

# intermedijalna režija — jedinstvena umetnost

— razgovor s rediteljem  
aleksandrom petrovicem —



dbosirok

ALEKSANDAR PETROVIC

## ● Šta je za Vas, ustvari, suština filmskog umetničkog dela?

— Smatram da umetnost nije ništa drugo nego jedan vid saznanja. Jedan vid otkrivanja istine o životu, ljudima, svetu, prirodi... Čovek saznaće od pamтивke, na dva načina — putem, da tako kažem, naučnog saznanja i putem umetničkog saznanja. Prema tome, to saznavanje sveta i života je mislim da je to pravi smisao i cilj umetnosti. Pri tom, u tom momentu saznanja onaj ko saznaće, doživljava jedno naročito zadovoljstvo. Možda je to zadovoljstvo, kako bih rekao, vezano uz osećaj snage svoje ličnosti, uz osećaj moći svoje ličnosti, uz osećaj da ste probijajući jednu barjeru, vi svojom ličnošću ispunili jednu novu oblast, jedan nov svet. Približili ste se osećanju »nadčoveka«... U svakom slučaju, taj osećaj zadovoljstva postoji. On je, verovatno, jedan od osnovnih motora, ima i drugih, razume se, koji kreću čoveka u umetničkom poslu. Pored tog osećaja zadovoljstva, postoji i jedan osećaj uživanja u lepoti. Da li je ovde u pitanju neki sklad koji se stvor i prijatno deluje na neke receptore, sasvim biološke prirode, koje čovek ima? Neosporno je da kad se nešto uskladi, kad se nešto doveđe u jedan posebni umetnički red, u čoveku se stvara zadovoljstvo. To je ono što mi recimo zovemo — estetskim. Osećaj lepog. Znači imamo, kako bih rekao, osećaj snage svoje ličnosti, kroz otkrivajući stvaralački momenat umetničkog rada, s jedne strane, a sa druge strane imamo, taj osećaj lepoga.

Stvarajući umetničko delo vi angažujete svoju emociju i stvarno se ta emocija na neki način projektuje u note, u ritam, melodiju, recimo u muzici, u poeziji u asocijacije, u razne oblike iz kojih se delo sastoji. I to angažovanje emocije je zarazno. Emocija se ugraditi u delo i ako naidete na angažovanu i prijemčivu publiku, vi provocirate tu emociju u toj publiци i ona isto tako saznaće taj novi svet, kroz tu emociju koja se u njoj budi. Ta emocija je istovremeno i agens i oblik kroz koji se odvija saznanje poetskog umetničkog dela. Ona je i više od toga, ona je i deo saznanja samog. To je i za mene osnovni postupak bavljenja filmom. Čovek celo vreme misli da će moći da sazna nešto drugo, nešto što je iza ovoga, i da će to drugo, recimo, može i da sazna svojim filmom.

## ● U kom su odnosu umetnička istina i svakodnevna stvarnost?

— Smatram da je to pitanje često uzrok mnogih nesporazuma koji se javljaju između društva i umetnosti. Umetnost ne može da bude političkantska, tj. umetnost ne može da bilo kakvu istinu zanemari. To je, kao kad bi naučniku rekli nemoj da pronadeš to i to, jer to može da ima ne znam kakve loše konsekvene, izazvave nekakve šokove, recimo u jednom industrijskom sistemu. To su faktori sa kojima umetnik ne može, i ne sme da računa, jer i on je istraživač. Ustvari, režiser ide da otkrivanju novih stvari. Svako novo umetničko delo jeste jedna nova istina. Umetnik može da zanemari tu istinu. Zašto se reditelji koji rade umetnička dela osećaju jako pogodenim — kad su im dela stavljenia van repertoara, ili kad im se, recimo, ukoči rad? Zato što imaju potrebu da kažu istinu. Reditelj tu istinu zna. (To je, ustvari, ona poznata situacija — »U cara Trojana kozje uši«.) Mora da je kaže, jer se, kako smo rekli, posvetio traganju za istinom. I nekakvi matematički zakoni su istina. Znači, nije samo umetnost istina. Istina je kad se pronade neki važan biološki fenomen. Znači, ne može se reći da je ta istina vezana samo uz umetnost, uz lepo. Istina je vezana za stvarnost. Umetnost bez istine ne može postojati. Nema laži u umetnosti. Umetnost zna samo za istinu. Cilj umetnosti je istina.

## ● Vratimo se na tezu o komunikativnosti umetničkog dela?

— To je tačno, ali da bi bili malo precizniji, — ta komunikativnost umetničkog dela ustvari počiva na povratnoj sprezi, tzv. feed back. Komunikativnost umetničkog dela počiva na biološkoj psihološkoj osnovi. Ljudi su stvoreni da razumevaju jedni druge. To je osnova. Medutim, komunikativnost se zasniva na emociji, to je onaj faktor emocionalnosti umetničkog dela. Ustvari, ljudi radi zabave ne čitaju naučne knjige. Medutim, oni čitaju knjige, gledaju filmove, idu na pozorišne predstave, na balet ili slikarske izložbe... Ako je to samo put do dolaženja istine, čovek se mora da upita:

zašto oni to čine? Ili, ako obrnemo situaciju, postavimo pitanje zašto obični ljudi, mislim na one koji nisu stručnjaci, ne čitaju masovno knjige iz recimo, astrofizike, matematike, iz geologije..., a drže u svojim bibliotekama romane, iz raznih sredina i epoha. Znači, da postoji jedan faktor koji odvaja umetnost od nauke. To je faktor komunikativnosti.

Komunikativnost se zasniva, pre svega, na emociji kojom umetnost zrači, zapravo na emocionalnoj istini. Drugo, komunikativnost proizilazi iz nečega čemu prethodi emocionalnost, proizlazi zapravo iz faktora lepog, a to je taj karakter, kako da kažem, zabavljajućkog... i na osećaju zadovoljstva. Onaj koji prima umetnost ima uvek osećaj zadovoljstva, i, naravno, osećaj zabave. Zabavljajući faktor uvek postoji u umetnosti. U razgovorima o umetnosti, faktor zabavnosti se često zapostavlja, ali zabavnost je bitan faktor umetnosti. Pitanje je samo, kolikom krugu konzumenata je delo okrenuto: koliko god bilo složeno i mnogima nerazumljivo umetničko delo uvek ima i jedan faktor komunikativnosti. Samo se on tada odnosi na jedan uži krug konzumenata. U protivnom, niko se tim delom ne bi bavio.

● Ima jedan problem koji otvara odnose reditelja i gledaoca, postavlja se pitanje recepcije režije. Da li je reditelj dvojnik gledaoca?

— Da, da, to je osnovno pitanje relacije reditelja i njegovog gledaoca.

● Definišite režiju kao umetnost. Šta je za Vas, zapravo režija?

— Režiju obično ljudi shvataju kao aranžerstvo. Misli se da je režija prezentiranje, organizacija predstavljanja. Kaže se: »to je on sve izrežira«, može da bude reč o nekoj društvenoj igri. Čak se i za »nameštajku« u »sportskoj« borbi kaže da je reč o režiji. »Sve je to neko izrežira«. — Reditelj je zaista neko koji izgrađuje situacije, učesnike, postavlja u određene odnose, sukobe itd. Tu već dolazimo do ograničenosti tumačenja pojma režija i ograničenosti mogućnosti interpretacije toga pojma. Reditelj je stvarno neko ko kontroliše, a i ne samo to, on i upućuje, on upravlja principima igre ka jednom određenom cilju. To nije više ono što je samo režija, to već prelazi u jedan određeni smisao, u jedan drugi kvalitet i, ovde pojmom režije dobija dublje značenje. Uvek kad razmišljam o režiji ja imam u vidu ovo drugo značenje. Jednostavno, da bi se bavio režijom, uverio sam se, kroz iskustvo, da aranžerstvo treba da provočira smisao, i dalje, taj smisao utiče na aranžerstvo koje opet utiče na smisao itd. Kada bi se držao jednog okostalog aranžerstva, ja ustvari ne bih mogao da aranžiram. Reditelj koji režira modele — on je samo komentator. U filmskoj režiji, ovaj problem je mnogo zaoštreniji. Mislim da se teško može do filma, kao umetničkog dela, ako se striktno podele uloge, pa neko napiše scenario, a drugi »izrežira« baš onako kako je napisano, treći napravi dekor, četvrti snimi. Ja čak i na terenu, kad režiram, uvek režiram u kontekstu sa scenarijim, neprestano ga menjajući, prema pravom smislu. Najedanput mi se otkrije jedna mogućnost u režiranju koja zahteva i provočira menjanje sadržaja, jer će taj način i čitav rezultat biti bolji. Režija je neprestano menjanje. Prirodno je da menjamo sadržaj, onako kako to aranžiranje zahteva i prirodno da će menjanjem, usavršavanjem, umetnički rezultat biti bolji. Najedanput se vidi da aranžiranje nije samo stvar dekoracije. Režija mora da ide u pravi smisao stvari. Režija mora da se isprepiče sa životom. To je dijalektički odnos. To

ne znači negirati scenarsko-dramaturški rad. Ali, film mora da bude obežen svim aspektima jedne ličnosti, a to je reditelj. To je jedini put da se dode do rezultata. Ne može snimatelj da menja sadržaj, on može, da sugerira neka snimatelska rešenja, ali ne može on da menja smisao. Smisao jedino može da menja reditelj, koji je dirigent, koji je koordinator iako hoćete kreator. Režija nije samo uskladjući faktor. Menjajući elemente reditelj ostvaruje naročiti vid kreacije celine umetničkog dela. On radi i na scenariju, menjajući ga. Režija se ne svodi samo na "režiju sceneria". Režija je, mnogo više nego to. Ako ozbiljno radi, režiser je sigurno i koscenarija svakog scenarija koji je režirao, čak i ako mu ne stoji ime na špicu. On je sigurno menjao scenario, da bi postigao neke scenske oblike koji će dati značajnije sadržajne perspektive i značajnije sadržajno smisalne rezultate nego što su oni koji su bili naznačeni u scenariju. To isto važi za dekor, za igru glumaca za kostim, za kameru, za svetlo, za montazu, za muziku – za sve elemente filmskog stvaranja. Znači, režija je jedan kreativni rad koji apsolutno prepostavlja mešanje reditelja u sve aspekte umetničkog, tehničkog, tehnološkog, organizacionog stvaranja. U režiji filma postoji jedan obavezan način menjanja. Nužnosti menjanja osnovnog polazišta. Dakle, režatori – u suštini znači, menjati polazne pretpostavke u težnji ka pravom smislu dela.

● Nije li daleko dan kada će reditelj elektronskim instrumentima moći da ostvari simultanuudio-vizuelnu režiju uporedno sa svojom imaginacijom? Na takve mogućnosti već nam ukazuju kompjuterska i laserska televizija?

– Čovek se može pitati, odakle tu njemu taj nagon ka vizuelizacijom? Možda je to posledica aktivnog gledanja filmova. To je verovatno jedna interakcija. Ono sve što sam pročitao video sam u slikama. Postavlja se pitanje: zašto sam video u slikama? Još o detinjstvu ja sam gledao priče u slikama, na filmu. Možda me je sama moja komunikacija sa filmom navela na ovakav doživljaj.

● Koji su bili Vaši prvi doživljaji filma kao umetnost?

– Detinjstvo sam proveo na Slaviji, u Beogradu. Na samoj Slaviji je bilo nekoliko bioskopa. Sa mog prozora mogao sam se gledati filmske predstave u letnjem bioskopu. Nedaleko u sali nekadašnjeg filmskog kluba "Beograd" nalazio se bioskop "Reks". Nisu bile daleko ni Terazije, gde se nalazila čita mreža bioskopa. Bioskop je bio najvažnija zabava u mom dečanstvu. Ja sam odraстао u bioskopima, gledajući filmove.

● Šta je po Vašem mišljenju specifično u filmskoj režiji, u odnosu na druge režije?

– Vreme je korigovalo naše mišljenje i naše stavove, od pre dvadeset godina, kada je mnogo govorilo o autonomiji filmske režije, o specifičnosti filmskog jezika, o filmu kao posebnoj umetnosti, o filmu iznad svega. Ja mislim da je pravilniji stav da koga smo mi pošli u ovom razgovoru. Od režije kao fenomena uopšte, kao jedinstvene intermedijalne umetnosti. Naše filmske škole grubo greše kada insistiraju na podeli na filmsku i pozorišnu režiju, mada sam ja svojevremeno učestvovao u toj parcelaciji režije, kao prvi profesor filmske režije na beogradskoj Akademiji. Danas mislim da to nije dobro. Kao što znate, ja sam i načinio dve pozorišne režije u Ateljeu 212 – Pseće srce od Bulgakova, i scensko izvođenje – Majstora i Margarite, takođe od Bulgakova, na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu sa insertima iz moga istoimenog filma. Jedno je, medutim, načinho gledanje na stvari, a drugo je praksa. U praksi su esnati, klanovi – to je, jedan od razloga zatvorenosti režije u pojedine medije. Ja sam u svrhu tome opeka s vlastitim prstima. Došao sam u pozorište da se relaksiram, mislio sam da će da budim apsolutno slobodno. Kod pozorišne kritike sam našao na potpuno nerazumevanje. Gotovo jedan neprijateljski odnos. Kritika kao da spoređiva razvrat intermedijalnosti u režiji. Mene su gotovo "ismejali" što sam stavio film u pozorište. Bergman je svojevremeno bio direktor pozorišta, i u sada režira na sceni. Kritičari su smatrali da ja to radim iz nekih koristljubivih razloga – da bih jedan film prikazao u Beogradu koji nije mogao da se prikazuje. Beograd je video taj film, a video ga je i ceo svet. Mene je zanimalo pre svega interdisciplinarni pokušaj u režiji Majstora i Margarite u Narodnom pozorištu. Zanimala me jedna koherentna priča u kojoj su se mešali film i pozorište, kao jedinstveni tok. To kritičari kao da nisu primetili. Iz materijalnih razloga, skoro da ne bi bilo moguće da pozorište finansira proizvodnju filma, a ja sam *de facto* imao snimljeni materijal. Koje bi pozorište danas moglo da izdvoji dve ili tri milijarde za filmski materijal. Kroz ovaj praktičan primer iznosim svoje stanovište o interdisciplinarnosti režije. Nažalost, ovakvo stanovište kao da nema dovoljno pristalica. Začudilo da u nas nikada neke značajnije režisere sa filma nije pozvao da izrežuju, na primer paradu, na primer, jednu operu. Da bih se sa ogromnim zadovoljstvom prihvatio da ržiram operu. Viskonti, Louzi, Bergman – s uspehom su režirali

operu. Našim operskim kućama ne pada napamet da pozovu filmske režire na opersku scenu. Kod nas se još uvek smatra da postoji monopol na određenu profesiju režisera, na primer, »to je operski režiser«, »taj je filmski« – taj je pozorišni režiser itd... Ono što je manjkavost stvari je parcerizacija spektakla, tj. režije na pojedine medijske režire. Iskustva iz sveta trebalo bi preneti i u naše uslove. Praktično, intermedijalna režija je jedna jedinstvena umetnost.

● Reditelji su danas nosioci ideje o intermedijalnoj režiji, što će reći da nam aktuelena iskustva govore, kako se reditelji sve više susreću u različitim umetničkim medijumima i upravo to plodotvorno iskustvo čini se najvećim podsticajem razvoju estetike intermedijalne režije. Kako Vi gledate na ovaj fenomen?

– Svojevremeno sam napisao jednu meditaciju u *Dugi* na tu temu. Ono što se zove šou... »Šta je to? – Ljudi koji naseljavaju urbanistička geta u velikim američkim gradovima ispoljavaju svoju zavicijanu sklonost, koju su doneli iz tropa, prema spektaklu. Oni imaju izvesne sličnosti sa našim Romima. Taj svet živi na ulici, sedeći, ili igrajući pred kućom. To pojavljivanje spektakla na ulici počelo je razvojem džeca u američkim gradovima. Na ulici je preovladao spektakl. Ti ljudi vole da žive kroz spektakl. Spektakl je izšao iz bioskopskih sala, iz pozorišnih dvorana – na ulicu. Ljudi su videli da će život na taj način biti zanimljiviji, raznovrsniji, bogatiji, upravo ostvarivanjem principa igre u svakodnevnom životu. Tako je rođen spektakl u svakodnevnom životu. Režija spektakla u velikim urbanim sredinama, gradovima, u XX veku ustvari predstavlja vraćanje igre njenim korenima. U ranijim epohama ljudi su živeli u eksterijeru. Živeći tako u svoj svakodnevni život unosili su više elemenata igre, rituala i obreda, nego li što to čini savremeni čovek. Najedanput sve se to počelo vraćati u urbanu civilizaciju. Polovinom XX veka spontano se počelo da primenjuje interdisciplinarni spektakl. Ja mislim da je i to ono što je savremene reditelje nagnalo da razmišljaju o intermedijalnoj režiji kao jedinstvenoj umetnosti. Filmski režiser ne može da bude zatvoren u "menastru" svog filmskog umetničkog dela, kada ga život i sama stvarnost, umetnost odevanja, na primer, umetnost lepoti govora itd. ne prestanu podsticati da se osvrne na taj život sâm. Spektakl života neprestanu podstiče savremenog reditelja da u njemu učestvuje. Barijere parcijalne režije – svuda se ruše, osim na našim fakultetima umetnosti gde vlasti otkoštala podela režije na različite medije.

Umetnost danas ide prema životu, ali i život ide prema umetnosti. Na ovaj i onaj način, esterizacija je sve više prisutna u svakodnevnom životu. Ja nisam demurg. Kao režiser ne mogu da stvorim ništa osim ono što postoji, dovedenjem u vezu različitih elemenata izgradujem novi pogled na stvari. Otkrijem nešto što nismo bili u stanju da vidimo.

● Osvrnite se na fenomen režije u svakodnevnom životu?

– U svim vremenima bilo je političkih veliki režisera. Od faraona do danas. Može se reći da su veliki političari veliki režiseri.

● Postoje režije i u drugim umetnostima?

– Svuda postoji režija. Interdisciplinarnost nije samo u okviru same režije. Režija se ne interpretira sama sobom. Režiju ćemo naći u komponovanju muzike, pisanju literaturе. Samo, ipak, mi moramo da odredujemo granice i sisteme režije.

● Koji je rediteljska osobenost Aleksandra Petrovića?

– U metode moje režije ugrađeni su neki stavovi koje sam već ovde izložio. To je prožimanje režije sa dramaturgijom, rad na scenariju, dekoru, sa kamerom, rasvetom... U predstavi *Majstor i Margarita* u Narodnom pozorištu bio sam onemogućen da postavim svetlo kako sam želio. Postavlja se pitanje čime reditelj može da režira? Reditelj može da režira samo onim što postoji, to je pre svega drama, glumački dekor, kostim, rasveta, muzika...

Ako mi neki od tih elemenata izmiče – onda ja ne mogu da budem režiser. Kada sam prepremao *Grupni portret*, sa *damom* imao sam vrlo tvrdoglav, kostimografskih. To mi je stvaralo probleme u režiji. Saradnik ne treba da mi donosi ono što on želi, vec ono što je potrebno režiji. Ako kamerman uzme bilo koji objektiv, a ne koji je potreban režiji, onda tu nema režije. On može da predloži, ali reditelj treba da svernu da odlučuje. Reditelj po prirodi stvari mora da bude vrhovni žreć. On rukovodi svim i svačim. To je prirodno pravo reditelja. Uedan od razloga poslednjih godina što ja sve ređe režiram, jeste što ne pristajem da mi producenti određuju saradnike. Nije to pitanje pretenzije, to je pitanje mogućnosti režije.

● Da li je ostvarivanje režije uistvari praktično realizovanje slobodne volje reditelja?

– Razume se da je krajnja konzervativna režije sloboda stvaranja i odgovornost koja iz toga proizlazi. Moja karakteristika je ta – što uvezem spektakl sa državljanskim i nadnaravnim literarnim i vizuelnim literarnim, jeste moja osnovna režijska karakteristika.

**Polja**

časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja, novi sad, katolička porta 5/II, telefon (021) 28-765

uredjuju: silvija dražić, zoran derić, simon grabovac, petru krdu, alpar lošonc, franja petrinović (glavni i odgovorni urednik), dorde pišarev i miroljub radojković; sekretar radmila gikić; tehnički i likovni urednik cvetan dimovski; lektor zora stojanović; članovi izdavačkog saveta: bosiljka bojanović (predsednik), gion nandor, aleksandar horvat, ratka lotina, velja macut, selimir radulović, radivoj šajtinac, dušan todorović, aleksa trifunov, jovanika žunić (delegati šire društvene zajednice); radmila gikić, relja knežević, tomislav marčinko, milan paroški, franja petrinović i vitomir sudarski (delegati izdavača); izdaje ništro »dnevnik« oour »redakcija dnevnik«, novi sad, bulevar 23. oktobra 31; direktor vitomir sudarski; osnivač pokrajinska konferencija saveza socijalističke omladine vojvodine; časopis finansira s iz kulture vojvodine; rukopise slati na adresu: redakcija »polja«, novi sad, poštanski fah 190; žiro račun: 65700-603-6324 ništro »dnevnik«, oour »redakcija dnevnik«, sa naznakom za »polja«, (godišnja pretplata 600 dinara, za inostranstvo dvostruko); na osnovu mišljenja pokrajinskog sekretarijata za nauku i kulturu broj 413-152/73 časopis je oslobođen poreza na promet proizvoda i usluga; tiraž 2.000 primeraka

glavni urednici polja od 1955. florika štefan (1955 – 1958), dejan poznačović (1958 – 1962), miletta radovanović (1962 – 1965), petar milosavljević (1965 – 1968), pero zubac (1968 – 1971), boško ivkov (1971 – 1974), jaroslav turčan (1974 – 1976), jovan zivlak (1976 – 1984)