

# režiser nestaje u mraku

paul legband

## ZADACI REDITELJA

Reditelj je, prema današnjim shvatanjima, umetnički voda u pozorištu, kad je reč o izvođenju komada. Njemu su svi potčinjeni, svi koji sa njim rade na oživljavanju jedne drame. On treba da obezbedi sve pomoćne snage, da osigura sva pomoćna sredstva, ako se uzme, da viziju pisca, predstavljenu mrtvim slovima u jednoj knjizi, treba oživeti na pozornici. Tekst u knjizi još nije drama, nije nešto što teče, nešto što je čovek doživeo, nije dramski doživljaj koji je čovek osetio u datom trenutku. Tek mistični prsten zajedničkog doživljaja – pisca, glumca, publike – zatvara krug smisla i svrhe drame. U ovom stvaralačkom procesu reditelj je centralna instanca. On zastupa pisca, čiju duhovnu svojinu treba da pretvoriti u vidljivo i čulno. On je duboko povezan sa glumcem čiji stvaralački ideo u igni prati njegova »srednja fantazija i kritika. On se, predosećajući, uključuje u krug učesnika, da bi kao prvi kontrolor doživeo zvuk i eho komada.

Na dugom putu preobražaja duhovnog i vidljivog, saopštavanja piševe zamisli gledaocu (slušaocu) jezikom pozorišta, on je stvaralački sloboden, ali i ne-sloboden, suveren i sputan. On vlada i služi istovremeno, ureduje i potčinjava se. On je, dakle, bitno drugačije uključen u stvaralački proces, nego npr. kompozitor, koji iz nepoznatih dubina, pisanim znacima, donosi na svet fenomen Eroike; kao vajar koji iz mrtvog kamenja stvara večito bujni život Nike od Samotrate; kao slikar koji iz svoje najdubljine stvaralačke voje i ničim nepomučene fantazije slika freske Sikstine – dakle, svedoke božanske ljudske snage namenjene potstvu.

Iza takvih dela, kao iiza svakog drugog umetničkog doprinosa apsolutne umetnosti, dolazi rad reditelja – maestra reproduktivne umetnosti, kao rad dirigenta – predstavljen kao druga, »uslužna« delatnost. To je važno naglasiti upravo u vremenu koje je dovoljno upoznalo hiperfotiju reditelja, teror režije i preterano pridavanje značaja pozorišnim probama.

Alfa i omega svakog vodenja režije, ono odlučujuće u tom poslu nije rad samog reditelja, već krajnji rezultat mnogostrukog, detaljnog, zajedničkog rada. Stvaralac je ovde množina. Posmatranje pojedinih faza rediteljskog rada razjasniće granice i stvaralačku snagu tog procesa u pozorištu.

## NJEGOV PUT

Reditelju se daje jedna drama radi inscenacije. On je čita, čita je novo, i zauzima kritički stav prema celini ili pojedinostima, odobrava ili odabi. To može ići tako daleko, da on iz duboke odgovornosti odabiće da vodi režiju komada, jer pisac i reditelj mogu govoriti različitim jezicima. Ako prihvati da vodi režiju, ne samo iz dužnosti, nego i iz pozitivnog osećanja prema celom komadu, onda treba da bude zaljubljen u komad, kao otac u svoje dete; on treba da vodi računa o njemu, da iz njega izvuče najbolje, da mu bude verni branilac, najverniji realizator. On će prilikom svog, najpre potpuno privatnog rada na tekstu drame, čuti sve glasove, koji mu se obraćaju iz komada, uključiće se u njihove dijaloge, doživeće telesne pokrete svih lica, videće plastično i slikovito sve ritmičko-muzikalne i duševno-duhovne, pesnički oblikovane likove, u sve jasnijem i kontinuiranom prostoru. Prizor jednog novog sveta odvija se pred njim. On još ne pita da li je piščevu viziju, koja je primarna i obavezna, sagledao potpuno isto i slično – važno je samo, da mu se reč i sadržaj, prostorno oblikovanje i spoljašnja slika, stапaju u jedno.

Koji materijal stoji reditelju na raspolažanju: glumac, muzičar, arhitekt, slikar, stolar, bravar, krojač, tapetar, električar i kako se svi oni jednim imenom zovu, zanatliji, koji su angažovani na delu, od pomeranja zavese do kraja predstave.

Na početku i na kraju, međutim, stoji reč i njen nosilac: glumac, ovaj čudni čovek, koji je sposoban da propusti kroz sebe patnje i boli, ekstaze i demone, radost i humor opevanih likova, i da ih spoji u jednom posebnom trenutku, kao da je sve to čista stvarnost. Sa ovim glumcem sklapa reditelj od prvog trenutka savez, sve do uspeha ili poraza; ali samo u pogledu određenog lika, »uloge« u komadu, čije je oblikovanje na pozornici povereno reditelju.

## ODREDIVANJE ULOGA

Tako se pred reditelja kao predstavniku piševe već postavlja prva teška odgovornost: kako treba da odredi uloge? U svim nemackim pozorištima postojali su stručnjaci za uloge, određivani ugovorima između glumaca i voda pozornica, a nasledeni iz starih vremena ili preuzeti iz francuske komedije 18. veka – stručnjaci, koji su izražavali ono tipično, opšte površno u jednoj ulozi, ne pogadajući ono individualno, lično, različito. Postoje, dakle, junaci i ljubavnici, herojske majke i gradske majke, otmene dame, bonivani, smešni starci, naivke, salonske dame itd. Ranije su postojali i avanturisti, zlatorobi, petit-maitres: raisonneurs, kicoši itd. dakle, još usmereniji i zatvorenniji »specijalisti«. Da, glumci se nude kao »preživeli starci, filozofi, Jevrejke, oficiri, glumi, plačne žene (!), tannici, milenezgeri, stari torbari, katolički fratri, duhovni, zabavljaci, najavljivači!« Glumac Fischer (Fischer), koji je kasnije postao neka vrsta reditelja, obaveza se prema vajmarskom Belomoškom društvu (Bellomosche Gesellschaft) da privodi sledeće »stručnjake«: »kraljeve, nežne i strasne očeve, komične, brze, raspoložene, starce, stare kavaljere i zamlate, starce, sejkare, »suve« uloge, duhovnike, latine, pedante, Jevreje, intrigačke uloge, itd. a za operu neke druge uloge«. – Mnogih se pozorište oslobođilo, ali kada neki tajni jezik, još uvek su notnim znacima pozorišnih partiture, zadržane granice izvenskih postavki, raspon određenih prirodnih, telesnih pojava i duhovnih dispozicija. U jednostavnim slučajevima to ostaje razumljivo. Kao što se od jednog ozbiljnog basa nikad neće zahtevati Tamino, a od lirskega tenora Sarastro, tako potresni ljubavnik već obezbeđuje svoj znak raspoznavanja pre Franca Mora (Franz Moor), a humorist svoju etiketu pre Romea. Kao osnovno, kao prvi obris spretnosti i stručnosti, osigurava »struku« glumca u ugovoru od onih zlih voda pozornice, koji bi bili kadri da sami preuzmu na sebe podelu uloga. Da li reditelj treba da se osloni na ovu navuku, na ovu stručnu podelu, pri određivanju uloga? Ukoliko se radi o vrednijim i diferenciranjim ulogama, ispostavlja se odmah da je to nemoguće. Lična, osobena,

podobnost, duhovne, duševne ili telesne vrste, za ovu ili onu ulogu, važnija je od hladne, birokratske, neprecizne i nedovoljne »stručne podele«. Prva velika odgovornost ovde leži na reditelju, koji svoj predlog podele uloga daje vodi pozornice. Kao predstavnik pisca, reditelj je dužan da od svih glumaca koji mu stoje na raspolažanju, izabere one, koji najviše odgovaraju prvočivoj piševoj nameri. Kod svake »podele« uloga nekog novog komada, ovo odlučivanje dovodi do velike borbe ili tih rezignacija. Nijedno pojedinačno pozorište koje u podeli uloga vidi ono prvo i odlučujuće za uspeh novog komada, nije izbeglo jasno izjašnjavanje, otvoreno borbu u osnovnim pitanjima.

Kada je u Vajmaru glumac Lorenz (Lorenz) zahteva jednu ulogu, koju je, inače, drugi dobio, Gete je 1810. odgovorio: »Utrdili smo, i to s pravom, da u vajmarskom pozorištu nema „struku“, t.j. niko ne može tražiti ovu ili onu ulogu.« U ovom smislu obratio se Gete 1. maja 1815. grofu Brühl (Brühl): »Vašim raspoređivanjem, koje uzdiže poseđivanje uloga, niste napravili nikakav veliki, nego prvi i poslednji komad. Komad je već upola odigran, ako su uloge prilagođene individualnosti glumaca, a time se ne isključuje umetnički trud preobrazivanja ličnosti u više likova.«

U Braunšvaju, Klingeman (Klingemann), za vreme svoga vodenja Nacionalnog pozorišta (Nationaltheater), nije priznavao u osnovi nikavu »stručnost« za uloge. Ako bi svoju ruku stavio na određeni karakter, pokazivao se time svojevrsnim glumcem. »Da ne Nerglern (Nörglern) zapušti uto, osnovao je sud za uloge, za čija iskustva i znanja se svaki novi član pismeno vezava.«

»Stručnost uloga« i »monopol uloga«, kao ugovori ili navikom stечeni zakoni, pokazali su se, uprkos jakom potpori predstavnika nemackih pozornica, najčešće kao ne-umetnički okovi. S punim pravom fiksirao je H.T. Rečer (H. T. Rötscher) u svojoj *Umetnosti dramske predstave* (Kunst der dramatischen Darstellung, 1848.): »Monopol uloga je prema onima koji su mu u milosti – bramansko pravo, a za sumnju – osuda staleža parijevaca. Razum i interesi umetnosti zahtevaju negiranje ovog monopolâ.«

Dugo vremena, ovi sudovi, koji postoje od 80-ih godina, uvek iznova morali su da se bave podelom uloga. Sto je više jedan glumac bio zaštitni od jasne i otvorene zlostwie, to je manje reditelj smedo da se meša u »stručne zahteve« i monopol uloga. Njegov jasan uvid u delo i njegova odgovornost prema piscu, išli su samo dotele, dokle su se mogla obezbediti najbolja sredstva od svih kojima se raspolaže pri podeli uloge, svejedno, da li se radi o glavnoj ili sporednoj ulogi.

Ovdje se reditelj, pre svega, pri podeli manjih uloga, sreće sa nedostatkom volje: nedostaje spremnosti na žrtvovanje kod mnogih glumaca. Glumac se prema umetničkom delu kao celini postavlja egocentrično – on ga posmatra kroz manje ili veće zadatke koji njemu pripadaju. Reditelj ima zadatak da sve uloge smatra vrednima i da iz opštih izvlači pojedinačno. Velike i male uloge, nema razlike. Zna se, kako je blagovorna, ali i teška bila obaveza Majningherovih. (Meininger) glumaca da, pored velikih uloga, igraju i male. Pritom postoji još nešto – da prema potrebi glavni glumac igra i neku sporednu ulogu (ovo ovoga nijednom umetniku nije pala kruna sa glave) kako bi svojim znanjem dovoljno doprineo i da »sporedna uloga bude značajna«. Na ovo se odnosi rečenica Teodora Fontanea (Theodor Fontane): »i kod sporednih uloga i beznačajnih glumaca može se postići efekat koji se iz senke pojavljuje na dan izvođenja predstave.« Reditelj mora za svaku važnu malu ulogu naći odgovarajućeg glumca, no ustrčavajući se da li će ovog ili onog glumca »pogoditi u dušu.«

## PRECRTAVANJE (ŠTRIHOVANJE)

Pored podele uloga, postoje još dva važna pitanja koja još u prvom stadijumu očekuju odluku reditelja:

1. iz razumljivih razloga mora se vršiti precrtavanje, i

2. povrh toga, opet iz razumljivih razloga, drama se mora podvrgnuti izmenama ili preradama.

Obe ove stvari se prožimaju. U oba slučaja reditelj se podseća na obavezu da bude zastupnik piscia. Nijedno precrtavanje ne sme pogrešno da izmeni duhovni profil jednog komada ili karaktera, koji se u njemu pojavljuje. Ovdje reditelj moraju voditi takt i uvid u celinu, umetničku svest i siguran pozorišni instinkt. Pritom nije potrebno da on sa strahom brine o svemu, i za njega važe Lesingove reči: »Autori ne treba odmah da kukaju 'to me koštā života' ako se od njih zahteva neka sitnica.«

Najrazličitiji razlozi mogu uslovit precrtavanje. Ako imamo Šilerovog Don Karlosa (Don Carlos) sa 6000 stihova, ekonomičnost današnjeg pozorišta zahteva precrtavanje oko 2 – 2 1/2 hiljadu stihova. Ako Šilerov Razbojnički (Rauher), napisani u uvezeloj mladalačkoj genijalnosti, sadrže previše prevaziđenog i ne toliko važnog, odnosno sporednog iz stilskih razloga mora se takođe dosta obrezati. Ako sentimentalna širina i lirska strujanje nekog komada, napisanog u vremenu neosetljivosti, čudno opterećuju današnjeg čoveka, neophodno je precrtavanje i iz stilskih razloga. Ubrzani tempo, strasno isticanje u nekoj sceni, zahtevaju precrtavanje epskih ili drugih retardiranih pasaža; ukratko, svako precrtavanje, koje omogućuje jači, svežiji život komada, ne iskrivljujući biće komada ili lika – dužnost je reditelja.

Poznato je, da i neznačna precrtavanja predstavljaju neku vrstu »prerađe«. Dvadesetih godina, posle svetskog rata, Krajstov (Kleist) Princ od Homburga (Prinz von Homburg) uprošćen je ispuštanjem samo nekoliko, ali vrlo važnih, strofa, tako što su prcertane poslednje strofe komada, fanfare u delu *U prašini sa svim neprijateljima Brandenburga* (*In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!*)

## PRERADE

Kod prerada, reditelji prečutno razlikuju dela živih i umrlih autora. Životom autoru, kome je pozornica često strana, reditelj mora obrazložiti dramaturški neophodne izmene, oslanjajući se na svoje poznavanje praktičnog pozorišta, a sa zadatkom da se prvočivo zamisao piscia oslobođi senki i nejasnoća. Ova borba nije uvek laka, jer se pisac već zaljubio u svoje delo tokom dugog, stvaralačkog rada. Drugačije stvari sa klasičnim komadima, kao i sa svim onim delima sa čijim autorma se više ne mora saradivati. Važno je već i samo pitanje da li se stariji komadi uopšte moraju obradavati. Tokom vremena ispostavilo se, na žalost, da je sama čežnja za preradom starijih komada veća nego što je to zaista neophodno i obavezno. Različiti razlozi vode reditelja vrlo često u takve hirurške zahvate: razlozi koji su često uslovjeni samo određenim vremenom, koji danas više ne važe, ili koji su opravdani samo u kontekstu ličnog odnosa reditelja prema delu ili piscu.

Cesto su vremenski ili kulturno-politički motivi pokazali kako je izvesna prerada bila mudra, da bi se publici lakše približila neka nepoznata tema. Često nedovoljna i ograničena pozorišna tehniku uslovljava »prerađe«. Često i čisto umetnička pitanja, koja zahtevaju preradu, da bi se tako prilagođena biću pozorišta, stara dela približila našem osećanju života, umesto da se gomilaju kao stare muzejske vrednosti.

Često su, to končano, i ekscesi jednog rediteljskog teorizma, kojima je prerada opravdana jedino u podiviloj fantaziji nedovoljno merodavnog reditelja, a da pritom nemaju nikakve veza sa političkim i ideološkim pitanjima.

Svi ovi oblici prerade imaju karakteristične primere. Kraj Izbenove Nore (Nora), koji smo smatrali suviše smelim, doživeo je 1876. u Hamburgu jednu »zadovoljavajuću« izmenu, odnosno gradansku preradu, po kojoj Nora radi deče ostaje u kući svoga muža. Da se Izben sam složio sa ovom izmenom, reditelj Fridrik Ludwig Schröder (Friedrich Ludwig Schröder) bi našao više ra-

zumevanja, kada je 1776. do 1790. pokušavao da veliko delo Šekspira pomoću temeljnih prerada prilagodi nemačkom tlu. Da bi silovitog, eruptivnog, demona, Šekspira, učinio Hamburžanima lakše svarljivim, morao je da gomila hepi-ende, gradansku pomirljivost komada. Tako Hamlet ostaje u životu posle pomirenja sa Leartom; Otelo i Desdemona i drugi Šekspirovi komadi dobijaju gradansku blagost i mirnoću. I, ako je to sa umetničke strane predstavljalo užas, koji se teško da oprostiti, sa gledišta pozorišne istorije bilo je neophodno, Šekspira približiti ukusu Hamburžana, upravo kako je to Šredjer činio, a posle sam trepo najopasnije posledice takvih prerada. Ovde je to bila jedna diplomatska svada, koja je davala za pravo autoru.

Kada je Gete, međutim, želeo ponovo da uvede u nemačko pozorište, 1810. godine, Šekspira, koga je tako poletno ljubio u svojoj mladosti, a sada u njemu našao previše »disharmonične alotrije«, nerazumljivo je šta je ispalio od njegove »prerade« *Romea i Julije* (Romeo und Julia). Šekspirova genijalna ekspozicija, u kojoj se objašnjava svada dve stare porodice, pretvorena je kod Getea u trivijalnu. Kod njega služe kite vencima kuću Kapuleta i pevaju u ljudskom horu:

Zapalite lampe,  
uvijete vence oko njih,  
neka je sveta ova kuća.»

Dragocena priča pristojeće dojkinje, hrabre Merkucijeva priča, nemilosrdno su precrte, kao što su otpale i sve druge prave Šekspirove crte. Otac Lorenco zaključuje tragediju rečima:

Srećan je onaj,  
koji nikad nije uživao u ljubavi,  
jer na kraju uvek grob spaja  
i zatvara ljubav i mržnju.»

Tek Šrajfogel (Schreyvogel) u Beču i Imermanova (Immermann) preda *Romea i Julije* vraćaju komadu njegovu suštinu; uopšte treba da zahvalimo ovom plodnom i kreativnom diseldorfskom radu, što je izvođenje i naj-

drugog ili jedan za drugim. Tako nije morao mnogo da menja, ali čitav svet Fausta ležao je kao neka masivna kaša pred očima posmatrača. Tek novije vreme uneo je izvesne izmene. Pauze za menjanje scena, koje su uvek smetale i koje su se mogle prevesti velikim stapanjima, precrtavanjima, dodavanjem teksta, bitno su skraćene i odstranjene pronašlaskom pokretne pozornice, sistema Asfaleia, reljefne pozornice, Šumaherove (Schumacher) mirne pozornice. Time su prerade oslobodene mnogih tehničko-scenskih nedostataka.

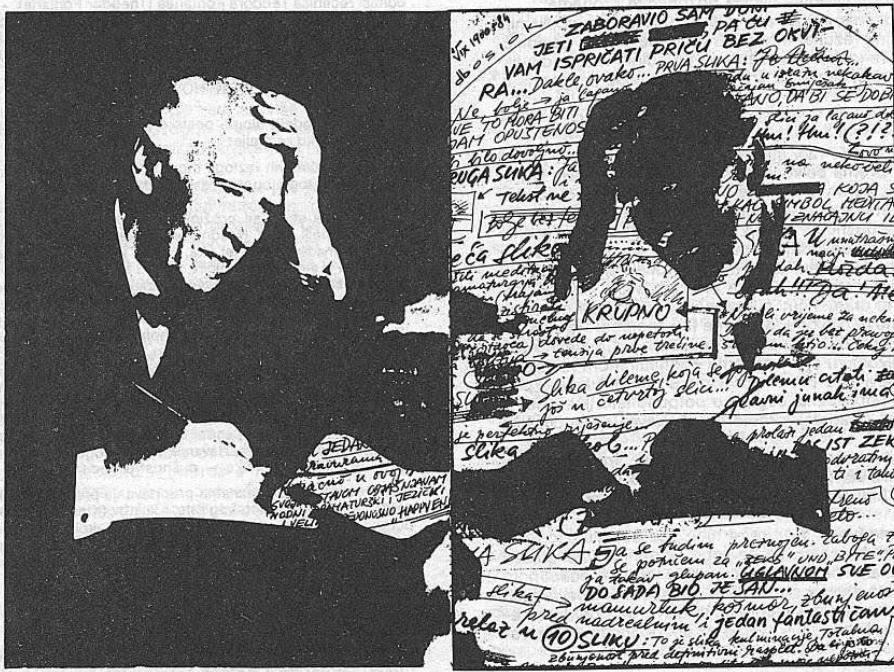
#### TEROR REŽIJE

Daleko od svake neophodnosti, stvarao je sebi put novi teror režije dvadesetih godina. Njemu je, prema ruskom uzoru, drama, služila samo kao grubo platno, po komе se mogu crtati šare po želji. Raspušteni reditelj prisvojio je za sebe pravo divljih prerada, političke, tendenciozne, i uvek agresivne prirode. *Razbojnici* (Rauber – od Šilera) su kod Psikatora (Piscator) našli na ne-šiljersku, brutalnu izmenu teksta, *Hamlet* (Hamlet) kod Jesnera (Jessner) je primenjen u političke svrhe i protkan antimilitarističkom tendencijom, sa maskama i kostimima koji napadaju imperialistički svet ratoren svetskim ratom.

Zahtev za obnavljanjem klasičnog dela, u vidu ogledala sopstvenog vremena suviše je pojednostavljen i izjednačen skoro sa nivoom brutalnog dnevног žurnalizma.

#### KNJIGA REŽIJE

Ipak, vratimo se praktičnom radu koji očekuje odgovornog reditelja. U »knjizi režije« reditelj vrši precrtavanje i unosi red reči svoje prerade, daje oblik u kome jednoj drami na pozornici treba ludahtnuti novi život. Duhovna slika se jasno stvara pred njegovim očima. Pronadeni su ljudi, koji treba da budu nosioci ovih duhovno-duševnih radnji. Ali, u kom prostoru oni treba da stoje, u kakvom ambijentu? Da li su dovoljna samo scenska uputstva pisca? Kod klasičara su ona vrlo kratka. U Krajstovoj (Kleist) *Pentezilei* (Penthesilea) sve silovite radnje, prozete nežnom lirikom, pisano piščevom rukom: bojno polje kod Troje. I Gete daje kratka uputstva – radna soba, podrum, katedrala, dok naturalisti slikaju čitavu kuću i nameštaj (npr.



težih drama, kojih su se mnogi na drugim mestima plašili, postalo uspešna činjenica. Scenske teškoće su prevaziđene, neobičnu dekoraciju radili su sami prijatelji sa diseloforskog slikarske akademije – da, prostorna fantazija stvorila je arhitektonsku izmenu forme pozornice u poznatoj inscenaciji Šekspirovog komada *Kako vam drago* (Was ihr wollt). Ovaj put trebalo je da postane uzor kasnijim rediteljima, dok su, na drugoj strani »preradivaci« lutali na klasičan način i bez fantazija, po već postojećim formama dosadnog pozorišta kulisa, i u šturom slaganju scena najrazličitije dinamike nalazili svoju dramaturšku istinu. Pritom se nisu ustručavali da dodaju nove scene i stihove prema ličnom nahanđenju, i tako stvaraju »baštensku idilu«, umesto snažnih i svežih obrada Šekspira. Najjača promena na pozornici u vreme Dajnhardštajna (Deinhardstein) i Fedora Vela (Fedor Wehl) sačuvale su se do Ernst Vitmana (Ernst Wittmann), koji ih je podržavan, nažalost, izdavačkom kućom Reklam (Reclam Verlag), sačuvao do naših dana.

#### TEHNIČKI USLOVI

Zadatak reditelja, a ne stvar arhitekte ili slikara pozornice, bio je da brine o temeljnim izmenama scenskih mogućnosti. Pokušaj Ota Devriena (Otto Devrient) da insceniira *Fausta* (Faust) nije predstavljao rešenje problema, nego samo mali izlet. On je krenuo sa naivnošću, kao što se to radio u srednjem veku otvorenim trgovima, gradeći pozornicu sa puno mesta, između kojih se nesmetano moglo lepo šetati (jedan pored

Hauptman – Hauptmann u Kolegi Kramptonu – Kollege Crampton). Pejzaži i duhovni doživljaji, sažeti u jedno od novelističkoj pripoveci, dati su kod Gabriela d'Anuncija (Gabriele d'Annunzio) pred svaki čin, široko-predmetno na duhovit način Bernarda Šoa.

U vreme ekspresionizma pesnici su pokušavali da kroz označavanje boja ili geometrijske izraze daju vrednosti simbola za oblik prostora. Današnji reditelj ne da se zavesti mističnim vrednostima simbola; radije će izostaviti sva scenska uputstva, koja nabrajaju istorijske, arheološke i naturalističke osobnosti i detalje. Ipak, to ne znači da mu je svejedno u kakvom se prostoru kreću likovi njegove predstave. I tako će on već na početnom stadijumu svoga intenzivnog utapanja u komad, opisati prostor, u kome žive figure, u međusobnom položaju glumaca osetiće blizinu ili daljinu, zamisliće tle za scenski uspon ovog ili onog nastupa – ukratko, saradivće sa slikarima pozornice, da bi se sporazumeli o zajedničkom radu na njegovoj zamisli inscenacije. Ranije su stvari bile jednostavne: »Ti dolaziš s desna – ti s leva – ja stupam kroz sredinu i gotova je dražesna slika.« – Takve slučajnosti nisu – ili ne bi trebalo da budu – više zamislive. Pojava, kretanje i položaj glumaca uslovljeni su iznutra, scena nije slučajno sačinjena, nego u odnosu prema doživljaju čoveka koji glumi na njoj.

Ovaj rad na slikanju pozornice, o kome još treba da se govori, za reditelja je najpre pitanje raspoređivanja prostora, da bi mogao da vodi pokrete i položaje glumaca.

## PROBA ARANŽIRANJA

Na prvoj probi reditelja očekuje jedna, čudno uredena pozornica »sa markiranim dekoracijom.« Stepenice i podesti, uokvireni nekakvim zidovima i ukrasima sa naznačenim prozorima, vratima, koji se kasnije ne mogu prepoznati na konačnoj slici pozornice, ali u jednom trenutku ukazuju glumcu na pravi put; osnovne mere unete su tačno, koraci koje je reditelj propisao glumcu izvode se u pravoj razmeri, stepenice imaju stvarnu visinu, dijalog sa ulice i balkona vodi se na stvarnoj prostornoj distanci.

## RAD SA GLUMCEM

Tako reditelj na »probi aranžiranja« počinje da »melje« sirovinu. U zatamnjenoj svjetlu na probama prostire se prazna, crna pozornica, samo su nad pred suferski sto, gde seda inspicijent, sto reditelja, određeno mesto za glumca – osvetljeni. Svi se pojavljuju sa knjigama uloga u ruci. Odigrava se prvi dodir između reditelja i glumca. Duhovna struktura celog komada razjašnjava se pojedinim glumcima, a reditelj duhovni voda ih rasporeduje. Saopštava se ono osnovno o stilu komada, govori se o glumi, utvrđuju se kretnji i položaji. Na ovaj prvoj probi glumac sluša reditelja, prima direktive za svoj rad na ulozu, uči dinamiku pojedinih scena i aktova, opisava prostor u kome novi lik treba da živi, sluti blizinu ili određenu udaljenost svojih surgrača. A reditelj, koji budnim okom prati ovu prvu probu, vidi i oseća, koliko se glumac, već u prvom izvedenju svoje uloge, približio celokupnoj ideji inscenacije. On oseća da li su izvršene sve potrebne precrtanja, položaji, forme, od strane glumaca da li mu se prerade čine opravdani. Reditelj koji se šturo i kruto drži knjige režije i već fiksiranih kretnji, položaji itd. teško će zadobiti poverenje svojih glumaca, ako se u zajedničkom radu ne menjaju i preobražava sa njima. Tako, on mora imati u ruci sasvim sigurno duhovno vođenje, mora se radovati svakom novom poboljšanju i sam se korigovati na centralnim mestima, ako se u toku rada nude nove mogućnosti koje vode zajedničkom cilju. Ništa strašnije ovde nema od »onoga koji sve zna najbolje«, ništa mučnije od birokratske zadrtosti.

Posebne probe aranžiranja glumcima se ostavljaju vremena da nauče uloge. Onda počinje proba na pozornici, na kojoj se neuromorno ponavlja scena po scena, na kojoj se sve kretnje, svi položaji, mimika, odvijaju kao jasan, pun izraz. Utvrđuju se tempo, ritam tela i govor. Za sve je odgovoran reditelj. On ovde ne komanduje. Radi analitički, tj. osluškuje glumce, ono što oni sami imaju da kažu, iz bogatstva njihovih priroda odabira ono najuspešnije, i daje im ideje. To je poklanjanje i uzimanje. Sugestivnom snagom, dubokim ubedenjem – ali nikada snagom svoga položaja – vodi reditelj sve glumce tako da se glasovi predstave – kako ih on čuje – jasno i jednostavno razaznaju. U psihološkom odnosu prema glumcu očitava se sposobnost reditelja. On mora osetiti na kojim mestima je glumcu potrebna njegovu pomoć, koliko različito reaguje svaki glumac, koliko je različita svaka metoda rada u procesu umetničkog oblikovanja. Često je dovoljna jedna reč, neki muzički znak, živ pokret, mirna podrška, pa da se glumac pokrene sa mrtve tačke; često su potrebni jači akcenti, jasnije govorivo ili telno izražavanje; često se suprotna mišljenja mogu složiti samo posle dugih debata. Glumac i reditelj moraju se u svom radnom procesu slagati u pitanju protivrečja i borbe, nervne napetosti i suza. Skoro uvek ovaj put vodi jednom cilju, da se nadu pomirljive forme; ali kod najoštijivih suprotnosti reditelj će sam, sa jednom dozom beskompromisne brutalnosti, prisiliti umetnika na odgovoran odnos prema čitavom delu. Jozef Kainc (Josef Kainz) primenjuje reči F. D. Fišera (F. D. Vischer): »Da bismo se provukli kroz ovaj život, potrebno nam je malo sirovosti«, i na vodu pozornice i na marljivog vodu glumaca. »Specijalno za vodenje režije potrebno je malo sirovosti. Mnogi reditelji ponašaju se, međutim, samo kao savetnici. Oni pokušavaju da izglađe heterogena mišljenja različitih članova i spremni su uvek na kompromis. Pritom nikad ne može doći do punog izražaja velika ideja komada.«

Na probi nikada (ukoliko se ne radi o lošem reditelju, koji je slučajno na tom mestu) ne sme ostati otvoreno pitanje: ko je u pravu? U svojoj *Umetnosti glume* (Kunst des Schauspielers) Strindberg zapaža: »Izlustvo me je naučilo da umetnik može biti u pravu, a da to ne isključuje mogućnost da je i reditelj u pravu. Jer, u slučajevima dilema, jedna stvar se može posmatrati na različite načine. Tada je, međutim, bolje, radi mira, prihvati mišljenje reditelja, jer se moramo odlučiti za jedno. A reditelj je obično onaj koji sam drži u ruci čitav komad i tok radnje, sve intrige i uloge ima u glavi, on zna u ovom slučaju najviše, i zato mora imati odlučujući glas. Čak i kada sam nije glumac i ne izvodi ulogu, on mora da zna kako se ona igra.« Bez prisile, samo snagom ubedivanja, reditelj treba glumcu da pokaže put. On ga puni svojom idejom o drami. On drži sve i svakoga u najvećoj napetosti i tera glumce da se maksimalno razviju. Svugde se oseća njegovu kontrolu, koja uspaljuje i ublažava, ubrzava i izjednačava. Ova lepa borba između reditelja i glumca, koja se odigrava svom širinom na iscrpljućim probama, pravo je umetničko uživanje. Obojica se prepliću oko suštine, obojica žele da nadu najjednostavniju formu za najjaču sliku, za najjači izraz. Naravno, takvo idealno stanje zajedničkog stvaralačkog rada nije svakodnevna pojava. Ono pretpostavlja kao cilj veliko pesništvo, rediteljev sposobnost za saradnju pri tumačenju, kao i fanatično predanog glumca. Nigde u prirodi, kao ovde ne smeta iskakanje pojedinačnog iz zajedničkog plana. Reditelj koji je samo zanatlija, marljiv u svome pozivu, a koji, međutim, nije zašao dublje u probleme likova koji su mu povereni, ne zna šta da uradi sa duhovno bogatim, ali zatvorenim glumcima, ako ne nosi u sebi – kao i njegovi glumci koji su živeli s tim zanatom – talenat i obdarenost, kao poklon naklonjene mu sudbine.

## KO JE POGODAN ZA REDITELJA

Pritom se često postavlja pitanje ko je pogodan za reditelja; da li pisac, ili glumac, ili neko ko nije glumac, bilo odakle da je stigao u svet pozorišta. Kao što se teško može dati recept kako se najbolje postaje reditelj, tako je teško odlučiti ko je najpogodniji za ovaj poziv. Odlučujući je uvek talent, ličnost, bilo da je to vojvoda ili savetnik okružnog suda, glumac ili pisac, novinar ili naučnik. A pretpostavka za svakog reditelja je da se u čudnom svetu pozorišta oseća na svom terenu, da poznaje njegov jezik i običaje.

Ali, uprkos tome – izuzimajući nekoliko genijalnih reditelja, za čije poreklo niko ne pita – nastaju i nasleduju se u pozorišnom životu razne predrasude.

## PISAC – REDITELJ

Prema piscu, kao reditelju, postoji skoro svugde jača ili slabija naklonost. Glumac oseća koliko pisac vlađa praktičnim jezikom pozornice, koliko je opsednut sopstvenim delom, koliko zavisi od svake njegove reči, forme, stila, dok je zadatak reditelja da stvari sintezi junača koga je oformio i junaku koga formira glumac na pozornici. Pritom glumci rado prihvataju izuzetke. Sposobnost za režiju Gerharda Hauptmana (Gerhart Hauptmann) uvek je pozdravljana od strane glumaca, jer im se obraćao pisac, koji svome Erazmu Goteru (Erasmus Gotter) u delu *U vrtlogu zanimanja* (Im Wirbel der Berufung) ne dopušta da govorii mnogo mudro, kao neki novi Vilhelm Majster (Wilhelm Meister), nego svojim markantnim inscenacijama doprinosi praktičnom rediteljskom radu. (Svejedno što je ova inscenacija bila osporavana iz stilskih razloga, kao i izuzetno polemična inscenacija Vilhelma Tela). E. G. Kolbenheyer (E. G. Kolbenheyer), (Nacionalno pozorište – Nationaltheater – 1930. II. 6) izjasnio se vrlo iscrpno o autoru kao vodilj glume. On je svestan da autor – reditelj, čak i kada poseduje rediteljski temperament, mora naći na žilav i opravdan otpor. »Profesionalni reditelj ima u odnosu na autora-reditelja jedva primetnu psihološku prednost, koja ne počiva na njegovoj rutini ili nekim dokazima, nego na poverenju koje mu je donelo njegovo vodenje glume.« Kolbenheyer zna mnoge mudre rečenice o autoru-reditelju. »(Ko za kratko vreme glumcu treba da bide upute o unutrašnjem životu ličnosti, o karakteru uloga, ako ne pisac?) Ja se samo plašim da je Kolbenheyer govorio suviše filozofski za glumca kada se trudio da mu što jasnije predstavi unutrašnje oblikovanje neke uloge. Inače, Kolbenheyer ne priznaje: to bi značilo propast glume, ako bi se profesionalni reditelji zametili autorima-rediteljima. «U određenim slučajevima se glumackoj sposobnosti, uz pretpostavku postojanja ozbiljne umetničke volje, nudi dragocena pomoć, ako neki ansambl, koji glumi neobične likove, izade u susret autorskoj režiji.«

## GLUMAC KAO REDITELJ

Većina reditelja, to je sigurno, dolazi iz redova samih glumaca. Jedna staru naviku stvarala je u operi, od basa i tenora, operске reditelje, a u pozorištu je ova čast pripadala karakternim glumcima ili komičarima. Njihovo oružje su zanatska sigurnost, komedijski nastupi, rutina; ali tu uvek postoji opasnost, da se načini na koji bi oni nešto rekli ili odigrali ne prenese i na druge. To se manje odnosi na vesele komade, kojima su često dobrodošli komedijski ispadlji, koji žive od duhovitosti i živahnih glumaca-reditelja. U velikim delima, međutim, glumac zahteva reditelja, koji razumije njegovu individualnost i oplemenjuje piščeve videnje lika. Baron Berger (Berger), podjednako iskusan u teoriji i praksi, dobro obavešten o svemu, izjasnio se jednom prilikom – za to je potrebno, uz svu jasnoću i odlučnost, veoma elastično, silikovito shvatanje komada i njegovih uloga, kakvo poseduje onaj ko je u duši glumac, a koji svoj umetnički talent nije iskoristio za razvijanje samo svoje umetničke ličnosti – »Glumac će savetovati glumca da ulogu igra onako kako bi je on sam igrao; onaj koji nije glumac, a oseća glumce, pokušće još na probi da otkrije kako bi je glumac odigrao i trudiće se da svojim predlozima usmeri glumca da je igra na svoj način, ali uz njegov najveći uticaj. Za početnika je iskusni glumac često najbolji reditelj; iskusni glumci prihvataju više zahteva od strane obdarenog i obrazovanog reditelja, ne-glumca.«

## LITERARNI REDITELJI

Baron Berger, poreklom i sam iz dramaturških i literarnih krugova, već ovde odgovara na pitanje o legitimisanju »literarnih« reditelja. Da li reditelj-glumac ili literarni reditelj – ove krajnosti ne bi bile tako jake, kada bi na obe strane bili manje sujevit i preterivanja. Iz redova glumaca rediteljskom pozivu poklonjena su mnoga poznata imena. To je utoliko vrednije, ukoliko se glumac potpuno odrekne svoje glumačke aktivnosti, da bi postao gospodar jednog velikog carstva.

Literarni reditelj je često omražen, a ipak je mnogo toga postigao. I ovde sve zavisi od toga koliko je neko pozvan za takav posao i koliko uspe da nametne svoju umetničku ličnost. – Literarni reditelji, koji poohadjuju pozorišne seminare, poseduju dosta znanja, proučili su istoriju umetnosti, jezik; znaju mnogo, govore mnogo, a dolaze na mesto reditelja, ako ih na to nagonje njihov fanatizam i urođenu privrženost mističnom svetu pozornice. Oni moraju posedovati instinkt za pozorište, moraju biti obdareni za glumu, u njima mora postojati glumac, inače lutaju bespomoćno po pozornici i gube poverenje glumaca sa kojima zajedno rade.

Samo reditelj – svejedno iz kojih krugova dolazi – jeste pozvan da kao čarobnjak nametne svoju volju u steri uzajamnog razumevanja i tako veže slušaoca, da se dobrovoljno hvata u kolo živih događaja. Tada više niko neće pitati za reditelja, a najmanje da li je on glumac, literata ili autor.

I na probama glumac ne pita odakle potiče reditelj, ako ih obujcu obuzme isti ritam, ako obojica zaborave svakodnevni svet u zajedničkom stvaralačkom procesu. Što je veći stepen ovog prožimanja, to je strasnija želja za sve većim brojem novih proba. Sav rad bi bio besmislen, ako bi proba bila prazna. Može biti premnogo deset proba, a premao dvadeset – pri čemu se, uopšte uezv, danas još uvek malo proba, bilo iz razloga ekonomičnosti i, s tim u vezi, nedostatka vremena. Veliki broj proba kod ruskih reditelja, koje je npr. Stanislavski vodio mesecima, ostaju neponovljivi slučaj, koji se može psihološki objasniti samo u jednoj takvoj zemlji koja dozvoljava takvo lukuširanje sa vremenom, radom, strpljenjem i dobrovoljnim predavanjem, a koja je, međutim, radila ne na Al-fresco-stilu strasnog sagorevanja, nego na duševno-suptilnom mozaiku kamernog pozorišta, pre nego što je revolucija raspustila demone, a u stilu glumačke akcije, kao i konstruktivno-mašinskih slikanja pozornice, pribeglo novim putevima.

Kod Stanislavskog je često nedostajao događaj, dok je rad sa glumačkim ansamblom mogao da se uporedi sa radom u orkestru. Vilhelm Majster je doviknuo svojim prijateljima: koliko hvale zasluzuju tonski umetnici, onakvi kakvi su, kako zajedno vežbaju! Kako se trude da usaglase svoje instrumente, kako tačno drže takst, kako nežno izražavaju slabosti i snagu tonova! Svaki želi da pogodi zamisao kompozitora, duh i smisao, i svaki

hoće što bolje da izradi ono što mu je povereno, bilo to mnogo ili malo. Zar i mi ne treba isto tako da prilazimo delu, jer se i mi bavimo umetnošću, koja je mnogo nežnija od svake vrste muzike jer smo pozvani da predstavimo sa puno ukusa i obožavanja najneobičnije i najnevidljivije strane čoveka? Žešto je dirigent svesniji svoga orkestra nego direktor svoga glumca? Jer se tamo svako mora stideti svog pogrešnog poteza, koji tako smeta osjetljivom uhu, a tako retko sam viđao glumca koji priznaće i stidi se svojih pogrešnih poteza, a ti potezi, takode, vreduju osjetljivo uho.

Tako suptilno, kao veliki dirigent orkestra, reditelji vrlo retko rade. Ovdje se javljaju različiti zahtevi. Pored mirnog rada sa glumcima na probi, reditelja očekuje posao sa statistima, koji se često obavljaju na brzinu, čak i kada današnji reditelj ne pozna Majningerove masovne drilove i pompe svečane scene. Njega očekuje i dotoriranje izgleda glumca pomoći kostima, prelazak iz sirovog miljea proba u svetlost i boje novog prostora.

I ovde su se tek moderni reditelji izborili za neke važne stavke i ova borba se obnavlja iz dana u dan.

#### SLIKA POZORNICE

Ono najvažnije naziva se: slika pozornice. Nije neophodno bliže ulaziti u istorijski razvoj ovih pitanja. Dok je međunarodni operski svet imao sreću da uvek bude u dekorativnoj raskoši, i da ga do danas prati prekomerni luksuz, nemacko pozorište jedva je bitisalo, izuzev nekolicine energičnih reditelja. Od vremena Majningera u pozorištu dolazi do stalnih preobražaja, ali često bez većeg odjeka. Ne posedujući raskošna sredstva bogatog povijesnog, pokusavali su reditelji ponešto da imitiraju, ali nedovoljno. U pomoći su im pricale razne firme za dekoraciju pozornice, koje su se svugde pojavljivale u posljednjim trećinama prošlog veka i od umetnosti pravile dobre poslove. – U Coburgu, Beču, Berlinu itd. poslovne firme su držale male gotove dekoracije za opere i pozorišta, i odmah isporučivale određeni broj kvadratnih metara prema poštanskoj naručbenici ili telegramu. Ovde je moderni voda pozorišta morao da obezbedi reditelju najvažniju sredstvu i da mu pronađe saradnike bez kojih bi današnja inscenacija bila nemoguća: slikare pozornice. Jedna gotova univerzalna dekoracija, koja već postoji na skladu, ne bi bila dovoljna za inscenaciju kod modernog reditelja. On prostoru mora da se posebnu atmosferu, pri uređenju terena, pri formirajući i određivanju boja. Za to mu je neophodno razumevanje slikara pozornice u najranijem stadijumu rada. Ova personalna unija – na jednoj strani reditelj, na drugoj slikar pozornice – ne može biti dovoljno jaka. Prvi pokret je reditelj, jer njegova ideja o režiji postavlja posebne zahnte, koje potom slikar pozornice prihvata, proširjuje i formira stvaralačkom snagom. Ne umetnički detalji, ne slikarska izrada „dekoracije“ – to nije posao reditelja – ali on treba da odluci koja forma, koji stil, najbolje odgovaraju njegovoj ideji inscenacije. Što je uspešnja umetnička saradnja oba faktora, to je lakše dostići rezultat. Reditelj ostaje odgovoran ako se gotova slika pozornice ne slaže sa glumačkim radom. Tada kritika stiže samo njega, jer on, odgovoran umesto pisca za čitavu delo, nije blagovremeno, budno pazio, i zbog nedovoljno kritičke svesti – njegove ili slikara pozornice – oglušio se o apsolutno jedinstvenoj celine.

#### TEHNIKA POZORNICE

Prema putu kojim će ići, reditelj će već unapred odlući koju će tehničku formu pozornice odabrat. Pronalaska, do kojih se došlo u ovaj oblasti u posljednjih pedeset godina, konstruisali su stručnjaci tehničkog obrazovanja, ali ih je privratio tek impuls režije. Konstrukcija minhenske Šekspirove pozornice u Dvorskom i Nacionalnom pozorištu, treba da zahvali, za svoje postojanje reditelju Joci Savicu (Jocca Savits), a Po-kretna pozornice Lautenšlegera (Lautenschläger) reditelju Mocartego opere u Vladimirovom pozorištu, Ernstu von Possartu (Ernst von Possart). Pošto je koso sećenje perspektive po podu pozornice, od ranije ubočijenog sredstva u pozorištu, sistematski odstranjeno u novije vreme, reditelj Feling (Fehling) prilazi sa svojim slikarem pozornice Cesaron Klajnom (Cesar Klein) ponovo kosom upomu pozornice, od prednje ivice do pozadine, a druga pozorišta su sledila ovaj primer. Ovde je, kao i svugde, u prvom redu odgovoran reditelj.

#### KOSTIM

Kostim nije ništa manje važan deo inscenacije. I ovde reditelj blagovremeno uspostavlja vezu sa slikarima pozornice i nalazi odgovarajuće rešenje kostima prema osnovnoj ideji inscenacije. Postoje često loše odabrani kostimi, koji u stilu i boji vode neki drugi život, i potpuno odstupaju od smisla uloge, scene, čitavog komada. I ovde se čestasti radi po šablioni, bez sigurnog osećanja stila, kako da se nosilac neke uloge obuče u pravu opremu. Ove stvari nikad ne bi smele doći u prvi plan, jer su kostim i slika pozornice, kao i ostali detalji u pozorišnoj radnjama, samo ogledalo duševnih procesa. Glumac nije model za nošenje odela, njegov kostim nije istorijska slika. Još uvek važi ono što je Tik (Tieck) pisao u *Dramaturškim listovima* (Dramaturgische Blätter), o tome da je pozornica nešto kao „ogledalo vremena“, jer nam prikazuje mnoge lepe haljine. „Mnogo toga što se nekad i sad nosilo, nije lepo, često je čak i odvratno. Mnogo nepoznatog i strog semešnog je prema našim pojmovima. Svaka umetnost ima sopstvenu istinu i ne poznaje onu drugu, spolašnju istinu; ona se kreće u svojim elementima i ne prima k znanju ništa o slikanju štitova, mačeva, kragni i sličnog“. Dalje, dodajemo, sa majningerizmom, tom istoričnošću po svaku cenu, dalje sa istorijskom vernošću, ako kostim opterećuje čoveka i sputava ga.

Ništa nije važnije od čoveka, a vi hoćete da ga ubijete težinom kostima! Slikar pozornice i reditelji postavili su u posljednjih trideset godina nove zahteve. Luckasti pokusaj ekstravagantnih reditelja, da se Razbojnici (Räuber) igraju sa čeličnim šlemovima, a Hamlet u fraku, prevaziđen je vrlo brzo, kao i Jesnerova (Jessner) revolucionarna inscenacija Hamleta, koja je kralja Klaudija obukla u carsku uniformu, a na lice mu stavila masku Vilhelma II. Slikar pozornice takvi ekscesi ne padaju teško, pogotovo ako mu to čini zadovoljstvo – za čitavu inscenaciju ostaje odgovoran reditelj.

#### MUZIKA NA POZORNICI

Postoje još neke brige koje očekuju samog reditelja. Važno pitanje jeste i muzika, ukoliko je ona nešto obimnija od običnih fanfara, signala, zvona ili nekih drugih zvukova potrebnih u jednom trenutku na sceni. Nemacka muzička literatura ima vrlo malo značajnih kompozicija koje su tu i tamo pomogle reditelju. Starije kompozicije Hajdina (Haydn), Cumsteaga (Zumsteeg), C. O. Rajnharta (C. O. Reinhardt) i Hamburžana Hanke (Hanke), K. D. Stegemanna (K. D. Stegemann) itd. pisane su kao uvertire ili medijska muzika za posebne potrebe pozorišta, ali se mogu uvek koristiti u te svrhe. Muzika velike vrednosti, kao Betovenova (Beethoven) *Egmont-suita* (Egmont-Suite) i *Koriolanova-uvertira* (Coriolan-Ouvertüre), sve do novije Pfizerove (Pfitzner) muzike za Katicu iz Haibrona (Käthchen von Heilbronn), nije namenjena nekoj posebnoj inscenaciji kod velikih reditelja, jer sputavaju scenski tok, jer postoji sama za sebe, tamo gde je neophodna glumačko-scenska povezanost (Egmont-tamnica), i retko se utapa u radnju i pomaže krajnjoj jasnosti predstave. U najpovoljnijem položaju je Grigova muzika za *Per Gint* (Peer Gynt), koja je za reditelja (čak tamo gde se pomalo suprotstavlja modernoj inscenaciji) od velike važnosti za gradnjicu i opremanjenje piščevog dela.

Današnji reditelji mogu sasvim isključiti meduaktovsku muziku, koja je skoro dve godine služila jeftinim zadovoljstvima i unosiša zbrku u raspored stvari. Odmah po

spuštanju zavese, do početka sledećeg čina, čula bi se nekakva muzika, i nastavljala se ad infinitum, sve dok se ne izvrše sve potrebne izmene za sledeći čin. Dugo je trajalo, dok se ova loša navika nije iskorenila. Strindberg se i sam žali na to, i smatra, da bi se odstranjenjem ove smetnje između činova, mogla uspostaviti nova dramatika, a pozorište bi postalo ponovo ustanova za zadovoljavanje obrazovanih. – Za modernog reditelja, jasno je, bez sumnje, da je muzika u komadu opravdana samo onda ako je ideja pisca ili inscenatora opravljaju iznutra. »Tačna spoznaja o tome, gde i kada drama zahteva muziku mora se roditi iz celokupnog poimanja dela, a ne iz pojedinih rečenica i raspoloženja. Tamo gde čitav duh drame to ne zahteva, muzika postaje smetnja, čak i ako se trenutno dobro uklapa. Uveri moramo imati na umu: muzika unosi sasvim novu težinu u dramu... Ono čisto misaona isključuje muziku unapred. Ovde postoji čvrsta granica čije prekoračenje nosi u sebi loše kompromise i zabunu. Samo tamo gde se drama uzdiže iznad svakodnevnog života, ili prodire duboko u osećajni život, tamo gde počinje da zastupa, umesto ličnih vrednosti, osećanje opštih vrednosti – muzika ima veliko dejstvo. Ali, i u ovom slučaju ona mora biti nečujna, skromna i neupadljiva, samo kao pomoćno sredstvo. Njoj pripada dejstvo sažimanja – uveri u najtešnjoj vezi sa delom, proizlazeći iz njega.« (F. Kenike – F. Koenecke).

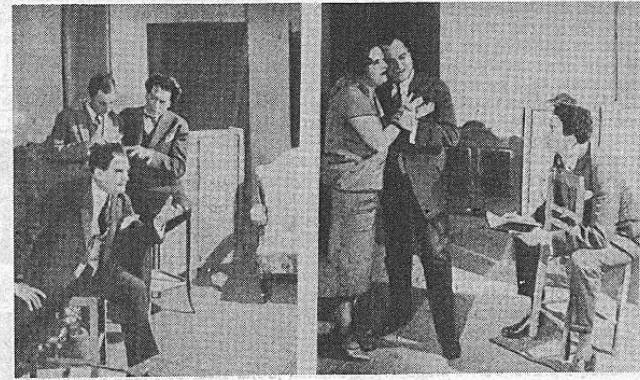
Delimično inscenacija, umetničko sredstvo, reč i muzika, nerazdvojivo jedinstvo i stilski zahtevi – tako će današnji reditelji odlući o primeni značajne pozorišne muzike.

Nijedan dramatičar neće postavljati pitanje adekvatnosti pozorišne muzike na osnovu latentnih, u samoj drami skrivenih muzičkih razloga, ili, pak, tehničkih (često ne manje umetničkih) motiva. Za romantično shvananje *Sna letnje noći* (Sommernachtstraum) bila je pogodna Mendelsonova muzika, koja je pisana 1845. za Tikovu (Tieck) inscenaciju u Novoj palati u Potsdamu, i važila je dugo vremena kao Kongenijalan izraz, sve dok se nisu pojavila nove shvanjanja. Fairy-Queen-muzika Henrika Pursele (Henry Purcell), (1658–35) koja je poticala iz 17. veka, korišćena je ponovo poslednjih godina za scensko oblikovanje *Sna letnje noći*, delom u novoj obradi (1936.), zatim nove kompozicije koje su birali Julius Vaisman (Julius Weismann), Rudolf Wagner-Regen (Rudolf Wagner-Régeny), Edmund Niš (Edmund Nick), a primenjivana je i muzika iz Veberovog (Weber) *Oberona* (Oberon), ili delom njegova klavirske sonate. Ostali reditelji su koristili muziku Hamperdinika (Humperdinck) za *Kako vam draga* (Was ihr wollt), za Šekspirove komedije pisali sopstvene kompozicije (Altona: Hans Šmit-Iserstedt – Hans Schmidt-Isserstedt) ili pozajmivali iz klasične muzike, kao nedavno Hilpert (Hilpert) u svojoj berlinskoj inscenaciji *Ukroćene goropadi* (Widerspenstige Zähmung), šaljive motive iz Beethovenovih sonata.

Sveđeno je, kako se odnosimo prema pojedinačnim problemima: za reditelja izbor ove ili one muzike znači izražavanje unutrašnje volje za inscenacijom. Isto tako, kao reč i pokret glumca, prostor i boja dekoracije, kroj i forma kostima, sijaj i polumrak, i zvuci muzike otkrivaju duh scenskog oblikovanja.

#### OSVETLJENJE POZORNICE

Od svih ovih stvari poslednja je primena sveta. To se izvodi primenom mnoštva mašinskih uređaja (regulator, reflektor, horizontalna lampa, vertikalna lampa, reflektor ispred pozornice, prekidac za boje itd.) od strane stručnjaka umetnički obučenih, za sve je odgovoran reditelj koji se sa slikarem pozornice i ovde udržuje u zajedničkom radu. Reditelj mora da da stručnjaku za osvetljenje detaljan plan osvetljenja, t.j. u određenoj knjizi da nagliši sva mesta na kojima se menja raspored osvetljenja. U mnogim komadima osvetljenje pojedinih činova može ostati „u mestu“. To je slučaj u većini komedija ili u dramama pravolinjske, nekomplikovane vrste – a postoje i drame, u ko-



gavela režira „figarovu ženidbu“

jima se ne menja osvetljenje pozornice samo radi izmene doba dana – sumrak-jutro-dan-veče-noć-nego i zato što to zahteva dinamiku radnje iz umetničkih razloga, da bi se odredene osobe ili delovi scene za neko vreme više ili manje osvetlili.

U slikarstvu nam izrazi »Rembrantski polumrak«, – »Clair-obscur« – direktno, indirektno svetlo nisu strani, a na pozornici oni zahtevaju temeljno poznavanje komplikovanih aparata za osvetljenje, koje moraju poznavati i reditelj i slikar pozornice, i, prirodno, stručnjak za osvetljenje. Na višečasovnim probama osvetljenja, proba se određeno diferenciranje promene sveta, a onda na osnovu knjige, za pojedine reči, rečenice i tačno utvrđena mesta, unosi u skalu osvetljenja. Iz sugestivne snage svetla na pozornici proizlaze uvek nova čuda: za glumcu, koji se prvi put na glavnoj probi, u kostimu i maski, zaista vidi u svetu svoje nove uloge; za rečelja i slikara pozornice koji prvi put vide, da li je njihova vizija, probudena iz sna, primila predviđeni oblik; za gledaoca koji je iznenaden i opčinjen jezikom i igrom, stalnim promenama i preobražajima.

#### GLAVNE I GENERALNE PROBE

Pre nego što dođe do konačnog izvođenja dela, treba »glavne i generalne probe«, koje se odvijaju kompletno opremljene, kao gotova predstava, da pokažu da li je reditelj sposoban da nosi punu odgovornost za sebe i autora. Svi jači i slabiji glasovi dela osluškuju se još jednom i kontrolišu. Reditelj sedi sa svim svojim saradnicima na praznom, tamnom, parketu, kao idealni slušalac, samo s tom razlikom što ne smre zaboraviti svoju dužnost oštrog kritičara, jer se još mogu uraditi male izmene, dopune, precrtanja. Ako mu cela predstava nudi pravu sliku probitne ideje, uspele saradnje, onda je njegov posao obavijen. Na veće samog izvođenja predstave, reditelj nestaje u mruku.

Prevod s nemackog: Mirjana Bellć

Paul LEGBAND, *Der Regisseur*, J. P. Thoth Verlag, Hamburg, 1947, str. 50–86.