



»Antoan čita pozorišni komad« u foajeu slobodnog pozorišta, 1880. slika anri-patris dilonal nalazi se u pariskom muzeju karnaval.

DOBA REŽIJE*

(režija nova umetnost)

bernar dor

»Režija je umetnost koja je upravo rođena, rekao je 1903. godine Antoan¹⁾, i ništa, apsolutno ništa pre poslednjeg veka, pre teatra intrige i situacije, nije upućivalo na njenu pojavu«. Danas je vladavina reditelja definitivno nametnuta, a režija izgleda kao privilegovani i najživlji sektor savremene pozorišne delatnosti.

Govori li se o predstavi, u prvom planu je ime reditelja, pre nego ime glavnog glumca ili autora dela: kaže se Tartif Luj Zuvea, Plansanov Tartif, Stelerov Galileo ili Kralj Lir Pitera Bruka... Skoro svugde, pozorišne trupe koje su se nekad formirale oko jedne glumačke zvezde ustupile su mesto trupama koje osnivaju i vode reditelji. Od samog početka, T. N. P. je bio trupa Žan Vilara, a ne trupa Zerara Filipa, iako je ovaj dao ogroman doprinos njenim prvim uspesima. Oko Gija Retorea, reditelja, a ne glumca, formirala se Gilda. A kada se u zvaničnom rečniku kulturnih poslova upotrebi naziv »animator« (neke nove trupe, na primer) uvek se podrazumeva da je to reditelj, a ne direktor, administrator ili glumac. Osim u Italiji, nigde u zapadnoj Evropi ne možete naći glumce da se udružuju u trupu, a da tek kasnije traže nekog ko će praviti tu i tu predstavu.

Još u 19. veku najčešće je jedan glumac brinuo o materijalnoj organizaciji predstave, o onome što ćemo nazvati »režija«, i to prema svojim afinitetima, svom ličnom književnom osećanju ili autoritetu koji je imao među svojim kolegama, ako to nije bio scenograf, direktor pozorišta ili šef tehnike. Prestala je sada ta konfuzija funkcija: režija ne ide uz nešto drugo, ona nije posao glumca ili tehničara koji sebi sprema najveći deo u predstavi. To je samo po sebi profesija koju obezbeđuje neko ko joj se u potpunosti posvetio i odstranio od sebe sve druge poslove. Ako čak i jedan glumac postavlja neko delo, on to ne čini kao tumač dela, ili kao šef trupe, već naprosto kao reditelj: on ne organizuje predstavu oko svoje igre, već svoju igru prilagođava opštoj koncepciji predstave koju je razradio. Dok su se u isto vreme namnožile stručne funkcije (objava T. N. P.: ne obuhvatanje manje od dvadeset stručnjaka, među kojima su —

»glavni reditelj«, »šef scene«, »scenograf«, »šef rasvete«, »muzike« i »zvuka«...), samo jedan čovek je postao čovek je postao »gospodar scene«, kako je to Gordon Krejg²⁾ nazivao, to jest »umetnik budućeg pozorišta, o čemu je on sanjao, u nemogućnosti da uvek bude i direktor pozorišta (on je to, uostalom, u mnogim slučajevima danas — kada nije zadužen da rukovodi i »domom kulture«).

Istorija savremenog pozorišta izgleda sada više kao delo reditelja, nego kao delo autora i glumca. Imena Antoana, Krejga, Kopoa, Stanislavskog, Mejerholda ili Piskatora stoje uz ime Čehova, Klodela, Gorkog ili Pirandela. Čovek ne može da odvoji jedne od drugih: šta bi bio Žirodu bez Zuvea? Brehtov rad je veoma značajan za promociju reditelja u umetničkom stvaralaštvu: u Brehta su režija i dramaturška kompozicija povezane, neodvojive. Napisati jedno delo i prikazati ga, za Brehta su dva pokreta jednog jedinog i istog čina. Izuzetan uticaj koji je Berliner ansambl, od pre nekih desetak godina, izvršio na gotovo sva evropska pozorišta, dolazi dobrim delom od toga: scenska realizacija ne proizilazi tu samo iz ravnoteže ili izvrsno ostvarenog jedinstva različitih elemenata predstave (od teksta do osvetljenja preko igre glumaca); ona ima sopstvenu koherentnost i značenje. Ona ne predstavlja samo prenošenje: ona izražava. Pozorišna predstava, dakle, stvarno predstavlja autonomno delo — delo čiji je autor reditelj.

Nije li danas čak scenska realizacija ispred dramskog stvaralaštva? Pošto je pravo razliku između onoga što on naziva »dramska veština pisanja« i »scenska veština pisanja«, Rože Planson voli da istakne da je poslednjih pedeset godina ova druga veština pisanja napredovala znatno brže od prve — i, po njemu, to objašnjava krizu savremenog pozorišta koje ne raspolaže modernim tekstovima, prilagođenim novim scenskim oblicima (otuda pribegavanje klasičnim delima, kao što su Šekspirova, koja su mnogo bogatija u moći pozorišnog delovanja). Ne opredeljujući se u vezi s ovom hipotezom, koja čini suviše jeftinom duboku i neophodnu povezanost između te dve »ve-

štine pisanja«, moramo bar konstatovati da se problematika našeg teatra ocrtala, na najširi način, kroz spise naših reditelja — ne u delima dramskih pisaca: članci i beleške Zuvea više vam o tome govore nego retki prigodni tekstovi Žirodua, a ako bi čovek hteo da stvara sebi predstavu o razvoju pozorišne delatnosti u poslednjih dvadeset i pet godina, treba se osloniti, pre svega, na razmišljanja animatora o njihovom sopstvenom radu. Antoan, Stanislavski, Mejerhold, Kopo, Vilar i drugi, nisu samo stvarali našu pozorišnu istoriju, oni su je i pisali, znatno više nego što su to činili naši dramski pisci. I najzad, kada je Breht stvarao, tokom čitavog života, svoje Spise o teatru, mnogo je više govorio kao reditelj, nego kao dramski pisac. Ili, još bolje, predmet njegovih razmišljanja nije ni tekst sam za sebe, ni sama režija, već su to odnosi koji ih ujedinjuju i smisao koji će dobiti delo u dodiru sa scenom i kroz posredovanje glumaca, pred određenom publikom, u uslovima istorijski i sociološki determinisanim.

Pošto smo utvrdili taj primat reditelja, ostaje nam da postavimo još jedno pitanje: šta je režija danas? Da li se tu radi samo o novoj stručnoj delatnosti koja se progresivno diferencirala od ostalih, a onaj ko je odgovoran za taj posao stekao je privilegovanu poziciju? Ili, treba li kao rezultat njenog nastajanja videti naglu promenu koja je transformisala teatar, ne samo kvantitativno (pojava novog stručnjaka), već i kvalitativno? Ukratko, zar nije reditelj danas visoki stručnjak ili umetnik, i treba li govoriti o režiji kao o jednostavnoj delatnosti koordinacije, ili kao o specifičnom načinu umetničkog izražavanja?

Predložene brojne definicije³⁾ režije divergentne su i tačno se razilaze na onoj tački njene specifičnosti kao umetnosti ili kao struke. Kad Litre u tome vidi samo »pripremanje i staranje koje zahteva prikazivanje jednog dramskog dela«, ili čak kad nam Andre Vensten kaže da termin »režija«, uzet u onom užem smislu, obuhvata »raspoređivanje, u određenom vremenu i prostoru, različitih elemenata scenske interpretacije dramskog dela«, oni prihvataju, više ili manje precizno, da je to rad čisto materijalne koordinacije i da je delatnost reditelja stručna delatnost kao i druge, od kojih se razlikuje samo po svojoj obimnosti. Ali, suprotno tome, kad Žak Kopo opisuje režiju kao operaciju koja obezbeđuje prelaz »iz jednog spiritualnog i latentnog života, života pisanog teksta, u konkretan i stvaran život, život scene«, on nam ne pokazuje šta je posao reditelja, ali mu opredeljuje ulogu medijuma koji vodi te misteriozne metamorfoze.

Hteti izvesti status režije iz njene definicije, značilo bi staviti plug ispred volova. Upravo, najbolje nam mogu pokazati njen status okolnosti i modeliteti njenog nastajanja.

Nije stvar u tome da je ovde detaljno izučavamo. Zadovoljimo se time što će se istaći da je režija onakva kakvom je smatramo danas, skorašnjeg porekla. Izvesno, govori se dosta o »režiji u srednjovekovnom teatru« ili u klasičnom teatru, ali to je loša upotreba termina. Termin je dobio sadašnje značenje tek u 19. veku. Pre toga »postaviti na scenu« označavalo je samo prilagođavanje literarnog dela prenošenju u teatar: postaviti na scenu jedan roman značilo je samo da se iz njega izvuce dramska radnja.

Bez sumnje, analiziranjem starih oblika teatra može se naći na preokupacije slične preokupacijama naših animatora (treba se samo setiti Molijerovih, koje je sam prikazao u *Impromptu de Versailles*), štaviše, mogu se otkriti lica koja su imala analogne funkcije: učitelj »revels« u elizabetanskom teatru, na primer, kojima je, između ostalog, pripadalo i primoravanje trupa da ponačaju pred njima. Andre Vensten je, uostalom, napravio bilans tih pre-reditelja ili tih rediteljskih zahteva.

Ali, ako je i bilo pozorišnih poslenika u prošlosti, koji su obavljali neke dužnosti ili imali preokupacije koje bi izgledale kao najavljanje poslova naših reditelja, njihova uloga u osnovi bila je drugačija, kao i cilj njihovog rada. Što se tiče njih, radilo se samo o povezivanju na najbolji mogući način različitih elemenata koji pripadaju realizaciji predstave, prema utvrđenim i opšteprihvaćenim kriterijumima (dobar ukus, sjaj... ili prastare forme). Nasuprot tome, što se tiče modernog reditelja, svaki put je u pitanju sama predstava i po značenju i po obliku: pre povezivanja, on bira, on odlučuje.

Nekoliko komentatora, među kojima su Žak Kopo i Andre Barsak, u pojavi reditelja videlo je samo logičnu posledicu stalno rastuće kompleksnosti predstave. Korišćenje sve brojnijih tehnika rada, koje su sve specijalizovanije, što je prouzrokovalo povećanje izvršnog personala u pozorištu, dovelo je do toga da je bila neophodna intervencija jednog novog lica, pozvanog da vodi glavnu reč o delovanju tih različitih stručnjaka. Funkcija reditelja bila bi tada samo da nadgleda »sasvim objektivno raspedavanje predstave.«¹⁾

Dakle, ovaj tehnološki argument je mač s dve oštrice. Ako je tačno da je teatar već pre sto godina počeo da uvodi nove tehnike, i to sve raznorodnije (od električnog osvetljenja do upotrebe pokretne pozornice i platoa koji se naginje po volji), takođe je neosporno da je naučni i industrijski razvoj učinio rukovanje tom novom tehnikom sve jednostavnijim: muziciranje električnih orgulja u modernim salama je, bez ikakve sumnje, veoma složeno i po zamisli i po proizvodnji, ali njima se, isto tako, upravo zbog te složenosti, veoma lako rukuje. Može se posumnjati da je predstava s »mašinerijom« neke opere ili baleta u 17. veku, na primer, bilo jednostavnije ostvariti, imajući u vidu tada raspoloživu tehniku, nego danas neku raskošnu predstavu.

Prvi francuski moderni reditelj bio je Antoan. Sasvim je izvesno da njegova glavna preokupacija nije bila maksimalna upotreba novih tehnika. Kao potvrda: *Théâtre Libre* je otpočeo s radom u krajnje oskudnim uslovima. U osnovi, za Antoana se uopšte nije postavljalo pitanje materijalnih perfekcija u skromnoj sali *L'Elysée-Beaux-Arts*. Tek kasnije, u *Théâtre Antoine*, zatim u *Odeonu*, on je pokušao da modernizuje infrastrukturu (čak je mislio da sagradi novo pozorište — po uzoru na teatar u Bajrotu). Ali, on je već bio afirmisan kao reditelj.

Kao što je i sam govorio, njegovo delovanje nije težilo samo »davanju pravog okvira akciji« — treba podrazumevati da se akciji mora dati okvir koji je u skladu s tradicijom i s onim što je autor predvideo — ali još i to »da se stvori atmosfera«, a naročito »da joj se odredi pravi karakter«.

U tome je radikalna novina i to je ono što deli na jasan način današnjeg »reditelja« od nekadašnjeg. Reditelj se nekada nije stario ni o čemu drugom, osim da prikaže dramska dela onakvim kakvim ih je ostavila tradicija ili onakvim kakvim ih sebi predstavlja publika toga doba (pre 19. veka bilo je pravilo da se dela klasika izvode u savršenim kostimima, a ne u kostime doba koje prikazuju), ostavljajući mu samo da da luksuzan okvir i obogati spektakl, ali, u svakom slučaju, ne dovodeći u pitanje delo. Današnji reditelj se vezuje za samo delo: on mu određuje »pravi karakter«, tj. usmerava njegovo izvođenje, ne više onako kako je obično davano, već ovako kako ga on shvata, onako kako on podrazumeva da će ga razumeti. Pojedinci se brinu samo o jedinstvu predstave. On se stara o njenom značenju.

Ne samo da je u teatar uvedena nova profesija, nego se dogodila istinska promena. Pojava reditelja u današnjem značenju te reči stvorila je novu dimenziju u delovanju teatra: dimenziju razmišljanja o delu. Danas imamo medijatora između tog dela i publike, između jednog »večitog« teksta i

publike koja se menja i koja je podložna određenim istorijskim i socijalnim uslovima.

Evidentan je značaj ove pojave. Takođe je evidentna i promena do koje je došlo u praksi, štaviše u koncepciji teatra. Tek kad se pođe od toga, moguće je definisati modernu režiju, istovremeno kao funkciju predodređenu da nadgleda koherentnost predstave i kao način umetničkog izražavanja. Iz toga se, takođe, može zaključiti kakvim iskušenjima reditelj može da podlegne: da svede svoj rad na ono što je nekada bio reditelj (ovo iskušenje je retko kao namera, ali tragovi toga su česti kao činjenica), ili, suprotno tome, da mu pristupi potpuno sa stanovišta stvaraoca i zbog toga da zanemari tekst, štaviše da ga izostavi, ili da ostale saradnike na stvaranju predstave, posebno glumce, tretira kao obične i čiste materijale.

Ako se, za momenat, zadovoljimo time da istaknemo da je reditelj bez ikakve sumnje umetnik, dužnost je umetnika više da prenosi nego da stvara. Ne samo da radi s onim što je već postojeće i dobrim delom nepromenljivo: tekst, glumci... već se i obraća sasvim određenoj publici: publici svog teatra. Ne uzima se u obzir da je njegov rad više kolektivan no što je striktno individualan, čak i u uslovima izvođenja.

Nameće mi se ovde poredenje: zar reditelj ne deluje kao neki kritičar koji, takođe, stvara svoje delo, polazeći od drugih dela i u neposrednom stalnom menjanju sa svojom publikom? Covek bi mogao to podržati i pronaći među našim animatorima toliko pravnih komentatora. Mislim, uostalom, da nije hazarderstvo ako se konstatuje da savremeni razvoj teatra, kao rediteljskog teatra, odgovara u literaturi pravoj promociji kritičarskog rada.

Najzad, ovakva uloga reditelja nije mogla da doprinese transformaciji koncepcije, stvarene u Francuskoj, teatra za narod ili »na rodno pozorište«. Radilo se nekada o stvaranju »bratske zajednice« ljudi iz naroda, o čemu govori Romen Rolan, s težnjom da se unapredi jedna monumentalna umetnost stvarana za narod i od naroda.²⁾ Narodno pozorište danas liči više na pozorište razmišljanja — jedno preduzeće više za ispit, za vrednovanje našeg kulturnog nasleđa, nego za ostvarenje. I to pozorište počiva na režiji: imena Žana Vilara, Rožea Planšona, Žana Dastea, Ibera Ginjua, Gabrijela Gurana, Gija Retorea... to potvrđuju. S njima je moderni reditelj, umetnik i stručnjak u isto vreme, na putu afirmacije onoga što je možda njegova najdublja vokacija: vokacija narodnog prosvetavanja.

Prevela s francuskog Darinka Zimić
Izbor: Radoslav Lazić

NAPOMENE:

^{*}Iz knjige: B. Dort, *Théâtre public, Essais de critique*, Paris 1967.

¹⁾ Andre Antoan, *Razgovor o režiji, Pariska revija* od 1. IV 1903.

²⁾ Edvard Gordon Crejg, *O umetnosti pozorišta*, pisanio 1905, Pariz 1920.

³⁾ Iscrpni podaci se nalaze u značajnom delu Andrea Venstena *Pozorišna režija i njena estetika*, Pariz 1955.

⁴⁾ Definicija režije Mari-Antoanet Alevi u studiji *Režija u Francuskoj u prvoj polovini 19. veka*, Droz, Pariz 1938.

⁵⁾ Romen Rolan, *Narodno pozorište, Estetika novog teatra*, Albin Mišel, Pariz 1913.

nove pozorišne tendencije

KANTOROV VIZUELNI TEATAR

Predstavom Tadeuša Kantora MRTVI RAZRED, 12. septembra 1977. započeo je XI FITEF — posvećen post-avangardi. Izbor tekstova ovog značajnog poljskog reditelja i osnivača avangardnog pozorišta KRIKO — 2 (Cricot — 2) iz Krakova — metropole avangarde — kao i tekst poljskog teatrologa Zigmunta Grenja priredilo je Radoslav LAZIĆ i ovde se prvi put objavljuju.

tadeuš kantor

gledalac i
glumac

Prema Gordonu Krejgu, negde na obalama Ganga, u hram božanske Marionete koja ljubomorno čuva tajne pravog POZORIŠTA, prodrle su dve žene. Pozavidele su tom Savršenom biću na njegovoj ULOZI prosvetljavanja ljudskih umova svetim osećanjem postojanja Boga, na njegovoj SLAVI; uhodile su njegove pokrete i gestove, njegove prekrasne haljine i jeftinom parodijom počele su da zadovoljavaju vulgarni ukus naroda. U trenutku kada su, na kraju, naredile da im se izgradi hram sličan onome tamo — nastalo je savremeno pozorište koje nam je već dobro poznato i koje do danas postoji. Bučna Institucija od javne koristi. Zajedno s njom pojavio se i GLUMAC. Braneci svoju stvar, Krejg se poziva na misao Eleonore Duze »da bi se pozorište spaslo treba ga uništiti, da svi glumci i glumice poumiru od kuge... jer oni onemogućavaju umetnost...«

Moja razmatranja su iz oblasti pozorišta, ali se odnose i na aktuelnu umetnost u ce-