

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 rezultantnu namenu i situaciju u kojoj te namere treba da se ostvare u životu. To je najlažki način posmatranja, možda najprirodniji, istovremeno ipak najviše spolažniji 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 drugačije 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-šileroški 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.

Posmatrano iz perspektive promene pokolenja, druga etapa podudara se u vremenu sa periodom 1949 – 1954, mada zapravo počinje godinu ili dve ranije. O njenom karakteru odlučuje pojava stvaralača koji predstavljaju izvesnu vrstu reakcije na šilerizam: spektakularnim i monumentalnim formama Šilera suprotstavljaju kamerne, intimne forme koje glavni akcenat stavlju na dijalog, zatvorene u okvire scene kutije, bez ambicija da se razbije taj zatvoren sistem u kome se Šiler uvek gušio, uostalom, kao i svi ostali izuzetni stvaraoci iz kruga nekadašnje Velike Reforme. Novo pokolenje takođe ističe pitanje glume shvaćene realistički i psihološki; naravno, tu dešuju uticaji Stanislavskog, tada veoma lansiranog, mada sa suviše površnim rezultatima. Sve te osobine anti-šilerovskog pokolenja dozvoljavaju mu da se smesti u verističkoj poetici socijalističkog realizma, uz istovremeno zadržavanje sopstvenog, individualnog tona.

Reč »Šiler« ovde, naravno, upotrebljavam kao izvesnu misaonu skraćenicu, ali vidim da je koristim u različitim značenjima što može biti zburjuće za inostranog čitaoca. Šiler u Šileru je bilo veoma mnogo: Šiler »staropoljski« nije, možda, u potpunosti bio »monumentalni« Šiler. Nadovezivanje na »monumentalnog« Šilera, prisutno kod Hožice, bilo je nešto drugo nego nadovezivanje na »spektakularnog« Šilera kod Dobrovskog – a između njega i Dejmeka (Dejmek) primetna je još oštira razlika. Problem bi trebao biti jasnije precizirati, ali zbog skraćenja trudim se da izbegnem suviše usitnjena razmatranja.

I najzad, treća etapa koja je nastupila posle 1954. godine, odlikovala se u toj perspektivi, pre svega, neošilerskom tendencijom u inscenaciji. To znači da su došli do glasa dalji učenici Šilera, takvi kao – pored Dejmeka posle njegove promene – Kristina Skušanka, Lidia Zamkov, Ludvik Rene (Krystyna Skuszanka, Lidia Zamkow, Ludwik René). To označava povratak spektakularnih, uslovnih, kolorističkih, višestonskih predstava, ne »monumentalnih« u nekadašnjem značenju, već izrazito političkih. Već sam govorio o njima.

Podela prema generacijama na žalost se gubi i razmazuje u šezdesetim godinama. Ova podela se do 1960. manje-više uspostavlja, a kasnije počinju sve veće teškoće; moguće je da će se za sledećih pet ili šest godina i ova vremena moći srediti prema pokolenjima, ali u ovom trenutku ne znam kako bi se moglo uraditi.

Ipak, moguće je predložiti i treći način posmatranja na probleme u inscenaciji posleratnog 25-godišnjeg perioda. Naime, pogled preko odnosa inscenacije prema literarnom tekstu, prema drami. Presek te vrste mora da ide kroz prethodne podele: kako perioda kulturne politike tako i individualnih predloga pojedinih stvaralača. To obnažuje izvestan proces, prilično duboko sakriven, koji se jasnije otkriva tek u poslednjim godinama a koji mi izgleda interesantan proces iz više razloga. Na čemu je on zasnovan?

Pre nego što pristupim opisu tog problema htio bih nekoliko reći da posvetim tzv. »vernosti autoru«. To je problem koji se kod nas mota po različitim recenzijama i diskusijama na irritirajući način. Irritirajući jer je teško nazvati ga anahronim – jednostavno, pogrešno je postavljan. Zašto pogrešno? Zato što je drama u pozorištu uvek nekako interpretirana, već preko same činjenice scenske konkretizacije. Ta konkretizacija je obično uža, a ponekad gotovo drugaćija od onoga što bi autor mogao da pretpostavi. Čak i takva različitost može potpuno da se nalazi u mogućnostima koje nosi tekst jer on uvek sadrži izvesnu slobodu koju daje reč i dramska konstrukcija. Postulat »vernost autoru« ne proizlazi, dakle, iz objektivne neophodnosti, nametnutih inscenacijom putem teksta, već iz izvesnih neosvećenih premisa retardativnog karaktera, konzervativnog u odnosu na nova shvatanja.

Kod savremenih autora to proizlazi, naravno, iz toga što oni žele da vide predstavu onaku kako su je oni zamisli tokom pisanja; zbog toga odstupanja od sopstvenih zamisli smatraju za manu predstave ili čak uništavanjem njihovih dela. Istina, ne uvek. Poznajem nekolikinu savremenih autora kojima su istaknuti režiseri nekada postavljali komade sa nekakvim uspehom, ali – potpuno preradujući tekst, gotovo da ne prepoznatljivosti. Ovi autori, na neki način priznajući princip »vernost autoru«, o tim predstavama govore kao o velikim pozorišnim dogadjajima, i čini se da uopšte ne pamte da je u njihovom tekstu mnogo toga izmenjeno... U slučaju klasike otpore nema sam autor, već pokojnik, već svi mi, gledaoci: vernošću autoru nazićemo uglavnom ništa drugo već vernošću izvesnoj tradiciji. Ne samo inscenatorskoj tradiciji – često i izvesnoj tradiciji čitanja teksta. Čitanja i shvatanja na način koji smo naučili u školi ili za vreme studiranja, onako kako se taj tekst dotad čitao. Rezultat toga je da svako sveže posmatranje na određenu dramu, svaka proba drugaćijeg čitanja u nama budi sumnju u nevernost prema autoru. Ta sumnja ponekad biva formulisana sa ljutinom i prilično brutalno, kao izopcavanje i iznevarevanje komada, mada se često možemo uveriti da čitanje inscenatora jeste potpuno verno, ne samo duhu dela, već i njegovoj reči.

U osnovama ovih predubedenja verovatno se nalazi jedan stav iz XIX veka po kome se pozorište shvata kao inscenator literature. Ili još oštije: kao izvođenje literature na sceni. Ovakav stav – i pored toga što je teorijski odavno doveden u pitanje – u praksi, tj. u razmišljanju mnogih ljudi veoma duboko je ukorenjen. Takođe i u razmišljanju mnogih pozorišnih ljudi.

Prva etapa razvoja naše inscenacije posle rata, ona iz 1945 – 1949. godine, prividno veoma slobodna u tretiranju na primer Šekspira, u suštini je još uvek prilaz »vernosti autoru«. To je literarni prilaz tekstu na sceni: tekst za predstavu je tu prvo i glavno pitanje, a inscenacija ima nekako pastorsk karakter u odnosu na njega. Čak je i interpretacija sadržana ne toliko u predstavi, koliko u čitanju literarnog dela: moguće ju je izložiti u literarnim kategorijama pre pravljena predstave ili sasvim nezavisno od nje. Predstava je neka vrsta ilustracije, dodatak odredenom čitanju drame.

Ovaj način shvatanja zadataka inscenacije čini se da je veoma karakterističan za pozorišta četrdesetih godina: i za Hožicu, i za Gala, i za Vjerčinjskog. Možda najmanje za samog Šilera. Verovatno zbog toga što je zapravo Šiler najdublje od svih naših stvaralača shvatao problem autonomije pozorišta u praksi. I drugi su takođe govorili o autonomiji i Velikoj Reformi, ponekad su duboko verovali u te parole, štavise – realizovali su ih, ali u njima to još nije bilo tako organski kao kod Šilera. Šiler je često isticao da režiser o predstavi treba da misli »na planu teksta«, ipak, tekst je za njega bio samo element predstave i uvek je morao u tu predstavu da bude integriran, pot-

puno utopljen. Čini mi se da se baš tu isticala razlika između Šilera i njegovih saradnika i učenika: ne u stepenu prisvajanja parola Reforme, već u stepenu asimilacije i njihovog ispoljavanja, mišljenja njima kao sopstvenim mislima. Nisam video Šekspirovu Buru koju je Šiler postavio 1947. godine, ali iz onoga što danas mogu o njoj da saznam, čitajući nekadašnje recenzije i novije radove o Šilera (na primer knjiga Edvarda Čatoa), zaključio bih da različiti pokušaji preobražavanja sukoba u tom komadu, drugačija od dotadašnje interpretacije problema Kanibala, Prosperovog lika itd. – nisu samo bile probe površnog aktualizovanja ili politizovanja Šekspira, što je tada Šilera prebacivano, koliko nešto drugačija odnos od onog kojeg je tolerisala kritika, prema dramaturškoj i literarnoj materiji u predstavi.

Sledeći period još je više utvrdio literarni pristup tekstu. Ali već su bila počela da se pojavljuju prilično karakteristična odstupanja. Pre svega, zah-tev za »novim čitanjem klasike«, naročito komada tzv. »kritički realista« iz ugla otkrivanja pre svega klasnih sukoba epohe i njihove materijalne osnove – primorao je na različite interpretacije zahvatne koji su išli dalje od tradicionalnih načina literarne interpretacije. Tu je često bio potreban ceo inscenatorski »komentari« koji je šire otkrivaо sredinu i »ekonomsko« tlo. Ali štaviše, sama veristička poetika koja je težila razvijanju stilizacije predstave vodila je takođe tretiranju vanteckstvenih elemenata na ravnopravan način sa tekstrom, elemenata zasad samo opisno-iliustrativnih, vezanih pretežno sa scenografijom, sa revkvizitima itd., ali koji ipak ponekad vrše funkcije koje izlaze van opisa sredine ili razvijanja žanrovske slike. Na primer u predstavi *Greh Žeromskog* u inscenaciji Bohdana Koženjovskog (Bohdan Korzeniowski) jabuke razbacane po sceni nisu bile samo opisno-običajni elementi koji stvara sugestivnu atmosferu malog dvorca u jesen, izvesnu »domaćinsku« klimu, sinirenu i lirsку, izvestan miris takvog dvorca, ako može tako da se kaže. Služile su takođe i nekim rešenjima glumačkih situacija, različitim »igrama« sa jabukom kao revkvizitom, igrama dograđenim na tekst, neizvedenim neposredno iz njegove analize. Koliko se sećam, te igre su imale prilično veliko scensko dejstvovanje koje su uostalom potvrđili i kritičari: neki su ih napadali veoma oštiro, kao »formalističke igre«, što bi svedočilo da su one bile i primetne i ekspresivne i – u okvirima verističke poetike – pomalo uznemiravajuće.

Sledećih godina raste proces sve energičnijeg odlaženja od slova teksta. Sve dinamičnije postaje interpretacijski odnos prema literarnoj drami. Izmedu ostalog, otkriva se upravo preko onih glumačkih »brehtizama«, igračnja »sa poluotvorenim okom«, igranja »sa distancem«, atmosfere ruganja, parodije, pastiša. Sve te pojave se mogu svestri pod isti imenitelj: to su, naime, različite probe sumnjanja u tekst koji se igra. Ovde inscenacija dovodi u pitanje dramu koju nam sama predstavlja; uvodi elementi sukoba izmedu teksta i predstave. Istina, još u interesu ove drame: zbog toga da bi nekako približila publici tekst koji realizatorima izgleda mrtav. Ali dolaze i sledeći procesi. Pojavljuju se predstave u kojima se inscenacija i scenografija s jedne strane, a tekst s druge – zapravo razilaze. Nisu u međusobnoj harmoniji u nijednom od mogućih značenja, suprotne su. Sve ćešće se to događa režiserima u onim predstavama u kojima prilično tradicionalni režiseri sarađuju sa novatorskim plastičarima snažne individualnosti, na primer sa Juzefom Sajnom (Józef Szajna); veoma jasno se vidi u takvim slučajevima potpuno različito mišljenje scenografa i režisera, različiti putevi kojima predlažu da krene predstava, a čak i različita dolazišta. Scenska plastika naglo izbjiga napred, režiseri ne mogu da je prate, ne znaju da iskoriste njene predloge u semantičkom sloju predstave. Gledalac takvu predstavu prima kao »lošu«, »nejasnu«, »nedoslednu«, pa čak i neveštiju. Ali procesi iz kojih one izlaze kao rezultati, vredni su pažnje. Jedan od rezultata tog sukoba je izmedu ostalog činjenica da se šezdesetih godina najsnaznije individualnosti medu scenografima – Kantor, Šajna, u poslednje vreme i Pankjević – sami prihvataju režiranja, sa sve interesantnijim rezultatima.

U svemu tome je možda najkarakterističnije stvaralaštvo Tadeuša Kantora, slikara sa avangardnim ambicijama, kako u likovnoj umetnosti, tako i u pozorištu. Njegov put kao inscenatora označavaju realizacije komada Vitkjevića, od *Sipe* u krakovskom pozorištu Cricot II 1958. godine, pa do *Vodenе koke* 1967. godine. Kod Kantora tekst je nezavisan i uporedan u odnosu na ono što se događa u predstavi. Istina, glumci govore tekstove, ali često ih govore asemantično ili pak u nesaglasnosti sa pokretom i gestom i to potpuno svesno. To odstupanje proizlazi ne iz nesporazuma izmedu režisera i scenografa, već iz određenih principa. U početku ih Kantor maskira, možda ih straha od napada kritičara, možda zbog neartikulisanih problema do kraja. Ipak, u kasnijim radovima stav realizatora se zacrtava sve jasnije. Nakon predstave koje likovni kritičari (na primer Hana Ptačkowska /Hanna Ptaszewska) prilično opravdano povezuju sa hepeningom, mada taj hepening Kantora (koji je takođe radio mnogo »normalnih« hepeninga) formalno hepening nije: ostaje inscenacija konkretnog književnog dela, konkretnie drame.

Slučaj Kantora izgleda suviše ekstreman da bi bio karakterističan. Ali prethodni u poslednjim godinama sive snažnije tendencije kod najmlađe generacije realizatora: težnja ka ispoljavanju govorenog teksta kroz glumce ali u potpunom zapostavljanju problema vernosti tekstu. Rečenice dijalogu prestatu da budu podređene literarnoj strukturi drame, postaju »reči za igračnje«; analogno dvadesetim godinama kada se u periodu konstruktivizma od scenografije zahtevalo da glumci pruži »orude za igru«. Tako pročitan tekst se više postaje zapravo sistem »oruda za igru«, ali »orudaji mnogo snažnije nego ranije integrisanih sa onim što se događa u predstavi: sa idejom inscenatora, sa idejom glumca, sa glumačkim vodenjem uloge, sa tonom, fazom onoga ko govori. Sada glumci sebi podređuju tekst, dok su se ranije oni podređivali tekstu.

Tako danas izgleda odnos prema tekstu, pre svega, kod Ježi Grotovskog (Jerzy Grotowski). Još u njegovom *Akropolisu* primetio sam pojau koju sam maločas okarakterisao: izvesnu disharmoniju između reči i inscenacije. Preciznije govoreći, između stila teksta Vispjański (Wyspiański), danas prilično izvešćenog, za naše snažno mlađadolsko uvo, i nedostatkom bilo kakvih inscenatorskih zaključaka iz te činjenice. Dakle, ostavljanje cele literarne boje teksta u stranu kao nevažne za inscenatore – dok je za mene, kao gledaoca i slušaoca to ipak bilo sušinsko pitanje jer mi se činilo da iz tog prilično narmetljivog stila treba da proizadi neki zaključci i tražio sam ih u predstavi ne našavši ih. Međutim, već u *Postojanom princu* pret-

poslednjem radu Grotovskog, tu disharmoniju ne osećam: tu mi tekst izgleda mnogo dublje usvojen i iznutra prerađen od strane glumaca. Još dalje ide Grotovski u *Apocalypsis cum figuris* gde umesto klasične drame u inscenaciji tretirane kao labav scenario, što je dotad bila stalna praksa Teatra Laboratorium, glumcima odabira fragmente različitih tekstova koje tek glumačka igra, situacije, logika i ritam predstave – sjedineju u jednu scensku poemu.

Upravo takvo razmišljanje se vidi kod najmladeg pokolenja režisera koje u ovom trenutku stupa u život; kod debitantata, kod ljudi odmah po završetku školovanja ili onih koji tek završavaju studiranje režije. Za to pokolenje Grotovski je već klasik – nešto što kod većine naših kritičara i pozorišnih stvaralaca uopšte ne može da se shvati. Istina, ovi mladi režiseri često kopiraju forme i stavove Grotovskog, pritom na prilično spoljašnji način, što naravno dovodi do najlošijih rezultata, ali čini da je to prelazi period i kod nekih možda čak i neophodan u njihovom razvoju. Ovde me ipak interesuje nešto drugo: ovi mladi ljudi čitaju tekstove na sasvim drugačiji način od starijeg pokolenja. Čitaju »nekulturalno« i pod takvim pogledom menjaju se sukobi u tekstu i odnosi između likova, a smisao rečenice ponekad se preobražava sasvim radikalno. Iz samog semantičkog smisla rečenice za glumca proizlazi u takvom slučaju boja i smisao iskaza; međutim on nije diktiran, gotovo uopšte, tzv. literarnom problematikom drame, aako ta problematika i ne nestaje, onda kao da ostaje u pozadini, na veoma dalekom planu.

Ovde se nameće izvesna analogija sa novim slikarstvom: osetljivost na samu fakturu platna komponovanu putem diferencijacije površine slike nesumnjivo je obogatila slikarstvo, mada je potisnula ne samo anegdotsku ili tematsku sferu, već često i pitanje raznobojnih mrlja, forme, boje itd. U pozorištu najmladih inscenatora nastaje sličan proces bogaćenja predstave u foj fakturi, u glumačkoj mikrotkanini. Takođe i scenografskoj. U scenografiji taj se proces pojavio ranije, već sam govorio o tome, ali danas mladi režiseri mnogo lakše i prirodne pronalaze zajednički jezik sa scenografima nego ranije pokolenje. Posle pada sukoba opet dolazi integracija – na novom, različitom od dotadašnjeg nivoa.

Možda je to problem sve dubljeg shvatanja pitanja autonomije pozorišta. Ne toliko shvatanja, koliko mišljenja kategorijama autonomije kao potpuno očiglednim kategorijama. Najmlade pokolenje vaspita se preko pozorišta za koje je autonomija već neodzivna zahtev, mada u praksi još uvek realizovan polovično; sazrevanje u takvoj atmosferi ipak uzrokuje da kod mlađih najzad nestaje ta polovičnost. Ovome se priključuju i uticaji filma sa kojim se najmlada godišta dodiruju, kao što znamo, od detinjstva, i koji formira njihovu maštu mnogo ranije i snažnije od literature. Zapravo film u ovom trenutku odlazi sve više od pisanih scenarija u korist komponovanja »na platnu«. U svetskom pozorištu u poslednje vreme posmatramo analogni proces: odlaganje od literarne drame ka scenariju, sve slobodnijem, koji

pišu čak i renomirani, istaknuti autori, takvi kao što je Peter Vais (Weiss). I više – odlaganje prema predstavama uglavnom stvaranim bez literarnog scenarija, takvim kao što su američke predstave Pitera Šumanu (Peter Schumann): njegov Bread and Puppet Theater koji izlazi na ulicu, koji je stvaran od elemenata drugačijih od literarnih i koji dovodi u pitanje dotadašnji odnos pozorišta prema zatvorenom gledalištu i koji zahteva predstave koje se neće odigravati na jednom mestu, već u pokretu, u pohodu kroz grad... Tradicionalna dramska literatura ovde više nema mnogo šta da uradi.

Naravno, moguće je na taj proces pogledati sa još jedne strane. Može se reći da je on rezultat zaostajanja dramaturgije iza razvoja savremenog života – da ne kažem: iza razvoja pozorišta. Pozorište to oseća. Ne od danas. Prvo je pokušavalo da se nekako smesti u toj dramaturgiji – staroj, klasičnoj, ili još starijoj, prestareljoj, misaono anahronom, mada se glasno nazivala »savremenom«. Poslušno je gacalo u njoj. Onda je počelo da se buni protiv starosti i anahronizma literature koja mu je bila nametnuta, dok je na kraju nije odbacio. Možda će nesrećna, odbačena dramaturgija najzad iz toga izvući zaključke, možda će se uskoro roditi nova dramaturgija koja drugačije posmatra ulogu teksta u predstavi. To sigurno neće biti dramaturgija za čitanje ali, možda će biti savremenija i korisnija za inscenatora od one sa kojom se dosad susrećemo.

Ovde sam govorio o izvesnom jalovljenju pozorišta šezdesetih godina, o osećanju krize i dosade. Sada ipak mogu da kažem i utešnu reč. U poslednje dve godine takve pojave kao rastuća rezonansa i uticaj pozorišta Grotovskog među najmladim inscenatorima i glumcima, sve jašnije formirani zadnjički umetnički jezik mladog pokolenja, najzad, takve činjenice kao što su nagrade na ovogodišnjem pozorišnom festivalu u Kališu koje su dobili četiri najmladih režisera – sve to bi moglo da ukazuje na to da možemo da u ovom trenutku računamo na probu podmladivanja pozorišta.

Trebalo bi na što je moguće puniji način da prihvativimo tu probu. To znači, takođe i u dramaturgiji, u njenim stilskim sredstvima, u njenoj problematiki, u njenom tematskom krugu u kome se ona danas kreće. Čini mi se da šanse za to postoje: forme koje predlaže mlađa inscenacija takođe su – uprkos prividu – poziv upućen i piscima koji žele da sa njima uspostave dijalog. Još se ne vide. Ali mogu se svakog časa pojaviti.

preveo s poljskog:
Milan DUŠKOV

(Naslov originala: Konstanty PUZYNA: *CORAZ DALEJ OD FILOLOFII*, U: Wprowadzenie do nauki o teatrze, knj. II, str. 113–123. Prvi put objavljen u Dialog 1970, specijalni broj za Inostranstvo; prenet u: K. PUZYNA: *Syntezy za trzy grosze*, Varšava 1974, str. 174–189.)

o režiji »Višnjiku«

Iukijan pintilije

Irazito mesto u mojoj rediteljskoj karijeri (kvantitativno, ali još više sa stanovišta kvaliteta) pripada: komediji. Poznavaoći mojih predstava mogu da zapaze da su najbolje bile režijske postavke komedija – predstava sa crnim akcentima, ako hoćete. Ako hoćemo da vodimo računa o činjenici da Čehov naziva svoj komad »komedijom«, onda moj izbor »Višnjika« predstavlja dokaz lične doslednosti. Ali »Višnjik« je jedna veoma osobena, neobična, magična komedija. Na prvi pogled, u njemu nalazimo psihološku i sentimentalu realnost kao u bilo kom drugom komadu. Ali, iza te stvarnosti, i koji formira njihovu maštu mnogo ranije i snažnije od literature. Zapravo film u ovom trenutku odlazi sve više od pisanih scenarija u korist komponovanja »na platnu«. U svetskom pozorištu u poslednje vreme posmatramo analogni proces: odlaganje od literarne drame ka scenariju, sve slobodnijem, koji

Prozirni naslov »Višnjika« je »Oh, lepi dani«. »Višnjik« – to je priča o jednoj agoniji lišenoj strahote, o jednoj idiličnoj agoniji, nesvesnoj i nedogovornoj. Tačnije rečeno, to je priča o jednom načinu umiranja, jednom od mogućih načina. Postoje zastrašujuće agonije; i druge, spore, muzikalne, blage, prijatne u svom savršenom skliznizu. Prema jednoj staroj jednačini, poznatoj, arhipeozatoj, intenzitet patnje je srazmeran stepenu lucidnosti. (Ja lično čak i danas mislim da se radi o jednoj grčevitoj i oholjoj lucidnosti – jer u jednom plemenitijem prihvatanju koncepta, lucidnost znači vedrinu, kao kod Beketa. Ali ta identifikacija se dogada na vrlo visokom stepenu spirale kontemplacije.) Međutim, kako to obično biva, niko ne gleda sunce u lice, postoji jedna tehnika agonije, jedna znalačka tehnika osvetljenja koja skriva užase, definitivnosti, blistave ponore i koja preobražava smrt u jedan san ozvučen poput muzičke kutije. Agonije uvek imaju nešto jezivo i idilično, zbog morfijuma. Nesvesnost može biti takav morfijum, nesvesnost – morfijum je tema moje predstave. Ljubov Andrejevna tone u pesak deleći

osmehe, ali u njenim očima sija morfijum. Tonjenje u pesak prestaje da bude realna činjenica. Realna je kontemplacija tog mitološkog, rajske vremena, vremena zlatnog doba – vremena detinjstva. »Moje detinjstvo, moja cistoća!« uzvikuje ona upadajući u pesak.

Iznad njenog lagano progutanog tela čuje se muzika sfera, uspostavlja se slatko blaženstvo predmeta i težnji jer sve uzvrća jeku morfijuma, dok joj pesak nadire na usta. To je očigledno jedan od načina umiranja, banalan način, vrlo ljudski, uostalom veoma rasprostranjen. Koliko ljudi ima snage da izaberu užasnu i lucidnu agoniju? I zašto bi je izabrali?

Kada je neko više okružen lažima nego pri približavanju smrti, i kad više žudi za tim lažima? Agonije koje sam ja video bile su vrlo idilične – zato što je nesvesnost već sama po sebi jedna ogromna vitalna snaga, blagotvorna na izvestan način – i jezive upravo usled kontrasta između fizičke bede i halucinacije.

Ta nesvesnost je jednaka kod svih likova, sa Lopahinom kao jedinim izzetkom, koji uprkos svemu svoju lucidnost plača najgorim porazom – blju-tavom, bezuskom pobedom, kao u Ristorosovoj pesmi »Pobednik«.

Ustvari, svi buncaju, ideološki i sentimentalno. Njihova ludila su mirna ili silovita – fanatična. Buncanje Gajeva je mirno i senilno, buncanje Trofimova, tog uskopljenog fanatika – puno ogromne, parališuće dobrote – je silovito, agresivno, savršeno beskorisno. On je Robespjер bez protivnika, Robespjер koji objašnjava revoluciju Burvilu i De Finu. »Gde su gradovi, gde su biblioteke?« urla on divlje, u jednom uostalom veličanstvenom sutonu, više on tim nesvesnim bojarima od porcelana. A svi ti bojari imaju osećaj krvica, prijatan kao osećanje koje obuzima čoveka pred prizorom zalaska sunca. Kad ostane sam sa onom koju voli, on je muči sloganima, izrazom po meri njegove nesvesnosti i njegove bezazlenosti, a ona, i to je vrhunac svega, oseća jako erotisko-ideološko uzbudjenje. Radi se, i to treba priznati, o jednom od najsvršenijih oblika nesvesnosti. To je nesvesnost učenika, dvostruka nesvesnost jer se njoj još pridodaju mladost i glupost, umiljot, zbuњenje i žarko traganje za uporišnim tačkama: to je nesvesnost Anje koja teži nekom idiličnjem i savršenijem vremenu, mitološkom i stvarnom: budućnosti: (Majka i čerka, kao i Trofimov, lebde između dva irealna, mitološka vremena, između detinjstva i budućnosti što je savršeni izraz njihove nesvesnosti.) »U jesenjim večerima, čitaćemo mnogo, mnogo knjiga i pred nama će se otvoriti nov, nov svet, jedan čudesan svet.« U komadu niko ne označava dolazak novog, Trofimov nije Nil. Čehov ne суди o svojim ličnostima na osnovu kriterijuma koji bi mogli pripadati jednom ili drugom žanru. Kriterijumi se nalaze apsolutno spolja. Nesvesnost je opšta i sve njenе nijanse postoje u ovoj povest u agoniji, sve do silovite, vodljivske nijanse – to ponavljam s krajnjim oprezom – do te nijanse... i dalje ne.