

# O DRAMSKOM VASPITANJU I OBRAZOVANJU\*

---

## 1.

Odnos teorije i prakse javlja se kao aktuelan i složen problem u okviru dramskih studija na fakultetima.

Aktuelan zbog kritičkog stava koji na mnogim univerzitetima imaju neki nastavnici i većina studenata u pogledu otvorenosti prema praksi koja nedostaje već godinama tradicionalnoj univerzitetskoj nastavi.

Taj stav, kao što je poznato, bio je jedan od motiva žestokih nemira u maju 1968.

Aktuelan i zbog toga što se posle 1968. godine stvaraju dramske studije na mnogim novim univerzitetima ili eksperimentalnim univerzitetskim centrima sa namerom da se izvrši reforma (metoda, programa) na osnovu uske sprege teorije i prakse.

Najnaprednija mišljenja koja su se pojavila na tim novim univerzitetima odnosila su se na sledeće:

— Nedovoljno praktično obrazovanje na anglo-saksonskim univerzitetima, ograničeno na skromno upoznavanje putem rekonstrukcije više nego putem kreacije;

— Gušenje, preko teorije, u ogromnoj meri, univerzitetskih studija u drugim zemljama s tim što „Univerzitetsko pozorište“ predstavlja povremenu

\*) André Veinstein, *Théorie et pratiques, Accords et désaccords*, in: *Maske und Kothurn*, Wien, 1971/4, str. 285—292.

Tekst je čitan kao saopštenje na Prvom međunarodnom susretu studenata dramske umetnosti u Kopenhagenu od 3—5. septembra 1971.

---

i sporednu aktivnost koja je često komotno pribežište za predstavnike teoretske nastave ili predstavnike studija sa praktičnom nastavom ograničenom na pokušaje rekonstrukcije;

— Zatvaranje praktične i teoretske nastave u sopstvene granice kad su predviđene u jednoj istoj ustanovi, bilo da je u pitanju univerzitet ili škola za dramsku umetnost; i odsustvo svake koordinacije između škola za dramsku umetnost i odseka za pozorište na fakultetu kada — što je najčešće slučaj — ta dva tipa obrazovanja postoje u istoj zemlji.

Pitanje je teško zbog toga što postoji rizik da se studenti, koji pripadaju tim različitim tendencijama, sukobe prvi put, kada se susreću s ovim problemima.

U stvari, možemo primetiti da prvi veliki međunarodni susreti, kako u Londonu 1955, tako i u Veneciji 1957. na temu metodoloških problema pozorišnih istraživanja, nisu sa tim računali.<sup>1)</sup>

Ovaj prvi veliki međunarodni susret koji ima čast da okupi predstavnike 26 univerziteta, pruža izvanrednu priliku za široko razmatranje te teme.

## 2.

Na prvom mestu je važno da se definišu suprotnosti koje postoje između teorije i prakse, i to na različitim nivoima.

*Prvi nivo suprotnosti: ličnosti.* Na nivou ličnosti je neophodno pozabaviti se osnovnim, primitivnim ponašanjima i reagovanjima, koja nisu nikako prevaziđena.

Kroz ta elementarna ponašanja i reagovanja deluju faktori vezani za društveno poreklo, vaspitanje, temperament, sposobnosti, za samu prirodu obavljenih radova s tim što svaki taj faktor vuče za sobom povorku predrasuda koje bi već trebalo ispitati i obelodaniti.

Šta misli praktičar — glumac, tehnički izvođač — i teoretičar, o drugom i o samom sebi?

Praktičar koji može, čini se, prirodno da radi, pravi, stvara svojim telom i materijalom, a da na to ne misli, da nije naučio — ili bar, da nije pohađao tradicionalnu klasičnu nastavu.

<sup>1)</sup> Analogna situacija postoji i u drugim oblastima umetničkog obrazovanja; sve do danas ne postoji izučavanje bilo kakvog obima izuzev kod izveštaja RIOUX u Kanadi.

Teoretičar, pak, kao da posmatra, komentariše, analizira umom ono što je praktičar napravio ili često postavlja pitanja koja pod pojmom „pozorište” nemaju veze sa predstavom ili se ne tiču direktno određene predstave. Pri tom on primenjuje jezik i način mišljenja koji su rezultat obrazovanja u školi i na fakultetu. Oni se slažu samo kad treba da utvrde kako među njima postoji najdublje neslaganje; s jedne strane, postoje „fizikalci” formirani u tehničkim školama ili „uz rad”, a, s druge strane, „intelektualci” formirani u tradicionalnom obrazovanju.

*Drugi nivo suprotnosti: postupci.* Ovde nije više reč o ličnostima, temperamentima, sklonostima, vaspitanjima, već o predmetima njihovog interesovanja, ciljevima njihovih zahteva i duhovnim stavovima na kojima se zasnivaju ti postupci: postoje, s jedne strane, objektivni stavovi, a s druge, subjektivni.

Motivisanosti, svrsishodnost postupaka, predstavljaju takođe izvor suprotnih stavova.

Za neke praktičare pozorište je predmet za sebe; za druge, pozorište je interesantno samo po dejstvu koje vrši na publiku.

Što se tiče ovog drugog stanovišta, treba primetiti da se „antipozorišne”, „antiumetničke”, „antiformalističke”, „antikulturne” koncepcije, političko pozorište ili dokumentarno pozorište, ne isključuju sami po sebi iz ove rasprave jer ako se kod političkog pozorišta ili dokumentarnog pozorišta posmatraju pre ciljevi kojima teže nego sredstva, onda se uočava da su ipak upotrebljena pozorišna sredstva.

Za teoretičare, pozorište, svojom složenom kompozicijom, svojim raznovrsnim sredstvima, višestrukim dejstvima i njihovim dometom, predstavlja poseban predmet izučavanja različitih nauka o čoveku: psihologije, sociologije, istorije, estetike naročito.

Vrednost, interesovanje za aktivnosti u vezi sa tim postupcima, predstavljaju novi izvor suprotnosti i neslaganja (na trećem nivou).

Za neke praktičare jedino i samo vredi praksa jer upravo ona odgovara samoj svrsi pozorišta. Svako isključivo teoretsko izučavanje pozorišta njima izgleda parazitska, nekorisna aktivnost. Teoretičar ne dospeva do suštine pozorišne aktivnosti jer poznaje samo njene spoljašnje, produžene ili pobočne strane. Zauzvrat, neki teoretičari smatraju da je sve vredno izučavanja. U drugim disciplinama postoji čis-

---

to istraživanje bez osvrta na praksu. Svaka nauka podrazumeva najpotpuniju slobodu izbora predmeta i metoda.

### 3.

Eto nekoliko pitanja koja mogu da podstaknu diskusiju. Ali, čini mi se da pre toga treba istaći jednu primedbu:

Naime, treba razlikovati *izučavanje i studije*, ili, tačnije, *pozorišne studije i izučavanje* (neophodno) radi tih studija i, s druge strane, *izučavanja i studije sociologije, psihologije... gde postoji pozorište kao predmet*, ali kao sporedan, indirektno interesantan radi rezultata kojima može da obogati neku od tih nauka.

Pozorišne studije na univerzitetu treba studentima koji su izabrali pozorište kao glavni predmet da obezbede suštinsko znanje o pozorištu, ili upoznavanje sa suštinom pozorišta, to jest sa *pozorištem takvim kakvo jeste, kakvo postoji*.

Kad je 1957. godine naša Federacija organizovala u Veneciji onaj značajni međunarodni skup posvećen metodologiji istraživanja i na kome su učestvovali predstavnici 18 zemalja, neki od njih su često imali u vidu *nauku o pozorištu ili nauke o pozorištu*, ali nisu uopšte precizirali, bar jednom — iako su za to imali dobru priliku! — ciljeve, okvir istraživanja, metode te ili tih nauka.

Ali specifičnost te ili tih nauka se pojavljivala u razgovorima naših kolega kao nešto što se jasno podrazumeva. Međutim, — ovo smatram veoma važnim da se istakne — ako ta specifičnost ne odgovara umetničkoj specifičnosti pozorišta, onda ona predstavlja samo puku tvrdnju. Ja, pak, smatram da upravo u toj podudarnosti leži sam princip saglasnosti između teorije i prakse.

Iz toga proističe sledeći predlog:

Uspostaviti principijelnu razliku između dve kategorije teoretskog izučavanja i studija: s jedne strane, razlikovati izučavanja od studija iz sociologije ili psihologije, itd... gde postoji pozorište kao predmet. Ta izučavanja i te studije ostaju u okviru tih nauka. S druge strane, postoje pozorišna izučavanja i studije čiji je zadatak da obezbede znanje o pozorištu takvom kakvo jeste, a ne, svodeći ga na neki njegov element, aspekt ili pristup koji se javlja kao predmet posebnog izučavanja. Upravo u tome leži specifičnost pozorišta, u njegovom globalnom aspektu, što opravdava postojanje posebnih izučavanja i studija koje se razlikuju od drugih.

---

Uspostavljajući ovu razliku mi ne poričemo postojanje, u živom tkivu pozorišta, takvih činjenica koje se tiču direktno psihologije ili sociologije, itd., niti ih odstranjujemo. Ali ih isto tako i ne izdvajamo da bismo im pridavali u globalnim studijama, mesto koje imaju u pozorišnom fenomenu posmatranom u celini.

#### 4.

Ali taj principijelni predlog dobija sav svoj značaj tek u analizi tačaka neslaganja, suprotnosti koje smo maločas pokazali, s tim što smo baratali i sa jednim prethodnim, prvim „popisom“ pojava slaganja između teorije i prakse. Te su saglasnosti dovoljne, po mom mišljenju, da otvore pozitivne pedagoške perspektive. One su izvor sistematskih izučavanja koja omogućavaju onima koji to žele, da dođu, uprkos svim poteškoćama, do suštinskih rešenja.

A sada najpre da vidimo to mnoštvo kontakata i tu mnogobrojnu razmenu koju su svesno ili nesvesno realizovali između prakse i teorije neki umetnici i neki teoretičari koje ćemo nazvati posrednicima.

Neslaganja, suprotnosti koje smo istakli povodom postupaka i stavova jesu *objektivnog* karaktera, svojstvenog *teoretičaru*, i *subjektivnog*, svojstvenog *umetniku*.

1. Dakle, — a ovu bi primedbu vredelo produbiti jednim istinskim izučavanjem — kao svaka umetnost, ali više nego svaka umetnost pozorište stvara, za one koji ga čine, mnogobrojne „trenutke objektivnosti“. Psihologija dramskog autora, glumca, reditelja, pokazuje neprestano kolebanje između subjektivnosti i objektivnosti: na primer, odnos autora, glumca, reditelja sa likovima, koncepcija odnosa likova između sebe... Jedan od faktora dramatisacije je postavljanje suprotnosti, konflikta koji podrazumeva jedan objektivni stav.

Delo je predmet čije oblikovanje podrazumeva objektivnost. Svako pozorišno odstojanje je, bez pogovora, pozorišno objektiviziranje. Totalna i slepa subjektivnost, kraljevski instinkt, postoje samo u romantičnoj viziji pozorišta.

2. Ali na te „trenutke objektivnosti“, kod stvaralaca predstave i kod gledalaca, se nadovezuju „teoretski trenuci“.

Stvarati, to znači jednim delom, i postavljati probleme, birati rešenja, osećati, prosuđivati, meriti, sastavljati, delovati, obavestavati se, svesno se nečim nadahnjivati, uočavati potrebe, in-

teresovanja gledalaca, njima udovoljavati, proceniti efekte, imati jasnu predstavu o postupcima i sredstvima, metoda kojima se isti mogu postići.

3. Polazeći od glumaca, može se uočiti postojanje jednog značajnog broja instrumenata za posredovanje — nesvesnih ili svesnih, voljnih ili nevoljnih — a to su glumačka razmišljanja, njihovi teoretski radovi, naročito njihove beleške.

Ta ogromna potreba za teoretskim razmišljanjem, svojstvena svim velikim reformatorima poslednjih osamdeset godina, predstavlja za pozorište i razne nauke o čoveku, izvanredno bogatstvo. Neki od najvećih (Apija, Kreg) su smelo kročili izvan prakse svog doba da bi o njoj bolje razmišljali.

4. Teorijski spisi i radovi nekih velikih reformatora pozorišta, njihova razmišljanja o sopstvenom radu su često uticali na savremeno pozorište više nego njihovo stvaralaštvo.

5. Neki od tih najvećih umetnika su povezali umetničku reformu pozorišta sa pozorišnim obrazovanjem. Programi tog pozorišnog obrazovanja — na koje bi se trebalo osvrnuti — su težili, radi poboljšanja prakse, upravo usklađivanju teorije i prakse, a protiv zatvaranja pojedinih disciplina unutar samih sebe.

6. Ti reformatori su bili čas istoričari (koji tražaju za istorijskim uslovima velikih pozorišnih trenutaka kao i za uslovima u kojima se stvara predstava), čas psiholozi (psihologija glumca), čas komparativni estetičari (umetnička autonomija pozorišta, totalno pozorište, odnosi između umetnosti).

Neki su se rado upuštali u saradnju sa teoretičarima, predstavnicima raznih nauka o čoveku, filozofima.

7. Kod predstavnika eksperimentalnog pozorišta, današnjeg istraživačkog pozorišta, nalazimo istraživače čiji su postupci uska sprega teorije i prakse.

8. Postoje danas ljudi koji se profesionalno bave izučavanjima neophodnim umetnicima u njihovoj svakodnevnoj praksi. Tradicionalno posmatrano, to je *dramaturg*, a u skorije vreme, sociolog i dokumentarist.

Tako kod nekih praktičara, stvaralački rad, rad na dramskoj produkciji obuhvata ono što smo nazvali objektivnim trenucima i teoretskim trenucima. Neki umetnici imaju opet potrebu,

da bi bolje osvetlili, potkrepili svoj rad, za razmišljanjima koja zalaze i u druge oblasti nauka o čoveku.

Razmatrajući dalje stvarna slaganja ili moguća neslaganja, analizirajmo sada aspekt sa koga **polazi teoretičar.**

Potrebe za razjašnjenjem, za objektivizacijom, za čisto teoretskim razmišljanjem koje se javljaju kod nekih umetnika u njihovim istraživanjima i izučavanjima, pripadaju terenu obično namenjenom teoretičarima. Tako se stvara jedna zajednička zona gde je kroz radove i postupke moguće postići određenu metodičku harmonizaciju.

1. Kao što smo već istakli kod nekih umetnika vrednost njihovih teoretskih radova, inicijativa, suštinskih dostignuća, isto tako treba istaći i vrednost nekih teoretskih intuicija; ali ti intuitivni stavovi su se mogli umnogostručiti da su ti isti teoretičari bili upoznati sa *pravom* praksom.

2. S obzirom da smisao objašnjenja pripada redu teoretskih činjenica, radovi teoretičara upućenih u praksu na naveden način, bi mogli da dopunjuju radove praktičara.

3. Umetnička praksa, kao malo koja disciplina, obuhvata toliko pogrešno postavljenih problema i predrasuda da to predstavlja samo okov njenom širenju i razvoju. Jedan od teoretskih zadataka bi mogao da se na sistematskiji i širi način pozabavi tim problemima i predrasadama. Onoliko koliko razmišljanje priprema i prati igru, važno je koliko ispravno misliti, toliko i ispravno igrati.

Suprotnosti, više ili manje izražene, koje postoje između ličnosti i njihovog temperamenta: fizički radnici — intelektualci, glumci — posmatračci, instinktivni stvaraoči — racionalni komentatori, su već ugrožene prethodnim primedbama. Suprotnosti moraju da popuste pred dobro ustanovljenim pojmom razlika, razlika koje bi omogućile da se konačno dobro postavi jedna istinska komplementarnost između radova teoretičara i radova praktičara.

4. Jedan broj teoretičara, kao valjani naučnici, daju prednost činjenicama koje pokazuje praksa, to jest ona živa pozorišna materija, „pozorište takvo kakvo jeste, kakvo postoji”, i neumorno tragaju (nezahvalan posao, priznajemo), za direktnim dijalogom sa umetnicima putem intervju-a i ankete.

5. Isto tako, neki teoretičari, manje brojni, istina, počinju da više uvažavaju neposredne beleške i

papire sa priprema predstava ili direktno sa predstava nego knjige.

6. Svojim smislom za sučeljavanje, pa i za kompilaciju, teoretičari pročešljavaju gomilu informacija, svedočanstava, zapažanja, koncepcija i tako pospešuju da praktičari otkriju tekstove, obelodane ili ponovo otkriju tehnike koje mogu da znatno prošire istraživačko polje, sa već otkrivenim ili naznačenim konturama.

Ovih nekoliko primedbi nam omogućava da naslutimo, čini mi se, pozitivne elemente slaganja između teorije i prakse na pozorišnim studijama. Te studije ne mogu više da se ograniče na prevaziđeno teorijsko štivo kao što je „Istorija pozorišta od antičkih vremena do danas“ koje se serviralo studentima, ili na „praktičnu poslasticu“ u obliku „predstave na kraju godine“ koja je profesoru pružala zadovoljstvo da siđe sa visine svoje katedre, u arenu.

## 5.

Pošto mi primenjujemo takav postupak na Odseku za pozorište Univerziteta u Parizu (Vensen), znamo da takav pokušaj — neophodan — nije jednostavan. Suviše apstraktna, suviše teoretska razmatranja koja prethode, to dokazuju.

A sada pogledajmo neka praktična rešenja koja smo prihvatili. Uostalom, neki drugi univerziteti kao Univerzitet iz Provanse, dele neka od tih opredeljenja.

Ako student izabere pozorište kao glavni predmet, bez obzira da li će se kasnije baviti praksom ili teorijom, ili će to biti oboje istovremeno što je logičnije, njegove studije za koje su predviđene tri godine, treba da se zasnivaju na sledećim principima:

1. *Ovladati fizičkim znanjima u pozorištu*, najpre glumačkim tehnikama, a preko predavanja i vežbi koje drže ljudi iz pozorišne prakse.

2. *Tretirati pozorište kao jednu globalnu činjenicu*, i shodno tome, upoznavanje sa svim tehnikama u njihovoj međusobnoj povezanosti kakva zaista i postoji, izbegavajući tako, koliko je moguće, njihovo izolovanje, njihovo zatvaranje.

3. *Sprovoditi nastavu u uslovima kakvi postoje u praksi*: stvarati scene (ateliers) polazeći od teksta ili teme i kreirati igru, režiju, scenografiju kako bi se došlo do kompletne kreacije, a ne do neke arheološke rekonstrukcije.



4. Taj globalni pristup ne isključuje da se na trećoj godini pristupi temeljitijem upoznavanju sa nekom određenom oblašću kao specijalizaciji, prema izboru studenta.

5. *Izbeći personalizaciju kod rukovođenja scenama:* više nastavnika od kojih jedan za glumu, jedan za režiju, treći za scenografiju, ali zajednički delujući na istoj sceni.

6. Kroz to, takođe izbeći „sisteme” s tim da osnovna briga bude, pre svega, podsticaj za slobodno stvaralaštvo i da program i rad proističu iz jednog zaista kolektivnog pristupa.

7. U istom cilju treba omogućiti studentima da stvaraju grupe za *samostalan rad*, sa ili bez pomoći nastavnika.

8. Stvarati mogućnosti da samostalne scene i grupe *predstave svoj rad publici*.

9. Kao i u praksi — i to onoj koja je svojstvena kvalitetnom savremenom pozorištu — *teorija prati vežbe*.

10. Teorija se takođe razvija i kroz sledeće postupke:

a) Redovno kontaktiranje sa glumcima i tehničkim osobljem, posete scenama, pozorišnim kompanijama, itd...

b) Izučavanje problema koji postoje u savremenoj pozorišnoj praksi, a kroz praktično iskustvo nekih studenata i još više, kroz rad na scenama.

Čimjenice koje pripadaju sadašnjosti, a to su tekuće realizacije i koncepcije, predstavljaju, takođe, priliku za usredsređivanje i izučavanje podrazumevajući određeno otvaranje prema naukama o čoveku: istoriji, sociologiji, psihologiji, itd...

Izuzev direktnih razmatranja i svedočanstava, pisanja umetnika imaju prednost nad pisanjima teoretičara; isto tako ideje nad datumima, vitalne vrednosti u koncepcijama koje imaju za cilj da podstaknu stvaralačku želju nad brigom da se gomilaju znanja.

Ta izučavanja i ti napori pružaju najzad priliku da se definišu precizno predmeti za istraživanje i konkretno eksperimentisanje, predmeti za kasniji rad.

c) *Formiranje interdisciplinarnih grupa za istraživanje*, po ograničenim i konkretnim pitanjima: pozorište i lutke, pozorište i televizija, pozorište i plastične umetnosti, pozorište i muzika,

pozorište i ples, pozorište i film, pozorište i nacionalna književnost, pozorište i strana književnost. Te grupe okupljaju nastavnike i studente različitih odseka a u njihovom radu je neophodno da učestvuju praktičari, te da se primenjuje zvučna i vizuelna dokumentacija.

d) Najzad, na trećoj godini je predviđeno staziranje studenata u pozorištima.

Definisanje i uspostavljanje odnosa između teorije i prakse predstavlja, dakle, naš problem u svakom trenutku.

Tako su se, još empirijski doduše, pojavili tokom našeg rada pozitivni uslovi za usaglašavanje između teorije i prakse, kao i neophodna potreba za istraživanjem koje je samo načeto u prethodnim izlaganjima.

Ta faktička slaganja moraju da se u stvarnosti preobrazu u organsku saradnju koja može da se realizuje samo ako *budući praktičari i budući teoretičari dobiju isto obrazovanje* zasnovano na suštinskom poznavanju živog pozorišnog organizma, — a pošto se poznavanje prakse zameni praksom koja vodi do istinskog znanja.

Sa takvim obrazovanjem teoretičar će pristupiti razjašnjavanju, rasčišćavanju. Rezultati tih istraživanja će za glumca biti izvor inspiracije, a ne povod za aktivnosti koje su suviše često parazitske, suvoparne, paralizatorske, „nezainteresovane“ do te mere da se izgubi iz vida i samo pozorište!...

(Prevela s francuskog LJILJANA CVIJETIĆ-KARADŽIĆ)