

režiser čita delo

zigmunt hibner

»Čitanje komada je gotovo kao čitanje partiture. To je velika umetnost i poznajem malo osoba koji su njome ovladali, mada mnogi tvrde da to znaju.«

(August Strindberg)

Jedan od profesora na Odseku za Režiju svoja predavanja je počeo od tvrdnje da komad prvo treba pročitati da bi se mogao režirati. To je izazvalo pakosne komentare studenata. Danas smatram da to nije bio profesorski lapsus, već duboka istina do koje se ponekad dolazi posle mnogih godina istkusta. Sve zavisi od toga što razumemo pod »čitanjem komada«. Ako »pročitati« znači »razumeti« pokazaće se da taj zadatak nije uvek lak i jednostavan. Ne radi se tu samo o prokopavanju semantičkog sloja. Takođe je potrebno biti svestan scenskih vrednosti čitanog teksta, njegovih emocionalnih implikacija, njegovog smisla u društvenom prijemu.

Za režisera »razumeti« je i »videti«, zamisliti scenski oblik literarnog dela. Taj oblik u toku proba može pretrpeti duboke promene, sam tekst može otkriti neotkrivene posle prvog čitanja i nepredviđene tajne i bogatstva koje će režiseru nametnuti da revidira svoje mišljenje, no ipak, prva »vizija«, slika koja nastaje u mašti posle prvog – ili prvih – čitanja, ne gubi značaj. Jer ona predstavlja izvor inspiracije, odlučuje o tome da li režiser privati da radi određeno delo. U njoj nalazi nešto što oplodjuje njegovu maštu, pobuduje njegove misli, što korespondira sa njegovim razmišljanjem o svetu. Pronalazi sadržaje koje bi želeo da izradi.

Nije nevažno ni pitanje stila. Zreli režiser retko se dobro oseća u ulozi »Madchen fur alles« (Devjaka za sve – prim. prev.) Jednomo je potreban prostor, drugi više voli atmosferu intimnosti; ovaj gradi u širinu, onaj u dubinu. Nije onda čudo što traži literaturu koja odgovara njegovim sklonostima, njegovim ambicijama.

Etapa čitanja je etapa izbora. Odgovora na pitanja »zašto«, »za koga«. Odgovora koji bi trebalo da budu jednoznačni. Bolje je dati uprošćen odgovor, ali misaon čvrst, nego odgovoriti »videćemo šta će iz toga izći«. Sa velikom dozom verovatnoće moguće je prihvati da će se u prvom slučaju u procesu proba odgovor produbiti obrastajući znanjem stičenim u toku rada, u drugom – celina će se raspasti na nespojive epizode.

Dogada se, i to suviše često, da sporedne okolnosti, nazivomo ih »vanumetničke prirode«, nagonje režisera da uzme komad – prema kome je, u najboljem slučaju, ravnodušan. Ako je stručnjak u svom poslu može iz toga nastati predstava, iz profesionalne tačke gledišta, bez zamerki, a zahvaljujući pomoći talentovanih glumaca, čak i nadpreočena. Tada se, svakako, krećemo u zanatskom krugu, a cilj ove knjige je bavljenje »umetnošću«, dakle, delatnošću umetničkog karaktera, a to prepostavlja element svesnog izbora sadržaja i forme dela.

Teško je zamisliti da umetnik stvara protiv sebe, ostajući iznutra neanđažovan, ravnodušan prema sopstvenom delu. Ako materija pruža otpor može je čak omrznuti – da, sve, samo ne ravnodušnost. To angažovanje nikako nije garancija za uspeh jer tako nešto i ne postoji. Nemoguće je sačuvati spisak uslova čije bi ispunjavanje garantovalo umetnički uspeh. Emociонаlni odnos stvaraoca prema delu svakako je jedan od njegovih elemenata. Režiser je inspirator, mora da zarazi svojom strašću, svojom verom u ono što radi. Prvo glumce, a onda publiku. Kako bi to mogao da uradi nemajući ni strasti, ni vere? Ako ga ophravaju sumnje – bolje je da ih ne otkriva pred glumcima. Ne mislim ovde na sumnje koje se odnose na manje važne stvari, već na gubitak vere u smisao rada na izabranom tekstu. Kada mu se pojavi pitanje: »Zašta ja sve to radim?«, a već je kasno da se povuče, onda bolje da ode na votku nego da se tim pitanjem obrati ansamblu. Potrebno je da se ponosa kao general uoči bitke. Lorens Olivije (Laurence Olivier) je, igrajući Magbetu u poslednjem činu, kada se pripremao za odlučujući bitku u čiji pozitivan ishod sam Magbet više ne veruje, šalio sa vojnica da bi popravio njihovo samosećanje, da bi potpisnuo njihov strah.

Čitanje scenskog dela ili scenarija takođe može biti izvor sumnji, objekcija, ali one imaju drugačiji karakter jer se odnose na tuđe delo. U toj etapi režiser postaje kritičar, najdobronamerniji od svih mogućih, ako uprkos svemu vršeci sabiranje vrlina i mana teksta odluči da ga realizuje. Njegov rad je tada usmeren ka tome da objasni ono što se može objasniti, da popravi ono što se može popraviti, i, najzad, da sakrije one slabosti koje se ne mogu ukloniti. Ali, potrebno je da proniclij kritičar koji do kraja drži da ako nešto ne razume greška leži na njegovoj strani, a ne na strani autora. Uobraženost režisera koji ne nastoji da pronikne u intencije pisca veoma često dovodi do površnih interpretacija. Kada stane ispred ansambla tada je već advokat pisca, branilac njegovog teksta od suda glumaca. Nepošten je to advokat koji na raspravu dolazi nepripremljen, bez temeljnog poznавanja argumenta svog klijenta, uveren samo u svoj lepotovornički talent.

Nema – ne može biti – sukoba interesa između režisera i autora, jer oni su podudarni. Obojici je stalo do umetničkog uspeha koji se rada iz simbioze literarnog dela i dela pozorišne umetnosti. I retko se događa da autor stavlja neke zamerke na adresu uspele predstave. Čak i onda kada u izvesnoj meri ona odlazi od slike kojom se zanosio pišući komad. Sukobi se obično radaju u trenutku poraza kada se obe strane uzajamno optužuju za neuspeh. Radaju se u toku proba kada autor sumnja da put kojim ide režiser može da se završi porazom.

Neobično interesantna su razmatranja Venstena (Veinstein) u toj oblasti koji je pažljivo istraživao problematiku veza i međuzavisnosti literature i pozorišta. On polazi od pretpostavke da je pozorište jedina umetnost koja ima »dvostruku umetničku egzistenciju«: s jedne strane delo kao proizvod jednog čoveka koji, kao i svako literarno delo može biti predmet individualne lektire, s druge predstava kao delo grupe ljudi predstavljeno na mestu specijalno za to prilagođenom za okupljanje ljudi – publike. Otuda potiču sporovi između onih koji žele da svedu, da redukuju pozorište samo na jednu od komponenata: pozorište je literatura – pozorište je spektakl.

Ovi sporovi su se naročito rasplamsali krajem XIX veka kada su dva francuska autora – koje je Vensten često citirao – Bek de Fukijer (Becq de Fouquieres) u *L'Art de la Mise en Scène* (1884) i kritičar Barbelj Orviji (Barbelj d'Aurevilly) u dvotomnoj zbirici svojih kritika iz godine 1866 – 1868 *Theatre Contemporain* oštro istupili protiv pozorišta kao vrsti *minorum gentium*. Desetak godina kasnije reformatori pozorišta sa Gordonom Kregom (Gordon Craig) na čelu napali su dominaciju literature u pozorištu ističući parolu »autonomija pozorišta«.

Danas, posle čitavog stoljeća, bili bismo skloni da priznamo da su se i jedni i drugi bunili protiv istog – protiv dekadencije pozorišta koja je krajem prošlog veka doveila do neophodnosti radikalnih promena. Stvar je još interesantnija jer su »komadi za čitanje« (od nemačkog »Buchdrama«, »Lesedrama«) retko bili čitani, ali zato često postavljani. Dalje, među onima koji su bili najglasniji protiv pozorišta nije bilo istaknutih dramaturgova. Alfred de Musset (Alfred de Musset) na koga su se često pozivale pristalice »pozorišta u biblioteci« kao na barjakarta neprjalista živog pozorišta, u stvarnosti je – kako dokazuje Vensten – bio veliki ljubitelj pozorišta. Oprhren neuspjehom *Venecijanske noći* na izvesno vreme se oprostio od pozorišta, ali se rado i vatreno vratio u njega.

Pozorišna kritika prilično često pokreće problem vernosti autoru. Češće kritika nego sami pisci koji dobro znaju da je pozorište njihov prirodni saveznik. Pa tako, nemajući dovoljno snažnu podršku među živim dramaturzima, kritičari ulaze u toge branilaca dela mrtvih pisaca. Optužuju pozorište za izneveravanje velike kulturne zaostavštine. Treba reći ne svugde istom snagom. Englez su, na primer, u tome mnogo liberalniji od Francuza, a da ne govorimo o preterano preosjetljivosti poljske i ruske kritike.

Problem zahteva izvestan komentar. Ne zaboravimo da je pojam »klasike« u danas prihvaćenom shvatanju, dakle, okruženom zaštitom kulturne zaostavštine koju pre treba čuvati nego stvarački razvijati, relativno novog datuma. Bar polovina dramskog stvaračstva, od antike do danas, predstavlja izvedena dela pozajmljena od drugih, starijih autora, – primećuje Tedeš Kovzan (Tedeš Kovzan) u zaključku ukupnog pregleda tematskih pozajmica u drami. Najveći stvaraoci su bez dvoumljenja i skrupula preradili svoje prethodnike, od njih uzimali motive, fabule, pa čak i fragmente teksta. Tumači iz XVIII veka detaljno su preradivali Šekspira, adaptirali tude koje made ne trudeći se čak ni da daju ime autora izvornog teksta čime su napravili velike teškoće istoričarima književnosti. Takva praksa nije izazivala protivljenje nekoliko vekova. Dakle, neka braninci integralnog teksta klasičara imaju na umu da često brane pisce koji bi danas pred sudom odgovarali za plagijat.

Apsolutna vrednost je fantazija, nešto tako ne postoji. Čak ni poznavalač književnosti koji nastoji da pročita delo preko njegovih istorijskih uslovljenosti ne može da se odrekne mišljenja u kategorijama svog vremena. Šta reći o prosečnom čitaocu ili gledaocu kome nedostaje ne samo odgovarajuća naučna pozadina, već i želja da pročita delo drugačije od svog sopstveno životnog istkustva. Usudiću se da kažem da gledaći dolazi u pozorište na komad Šekspira i Pintera sa istom namerom: hoće da vidi interesantnu predstavu koja će ovom ili onom smislu korespondirati sa svetom njegovih ideja i doživljjava formiranim u svakodnevnoj borbi sa svetom koji ga okružuje.

»Nema ni klasika, ni savremenih pisaca. Traženje u delu onoga što je u njemu iznad vremena jednako je spuštanju njegovog nivoa. Računa se jedino njegova veza sa našim vremenom.« (Leopold Jessner, 1928).

A da li je drugačije sa konzerviranjem spomenika arhitekture? U njih uvodimo električno svetlo, kanalizaciju, menjamo namenu prostorije. Ako želimo da služe savremenicima moramo ih pre toga za to prilagoditi.

Kako ovaj problem izgleda iz tačke gledišta režisera?

Spor o klasike je samo jedna od bitaka mnogo veće kampanje za mesto pisca u pozorištu. Jer, u našem veku koegzistiraju dve tendencije: jedna koja potiče od Krega (između ostalih nju predstavlja Jesner) priznaje hegemoniju režisera na sceni. Druga, porekloom od Stanislavskog (a potiče takođe i iz francuske tradicije) – piscu. Njen vatreni branilac bio je Luj Zuve (Louis Jouvet): »Svakog remek-dela imaju početak u dramskom tekstu. Umetnost režije je umetnost razumevanja dela, stvaranja vizije predstave i vodenje iste. Ta umetnost nema ni pravila ni zakona.« Ali i Zuve priznaje da ako je pozorište ogledalo onda je režiser prvi čiji se lik i osoba održava u tom ogledalu. Život koji režiser daje komadu opterećen je neizbežno osobama njegovog karaktera, temperamenta, pa čak i fizičke konstrukcije. »Režija je ispostava. Kako bi i moglo da bude drugačije? Jer, uvek sami sebe tražimo.«

O namernom izneveravanju pisca može se govoriti onda kada režiser svesno literarno delo tretira samo kao pretekst za izražavanje svojih ideja, misli, za realizaciju sopstvenih inscenatorskih ideja, drugačije rečeno – kada od autora uzima samo reči, ne obraćajući pažnju na sadržaje u njima, kada te reči čita van konteksta dela i koristi njegovu gradu za svoju konstrukciju. Tako nastaju, na primer, pozorišni kolaži (*Apcalypsis cum figuris* Grotovskog, *Varjacijske* Gžegoževskog) koji ipak izazivaju manje protesta jer se režiser ne trudi da ubedi publiku da postavlja tudi komad poznat istoriji književnosti i pozorišta. Nedostatak učitivosti je ako režiser sprovodi sličnu operaciju prispajajući se ispod imena pisca i njegovog naslova.

Po mišljenju režisera nije svesno odstupanje ako se pokuša sa osavremenjavanjem sadržaja klasičnog dela, mada se u takvim situacijama režiser najčešće izlaže zamerici da izopučava, menja ideje autora. Ovo »osavremenjavanje« se može, uostalom, različito izražavati i nije uvek u vezi sa promenom kostima (čuveni je *Hamlet* u fraku Bari Džeksona iz 1925 godine, u pruskim uniformama Jesnera 1926 godine). Ponekad je to samo promena stila, traženje savremenih scenskih ekvivalenta za već zastarele forme koje se mogu obnoviti samo u obliku »rekonstrukcije« (takve probe vodili su Poel u Engleskoj, a u Rusiji Jevrejinov). Uostalom, ta vrsta osavremenjavanja je neizbežna; diskusije se vode onda kada ga režiser sprovodi nametljivo, eksponirajući pre svega sebe, sopstvenu invenciju i maštovitost. Čak se ni Aleksi Minotis (Alexis Minotis) branilac tradicionalizma u grčkom pozorištu, ne usuduje da postavi antice tragedije sa maskama, na koturnama i po danjem svetlu. I on koristi elektronske zvučne instrumente, halogene reflektore, dekor od veštačkih materijala. *Persiljance* Eshila sa maskama i na koturnama postavio je 1961 godine za francusku televiziju Žan Prat (Jean

Prat): može li se u tom slučaju govoriti o »rekonstrukciji« kada su sredstva prenošenja kamere i televizijski ekran?

Diskusija o dozvoljenim granicama osavremenjavanja uvek će biti akademski, skolastični ako se vodi in abstracto. Moguće je razgovarati o konkretnim predstavama, mada i tada treba računati na različita mišljenja, a ispitivanje neprikošnovenih osuda osuđeno je na neuspeh.

Naročito vrsta odstupanja je ona koja proizilazi iz nerazumevanja, uprošćenog mišljenja, iz misaone lenjosti. Ono je neposredno u vezi sa onom etapom rada režisera koju sam nazvao »čitanje komada«. Naziv je uslovan – »čitanje« traje sve do premijere, ali površno upoznavanje sa tekstim pre početka proba ne može se uvek kasnije nadoknaditi. Naročito ako režiser ranije napravi skraćenje u primerku. Konrad Svinarski (Konrad Swinarski) je govorio da nikada ne krati tekst koji ne razume: »ako ga skratim, više ga nikada neću razumeti«. On je pripadao režisera koji su poštovali tekst i autorovo ideju, a ipak mu to nikada nije zasmetalo u stvaranju scenskih vizija zasićenih ličnim, veoma individualnim vidjenjem.

Skrćenja. Obično se obavljaju pre početka proba, mada se krajnja verzija rada u saradnji sa glumcima. Ipak, režiseri skraćuju na vreme – prvo, da bi uštedeli vreme na probama (uvek ga je malo, samo režiseri početnici ne znaju šta sa njim da urade) – drugo, da bi izbegli suviše diskusije sa glumcima koji često ispoljavaju sklonost ka održani svake reči svoje uloge, a skraćenja prihvataju isključivo u ulozi svog partnera. Dogada se i tako da je u početku režiser taj koji brani svaku reč, dok izvodači većih uloga zahtevaju skraćenja da ne bi opterećivali mozak. Pred kraj proba režiser želi da skrati jer se plaši dosade, ali tada se glumci uzgognu: već su ovladali tekstrom, navikli su se na njega i nemaju nameru da odustanu od njega.

Razlozi za skraćenja mogu biti različiti ali najčešće su to ipak skraćenja diktirana željom da se predstavi da je ljudi ritam, da se izbegnu otezanja i ponavljanja koja izazivaju zamor kod gledaoca. Malo ko se danas usuđuje da postavi neke komade Šekspira u integralnoj verziji. Stvar je diskutabilna i ne podleže nepromjenljivim pravilima. Menjanju se mode – Robert Wilson (Wilson) je predstavom realizovanom u Iranu dokazao da se vreme predstave može produžiti praktično u beskonačnost; različita je perceptivna sposobnost gledaoca.

Karakter namere trebalo bi da diktira vreme predstave: politička agitka namenjena prikazivanju na ulici rukovodila je drugaćim pravilima od, na primer, komade Klodela (Claudel). Ipak, režiser mora da poštuje izvesne principе, a onaj koji je Svinarski formulisao igra prvorazrednu ulogu. Izostavljam, jasno je, očigledne zahteve za očuvanjem smisla i jasnoće fabule. Pod red smisla ima još formalnih vrednosti: jezik, poetika, stihovne mere. Nespretni stihovi mogu ih lako uništiti. Autor u usta lika stavlja istu rečenicu nekoliko puta. Režiser, u prvom trenutku nestreljivosti, dva ponavljanja izbacuje, tri ostavlja, ali već prilikom sledećeg čitanja, imajući na umu samo to da se rečenica ponavlja, a zaboravljujući na svoja skraćenja, izbacuje dva sledeća ponavljanja. Sada se inkrimisana rečenica u tekstu pojavljuje samo jednom i književni efekat (a i glumački) je ponишten. Dobro je ako režiser na probama ne uživine: »to je već bilo« i ne izbací sasvim rečenicu koja opseđa njegovo pamćenje. Anegdota ostaje anegdota, ali ona ima nešto širi smisao. Silично se događa kada režiser omalovažava stih kada precrta rime, lomi ritam izbacujući polovinu stiha. Nisam pristala takve prakse jer smatram da je ona opravdana u izuzetnim slučajevima. Većina režisera veoma rado izbacuje i autorove didaskalije. Polaze od pretpostavke da su sve primedbe koje se odnose na scensku radnju mešanje autora u kompetencije režisera. Teško je poreći da neke primedbe, na primer, O'Nila (O'Neill) koje se odnose na glumačku igru zvuče smešno i nemoguće ih je slediti, ali to ne znači da ne vredi razmisliti o njima. Predstavljaju dragocen materijal, dozvoljavajući da se bolje pronikne u intencije autora. A predloži konkretnih scenskih rešenja takođe ne zasluzuju uvek samo omalovažavajuće sleganje ramena. Zbog toga je preuranjeno izbacivanje autorovih sugestija pre nego što se ne pronikne u njihov sadržaj.

Stajuci u odbranu prava pisca ipak bi se složio sa Tajronom Gatrijem (Tyron Guthrie) koji kaže da kada se radi o smislu komada, autor treba da bude poslednja osoba kojoj se treba obratiti sa molbom za objašnjenje. »Većko umetničko delo je kao sinta leda devedeset procenata ispod površine svesti. Zbog toga, mislim, što je veće umetničko delo utoliko će autor mame znati šta je napisao«. Naravno, znaće šta je htio da napiše, ali će delo prerasti njegovu ideju.

Breht (Brecht), pisac i režiser u jednom licu, imao je još kritički odnos prema pisanoj reči: »Reč kreativnog pisca utoliko je sveta, ukoliko je istinita. Pozorište nije sluga dramaturga, već društva«. Rukovodeći se takvom devizom nije se dvomio da preraduje klasične, uključujući i Šekspira (*Korolian*). Ipak bio je pisac. Vredelo bi da to zapamtite oni koji bi hteli slično da se ponašaju, mada nisu pisci, a što je još gore – ne znaju uvek kojot istini služe.

Rad na tekstu, pripremni rad režisera ima različiti opseg, zavisno od dela. Teško bi bilo i tu pronaći za sve zajednički metod. Žuve smatra da se režiser, birajući delo, stvarajući scensku viziju i dajući joj oblik, rukovodi intucijom, nikada sistemom. Ovakav bergsonovski stav ne deli veliki broj režisera. Najblizi su mu oni koji se oslanjaju na improvizaciju. »Kada počinjem film glumci o njemu znaju malo kao i ja« – priznaje Bergman, ali odmah dodaje: »Nisam improvizator. Uvek moram sve da pripremim«. To je to. Većina savremenih režisera improvizuje na probi ili na filmskom planu, ali malo je takvih koji bi pristupili radu sa glumcima bez ranjivog razmišljanja i primjera. Praktično to je nemoguće, da ne govorimo da je i neodgovorno.

Po mišljenju Tovstonogova u prvoj etapi rada režiser za svoje potrebe određuje kuda će ići, usmeravajući svoje videnje polazeći od slike predstave stvorene od autora. Još ne bi trebalo da se vezuje za konkretnu scensku sliku i probleme tehničke prirode. Da ne ograničava svoje namere pristupajući radu. »U pozorištu se može sve uraditi«. U tome pomaže pozorišna uslovnost. Tovstonogov upozorava na »prvo režisersko višenje«. Ono obično vodi ka površnosti. Kao i glumac koji unapred govor »vidim lik« i počinje da igra rezultat, tako i režiser podležući prvom videnju prestaje da dubi delo u dubinu. Svakako treba razlikovati »viđenje« od »utiska«. Stanislavski je tražio da se zapiše prvi utisak. Smatrao ga je važnijem jer je bio svež. Tražio je da se prema njemu poređi gotova predstava. Prvi susret sa delom može biti pogrešan, ali svakako poseduje najveću emocionalnu snagu.

Ozbiljne teškoće obično nameću strani tekstovi sa kojima se režiser upoznaje iz druge ruke. Teško je uvek verovati prevodnicima i zbog toga dobro poznavanje jezika predstavlja veliki adut režisera jer mu dozvoljava da zagleda u original. Često se ispostavlja da prevod – čak na izgled veran – zatamnjuje ideju autora ili je čak iskrivilje. Ponekad prevodilac ne oseća razliku između govorenih i pisane reči: ono što se dobro čita ne mora uvek dobro i da se izgovara.

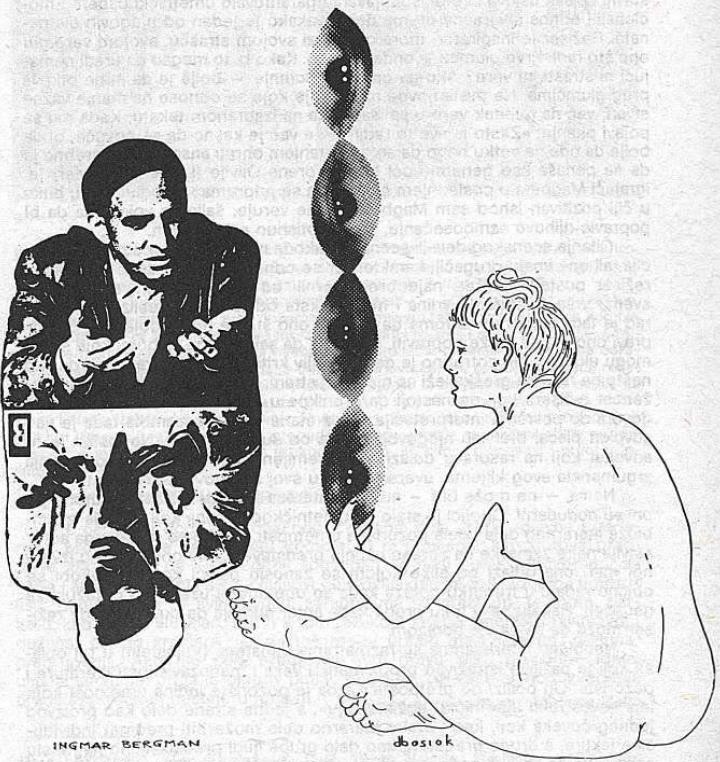
U prevodu se takođe, obično, gubi individualizacija jezika, njegova boja i bogatstvo. Najzad – prevodi zastarevaju mnogo brže od originala. To je sasvim razumljivo: prevodilac se koristi jezikom svoje epohe, dakle, ako prevodi klasično delo daje mu tudi jezički kolort. Otuda se prevodi Šekspira ili Molijera iz devetnaestog veka najčešće ne mogu igrati: njihov jezik zvuči anahrono, ne prenosi stil originala. Popravke obično malo daju – bolje je potruditi se za novi prevod.

Ponekad tekst od režisera zahteva sprovođenje istorijskih običajnih istraživanja, ponekad ga primorava da se upozna sa oblašću znanja ili života koja mu nije poznata iz autopisije. Režiser priprema odgovore na pitanja koja sam sebi postavlja za vreme čitanja i koja mu mogu postaviti glumci. Mada nikao ne bi trebalo da zahteva od njega nepogrešivost i svezanje, kao i svaki čovek ima pravo na »ne znam«, ipak nije dobro ako manje zna od autora, glumaca, saradnika. Tada se može roditi opravданa sumnja da isto tako ne zna zašto i zbog čega postavlja upravo taj komad.

Isto tako je loše ako znanje koje poseduje ili je stekao režiseru samo služi da se eruditivno istakne, a ne postaje integralni deo njegovog režiserskog mišljenja. Ako ga prenosi glumcima u formi predgovora, uvida, kakav bi bio na mestu u štampanoj knjizi onda to smeta pozorištu. Izlaze se tada podrugljivom nadimku »bibliotekar« koji glumci i danas nadevaju režisera-eruditama kod kojih praktična veština ne prati intelektualne kvalifikacije. Oni zaspaju glumce mnoštvom potpuno suvišnih informacija umesto da ih polako doziraju, odabirajući samo one koje zaista mogu biti korisne u određenoj fazi proba. Znanje o predmetu dela ima smisla ukoliko se može organizi utočiti u sam proces realizacije, ako utiče na odluke i scenska rešenja. Režiserska erudicija je erudicija specijalne vrste – sakupljajući materijal režiser treba da odbacuje sve ono što se ne da preneti na scenu, a da marljivo u pameti beleži sve informacije koje obogaćuju ili čine verodostojnjom njegovu viziju, eventualno koje je koriguju ako napravi grešku zbog neznanja.

Ne mora on da konkuriše naučniku ili specijalistu, ali treba da izbegava takve greške koje bi otkrile njegovu neznanje.

Ako se komad odigrava u bolniči režiser ne mora da ovlađa lekarskim znanjem, ali ne može dopustiti da se glumac igrajući lekara ponosa kao amater koji ne zna kako da se posluži stetoskopom. Mora da pazi na to da se glumac-lekar ne obruča pred pravim lekarima koji se nalaze u gledalištu. Pozorišna predstava ne mora da bude očigledna lekcija, ali upadljive greške u realijama onemogućavaju pravi prijem dela ljudima koji poznavaju problem. Kompetencije realizatora narušene u beznačajnim stvarima neće se odbraniti u stvarima principijelne prirode. O tome dobro znaju režiseri ratnih filmova: najmanja odstupanja u kroju ili boji vojničkih uniformi, loše reprodukovani činovi u stanju su da razore pravu sliku velike bitke. Ako ne zna kako su bili obučeni vojnici govorili gledač – kako može znati kako je izgledala bitka? Rezonovanje je pogrešno, ali šta s tim? Gledač najčešće tako ispoljava svoje sudove.



INGMAR BERGMAN

do slob.

U pripremni period koji sam nazvao »čitanjem dela« spada i izbor saradnika, rad sa kompozitorom i scenografom. To su samo različiti aspekti istog procesa uključenja u delo i stvaranja njegovog budućeg scenskog oblika ili ekranskog na imaginativnom nivou. S obzirom da svaki priručnik režije najviše mesta posvećuje problemima scenografije – dajući u tom smislu nepovoljne instrukcije kako treba da izgleda dekor za neki komad – imam teško savladati mrzavoju da se bavim tom temom. Saveti autora pomenutih priručnika najčešće pozivaju na osvetu do neba, tako su školski i bez poleta, a ipak, mogu li se dati bolji, efikasniji saveti? Veoma sumnjam. Poznavanje stilova, istorije kostima, nametnaju, predmeta za svakodnevnu upotrebu predstavlja deo neophodnog režijskog znanja. Sve što je van toga je individualna stvar: talenta, ukusa, invencije, likovne maštice, najzad – last not least – pravog izbora saradnika.

Režiser koji i sam nije scenograf (a mnogo je takvih koji imaju likovno obrazovanje i tim putem dolaze do pozorišta: Bruk, Vajda, Svirski, Šajna, Kantor) trebalo bi bar da se orientiše šta od koga može da očekuje. Ima i uspešnih režijsko-scenografskih tandem (Luj Čuve – Kristijan Berar) koji se održavaju u toku mnogih godina, kao što se na filmu sreću režijsko-snimateljski tandem (Ingmar Bergman – Sven Nikvist) ili režisera sa scenaristom (Luis Bunuel – Žan Klod Kajer). To je razumljivo i ispravno, relativno najbolje Kregovoj ideji. Tada imamo »umetnika pozorišta« u dve osobe koje ipak, zahvaljujući dugogodišnjoj saradnji nalaze zajednički jezik, dograduju sopstveni stil tako da je na kraju teško odrediti čije je šta, ko je koga inspirisao, kome treba pripisati ovu ili onu ideju.

Različiti metod je zasnovan na traženju scenografa čiji stil najbolje korespondira sa postavljenim komadom i idejom koju o njemu ima režiser. Ponašak je to ispravno: kratke romanse sa strane podržavaju trajnost braka braće ga od dosade. Za režisera je to važnije nego za scenografa jer on obično realizuje više premijera i silom stvari ne može se ograničavati na jednog režisera. Režiser se, međutim, utvrđuje, jače u svom stilu preko stalnih saradnika, podmladjuje se preko susreta sa novima. Čovek je kao akumulator: ima ograničenu snagu (čitanje: invenciju) i ponekad je mora dopuniti. To radi upravo u kontaktu sa novom sredinom, sa novim ljudima, sa novom okolinom. Potpuna isključivost, zatvorenost u određenom, uskom društvu s vremenom stvara stil ali lako može dovesti do sužavanja horizontata, do stagnacije.

režija — što dalje od filologije

konstanti puzina

Inscenatorski pravci i problemi posleratnog poljskog pozorišta naravno, predstavljaju temu – reku. Moguće ju je prihvatići na razne načine, danas ču pokušati u brzom skraćenju da prodrem dve od tih mogućnosti, pre nego što se pozabavim trećom, potpuno drugačijom. Ali, prvo opšta primedba: govoreći o inscenaciji ovog puta mislim uopšte o stilu pozorišta. Inszenacijom ovde nazivam predstavu, kao celinu, zajedno sa pitanjima scenografije, glume, čak i teksta, tamo gde su ona integralno povezana, gde su zapravo nerazdvojiva celina. Takvo shvatjanje stila dozvoljava analiziranje inscenacije na različitim nivoima: konvencionalnije grupirajući predstave, ili zadirući malo dublje, do drugih podela, nevidljivih na prvi pogled. U zavisnosti od tih načina posmatranja rezultati se mogu drugačije ispoljiti.

Prva od metodoloških mogućnosti o kojima bih želeo da govorim, jeste pokušaj sredivanja materijala, jednostavno, prema etapama kulturne politike u našoj zemlji. Naravno, posmatranih ne iz perspektive njihovih namera, intencija i ciljeva, već iz perspektive realizacije koja, kao što znamo, uvek predstavlja rezultantu namera i situacije u kojoj te namere treba da se ostvare u životu. To je najlakši način posmatranja, možda najopozirniji, istovremeno ipak najviše spolažnji i površinski, koji najviše pojednostavljuje problem, naročito onda kada se radi o izuzetnim pojавama. Pokušajmo ipak da se podsetimo kako je to manje-više izgledalo.

Prva etapa sa godine 1944–1949, neposredno posleratni period. Verovatno najvažnije pojave u pozorištu tog perioda – zanemarujući niz pojava koje su količinski bile u prednlosti, ali manje umetnički značajne – bile su inscenacije velikog poetskog repertoara, pre svega Šekspira. On je tada bio autor ne samo rado prihvaćen od inscenatora, već i zahtevan od kulturnih političara kao pokušaj lečenja bulevarsko-komerčijalnog repertoara koji je kod nas preovladavao pre rata, a posle rata po zakonu inercije ponovo počeo da se obnavlja. Tada je protiv tog repertoara pokrenuta borba u ime zaista umetničkih komada, sa najvišim književnim i pozorišnim vrednostima. Inscenatori zahvali su poetske klasičke bili su, najopštije govorči, antiveristički, oskudni u dekoru shvaćenom više funkcionalno i arhitektonski nego slikarski. Gluma je uglavnom bila tradicionalna, ne suviše stilski jednobrazna – do dandana je to uostalom bolest većine naših pozorišta. U stvarnosti, nastajale su refleksivne i lirske predstave, misaono ne suviše izloštrene, ponekad prilično estetizirajuće, nastavljajuće iskustva od pre rata. Tako bi se to moglo definisati posmatrajući rad takvih stvaralaca kao što je Leon Šiler, Vilam Hožica, Ivo Gal, Edmund Vjerčinski, a takođe i Arnold Šifman, Bronislav Dombrovski i mnogi drugi (Leon Schiller, Vilam Horzyca, Iwo Gall, Edmund Wierciński, Arnold Szylman, Bronislav Dabrowski).

Sledeća etapa, 1949–1954 je veoma težak period socijalističkog realizma. Taj program, tada dogmatički i usko shvaćen, vratio je opet inscenaciju u okvire XIX-vekovne verističke poetike, nametnute inscenatorima u svim vrstama repertoara. Istina, neke predstave su probijale taj stil, ali to su bila bojažljiva probijanja koja uglavnom nisu nudila ništa novo. Repertoarsku prednost više nema poetski repertoar, već običajni komadi takozvanog »kritičkog realizma« druge polovine XIX veka i početka XX veka, i tada takozvani »produksijski komadi«.

cije, do neželjenog kopiranja sopstvenih ideja, do ponavljanja ranijih dostignuća. Ono što je provereno može biti dobro, ali ne treba da vodi strahu od onoga što je nepoznato. Mada poštenje nalaže da priznamo da su Stanislavski, Kopo, Grotovski i drugi postigli slavu zavarajući se u jednu grupu i teškim, dugotrajnim radom sa njom.

Saradnja sa scenografom od režisera zahteva dodatnu veština čitanja projekata. Zanesen likovnom lepotom projekta režiser ne može zaboraviti da će za njega važniji od slike biti plan – dimenzije, razdaljine, kosine poda, diferencijacija nivoa. Sa njima će se sretati na probama. Gotovu scenografiju videće nekoliko dana uoči premijere, na generalnoj probi. Zbog toga je od neobične važnosti nemački običaj organizovanja tzv. »Bauproba« pre prihvatanja projekta. Tada se na sceni markiraju što je moguće precizniji zidovi, ulasci, nivoi pomoću elemenata pristupačnih u magacincima, proverava se raspored nameštaja i predmeta koji igraju. **Bauproba** je za režisera prvera funkcionalnosti projekta.

Kostimi se, na žalost, ne mogu markirati. Tu mora da odluči mašta režisera. Kao i dekor, i kostim može da bude manje ili viši funkcionalan, da smeta ili da pomaže glumcu u igri. Da sakriva ili eksponira osobine lika, a takođe i prirodne fizičke osobine glumca. Da obogaćuje ili ograničava njegove pokretnе mogućnosti. Dakle, ispravan je princip da se traži sud glumca o projektu. Na kraju će on nositi kostim pa ništa čudno što je u stajnu da skrene pažnju na nešto što je moglo režisera da izmakne. Dogada se da glumac, a češće glumica ne privata kostim iz sujeta (»u tome ču Izgledati staro i ružno«) ili zbog nedostatka razumevanja da kostim jednog lika ne može da se posmatra izdvojeno od ostalih. Tada režiser mora da privati diskusiju – ponekad tešku, istinu – i da brani svoje ideje. Na kraju to za njega može biti i korisno: primoran na traženje argumenata, preciziraće i produbiti svoj stav.

Tako dolazimo do saradnje sa glumcem. Prethodi joj određivanje podele. To je, svakako, problem naročite važnosti da mu treba posvetiti posebnu pažnju.

Prevod s poljskog:
Milan DUŠKOV

Naslov originala: Zymunt HUBNER: REŽYSER CZYTA SZTUKĘ, u:
SZTUKA REŽYSERII, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe,
Warszawa 1982, str. 65-91.

Zatim dolazi treća etapa: 1954–1959. U inscenaciji ovaj period karakteriše veoma velika dinamika traženja i oštra reakcija na verističku poetiku iz prethodnih godina. Opet se vraćaju uslovne, kolorističke, spektakularne forme, vraća se poetski i groteski repertoar. Ove promene su takođe u vezi sa zatonom savremenog zapadnog repertoara koji se tada sa zakašnjnjem pojavio kod nas. Promene takođe utiču i na glumu: jasno se vidi okretanje od naturalizma, od primitivno shvaćenog Stanislavskog, pojavljuje se oduševljenje Brethom i njegovim shvatanjem glume. Ponekad to daje isto tako primitive i površne »brethizme«, naročito u oblasti posloviočne »igre sa distancem«, ali i to je takođe izraz vidljive promene predloga, promene pogleda u funkciju flumca u predstavi i na funkciju same predstave. Vidi se i razlika u tonaciji i problematiki u odnosu na prvi period. Inscenacija iz 1954–1959 godina snažno je angažovana u političkim promenama do kojih tada dolazi u zemlji, često operiše sistemom aktuelnih aluzija, punim glasom postavlja različita, ponekad gorka pitanja u vezi sa problematikom vlasti. Stavije, uprkos antiverističkim, uslovnim principima inscenacije – to treba snažno podvući – unutrašnje razmišljanje inscenatora je ipak istorijsko, a ne aistrojsko razmišljanje. Nije zaustavljeno u nekom bezvremenskom vakuumu, ne odnosi se na čoveka »uopšte« – mada ponekad tako izgleda – već na čoveka danas i sada.

Meditum, mnogo je gore sa sledećom etapom, 1959–1967, koju smo prema naslovu jednog Ruževičevog (Różewicza) komada navikli da zovemo »naša mala stabilizacija«. Dolazi sada prilično vidljiv proces jalovljena pozorišta u onim formama koje su delimično izgrađene u prethodnom periodu. Jalost je rezultat mnogih uzroka. Ne bih ovde želeo sve da nabram; za primer, evo jednog. Rastu pritisci u pravcu isplativosti pozorišta koji u mnogim slučajevima inscenatora stavljuju pred iskušenjem komercijalizacije. Preti ono sve većim nedostatkom problematike u predstavama, jeftinom zabavom, punom površnih »efekata« za privlačenje publike, dakle, povratkom onog stanja sa kojim se tako ambiciozno vodila borba 1944–1949... Osim toga, sve jasnije raste osećanje iscrpljenosti pozorišta, osećanje krize pozorišta na pragu sedamdesetih godina, prisutne ne samo u Poljskoj, već i na Zapadu. Gašenje tzv. »avangarde pedesetih godina« koja je na Zapadu uglavnom bila izražena u dramaturgiji (Beket, Jonesko, Žene), a koja se šezdesetih godina počela izrazito ponavljati; nedostatak novih izuzetnih dramaturških pojava; sve haotičnija traganja u oblasti inscenacije – takvo stanje stvari na Zapadu i kod nas dodatno podržava atmosferu zastoja i rezignacije.

Čini se da je danas ta etapa završena. Ušli smo u 1969. godinu, u verovatno novi period za koji se ne zna šta će doneti i koji je u ovom trenutku teško okarakterisati. Ali opet ponovljeni apeli za angažovanu umetnost i diskusije na temu političkog pozorišta stvaraju, i poređi prilično komplikovane situacije, nadu u izvesno – ponovljeno – oživljavanje.

To je prva mogućnost posmatranja na posleratnog četvrt veka naše inscenacije. Kako sam već rekao, čini mi se da je to ipak suviše površno. Jednom, čini mi se 1965. godine, pišući o našim inscenatorima i karakterišući pozorišne individualnosti i pravce, dakle, obrađujući sličnu temu kao i danas, pokušao sam da napravim nešto drugačiju sistematizaciju. Naime, pokušao sam da na isti period posmatram iz tačke gledišta narednih umetničkih generacija, naravno koje se ne podudaraju u potpunosti sa generacijama u biografskom smislu. Tako mi se prvi period, 1944–1949, posmatrajući iz tog ugla učinio – opet veoma generalizujući i pojednostavljujući – post-šilerovski periodom, pod snažnim uticajem velike individualnosti Leona Šilera i njegovih ranijih, predratnih iskustava. Dakle, period u kome se nastavlja međuratna tendencija približena tzv. monumentalističkom pozorištu – stihi srodnom ekspresionizmu koji je stvarao Šiler uglavnom u inscenacijama poljske romantične drame – ali već utišane, smirene, kao da su bile klasicizirane, ponekad čak i malo komercijalizovane.