

intermedija: gluma/režija

vladimir jevtović

O odnosu glumca i reditelja možemo se pitati tek otkad taj odnos postoji, odnosno tek otkad reditelj postoji. Ako pojma reditelj ulazi u upotrebu u drugoj polovini XIX veka, postavljaju se pitanja:

Kako je moglo da postoji pozorište vekovima bez reditelja? Antičko pozorište, elizabetansko pozorište, špansko pozorište, orijentalno pozorište, francusko pozorište – vekovima. Prazan prostor, fiksirana scena, minimum rekvizite, minimum tehnike, maksimum glumačke igre, homogena publike.

Gde je bio Sofoklu, Šekspiru, Molijeru reditelj? Da li su oni mogli da rade bolje i više, značajnije predstave da su imali reditelja? Da li je pozorište sa rediteljem kvalitativno na višem nivou u odnosu na »predrediteljsko« pozorište?

»Odgovornost za ansambl, za umetničku celinu i izrazitost predstave pada na reditelja. U epohi kada je pozorištem vladao reditelj-despot, epohi koja je počela sa majningenovicima i nije se još ni danas završila u mnogim, čak najnaprednjim pozorištima, reditelj je, razradivš prethodno čitav plan postavljanja, određivao – računajući, razume se, sa darovima učesnika u predstavi – opšte konture scenskih likova i davao glumcima sve mizanscene. Doskora sam se i ja pridržavao toga sistema. Sada sam došao do uverenja da se stvaralački rad reditelja mora razvijati zajednički sa radom glumaca, ne prestižući ga i ne vezujući ga. Pomagati stvaralaštvo glumac, kontrolisati ga i harmonizovati, pazeći da ono organski izrasta iz jedinstvenog umetničkog 'jezgra' drame, isto onako kao i svi spoljni oblici predstave – to je, po mom mišljenju, zadatak savremenog reditelja« – piše glumac i reditelj Stanislavski (Sistem, str. 345).

Zašto Stanislavski misli da je bolje da reditelj zajednički sa glumcem traži u analizi drame njeni umetnički »jezgri«, osnovne radnje pojedinih uloga, mesto ličnosti u opštjoj radnji drame?

Zašto bi se reditelj uopšte nešto dogovarao sa glumcem, ako reditelj nalaže, određuje, pokazuje, odlučuje i odgovara za predstavu u celini? Zar se ne radi o »njegovoj« predstavi, predstavi koju on režira? Kako reditelj može biti stavljajući istu ravan kao i glumac? Zar se u probama ne ostvaruje rediteljeva koncepcija? Zar glumci nisu muzičari u orkestru kojim diriguje reditelj? Zašto reditelj ne bi bio despot kad su glumci »velika deca«, nesvesni celine dogadanja, sebični, nikad siti aplauza, neposlusni i tvrdoglav? Zar glumci ne žele »čvrstu ruku« koja bi ih primorala da sve urade »kako treba« i za »njihovo dobro«? Šta bi ostalo od pozorišne predstave da se sve ostavi glumcima da oni to urade kako oni smatraju da treba?

Zašto Mejerholjd ističe: »Sva sredstva pozorišta treba da budu na usluzi glumcu. On mora potpuno da ovlađa publikom, jer u scenskoj umetnosti gluma zauzima prvo mesto« (V. E. Mejerholjd »O pozorištu«, str. 78)? Zar se to ne podrazumeva? Zar neko misli drugačije? Zar nije »pozorište – glumište« (isto, str. 83)? Koga to vreda?

Mejerholjd upozorava na dva metoda rediteljskog stvaralaštva koji uspostavljaju odnos glumca i reditelja na dva načina: prvi ličava stvaralačke slobode i glumca i gledaoca, a drugi ih oslobada i podstiče na stvaranje. U prvom, u kojem glumac, autor i reditelj čine trougao, reditelj realizuje svoju zamisao, on određuje plan u svim detaljima, pauze, ritam, likove, raspored. Pozorište – trougao odgovara prvoj fazi kod Stanislavskog. Potreban je glumac sa što manje individualnosti, koji je potpuno spreman da disciplinovanom i precizno ispunjeno rediteljevu zamisao. U drugom, pozorištu »direktnie linije« (autor-reditelj-glumac-gledalac), glumac preko reditelja prihvata autora i stoji sam pred gledaocem, slobodno se otvara i stvara. Osnova tog pozorišta je odnos glumac-gledalac. Autor i reditelj su »iza« kulisa. Za ovo pozorište je važan glumac izrazite individualnosti, koji je sposoban za slobodno stvaralaštvo.

Mejerholjd ima »čvrstu veru u glumca kao glavnog faktora scene« (isto, str. 73), za njega »glavnu osnovu u pozorištu »predstavlja glumac« (isto str. 88), i najzad, glumac je »novi vladar scene« (isto, str. 133).

Novi vladar? A ko je bio stari vladar? Zašto Mejerholjd proglašava novog vladara scene? Zašto reditelja tera »iza kulisa«? On – takav reditelj, i takav glumac. Ko je i kada postavio prvi put pitanje »vladanja« scenom? Kada je prvi put postavljeno pitanje odnosa između glumca i reditelja kao hijerarhijsko pitanje? Ko je važniji? Čija je vlast? Ko je prvi a ko drugi? Ko je napred a ko »iza«? Koliki je bio glumački a koliki rediteljski honorar glumca i reditelja Stanislavskog u Umetničkom pozorištu u Moskvi? Zašto se Majerholjd brani, pravda. Zar nije sam stvarao pozorište – trougao?

Za Arto, Balici »pobedonosno dokazuju absolutnu prevlast režisera čija stvaralačka moć isključuje reč« (Antonij Arto: »Pozorište i njegov dvojnik«, str. 70). Da li u Baliskom pozorištu postoji reditelj? »To pozorište isključuje piscu uime onog koga mi našim zapadnim pozorišnim žargonom nazivamo režiserom: ali ovaj postaje neka vrsta magijskog reditelja, ceremonijal-majstora« (isto, str. 76). A glumci? »Glumci sa svojim kostimima predstavljaju hijeroglifi koji žive i pokreću se« (isto, str. 77). Omajdani, valjda hipnotisani, u svakom slučaju pod dejstvom maga, balijski igrači igraju kao »živi hijeroglifi«. Glumci su bili i »žive lutke«, i »materijal predstave«, i »učesnici«, »nosioци svog tela«, »živi instrumenti«... ili se ne pomenu. »Režiju treba smatrati, gledano iz ovog ugla magijskog i vratžbinskog korišćenja, ne kao odraz pisanih teksta i cele te projekcije fizičkih dvojnika koji proizlaze iz teksta, već kao goruci projekciju svega onog što može da bude izvučeno iz objektivnih posledica pokreta, reči, zvuka, muzike i njihovih međusobnih kombinacija. Ta aktivna kombinacija može da se ostvari samo na sceni i njenim pronadenim posledicama pred scenonom i na njoj samoj: a pišac koji se koristi samo pisanim rečima, nema tu šta da traži i treba da ustupi mesto stručnjacima za tu objektivnu i snimiranu vratžbinu«. A glumac? Ima li on tu šta da traži? »Glumac je u isto vreme element od prvoraz-

rednog značaja, s obzirom na to da od efikasnosti njegove igre zavisi uspeh spektakla, i neka vrsta pasivnog i neutralnog elementa, pošto mu je svaka lična inicijativa najstrože zabranjena. To je, doduše, područje u kojem nema određenih pravila: a između glumca od koga se jedino zahteva bujica jecaja i onog koji treba da izgovori tekst u koji mora da unese i nešto od ličnog ubedanja, postoji čitav jaz koji razdvaja čoveka od instrumenta« (isto, str. 113). Od čoveka se zahteva »bujica jecaja«, a od instrumenta d da »izgovara tekst«?

Sukob između reditelja i pisci nestaje jer se zamenjuje jedinstvenom Stvaraočem« na kome će ležati dvostruka odgovornost, odgovornost za pozorišni prizor i za dramsku radnju» (isto, str. 109). Tako reditelj postaje Stvaralač, ili Autor, jedini autor predstave. Ima li išta lepše za mladog, ambicioznog pozorišnog reditelja? Ali, šta se dešava kada se ispostavi da glumci ne mogu da podnesu »najstrožu zabranu lične inicijative«, da se živim ljudima ne može manipulisati kao stvarima, jer imaju svoje predloge, volju, samostalu energiju, i, što je »najgora«, od njih sve zavisi – uspeh ili propast predstave. Kako se glumci mogu naterati da budu efikasni i protiv svoje volje? Onda se dešava da glumci, »živi hijeroglifi« svesno i namerno ruše predstavu, razgraduju je lako jer je sastavljena od njih. Mlad reditelj nema drugo nego da zaključi da su glumci zli, pokvareni, anarhični, da pružaju otpor, da »kuju bunu«, da ga mrze. Sukob i razlaz su neminojni. Kakve pozorišne predstave mogu nastati iz mržnje, poslušnosti, potčinjavanja, straha, zburjenosti, fascinacije fizičkim i mentalnim despotizmom?

Kakav je glumac Teatra laboratorijuma? Reditelj Grotovski kaže: »On mora biti pažljiv, poverljiv i oslobođen, jer naš posao je da istražimo njegove najveće mogućnosti. Njegov razvoj se prati sa opservacijom, čudenjem i željom da mu se pomogni; moj razvoj se projektuje na njega ili se pre otkriva u njemu – tako da naš zajednički razvoj postaje otkrivenje. Ovo nije podučavanje učenika, nego potpuna otvorenost prema drugoj osobi koja omogućava pojавu »zajedničkog i dvostrukog radnja«. Glumac se ponovo rada – ne samo kao glumac već i kao čovek – a sa njim se i ja ponovo radam. Nespretno se izražavam, ali rezultat je potpuno prihvatanje jednog ljudskog bića od strane drugog« (Ježi Grotovski: »Ka siromašnom pozorištu«, str. 23).

Za Grotovskog je pozorište »ono što se dešava između gledaoca i glumaca«, sve služi tom susretu. Na goloj sceni u Siromašnom pozorištu je Glumac. Grotovski – reditelj za vreme predstave je »iza«, u senci motri lica u publici, sluša ih kako dišu, koliko ih pogoda i uznemirava glumčev »totalni čin«. On je u »svetlosti«, posvećenosti glumca video šansu za prevazilaženje bednog glumčevog položaja: gluma je prostitucija, prodavanje svog tela, a reditelj je – makro. Izlaz je u tome da se ide do kraja, do potpunog predavanja, do otkrivanja svog najintimnijeg emotivnog pamćenja i duhovnog iskustva. Reditelj mora imati moralni autoritet da bi mogao pomoći glumcu u tom poduhvatu. Potrebno je izuzetno međusobno poverenje. Gledalač-klijent doživljava nešto neočekivano: umesto provoda koji je platio, doživljava egzistencijalni šok koji iz temelja može uzdrmati njegovu društvenu masku, stavove o bitnim životnim pitanjima. U Siromašnom pozorištu nema aplauza.

Reditelj-guru je glumcu stariji brat, duhovni vod, vodič na putovanjima kroz susrete sa novim ljudima i novim iskustvom.

Strugi etički kodeks obavezuje obojicu. Obojica se podvrgavaju unutarnjoj a ne spojnoj disciplini, postižu visok nivo radne koncentracije. Unose mnogo strpljenja, čekaju se međusobno, primaju impulse i reaguju. Bilo u fazi dok su pravili pozorišne predstave ili kasnije, kada su organizovali seminare, parateatarska istraživanja, oni su tome potpuno posvećeni. Autoritet reditelja Grotovskog kod glumaca zasnovan je na onom što je on sa njima podelio, što im je dao i dobio.

Da li iskustvo Grotovskog može biti primenljivo u nekoj drugoj sredini, dakle ne sa poljskim glumcima čije nacionalno biće sa tradicionalnim kulturnim, istorijskim, religijskim vrednostima vrlo značajno utiče na njihov rad? Da li je to iskustvo ponovljivo? Nije li strogost, beskompromisnost, isključivost doveo Teatar laboratorijom do »samoubistva«? Da li je moguće ostvariti odnos između glumca i reditelja kakav je bio ostvaren između Grotovskog i njegovih glumaca u dužem vremenskom intervalu i u »normalnom repertoarskom pozorištu«? Ili se radi o specifičnom, unikatnom pozorišnom iskustvu?

Džon Kejdž, glumac Kraljevske Šekspirove kompanije koji je igrao Puka u predstavi »San letnje noći« u režiji Pitera Bruka, piše: »Posle poslednje probe pre premijere, upitao sam Pitera mogu li da govorim nasamo s njim. Sedeli smo na galeriji i gledali veliku, belu kokku: našu scenografiju. Bio sam zburjen, nisam razumeo svoju funkciju u komadu. Gde su moje greške? Šta bih mogao da uradim da bih još sve doveo u red? Piter je se deo i mirno slušao dok sam objašnjavao svoju nesposobnost. Kad sam završio, počeо je mirno da govor. Govorio je o ovoj i onoj okolnosti za vreme proba, o razgovorima posle proba i počeo lagano da prikuplja konce, tako da sam posle četvrt sata sve razumeo. Mislio sam, bar, da sam razumeo. Svejedno je da li je zaista tako. Piter nikada ne govoril apsolutno. Za njega nikada ne postoji ili-ili, nego uvek kombinacija koja čini oboje. Sledio sam Piterove savete (bar onoliko koliko sam ih razumeo) i premijera je za mene bila radosni doživljaj. Uživao sam i na sledećim predstavama« (Scena, 1972, 5–6, str. 41). Šta se dogodilo noć uoči premijere koja će biti pozorišni dogadjaj? Glumac, vrhunski profesionalac je zburjen ko malo dete, na korak do depresije i nesamopouzdanja. A već je sve urođeno što može da se uradi. Sav materijal je već na sceni, sve je već organizованo i završeno. Zar reditelj nije uradio svoje? Posle poslednje probe on može mirno otići kući sa osećanjem olakšanja, već navikao na trenutak povlačenja. Reditelj »ostavlja« glumce, on se rastaje sa njima. Možda da slediće predstave, možda zauvek. Kako se rastaje, kako odlazi? Da li ga na vratima može zaustaviti glumac i reći mu da mu ništa nije jasno? Sme li glumac da u poslednjem trenutku reditelju poveri svoju strepnju, neizvesnost i oklevanje? Da li je reditelju statno do toga da glumci dožive radost i »da uživaju« ili ga to ne zanima? Da li je to njihova zajednička radost?

Strpljenje, razumevanje, uzajamnost, međusobna radoznačnost, bliskost, usklajivanje ritma, istinski kontakt u kriznim trenucima, deljenje radosti i strahova, uspeha i padova, komplementarnost – možda je to opis mosta između glumca i reditelja.

Može li reditelj bez glumca? Ne može.

Može li glumac bez reditelja? Može. Ali zašto bi bio bez reditelja kada mu je ovaj potreban: da mu pomogne, »da mu prikupi conce«, da ga animira, da ga prevari, da ga isprovocira, da ga razume, da ga iznervira i da ga stvari percepcije iza »rampu«, da zna više i bolje, da ga savetuje, da ga stimuliše, da svojim postupcima ujedinjuje ansambl (čak i očajan reditelj potrešnim postupcima to može da uradi, kad se glumci ujedine protiv njega).

Reditelj nije glumcu potreban ako ga unapred mrzi, ako je nesiguran, pa hoće po svaku cenu da »ostvari konцепцију«, iako se na sceni »materijal ne pokorava«, ako ga maltratira, ako manipuliše sa njim, ako glumce shvata kao marionete, ako jednostavno uopšte ne razume glumca, ako uživa u potpunoj vlasti nad ljudima na sceni i ako je to samo sebi svrha, ako zeva na probama jer mu je dosadno, ako radi isključivo ili pretežno za pare, ako je komad nametnut i reditelju i glumcima, ako je reditelj kukavica pa beži kad je »gusto«, ako se sve vreme pravda otporom glumca, ako susret i zajednički rad glumca i reditelja ne donosi radost i uživanje.

od dramaturgije do režije

milenko misailović

Ako pod dramaturgijom podrazumevamo osobeni način komponovanja zbiranja ili radnje i ideja ili značenja – onda kompoziciono svojstvo dramskog teksta nije samo u osmišljenom nizanju scena (horizontalno komponovanje), nego i u vertikalnoj hijerarhiji scena: iz tog kompozicionog ukrštaja (horizontalnog toka i vertikalnih uzdizanja ili padova) kao kretanja navise i naniže) proizlazi osobena dramaturška struktura svakog dramskog teksta, tj. struktura koja ima obeležja arhitekture po istoj logici po kojoj i svako arhitektonsko zdanje ima i svoju osobenu dramaturgiju kamenom i uzajmnim prostornim odnosima iskazanu.

I upravo na tu okamenjenu dramaturgiju arhitekture ukazuje i K. G. Jung pišući: »Treba da otkrijemo jednu građevinu i da je objasnimo: njen gornji sprat je sazidan u XIX veku, prizemlje datira iz XVI., a najpomnije istraživanje konstrukcije pokazuje da je zgrada podignuta na jednom kuli iz II veka. U podrumu smo našli na rimske temelje, a ispod njega se nalazi ispunjena pećina na čijem tlu su otkriveni, u gornjem sloju, predmeti od sileksa, dok su u dubljim slojevima nađeni ostaci faune i ledenog doba. Takva bi otprilike bila i struktura naše duše.«

Polažeći od kuće kao instrumenta analize za ljudsku dušu (kako je to sagledao Jung, francuski matematičar, epistemolog i pronicljivi teoretičar Gaston Bašlar, uočava da se »racionalnost krova može suprotstaviti iracionalnosti podruma«, jer dok krov otkriva sebe i svoj uzrok ili nužnost postojanja, dotle podrum predstavlja »mratio biće kuće, biće koje ima udela u pozemnim silama«.

Ukazujemo na okamenjenu dramaturgiju arhitekture da bismo potpuno i u kući – kao materijalizaciju dijalektičkog sprega između spoljašnjeg i unutrašnjeg, vertikalnog i horizontalnog – sagledali estetiku otkrivenog i dramaturšku skrivenog, a sva ta obeležja kuće istovremeno su i svojstva dramskog teksta koji je takođe prostorni fenomen, jer u njemu boravi koza koliko duša, premda je svaki tekst kosmički fenomen ako u njemu boravi samo jedna duša... .

I dok kuća skamenjeno stoji geje podignuta, tekst se u prostoru može da kreće – jer svu tekstovu mogu i da putuju kroz prostor – ali su mnogo važnija vidljiva i nevidljiva unutarnja kretanja u samom tekstu.

Zato se dramski tekst rada iz neprekidno pokretljive i žive dramaturgije otkrivenog i skrivenog. I zato čitajući velike dramatičare otkrivamo – ko zna po koji put – kako i na koji način obitavamo u drugima, a i u samima sebi.

I ne samo što tako obitavamo, nego uvidamo etiku i estetiku takvog pozorišta, a sagledamo i nešto još više: uz svu lepotu takvog dvostrukog prebivanja uvidimo još i komiku i tragiku takvog podvajanja, jer naša duša je i samoj sebi dom u kojem nije u stanju da se skrasi, već neprekidno – izazivana i maštoma – traži po svetu bolje i raskošnije prebivalište... .

I u tom osvajanju prostora u svetu – nezadovoljna svojom teskom ili neuvidanjem svojih prostora – naša duša iz stvarnog prelazi u nestvarno (a i obrnuto), jer stvarno i nestvarno su bitni akcioni izvori svake dramaturgije i bitne uteke svake akcije.

Tako nas mašta vodi od prošlosti preko sadašnjosti – ka budućnosti, vraćajući nas iz savremenosti u prošlost ili iz budućnosti u savremenost. Dramaturgija otkriva kako čovek može postati zarobljenik ne samo drugog čoveka i samoga sebe, nego i zarobljenik vremena (prošlosti, sadašnjosti i budućnosti), ili nekog vremenskog trenutka, a i prostora ili nekog prostornog kutaka.

Čovek jeste biće slobode, ali je i biće koje je u stanju da robuje... .

Tako se u dramaturgiji osim karakternih, etičkih i vremenskih preloma ukrštanju i sukoba – neprstano sukobljava stvarno i nestvarno, postojeće i zamišljeno, nužno i moguće ili moguće i nemoguće... .

Ako je pamćenje – pozorište prošlosti, a nadanje – pozorište budućnosti, onda bi sadašnjost bila pozorište sadašnje ljudske moći i nemoći: prema tome, dramaturgija osvetljava prostore ljudske moći i nemoći uopšte, otkrjujući kako je ljudsko često u stanju da bude veće od najveće stvarnosti, a i jače od najsurovije nužnosti. Zato dramaturgija otkriva sjaj i bedru svega što je ljudsko: ona otkriva dramaturšku snu i tragiku činjenica, otkriva zakone karaktera i tajne ljudskog bića izvan karaktera... .

A suština ljudskog je u onome što je neshvatljivo ili nepojmljivo.

Sve je ovo rečeno da bi se u analizi dramskog teksta uočavala ne samo njegova funkcija ili značenje celine, nego da bi se otkrivalo i značenje same strukture teksta: kao što funkciju kuće, na primer, treba razlikovati od značaja same strukture kuće.

Dakle, iskazana snaga dramski organizovanog teksta nije samo u tekstu, nego je i u načinu njegovog komponovanja: zato se dramski tekst ne iskazuje samo verbalno ili dijalogom, nego je njegova iskazna moć i van reči, a često je značenje dramskog teksta usmereno i protiv reči.

Zato se dramaturgija sastoji iz dramaturgije reči i dramaturgije čitanja, kao dramaturgije van reči. Otuda treba razlikovati tekstualna značenja (koja proizilaze iz teksta) i izvan tekstualna značenja koja proizilaze iz sfera oko teksta (ispod teksta – podtekst ili iznad teksta – nadtekst). Dakle, osim značenja i izvora značenja, treba uočavati i dimenziju značenja i pravac u kojem se značenje kreće i razvija.

Na posletku, treba uočiti i spisateljsku hijerarhiju značenja koja se u rediteljskom postupku može menjati do te mere da reditelj uspostavlja hejerarhiju značenja... .

Opšte napomenama se skreće pažnja na posebnu metodologiju otkrivanja značenja u dramskom tekstu, jer horizontalno čitati tekst je jedno, a nešto sasvim drugo je i vertikalno čitanje da bi se pročitala i značenja teksta, tj. lakše je čitati samo tekst nego pročitali i dramaturgiju kao osobenu strukturu teksta.

Ako pisac pomoću dramaturgije tekstualno ostvaruje svoju spisateljsku viziju, onda reditelj pomoću svoje rediteljske dramaturgije (koja proizilazi iz spisateljske dramaturgije, a i u doba u kojem reditelj živi), preko glumaca i organizovanja predstave u celini – ostvaruje svoju rediteljsku viziju postojecog teksta. Tako dramski pisac izvesnu stvarnost preobražava u tekst kao stvarno postojanje određene nestvarnosti, a reditelj tekst kao sadržaj – pomoću glumaca – preobražava u stvarno postojanje nestvarnosti.

I dok su glavnja izražajna sredstva spisateljske dramaturgije – reči i čutanje, ili ono što se kaže i ono što se prečuti, dotle se rediteljska dramaturgija obogaćuje i produbljuje najmoćnijim izražajnim sredstvom – to je živi glumac na pozornici, pa ako je spisateljska dramaturgija usmerena ka publiki, rediteljska dramaturgija postoji pod uslovom da postoji i publike. Prema tome, funkcija publike u rediteljskoj dramaturgiji je mnogo veća i sudbonosnija: moglo bi se reći da spisateljsku dramaturgiju više uslovljava zahvaljeni životni materijal koji pisac želi da iskaže nego publike, dok rediteljska dramaturgija zavisi i od načina doživljavanja od strane publike (način percepcije), a i od načina koji zavide ovisne o piščevom dela.

Bito je da je i reditelj stvarač, jer iako polazi od postojecog dramskog dela, on ostvaruje nešto dotle nepostečeno: to je pozorišna predstava. Posebno je pitanje koliko u samoj pozorišnoj predstavi ima pronalačkog ili otkrivalačkog, s obzirom na to da i u svakom dramskom tekstu kojim se nešto otkriva ili pronalaži, mogu postojati stvari koje se rediteljskim čitanjem teksta mogu otkriti i rediteljskom dramaturgijom – u toku stvaranja predstave – mogu ostvariti.

Tako je reditelj u izvesnom smislu, »pisac« svoje predstave, pa je razumljivo što se događa da se reditelj okreće čak i protiv dramskog pisca čiji tekst režira: jer reditelj može ispoljavati svoje neslaganje s piscem, kao što može ispoljavati i svoje neslaganje s piščevim tekstrom.

Pa ipak, treba razlikovati kad reditelj režira protiv piščevog teksta, a kad režira protiv samog pisca, jer je i sam pisac, stvarajući svoje delo, bivao u suprotnosti ili sukobu i sa stvarnošću o kojoj piše, a i sa svojom svešću koja piše, jer se piše i – podsvešću.

Isto tako, i reditelj režira i svešću i svojom podsvešću, i zbog toga rediteljska dramaturgija – kad je uistinu velika – polazi od realnog prelazeći u realno, ili služi se racionalnim da prekoraci i u iracionalno... .

Jer, i dramski pisac i reditelj teže istom: otkrivanju skrivenog... .

odnos glumac – reditelj u medijima

(f teze)

nenad dukic

1. Razmatranju specifičnosti odnosa glumac – reditelj u pojedinim medijima nužno prethodi analiza tog odnosa sagledanog iz šire, globalne perspektive, perspektive koja nam daje uvid u poseban položaj, status i način stvaralačkog delovanja glumca, odnosno reditelja u savremenoj umetničkoj proizvodnji. To upućuje na razgovor o prirodi tog odnosa shvaćenog, s jedne strane, na tradicionalan, a s druge, na moderan, duhu savremene umetničke proizvodnje primeran način.

1.1. Tradicionalna pozicija ima čvrsto uporište u usvojenim postupcima i kanonima pozorišne dramaturgije, odnosno teatarske prakse s kraja prošlog i iz prve polovine ovog veka. Ona podrazumeva klasičnu stvaralačku situaciju koja se uspostavlja na relaciji tekst-glumac-reditelj (u procesu stvaranja: lik-uloga-oblikovanje predstave), po kojoj reditelj oblikuje celinu umetničkog značenja teatarskog čina, a glumac, otelovljivajući lik, jeste jedan od elemenata u tom oblikovanju. Ta tradicionalna model-relacija primenjuje se kasnije, kao princip rada u procesu stvaranja umetničkih sadržaja i u drugim medijima (film, radio, televizija). Stav reditelja, način na koji prilazi materijalu koji oblikuje, odnos koji uspostavlja prema pojedinim elementima celine, zavisi, uglavnom, od osobnosti pojedinog medija i tome se podređuje svi ostali učešnici u stvaranju. Glumac je, shodno tako postavljenoj relaciji, pasivni učesnik procesa stvaranja pozorišnog, filmskog ili nekog drugog medijskog umetničkog dela.

1.2. U savremenoj, modernoj umetničkoj proizvodnji, i glumac i reditelj, svesni duha i zahteva vremena, žele da ostvare nov, kvalitetniji stvaralački odnos, odnos koji bi odgovarao novom senzibilitetu i samih stvaralača i publike. Došlo je do promene u načinu tretiranja umetničkog teksta. Aktivna,