

pozorišni prostor – refleksije i postulati

kazimjež braun

1.

Svaka umetnost, pozorišna takođe, zamišlja, oslikava, sledi, izražava i stvara uvek iznova osnovni, a u suštini jedini, veliki mit čovečanstva – kosmički mit.

Mit veže čoveka sa kosmom. Silazak boga ne zemlju i čovekov odlazak u nebo. Vaskrsenje. Promena ljudskog u božansko i božanskog u ljudsko. Prekoračenje ograničenja. Mit metempsihoze i velikog sna.

U antičkim tradicijama i knjigama mnogih naroda postoje tajne priče o došljacima iz kosmosa i o letovima u kosmos. Na vatreñim kočijama odlete u nebo da bi ponovo doletole sa Mojsijem, da bi se sreli, i razgovarali s Hristom, posle čega obojica ulaze u oblak (Luka, 9. 28.36) i nestaju. Apostol Pavle u Želji da obraduje i ulije nadu Solunjanima piše da ćeš kada Isus ponovo dođe „biti uzeti u oblake na susret Gospodinu na nebo“ (1 Solunjana, 4.17).

Kosmički mit, mit prekoračenja granice zemlje i neba, granice života i smrti može se pronaći u sudbinama Izide i Ozirisa, Demetre i Persefone, Marduka, Dionizisa. U biografiji Isusa, a takođe i u biografijama mnogih heroja. Junak velikog mita je, dakle, bog – čovek. To znači: bog uteljoven u čoveku, antropomorfn bog i čovek koji prekoračuje svoje čovečanstvo, oboženi čovek. Bog koji preuzima ljudski lik, jede, pije, pati, radi kao čovek, i najzađ umire, ali vaskrsva pomoći svoje božanske snage. Čovek koji izvršava čuda, proručuje budućnost, bude ubijen, ali onda vaskrsvava. Ono što je smrtno, telesno i prolazno menja se u besmrtno, duhovno i večno. Ipak, ne zamenjivanjem jednog stanja drugim, već obostranim, uzajamnim prožimanjem i prosvetljivanjem. Dvodobnost i razgraničenje između zemlje i kosmičkog sa prelama. Provalija između života i smrti se zatrpava. Smrt je pobednik vaskrsavanju i to ne samo duše, već i tela.

Može religije, verovanja i legende beleži i slike bestelesnih bića, samo duhovnih, andela koji ipak mogu preuzimati ljudski oblik ali i ljudska bića koja se za života menjaju u ptice, duhove i andele. Otkriće andela u čoveku obavljali su pesnici. Julius Slovacki (Juliusz Sowacki) je pisao o „andeoskoj duši u gruboj lobanji“ svakog Poljaka. Vladislav Brojnevički (Wladisław Broniewski) je video kako su Jevreji koje su Nemci streljali „jedan za drugim andeli“. Tadeuš Ruževič (Tadeusz Rożewicz) u drami Četvoronoške opisuje uzbudljivu sliku raščenja perja starom pesniku koji se menjau u ptice. Timoteuš Karpovič (Timoteusz Karpowicz) u komadu Kada dolazi andeo otkriva san koji dremu u svakom čoveku da postane andeo.

Veliki mit ima uvek samo jednu i uvek istu radnju. Tu događaj pokazuju silazak kosmosa i svemiraca na zemlju ili ulazak zemlje i zemljama u kosmičku dimenziju. Tu radnju odigravaju različiti likovi, ali njihovo osnovno uzajamno situiranje je uvek isto: hijerarhijsko. Radnja mita, priča o slamanju hijerarhije: o podizanju onoga koji je bio dole i silasku stanovnika neba na zemlju. Taj mit je dramatičan. U težnji ka transcendenciji i pokoravanju kosmosa čovek otkriva svoja ograničenja. Ispod njega se lome stenice merdevina koje vode do neba. Raketa sagoreva na uzletištu. I Bog koji je sišao na zemlju doživljave razočaranja i sumnje, patnje i smrt. Demetra užalud traži izgubljenu kćer.

Krajem XX veka kosmički mit je dostigao ogromnu popularnost zahvaljujući osvajanju vanzemaljskog prostora od čoveka. Bio je motor tog osvajanja. Pronašao je i izraz u opštoj čežnji za pojavitivanjem bića van naše planete na zemlji. S njim povezana nade čovečanstva našla je oblik u bezbrojnim raportima o NLO – neidentifikovanim letelicim objektima.

Radnja mita odigrava se na putu. Iz kosmosa na zemlju, sa zemlje do neba. Iz života ka smrti i iz smrti do života. San čoveka je da pobedi smrt. Stu-

panje na nebesa. Vaskrsenje. Silazak u Ad i povratak. Srčan dolazak sa meseca.

Put mita vodi kroz granične terene. Granice se prekoračuju, obaraju, brišu, poništavaju.

Veliki mit se, dakle, koristi kategorijom prostora. Prvobitno, on je divedelan: zemlja i nebo, telo i duh, to što se vidi i ono što se ne vidi, spoljašnje i unutrašnje. Radnja mita je zasnovana na prevazilaženju tog dualizma. To je borba za sjedinjavanje i integriranje. Za povezivanje zemlje i neba. Za poništavanje podela. Za slobodu kretanja dole i gore. Za moć vaskrsavanja. Za mogućnost povratka.

Da bi se oslikalo i ostvarilo divedelni mitski prostor biva preobrazbu u trodelni, dobija dubinu: nebo visi iznad pakla, a zemlja postaje samo posredna tačka, kao luka na putovanju sa okeanom na kopno. Andeo se bori sa satanom. Čovek može da se sprijatelji sa jednim ili drugim. Divedelost života i smrti pobeduje se vaskrsavanjem. I dihotomija spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora je samo prividna. Naime, ono što je unutrašnje u odnosu na ono što je spoljašnje samo je prelazak, približavanje, posredna faza, hodnik koji vodi onamo što je zaista skriveno. Može se reći da je mitski prostor u stanju mirovanja, nepokretan, statičan i divedelan. Drama koja se u njemu odigrava otkriva njegovu trodelnost. A cilj dramske radnje je sjedinjavanje prostora.

Ako do njega ne dolazi – drama se završava tragično. Njen junak doživljava poraz u svojim najvažnijim težnjama. Velik san se nije ispunio. Snovi se nisu ostvarili.

Obrnuto – jedinstvo prostora je slika i dokaz pobeđe nad smrću; stanje sreće: pomirenje čoveka sa sobom i sjedinjavanje čoveka sa kosmom.

Vizija jednorodnog prostora, monolitnog, nedovršenog, bez početka i kraja – vizija koju um ne može da prihvati a ipak se od uma prihvata – podjednako je vizija svemira koju ispoljava savremeno znanje, kao i prostorno ogledalo realizacije velikog mita, ispunjavanje večnih snova čovečanstva.

Veliki kosmički mit se priča na razne načine u svim kulturama. Moguće ga je pronaći u manje ili više kamufiranim obliku u desetinama književnih dela, u slikarstvu, vajarstvu, muzici ili igri. Na naročiti način kosmički mit čovečanstva bio je izražavan u pozorištu. Naime, određivo je samo prostornu organizaciju predstava i nepovratno je otisnut u arhitekturi pozorišta.

Prostor i pozorišna arhitektura, način sredinjanja terena i scenografije kao i raspored gledališta predstavljaju knjigu iz koje se može pročitati mnogo informacija na temu socijalne, političke struje, misionarnih tokova i duhovnog života svake epohe ili sredine; predstavljaju model u kome su osobine društava kodirane. Istovremeno, u pozorišnom prostoru otisnuta je »kosmička svest« ljudi određenog vremena.

Zapažanje da je pozorište model sveta i obrnuto – poređenje sveta sa pozorištem – ima veoma dugu tradiciju. Mada se ne odnosi samo na prostorni aspekt – otkriva da je osnovna prostorna struktura pozorišta identična sa vizijom čitavog kosmosa koja odgovara određenoj epohi.

Kao i prostor u kome se odigrava radnja velikog mita – pozorišni prostor je prvobitno dihotomičan: scena i gledalište, teren i teren posmatranja. Kosmos pozorišta izgleda da se raspada na međusobno suprotstavljene galaksije gledalaca i glumaca, igre i stvarnosti. Ipak, to je statična slika pozorišta, slika pozorišta u kome se ne odigrava drama.

Pesnik ili luda, koja je prva uporedila svet sa pozorištem mora, da je to uradila posle predstave. Zapazili je tu neobičnu snagu pozorišta koja uzrokuje da divedelni prostor za vreme predstave može preko radnje da bude integriran. Naime, predstava postoji kao proces do kog dolazi između glumaca i gledalaca, proces zasnovan na razmeni misli, oseća-

nja, emocija i energije, na uzajamnom delovanju i interakciji; njegov cilj je otkrivanje promene i stvarne promene, pozivanje zajednice ljudi i sjedinjavanje prostora.

U samom prostoru pozorišta može, dakle, biti realizovana struktura komičkog mita.

2.

Između čoveka i prostora koji ga okružuje stvaraju se različite veze. One se ispituju u nauci i predstavljaju putem umetnosti. Određuju ljudsko ponašanje u svim situacijama. U sadašnjem trenutku razvoja civilizacije sve više smo svesni koliko nas brojne i jake veze sjedinjuju sa najširem shvaćenjem sredinom. Održavaju se kongresi na temu zagadivanja vazduha. Sklapaju se konvencije o odbrani čistoće morskih voda. Sociolozi i biolozi, eksperti i političari diskutuju o spasavanju drveća i trava, planina i pejsaža. Čovek se iznenada oseća kao ptica koja je selila na rasutu naftnu mrlju na okeanu i nije u stanju da poleti; oseća se kao brodolomnik na malom ostrvu koje guta plima okeana. Tu plima izazvao je sam čovek. Narušena je ravnoteža stihijih. Sa dosad nepoznatom jasnoćom postajemo svesni uzajamne zavisnosti, vezu čoveka sa čovekom, čoveka sa materijom, sa okolinom, sa prostorom.

Sa naročitim jačinom odnos čovek-prostor funkcioniše u pozorišnoj predstavi. S jedne strane, na realan i opipljiv način u pozorištu se dokazuje činjenica da čovek emanira, artikuliše i određuje prostor koji ga okružuje, daje mu smisao i izraz. S druge strane, uticaj prostora na čoveka, na njegovo ponašanje i način života, vrsta i karakter ekspresije, na stav prema drugima u pozorištu je upadljiv. Predstavlja element materije od koje je načinjena predstava.

Outada pozorišni prostor, s jedne strane, govori o ljudima koji se u njemu okupljaju i rade, o gledačima i glumcima, predstavlja refleks njih samih, njihovog duhovnog života i spoljašnjeg ponašanja. S druge strane, definije njihovu delatnost i mogućnosti izraza, uticaja na sadržaj njihove puruke, njihov je sastojak. Dvorska predstava u balskoj sali preuredenoj na *theatrum*, odigrava se u pristvatu monarha, brojnih ambasadora i dama u renesansnom italijanskom zamku bila je stvarnost koja se razlikovala od predstave komedije *dell' arte* koja je mogla baš u isto vreme da se prikazuje u obližnjim ulicama, na pisti postavljenoj pod golim nebom, okruženoj sa svih strana posmatračima. Premijera u *Metropoliten Opera House* u Linkolnovom Centru u Njujorku na koju dolazi hiljadu i po dama u dugim haljinama i hiljadu i po džentlemenima u smokinzima – prolaze pored fontana osvetljenih obojenim svetlima, koračaju po debelim tepišima foajea, sedaju u pozlaćene fotelje, okruženi mermerom i žirandolima, ispred mesnatih borda zavesa dok dirigent i muzičari završavaju sa popravljanjem frakova, a glumci – bogatim kostimima; ta premijera je apsolutno drugačija umetnička, društvena, kulturna činjenica od one probe koja je već postala predstava (premijere nije bilo niti će biti) u prijavoj rupi pozorištanca off-off Brodweju u kome na polomljenim stolicama, na podu, uz umrlijane zidove sede i igraju, njih su se u taktu muzike i razmenjuju osmehe glumci i gledaoci, prijatelji, poznanici; ima ih četredesetak, možda i stotinu, pol se ne može razlikovati ni po odecu ni po kosi.

Određeni tip publike se okuplja u određenim prostorijama. Predstava se off-off-a uposte ne bi mogla da se odigra u Linkolnovom Centru. Čak ni u maloj, eksperimentalnoj sali u pozdemlju *Vivian Beaumont Theatre*. Ne bi imala atmosferu, raspoloženje, napetost, izraz – ne bi nastala. Realizacija opere zahteva specifične tehničke, akustičke, pa i finansijske uslove. Neodvojivo je u vezi sa uslovima italijanskog baroknog pozorišta. Sa njegovom salom i scenom. Malo ko bi od prosečnih gledalaca *Metropolitena* ikada došao na Grinič Vilidž. Niko od

gledalaca iz Grinič Vlildža, čak ni sa ulaznicom, ali bez kravate, sigurno ne bi bio pušten na premijeru opere u Lincoln Centru.

Između prostora, predstave, glumaca i publike postoje raznorodne, tesne, uzajamne veze. Prostor, arhitektura, raspored terena igre i terena posmatranja su elementi pozorišnog sindroma. Poznavanje pozorišnog prostora širi znanje o celom pozorištu.

Svaki čovek je od drugog čoveka posmatran u kontekstu prostora, u okruženju predmeta i prirode, tame i svetla. Kao u oreolu. Nemoguća je druga situacija: psihička ili fizička. Mada često, svesno ili nesvesno, izdvajaju čoveka iz tla i okoline, ipak ona nikada ne nestaje, ostaje kodirana u viziji samog čoveka, njegovog je sastojak koji se ne može eliminisati. Cak i silku ljudske glave koja zauzima celu površinu filmskog ekranu percipiramo zajedno sa temom koja je okružuje. Čak i u najintimnijem uvećanju fragment tela je površina koja se širi na svoju okolinu, koja kao sočivo skuplja ono što ga okružuje. Čovek nikada nije sam – za druge. Nikada se ne otkida od drugih ljudi, od prostora koji ga okružuje ili bar od svoje senke. To su uvek znali majstori ceremonija, arhitekti, umetnici i vaspitači.

U pozorištu, u raznim vrstama predstava moguće je pronaći tri osnovne situacije. Čoveka vidimo: 1. na tlu i u okruženju prirodnog prostora, 2. u veštačkom prostoru i 3. među drugim ljudima.

U starogrkom i srednjevjekovnom pozorištu, u nekim tipovima renesansnih predstava, u savremenoj predstavi na otvorenom i na ulici, svakog čoveka – bilo glumca, bilo gledaoca – okruživo je i okružuje prirodan prostor: da li je to sama priroda ili delo ljudskih ruku – arhitektura, automobili, izložbe – to je sa tačke gledišta predstave, prirodan prostor, nekarakterisan, nearanžiran.

U starom Rimu, a kasnije, od baroka počinjući, prostor koji je okruživao svakog čoveka za vreme predstave – i gledaoca i glumca – najčešće je bio veštački. Bio je specijalno konstruisan za potrebe pozorišta. Imao je određene raščlanjene karakteristike, opremu, ukraše. Gledalac je glumca video na fonu dekorata. Slikarskim sredstvima na njemu su bile prikazane planine i dvori, ulice i dvorišta. Izveštanošć, konvencionalnost, neprirodost okoline dovedeni su u ekstremnosti. Nije čudno što je glumac u želji za postigne harmoniju sa tom vrstom prostora, primenjuje neprirodne geste, preteranu mimumiku i šminku. Tehnički telefon, obešeni reflektori, zidovi koji se regulišu i podijumi stolice koje se okreću i zvučnici u savremenom pozorištu-studiju su takođe neprirodna pozadina kao i barokna naslikana zavesa. To je tehnički, klinički, veštački prostor.

U mnogim svakodnevnim prostorima i nekim tipovima predstava – dominantly i često jedino tlo i okolina predstavljaju drugi ljudi. Za pozorište mnogih epoha ta vrsta sistema je bila najeljenvija i privjetvana kao najkorisnija. Od antike pa do poslednjeg talasa avangarde postoji i u ciklusima se za velikom snagom vraća želja baš za takvim planiranjem pozorišnog prostora u kome će čovek biti viđen od drugih ljudi na pozadini drugih ljudi, s njima u vezi, okružen njima. Otuda okrugli tereni igre okruženi sa tri ili četiri strane gledaocima, otuda prostrani proscenijumi koji zalaže u dubinu gledališta i koji se gledaju sa strane, pod ugлом. Glumac koji se kreće u areni ili na prosceniju češće se vidi na pozadini od drugih gledalaca, nego na tlu dekora. On je zajedno, sa nama – gledaocima.

U tom sistemu deluju dva suprotna mehanizma koji se dopunjaju. Glumac koji deluje blizu gledalaca je nekako njihov predstavnik, naš predstavnik. On je neko od nas. Tako se shvata u Grčkoj koji deluje blizu gledalaca je nekako njihov predstavnik, naš predstavnik. On je neko od nas. Tako se shvata u Grčkoj koji je igrao u svetom krugu okruženom gledaocima. Glumac je istovremeno neko izabran, neobičan, neko ko predstavlja lik drame. Istupio je za korak iz gomile, stupio je na sveti teren. Nije, dakle, toliko neobičan koliko je postao to. Ako je neko od nas, onda i mi možemo da okusimo neobičnu promenu.

U istoriji pozorišta postojale su tendencije ka radikalnom prostornomodeljivanju, a istovremeno i izdvajanje gledalaca od glumaca i tendencije prema

potiranju razlika, među njima i uklanjanju granica njihovih teritorija. Upadljivo našminkan glumac sa zlačanim ramom scene je neko tuđ, dalek. Čovek u džinsu koji me gura prolazeći između drugih gledalaca koji sede na podu male sale je neko svoj, bližak. Razlikuje ga način delovanja, a ne odeača i teritorija.

U osnovi ove tendencije pronaći ćemo čovekovu želju za transformacijom. Različita su bila sredstva njenog izražavanja. U nekim kulturama ljudi su najizrazitije bili uvereni da se transformacija izvršava prelaskom sa jedne teritorije na drugu, preoblačenjem u kostim i odvajanjem od drugih ljudi. Promena je bila shvatana kao naročita, izuzetna, pristupačna malobrojnim ili pristupačna samo u mašt i snu, u svetu fikcije i mita. Ta vrsta svesti može se pročitati iz prostora, kostima, dekora i konvencije pozorišta antičke, barokne i romantizma.

I obrnuto: uverenje u mogućnost duhovne promene svakoga, u pristupačnost raja na zemlji eminira iz srednjevjekovnog pozorišta, naturalističkog pozorišta i iz mnogih savremenih avantgardnih predstava. Čuvana predstava *Living Theatre* – a zvala se *Seda raj (Paradise Now)*.

Pozorišno stvaralaštvo i misao o pozorištu u svojim osnovama i svojim krajnjim ciljevima uvek su imali samo jednog čoveka. Umjetnost pozorišta u celoj istoriji i svim pojavama uvek je bila umjetnost živih ljudi pozivana na neko vreme i u ograničenom prostoru. Njene kategorije postojanja su, dakle, iste kao kategorije postojanja čoveka. Govoreći o pozorišnom prostoru uvek je potrebno imati na umu njegov ljudski aspekt. Skalu pozorišta – kako u prenosnom, tako i u doslovnom smislu – označavao je u svojoj telesnosti i duhovnosti – čovek. Pozorišni prostor uvek je bio na najrazličitije načine organizovan oko čovekove figure, čovekovog tela. Ali samo je ponekad bio prikladno mesto za izražavanje i otkrivanje čovekove duhovnosti.

„... Pozorište je, koliko znamo atrijum nebeskih pitanja...“ napisao je 1862. godine poljski filozof, pesnik i dramaturg Ciprian Norwid (Cyprian Norwid) u drami *Glumac*.

Atrijum u staroitalskim kućama bila je prostorija ispred glavnog stambenog prostorija u kojoj je gorela vatra; u antičkim kućama glavna sala se zvala atrijum i bila je osvetljena kroz četvorougaoni otvor na krovu ispod kojeg se nalazio kolektor za kišnicu. U srednjem veku atrijum se nazivalo dvorište ispred crkve koje je bilo okruženo stubovima, a služilo je za trem. U medicinskim atrijum je srčano pretkomorje.

Verujemo da je Norwid znao za sva ta značenja. Zato je, kao i uvek u njegovoj poeziji, metafora pozorišta – atrijum tako prostrana i konkretna, istovremeno. U atrijuju je gorela vatra i u njemu se sakupljala voda. Bio je trem svetilišta. Pretkomora je srca. Dakle, pozorište je upoređeno sa sedištem stijaha, mestom kulta i centrom života. Ali atrijum je i određena arhitektura, prostorni sistem.

3.

U svim kulturnim rođenjima pozorište se vidi u onom trenutku kada se stvarna rednja misterijuma (obrađa), religijske ili magijske ceremonije zamejuju imitatorskom radnjom. I pozorište, kao i misterija koja mu prethodi, ima istu srž: žrtvu i iste ciljeve: utvrđivanje veze između zemlje i kosmosa, uzdizanje ljudskog do božanskog, sjedinjavanje prostora.

Pronicanje u psihu žrtve ili glumaca je teško i spor otko kada oni veruju, a kada ne veruju, u stvarnost svojih radnji ne može da bude rešen. O psihičkim procesima učesnika, o unutrašnjim posledicama učestvovanja u radnji, o njenom shvanjanju i preživljavanju možemo ipak da saznamo na osnovu okolnosti u kojima se odigrava žrtva – drama. Najviše informacija ipak pruža organizaciju prostora.

U prostoru koji se koristi za odigravanje neke radnje kodirana je priroda te radnje, a takođe – šire – konceptacija stvarnosti koju prihvataju njeni učesnici.

Stare knjige i priče, zapisivane odvukada, punе su, ponekad, veoma detaljnih opisa žrtava.

Jedna od najstarijih je priča o žrtvi dvojice braće, Kaina i Abela. Kain je žrtvovan poljoprivredne plavove, a Abel prinese od prve stade svojega i od njihove pretiline (Prva knjiga Mojsijeva, 4. 4). Biljna

žrtva nije bila draga Jehovi i sigurno nije bila efikasna. Jehova je više voleo krvavu žrtvu. Ipak ne znamo detalje koji se odnose na način prinošenja Kainove žrtve. Donosi ih opis krvave – već bez oklevanja – žrtve Noja posle potopa. Noje je izgradio oltar, „... i uze od svake čiste stoke i od svih ptica – čistih i prinesa na žrtveniku žrtvu paljnice“ (Prva knjiga Mojsijeva, 8,20 – 21). Iz teksta Knjige postanka vidi se da je žrtvi asistirala i posmatrala je i učestvovala u njoj u mnogobrojna Nojeva porodica. Dakle, postojao je oltar – to mesto kosmosa na kojem je gledao Jehova i osećao ugodni miris žrtve, postojao je sveštenik – Noje, koji obavljao žrtvovanje, postojali su učesnici (svetoci, gledaoci, porodica Nojeva; bile su životinje i žrtvene ptice, korišćen je nož, orude, drvo, vatra. Jehova je govorio Noju. Sigurno je i Noje govorio Jehovi i okupljenima. Jehova je bio gore. Noje je bio na njuvu zemlju. Žrtveni dim je „odlazio“ u nebo. Žrtveni dim je povezivao zemlju sa Adom. Odisej je mačem iskopao takvu jamu u zemlji Kimerijancu da bi dozvao umrle. Žrtvu su činili plodovi ratarstva, brašno, med, mleko i vino. Međutim, i ta žrtva bez krv kao i Abelova žrtva uz molitve nisu dale rezultate: Duše umrlih su počele da izlaze iz Ebrej tek kada je Odisej ubio ovce i iz njih istočio krv u dušu jama. Evikasna je bila krvava žrtva.

Dim iz pećene ovce podizao se gore prema olimpijskim bogovima, a krv je tekla dole umrlima. Odisej – sveštenik razgovarao je sa umrlima. Nije nedostajalo ni gledačima. Bili su to prijatelji Odiseje Parmedes i Euriloh (Odisej, XI pesma).

Odisejeva žrtva je interesantna kao veoma stari zapis podele obrednog prostora u tri dela: žrtvi koja je delovala „prema gore“, priključeno je delovanje usmereno „prema dole“, ka tajanstvenim silama i stanovnicima podzemnog sveta. U tački preseka zemlje i podzemlja stajao je čovek.

Jos starija inokongrafska svedočanstva i priče koje prikazuju tu istu viziju prostora u tri nivoa odnose se na Ozirisa. Obredi održavani u njegovu čast obuhvataju sveto oranje i svetu setvu kao i postavljanje figure bogu u grob – dakle, radnja usmerena „ka dole“; sledeći deo obreda odnosi se na vaskrasavanje Ozirisa i njegovo obožavanje. Put Ozirisa se sa zemlje do podzemlja, odande na nebo i opet u podzemlje gde je vladao kao vladar umrlih, oslikava vertikalnu konцепцијu prostora u kome zemlja i delovanje ljudi pronalazi stalni odnos prema gore i dole, u kosmos i podezmi svet.

Oziriski obredi skreću pažnju na dva druga, neobično važna aspekta korišćenja prostora u prvočitnom odredu: pokretljivost i pripisivanje nekom terenima svetosti u zavisnosti od odlike i potrebe ljudi. Oba ta aspekta pronađene su u raznim pozorišnim formama sve do naših vremena.

Pohodi, procesije, povorka uz obavljanje obrednih radnji uz pratnju pesama, bili su izraz potrebe – bilo je potrebno provoditi blagoslov na različita polja i vinograde. Pokretljivost je bila zasnovana i na vertikalnoj viziji prostora: bilo gde da čovek izvrši sveti čin, on tamо uspostavlja kontakt sa kosmičkim silama.

Iznenadujuća je sloboda korišćenja prostora u tim prvim obredima. Izražava stav čoveka – pronađaća, čoveka koji osvaja svet. Dionizijski obred se obavljao u starim vinogradima i na novim poljima. Na svakom bivalištu Izraelci su postavljali Kovčeg i podizali šator – Svetinju. Svako novo mesto bilo je dobro za održavanje kulta. Čovek je prostor podređen sebi.

Sigurno postoji zavisnost između pokretljivosti obreda i stepena naseljenosti određenog plemena. Poznato je da su obredni pohodi bili pre svega oblika nomada, a onda ratera. U gradskim obredima koje su obavljali naseljeni ljudi obred su se skraćivali, nestajali. U formi parada, defilea, demonstracija, protestnih marševa, hodočašća i procesija ipak su istrajali do našeg vremena, pa čak tu i tamo doživljavaju renesansu. Ciljevi njihovog održavanja su slični kao i pre mnogo vekova: radi se o prekoračenju granica, preuzimanju vlasti, uvođenju blagoslova, pokazivanju snage, jačanju zajednice.

Pripisivanje i davanje svetosti i svečanosti prvočitno i svakodnevno običnim mestima je druga, veoma staru funkciju kulta i pozorišta.

Koncepcija artikulisanja prostora kao sakralnog od čoveka na osnovu njegovih odluka i snage nje-

gove molitve u istoriji se sudarala sa koncepcijom podređivanja prostora čovjeku: neki prostor je kao takav bio sakralan i, da bi uspostavio kontakt sa božanstvom, čovek je morao da dođe do određenog mesta, da stupi na određeni teren. I tako, jedan od najvažnijih sižeća *Biblje* je borba između svetog mesta Izraela, u početku prenosnog, a kasnije neodvojivo vezanog sa svetinjom u Jerusalimu, koju je Salomon izgradio, i stela, »rezbarije« i kipovi palestinskog naroda i samih Izraelaca koji su se okretili od Jehove. Takođe je poznato da se u ranim vekovima hrišćanstva odigrala borba između običaja obavljanja pričesne žrtve u privatnim kućama i težnjom da se lociraju isključiva u svetinjama. Radilo se o tome da li svako ljudsko sedište može da postane svetinja, da li crkva može da »dode« ljudima ili ljudi treba da dolaze u crkvu. Slično je u oblasti umetnosti, bilo da se svakodnevni prostor artikuliše kao umetnički, preko čovekove stvaralačke delatnosti, bilo da se prihvata da su za svetinje umetnosti priznavani samo tereni i specijalne građevine (pozorišta, odeoni, muzeji, akademije). Zato su u nekim epohama, na primer, slikari deljeni na one koji izlaze u određenim galerijama ili salonom i na ostale. Radilo se o tome da li čovek definije, imenuje, savladava i podređuje sebi prostor ili prostor definije čoveka i osobinu njegove delatnosti.

U oblasti pozorišta srednjovekovne misterije prikazivane u gradskom prostoru, kućne predstave u gradskim domovima na Britanskim ostrvima, u palatama i u dvorcima velmoža na čitavom kontinentu, nastupi grupa komedije *dell'arte* improvizovani na trgovima i svratištima sukobili su se polovinom XVII veka sa predstavama koje su igrale stacionirane grupe, vezane za stalna sedišta, sa građevinama smeštenim jednom zauvek na jednom mestu; ljudi su morali da dolaze u pozorište, a ne pozorište do ljudi. Slična borba odigravala se šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka između »novog pozorišta« koje je programski odbacivalo zgrade i pozorišne sale, i »tradicionalnog pozorišta« koje je bilo vezano za stalno sedište.

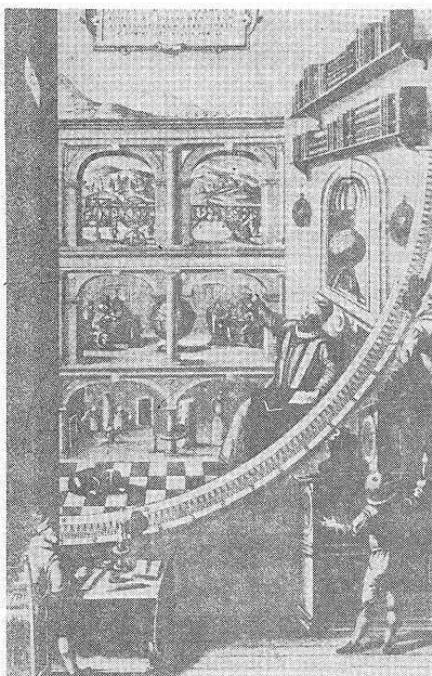
Čak i najvidljivi – čini se – znak stacionarnosti – oltar – u početku nije bio karakterističan samo za naseljene narode. Nomadi su gradili provizorne oltare koje su koristili samo jednom, ili prenosne, sa kojima su putovali sa jednog mesta na drugo. Pravljenje oltara na kojima se i oko kojih se izvršava žrtva poznavaju mnogobrojne kulture.

U početku je oltar bio pristupačan sa svih strana. Dakle, predstavljao je centralnu tačku sveta. Nalazio se na mestu presecaњa neba i zemlje. Izražavao je vezu zemlje i neba. Bio je osa koja je povezivala i srednji kosmos. Oltar je dovodio boga na određeno mesto zemlje. Bio je, dakle, stepenik prema bogu, prema nevidljivom, prema transcedentalnom. Označavao je oblast napojuvu *scrumum*.

Bez sumnje, oltar je prvi poznati element isključivo pozorišnog prostora. Povezuje kult sa pozorištem i traže u pozorištu vekovima, čak i onda kada radnja koja se oko njega odigrava gubi odlike kulta, štaviše: oltar organizuje pozorišni prostor i onda kada više fizički nije u njemu. Na sredini orkestra Pozorišta Dionizija u Atini i danas se vidi tamnije mesto koje je ostalo od osnove oltara.

Prvobitni, jednostavan, obložen busenjem, drveni ili kameni oltar u brojnim kulturama počeo je da se povećava za sledeće zone. Izražavajući vertikalnu koncepciju prostora istovremeno je organizovan horizontalni prostor. Uspostavlja je hijerarhiju društva koje ga je okruživalo, s vremenom je postao četeći svedok promene koncepcije sveta sa vertikalno na horizontalnu, odnosno, ni manje ni više, sakralne u laičku. Bio je to dugotrajan proces, paralelan, mada ne istovremen sa promenom misterije u pozorišnu predstavu.

Moguće je pretpostaviti da ni sama misterija u svojoj suštini nije bila prvočin, da je bila institucionalizovana, društveno ostvarivanje onoga što se rodilo kao duhovno, unutrašnje, autentično iskustvo pojedinca, a onda male porodične, plemenske zajednice. Dopravljanje do lične, pojedinačne potrebe veze sa kosmom, težnja ka transcendentiji i besmrtnosti, želja da se iskusni svoja duhovnost bila je osnova i kulta i pozorišta. Takođe bila je i nuda moralista i umetnika.



Moguće je pretpostavljati da rano formalizovano i uokvireno spoljašnjim, preciznim propisima i delatnostima, stavljeni u okvire prostorija, dekorisano predmetima i građevinama.

Opis Svetе Građevine koji potiče, verovatno, iz XIII veka pre nove ere, sadržan u Knjizi Izlaska na zapanjujući način oslikava tu radikalnu i javnu pravobitnog čina u pozorišnu ceremoniju.

Sa pozorišne tačke gledišta najviše nisu interesuju sam hram. Čitajući biblijski tekst može se posmatrati kako je čovekova potreba svodenja nejasnog na zemaljske kategorije bila stavljena u Jezovinu usta, kako se drastično prvočin i spontan, nadahnut i pokoran kult pretvara u pompeznu teatralizaciju i formalizuje se bez ostataka već nekoliko vekova pre Hristovog dolaska.

»A šator ćeš načiniti od deset zavjesa od tankog platna izvedenoga i od porfira i od skerleta i od crvca; i po njima da budu vezani heruvini. Jedan zavjes neka bude dvadeset osam lakača dug i četiri lekata širok; svaki zavjesi da budu jedne mjere. Pet zavjesa neka se sastavljaju jedan s drugim, i pet drugih zavjesa neka se sastavljaju jedan s drugim. I načini petiju po porfiri po kraju jednoga zavjesa, gdje će se krajevi sastavljati, i tako načini po kraju drugog zavjesa, gdje će se krajevi sastavljati. Pedeset petalja načini na jednom zavjesu, a pedeset petalja načini...« (Knjiga Izlaska, 26. 1–5) i tako dalje, veoma tačno i precizno sledi uputstvo za Hram, Oltar, Dvoriste. Nastaje prenosni hram-šator. Pri tome dolazi do velikog karakterističnog pomeranja: žrtveni oltar, pre toga jedino, a istovremeno, centralno mesto susreta čoveka sa Bogom, gubi svoj značaj, ostaje na dvorištu, ispred šatora-hrama. U hijerarhiji prostora sada, dakle, zauzima mesto u trećoj zoni, računajući od centra sveta. Prva zona rezervisana je za kovčeg koji se nalazi na Najsvetijem, tajanstvenom Mestu; u kovčegu se nalazi tablica sa zapovestima. Druga zona je sveto mesto sa oltarom, više ne žrtvenim, već simboličnim, kadičničkim.

Ceo taj podeljeni teren ima tri zone: Najsvetije Mesto – sa sedištem Boga – slika neba; sveto mesto – teren prinošenja duhovnih darova – teren transformacije; dvorište – mesto krvavih žrtava – ljudska zona, pristupačna narodu, javna, čulna. Sveti mesto sublimiše krvave žrtve u simbolične žrtve: dim kandila. Najsvetije mesto je zatvoren, nepristupačno, tajno, daleko.

Vertikalni poretk je zamjenjen horizontalnim. Vertikalni sistem u kome se čovek, narod okupljen kod oltara, obraćao gore, imajući iznad glave Boga, a pod sobom zemlju i podzemni svet – srušen je, sekularizovan, u potpunosti je spušten na nivo zemlje.

Prema istom principu naseljena plemena su počela da prave kamene hramove. Bog je simbolizovan. Oltar se nalazio na pola puta između čoveka i boga. Bio je to put sledećih približavanja nepoznatom. Ipak – sa čovekove tačke gledišta – znalo se šta stoji na kraju puta: predmet, sanduk, oltar, tron. Pre toga Bog nije imao mesto na zemlji, nije dopuštao da se ograniči horizontom, razdaljinom. Izlazio je iz ljudskog poretka i samog čoveka – prenosio je božanski poretk. Bio je gore, Nematerijalan. Duhovan. Bio je vatra... Sunce. Mesec. Stihija. Oblak. Sada je zamišljen, sputan, začaran u materijal. Oblak i kamenu tablicu deli provajlja. Imaju drugačiju formu postojanja. Kamenu tablicu i zlatno tele ne deli veliko rastojanje. Malo se razlikuju. Materijalni su. Potreban je veliki napor vere i meštice da bi se bog razlikovao od njegovog zamišljanja, da se realnom dà nerealno značenje. I – ljudski – lakše je verovati u tele: simbolizuje bogatstvo, snagu, dobrobit, mnoštvo. A u sanduku su tablice od sirovog kamena.

Svet je podjelen na segmente: sveti, zabranjen, zatvoren, ogradi, okružen zabranama teren – tabu teren – i ostatak. Označavajući na površini zemlje jednu svetu oblast u ljudskim kategorijama jeste hijerarhizovan prostor: do centralne tačke, sa svakog mesta je bliže ili dalje. Vertikalna vizija sveta je različita: iz svakog mesta na površini zemlje do neba je bilo podjednako blizu.

To su dve osnovne, obe prastare koncepcije prostora i vizije sveta. Vertikalna i horizontalna. Uspravna i položena. Božja i ljudska. Duhovna i materijalna. Kao i u različitim kulturama one su se borile, preplitale i mešale u celoj istoriji pozorišta.

4.

Ovu priču promena pozorišnog prostora priča reditelji.

Zadatok koji sam sebi postavio pišući ovu knjigu ne bi bio ispunjen i doveden do kraja kad istorijski izveštaj ne bi bio dopunjeno nekolikim postulatima za budućnost. Pri tom ne nameravam da opštem neko novo pozorište koje sam ja izmislio. Poznajem suviše utopiskih i nikada ostvarenih projekata »pozorišta budućnosti«. Pre se radi o rekapitulaciji onoga o čemu govorim istorija pozorišnog prostora i što predstavlja moja iskustva. Neće to, dakle, biti predozici, već sugestije. Ne samo moje. Postoje već vekovima. Raznolike. Ponekad su ispunjene u arhitekturi. Sigurno se teško mogu sa sobom složiti. Možda će jednom postati osnova razgovora nekog reditelja i arhitekte. Onda bi cilj nastanka ove knjige bio ispunjen.

POZORIŠNI PROSTOR TREBA DA SLUŽI DRAMATURGIJI

Sve do XIX veka, a praktično do nastanka Zadužnice Mickjevića (Adam Mickiewicz), ritam razvoja dramaturgije u principu je bio saglasan ritmu promene pozorišnog prostora. Između drame i prostora postojale su stalne, uzajamne veze i zavisnosti. Drame su pisane sa svešću o tome da će biti igранe u određenoj arhitekturi, uz korišćenje konkretnih, poznatih uređaja, na takvoj, a ne drugačioj udaljenosti od gledaoca, osvetljenju, dobu dana. Samo ponekad je drama artikulisala nov prostor. On je evoluirao pod uticajem filozofije i društvenih promena, novih ideja i koncepcije sveta, a ne literature. Drama se prilagođavala prostoru i instrumentalizovala ga. Dakle, u odnosu na dramu prostor je bio islužan, ali istovremeno joj je nametao formu, izražajna sredstva, konvencije. Nove zadatke prema prostoru drama je postavljala oprezno, postepeno i retko. Problem prostora za retrospektivni repertoar pojavio se u vreme renesanse. Nastalo je pitanje kako igратi antiku ne raspolažući njihovim pozorištima. Otuda studije Vitruvija postojecihi ruini, otuda laboratorijske konstrukcije za predstave Terencija ili Sofokla. Ali posle formiranja baroknog pozorišta taj problem kao da je prestao da uznenimira. Pozorišni život se opet zasniava na savremenom repertoaru, koji je bio u saglasnosti sa stanjem razvoja arhitekture, a retko postavljeni stari komadi jednostavno su, bez ceremonija, bili

prilagođavani mogućnostima i aktuelnim konvencijama. Nova dramaturgija je nastajala za stare scene. Protiv italijanskog pozorišta pobunio se Mickjević ali još je i Norvid (Norwid) pisao »strog prema zahtevima scene«, kako je sam govorio. Problem se opet vratio krajem XIX i XX veka. Da bi se pronašao pravi prostor za antičku dramu okrenulo se u rekonstruisanju Šekspirovog pozorišta. Ali i dalje se antička srednjovekovna i elizabetanska dramaturgija, *Zadušnice Mickjevića* ili *Satenske cipelice Klaudea (Cloude)* igraju na scenama – kutijama. Avangardna drama dvadesetog veka izrugivala joj se i restarula iznutra, ali ni Vitkaci (Witkacy) ni Jonesko (Jonesco) se nisu okrenuli od nje. Masovna dramaturška proizvodnja druge polovine XX veka je bila – *nolens volens* – i dalje tesno u vezi sa italijanskim pozorištem. Potrebljeno je dodati da se zahtevi, potrebe i konvencije opere nisu bitno menjali od ranog baroka.

U XX veku se polako širila svest o tome da ne treba drama da bude poslušna prostoru, već obrnuto: da prostor ima obavezu u odnosu na dramu. Mora da omogući realizaciju starih komada u takvim uslovima za koje su bili napisani, takođe mora da odgovara novim zahtevima koje ističu dramski pisci. U sadašnjem periodu razvoja samog pozorišta i pozorišne svesti sve više varvarska i nemoguća za prihvatanje postaje praksa radikalnog slamanja i menjanja strukture starih i novih drama preko njihovog postavljanja u prostore koji im ne odgovaraju. Prirodno, praksa adaptacije, ukorenjena u pozorište XX veka otvara izvesna vrata. Ako se prenošenje romana, poeme i reportaža prihvati kao opunomoćeno, utoliko pre kako se rasprostranjeno misli – moguće je uvesti na scenu – kutiju drame napisane pre njenog nastajanja ili čak i one koje su u XX veku usmeravane protiv njenih konvencija. Ovi zahtevi davali su ponekad vredne rezultate ali samo onda kada ih je pratila jasna svest da se radi baš o prkosnoj adaptaciji, o pastišu. Međutim, češće se besmisleno potira originalna specifičnost starih komada.

Da bi se tome suprotstavio postavio se zahtev da se svaki put organizuju takvi prostorni uslovi koji su u određenom delu kodirani, u kojima ono, što je najvažnije, samo može da pokaže punoču svog izraza.

U praksi to može da označava veoma različita rešenja.

Predstave antičkih tragedija postavljaju se u Epi-daru, u mnogim starim pozorištima na terenu Grčke, Italije, Jugoslavije, Francuske, Izraela, Španije. I zaista, govorim da to je ličnog istekstva, koje sam delio sa hiljadama posetilaca iz celog sveta, taj način predstavljanja antike deluje snažno.

Rekonstrukcije prostora i radnje srednjovekovne mistrije, koje su ponekad obavljane sa velikom preciznošću, čak i spektakularno, najčešće su iznutra bile mrtve. U unutrašnjosti barokne zgrade misterije su postajale predstave »za gledanje«. Njihova sveta radnja postajala je niz parodija i praznih imitacija. Možda je blizu žive rekonstrukcije misterije bio Leon Šiller (Leon Schiller) kada je sa mladim ansamblom *Redute* radio na predstavi *Uskrs* prema Mikolaju (Mikolaj) iz Vilkojecka (Varšava 1923).

Ekvivalent srednjovekovnog pozorišta u savremenim društvinama bile su radnje masovne mirodopske demonstracije koje su se odigravale pod parolom *non violence* pod vodstvom Martina Lutera Kinga (Martin Luther King) šezdesetih godina u Sjedinjenim Američkim Državama ili su to religijska hodočašća iz Varšave do Jasne Gore, pa i gradske i seoske procesije za Uskrs i Božje Telo.

I danas zatvorena tajna ostaje fenomen Šekspirovskog pozorišta. Rekonstrukcije njegovog pozorišta u XIX. veku, vodile su nastajanjem veštačkih, laboratorijskih lišenih atmosfere i zasićenih tehnikom terena. Sedeći u takvim pozorištima (na primer, u Cicesteru) doživljavaju sam razočarenje; sve je bilo čisto mlako, glatko, precizno i vešto. Slično je po pravilu, sa predstavama Šekspirovih komada na scena-ma-kutijama. Sa Šeksprom sam se zaista srećao samo jednom u veoma običnom pozorištu, u gužvi prepunjene sale, na gostovanju putujućeg pozorišta, u blizini sa glumcima, u talasima emocija, aplauza i smeha koji su plavili gledalište kada bi neka rečenica komada napisanog pre skoro četiri

stotine godina izazvala asocijacije na aktuelnu političku situaciju. Možda je slično bilo krajem XVI veka u Londonu? Prostor *The Theatre*, *The Fortune*, *The Globe* i drugih pozorišta bio je tesan. Koncentrisan. Gust. Oko glumaca, u maloj zgradbi, blizu njih, guralo se dve, tri hiljade ljudi, većinom prostih, primitivnih, sa spontanim reakcijama. Prateći scene rata Dveju Ruža sigurno su istim uzicima zagrevali glumce za borbu kao i petlove koji se bore do poslednje kapi krvi a koje posmatraju u drugim danima nedelje. Ali ti su ljudi umeli i da se koncentrišu, da ne grizu kobasicu i ne ispiju pivo, da učete za vreme filozofskog Prosperovog monologa, da se duboko potresu ispoštujući zaljubljene Rozalinde, ili smrću mladene Julije. Sam prostorni sistem je stvarao pritisak, napetost, pojačavaju je sukobe. Suočavao je i zbiljavao lude. Takav prostor očekujem za inscenaciju Šekspirovih komada.

Operski i dramski repertoar XVII., XVIII. i XIX veka izaziva paradoksalne teškoće: neraskidivo je vezan za italijansko pozorište, a baš u njemu je najteži za realizaciju u skladu sa svojim specifičnostima. Savremeno italijansko pozorište je, opterećeno mrežom električnih žica, sporodelujućim hidrauličnim propaladištima i bučnim rotacijama, izgubio svoju nekadašnju, živu unutrašnjost: mašineriju koja je služila za otvorene promene, čudesne transformacije i vazdušne letove. Ako se već konzerviraju stare italijanske scene, ako se po uzoru na njih prave nove scene – zašto se ne opremaju uredajima koji su nekada uzrokovali njihovo nastajanje? A ako se starim uredajima ne možemo vratiti zbog tehnologije i sigurnosti, onda ih je potrebno zamenniti određenim mehanizmima sličnih mogućnosti. Zar nikada nećemo ostvariti san Juliusa Slovackog (Juliusz Sowacki) o Goplani koja leti kroz vazduh i o Grapcu koji se pretvara u vrbu (Goplana i Grabec su likovi drame Slovackog *Baładina* – prim. prev.)?

Realistički i naturalistički repertoar krajem XIX. i početkom XX veka bio je upravo faktor koji je eliminisao baroknu mašineriju. Ona je postala nepotrebna za menjanje »pravih« unutrašnjosti, teških nameštaja, trodimenzionalnih, a ne sličnih brda i drveća sa debelim granama. Ali baš su prave sobe, mesta u parku, podrumi ili tavanii postavljeni na italijansku scenu morali da budu, po običaju, veštački; imali su prevelike, neverovatne dimenzije, bilo je veoma teško u scenskom okviru širokom deset a visokom nekoliko metara, u odnosu na publiku od hiljadu posmatrača, reproducovati blato i lišće, pršnjave židove i pačućnu, teskobu, smrad, prijestrinu i trulje – te neodvojive at – ibute atmosferu naturalističkog prostora. Nije pomogla ni teorija i konvencija »četvrtog zida«. Na iste teškoće nailazili su realizatori psiholoških i socijalnih drama XX veka, Od O'Nila (O'Neill) od Milera (Miller), od Rittnera (Rittner) do Kručkowskog (Kruczkowski); spisak autora veoma je dug: Uvek je postojala uočljiva suprotnost između želje za istinom psihе, doživljaja i ponašanja likova drama i prostora koji je okružavao te likove, prostora neverotvrđnih dimenzija, proporcija, sistema, elemenata i fakturna. Cela ta dramaturgija detalja, utišanog glasa i atmosfere, najbolje se osetila, jer su glumci na sjajnoj najslobodnije igrali a gledaoci se najviše angažovali u radnji, u malim kamenim salama. I one su, čak, najčešće bile prevelike. A zbog toga što nisu bile isplativе, uopšte ih nisu ni pravili. Realističko-psihološka drama, uvek pisana sa idejom o realnim prostorijama, dosad nije dobila za sebe odgovarajući prostor koji bi odgovarao njegovoj specifičnosti i intenzifikovao njen originalni izraz. Tu je potreban prostor koji gledaocu dozvoljava da zaista sedne sa junakom drame u unutrašnjost salona, bara ili podruma, da vidi iz blizine glumčeve lice, njegov dlan i čašu koju drži kao što se događa u filmskom približavanju (ovaj pravac dramaturgije XX veka rastao je u stalnim vezama sa filmom). Potreban je prostor koji će glumcu dati mogućnost da se posluži stvarnim a ne »scenskim« sapatom, koji će mu dozvoliti da progovori predmetima, što je još pre sto godina bio san naturalista, a danas fascinira hiperrealiste. To su zadaci koji se mogu rešiti.

Za sada još nije izgrađen prostor za poetsku dramu XX veka. Ona je smeštena u italijanska pozorišta ili u savremene promenljive prostore i obično se tamo ne oseća dobro. Potrebljano je pažljivo pročitati takve komade kao što je *Kartoteka*, *Stara žena*

leža ili *U prah Ruževića* (Różewicz), *Istrebljivač* i kratke drame Samjuela Beketa (Samuel Beckett) iz sedamdesetih godina, analizirati drame Helmuta Kajzara (Helmut Kajzar) i Semjuela Šeparda (Samuel Shepard). Takode, trebalo bi se vratiti nekim dramama Vispjanjskog (Wyspiański) – *Akropolis*, *Novembarska noć* – Klodela (Claudel), Majakovskog (Majakovski) i Brehta (Brecht). Sve one, iako su postajale osnova za zanimljive realizacije na scena-ma-kutijama, sadrže nemirnu viziju prostora koja dosad nije artikulisana. Postoje u njima realna i istinita mesta čiji se autentizam ne može zameniti metodom reprodukcije i postoji u njima nedostizan užlet poetske metafore koja sjediniće različita mesta i vremena u jedinjenje koje se ne može razložiti. Kakav bi pozorišni prostor mogao da zadovolji te komplikovane potrebe?

Misleći o prostoru pozorišta budućnosti potrebno je imati u vidu i to što će se u oblasti dramaturgije roditi sutra i prekosutra. I zato, kada bismo danas morali da podžemo zidove novog pozorišta, bilo bi potrebno da ih što šire otvaramo, a što manje da namećemo i podležemo predrasudama. Ne treba stvarati imperativ, već treba stvarati mogućnosti. Naime, sada gradimo pozorišta za XXI vek.

POZORIŠNI PROSTOR TREBA DA SLUŽI ČOVEKOVOJ RADNJI

Sa zadržujućom preciznošću gradevinari pozorišta prave grafikone vidljivosti i širenja zvuka u gledalištu. Ta dva problema: vidljivost i čujnost, a, takođe, i niz teškoća i ograničenja koja proizlaze iz gradevinskih i protivpožarnih propisa uglavnom su zaokupljala pažnju arhitekata koliko god puta da sam se sa njima susretao. Gledač i glumac su od nekih bili tretirani kao lutke: moguće je utvrditi njen prosečni uzrast, ugao viđenja, dužinu beutne kosti, staviti u fotelu (pažnja: prema međunarodnim normama razmak između redova 91,4 – 99,1 cm); postaviti iza okvira makete scene. Nepokretno. Prepostavljamo da su ponekad arhitekti tretirali predstave kao nešto što treba da se vidi i čuje. Neobavezno je da to bude sve. Analiza grafikona vidljivosti dokazuje da u preovlađujućem broju pozorišta kroz većeve mnogi gledaoci nisu videli više od polovine te-rene igre!

Sećam se kako sam iz bočne lože na nekom od spratova Pariske opere posmatrao bočni delić scene. Najbolje se video žirandol koji je visio sa platona. Za vreme pauze prošetao sam se po salonima i stepenicama. Pogledao sam u parter. Na ulazu, portir u pravoj generalskoj uniformi dao mi je kartončić sa natpisom »Sortie« jer je smatrao da izlazim-samo na trenutak da udahнем svež vazduh i da će se odmah vratiti. Taj kartončić čuvam i danas. Tamo se više nisam vratio. Ali čak i u savremenim, malim salama, gde su sva mesta zaista dobra i udobna, a akustičnost i vidljivost bez primedbi, gledač retko oseća da je predmet delovanja glumaca. Nametnutu mu je pasivnost. Delovanje glumca je samim prostorom objektivizovano, lišeno ličnog elementa. Daleko sam od omalovažavanja parametara čujnosti i vidljivosti u pozorištima. Ipak, ističem da je u svojoj suštini pozorište zasnovano na radnji. Prostor treba da pomaže radnji. Postoji nekoliko osnovnih uslova da tako bude. Prvi je blizina. Naučna istraživanja i pozorišna praksa sa-glasno dokazuju da je parametarsku udaljenost maksimalna. Čovek koji radi mora imati mogućnost da utiče celim telom, svojim prisustvom i čak sitnim pokretom, mora biti vidljiv i prihvatan ceo, dakle, ne suviše blizu, ali ne i predaleko da se ne bi gubili detalji lica, pokreti očiju. Da glumac može da šapuće i da govori normalnim glasom, a ne samo podignutim. Mada su eksperimenti sa uvlačenjem gledaoca u aktivno učestvovanje u radnji uprkos njihovoj volji pokazali prividnost tog tipa zahvata, istovremeno se ipak otkrila potreba za integracijom, želja za ne-posrednim i spontanim kontaktom koja postoji i u glumcima i u gledaocima. Pozorišni prostor ne treba da sadrži barijere i pregrade koje unapred onemogućuju takav kontakt. Saуčesništvo uopšte ne mora da bude aktivno, ali mora da bude moguće, treba da bude stalna potencija koja je sadržana u narednim dogadjajima radnje i u organizaciji prostora. Uslov je susret glumaca i gledača u jednoobraznom, zajedničkom prostoru. I mada i jedni i

drugi treba da imaju sopstvene teritorije koje druga strana ne prelazi, oni treba da osećaju, treba da imaju svest o tome da im prostor stvara iste mogućnosti, da ih određuje na isti način.

Pozorišni prostor treba da bude mesto susreta

Glumaca sa glumcima. Gledalaca sa gledaocima. Glumaca sa gledaocima. Ovi zahtevi, danas očigledni, u prošlosti nisu uvek bili ispunjavani, a danas se moraju uporno ponavljati. Uzajamni kontakt glumaca nastajao je uvek tamo gde su oni radili na otvorenim terenima, terenima nezasaćenim dekorom i opremom, gde su mogli da deluju na organski, prirodnji, pravi, nekonvencionalan način. Kontakt glumaca među sobom uvek je otežavao neophodnost fališiranja pokreta tako da stalno, ili najčešće, budu frontalno postavljeni u odnosu na gledaoca koji su se jedne strane. Tako je, zbog etike, bilo u dvorskim pozorištima. Pokazivanje ledi vladaru koji je sedeo u gledalištu bilo bi ne samo netaktično, već i prestup. Takođe je i slikarska plijesnata dekoracija, predviđena za posmatranje sa jedne strane, glumcu nemetao plitak pokret bez mogućnosti približavanja ili udaljavanja od gledaoca. U antičkom pozorištu i u savremenom operi način postavljanja glumaca, pre svega, je određivala akustika i neophodnost pevanja licepm prema gledaocu. Na početku XIX veka u *Pravilima za glumce Gete* (Goethe) je kodificirao te principi i do danas brojna pokolenja glumaca prenose veštinsku neprirodnog okretanja lica prema gledaocu i postavljanja »en trois quart«, uzorci uzroči ponašanja koji proističu iz prostornih uslova (koji ih nameću), uvek su otežavali pravi, ljudski kontakt između glumaca, jer su ga pravili veštackim i konvencionalnim. Glumci nisu »činili« postupke prema svojim partnerima, nisu radili prema njima na odabran i ličan način. Sve što su radili zapravo je bilo radeno ne s obzirom na drugog čoveka i nije bilo neposredno usmereno ka njemu, već se to radilo za pokazivanje, kružnim putem, via gledalac. Umesto efikasnog i najkratčeg puta pokret se obavljao obilazno. Radnja je bila kalkulisana, konvencionalizovana, pokret stilizovan, komponovan. I dogadalo se da se u toku cele predstave glumci koji učestvuju u njoj ni u jednom trenutku u njoj nisu sreli kao ljudi, nisu uspostavljali običan, ljudski kontakt.

A kako retko se u pozorištu međusobno sreću gledaoci! Nastajanje specifične društvene činjenice, kakva može da bude pozorišna predstava, najčešće biva otežano, ako ne i nemogućeno samim prostorom. U celoj istoriji pozorišta prostorije za gledaoce su bile ili hijerarhijske ili demokratske. Hijerarhizacija je proces koji uvek pripada kulturnom poretku, u njemu se krije klasifikacija i informacija, neophodna je u društvenom životu. U hijerarhizovanim gledalištima bio je mogu kontakt unutar pojedinih grupa gledalaca i društveni život je cveato: predstava je samo bila pretekst. Tako je bilo u dvorskim pozorištima, a zatim i u javnim počev od XVII veka. U anticu je postojala hijerarhizacija mesta, ali prelamsala ju je masovnost predstave i nedostatak arhitektonskih barijera između pojedinih sektora *theatrica*. U baroknom pozorištu, najstrože hijerarhizovanom, kontakt između publike pojedinih spratova bio je nemoguć, čak su postojali posebni ulazi, predvorja, pušionice. Zato su za vreme predstave – u osvetljenoj sali – pojedini slojevi, posmatrajući se, u mogućnosti da aplaudiraju, sikknu ili zvîđe, pred sobom odigravali veliku društvenu predstavu. Kretanje uvek novih kavaljera koji su se pojavljivali u ložama liza pleća dama bilo je za narod na najvišem spratu ono što je danas ilustrirani magazini sa društvenom hronikom. Zviždak iz dubine galerije često je bio gest političke i društvene demonstracije, a ne estetičke, često se odnosio na druge gledaoce, na drugim spratovima, a ne na glumce. Često su pojedini sektori (kao sada na fudbalskim utakmicama) aplaudirali jedni protiv drugih. Odozgo se sa ljubomorom gledalo na odabranu jel i pića koja su se raznosiла по parteru. I ne bez razloga, već od XVIII veka publiku je uvek kontrolisala policija, koja je tek u XX veku zamjenjena vatrogascima. Sve je to bila igra zasnovana na onome što je spolašnje, prividno, lako uočljivo. Ako se tu može govoriti o kontaktu, onda samo u



Pozorišni prostor treba da pogoduje preživljavanju sacrum

Umetnost pozorišta prikazuje čoveka na putu. Između neba i zemlje. U traženju tajne. U težnji od svoje sopstvene duhovnosti od čula i od upoznavanja onoga što je spolašnje do unutrašnjeg iskustva. Od svakodnevnosti do praznika. Pozorište je u stanju da pobudi doživljavanje transformacije i promene. Da savlada vreme i prostor. Baš pozorišni prostor u takvim procesima može da bude naročito korisno oruđe, savršeno vreme. Postulati u toj oblasti su najteži za ispunjavanje, a istovremeno su i najvažniji. Ostvarivali su se situirajući pozorišni prostor u tačkama preseka prirode i kulture, svakodnevnih i svetih terena. Prostor se tako organizovao da je u njemu samom bila sadržana potencija transgresije i transcendencije, dakle, prevaziđenja sopstvenih barijera i ograničenja, okretanja ka sebi onoga što je spolašnje, zračenja, osvajanja susednih terena i celog kosmosa, svodenja beskrajnog u okvre sagledivog, menjanja onoga što je merljivo i neograničeno. Takve osobine najčešće su imali različiti otvoreni prostori i otuda stalna, gotovo iracionalna, a u severnim zemljama i u velikim savremenim gradskim aglomeracijama tako teško izvodljiva želja za predstavama pod golim nebom. Čudesni pohodi baroknog dekora u tajanstvene i nepoznate krajine takođe su bili zasnovani na istoj želji: da se prekorače granice koje su arhitektura i zidovi zatvorenenog zdanja odredili. Uostalom, uvek je takva bila funkcija pozorišnog dekora: da se sugerise postojanje drugog sveta, da se upućuje ka tajni, da se pobuduje mašta i misao. Kada je sve govorio, informisao i ograničavao maštu delovalo je protiv pozorišta. Kao i ceo prostor.

Kada je bilo moguće da se u potpunosti ispiša, da se izmeri i ograniči, kočio je i uništavao pozorišni proces.

Pozore je umetnost zajedništva, izaziva emocije i sjedinjuje velike ljudske grupe. Njegov uticaj istovremeno je usmeren i na pojedinca. Dominantan, intenzivno preživljavanje zajednice bilo je veliki poklon pozorišta, ali manju vrednost nisu imali samopoznavanje i razvoj pojedinca. Tok i plovovi svakog grupnog delovanja u pozorištu u zavisnosti od pojedinca. Glumac-zvezda koji iskače iz kolektiva ili jedan jedini gledalac koji poluglasno saopštava zlobne primedbe susedima u stanju je da pokvari celu predstavu. Osetljiva ravnoteža u kojoj se svaki put održava predstava mora se obezbediti kod svakoga individualno. Otuda težak postulat u odnosu na prostor: treba da bude grupni, ali ne unificirajući prostor, da bude zajednički ali i koji odgovara pojedinцу.

Potreba za pisanjem ove knjige rodila se unutar pozorišnih zgrada. Za vreme iskustva. Iako sam odlučio da prihvatom ovaj rad, onda, pre svega, s ciljem da praktično označim put za shvatjanje problematike pozorišnog prostora i za nova rešenja tako da arhitektura naših pozorišta bude korisnija pozorišnom stvaralaštvu.

U pozorišnom prostoru uvek je kodirana koncepcija pozorišta i koncepcija sveta ljudi koji u tom prostoru odigravaju radnju, učestvuju u njoj, posmatraju.

Poznavajući stare pozorišne prostore sve jasnije vidim u njima predstave; međutim, posmatrajući u mašti predstave – srećem se sa ljudima koji ulaze na scene, sedaju u gledališta, guraju se u uličicama oko kola komedijanata i sa galerija dozivaju svoje omiljene zvezde.

Pozorišni prostor o kome sam pisao za mene nikada nije bio prazan, naprotiv: ispunjavali su ga živi ljudi. Oni sami bili su osnovni objekt mog interesovanja i moje radozonalnosti. Mada sam govorio o zidovima, zgradama, scenama i uređajima – moja knjiga je priča o ljudima koji su radili u pozorišnom prostoru, preživljavali u njemu izvanredne trenutke uživanosti i očaja, zabrinutosti i oduševljenja.

Prevod s poljskog:
Milan Duškov

(Naslov originala: Kazimierz BRAUN: PRZESTRZEN TEATRALNA; Refleksje i postulety, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, str. 177-207.)