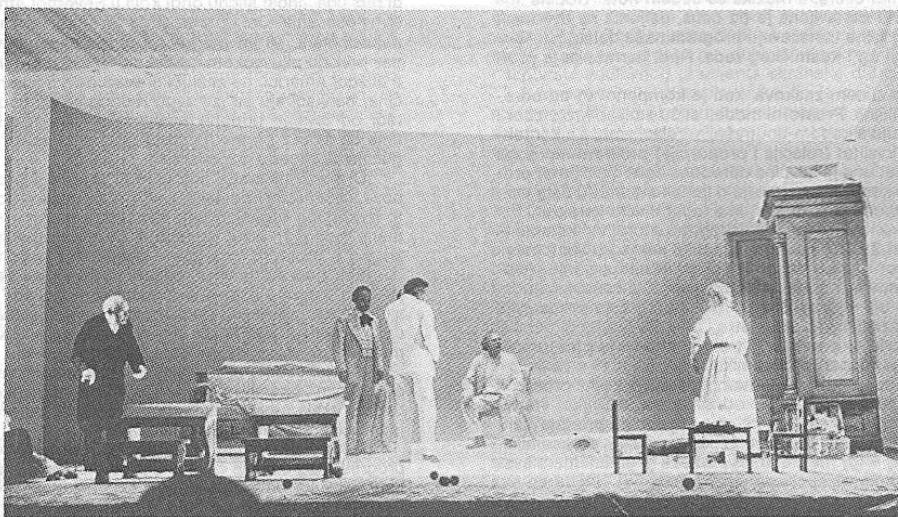


pozorišni prostor

istraživanja o današnjoj režiji

an ibersfeld



a. p. čehov, »višnjik«, režija dörde streler

POZORIŠNI PROSTOR DANAS

»Treba se najzad diviti toj ideji o pozorištu u prostoru i koje je zaista samo pozorište ako je u prostoru iako se rasprostire«. ARTO, Beleška o balijskom pozorištu (IV, str. 29)

Ako je, po Grotovskom¹), u pozorištu nužna samo jedna stvar, a to je glumac, dok su druge, kao dekor, kostimi, osvjetljenje, drugorazredne, međusobno zamenljive, bez ikakve potrebe onda glumčev teleno ne može da postoji u pozorišnom smislu bez prostora u kome će se rasprostirati. Ako se istražuje »pozorišnost« (Théâtralité), to morsko čudovište, mogu se možda pronaći njegovi elementi, otvaranja, unutar pozorišnog teksta, može se možda u »pozorišnom« videti razmetanje slike, ali se lako razume da se pozorišni tekst može uvek čitati kao neki drugi tekst, romaneski ili pesnički (napokon, postoji i diajoli u romanu); da slika nije karakteristična za pozorišnu činjenicu; film ili televiziju su takođe umetnosti slike, da i ne govorimo o slikarstvu i o drugim načinima ilustriranja. Ali pozorište može da se definije kao jedan određeni prostor u kome tela evoluiraju. A to što ova definicija može da se odnosi i na ples, znači samo da je granica između pozorišta i plesa izuzetno pokretljiva, te da, ako se teorijski pode od toga da su tela u pozorištu zapravo govoreća tela, različka skoro i ne postoji, kao što isto tako skoro i ne postoji između pozorišta i one druge scenske mogućnosti, a to je opera. Scenski prizor i prostornost su povezani, i to je prvi elemenat koji nam se nameće u analizi pozorišta.

»Pozorište, kaže Arto, rada se (...) iz jedne analize koja se organizuje«²), a ona se organizuje u okviru prostornosti, zamenjujući nerед znakova koji je nerед »sveta«, »referencijalnog« univerzuma, sistemom stvarno ili potencijalno organizovanih znakova.

Pozorišni prostor je mesto gde se obavlja ta reorganizacija znakova sveta. Pozorišni rad ne samo da od te neoznačenosti sveta pravi jedan označiteljski skup, nego je taj skup, ako se može reći, povratan onoliko koliko se organizovano čitanje, koje se može napraviti od pozorišnog prostora i od njego-

vih mreža, povratno odražava na čitanje sveta. Pozorište nas uči da »čitamo svet«. Isto kao što perceptivni tok neke slikarske tvorevine navodi, ne na sličnost sa nekim prethodnim čitanjem sveta, već na jedno novo moguće čitanje, tako i čitanje pozorišnog prostora kao organizovanog prostora navodi na jedno novo potencijalno čitanje odnosa čoveka sa njegovim društveno-kulturnim prostorom. Pozorište je s one strane obične vizuelne percepcije, s one strane čistog scenskog prizora, moguće »mimsko« izražavanje odnosa između čoveka i njegovog prostora; prostora koji samim tim beskrajno prevaziđa obično kopiranje nekog sociološkog mesta, da bi dospeo da svega onoga što je odnos čoveka sa njegovim konkretnim prostorom ili prostorima. Zbog svega toga pozorišni prostor koji očigledno može biti, kao što je to tradicionalno shváćeno, »ikona«³) nekog referencijalnog mesta (nekog salona, kuhinje, javnog trga), može takođe biti i analogni lik (sličan formuli u kojoj se kaže da su dva trougla slična) prostornih odnosa koje ljudi održavaju između sebe, te čak i međupsihičkih odnosa.

Prema tome, pozorišni prostor se sve teže i teže može shvatiti bilo kao običan, neutralan okvir radnju koja je jedina nosilac smisla, bilo, naprotiv, kao dekor koji bi (prema naturalizmu) lučio celo pozorišno funkcionisanje kao što školjka luči biser ili sedef.

Da bi se izbegle sve te zbrke pokušaćemo da definisemo ono što je pozorišni prostor.

O NEKIM DEFINICIJAMA

Potrebno je razlikovati ga od susednih realnosti kakve su pozorišno mesto i scensko mesto. Pozorišno mesto je definisano svojim fizičkim i arhitekturnim odnosom sa gradskim jezgrom ili gradom (pozorišna mesta: grčko pozorište, rimski amfiteatar, pozorište u Vičenci, pariska Opera ili Milanska Skala), svojim materijalnim osobinama u odnosima između scene i sale, te svojom društveno-kulturnom ulogom koja je svaki put posebna u gradskom tkivu. Scensko mesto, tačnije scenski prostor, posmatran u svojim materijalnim osobinama i svom odnosu sa konkretnom praksom predstave: scenska mesta, scenska »ognjišta« u Srednjem veku, različiti varijeteti italijanske scene, vašarska komedijašenja, elizabetanska scena itd. Ono što mi zovemo pozorišnim prostorom ne bi moglo ni da

se meša sa »dekorom«, to jest, u isti mah sa slikarskim i arhitektonskim okvirom radnje, i sa slikom koju taj okvir pravi o nekom prostorno-vremenskom referentnom predmetu koji se nalazi »drugde«, u nekoj istorijskoj ili savremenoj realnosti. Ono što mi ovde zovemo pozorišnim prostorom ima karakter veće opštosti: on može da se definise kao skup prostorno uprizorenih znakova neke pozorišne predstave: razumljivo je tada da se može govoriti o prostoru neke ulične predstave. Pozorišni prostor je vrlo složena realnost utoliko što podrazumeva:

– jedno konkretno fizičko mesto, mesto gde glumci stupaju u odnos sa publikom,

– jedan apstraktan skup, skup svih stvarnih ili potencijalnih znakova predstave (mora se primetiti da iz komordata ostavljamo reč predstava za savremene pozorišne manifestacije za koje bi se moglo reći da u krajnjoj granici ne »predstavljaju« ništa).

Otuda se javljaju neke paradoksalne posledice: pozorišni prostor zasnovan je na razlikovanjima koja izgledaju radikalna, ali koja se zapravo često povlače:

– razlikovanje pozorište / grad, s tim što svako mesto može biti teatralizovan, dakle uklapljeno u pozorišni prostor,

– oprećnost scena / sala, s tim što predstava objedinjuje, na više ili manje vidljiv način, u isti prostor glumce i publiku, čak i kad razlikovanje sale / scenskog mesta stvarno opstaje (videćemo primere).

Druga paradoksalna posledica: pozorišni prostor nije nužno lik nečega, čak i kad sadrži figurativne elemente, pa čak i »slike« čije picturalna osobina nije dovedena u pitanje; ova tvrdnja protivi se onome što je opšte prihvaćeno, ali ako je odbacimo, teško ćemo razumeti, kako mnoge oblike savremenog pozorišta, tako i mnoge oblike (naročito pučke) tradicionalnog pozorišta.

Najzad, ako bismo definisali pozorišni prostor kao skup znakova, to ne znači da je prostor skup već konstituisanih predmeta: svaki pozorišni znak je već – ne stvar, ili čak proizvod – proizvodnje; u najboljem slučaju, pozorišni prostor ne bi mogao da se shvati kao neka »zbirka predmeta«, već kao mesto jedne višestruke proizvodnje čiji elementi reaguju jedni na druge, kao skup⁴ čije su tačke povezane, a činjenica da mnoge savremene predstave pokazuju rasipanje prostora, ne obesnažuje taj fundamentalni »postulat«. Ako, dakle, pozorišni prostor definišemo kao »skup«, onda on može

imati podskupove u slučaju kad jedni isključuju ili uključuju druge.

OSOBENE CRTE POZORIŠNOG PROSTORA

a) Jedne zavise od njegovog *konkretnog* karaktera: kao takav, on je omeđen, on je ograničeni deo prostora, bez obzira na način njegovog ograničenja, pa čak i kad je jednostavno određen »idealnom linijom« koju predstavljaju glumci.

Elementi koji se u njemu javljaju su svu konkretni: glumac je živ čovek, a predmeti se mogu dodirnuti.

b) Korolar: ono što vidimo na sceni, ljudi i predmete, nije napravljeno od drukčije materije nego što je ostali svet; između pozorišnog znaka i njegovog referentnog predmeta postoji identitet materije; oni imaju, prema semiologu Hjelmslevu, istu »izražajnu supstancu«: pozorišna slika nekog čoveka je neki čovek, neke stolice jesu neka stolica, čak i ako u tome ima mnogo iskrivljavanja. Podloga plastičnih slika je, međutim, napravljena od drukčije materije: drvena, platna, kamenita itd.

c) Ono što pozorišni prostor razlikuje od njegovih homologa, pikturalnog ili kinematografskog prostora, nije samo taj *konkretni* karakter, već takođe i:

- trodimenzionalni karakter;
- prostorni odnos među znakovima koji zavise od više kodova (vizuelnog, akustičnog, kinetičkog itd.);
- preobražaj u toku radnje i gomiljanje slika, jednih preko drugih, u pamćenju gledaoca;
- dvostruki karakter, s tim što pozorišni prostor uključuje, bar potencijalno, glumce i gledaoce.

DVOSTRUKA FUNKCIJA POZORIŠNOG PROSTORA

Osnovna karakteristična crta pozorišnog prostora je njena dvostruka funkcija:

a) On je prostor za igru, to jest, on je definisan fizičkom praksom koja se tu dešava; pozorišni prostor je, pre svega, mesto za glumačka tela, a ta izražajna crta je apsolutno univerzalna, bez obzira na način predstave i pozorišnu praksu. Tako je pozorišni prostor jedan konkretni prostor, mesto *ludičke* prakse u najširem i najmaterijalnijem smislu reči, ne zanemarujući njegov odnos sa imaginarnim. O pozorištu bi se moglo reći da je to jedna prostorna igra (*ein Spiel*), performansa i zadovoljstvo osvajanja imaginarnog istovremeno. Mnogo bi se moglo naglašavati to ludičko funkcionisanje pozorišnog prostora; nekada pomalo zaklanjano, ono je sad dobro svu svoju važnost u očima pozorišnih teoretičara i praktičara.

b) Istovremeno, a to postaje očigledno već nekoliko vekova, ne samo na Zapadu, nego i u dalekistočnom pozorištu, pozorišni prostor je »imitacija« nekog konkretnog prostora koji »kopira«, ali ne na realistički način, kao u slikarstvu; može se reći da on pruža, ne sliku (*ikonu*, prema semiotici), već repliku utoliko što u *Figarovoj ženidbi* grofičin budar, sa fotojama i krevetima iz »epohe«, ne predstavlja slike tog nameštaja, već sam taj nameštaj. Ako pojmom *ikoničnosti* izgleda sve složeniji i ne-pouzdani, pokrivajući izuzetno različite funkcionisanja) u pozorištu, ideja da pozorišni prostor može biti *ikona* nekog stvarnog prostora je nejasna. Pre svega, on je vezan za činjenicu da se već dva veka pozorišni prostor na Zapadu javlja kao jedna kutija čije dno i delimično strane nude sliku nekog stvarnog mesta u perspektivi, uz upotrebu svih slikarskih veština (silikanih tkanina i dr.). Ovo pozorište igra na dve karte istovremeno: s jedne strane, ono igra sa perspektivnim mogućnostima slike, na figuraciju nekog mesta, figuraciju koja u principu treba da stvari njegovu *iluziju*; s druge strane, takozvano italijansko pozorište postavlja na scenu stvarne predmete, ili više manje tačne kopije stvarnih predmeta, kopije koje čak i kad su nesavršene, nemaju ničeg »ikoničnog«, nego su jednostavno komad iz neke serije, izabran među stvarnim predmetima (neka šarpa, reclimo) ili kopija (stolica Luja XIII., »stilska kopija«), bilo neki veštački napravljen predmet koji treba da ima istu ulogu koju li stvari predmet (kokoška od kartona). Dručje rečeno, tradicionalni pozorišni prostor igra istovremeno na višemanje lažno prisustvo stvarnog i na »ikoničnu« figuraciju kojom se opomaša jedan »stvari« prostor.

Ovaj tradicionalni primer nam omogućava da shvatimo kako u svim pozorišnim oblicima dva elementa, *igra* i *mimeza*, učestvuju *istovremeno* u pozorišnom prostoru, ali je ideo jednog i drugog različit; neki obili savremenog pozorišta učestvuje u cirkuskom prostoru gde skoro totalno preovladava ludičko, dok u naturalističkom ili neo-naturalističkom pozorištu dolazi u obzir skoro isključivo imitacija prostora. Ne treba, međutim, zaboraviti da prostor za igru nije nikada odsutan, čak i u scenama koje najviše »sliče«, niti da u najludičijim oblicima pozorišta ovaj ili onaj mimetički element dovodi scenu na jedan »proživljeni« prostor. Svaki pokušaj tipologije prostora – pozorišta ne može da apstrahuje to *dvostruko prostorno prisustvo ludičkog i mimetičkog*, te odnos između jednog i drugog. Utočilo pre što već sama igra glumačkih tela, prostor koji ona tkaaju samim svojim kretanjem, očrtavaju mesto neke ljudske aktivnosti.

O NEKIM POSLEDICAMA: POSREDNIČKI PROSTOR

Tako se vidi da je, bez obzira na način predstave, pozorišni prostor jedini mogući objedinjujući elemenat, jedino posredovanje između raznih elemenata predstave:

- između gledalaca i glumaca; i čini se da se i jedni i drugi kupaju u istom prostoru (sa izdiferenciranim funkcijama zavisno od podprostora), ali sa jednim neumoljivim prostornim odnosom;
- između raznih kodova predstave koji svi na-laze svoje mesto u tom prostoru;
- između teksta (shvaćenog kao prostor za čitanje) i predstave kao prostora za znakove; dijalog (fonički znakovi) i vizuelni znakovi se, pri tom, na-laze u istom prostoru;
- između lica i scenskih predmeta koji mogu biti opaženi kao isprekidane jedinice;
- između različitih momenata predstave; u tom smislu pozorišni prostor funkcioniše kao prostor – vreme koji objedinjuje sukcesivne etape vremenskog diskontinuituma.

Postoje još neka pitanja o posredničkoj funkciji koju vrši pozorišni prostor. Prostor može da objedinjava predstavu na jedan, moglo bi se reći, pasivni način, kao neki obični, »neutralni« fluid u kome se kupaju svi scenski elementi; ali prostor može da se shvati i kao »obavezna struktura« koja već poseđuje odnose između tih scenskih elemenata: zatvaranje otvaranja, razdvajanje – sjedinjavanja, uklapanje – neuklapanja itd. Prostor može takođe, u najskorijim oblicima predstave, da ne ispunjava svoju objedinjujuću funkciju, prisiljavajući tako gledaoca da se pita o prirodi svog vlastitog predstavljanja sveta. Ova razmatranja koja mogu izgledati apstraktna, nači će svoj sadržaj u analizi raznih oblika koje pozorišni prostor može imati. Neophodno je, dakle, izučavati njegovo konkretno funkcionisanje, a pre svega, izučiti njegovu funkciju, njegove koordinate.

MIMETIČKI PROSTOR

Funkcija pozorišnog prostora kao »mimskog« izražavanja »života« »sveta« je ono što izgleda najočiglednije, ali, takođe, i ono što postavlja najviše problema, naročito savremenog predstava. Reći da je pozorišni prostor *ikona* nekog »stavnog« prostora bukvale je netačno, onoliko koliko su skup, ako ne totalitet, znakova koji nalaze mesto u prostoru, referencijski predmeti (ne slika neke stolice, već sama stolica); više nego ikonično reprodukovani, oni su jednostavno pokazani u jednom prostoru organizovanom kao stvari prostor koji je njihov model; ne ide se na prigodno reprodukovavanje nekog predmeta koji bi imao iste osobine kao i njegov model, nego na obično pokazivanje (nekog prostora, neke zbirke predmeta): funkcija pozorišta nije funkcija pikturalne figuracije, već, uopšte, funkcija *očiglednog prikazivanja* – ne imitirati, već predstaviti stvarno. Ne zaboravimo da se zapravo i u svim načinima predstavljanja javljaju svi oblici ikoničnosti, te da je to javno prikazivanje samo najuobičajeniji način (pa bilo to i zbog toga što se pozorište sastoji najpre u *pokazivanju* ljudskih bića na delu).

a) Pozorišni prostor može, dakle, »figurativno« (upotrebljivo iz praktičnih razloga tu netačnu reč)

predstavljati društveno – kulturne prostore; predstava u bulevarском pozorištu tradicionalno koristi prostor buržoaskog salona; naturalistička pozorišta proslavila su se reproducujući do u najmanji detalj kafanu ili ulicu. Videćemo kako savremeno pozorište, koje ne odbacuje taj način figuracije, može da ga izmeni i da se sa njim poigrava. Pozorišni prostor može takođe da koristi kao model ovo ili ono slikarsko delo koje postaje kulturni model, ne jednog konkretnog sveta, nego njegovog iščitavanja koje je kulturno razradio jedan slikar. Tako se Streler, u režiji komada *Campiello* zabavio da na sceni komponuje jednog Gvardija (Guardi) ili jednog Kanaleta (Canaletto).

b) Na jedan suptilniji način pozorišni prostor može biti figuracija imaginarnih prostora sna (snovi reditelja ili autora), čak organizovanih fantazama: tako se Planzon, režirajući više tekstova Adamova⁵, trudi da izgradi jedan složeni prostor, koji ne samo da odražava konkretnе fantazme svog autora, nego i jednu vrstu »topologije« psihike.

c) Na jedan manje vidljiv način, opet, pozorišni prostor može da se pojavi kao »prevodenje« strukture teksta, naročito svih tekstualnih struktura koje imaju odnos sa prostorom. Mi ćemo pokušati da analiziramo poneki primer tih analogija.

Podrazumeva se da pozorišni prostor može, kao što uspeva da »verno«, čak do iluzije, reproducuje ovaj ili onaj elemenat, da stvori i čisto »analognu« sliku; po svim postupcima slikovne retorike. Društveni prostor, kao psihički univerzum, ili dijalog, mogu da se pojave kao složeni tekstovi koji bi pozorišni prostor preuzeo da »ilustruje«; ova prostorna retorika pravi se pomoću raznih postupaka: približavanje putem graničenja (metonimija), sličnost (metafora), kulturno približavanje (simbol). Tako bi jedan »hijerarhijski« društveni svet mogao da se zamislji figurativno pomoću jednog materijalno-hijerarhizovanog prostora. Ovaj grubi primer omogućava nam da shvatimo kako je najdetaljnija mimetička figuracija zapravo uvek određena, ne toliko jednom konkretnom stvarnošću, već više slike ili slikama koje ljudi prave o toj stvarnosti, semima koje su o njoj napravili. Videćemo kako je veristička iluzija – naturalistička ili pseudo – naturalistička – zapravo uslovljena jednom »vizijom sveta«. Isto tako, prostorna slika strukture teksta nije nikada otisak tih struktura, nego uvek konstrukcija.

Pozorišni prostor nije nikada *slika sveta* (društvenog, književnog, psihičkog), već, *slika jedne kulturne slike*.

KOORDINATE POZORIŠNOG PROSTORA

Ako je pozorišni prostor prostor za igru, onda je on konkretni prostor za glumačka tela. On funkcioniše, dakle, prema koordinatama svakog prostora, ali, takođe, imaju sopstvene karakteristike.

On se najpre ponosi prema koordinatama horizontalnosti i vertikalnosti, s tim što vertikalnost može pripadati nekoj arhitektonskoj konstrukciji, ili u drugim tipovima predstave, konstrukciji koju pravi glumčev telo, bilo akrobatskom, bilo pomoću svakodnevnih predmeta kao što su leštve i stolovi. Ravni prostor ili dubina, pozorišni prostor može igrati na lateralnost, po modelu dalekoistočnih pozorišta, bez dubine, ili, naprotiv, koristiti sukcesivne planove, pretpostavljajući razne oblike odnosa sa gledaocem.

Isto tako, tu su i dimenzije bine, njeni visina, njeni zadrženost, odnos između tla i drugih elemenata, toliko prostornih koordinata sa kojima reditelj radi i koje mora centri, kako u pogledu istorije, tako i u pogledu njihovog funkcionisanja, da bi se dobio smisao koji prostor treba da stvari.

Ali ako je pozorišni prostor neizbežno ograničen, definisan, onda su oblici koje dobija njegovo zatravljene izuzetno raznovrsni. Pozorišni prostor je u isti mah *zatvoren*, definisan u odnosu na svaki nepozorišni prostor, ali i dvostruko *otvoren*: u pravcu kulis (i »odašilača« scenskog prizora, onih praktičara i uređivača kakvi su reditelj, scenograf, tehničari i drugi) i u pravcu primalača – gledalaca. Pozorišni prostor sadrži, dakle, dve kategorije zatvorenog i otvorenog istovremeno. Tradicionalno pozorište posmatra scenu kao potencijalno i fiktivno zatvorenu sa kulisama čije postojanje nije postulirano, ali, zauzvrat otvorenu prema jednom fiktivnom

svetu, *Izvanscenskom* koji bi nastavio imaginarno scenski svet bez prekida. Umesto toga, pozorišta koje ističe svoju teatralnost, potvrđuje se istovremeno i kao prostor za igru (poput teniskog igrališta ili stadijona), dakle, kao prostor izdvojen od ostalog sveta, ali opet povezan sa svim tvorcima svoje materijalnosti: otuda su na sceni prisutni, na primer tehničari ili glumci koji obavljaju taj posao.

Tako mogu da se definisu i kategorije *homogenog* i *nehomogenog*, u dvostrukom smislu kakav mogu imati te kategorije, pa se onda postavlja pitanje da li je pozorišni prostor homogen ili nije homogen prema ostalom svetu. I da li je on delić stvorenenog koji je proizvoljno ili umetnički odvojen od osnata sveta, ili jo to jedan nezavisni prostor, više ili manje pokriven karakterom svetog? A ako je nezavisan, da li je to prostor za igru ili prostor za ceremoniju? Sve su to pitanja koja se postavljaju ne samo od Artoa, nego i mnogo pre njega. Mnoštvo odgovora koje pruža savremeno pozorište, podstiče ideju o odlučujućem značaju koji pozorište ima zahvaljujući svom prostoru kao određenom stantu.

U jednom drugom smislu javlja se pitanje: postoji li homogenost unutar samog scenskog prostora, pošto je ovaj igračka sfera bez diferenciranja, ili, pak, postoji li linija koja preseca na dva dela, razdvajaju dve zone igre, dve sektore različitog značenja, kao što su to, na primer, kod Pitera Bruka, u predstavi *Pleme lk*, sektor ethnologa, »kuća«, i ostatak doline? Ponekad postoji oprečnost između prostora *iznutra* (enterijera) i prostora *izvana*. Takođe se postavlja i pitanje *pokretljivosti* prostora koji može da promeni dimenzije i status pomoću režijskih pomegalja: tako je u *Hamletu*, u pozorištu na Taganki (Ljubimov), ona čuvana zavesa davalna, svojim kretanjem, scenskom prostoru sve oblike i sve dimenzije: sliku jednog sveta koga prisila i tlačenje čine nestabilnim, uznenirennim. Isto tako, prostor može ostati identičan samom sebi ili posedovati neku priču: skupljati se, širiti se, smraćiti se (takav je prostor kod Joneske).

Ovdje dolazimo do ključnog pitanja o pozorišnom prostoru: da li je jedan ili višestruk? Na izvestan način, bilo bi lako pokazati da se pozorišni prostor, ako je nešto drugo nego jedno veštačko ogledalo ne može odvojiti od višestrukoštiju.

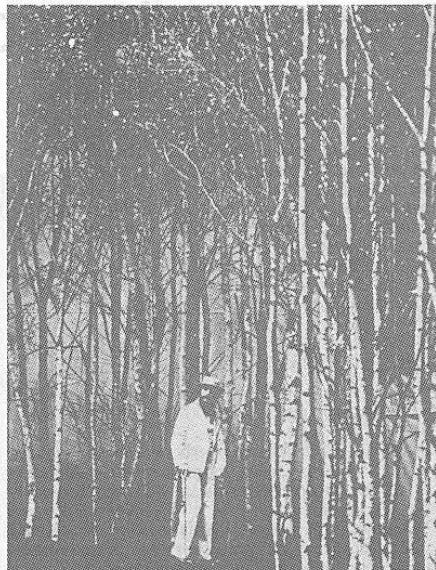
CEPANJE SCENE ILI POZORIŠTE U POZORIŠTU

O višestrukoštiju pozorišnog prostora postoji jedna povlaštena slika, a to je pozorište u pozorištu, poput čuvane scene sa glumcima u *Hamletu*, ili u Kornejevoj *Smešnoj iluziji*, ili pak scene sa malim pozorištem u Čehovljevom *Galebu*. Ali to su »ognjeniči« primjeri; međutim, postoje u mnogim komadima, čak i klasičnim, mogućnosti – koje savremena režija eksplatiše do krajnjeg granice – za ubacivanje pozorišta, znakovu pozorišta, unutarbine; otuda činjenica da se cepranje između gledalaca i gledanih ne odvija samo između gledalaca i glumaca, nego i između samih glumaca: tako je Streler ovog Arleksina, sa njegovom virtuzoznošću, smestio, usred kruga gledalaca glumaca (v. *Actuelle des arts plastiques*, no. 40, »Pozorišni predmet«), ili Ljubimov pretvorio Orgonovu kuću u niz paravana iza kojih čitav svet, »kao u pozorištu gledača«, to cepranje ima dvostruki značaj: najpre, ono nam omogućava da nikada ne zaboravimo da smo u pozorištu, zatim – što je još važnije – ono primorava gledaoca da primi, ne direktno, već kroz viđenje glumaca, sve što se javlja o »pozorištu u pozorištu«. Pošto znamo da je scenski prostor mesto neistinitog (pozorišne iluzije), onda prostor pozorišta u pozorištu može da nam izgleda kao neka vrsta obrnutog, kao mesto istine.

ODNOS PREMA GLEDAOCU I SAVREMENA PREDSTAVA

Ako mimetički karakter pozorišnog prostora označava prirodu njegovog odnosa sa referentnim predmetom, ako je njegov karakter igračke sfere određen njegovim odnosom prema gledaocu, onda je odnos prema gledaocu i moderna promena tog odnosa jedna od karakteristika savremenog pozorišnog prostora.

Kada je, krajem prošlog stoljeća, reditelj postao svestran svojih moći, on je shvatio da na prvom me-



-na letovanju- m. gorkog, režija petar Štajn

stu treba promeniti prirodu prostora; on teži da u pozorišnoj figuraciji igra istu ulogu koju i slikar kada odbacuje perspektivne datostti tradicionalnog predstavljanja, a promišljeni, izgrađeni, prostor zamjenjuje reprodukcijom sveta prema prostornim koordinatima zapadne perspektive.

Outa činjenica da pozorišni prostor već skoro jedan vek triptolično značje promene da je sada postalo izuzetno teško klasificirati razne oblike koje on poprima; *stvaranje originalnog prostora, svojstvenog svakog predstava* postaje jedan od suštinskih zadataka svake režije: nije nikako reč samo o dekoru, već o prostoru, onakvom kakvog smo ga definisali, to jest o igračkoj sferi, odnosu prema svetu, odnosu prema gledaocu. A prva promena desila se upravo u odnosu prema gledaocu, njegovoj viziji, njegovom fizičkom mestu u odnosu na predstavu.

Sovjetski »konstruktivizam« Mejerholjda (1920 – 1923, otkrili) doveo je u pitanje, na primer (ne možemo da pravimo istoriju režije prostora), scenu kao kutiju sa iluzijama, skup onoga što se gledaocu predstavlja kao prostor-slika. Godine 1920. Mejerholjd piše: »Hoćemo da izbegnemo scensku kutiju pomoću bina sa izložbenim površinama«, a 1926: »Hoćemo da utemeljimo jedan novi vid pozorišne radnje koji ne traži ni dekor-iluziju, ni komplikovane rekvizite«.

Nekoliko godina kasnije, teorijska revolucija jednog Artoa suštinski teži manje pozorištu sa tektom ili »psihologizmu« nego tradicionalna konцепцијa mimetičke kutije; on sanja o jednom novom smislu koji treba dati pozorišnom prostoru: »Mi računamo da zasnujemo pozorište na scenskom prizoru, pre svega, a u taj prizor ćemo uvesti jedan novi pojam prostora koji treba da se koristi na svim mogućim planovima i na svim mogućim stepenima perspektive, kako u dubinu, tako i u visinu«). Ali ono što treba izmeniti nije toliko prostor sam po sebi, koliko njegov odnos prema gledaocu: »Isto kao što neće biti nezaposnutog prostora u prostoru, tako neće biti ni zastaja, ili praznog mesta u duhu ili senzibilitetu gledaoca. To znači da između života i pozorišta neće više postojati jasna crta, prekid«. Bez obzira na raznovrsnost teorija i praksi koje se odnose na pozorišni prostor i odnose prostora sa njegovim sadržajem, jedna tačka je kod svih identična: reč je o menjaju odnosa gledaoca sa scenskim prostorom, kako bi se ovaj naterao da odbaci svoj status pasivnog posmatrača.

PROMENA MESTA

Da bi se dobio taj novi odnos, treba najpre arhitektonskim putem izmeniti fizički odnos gledaoca prema scenskom prizoru. Ova promena, s pravom prve, nastupila je u stvari kasno, a njene najbolje primere predstavljaju najsvremenije scenske postavke. Kao što smo videli, najpre se pokušalo sa iz-

menom kutije, dok se zadržao isti tip prostora i čeonim položajem prema gledaocu.

Danas našljemo na čitav niz oblika scenskog prostora: kružno pozorište, sa gledaocima u polukrugu ili potpunom krugu; prstenasta scena oko gledalaca (v. Arabalovo *Grobje automobila*, 1970) sa mostovima za igru iznad gledalaca, kakvu je već koristio Baro za Šekspirov *Henrika IV* u Odeonu, i koja je možda preuzeta iz kabukija; pravougani prostor, s tim što je scena jedan manje ili više izdužen pravougaonik sa čije obe strane sede gledaoci. Svi ovi novi oblici prostora imaju za karakteristiku to što najpre izbacuju dekor u tradicionalnom smislu reči, potom prisiljavaju gledaoca da posmatra čisto scenski prostor kao deo pozorišnog prostora, drugički rečeno da gledač istovremeno i glumce i druge gledaoce. U nekim slučajevima podela kutije dobija vid povratka na antički *otvoreni prostor*, bilo da je dvorište papske palate u Avignonu, zidine Karkasona, liveda ili trg na nekom lokalnom festivalu.

Savremeni prostor može da reprizira tradicionalne pučke oblike koji su i sami imali iste osobine: cirkus (kao prve režije Mnuškinove: *San letnje noći, Klovnovi*); vašarsku scenu, poput Ronkonjievog *Besnog Orlanda*, ili Mnuškinovih *1789 i 1793*, pošto i jedan i drugi oblik uključuju gledače i gledane u isti jedan jedini prostor.

Ali stapanje može biti još veće: tako je Grotovski prisno mešao u isti prostor glumce i gledače na tlu Svetе Kapelje za *Apocalypsis cum Figuris*. Taj isti Grotovski je, nasuprot tome, igrao na čudnu mešavinu odvajanja i spajanja, pokazujući vrlo malom broju gledalaca grozote *Postojanog princa* na dnu jedne prave medvede jazbine.¹³⁾

U svim tim različitim oblicima promena scenskog mesta imala je za cilj da promeni položaj gledaoca, da doveđe do jedne nove »ideologije« gledanja. Ako je kutija nestala ili je doveđena u pitanje, ne staju takođe i hijerarhijski odnosi gledaoca sa scenskim prizorom. Promene u obliku scenskog mesta nisu formalne: one doveđe ili pokušavaju da doveđu, pre svega, do izjednačavanja odnosa u scenskom prizoru: nema više povlašćenih ili su povlašćeni bar manje povlašćeni.

Iz toga proizlazi demokratizacija ne samo gledaoca, nego i scenskog prizora, ali i njegovog stvaranja: neki oblici pozorišta jeftiniji su i elastičniji, ne zahtevaju uvek iznajmljivanje opremljenih sali, nemaju više istu potrebu za skupim dekorom i često se zadovoljavaju (estetski i finansijski istovremeno) slučajnim rekvizitima. Ponekad se čak estetski siromašnog prostora, čak *ruiniranog prostora*, odražava na tradicionalnu mesta: takvo je preuzimanje napuštenog pozorišta *Bouffes du Nord* u Parizu, »italijanskog« pozorišta koje se nije koristilo. Ovaj tip pozorišta lako se premešta izvan određene lokacije, omogućava turneve, a time susret sa novim publikama, to jest širokim slojevima stanovništva koji ne bi išli u »pravo pozorište«.

S druge strane, gledaoci nisu više izolovani, smešteni po kategorijama, grupisani u malim ložama; oni mogu »da uzmnu učešće«, a scenski prizor može ponovo dobiti jedan deo svetkovine u kojoj su izvodači i gledaoci blisko povezani, skoro neprepoznatljivi; cilj koji je nemoguće u pozorištu dosegnuti a da se ne raskine sa njegovom vlastitom funkcijom. U svakom slučaju pozorišno mesto naposletku odbacuje svoju specifičnost: pozorište ne samo da se pravi od svega, kako kaže Vitez, nego i svugde: na ulici, u butiku, hangaru, ateljeu, fabrici.

»ISPRAZNITI PROSTOR«¹³⁾

Ali nije uvek moguće lišiti se tradicionalnog mesta (često iz materijalnih razloga jer nema drugih) ili, u svakom slučaju, prevazići čeonim odnos scena/sala. Rad scenografa i reditelja biće bar zamenjivanje iluzija kodirane perspektive sa prostorom bez perspektive. Bez želje da pravimo istoriju prostorne revolucije, ovdje ćemo samo podsetiti na neke etape.

Zadatak moderne scenografije je u tome da najpre eliminiše ili krajnje ogoli dekor, podupirače, materijale itd., sve ono što bi doveđe do imitacije nekog mesta na ovom svetu. Još od Kopoa koji sa nije o golim vašarskim nogarama, sve što je novo u pozorištu pokušava da otkloni teški dekor. Mejerholjd i ruski konstruktivizam, koji je dvadesetih godina izbacio polet ruske revolucije, idu veoma

daleko u odbacivanju figuracija: oni iznalaže strukturalne ekvivalentne za velike tekstualne strukture, arhitektonski elemente, lesteve, stepenice, mostove, gotove elemente iz savremenog života; intelektualne i praktične prostore istovremeno, dosta bliske onome što su radili kubistički slikari.

Francusko pozorište iz doba neposredno pre rata (pozorište zvano Karte) ne ide u istom smeru; ono prostorno ne proizvodi metaforički ekvivalent sveta, nego jedan „dekorativizam“, to jest jedan sintetički i ogoljeni mimetički dekor, napravljen uz pomoć »metonimijskih« elemenata, jedna sugestivna lepota koja, međutim, nikako ne odbacuje figuraciju i ostaje u okviru pikturnalne estetike: scenografi su figurativci Giša (Guichia), Kristijan Berar, Brak; pozorišni prostor postaje tada posredništvo između radnje i slike. Odlučujući korak je napravio Vilari u Avinjonu i Šajou: ogoljela bina sa praktikabilima i retkim pokretljivim elementima je vrhunac scenskog dispozitiva, onako kako ga definiše Deni Bable: »Na sceni se, dakle, uzdizao jedan scenski dispozitiv, izdvajajući se na neutralnoj ili označiteljskoj osnovi, jedna nezavisna scenska struktura koja predstavlja jednu ili više sfere igre, povezanih među sobom i kojoj nameštaj, rekviziti, sporedni elementi i sama radnja mogu privremeno da obeleže osobine¹⁴. Ali je scenski prostor, prema Vilariu, zaista, kako to definiše D. Bable: »jedan stalni sud (...) u kome lagani elementi tačno određuju mesta radnje i, u isti moh, njeni istorijsko društveno značenje¹⁵, te tako postaje razumljivo da je ono što Vilari prikazuje, svojom sopstvenom voljom, silika sveta u jednom i čak objedinjujuća, koja gledaoca okrepljuje u humanističkom snu o sopstvenom jedinstvu sa publikom.

RAZBIJENI PROSTOR

Isprazniti prostor kako bi se gledač naterao da ga ispunji svojim maštovitim delanjem jeste prva etapa posle koje treba videti u kom se smislu organizuje rad na predstavi: taj prazni prostor može biti jedna kompaktna sredina i prostor može tada da se posmatra kao objedinjavajuće posredništvo između svih znakova predstave, kad i među nivoima teksta, obezbeđujući, kako kaže D. Bable, »duboko jedinstvo scenskog prizora¹⁶.

Ali, izgleda da mnoge od savremenih predstava među najnovijima idu u suprotnom pravcu: pokazati prostor, ne kao homogen, već kao razbijen, i kao mesto nečega što se, u krajnjim granicama, ne može predstaviti. S one strane prostora „kubističkog“ tipa, ako se tako može reći (a to je samo metafora), gde prostorna isprekidanost ide sa homogenošću u oblicima, može se otkriti jedan pozorišni prostor nadrealističkog tipa u kome prazni prostor sadrži elemente besmislene bliskoće, a oni se ponovo komponuju samo u oku i okom gledaoca. U krajnjem slučaju, dešava se da se strukturirajuća konstrukcija nade s ove strane predstave; ona tada nudi jedan prostorni diskontinuitet koji oko i misao gledaoca mogu shvatiti samo kao diskontinuitet, bez ikakve snage da ga ikada ponovo komponuju: scenski prostor javlja se tada kao »kolaž«.

Savremeni pozorišni prostor u raznim načinima shvatanja (vrlo različitim pa nije lako napraviti njihovu klasifikaciju) jeste mesto istraživanja koje stavlja na probu svoje mogućnosti i svoje granice.

RAŠČINITI PROSTOR

Evo šta kaže Arto:

»U ovom pozorištu raščiniti prostor je novi pojam koji umnoštujućemo cepanjem, raščinjujemo nit po nit, bušimo sve do kosti da bi se ispod njega pojavila nevidena bogatstva (...)«¹⁷.

Savremeno pozorište obavlja čitav niz operacija na prostoru:

a) Istražuju se dimenzije prostora: vertikalnost se koristi kao dubina, bez obzira da li je vertikalnost predstavljena arhitektonski ili pomoću glumačke gestualnosti; sve mogućnosti prostora, od nepostojanja dubine do pokazivanja naizmeničnih ploha sve do dna (kao u Poslednjima od Gorkog, u režiji Lučiana Pintiljea, na sceni Gradskog pozorišta, gde se na dnu, pri otvaranju, ukazuje neka vrsta oniričkog, spektralnog prizora).

b) Predstava se prostorno decentralizuje fragmentacijom prostora, a to dovodi do mnoštva malih

označiteljskih zona; decentralizacija može da se postigne i nestabilnom zapreminom, kosim površinama (videti u *Actualités des arts plastiques*, no. 40, »L'objet théâtral«, fotografiju dekora iz II čina Čehovljevog *Vljenika*, u režiji Strelera); reč je o tome da se prostor pokaže bez stabilnosti, bez učvršćenih koordinata, u krajnjoj liniji, kako bismo ga lišili, ne samo centra, već i *smisla*, u dvostrukom značenju te reči: decentralizacija omogućava takođe i rad *simultanosti* koja, svojim podstičnjim delovanjem, primorava gledaoca da integrise rasezone elemente (v. postavku P. Štajna za *Na letovnju M. Gorkog*).

c) Velike prostorne oprečnosti se brišu i čitav rad scenografa sastoji se u tome da ih prevaziđe: otvoreno i zatvoreno, unutrašnjost i spoljašnjost funkcionišu u isto vreme i protivročito; to ćemo videti na brojnim primerima; stavši, ako razlike između scene i salne teže da se izbrisu, kao što smo videli, onda to isto važi i za scensko i vanscensko; u svojoj režiji *Hamleta*, Ljubimov se trudio da pomoći svoje pokretne zavese pokaže vansvensko kao scenski prisutno; čitav dvor je tu kada Hamlet govori svoj čuveni monolog; čak i vanskenska dimenzija: jedan drugi monolog govori »mal« Hamlet ščutaren uz noge roditelja. Pozorišni prostor postaje mesto za onu figuru suštinski pozorišne retorike koja se zove *okismoran* (javljanje oprečnih kategorija na istom mestu); a prostor postaje mesto prevazilaženja protivrečnosti, »imaginarnog« prevazilaženja ili dijalektičke sinteze, zavisno od slučaja; ovo nestajanje suprotnih elemenata pravi od pozorišnog prostora prostor slobode u savršenom smislu reči.

d) Pozorišni prostor u savremenoj predstavi ne prestanu se poriče pomoći znakova teatralnosti koji rezivaju svaki prohtev da se on tretira kao *ikona* nekog stvarnog prostora; samim tim, prostor ponovo ne prestanu postaje pozorišni prostor, a igra ga izdiže iznad mlimiza.

U većini svojih manifestacija savremeno pozorište ide vrlo daleko u onome što je Arto zvao »žrtvovanjem oblike koja naslučuje svaka metamorfoza, svaka promena¹⁸.

POVRATAK FIGURACIJE

a) U pozorištu je uvek postojala figuracija; ona ne samo da zauzima uvek jedno prekomerno mesto u buržoaskom pozorištu koje se može okarakterisati neo-naturalističkim, već opstaje u svim predstavama epskog karaktera. Prostorna figuracija u epskom pozorištu¹⁹ pretpostavlja jedno »neutralno« mesto, ali ispunjeno elementima koji imaju dvojaki karakter:

- da su uzeti iz realnog, konkretni i »materijalni«,

- da su znakovi koji, kako kaže Brecht, »tvore realističke naznake o okolini u kojoj se razvijaju ličnosti drame, a njihovo izučavanje osvetljava društvene procese, procese koje treba otvoriti²⁰. Epski prostor je poligon snaga, on pokazuje pomoći malobrojnih elemenata odnose između ljudi; golo dno, glatki zid ili ciklorama omogućavaju glumcima da svojom gestualnošću figurativno predstave odnose: odnose snaga, potčinjenosti, pobune, približavanja, izložavanja, agresivnosti itd. Najzad, ono što se konkretno pokazuje jeste prostor *kao pozorište* (mekanika, natpisi itd.).

b) Opštije posmatrano, u savremenom pozorištu prikazano je neumorno prisustvo teatarskog; i samo se tako može razumeti uloga koju ima *nabranje* kodiranih scenskih prostora: elizabetanski prostor, antički prostor, dalekoistični prostor: u tom slučaju figurativno se predstavlja jedna citirana teatralnost, a pozorišni prostor funkcioniše u suprotnosti sa drugim znakovima jedne savremene predstave: on se javlja kao izdvojen iz istorijskog konteksta.

c) Isto tako izdvojeni iz svog konteksta pojavljuju se i elementi sveta predstavama koje, na primer, daje takozvanu pozorište svakodnevnicu i koje bi se moglo smatrati naturalističkim; prazan prostor, nepostojanje dekorativnog osnova, svodi figurativno predstavljene elemente koji nastanjuju taj prostor na rasute uzorce; nije predložen nikakav koherenčan univerzum, a konkretni elementi govore samo o beznadežnoj razasutosti tog »svakodnevnog života«.

ZAKLJUČAK

Tako, dakle, imamo istovremeno ogromnu raznovrsnost mogućih funkcija pozorišnog prostora, kao da je reditelj bio prisiljen da svaki put iznova promišlja izgradnju prostora i osnimanje *figurativnog sadržaja* prostora što prisiljava scenu da drukčije vrši označavanje, odnosno drugim sredstvima (gestualnost, osvetljenje, geometrijska konstrukcija), a ne sadržajem. Tako izgleda da je gledaća fizički integriran u prostor, i da je prinuden, ne da ga primi, nego da ga odgonetne, rekonstruše, u krajnjoj granici. Osim ako prostor za njega nije kao postavljanje pitanja bez odgovora; ali, i u tom slučaju pozorišni prostor, više nego reč, primorava gledaoca da preispituje svoje vlastite odnose sa drugim ljudima i sa svetom. Prostor nije više dostot, on je predlog a gledaocu je u najboljem slučaju *predložen*:

- jedna *poetika* pozorišnog prostora: jedna estetika u kojoj se tkaju višestruki odnosi koje gledač uzima u obzir;

- jedna *kritika* samog pojma predstave, kritika koja se može porebiti sa kritikom koju su formulali slikari nove figuracije²¹: savremeni pozorišni prostor je napravljen da odvraća gledaoca od posmatranja sveta pomoću kodova na koje je navikao.

Bez preteranog uopštavanja ovaj prostor dovodi u pitanje razne načine uobičajenih perceptivnih kodova; ovi se pojavljuju, ne više kao apsolutni, nego kao relativni. Ali, prevazilazeći tu perceptivnu relativizaciju, može se reći da reditelji i scenografi danas, iako daleko od toga da obezbeduju posebno mesto *slici*, i ne prihvatajući da svet prikazuju kao igru privida, afirmišu prostor kao mesto za rad, za (imaginarno) preobražavanje stvari.

Prevod sa francuskog: Ljiljana Cvjetić-Karadžić
Iz knjige *L'Espace Théâtral, Recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*, Pariz 1980.

Nepomene:

1. J. Grotoški, *Vers un théâtre pauvre*.
2. A. Artaud, *Oeuvres complètes* IV (1974), 62.
3. *Ikona*, jedan od tri moguća znaka između znaka i njegovog referencijskog predmeta (sličnost). V. definiciju u tekstu »Pozorišni predmet«, *Actualité des arts plastiques* br. 40.
4. U. Eko, *Opere complete* IV (1972), naročito tekst u *Communication* br. 29 pod naslovom »Za ponovno formulisavanje pojma ikoničkog znaka« (str. 141–190).
5. V. Eko, cit. članak, str. 172.
6. O. Artaud, *Opere complete* IV (1972), str. 292.
7. O. Artaud, *Opere complete* IV (1972), str. 292.
8. Ibid.
9. Meyerhold, »Écrits sur le théâtre II«, *Pozorište dvadesetih godina*, Lozana 1975, v. str. 50.
10. Ibid., str. 97.
11. A. Artaud, *Opere complete* IV (1972), str. 148.
12. Ibid., str. 151.
13. U Grotoškog su svi dekorativni elementi proterani sa scene; dekor ustupa mesto jednom okviru koji se menja shodno arhetipskim zahtevima komada i pruža tek dvačestinu gledača, primenjenih na predstavu, gospodarstvo u neutralnoj zoni. Oni su direktno izloženi u radnji: u *Kordijanu* od Slovackog, zatvoreni u aziju za umobolje; u *Akropolisu Vespijanskog* – zatvoreni u koncentracionom logoru.«
- 13a. V. P. Bruk, *Prazen prostor*.
14. D. Babel, *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*, Pariz 1975.
15. Ibid., str. 305.
16. Ibid., str. 292.
17. A. Artaud, *Opere complete* IV (1972), str. 317.
18. Ibid., str. 290.
19. V. Izvanredni analizu B. Dorta, »Le lieu de la représentation épique«, *Travail théâtral* br. 27, 1977.
20. B. Brecht, *Bcrits sur le théâtre*, cit. B. Dort, op. cit.
21. V. analizu Marka le Bota u *Figurations*, coll. »10/18«, 1973.