

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 mediju, 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

četvorougao »četvornog zida«, od kojega je i samo pozorište imalo već odavno da utekne. Onog časa kad se kamera pokrenula, jurnula klerovskim toboganom, kad se usudila da sva poznata kretanja proglaši za svoja i sve predele označi kao buduća područja svojih ispitivanja, kada se »oslobodila« i pronašla nevidljive tragove emocija, uske prostore debezkijevskih poteza skalpelom, nepregledna prostranstva čovekovog lica i pejzaža koji ga ulepšavaju, najsnajnija umetnost ovoga veka je konačno osvojila svoje место. Da ga više nikada ne napusti. »Između predstave i posmatrača ne postoji rampa. Čovek ne gleda život, on prodire u njega. A ovo prodiranje dozvoljava najdublju prisnost. Neko lice, pod lupom, šepuri se pred nama i pokazuje nam usrdno svaku svoju poru... To je čudo stvarnog prisustva, očigledan život, razotkriven kao lepi nar sa kojeg su skinuli ljušku, neulepšan, sirov, prisan. Čitavo pozorište kože« (Epsten).

U početku je bila reč, sada je došao red i na sliku!

Film je dokazao razlog svog postojanja, razborito pozorište se vratilo da usavršava onu mogućnost koju ne poseduje nijedna druga umetnost: saučesništvo živog gledališta i živih gospodara zbivanja. Detinjstvo filma je

čeg milenijuma biti laserska elektronika, u uz hologram, ali ko da se u ovu oblasti igra predviđanja? Ono čemu se Hjoston podsmeva, očigledno je i zastarevanje estetike filmova drugog doba. Da li će zaista svi današnji filmovi, ma kako ozbiljno tragični bili, jednom postati – komedije? I od čega to zavisi? Možda od glumačkog obrasca koji može da se bez osmeha podne samo u vremenu kojem pripada? Snimljena igra Sare Bernar potvrđuje. Samo to?

Uprkos svemu, zadaci reditelja su neizmerno porasli. I on ih izvršava. U njegovoj prirodi je taj napor. I Orson Vels je »čovek-kamera«. Bunjuel je jednom rekao da je film samo ono delo koje otvara novo videnje sveta. Tački filmova je neobično malo, i zato godišnje gleda dva ili četiri filma. Umesto da ide u kino, više voli da sedi u krugu prijatelja, uz piće. Zbog Velsa, pretpostavljam, Bunjuelovi prijatelji bar šest puta nisu imali s kim da pijuckaju.

Velsov Falstaff sahranjene je u sanduku koji zaprema dve ljudske mere. Postoje takvi ličnosti prekomerne i u duhomnom pogledu. U poslovima kojima se bave, časovnici pokazuju uglavnom njihovo vreme, kao što i kalendari počinju od njih.



sretno minulo, »starost pozorišta« je bila prividna.

Vels tvrdi da je pozorište kolektivni doživljaj, a film delo jedne jedine ličnosti – reditelja. Međutim, sa pravim primerima ta ličnost u oba slučaja ostavlja svoj nezamenljivi pečat...

Eshil, Šekspir i Molijer označavali su dugačko, »zlatno doba« pozorišta. Ako su Stendal, Dostoevski, Tolstoj i još poneki pisac od romana napravili umetnost njihovog stoljeća, Ejzenštejn, Čaplin, Kurosava i ostali reditelji pretvorili su film u umetnost dvadesetog veka. Za svevidećeg Balzaka su rekli da nije »ništa drugo dooko«. Čovek-oko. »Slikam svet kakav samo ja mogu videti«, izjavljuje Dziga Vertov, »čovek-kamera«. Umesto balzakovskog, svet posmatra vertovsko »kino-oko«. Oko čoveka stvarno postaje ekran. U milionima zenica projicira se promenljivim slikama sveta.

Bila je izložena skulptura od leda sudača koja se topi iznad usijane plotne. Pozorišna predstava je poput skulpture koja ne očigledno iščeza. Ima neke smernosti u profesijama čija dela ne nadživljavaju one koji su ih stvorili. Bezbedno pohranjena u hotne simbole, muzika se privremeno gasi u samoj sebi, poput meteora. Smog ugrožava Akropol, teške bombe hramova u Kambodži. Vreme preko slika prevlači patinu kao starost mrenu ispred slike-reviženica. Knjige se ne prestano preštampavaju i Homerovu delo bi moglo biti uništeno samo zajedno sa svetom i svim što je na njemu. Pa ipak, »Gutenbergova galaksija«, kao da zaista gubi pristalice, trošna arhitektura se pred našim očima ubočiava, ali i rasipa – budućim »arheolozima« preostaje da ovo vreme pronalaže u filmu ili tragu koju će podsećati na film.

Međutim, Džon Hjoston piše knjigu, najavljuje razračunavanje sa sarmim sobom i sa filmom. »Filmovi umiru sa vremenom u kojem su stvarani. Mada sam video Velsovog Gradića Kejna, bio sam poražen. Shvatio sam da ne znam ništa. Hteo sam da odustanem od svega. I šta se desilo? Taj film je postao isto tako smešan i demodiran kao i svi drugi. Gledaju ga samo filmofilii. Da li je sudbina filma – komična smrt? To što ga gledaju ljubitelji i nije za potencijovanje. Ali, i reditelj ne sme da se razboli od taštine: tehnologija njegove umetnosti jedva je manje trošna od ljudskog tela. Ostareli Renoar još je stigao da vidi žalostan izgled svog najboljeg filma, sa setom i ironijom komentarisao je raspadanje slike na iskrzanoj kopiji: vek, eto, neuimno dotrajava, istom brzinom i postojanošću. Ipak, optičke karakteristike Čaplinovih nemih filmova kao da su usavršene u novim klijama napravljenim na savremenoj visokoj osetljivoj filmskoj traci. Može se pretpostaviti da bi tehnologija laboratorije budućnosti mogla filmu obezbediti večnost, kao što je to štamparija učinila knjizi. Uostalom, možda će medij početka sledi-

U sve što radi Vels, unosi rediteljski pogled na svet. Doduše, zaboravio sam što je ovaj »moralist protiv moralu« nudio u TV reklamama (»Perifeja, vino?) koje sam gledao uvek začuden, ali dobro pamtim nostalgiju koju je izazivao predstavljajući junake nemog filma. I njegov glas za proizvodnju panike iz Rata svetova, koji čuvam na kaseti.

Za Koktoa je Vels »div sa licem deteta, dvo puno ptica i senki, pas koji se otrgnuo sa lancu i zaspao u cvjetnoj aleji. On je aktivni besposličar, mudri ljudak, usamljenost okružena čovečanstvom«. Ja ga, pak, najčešće vidim u obliku onog crteža: i bista i glava pažljivo su mu omotani filmskom trakom kao teški ranjenik zavojeima. Totemski »čovek-film«. Faraonska celuloidna mumija. Kroz perforacije, kao kroz ozledene rane, kad-tad će izbiti krv. Za pravo, nijedan »čovek idej« bolje ne pokazuje što bi reditelj trebalo da jeste. Profesija: reditelj. »Hteo bih, dame i gospodo, da potrošim nekoliko reči da bih se bolje predstavio. Ja postavljam komediju na Brodveju. Bavim se pozorištem i filmom, radeći kao reditelj i glumac. Dramaturg sam i režiram radio-emisije. Sviram klavir i violinu. Slikam i crtam. Štamparam knjige. Ponekad izvodim i madioničarske veštine. Nije li, dame i gospodo, čudno da u meni postoji toliko mnogo ličnosti, a da je vas tako malo?« (Vels).

Strategija pauka: film usisava pozorište, televizija film. Režija podjarmljuje nove medije, uvek omogućavajući radnje novih oblika izražavanja, ostavljajući čoveka u samoj žiži svoga interesa.

Od pamтивeka, osnovna grada pozorišta nalazi se u međuodnosu (piscia) izvođača i gledaoca. Svako »strano telo« zatečeno u ovom ugovorenom saučesništvu nekad bi izazvalo utisak skrnavljenja kao i užvanik koji sedi dok se svira državna himna.

Televizija, taj hipnotički laverint bezbroj hodnika preko kojih naša soba, naš nervni sistem održava vezu sa svetom, i ovde je, kao i na mnogim drugim mestima, izmenila pravila. Nismo sasvim sigurni da time nije promenila i samu igru.

Kada je prvi put gledao snimljenu predstavu, reditelj živog pozorišta bio je uveren da televizija čini zaludan napor. Za tim je, sred svog svetilišta, izbačen iz omiljenog mesta u parteru, jer su tu postavljeni praktikabli sa kojih je, kao spomenik napada i pobjede, vrebalo masivno telo i stakleno oko elektronske kamere, zaprepašten je prepoznavao nasrtljivu snagu »neprijatelja u utrobi«, ovog trojanskog konja ubaćenog u neprikosnovenе zidine što ogradiju prastari mir predstave, i činilo mu se da u koncertnu dvoranu, u vreme izvođenja Betovena, provlaže bit-družina sa svojom svirkom.

Danas ni ponajeći cepidlaka ne mari što se, dok orkestar svira himnu, snimatelji muvaju obavljajući svoj posao.

A onda smo dočekali da su se kamere pojatile ne samo na jednoj od mnogih predstava izvesnog komada, znači pošto se već pozorište dogodilo, nego na samoj premijeri, dakle u trenutku još sasvim „neviniom“: prizvedba će biti izravno prenošena i najednom ova teatarska situacija nije više bila samo teatarska, a drevni sastojci pozorišne predstave počeli su se razmictati praveći mesto novim slojevima; sve se iskomplikovalo, spektakl se obogatio, još jedan izvođač i još jedna publiku: pozorišne pisce, učesnike i gledaoce prihvatali su televizijski saučesnici, pozorišni gledalac je – gledan, opkoljen širokim obručem radoznašnih pretplatnika; „amfiteatar“ gledališta dobio je razmere čitave jedne zemlje.

I mada su naši programeri izabrali za prvi korak predstavu koja »i sama radi na meniju uobičajenog pozorišnog čina«, prvo izvođenje rok-opere *Isus Hristos, superstar*, »pozorište koje je već bilo gramofonska ploča«, našio se pred neobičnom sudbinom, ukoliko se meri uobičajenim aršinima: poslednji skeptici su se pitali da li će se televizija pokazati kao besprekorna mašina za mlevenje pozorišnog mesa. Da li će teatar da zadovolji i nove uslove i novog zakonodavca?

I sami smo, odavno, protiv »intelektualnog geta« premijera, mada ne prenebregavamo značaj pravog susreta svih činilaca jedne predstave, a on svakako nije u samopokazivanju onih što su došli da gledaju.

Izravnim prenosom televizija je nameravala da ulovi dva kraljevska leptira odjednom, »i operu Superstar i primjeru te opere«, tako da u tom dogadaju učestvuje najšire moguće gledalište, i to je, naravno, za povohu, ali je još uvek otvoreno pitanje nije li »to čemu su prisustvovali gledaoci u teatru bio samo javni televizijski prenos nečega što će sledeći put, bez prisustva kamere, biti pozorišna predstava. Nije samo stvar u pojačanom svetlu koje je razbijalo magiju zbivanja, pa još uvek, možda, nedovoljno služilo televizijskom koloru, niti u prisustvu kamere koje su verno pratile glumcu, ali ga često i zaklanjale gledaocu iz partera (pa mu, upozorenem crvenim signalom, omogućavale da ocenjuje izbor i kompoziciju kadra dok se suzdržavao da ne ode kući i na televizor pogleda što se to zapravo dešava tamo gde on sam upravo sada i jeste); nije samo poremećaj u nemiru izvođača koji su se i nesvesno podavalni tom »drugom pogledu« – u pitanju je zapravo bila sveukupna porazna snaga postignutog medija kojem se sve podređuje.

I ako smo hteli da znamo kakva je zaista bila premijera *Superstar* kojoj smo prisustvovali, trebalo je da ostanemo kod kuće. Premijeru su imali oni što su se zatekli u svojoj sobi, pored prijemnika. Taj izravni prenos, taj susret dva medija, u stvari je, možda, bio dobrodošlica jednoj novoj mogućnosti koja privlači, i možda konačno zbogom dragom obliku u kojem smo naveli da se susrećemo s pozorištem.

Snimkom se ne može zadržati ono što je glavno: živo pozorište. Ako se to ipak pokuša, u teđu ili filmskoj traci kao u upotrebljenom lepku za muve, ostaju bivši pokreti, boja i oblik kostima, glasovi, šminke i drugi, manje ili više važni podaci; snimanje je samo temelj popis vidljivog i čujnog u predstavi, ali u njemu nećemo naći ono po čemu jedan događaj jeste pozorište, a to je – živi duh predstave, za uvek nestao s vremenom u kojem je odigrana. Jer, jeste bitno svojstvo pozorišnog medija da isčezačava zauvek s trenutkom u kojem se ostvaruju. Filmski i televizijski snimak predstave nije svevažeći; ne vredi previše ni kao dokument – jedino verodostojno svedočanstvo pozorišnog čina je doživljaj gledaoca koji ga odnosi sa sobom. Varljivo je uverenje da elektronski ili celuloidni snimak jeste (može postati) svevažeći dokument predstave. Uzaludan je pokušaj da medije »pokretnih slika« pretvorimo u mašinu za neprikosnovenu dokumentaciju pozorišta.

Zatvaranje predstave u filmsku emulziju najčešće |liči| na spuštanje živog bića pozorišta u sarkofag. Međutim, Vajdin snimak predstave *Mrtvi razred* više je od dokumenta kojim kinematograf pokušava da služi pozorištu: u dva-tri svoja kadra reditelj izvanredno pokazuje kako, u istom materijalu, na istom mestu, kada prestaje pozorište, započinje film.

»Snimajući prizore iz Mrtvog razreda, kameru smo postavili u srce predstave, gde se kreće Kantor, a ne u parter, gde sedi gledalac. Tako postupajući, praktično sam doživeo suštinsku razliku dvaju medija.«

„Ja ne pokušavam da nešto saopštим, već da opštím.
Komunikacija je ono što se kreće.“

Zan-Lik Godar

Svom filmu *Broj dva*, Godar daje podnaslov *Seksualna ekonomija stanovanika donjeg Grenobla*. Godar izjavljuje da su njegovi »najveći neprijatelji pisanje, Gutemberg«. Očigledno, čini mu se da je »elektronska galaksija« progodnija za opštenje. *Broj dva* svinu u novoj video-tehnici, uz svoju staru nameru da komunicira sa čitavim svetom. »Praviti film ili televizijsku emisiju tehnički znači slati dvadeset pet razglednica u sekundi milionima ljudi.« Bačevi se ovom tehnikom, možda Godar upravo najavljuje sam kraj dosadašnje tehnologije filma...

»Osma umetnost«, taj »najspektakularniji električni produžetak našeg centralnog živčanog sistema«, takođe će ponuditi svoje usluge. Zapanjuje kako glumci na televiziji relativno lako dolaze do rezultata ako se nađu u tačnim okolnostima: u pozorištu ih valjda često izbaciti iz strpljenja i sa traga; dugotrajan približavanje cilju, oklošenje, izvesna razbrbljanost, na filmu opet kidanje ličnosti u kadar, ispreturnost, čine da ponekad glumac ulogu ne oseća svojom. Međutim, na televiziji, koja ima neke vrline pozorišta i neke vrline filma (da negovim o širini autoditorijuma, izvođaču uvek važnom), u velikoj, kratkotrajanju napregnutoći od nekoliko dana, uslovni kontinuitet, nasrтljivost kamere, prisutnost, osobenosti elektronike, sve to učini da su plodovi iz dana u dan, sve neočekivaniji i zrelijiji. A i televizijski gledalac je već odavno pristao da učestvuje u dovršavanju dela, kao što je, s oduševljenjem, upotpunjavao strip. Što će, naravno, i ovoga puta, »nedovršenom delu dobro doći. Reč je, kako Makluan kaže, o tome što televizijska slika, sada mozačka mreža svetlih i tamnih mesta, pothranjuje strast za dubinskim učestovanjem i jer je taj strašljivi div, televizija, iznad svega prođe tak čula odidra, koje podrazumeva maksimalno medudelovanje svih čula. U slučaju televizije, gledalac predstavlja ekran, pronicljivo zapaža Makluan.

Naravno, podrazumeva se da nije dovoljno ubaciti u televiziju bilo šta i očekivati sjajan rezultat samo zato što se zna da televizija ima neke prednosti i da gledalac tako marljivo učestvuje.

Za jednog američkog televizijskog izveštča »život običnih ljudi je zanimljiv kao i novinski naslov«. Izračunato je da prosečni američki gledalac pred televizorom proveđe sedminu života. U tom vremenu, dok usredsreden na sliku, većera svoj »televizijski obrok«, za koji je i čuo u toj slici, on ne može da izbegne varljivom osećanju da je sve to zbog njega i da je njegova sofa stalno centar sveta. Satelitska televizija i hiljadu i jedan program će pojačati tu njegovu »lažnu svest«. Doći će najzad dan kada će, u magnovenju, ugledati samoga sebe kako mašući rukom s igraščima pozdravlja u sobi svoga dvojnika i kad će sam sebe videti kako gine u vestima na nekom od kosmičkih bojišta...

Možda više nego filmski, televizijski gledalac je »pasivni pustolov«. Ne samo zbog toga što odlažeći u bioskop čovek najpre mora sići na ulicu, a u današnje vreme: sidi na ulicu i već su u avanturi, itd...

S onim što se dešava na platnu stvari su bar donekle razjašnjene. To je slika stvarnosti »stanovišta u sporu«. To je postojalo ili postoji. U životu ili, ako nigde drugde onda u glavi stvarača te slike.

Družiti se s tom pokretnom slikom, prisvajati taj »nedovoljni doživljaj«, podrazumeva bar izvesnu aktivnost. Na filmu čovek ostane ili ode pre kraja. Otkako su ulaznice poskupe, sigurno ostane – ako dođe. Daleko od upuštanosti u »svojoj kući – svojoj slobodici« onog bračnog para pred pokvarenim televizorom, i daleko od čarolije sakrivene u pritisku na dugme kojim puštate u sobu sav šaren svet sa svim njegovim vojnama, neprilkama i promenama ženske mode od tridesetih godina, prema »maloj ženi« osamnaestog veka, vremenom zabave i rezervisanim vremenom, videofonom i reklamama, padavinama, lekcijama stranih jezika i sportskim popodnevima, daleko od čarolije skrivene isto tako u pritisku na dugme kojim sav taj svet izbacujete kao gosta koji je u početku dobrodošao, pa sve manje, dok najzad, zavježući ne kažete da je vreme spavanju. Šta je, u stvari, to što zaokuplja našu militavost, dok satima buljimo u bezobzira-šta-je-na-programu?

Evo slavne ličnosti. Krupni plan dok govori. Zapažate da je govorniku skoro najvažnije da dobro izgleda, namešta poluprofil, jer tako izgleda bolje, bliži je svom sunu o sebi, on ne govori, on, našminkan, glumi svoju ulogu govornika, a i vi, koji ste videli najveće govornike i glumice malog i velikog ekraana, zamerili biste mu ako se ne bi trudio da ih dostigne. Vi hoćete da mu verujete, a kako da mu verujete ako nije dobar u svojoj ulozi?

Evo mladog nogometnog lava, sve vreme utakmice manje se trudi da igra nego da lepo izgleda, pri tome, i sad kada je oboren, ovo lice u grču bola okrenuto je vama on nije tu toliko zbog fudbala, on je tu više možda zbog vas i kamere. I fudbal je postao gluma.

Jedna dokone njujorške večeri u hotelu Edison, ležeći u postelji, pokušavao sam da, pritišćući dugme, pronađem nešto na desetini kanala. Menjujući programe, samo sam uspeo da izmenim reklame. Ručnici za čarobni Pacific, voće iz Kalifornije, najbolji zubi od paste koja mi je nudena, divno odelo iz Saks-a na mene i moj sun mislili su ljudi iz... ako samo jednom probam hamburger, Every city has its Where – to – stay Places, na vas u Miami Biču čeka Hilton plaža, mini, midi, maksi kola svih boja, I am Barbera, gly me! (tv-masturbacija), video sa najlepšim nebo, jelo, usta, slušao najdivniju muziku iz predla za mene otkriveni, svet je bio moj za nekoliko dolaru iz desetine kanala koje sam s upornom nevericom pretraživao smešila mi se jedna reklama stvarnost, Medicine show, glumljena stvarnost, hteo sam da sretrem, zaključujući dan, još jedan komadić života, a pozdravljava me je zavodljivo, kao dobro našminkana glumica, uporna slika jednog nestvarnog sveta, očaravajuća i lažna kao lice onog govornika i bolni grč mladog nogometnog lava pokošenog u svečoj engleskoj travi, kažem »travi« da bi slika bila lepiš i potpuniš. Ne život, nego reklama jednog života. Ne svet, nego likirano lice tog sveta. »TV-tumor«.

Ali, šta, najzad, i da se ponudi našim prezasićenim očima. Nama koji smo »uživo« videli ubistvo jednog »pravog predsednika«, nevreme u Pakistanu, masakr u Bejrutu, ruševine od zemljotresa u Meksiku, koji smo preko tanjira sa većerom, tražeći ljubazno malo soli ili vina, krajicom oka, uzgred videli hiljadu tona bombi bačenih na svaku glavu u predelu bizarog imena »kao da je odsvirano na nekom čudnom instrumentu, nama koji smo, večerajući, gledali ljudozdere s Andu, mlade i rezignirane, koji smo svake večeri iz televizora izvlačili presne vesti kao što madioničar iz svog cilindra za udi izvlači preplašene zečeve? Televizor ili Pandorina kutija?! Na sve se čovek navikne, kaže jedno narodno iskustvo.

Uporedo sa našim saznanjem rasla je i naša ravnodušnost. Još malo torte, pitali su vas lipku, delicem svoga osmeša, zaklanjavajući onaj deo ekrana u kojem je upravo strašna, nesreća ugrožavala istinski uplašenog čoveka.

Kao što se zna da će ubijeni Hamlet čim padne zavesa, ustati i čilo izaći iz pozorišta, još pre nego što salu napusti poslednji gledalac, i kao što se zna da u bioskopu plaćemo nad izmišljenim »filmskim nevoljama«, možda se u naš samoodbrambeni mehanizam izdajnički uvlači misao da ćećim mi isključiti televizor, sva ta nevolja to izbezumljeno lice sveta, da će se svi ti oborenji ljudi podići, kao da ništa nije bilo i – otići svojim kućama? Ugašen televizor za njih je, onda, jedna vrsta milosrđa!

Nula iz gledanja.

Nula iz vlastanja.

Ali, zaista samo od nas zavisi da li će naš televizor biti otvoren prozor u kojem drugujemo sa svetom ili ravnodušni zid o koji lupamo glave mi s jedne strane, a vragoljan život, s druge...

Kakav je ovo svet, šta čoveku preostaje da bude u njemu? Jedan naš slika se zgraže pred činjenicom da je sama priroda ugrožena kao nikad došad: smak sveta koji upriličava sam čovek. »Postaje mi jasno da se približavamo nekoj ogromnoj tragediji, novoj u istoriji čovečanstva.« U njoj je čovek kao neka »bolešte planetе«. A »čovek-kamera«? Daleko smo od pomisli da ova polivanska umetnost može izazvati neposredne i snažne preobražaje, ni poput Hamletove »Mišolovke«, na primer, ali ih isto tako ne proglašavamo bezazlenom zabavom dokolice. Više sé, dakako, ne može utvrditi na šta bi svet ličio bez filma, ali ako sretnete čoveka koji u životu nije provrio u bioskop, ili bar seo ispred televizora, videćete s koje je davne zvezde pao.

Ako je u ovom popriličnom haosu kraja veka i milenijuma preteško pronaći ispravne odgovore, valjalo bi da reditelj može bar da postavi najpotrebnija pitanja. Reditelj je, dakle, čovek uboje interpunktacije.

Tumačeći umetnost reditelja, tog »renesansnog čoveka«, još ćemo se jednom poslužiti promenom reči poezija i režija u renesansnoj rečenici Salutatija: »Ako dobro razmotrimo, videćemo da je ova veština skup svih nauka i slobodnih veština, i da miriše i blista kao buket raznovrsnog cveća. A kako je, kao što smo rekli, nastala od svih, ova umetnost počinje posle svih umetnosti (...) i smatra da joj sve umetnosti prethode zato da bi ona mogla izraziti i prijatno, i lepo, i tanano, i sve što se može iskazati.«

Evropski duh, za razliku od istočnog, bio je sklon razdjedinjavanju buketa, izdvajajući doživljaj čula, pokušavao je da razdvoji umetnosti, tražena je granica: umetnost za oko i umetnost za uho. Čak i u prastaroj prikazivačkoj umetnosti, život i ritualno, u pozorištu, razdjeljena je drama od plesa i pevanja. A unutar tog razdjeljivanja došla su i ostala. Samo u jednoj zemlji za teatar postoje još tri naziva tako različitog značenja, usmerena i akcenta: kazalište, gledalište, pozorište.

Režija je u najvećoj meri »skup svih nauka i slobodnih veština«, univerzalna umetnost, gradena od svih i svega: reč, zvuk, slika, sve je grada režije, ova univerzalna umetnost potvrđuje nijehovo jedinstvo.

Otkriće elektronike, sam život, presan i bez završetka, postaje umetnost – često je dovoljno da ga oko kamere samo uči, izabere i prenese do gledaoca. Kavalerović mi je rekao da se poziv (filmstog) reditelja može smestiti negde između čistača ulice i filozofa: u taj raspon staje sve. Jer i u predmet režije staje sve: od hrapavosti ulice do neuhvatljive metafizičke ideje o beskonacnosti sveta...

U istom veku čovek otkriva dva instrumenta, kameru i avion, kojima počinje da zadovoljava dve najstarije čežnje: letenje i čarobni odraz. Pronalaskom kamere čovek dolazi do dvojnika koji, kao u ogledalu, ponavlja sve njegove procese: analizu i sintezu ustikstva, umnožavanjem stvarnosti stvara ni »uzastopnih svetova«. Menjuju se sva pravila lepoti, kroz kameru ulazimo u labyrin koji nije ni *zid ni pustinja*.

Režija sledi prirodu i čoveka, iskustvo sinestezije potvrđuje se u sinkretičnosti radnje: slika se čuje i zvuk se vidi, a i samo spajanje dva kada izražava sukob, tu bitnu polugu i života i umetnosti. Reditelj hoće nemoguće, on je poput ratnika koji u rukama nosi svoju rasparanu utrobu: ono što on vidi istovremeno je i unutra i napolju.

Pravi početak svega što smo očekivali u novim saturnalijama došao je sa *Living teatrom: Zatvor i Misterije*. U ta dva naslova dao se naslutiti sadržaj koji smo želeli da istražujemo: misterija postojanja i pokušaj oslobođenja iz (pozorišne) tamnice bilo koje vrste. Geteovska dosetka o prepodeli uloga subdine i politike postaje ne samo dokumentarna pozorišna stvarnost. Pozorište više ne okleva da pokaže kako su glavna metafizička pitanja (ko smo, kuda idemo...) ne manje i političke zagonetke. Gledač postaje političar uz poziv i obavezu da misli kao filozof... Ali tek su stil i oblik izvori pravih fascinacija! Naslućivalo se jedno pozorište koje će, najzad, progovoriti samo sobom.

Deliterizacija slike – film se odriče literature, ali tek pošto ju je temeljito iskoristio, odbacuje je kao dobro isceden limun. Već je svima jasno: reč, ako nije čin, ako nije akcija, nema pravo opravdavanja u prikazivačkom dogadjaju. Izgledalo je da i pozorište zauvek dovukije literaturi: zbogom!

U isti čas kad je čovek izgubio veru, pozorište je posumnjalo u reč, to nekada bezbedno ishodište svakog prikazivačkog pokušaja. Postalo je sve moguće, svi pravci otvoreni, stranputica se preobražava u put, proverena staza je u startu proglašena čorsokakom... Stanovito vreme se govorio o rediteljskom teatru, kregovska marioneta, smešćeci se iz muzeja madam Tiso, očekuje poziv.

I drevno pozorište Katakali radi na »imidžu« radikalne avantgarde. Preko tumačenja nasledstva kineskog pozorišta (Mej Lafang), najzad shvatamo prividnu opoziciju preživljavanje – predstavljanje. Filmujući *Zatvor*, preverničku predstavu Living teatra, Jonas Mekas uspostavlja ravnotežu medija, pročišćava spojene posude medijâ. Još jedno vraćanje Stanislavskom i Artovu, uz »siromašno pozorište« Grotovskog, dovodi do neizbežnog zaključka da nije reč svetlosna tačka u kojoj se sabiraju, kao u magičnoj leći, svi elementi predstave, nije to ni prostor, nije ni režija, makar bila i kantrovská, nego je to iskonski pozorišni činodještveni derviš, mag, šaman ili kako ga god zvali – GLUMAC. Da li su baš sve »revolucije u pozorištu do-sad polazile od scene, a treba da podu od glumca?!

Pripadnik australijskog domorodačkog plemena Varamunga, mesto radnje označava mističnim crtežom na sopstvenoj koži. Ili na zemlji koju gazi, igrajući. Naravno, pozorište ne može van glumčeva tela i glasa, tako dopire do granica gledačevih čula. Poput antičkog siromaha i mislioca, glumac nosi sve svoje sa sobom: ljudsko telo je jedini, ali dovoljan, ali beskonacan, prostor koji valja ispuniti glumom. Pero Krvić na poučan način to dokazuje više puta uz likove *Mesara iz Abevila*. A Sven Lasta kroz *Poslednju vrpcu* uverava da ni ta scena – ljudsko telo, za preobražaj nije neophodna, pa je u najvećoj meri čini nevidljivom: ljudski glas postaje pozornica. I iz šamanovog grla izlazi scenografija, baš kao što indijski glumac opisujući rečima prior, stvara »jezički dekor«. I sve je još jednom izmenjeno: razmere su drukčije, akcenti i sinkope drukčije raspoređene – u godini zastrašujuće antutopije i novojezika, Hamlet nije baš mutav i u podrumu, ali još uvek čita onu knjigu u kojoj i nemam reći: sasvim bele stranice popunjava pokretnim slikama žestoka (nepozorišne) stvarnosti.

Ali zar Jan Kot nije već najavio Kraj Nemogućeg Teatra? Samo, artovski krik nije više dovoljan. Grupna kopulacija gledalaca i glumaca na sceni van mode je – nedolični »podrealizam« (izraz obolelog slikara Šumanovića), brzopletost proglašavanja probe za predstavu imala je tek teorijsku draž za stručnjake i prolaznu radoznalost gledalaca, pseudoleksički »Orgast u Persepolisu bio je samo buncanje...«

Ne zanemarujući telesni govor, glumac počaćava smisao i dejstvo malobrojnih (preostalih) reči, pisac je vraćen u mejerholđovski ljubavni četverou-

gao: glumac – pisac – reditelj – gledalac, reditelj i pisac (p)ostaju komunikacijsko usmerenje – energija struji od glumca ka gledaču, i nazad.

Kao što je predstava *Zatvor* bila otkrivenje za ovu vrstu (različitog) pozorišta, multimedijalna predstava Skvot-tetra *Poslednja ljubav Endija Vorhola* je pravi pogled u budućnost, putokaz za sledeće godine istraživanja.

Režija, ta »umetnost intuicije«, u najvećoj je meri posledica i plod »sadržine materijala i maštë«. Režija stvara radnje i osećanja, ali doseže do ideje i etike. Upravo kao i *mixed media*, režija, ta »interdisciplinarni umetnički akcija«, računa na definitivno »sensibilizovanje publike«. Uz pomoć glumca.

Centralna ličnost intermedijalne umetnosti je čovek – glumac. Ali i njega ljudska radoznalost kroz razvoj tehnologije dovodi u pitanje. Čapekova drama RUR (*Razumovi univerzalni roboti*), koja je uvela u rečnik pojma robot, potiče uobrazilju: »nova rasa bez predrasuda« igra svoje pozorište »pametnih mašina«. Ali nije ni tu kraj iskušenja.

Krajem milenijuma sâm svet postaje medij. Glumca održava čovekova potreba da komunicira sa živim bićem. Ali glumac dobija svog elektronskog dvojnika. Pitanje je u kojem trenutku gledač više neće moći da razazna živo biće od krvi i mesa od »živog bića« od svetlosti: savršeni hologram – glumac dobija svog elektronskog dvojnika. Prikazivačke umetnosti neće biti drukčije nego što će biti svet, u dokumentu ili u hepeningu. Godine 2001, ako ne pre, predstava koja će biti ovenčana lovorum lišćem biće ona kojoj će gospodariti glumac-hologram: ako se, u rubinskoj rasveti, bude igralo ljubavno sjednjenje, laser će od dva lika učas napraviti jedan, ako se bude igrala smrt, pokretni hologram će se raspršiti u prostoru poput zvezdane prašnine.

(Iz rediteljske beležnice)

