

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 glavna izražajna sredstva spisateljske dramaturgije – reči i čutanje, ili ono što se kaže i ono što se prečuti, dolette se rediteljske dramaturgije obogaćuju 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 publika. 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 publika, dok rediteljska dramaturgija zavisi i od načina doživljavanja od strane publike (način percepcije), a i od načina koji zavide ovisne o piščevom dela.

Buduće je da je i reditelj stvarač, jer iako polazi od postojecog dramskog dela, on ostvaruje nešto dolette nepostežljive: 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 pronalaže, 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 reditelji 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 učesnici 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,

»otvorena« umetnička forma zahteva i novog, aktivnog glumca. U pitanju je promena svesti o prirodi komunikacije umetnički tekst – publika (što uslojava nov pristup oblikovanju medijskog umetničkog dela), a takva kvalitativna promena rada potrebu za novim glumcem, glumcem koji će »imati sebe«, koji će vladati sopstvenom umetničkom situacijom. Na taj način, menja se odnos reditelja ne samo prema glumcu kao učesniku kolektivnog stvaralačkog napača, već i prema glumačkom zadatku kao značajnom elementu rediteljske konceptcije.

2. Novi glumac ne želi samo da igra ulogu; on želi da otkriva i manifestuje sebe, i da na taj način bude aktivan učesnik susreta lik-publika. On ne želi da prenos likom date doživljaje i događaje; on želi da njegovo postignuće bude umetnički događaj. To je zahtev glumca za ostvarivanjem sopstvenog, autonомнog, autentičnog umetničkog dela, koje ima značenje i van konteksta medijskog kolektivnog produkta. Na taj način, nova gluma se postavlja kao suštavno stvaralačko, umetnički produktivno, a ne reproduktivno postignuće. To je estetička pozicija koja prepostavlja nov način razumevanja glumačkog dela, hermeneutika koja prirodu glume određuje prema njenom specifično novom umetničkom biću.

3. Promena stava reditelja prema značenju medijskog umetničkog dela, zapravo prema načinu na koji ono komunicira sa publikom kao i zahtev glumca za priznavanjem novog statusa njegove umetnosti, uspostavlja novu, sa-stvaralačku relaciju glumac-reditelj. Ona je dvostrerna: rediteljska konceptcija usmerava proces formiranja glumačkog ostvarenja, a glumac svojom aktivnom stvaralačkom akcijom utiče na postupak ubožljavanja celine medijskog dela. Ta, na nov način upostavljena relacija, otklanja stare predrasude i stavlja na pravo mesto značaj i značenje glumačkog, odnosno rediteljskog stvaralačkog čina.

4. U kontekstu relacije koju uspostavlja prema glumačkom postignuću kao bitnom elementu medijskog dela, pozicija reditelja određena je specifič-

nošću medija u okviru kojeg se ta saradnja ostvaruje. Međutim, za sam taj odnos od presudnog je snačaja *priroda glumačkog* u odredenom mediju.

4.1. Prirodan i suštinski autentičan prostor u kojem glumac ima mogućnost ostvarivanja svih dimenzija svoje umetnosti, jeste prostor scenskog, teatarskog delovanja. Tu postoje svi uslovi za prvu sa-stvaralačku komunikaciju glumac-reditelj. Glumačka pozicija koja to omogućava glasi: glumi se ne samo zbog toga da bi literarni lik dobio pojavnoculnu dimenziju, već, pre svega, zbog mogućnosti same glume da kao specifično stvaralačko postignuće bude značajan umetnički čin. Ovakav stav glumca, uvažavanje i prihvatanje tog stava od strane reditelja, ima značenje kvalitativnog pomaka u shvatjanju uloge pozorišne umetnosti u ovom vremenu.

4.2. U medijima gde je glumačko postignuće tehničkim sredstvima oposredovano i podređeno tehnološkim i izražajnim osobenostima filma, televizije ili radija, glumac nema uvid u celinu svog umetničkog ostvarenja, pa se komunikacija glumac-reditelj uvek odvija iz perspektive rediteljevog uvida u celinu značenja glumačke igre. Nemogućnost sticanja uvida u celinu sopstvenog dela stavlja glumca u pasivnu stvaralačku poziciju, poziciju u kojoj je otuđen od rezultata svog kreativnog napora.

Značajan hendikep za glumca jeste i ukidanje nekih dimenzija, odnosno izražajnih mogućnosti njegove igre. Na filmu ili u televizijskom mediju, igra glumca ograničena je vidnim poljem kamere, a na radiju svedena samo na izražajno sredstvo govora. Ova ograničenja ne moraju uticati destimulativno na saradnju glumac-reditelj, ali što su ona veća, to su glumac i reditelj na većoj stvaralačkoj distanci. U nekim formama, posebno onim gde se insistira na mogućnostima medijskog izraza, element tehnike i tehnologije medija u procesu oblikovanja postaje podjednako važan, ako ne i važniji od elementa glumačke igre. Glumac postaje puko sredstvo za igru reditelja izražajnim i tehničkim mogućnostima medija. Takvu situaciju mogućno je prevazići samo ukoliko se tehničke i izražajne mogućnosti medija shvate kao konvencija, konvencija koja reditelja u procesu rada ne stavlja u à priori povlašćenu stvaralačku poziciju.

fit fabricando faber

– prilog estetici dramske režije –

radoslav lazić

— Režija je umetnost i kao takva mora da prati evoluciju drugih umetnosti. Ona mora da se uskladi sa našim metafizičkim, psihološkim i fiziološkim stavovima. Zaboga, ne prebacujte joj njen kretanje, koje je kretanje samog života čiji je ona odblesak! Ogledalo nam ponekad pokazuje tužan lik: to je naš lik i ogledalo tu ništa ne može.

Andre-Šarl ŽERVE, *Povodom režije*

Tragajući za teorijskim aspektima režije i pokušavajući anketnim istraživanjem *fenomena režije* izvesti jednu dijalektičku metodologiju dramske režije valjalo se podsetiti *paradoksa o teoriji režije* na koji nas podešća Andre Vensten u *Uvodu svoje Pozorišne režije i njene estetske uslovljenoosti*:

„Ne možemo se oteti čudenju kad pogledamo – kao što smo to ovde na brzini učinili – veoma značajna teorijska razmatranja koja su objavili sami reditelji, i izuzetno ograničeni doprinos što su ga dali teoretičari u jednoj ovako spornoj materiji.“⁽¹⁾

Zalažući se za *teatroglosku režiju*, kao nauku o rediteljskoj umetnosti, svesni smo činjenice da *Fit fabricando faber* (Kovač se postaje kovanjem) i da su za saznanja o režiji najpre pozvani sami reditelji. Otuda je odluka da posvetimo upravo rediteljima obimno istraživanje u višegodišnjoj *Anketi o fenomenu režije*, koja je ostvarena na stranicama *Scene*, časopisa za pozorišnu umetnost, koji izdaje Sterijino pozorje.

Anketu o fenomenu režije smo vodili od 1977 – 1982. sa jugoslovenskim pozorišnim rediteljima predstavnicima različitih generacija i različitih nacionalnih pozorišnih kultura.

Anketu je našla svoje odbleske i u nizu publikacija, intervju i u drugoj periodici, sa predstavnicima mlade jugoslovenske režije, zagovornicima novih tendencija dramske režije, na stranicama časopisa *Pozorište* (Tuzla), *Teatarski glasnik* (Skopje), *Prolog* (Zagreb), *Gradina* (Niš), *Rukovet* (Subotica), kao i beogradskim *Knjizevnim novinama*, *Knjizevnoj reči*, novosadskim *Poljima*, sarajevskom *Odjeku*, zagrebačkom *Oku* i dr.

Obimna grada *Ankete o fenomenu režije* i njenim dodacima premaša 1000 stranica objavljenog i još toliko neobjavljenog teksta. Iz tako dragocenog estetičkog materijala mogući su različiti naučni rezultati, a jedan od njih bi trebalo da bude i naš rad *Jugoslvenska dramska režija – teorija, praksa, propedeutika* – kao naučno-istraživački pokušaj da se uobičije estetski aspekti rediteljske misli i ukaze na kompleks teorijskih problema dramske režije.

Anketu o fenomenu režije, čiji se sažeci objavljaju u *Istraživanjima režije*, predviđena je s ciljem da se prošire saznanja fenomena dramske režije, izučavanje njenih estetskih procesa, teorije i prakse umetničke evolucije režije, njene uslovljenonosti dramskim tekstom, dramskim glumcem i dramskom recepcijom, te saznanja o intermedijalnoj i multimedijskoj režiji, naučnim aspektima teorije i prakse dramske režije, kao i idejnog značenja režija i naučnih aspekata dramske režije.

Sa gledišta teorije pozorišta ovo je pokušaj da se sistematski razmatra predmet dramske režije i režijsko umetničko delo, teorijska misao o dramskoj režiji u Jugoslaviji danas. Za razliku od drugih radova ovde je metoda istraživanja fenomena režije primerena ideji da se režija razume iz režije, ali da se uzmu u obzir i aspekti oko i sa režijom (dramski pisac, dramski glumac, scenograf, kompozitor, istoričari pozorišta, teoretičari, kritičari – teatrolozi), čija razmišljanja teatrológija režije dakako treba da prihvati kao po-

glede na režiju i konačno sudove o režiji, a čije kritičke premise najčešće nalazimo u samoj pozorišnoj kritici.

Nigde u nauci, kao i u *estetici režije*, marksistička estetika neće naći tako plodno telo svoga istraživanja, jer »donosi bitno novo shvatjanje teorije, ukazujući na neminovnu povezanost i međusobnu uslovljenost teorije i prakse, i, u tom smislu, na revolucionarni značaj teorije u praksi!“⁽²⁾

Otuda nam se s pravom čini da apstraktni način i sistem izlaganja jedne naučne hipoteze u slučaju dokazivanja aspekte teorije režije prirodno izvire iz same prakse režije i da se *principi režije*, pojmovi rediteljske umetnosti, kao i pojmovna aparatura nauke o režiji, može konceptualizovati, sistematizovati i klasifikovati, baš u onom smislu koliko je mogućna jedna istorija dramske režije, iz mnoštva činjenica umetničke prase same režije u složnom kompleksu pozorišne umetnosti i opšte kulture teatra.

Estetika režije, kao nauka o režiji prirodno treba da zadovolji nekoliko elementarnih metodoloških kriterijuma: *naucna prverljivost* 0 našem radu to su *Istraživanja režije, saopštljivost* (vid. Anketa »Scene« o fenomenu režije), *podudarnost elementa* – konsekventno izlaganje, predviđanje – izlaganje *Novi tendencija dramske režije* i *Propedeutika režije* u našem radu.

U svom *Uvodu u teoriju i sistematsku nauku o pozorištu* Ditril Štajnbek iznosi niz korisnih metodoloških razmišljanja o jednoj teatarskoj nauci, koja su primenjiva u naše intencije jedne nauke o dramskoj režiji. Stoga ćemo navesti nekoliko Štajnbekovih metodoloških refleksija:

„Teatralski metodi se, dakle, ne mogu postaviti na nešto čvrsto i ne-promenljivo, oni se bave strukturu i izgradnjom novih predmeta i ne isključuju se empirijski, već se verifikuju misao. (...) Ovi se naglašene spekulacije skrivaju, uvek, jedan prozračan pogled na istoriju nauke: propušteno valja nadoknaditi! (...) U težnji za sistematičnošću, nastaje na jednoj strani, dosta metodoloških spisa koji teže kritičnjem izgradnjom stručno-naучnog saznanja i zasnivanja metoda na autonomnom predmetu i, na drugoj strani, razvija se potreba za dopunskim informacijama iz tzv. „graničnih područja“ (...) Istorija teatra kao istorija umetnosti otkriva paradoksalan aspekt ukoliko nastoji da razume umetnička dela koja više ne egzistiraju.“⁽³⁾

Štajnbek zaključuje svoje razmišljanje o potrebi zajedničkog rada i saradnje nauke o umetnosti, društvenih i istorijskih nauka. Zanimljiv je *paradoks o pozorištu* i pozorišnom umetničkom delu kako ističe ovaj nemački teoretičar nauke o pozorištu, čiji je predmet u trenutku naučno-kritičke analize najčešće nepostojan. Predstava kada je analiziramo više ne postoji! Tako je i sa dramskom režijom skrivenom u predstavi pozorišnog umetničkog dela kao nevidljiv konstituent njenog umetničkog bića.

Odista, kakva iskušenja i koje sve zamke i protivrečnosti susreće istraživač dramske režije na svom putu teorijske analize. Režija se skriva, prerušava, transformiše kao osnovna pokretačka energija scenske predstave. Ona se često identificuje sa tekstom dramskog autora ili ga izneverava da bi mu ostala „verna“, pa s pravom o reditelju možemo govoriti kao *traduttore* – (prevodilac je „izdajnik“).

Na poteškoće i značaj nauke o pozorištu, kao i jezika pozorišta i njegove pojmove terminologije – jezika glume i režije – ukazivao je još K. S. Stanislavski u *Predgovoru svoga Sistema (Teorije glume)*:

„Nije naša krivica što je oblast pozorišnog stvaralaštva prenebregnuta u nauci, što je ostala neispitana i što nam nisu dati neophodni termini za praktičan rad.“⁽⁴⁾