se svako veće vraća iz projekتورa.

U vreme kada je film, »muzika svetlosti« (Gans) ili »kratkotrajna bujica koja odmetava kilometar optičkog opijuma« (Odiberti), uporno i uspešno osvajajo svoje mesto među umetnostima, bilo je mnogo onih koji mu nisu verovali, kao što je bilo mnogo i onih koji su po ko zna koji put najavljujali konačnu smrt pozorišta.

»Filmu, ovom idolu današnjih gradova, daje se odvije važnosti. Film stvarno ima vrednost za nauku, s obzirom na to da može pružiti zoran prikaz nečega, film može biti ilustracija (žurnala), a za mnoge film može predstavljati (strahota) surugot putovanja, ali tu film nema mesta na području u umetnosti, ni onda kad se zadovoljava službenim položajem«.

Mejerholjd, naziva zvučni film »brbiljivim filmom«, verujući da »divotne mogućnosti vodenja radnje raznim krajevima i dobima« u pozorištu nalazi svoje pravo mesto.

A skoro istovremeno mladi nemački film traži i nalazi pouke u Rajnhartovom pozorišnom delu!

Tolstoi je bio u slučaju filma dalekovidn i manje ljubomoran od Mejerholjda: »Ovaj ručkom okretni trik prevrće nešto u našem ljudskom životu i u našoj spisateljskoj delatnosti. To je pobuna starih metoda književnosti. To je navalja. To je juriš. Nama ne preostaje drugo nego da se prilagodimo bledom platnju ekranu i hladnom staklu objektiva. Javlja se potreba novog načina pisanja. Ja sam već mislio na nj i već osećam novo približavanje. Sve mi se to, međutim, sviđa. Ta brza promena scene, to menjanje duševnih raspolaženja, taj potop iskustava... Kinematograf nam je otkrio kretanje. A to je velika stvar. Kad sam pisao Živi leš, čupao sam sebi vlasni, grizao prste od besa zato što nisam mogao dodati više scena, slike, niti prenosići radnju. Prokletje pozorišne armature koje stišu dramaturga za gušu, a ti reži i stiskaj živu celinu dela!...«

Međutim, veoma je poučan Ejzenštejnov primer: ogled *Kroz pozorište ka filmu* samo je jedan deo neobičnog iskustva – pokazavši kako teatar može da dobije svežu krv, sanjujući o akrobatskom teatru, uvodeći glumce na roščicama, očaran montažom atrakcije, sačekao je da njegov »teatar eksplodira u filmu«.

Dok je izgledalo da film može da ostane samo »snimljeno pozorište« oba medija su bila u pitanju. Dve umetnosti, kao dva tvrdoglavog jarcu, sudarile su se na brvnu. Pozorište kao da je, na trenutak, zaboravilo svoje vrline, a film nije odmah razumeo svoje prednosti. I kamera čarobnjaka Melijesa posmatrala je svet kao »gospodin iz partera«, svet uokviren u onaj barokni