PROSTOR U SCENSKOJ UMETNOSTI

SCen

PROSTOR U SCENSKOJ UMETNOSTI

Tematski zbornik radova

Uredio:
Radivoje Dinulović

SCen
Novi Sad, 2016.

Prostor u scenskoj umetnosti

TEMATSKI ZBORNIK RADOVA

Uredio:

Dr Radivoje Dinulović

ISBN

9788678928796

Tehnička obrada:

Dr Radivoje Dinulović

Vladimir Savić

Fotografija naslovne strane:

Tatjana Dadić Dinulović

Izdavač:

SCEN - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, OISTAT Centar Srbija

Departman za arhitekturu i urbanizam

Fakultet tehničkih nauka

Novi Sad

Izdanje pomaže:

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije

Sadržaj

5 Radivoje Dinulović
Uvod:
Prostor u scenskoj umetnostiv nakon XX veka

8 Milica Stojšić
Nastanjivanje praznine:
Ritual kod Grotovskog

28 Vladan Perić
Medijevalni scenski prostor:
Između religijskog spektakla i Komedije del arte

41 Danilo Dragović
Grad, spektakl, identitet:
Scenska i značenjska promenljivost grada

58 Katarina Stojanović:
Scenski prostor kao sredstvo proizvodnje empatije

75 Monika Ponjavić
Tijelo nikad ne laže:
Izvođenje kao metod istraživanja prostora

Radivoje Dinulović[1]

Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam

Uvod:

Prostor u scenskoj umetnosti nakon XX veka[2]

Jedno od značenja reči „pozorište“ odnosi se na izgrađenu fizičku strukturu – pozorišnu kuću. *Vice versa* – pojam „kuća“ prenet je sa zgrade na pozorišnu instituciju – pozorište. U tom, sasvim specifičnom kontekstu mogli bismo da posmatramo pojmove „pozorište“ i „kuća“ kao sinonime.

Zašto je to važno?Zato što nam je XX vek doneo preispitivanje svih tradicionalnih vrednosti i konvencija, što je u pozorištu označeno „snom o novoj sceni“, o prostoru koji će odgovoriti na izmenjene ideološke, političke, kulturne i umetničke okolnosti. Taj san je, naravno, ostao nedovršen, a umesto jednog, univerzalnog odgovora na pitanje novog pozorišnog prostora, protekli vek je zaključen mnoštvom apartnih, pojedinačnih ishoda, različitih i po karakteru, i po formi, a i po vrednosti. Moderna drama i moderna pozornica nisu se srele, pa su napuštanje pozorišne zgrade i potraga za ambijentalnim prostorom postali legitimni ishodi savremenog teatra.

Da li je, u tom kontekstu, arhitektura (a tu mislim na promišljanje, projektovanje i građenje kuća) uopšte važna za pozorište danas?

Konfiguracija scensko-gledališnog prostora, tradicionalno ključna tema pozorišne arhitekture, zahvaljujući razvoju tehnologije postala je scenografsko i rediteljsko pitanje. Teatralnost karakteristična za pozorišne zgrade sada je opšte mesto arhitekture u „društvu spektakla“, a grad, u kome „događaj postaje prizor“ danas je pozornica u svakom smislu reči, više nego ikada u istoriji. Čini se da je u tom smislu svaki prostor pozornica, a da je svaka kuća element scenske slike, ili, čak, i scena po sebi.

---

[1]r.dinulovic@uns.ac.rs

[2] Fotografija na naslovnoj strani: Tvrđava Lovrijenac, Dubrovnik, prostor pozorišne predstave *Obrana Sokratova*, po Platonu, režija: Tomi Janežič, prostor: Radivoje Dinulović, Dubrvačke ljetne igre, 2013, foto: Tatjana Dadić Dinulović

Ipak, istorija pozorišne arhitekture, savremena iskustva, ideje i projekti, uče nas da određen arhitektonski prostor priziva, zahteva i nameće određenu dramsku zamisao i stil izvedbe koji joj je primeren, da pozornica, kao namenski izgrađen prostorni okvir, određuje svaki događaj koji se na njoj odvija kao scenski i podržava taj događaj u tehničkom i tehnološkom smislu, kao i da pozorišna zgrada u celini (a ne samo scensko-gledališni prostor) funkcioniše kao sredstvo kojim se stvara, podstiče i pojačava doživljaj pozorišta. Takođe, da pozorišna zgrada funkcioniše i izvan vremena i prostora pozorišne predstave kao sastavni deo doživljaja pozorišta, za pozorišne gledaoce, ali i za one koji to nisu. Najzad, da su pozorište i pozorišna zgrada važni elementi urbanog teksta.

Ove funkcije pozorišta su trajne i ne zavise od epohe, ideologije ili estetike. Pozorišne zgrade, namenski izgrađeni „prostori igre“, uporedo sa svim alternativnim pozorišnim ambijentima, jesu i ostaće deo određenja pozorišta kao umetnosti, pozorišta kao društvene kategorije i pozorišta kao vrste unutar tipologije arhitektonskih programa.

U tom kontekstu, tema prostora u pozorištu, kao i, šire, u scenskoj umetnosti, najzad u umetnosti i kulturi uopšte, jeste značajna i izazovna za pozorišna, kulturološka, sociološka, ali i arhitektonska i urbanistička, pa i tehničko-tehnološka istraživanja. Veza između ovih disciplina koje koegzistiraju u polju savremenog stvaralaštva, a u kom gotovo više da nije ni moguće uspostavljati precizne klasifikacije i razgraničenja, suštinskog je karaktera. Na tom uverenju zasnovan je rad studenata, saradnika i nastavnika na doktorskim studijama Departmana za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu.Tekstovi prikazani u ovoj publikaciji radovi su studenata na predmetu Prostor u scenskoj umetnosti[3], zajedničkom za oba studijska programa: naučnim studijama Arhitektura i urbanizam[4] i umetničkim studijama Scenski dizajn[5].

[3] Predmetni nastavnici: mr Tomislav Janežič, gostujući professor I dr Radivoje Dinulović, redovni profesor
[4] Rukovodilac: dr Radivoje Dinulović, redovni profesor
[5] Rukovodilac: dr Tatjana Dadić Dinulović, vanredni profesor

PROSTOR U SCENSKOJ UMETNOSTI

Milica Stojšić[6]

Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam

Nastanjivanje praznine: Ritual kod grotovskog

Apstrakt

Oslanjajući se na teoriju da je pozorište nastalo iz prvobitnog rituala, aktuelnu šezdesetih, Ježi Grotovski preispituje njegovo mesto u današnjem društvu. Kao alternativu mimetičkog shvatanja pozorišne umetnosti, Grotovski nudi relevantnost pozorišta kroz ulogu sličnu onoj koju je ritual imao u prvobitnim ljudskim zajednicama – da ujedini, postavi pojedince u koordinatni sistem širi od njihovih individualnih egzistencija, istovremeno im obezbeđujući identitet i temelj postojanja. U radu će prvo biti definisan kvalitet ritualnog iskustva za kojim Ježi Grotovski sve vreme traga, da bi se potom kao kriterijum primenio u analizi raznih etapa u ovom procesu potrage. Iako se formalno njegov rad može podeliti na četiri faze: *Umetnost kao predstavljanje*, *Parateatar, Teatar izvora* i *Umetnost kao sredstvo prenosa*, motivacija i ciljevi za kojima traga Grotovski sve vreme ostaju nepromenjeni. Metodološka pitanja koja upućuju njegovu potragu su zašto, šta je i koja bi mogla biti svrha pozorišta za nas kao ljudska bića. Njega zanima pozorište samo kao ono što se dešava između dva čoveka, bili to glumac i gledalac, delatnik i svedok ili izvođač i njegov učitelj. To je prilika za integraciju intelekta i instikta, duha i tela, kroz iskustvo *totalnog čina*, odnosno *vertikalnosti*. Glumac nije tu da ilustruje, već da stvori autentični duševni čin usmeren ka spolja, ka publici. Optužen da je napustio pozorište, odlukom da prestane sa produkcijom predstava u ulozi reditelja na kraju prve faze, *Umetnosti kao predstavljanja*, Grotovski svoja pozorišna traganja samo prenosi u drugačije formate.

Ključne reči: Grotovski, liminalno, ritualno pozorište, siromašno pozorište, totalni čin

[6]milica.stojsic@uns.ac.rs

Milica Stojšić[7]

University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences, Department of Architecture and Urbanism

Inhabiting the void: Grotowski and ritual

Abstract

Relying on ritual theory about the origins of theatre, particularly present in the sixties, Jerzy Grotowski is rethinking its possible role in modern society. Instead of a mimetic approach, Grotowski sees the relevance of theatre through the role ritual had in primordial human communities – to unite and position people in coordinate system broader than their individual existences, but also provide them with identity and foundation of being human. I will first attempt to define the quality of the ritual experience Jerzy Grotowski is seeking for, in order to establish a criteria which will be later used to analyze different stages of his pursuit. Even though his work could formally be divided into four phases: *Theatre of Productions*, *Paratheatre*, *Theatre of Sources* and *Art as a Vehicle*, Grotowski's motivation and objectives remain unchanged throughout. Methodology of his pursuit is driven by the question what is and what could be the purpose of theatre for us as human beings. Grotowski is interested in theatre as interaction between two people – be it amongst actors and spectators, doers and witnesses or performer and his teacher. It is a chance for integration of intelect and instict, spirit and body, through the experience of *total act* or *verticality*. Honesty both when it comes to the motives of actor and his audience is crucial, as it is a prerequisite for them to mutually experience the discovery of the essence and removal of the masks that prevent us from seeing what is really important in our lives. The actor is not there to illustrate, but to create an authentic spiritual act directed externally, towards the audience. Accused of abandoning theatre after his theatre production formally ceased, Grotowski only translated his theatre-oriented explorations to different formats. Community is a prerequisite for ritual and Grotowski never meant to abandon a search for it, he simply attempted to achieve it on a smaller scale, as he was aware that notion of community today is quite atomized. From young and naive Grotowski who thought politics might be a way to make a better world, over Grotowski the theatre director whose all hopes were invested into theatre as a place of encounter and transformation, all the way to Grotowski as a teacher of a performer who sees a chance for a true liminality only in one-on-one relationship.

Keywords: Grotowski, liminality, ritual theatre, poor theatre, total act

[7] milica.stojsic@uns.ac.rs

Uvod

> *„Tokom svojih ekspedicija u Centralnu Aziju 1956. godine, između starog turkmenskog grada Ašhabada i zapadnog dela planinskog masiva Hindukuš, sreo sam ostarelog avganistanca pod imenom Abdulah koji je za mene izveo pantomimu „celog sveta“. Ta pantomima je kao ceo svet, i ceo svet je kao ta pantomima. Tada sam shvatio da ustvari osluškujem sopstvene misli. Priroda – promenljiva, pokretljiva ali istovremeno i permanentno jedinstvena –oduvek je postojala u mojoj mašti, gde je bila otelotvorena kao plesna mima, jedinstvena ali i univerzalna, krijući se ispod mnoštva gestova, boja, i grimasa života.“*
> *Ježi Grotovski, 1959.*[8]

Upravo je ovakva mogućnost univerzalnog jezika, ili bolje rečeno – univerzalnog iskustva, motivisala potragu Ježija Grotovskog za novim duhovnim i pozorišnim prostranstvima. Oslanjajući se na teoriju da je pozorište nastalo iz prvobitnog rituala, aktuelnu šezdesetih, on preispituje njegovo mesto u današnjem društvu. Kao alternativu mimetičkog shvatanja pozorišne umetnosti, Grotovski nudi relevantnost pozorišta kroz ulogu sličnu onoj koju je ritual imao u prvobitnim ljudskim zajednicama – da ujedini, postavi pojedince u koordinatni sistem širi od njihovih individualnih egzistencija, istovremeno im obezbeđujući identitet i temelj postojanja. U ovom radu prvo će biti definisan kvalitet ritualnog iskustva za kojim Ježi Grotovski sve vreme traga, da bi se potom kao kriterijum primenio u analizi raznih etapa u datom procesu potrage. Parametri liminalnosti i liminoidnosti odrediće stepen uspeha u potrazi za iskustvom koje bi bilo ekvivalent rituala u današnjem društvu.

Rečenica koja možda najbolje opisuje rad, pa i život velikog poljskog pozorišnog stvaraoca Ježija Grotovskog, njegov je odgovor na pitanje šta ga je privuklo pozorištu, dat u jednom intervjuu iz 1992. godine: „Kao mladić sam se pitao koje je to moguće zanimanje koje bi mi omogućilo da istražim drugog i samog sebe [...]. U

[8] Richard Gaffield-Knight, Grotowski: Igniting the Flame, *Theater 597* (1992), 5. Autor se referiše na intervju sa Ježijem Grotovskim iz 1959. godine, objavljen u poljskom časopisu *Ekran*.

suštini, to *interesovanje za ljudsko biće, u drugima i u meni samome*, dovelo me je do pozorišta, ali je isto tako, moglo da me odvede do psihijatrije ili studija o jogi.“[9] Bez obzira na razne faze koje je prošao u svom radu, od reditelja-pedagoga do učitelja života, Grotovski ne prestaje da se bavi Čovekom sa velikim Č. To je isti onaj čovek na kojeg Ognjenka Milićević misli kada u predgovoru knjige *Ka siromašnom pozorištu* citira Grotovskog: „Jedino što se može reći o nekom umetniku, jedina njegova definicija jeste: on je ljudsko biće.“[10] Ono što Grotovski zahteva od čoveka, bio on *sveti glumac*, *sveti gledalac*, svedok ili delatnik, stalna je uključenost i posvećenost na putu saznanja ili, kako je na ishodištu svoje potrage definisao – *objektivnosti* – kaopojma koji obuhvata sve one dijalektičke nepomirljivosti koje stoje istovremeno *u početku*. Jedno vreme fasciniran je ličnošću Gandija i razmatra politiku kao modus promene sveta, ali shvata da to nije pravo mesto revolucije, pošto nikada ne bi mogao bez rezerve da prihvati pretpostavku o tome da svi ljudi imaju dobre namere.[11] Svoje nade u seli u pozorište, kao mesto susreta, ali i revolucije. Grotovski možda nije bio dovoljno idealista da pomisli da se želja da ovaj svet postane bolje mesto može proširiti na celokupno čovečanstvo, ali mu se kroz različite faze kroz koje prolazi u svom pozorišnom radu ipak može spočitati izvesna naivnost. Odpozorišne publike očekuje da bude *a priori* moralna, spremna da saučestvuje, jednom rečju *sveta*, a onda se, razočaran što ovaj kolektivitet ne uspeva da realizuje kroz klasičnu formu predstave, povlači u individualne prakse na osi izvođač-učitelj izvođača.

Nastavljajući se na revolucije koje su započeli Breht, Mejerholjd i Arto, a koje su pozorištu donele oslobođenje od okova dramskog teksta i u prvi plan iznele *scenski tekst*, Grotovski ispituje mogućnosti *partiture*, totalnog mizanscena, iz pozicije reditelja-autora. Ipak, svestan da je to i dalje individualna pozicija autoriteta, koja se sada samo sa autora dramskog teksta prebacila na reditelja i kasnije glumca, Grotovski zahteva da se preispita suština pozorišta, ponovo otkrije njegova prvobitna dimenzija, koja je prethodila podeli između života i umetnosti, rituala i pozorišta, čoveka i glumca. On krizu vidi kao priliku da se postavi suštinsko pitanje *zašto*, umesto da se traži novo *kako*. Za Grotovskog, pozorište ne može biti mesto zabave,

[9]Grotovski u Marko de Marinis, Grotovski i njegovo nasleđe – prenošenje, uticaji, nesporazumi. *Teatron* (146/147): 9-14. (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2009), 11

[10] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 11.

[11] Richard Gaffield-Knight, Grotowski: Igniting the Flame, *Theater 597* (1992), 6. Autor se referiše na intervju sa Ježijem Grotovskim objavljen u knjizi Jennifer Kumiega *The Theatre of Grotowski*, (London and New York, 1985)

već duhovnih otkrića i rada na sebi. Iako se formalno njegov rad može podeliti na četiri faze: *Umetnost kao predstavljanje* (1959-69.), *Parateatar* (1970-78.), *Teatar izvora* (1978-82.) i *Umetnost kao sredstvo prenosa* (1986-99.), sa prelaznim periodom američkog projekta *Objektivna drama* (1983-86.) između dve poslednje faze, motivacija i ciljevi za kojima traga Ježi Grotovski sve vreme ostaju nepromenjeni. Metodološka pitanja koja upućuju njegovu potragu su zašto, šta je i koja bi mogla biti svrha pozorišta za nas kao ljudska bića. Optužen da je napustio pozorište, odlukom da prestane sa produkcijom predstava u ulozi reditelja na kraju prve faze, *Umetnosti kao predstavljanja*, Grotovski svoja pozorišna traganja samo prenosi u drugačije formate. Njega zanima pozorište samo kao ono što se dešava između dva čoveka, bili to glumac i gledalac, delatnik i svedok ili izvođač i njegov učitelj.

Ritual i liminalno kod Grotovskog

Svestan pogrešne konotacije koju upotreba reči ritual, mit i trans mogu imati za zapadnjačkog čitaoca, Grotovski ih obazrivo koristi. Isto tako, kada priča o *svetom glumcu* ili *svetom gledaocu*, naglašava da ovo nikako nisu pojmovi povezani sa religijom. Za Grotovskog pridev *sveti* označava istinsku duhovnu glad za spoznajom sebe i drugog. Ukoliko napravimo analogiju između pozorišta i rituala inicijacije kako ga definiše Vilijem Tarner[12], videćemo da obe pojave karakterišu tri faze: *odvajanje* (u analogiji pozorišne predstave to bi bile pripreme, radionice, probe, zagrevanje...itd. - dakle, sve ono što podrazumeva izdvajanje glumaca i gledalaca iz spoljnog sveta), *period prelaza* (sam granični događaj – na primer predstava) i *uključenje* (vraćanje u svakodnevni život, koje je svojstveno samo predstavi, dok je ritual inicijacije jednosmeran). Središnju fazu, *period prelaza*, karakteriše *liminalnost* koja podrazumeva zajedništvo,rad, aktivno učestvovanje u obredu, preobražaj kroz saučestvovanje. Liminalnost nije stvar izbora, već obaveze, ona zahteva jedinstven sistem verovanja i kao takva nije kompatibilna sa zapadnom civilizacijom. U savremenom zapadnom društvu radije možemo govoriti o *liminoidnim fenomenima*, koji jesu stvar ličnog izbora jer ne zahtevaju jedinstven sistem verovanja, niti

[12] Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta* (Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992), 162-163. Autor se referiše na Vilijema Tarnera, kada u poglavlju *Tačke dodira između antropološke i pozorišne misli* pravi paralele između rituala inicijacije i pozorišne predstave.

podrazumevaju obavezu ili aktivno učešće[13]. Definisanje ovih pojmova bilo je značajno kako bismo bolje razumeli osu oko koje se vrti celokupan opus Ježija Grotovskog. Etimološki gledano, reč *drama* vodi poreklo od glagola raditi[14]. Upravo je to ono što očekuje Grotovski, i od onih koji izvode i od onih koji posmatraju – aktivno učešće u ritualu, spiritualnu solidarnost, kako bi se ostvarila istinska liminalna veza među njima. Kada kažemo da se Grotovski tokom cele karijere bavio ritualom, mislimo upravo na *fazu prelaza*, u kojoj se postiže liminalnost najvećeg intenziteta. Kroz četiri faze u radu Ježija Grotovskog biće analiziran njegov odnos prema ovako struktuiranom ritualu i liminalnosti, kao vrednosti koja bi pozorištu trebala da vrati ulogu koja mu pripada. Kako sam priznaje, smatrao je da „kroz povratak ritualu, u kome kao da učestvuju dve strane: glumci ili korifeji i gledaoci, moguće pronaći onaj ceremonijal neposrednog, živog učestvovanja, naročitu vrstu uzajamnosti (ova pojava je vrlo retka u današnje vreme), neposrednu, oslobođenu i autentičnu reakciju“[15].

Knjiga *Ka siromašnom pozorištu* iz 1968. godine savršena je zabeleška o prvoj fazi u radu Grotovskog – *Umetnosti kao predstavljanju*. U leto 1959. godine postaje umetnički direktor eksperimentalnog pozorišta *Teatar 13 redova*, u malom poljskom gradu Opolju. Radeći u kontrastu nemaštine i ogromne posvećenosti svog ansambla, dolazi do kovanice *siromašno pozorište*, koje u početku postoji kao nužnost, da bi se kasnije pretvorilo u stav. Kada Grotovski govori o *svetom glumcu* on misli na onog glumca koji ne igra za gledaoca, već *umesto* njega. Takav glumac ne predstavlja lik iz književnog dela, on je ličnost, ali i veza sa izvođačem prvobitnog rituala, sa kolektivitetom ljudskog roda, i zahteva jednako posvećenog gledaoca. „Pozorište je ono što se dešava između glumca i publike“[16], kako ga definiše Grotovski, prilika za integraciju intelekta i instikta, duha i tela, kroz iskustvo *totalnog čina*. Neophodna je iskrenost u motivima glumca, ali i publike, da kroz proces konfrontacije, zajednički učestvuju u iskustvu otkrivanja suštine, skidanja maske koja nam u svakodnevnom životu onemogućava da sagledamo ono što je zaista bitno. Glumac nije tu da

[13] Dijana Diklić Marojević, Nasleđe Grotovskog (glumcu) pod svetlom religijske filosofije Ivana Iljina, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (17/2011): 75-87 (Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2011), 83. Autorka se poziva na definicije *liminalnog* i *liminoidnog* koje Vilijam Tarner daje u svojoj knjizi *Od rituala do teatra* .
[14] grčka imenica *δρᾶμα* znači čin izvedena od glagola *δράω* što znači delati, raditi
[15] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 217.
[16] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 28.

ilustruje, već da stvori autentični duševni čin, *totalni čin*, u kojem učestvuje zajedno sa publikom.

Jedan od velikih uticaja na Grotovskog svakako je i rad Antoana Artoa, koji prepoznaje značaj pozorišta kao sintezijskog iskustva, koje se obraća svim našim čulima, a ne samo intelektu kroz tekst koji izgovaraju glumci i mizanscen koji mu je potpuno podređen u značenjskom smislu. Arto shvata da je mit dinamičko središte pozorišne predstave[17], ali mu Grotovski zamera što od pozorišta očekuje da stvari novu mitologiju, sa kojom publika treba da se identifikuje, umesto da komunikaciju sa posetiocima ostvari kroz proces konfrontacije sa mitom, koji vidi kao jedini mogući u postreligioznom svetu[18]. Grotovski traži nove metode da ostvari Artoovu nameru o savladavanju barijere između glumca i publike.

Strategije rekonstrukcije rituala

U početku, Grotovski pokušava da rekonstruiše ritual kao *laički ritual*, zasnovan ne na religiji, već na činu. Masku svakodnevnog života, koja ograničava naše impulse i narušava istinitost našeg postojanja, možemo zbaciti jedino suočeni sa šokom do kojeg dolazi u konfrontaciji sa mitom, jer u njegovom kolektivnom čitamo i naše individualno iskustvo. Iako grupnu identifikaciju sa mitom u savremenom društvu Grotovski određuje kao nemoguću, ipak „i kad se izgubi *zajedničko nebo* verovanja i neosvojive granice, perceptivnost ljudskog organizma ostaje.“[19] Računajući baš na ovaj perceptivni kapacitet i empatiju gledalaca, u aktivnoj ulozi kao učesnika, ili pasivnoj kao svedoka, Grotovski očekuje liminalni kvalitet ovakvog događaja. Postoji više planova na kojima je Grotovski pokušavao rekonstrukciju rituala u prvoj fazi svog delovanja. Pre svega, to je izbor dramskog teksta i odnos prema njemu. U produkciji Mickijevićevih *Zadušnica* iz 1961. godine vidljiva je *kolizija sa osnovom* odnosno *dijalektika poruge i apoteoze*[20] kojom tretira religioznu situaciju, tražeći u njoj mitsku osnovu. Scena velike improvizacije u *Zadušnicama*, u kojoj glavni lik, verujući da je Hrist koji ide na Golgotu, koristi metlu umesto krsta, nesumnjivo je blasfemična i dokaz je pokušaja Grotovskog da kroz ironičan odnos prema katoličkoj veri i

[17] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 69.
[18] Ibid, 70.
[19] Ibid, 21.
[20] Ibid, 21.

konfrontaciju sa mitom Golgote ostvari komunikaciju sa gledaocem.[21] Grotovski prepušta montaži da se desi u glavama gledalaca, i rezultati su mešoviti, te on zaključuje da ova dijalektika ne funkcioniše sa potrebnom tačnošću. Naime, deo gledalaca reaguje iracionalno, fasciniran je i reaguje na segment apoteoze, dok ostatak publike, koji analizira spektakl i deluje na nivou racionalnog mišljenja, vidi svojevrsno ismevanje katoličke mitologije. Za Grotovskog, ova dva dijalektička aspekta moraju se čitati i montirati istovremeno u svakom gledaocu, inače gube smisao[22]. On ovu nepreciznost u komunikaciji vidi kao opasan put u podražavanje, odnosno pasivnu interpretaciju mita.

Druga strategija koju Grotovski primenjuje usvojoj *potrazi za izgubljenim ritualom* svakako je tretman prostora. Preispitujući Artoovu težnju za razbijanjem barijere između glumca i publike, Grotovski dolazi do zaključka da ih u prostoru treba izmešati, sudariti licem u lice i istražiti mogućnosti razmene reakcija kroz angažovanje gledalaca u pozorišnoj igri. U početku sâm eksperimentišući sa prostorom, Grotovski 1960. godine sreće arhitektu Ježija Guravskog, čija se teorija *intuitivnog prostora* poklapa sa njegovim sopstvenim interesovanjima. Guravski kao *prostor intuicije* definiše onaj deo prostora koji okružuje čoveka ali je van njegovog vidnog polja. Ako sa *α* označimo ono što gledalac vidi iz date prostorne pozicije, preostali prostor *β* predstavlja ono van dometa čula vida, ali nešto što se svakako može osetiti, te možemo reći da pripada *intuitivnom prostoru*.[23] Naravno da Guravski, kao arhitekta, dominantnu ulogu prepušta čulu vida, ali nesumnjivo da u građenju intuitivnog prostora učestvuju i ostala čula osim čula sluha. Štaviše, možemo reći da intuitivni prostor Guravskog izlazi iz okvira fizike i na izvestan način operiše u metafizičkoj ravni. U klasičnoj postavci pozorišnog prostora, *α* i *β* prostori svih gledalacamanje-više se preklapaju i usmereni su na isti način. Tenzija između vidljivog (*α*) i intuitivnog (*β*) prostora može biti rešena kroz razmenu, za koju je potrebno najmanje dvoje ljudi – onaj koji šalje i onaj koji prima *senzaciju*. Ukoliko su osoba A i osoba B postavljene licem u lice, intuitivni prostor osobe B (B-*β)* postajedeo vidljivogprostora za osobu A(A-*α)*, i obrnuto (slika 1). Na taj način,

[21] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 221.
[22] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989),222.
[23] Jerzy Gurawski, An Architect at the Teatr Laboratorium, trans. by Justyna Drobnik-Rogers, in *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborator:* 85-90 (London: PTP, 2015)

reakcije osobe A na intuitivni prostor osobe B postaje refleksija doživljaja i iskustava koje B ne može da vidi, ali ogledanjem u A može intuitivno da oseti[24]. (prilog 1) Možemo zaključiti da pozorište nastaje u sintezi međusobnih uticaja između glumaca, gledalaca i prostora, drugim rečima – publika takođe učestvuje u stvaranju pozorišne predstave. Bitno je primetiti da Guravski ovde ne pravi razliku između glumaca i gledalaca kada razmatra svoj model intuitivnog prostora preko osoba A i B. Ukoliko film premotamo desetak godina unapred, do Šeknerovih postavki ambijentalnog pozorišta, uočićemo odjeke ovih ideja, koje do njega svakako dolaze preko Grotovskog čiji je bio učenik. Za Šeknera, u građenju predstave učestvuje kako unutrašnji prostor svakog gledaoca ponaosob, tako i *živi prostor*, odnosno prostor scene ali i svi ostali prostori u pozorištu, koji su zajedno „deo šireg, većeg ambijenta izvan pozorišta. Ovi širi prostori izvan pozorišta, čine gradski život, kao i vremensko-istorijske prostore – modalitete vremena/prostora.“[25] Ono što je Guravski intuitivno postavio na fizičkom, a Grotovski na metafizičkom nivou, Šekner je nastavio i uobličio kroz jednu od najznačajnijih scenskih pojava XX veka – ambijentalnom pozorištu.

Ideje o zajedničkom prostoru građenja predstave poklapaju se sa nastojanjima Grotovskog da kroz fizičko mešanje publike i izvođača rekonstruiše ritual. Znajući da je zajedništvo neophodan uslov za ritual, pokušava da kroz provokaciju izvede gledaoca iz pasivne uloge posmatrača i primora ga na aktivno učestvovanje u događaju. U saradnji sa Guravskim 1961. godine postavlja *Zadušnice*, u kojoj su gledaoci u potpunosti izmešani sa izvođačima, dok *α* i *β* prostori svih prisutnih postaju jedno. Svoje ideje nastavljaju da istražuju kroz rad na predstavi *Kordian*, iz 1962. godine. (prilog 2) Prostor događaja postavljen je kao duševna bolnica, dok su gledaoci su tretirani kao bolesnici. Predstava preispituje odnos razuma i ludila kroz provokacije koje lekari-glumci upućuju svojim pacijentima – odnosno publici, provocirajući ih da učestvuju u pozorišnoj igri[26]. I reakcija ne izostaje. Deo publike pada u divljački zanos, tumačeći na svoju ruku ritual kao mesto nekontrolisanog transa. Grotovski zna da je autentični ritual mesto velike preciznosti u kojem nema mesta za spontanost, te ovo kvalifikuje njegovu predstavu kao liminoidni fenomen, *lažni ritual*, umesto prave liminalnosti za kojom kontinuirano traga. Druga vrsta

[24] Ibid, ovde je engleska reč *sensation* prevedena kao senzacija, pošto obuhvata širi pojam od čulnog nadražaja koji pripada isključivo fizičkom svetu.
[25] Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta* (Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992), 6.
[26] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 184.

reakcije je prevelika intelektualizacija i analitički odnos prema sadržaju, što onemogućava takvoj vrsti publike da događaj doživi u sadašnjem vremenu, jer je prezauzeta njegovom disekcijom. Bilo da je rezultat histerična ili previše intelektualizovana reakcija, Grotovski odlučuje da iznuđeno delovanje publike ne može biti put obnove rituala u pozorištu[27].

Sličan tretman publike primenjen je i u predstavi *Tragična istorija Dr. Fausta*, postavljenoj 1963. godine. Ovde je obrađen mit o čoveku koji se oglušio o granice koje su postavili bogovi i prodao dušu đavolu u zamenu za znanje i moć. Grotovski ga slika kroz arhetip sveca nepokolebljivog u potrazi za istinom. Sam odabir teme odgovara kriterijumu konfrontacije sa mitom koji je ranije postavio. U religioznom smislu, Faust je grešnik, jer se oglušio o zakone crkve. Ako analiziramo u domenu profanog, on je mučenik koji je na sebe primio kaznu za univerzalnu ambiciju čoveka da sazna više i ode dalje. Za Grotovskog, ovde se *dijalektika poruge i apoteoze* sastoji se u konfliktu između religiozne svetosti"[28]. Prostor je zamišljen kao manastirska trpeza, samo što su gosti za ovom *poslednjom večerom* gledaoci, koje dočekuje Dr. Faust, domaćin lično. Ostali glumci izmešani su sa publikom za stolovima i sve vreme pokušavaju da angažuju publiku kroz direktno obraćanje. Čak i sama činjenica da se zajedno deli prostor i vreme jednog jako intimnog događaja, poput obeda, predstavlja svojevrsnu intruziju u intimni prostor gledalaca. Reakcije na ovakav pristup bile su različite, pa tako engleski pozorišni kritičar Alan Sejmur opisuje kako je na momente osećao svoju poslovičnu britansku rezervisanost kao hendikep: „Kako ne odreagovati, kada vas glumac uključi u radnju klečeći na kolenima pred vama, držeći svoje lice tik uz vaše, pri tome šapatom izgovarajući stihove na poljskom koji, bez sumnje, poseduju veliku privlačnost, posebno kada su upaljena sva svetla i ostali gledaoci mogu da osete vašu zbunjenost?"[29] U ovoj rečenici sadržana je sva jalovost pokušaja da se gledaoci nasilno uključe u aktivnost liminalnog kvaliteta. Naime, autentični ritual zahteva veru, bila to religija, vera u čin ili nešto drugo.

Bio je potreban nov pristup, koji je zahtevao da se preispita uloga publike. Kako Grotovski kaže, „misija gledaoca jeste – biti posmatrač, ali i više – biti svedok[...].

[27] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 218-219.
[28] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 21.
[29] Pierre Marie Georges, *Dramatic space: Jerzy Grotowsky and the recovery of the ritual function of theatre* (2002), 48. Autor kao izvor Sejmurovog citata navodi knjigu Raymond Temkine, *Grotowski* (New York: Avon Books, 1972), 128.

Svedok se drži malo po strani, neće da se meša, želi da bude prisutan, da vidi ono što se dešava od početka do kraja i da to sačuva u sećanju; slika događaja treba da ostane u njemu samom.“[30] U predstavi *Akropolis*, koja tekst Vispjanskog montira u koncentracioni logor Aušvic, Grotovski razdvaja glumce i gledaoce mešanjem. Oni u fizičkom smislu zauzimaju zajednički prostor, ali su emotivno miljama daleko.

„Gradeći“ krematorijum uz pomoć limenih cevi, glumci sve vreme predstave ulaze u intimni prostor gledalaca, dok ih istovremeno ignorišu, gledaju *kroz* njih i glume *preko* njih, kao da su duhovi nesvesni njihovog postojanja. Ni gledaoci međusobno ne uspevaju da se povežu - na svaki pokušaj njihove međusobne, ili interakcije sa glumcima, raste zid od cevi krematorijuma kao opomena. Glumci-logoraši i strahote koje im se dešavaju gledaocima su na dohvat ruke, ali ne mogu da urade ništa da ih spreče, već samo da bespomoćno posmatraju i u sebi formiraju revolt, osudu, saosećanje...sve one reakcije kojima se Grotovski nada. Cevi koje tokom predstave polako zauzimaju prostor dobro funkcionišu u *fazi odvajanja* gledaoca-svedoka od svakodnevice, ali njemu se ukida mogućnost liminalnog iskustva u *fazi prelaza*, koja je rezervisana za duhove logoraša koji nestaju kroz veliku rupu u centru scene, baš poput krematorijuma. Zadatak gledaoca je da se kroz *fazu uključenja* vrati u svakodnevni život, ali sa implikacijama koje nosi svest da je *svedočio* ovakvom događaju.

U predstavi *Postojani princ* Grotovski svoju ideju o gledaocu-svedoku odvodi korak dalje, postavljajući publiku u bukvalnu poziciju voajera. Već sama prostorna organizacija sugeriše da je reč o posmatranju zabranjenog čina: „Čovek može da misli o onome što vidi kao o nekom okrutnom sportu koji se izvodi u drevnoj rimskoj areni, ili kao hiruškoj operaciji kako je naslikana na Rembrantovoj slici *Anatomija Dr Tulpa*“[31]. Gledaoci su ponovo postavljeni u bespomoćnu, ali ne i pasivnu poziciju. Distancu Grotovski vidi kao priliku za moralnu transgresiju – dok u tajnosti posmatraju golgotu princa u bravuroznoj izvedbi Rišarda Ćešlaka, gledaoci moraju da preispitaju svoju savest, jer su videli nepravdu i nisu ništa uradili.
Treći front na kojem Grotovski pokušava da obnovi ritual je istraživanje mogućnosti znaka u zapadnom pozorištu. Svestan da direktna transplantacija rigidnog

[30] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 220.
[31] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 65.

znakovnog koda iz istočnjačkog pozorišta ne može biti uspešna, pravi ironičnu distancu u tretmanu tradicionalnog indijskog teksta u predstavi *Sakuntala* iz 1960. godine. Iako postavljena u skoro satiričnom tonu, kao spektakl istočnjačkog pozorišta na način na koji ga zamišljaju Evropljani, ova produkcija skriva nameru Grotovskog da istraži da li ipak postoje univerzalni simboli koji nadilaze kulturološke kontekste, i koji bi se bez problema mogli preneti sa Istoka na Zapad[32]. Svestan da je formalističko prepisivanjeznakova iz drugih kultura put u ćorsokak, Grotovski se odlučuje da kopa još dublje, da univerzalni znak potraži u mestu i vremenu koje prethodi svim razlikama – u organskim procesima ljudskog organizma.
Posle poraza na sva tri fronta rekonstrukcije rituala, potraga Grotovskog za liminalnim iskustvom u pozorištu doživljava preokret. Zaključuje da uslova za obnovu rituala nema, kako je „svaki čovek Vavilonska kula, pošto u osnovi njegovog bića nema jedinstvenog sistema vrednosti.[...] ritual se uvek okretao oko ose koju čini akt vere, religiozni akt ispovedanja ne samo u značenju mitske slike, već i stavova koji obavezuju celu ljudsku zajednicu“[33]. Nestankom kolektivnih mitskih predstava izgubljena je mogućnost bukvalnog saučestvovanja, a samim tim i ritualnog pozorišta. Za Grotovskog, momenat preokreta je spoznaja da današnje vreme ne traži obnovu rituala, već njegov ekvivalent. Opisujući upravo ono što ne želi – iluziju ili imitaciju života – Grotovski definiše ekvivalent rituala kao suprotan pol od opšteprihvaćenog pojma pozorišta u to vreme. Taj *novi ritual* mora posedovati aristotelovsko jedinstvo vremena, jedinstvo radnje, ali *hic et nunc*.[34] Za Grotovskog jedino autentična razmena između glumca i gledaoca, pre svega dva čoveka svim srcem spremna da daju ali i prime, ima dovoljan liminalni potencijal. Smatra da je neophodno prevazići ličnost reditelja i samu režiju, odbaciti ideju svesne manipulacije gledaocima i fokusirati se na mogućnosti glumca kao stvaraoca. Kako kaže, „u trenutku kad reditelj zaboravlja na sebe, počinje stvarno da postoji“.[35]

[32] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 225.
[33] Ibid, 222.
[34] lat. ovde i sada
[35] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual.*Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 224.

Totalni čin i rad glumca na sebi

Rad glumca na sebi formulisan je kao duhovno istraživanje koje mu omogućava da na sceni pristupi autentičnom činu ispovedanja, razotkrivanja samog sebe kroz *totalni čin*. On ne glumi nekog drugog, već prodirući u oblast sopstvenog iskustva, analizirajući telom i glasom impulse koji dolaze iz dubine njegovog tela – otkriva sebe, ali i sve svoje pretke utkane u kolektivno nesvesno. Za Grotovskog su impulsi istinske i čiste unutrašnje motivacije koje obitavaju u domenu koji naziva *arrière-être*, izvorištu našeg bića[36]. Gestovi su samo spoljašnje manifestacije naših impulsa koje drugi ljudi manje ili više uspevaju da protumače. I upravo ovde se nalazi kritična tačka u potrazi Grotovskog za novim ritualnim formama u pozorištu. Naime, ukoliko gest poseduje dovoljan nivo univerzalnosti da bude pročitan i od strane nekog drugog, on transcendira u znak. Iako razočaran u mogućnosti direktnog prepisivanja iz drugih kultura, Grotovski zapravo nikada nije napustio ideju da otkrije sistem univerzalnih znakova, koji prethode kulturološkim razlikama. Glumac radom na sebi polako destiluje bujicu unutrašnjih sila u *partituru*, kristalnu strukturu čija je najmanja jedinica, morfema, upravo impuls. Dakle, glumac ima zadatak da partituru živih impulsa artikuliše u sistem gestova, idealno znakova razumljivih gledaocu. Svoj pristup Grotovski naziva *via negativa* – destilacija, a ne akumulacija znakova, uklanjanje prepreka, umesto nagomilavanja veština.[37] Partitura je dovoljno određena, ali ne i zatvorena struktura, koja kroz neophodnu objektivnost omogućava organičnost na subjektivnom nivou, pri svakom izvođenju. (prilog 3).

Glumac se u *totalnom činu* oslanja na ličnu partituru, iako izgovara tekst koji je napisao neko drugi, i upravo ova činjenica daje mu potrebnu autentičnost. Rišard Ćešlak izgovara rečenice mavarskog princa, ali publika njemu veruje kao *postojanom princu* baš zato što istovremeno igra iz duboko ličnog iskustva. Montaža se u ovom slučaju dešava u glavama gledalaca, dok lik princa predstavlja određenu vrstu štita za glumca, umesto da bude uzor za kvaziidentifikaciju. Ukoliko je tačno prepoznata i precizno određena, partitura omogućava glumcu da svaki put na sceni izvede *totalni čin*, u kojem „glumac, jest ljudsko biće, prekoračuje stanje polovičnosti na koje osuđujemo sebe u svakodnevnom životu. Tada nestaje razlike između misli i

[36]Ježi Grotovski, Pozorište i ritual.*Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 227.
[37] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 16-17.

osećanja, tela i duše, svesti i podsvesti, viđenja i instikta, seksa i mozga.[...] To više nije igra, to je čin.“[38] Kako Šekner kaže: „Ne prestaje izvođač da bude ono što jeste kada postane neko drugi – nekoliko „ličnosti“ koegzistira u jednoj nerešenoj dijalektičkoj tenziji.“[39] U slučaju Grotovskog ovih nekoliko „ličnosti“ predstavlja kolektivno nesvesno celokupnog čovečanstva, a *totalni čin* potpuno prožimanje individualnog i kolektivnog u istoj tački prostora i vremena. Glumac na sceni prolazi sve umesto publike, žrtvuje se za nju. *α* i *β* prostori glumaca i gledalaca, zajedno sa celokupnim pozorišnim prostorom, čine jedinstveni *prostor totalnog čina*.Istinska *umetnost glumca* ne može postojati bez živog kontakta, bez onoga kome je namenjena. Put do *totalnog čina* on ne može preći sam, niti može raditi za sebe i zbog sebe.Analizirajući rad nekim od svojih poslednjih predstava, *Akropolis* i *Postojani princ,* Grotovski zaključuje – „od trenutka kad smo napustili ideju ritualnog pozorišta na poseban način smo počeli da se približavamo ritualnom pozorištu“[40]. Potraga i proces nisu bili uzaludni, samo su doveli do neočekivane tačke.

Grotovski računa da je publici dovoljno da prisustvuje ovakvom autentičnom, intimnom razotkrivanju, da gleda i ne analizira, kako bi mogla da saučestvuje u *totalnom činu*. Naravno, izvođenja Ćešlaka i drugih glumaca sa kojima je radio imala su velikog odjeka, ali izgleda da ova vrsta razmene na liniji glumac-gledaoci ipak nije posedovala dovoljan liminalni kvalitet. Upitan da li je njegovo pozorište namenjeno eliti, Grotovski se ne libi da odgovori da njih „jednostavno ne interesuje svaka publika, već posebna publika[...]. Zainteresovani smo za gledaoca koji ima iskrene duhovne potrebe i stvarno želi da analizira sebe konfrontirajući se sa predstavom.“[41] Razočaran u publiku koja nije bila dovoljno *sveta*, Grotovski se odlučuje da ritualne kvalitete potraži na drugom mestu. Nekada reditelj, a sada učitelj izvođača, terapeut i najzad – *učitelj života,* on svoj odnos prema glumcu-šegrtu ovako opisuje: „Ovo nije podučavanje učenika, već potpuna otvorenost koja se prema drugoj osobi koja omogućava pojavu „zajedničkog i dvostrukog rađanja“. Glumac se ponovo rađa – ne samo kao glumac već i kao čovek – a sa njim se i ja ponovo rađam.“[42] Upravo je

[38] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 228-229.
[39]Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta* (Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992), 148.
[40] Ježi Grotovski, Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230 (Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989), 222.
[41] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 34.
[42] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 23.

nemogućnost da se ovakva liminalna veza stvori između glumaca i publike razlog zašto Grotovski napušta predstavu kao završni produkt pozorišnog procesa i fokusira se na individualni, možemo slobodno reći i terapijski rad sa izvođačem u daljim fazama svog profesionalnog bavljenja pozorištem.

Od Umetnosti kao predstavljanja do Umetnosti kao sredstva prenosa

Od momenta napuštanja pozorišne publike, Ježi Grotovski radi isključivo u grupama nastalim kroz strogu selekciju koja garantuje posvećenost učesnika. Druga i treća faza njegovog rada, *Parateatar (Teatar participacije)* i *Teatar izvora*, prelaznog su karaktera, uglavnom slabo dokumentovane u literaturi, i kao takve će biti samo spomenute, dok će poslednja, *Umetnost kao sredstvo prenosa* biti uporedno analizirana sa do sada detaljno obrađenom prvom fazom. U svojoj parateatarskoj fazi, koja je trajala od 1970. do 1978. godine, Grotovski nastavlja započeti rad na umetnosti glumca i *totalnom činu*, samo ovaj put u maloj grupi od devetoro ljudi, odabranih na audiciji na koju se prijavilo više od tri stotine kandidata.[43] Faza označena kao *Teatar izvora* trajala je od 1978. do 1982. godine i predstavljala je logičan nastavak istraživanja Grotovskog na polju tradicionalnih ritualnih praksi i potencijalnog postojanja univerzalnih znakova. Od istraživanja joge, derviških plesova, do vudua i afrohaićanskih pesama, Grotovski na svoja putovanja ne kreće zbog umetničke kleptomanije, već da bi istraživanjem različitih rituala eventualno došao do onoga što im je prethodilo – univerzalnom, prvobitnom ritualu.

Umetnost kao sredstvo prenosa, poslednja faza kojoj je inače kumovao Piter Bruk, organski je nastavak mentorskog rada Grotovskog na umetnosti glumca i njegovih istraživanja na polju tradicionalnih rituala. Suštinski, njegova potreba za liminalnim kontaktom u pozorištu ostala je ista, samo ju je sad prebacio na plan svog mentorskog odnosa sa izvođačima-delatnicima. Fenomeni su ostali manje-više isti, jedino se jezik malo izmenio. Predstava je postala *Akcija*, glumac delatnik, a gledalac se pretvorio u svedoka. Svedoci su bili retko pozivani i izvođenje *Akcije* nije bilo primarno namenjeno njima. Upravo je u sedištu montaže i njenom efektu osnovna razlika između *Umetnosti kao predstavljanja* i *Umetnosti kao sredstva prenosa* – u predstavi se ona odvija u glavi gledaoca, na kojeg i treba da deluje, dok je u Akciji svedok potpuno nebitan, montaža se odvija unutar delatnika. Sada je *totalni čin*

[43] http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre, (preuzeto 22.mart 2015.)

definisan pojmom *vertikalnosti*, za koji Grotovski kaže „da to znači *biti u početku*, *stajati nogama u početku*. Početak je vaša celokupna izvorna priroda sa svim božanskim i animalnim instiktivnim i strastvenim aspektima [...] sve to kao jedna vertikalna linija, a ta linija treba da je razapeta između organičnosti i *awareness*. *Awareness* znači svest koja nije vezana za jezik (mašinu za mišljenje), već za prisutnost (prisustvo).“[44] Nije slučajno da se ova faza alternativno zove *Objektivnost rituala* – objektivnost je ishodište potrage Grotovskog za liminalnim iskustvom u pozorištu, kao najmanji zajednički sadržalac svih naših različitosti. Izvođač jeste „delatnik, sveštenik, ratnik [...] Izvođač je stanje bivstvovanja.“[45]

Njegov zadatak je da za one koji prisustvuju činu izgradi mostove do tog nečeg sveprisutnog, objektivnog i univerzalnog, korena naše vrste koji prethodi svim razlikama. Na to Grotovski misli kada uvodi termin *drevne telesnosti*; istraživanje memorije tela otkriva sećanje na *izvođača prvobitnog rituala*. Ipak, dok izvođač radi na sebi, njegov cilj obraćanja „nije gledalac nego plan puta po vertikalnosti.“[46] Kroz strahovitu posvećenost u radu na sebi, stiže se do uzvišenog, za sebe i za druge. Ili, kako Sartr kaže: „svaka tehnika vodi metafizici.“[47]

Zaključak

Jezik se tokom vremena možda menjao, ali su teme ostajale iste. Sve vreme Grotovski traga za liminalnim iskustvom koje bi opravdalo dalje postojanje pozorišta u ljudskom društvu. Dakle, pozorište kao medij je zacrtano, sada bi trebalo utvrditi kakvo mora da bude to iskustvo koje će omogućiti savremenom čoveku da se ponovo poveže sa „onom prvobitnom dimenzijom punoće, intenziteta i celovitosti, koju je u tradicionalnim kulturama bilo (a možda, ponekad, još jeste) moguće iskusiti putem rituala, putem transa...“[48] Svakako da Grotovski, kada govori o ritualu, „ne misli na ceremoniju, niti na svetkovinu, a još manje na improvizaciju u kojoj učestvuju osobe sa strane. Ne govorim o sintezi različitih ritualnih formi sa raznih strana sveta. Kada se pozivam na ritual, govorim o njegovoj objektivnosti: Što znači da su elementi

[44]Grotovski u Marko de Marinis, Istraživanje rituala u radu Grotovskog. *Teatron* (146/147): 42-59. (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2009), 54.
[45] Ježi Grotovski,Perfomer. *Teatron* (146/147): 15-18. (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2009), 15.
[46] Tomas Ričardson, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama* (Beograd: Clio, 2007), 141.
[47] Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976), 17.
[48] Marko de Marinis, Istraživanje rituala u radu Grotovskog. *Teatron* (146/147): 42-59. (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2009), 48.

Akcije instrumenti rada na telu, srcu i glavi delatnika (attuanti).“[49] Grotovski kao osnovnu gradivnu jedinicu liminalnog iskustva u pozorištu pretpostavlja čoveka spremnog da radi i saučestvuje – nebitno da li se nalazi u ulozi gledaoca ili glumca odnosno izvođača. I kada ispituje mogućnosti rekonstrukcije rituala, i dok traži njegov ekvivalent, Grotovski je u potrazi za načinom da svi prisutni budu (sa)učesnici, pošto jedino iskrena vera u čin može dovesti do željenog liminalnog kvaliteta.

Potraga, kao što smo videli, donosi mešovite rezultate. Šekner problem dijagnostikuje u prevelikim očekivanjima od publike[50]. Naime, proces *totalnog čina*, baš kao i ritual, podrazumeva transformaciju bića i/ili svesti koja se podrazumevano dešava među samim izvođačima, ali očekivano i kod gledalaca. Potreban uslov za ritual je zajedništvo i Grotovski nema nameru da odustane od potrage za njim, jedino što ga, svestan da je u današnje vreme pojam zajednice atomizovan, svodi na sve manju jedinicu mere. Od naivnog i mladog Grotovskog, koji misli da će kroz politiku moći da menja svet, preko Grotovskog reditelja koji sve nade polaže u pozorište kao mesto susreta i transformacije, do Grotovskog kao učitelja izvođača koji priliku za istinsku liminalnost vidi jedino u odnosu jedan na jedan. Ipak, svestan da je već odredio pozorište kao svoje bojno polje, kao i da ono ne može postojati bez publike, Grotovski svoje mesto vidi kroz anonimne, skoro nevidljive uticaje: „Oba kraja lanca (*Umetnost kao predstavljanje* i *Umetnost kao sredstvo prenosa*) treba da postoje: jedan vidljiv – javan – i drugi gotovo nevidljiv. Zašto kažem „gotovo“? Zato što ako je sasvim skriven, ne bi mogao da podari život anonimnim uticajima. Iz tog razloga, treba da ostane nevidljiv, ali *ne u potpunosti*.“[51] Naravno, jasno je da ovi uticaji i nisu ostali tako anonimni – nasleđe Grotovskog, koje se širilo preko njegovih učenika Tomasa Ričardsona, Euđenije Barbe i Ričarda Šeknera, ostavilo je neizbrisiv trag u istoriji pozorišta.

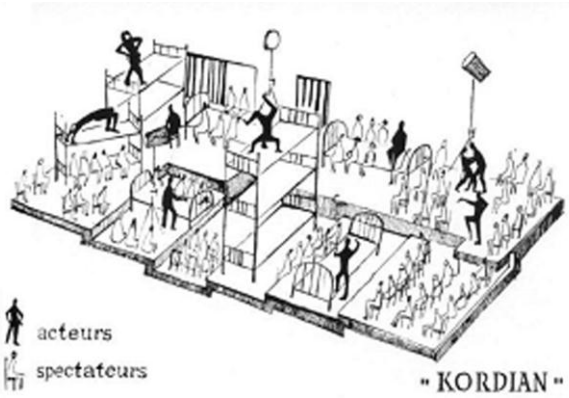
[49]Ibid, 43. Autor citira Grotovskog
[50] Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta* (Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992), 151.
[51] Tomas Ričardson, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama* (Beograd: Clio, 2007), 142.

Prilog 1

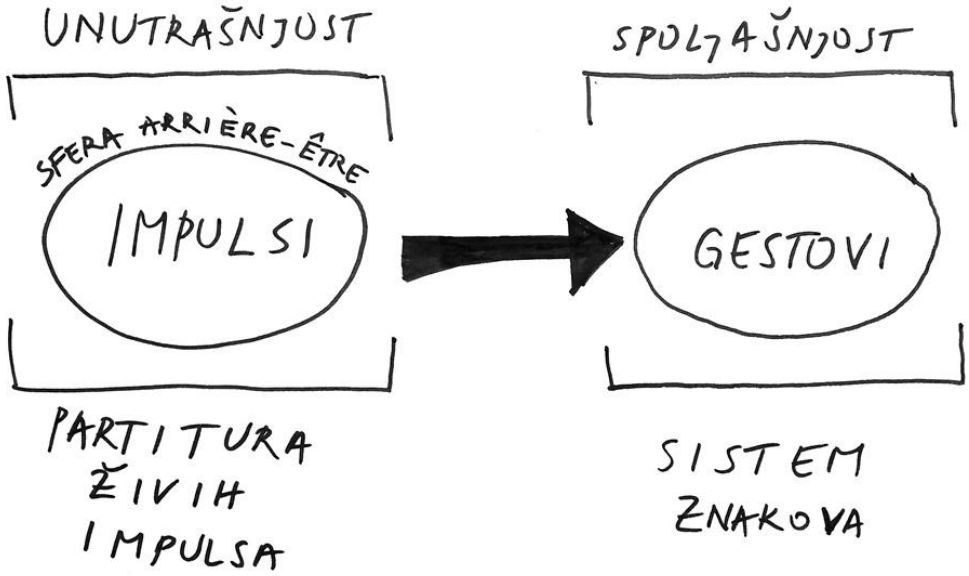
Fig 1

Fig 2

Prilog 2



Prilog 3



Literatura

1. Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.
2. Grotovski, Ježi. Perfomer. *Teatron* (146/147): 15-18. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2009.
3. Marinis, Marko de. Grotovski i njegovo nasleđe – prenošenje, uticaji, nesporazumi. *Teatron* (146/147): 9-14. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2009.
4. Marinis, Marko de. Istraživanje rituala u radu Grotovskog. *Teatron* (146/147): 42-59. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2009.
5. Ričardson, Tomas. *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*. Beograd: Clio, 2007.
6. Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.
7. Grotovski, Ježi. Pozorište i ritual. *Pozorište: Ritualni teatar* (broj 3, 4, 5, 6): 217-230. Tuzla: Narodno pozorište Tuzla, 1989.
8. Kovačević, Jelena. Pozorišna etika: Grotovski – Ričards, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2013.
9. Dinulovć, Radivoje. Tipologije pozorišnog prostora: Klasifikacije tipova i modela scenskog-gledališnog prostora u teoriji i istoriji pozorišta XX veka, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (8-9): 13-48, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2006.
10. Diklić Marojević, Dijana. Nasleđe Grotovskog (glumcu) pod svetlom religijske filosofije Ivana Iljina, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (17/2011): 75-87, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2011.
11. Georges, Pierre Marie. *Dramatic space: Jerzy Grotowsky and the recovery of the ritual function of theatre*, 2002. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Architecture
12. Home-Cook, George. Shamanizing with Grotowski: Understanding Grotowski's Theatre as a Shamanic Phenomenon, 2001.
13. http://www.academia.edu/3057267/Shamanizing_with_Grotowski_Understanding_Grotowskis_Theatre_as_a_Shamanic_Phenomenon (preuzeto 15. februar 2015.)
14. Gaffield-Knight, Richard. Grotowski: Igniting the Flame, *Theater 597*, 1992. http://info-poland.buffalo.edu/web/arts_culture/theater/grotowski/Boros.shtml (preuzeto 1.mart 2015.)
15. Gurawski, Jerzy. An Architect at the Teatr Laboratorium, trans. by Justyna Drobnik-Rogers, in *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*, ed. by Paul Allan & Grzegorz Ziółkowski. London: PTP, 2015, (pp. 85-90), https://culturehub.co/works/An_Architect_at_the_Teatr_Laboratorium (preuzeto 2.februar 2015.)
16. http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre (preuzeto 22.mart 2015.)

Spisak ilustracija

prilog 1
Grafički prikaz koncepta intuitivnog prostora Ježija Guravskog,ilustracija preuzeta sa http://blogs-cdn.guggenheim.org/2009/12/blog_findings2_814.jpg (preuzeto 27.09.2015.)

prilog 2
Levo je prikazan prostor u predstavi *Zadušnice* (1961), a desno u *Kordianu* (1962). Glumci su prikazani crnom, a gledaoci belom bojom, fotografija preuzeta sa https://lh3.googleusercontent.com/vmIpvB-ZysRFRuLtVNBnJErVv5toyIK-ldmKk7OGqJm8wgSFXp4rgCf96jYyGqwMmUvqmg=s141 (preuzeto 27.09.2015.)

prilog 3
Grafički prikaz odnosa između impulsa, znaka i partiture, skica: Milica Stojšić

Vladan Perić[52]

Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam

Medijevalni scenski prostor: Između religijskog spektakla i komedije del arte

Apstrakt

Rad se bavi istraživanjem geneze medijevalnog scenskog prostora, fokusirajući se na odnos scenskog prostora i narativa koji pozorišna igra inscenira. Za razliku od perio-da antike, koji mu je predhodio, pozorište u srednjem veku nije imalo jasno definisane prostorne okvire. Različite forme srednjevekovnog pozorišta praktikovane su u dvorovima, crkvama i u gradskim prostorima. U ovom radu je istraženo na koji način i u kolikoj meri je struktura narativa koji je prethodio pozorišnoj igri, i njegova društvena uloga , generisala scenski prostor i određivao karakter i značenja istog. Istraživanje je izvršeno uporednom analizom prostora srednjevekovne misterije i komedije del arte. Obe analizirane pozorišne forme su se realizovale u bliskim epoha-ma, na slobodnim gradskim prostorima, ali su te prostore tretirale znatno drugačije. Srednjevekovne misterije nastale su izmeštanjem pozorišnog dela liturgije u prostore ispred katedrala i trgove. Pozorišna igra se odvijala na jasno definisanim pozorni-cama, krećući se kroz scenografske slike ili se paralelno odvijala na nekoliko mesta na trgu, između kojih se kretala publika. Prostorna struktura svih srednjevekovnih misterija bila je jasno određena i uslovljena potrebama religijske priče koju je misterija pričala. Sa druge strane, komedija del arte tretira scenski prostor fleksibilnije. Prostor igre proizvodi sama igra, u nedemarkiranom prostoru, kroz kretanja tela aktera i njiho-ve međusobne odnose. Fleksibilnost scenskog prostora u komediji del arte posledica je potrebe za improvizacijom koja je jedna od suštinskih odlika ove pozorišne forme. Analizirana, shvaćena i objašnjena geneza srednjevekovnogg scenskog prostora i njen odnos prema narativu koji pozorišna igra inscenira, poseduje potencijal da postane teorijski okvir u kome mogu da se razmatraju načini geneze prostora u savrmenom pozorištu i vanpozorišnim praksama performativnih umetnosti.

Ključne reči: komedija del arte, prostor, religijski spektakl.

[52] vladanperic90@gmail.com

Vladan Perić[53]

University of Novi Sad, Faculty of Technical Science, Department of Architecture and Urban Planning

Medieval Scenic Space:Between Religious Spectacle and Commedia dell'arte

Abstract

This paper explores genesis of medieval scenic space, by focusing on the relation of scenic space and the narative that the theatre play displays. Unlike antic period, that preceeded it, medieval theatre did not have clearly defined spatial frames. Different forms of medieval theatre were practiced in corts, chearches and city spaces. This paper explores in which way and to what extent did the structure of the narative that preceded theater play, and its social role, generate scenic space and determined the character and meanings of the space.Research was conducted by comparative analysis of space of medieval mystery and commedia dell'arte. Both analysed theatre forms were realized in close eras, in free city spaces, but they treated these spaces significantly different.Medieval mysteries were created by relocation of theatre part of liturgy in spaces in front of cathedral and square. Theatre play was performed on clearly defined stages, it moved through scenographic images or was simultaneously performed on several places on the square, between which audience moved. Spatial structure of all medieval mysteries was clearly determined and conditioned by the needs of the religious story mystery told.On the other hand, commedia dell'arte treated scenic space more flexible. Space of the play was produced by the play itself, in unmarked space, through movement of the actors and their mutual relations. Flexibility of scenic space in commedia dell'arte is a consequence of the need for improvisation that is one of the essential characteristics of this theatre form.Analysed, understood and explained in this way genesis of medieval theatre space and its relation with the narative posesses the potential to become theorethical frame in which genesis of contemporary scenic space and space of non theatre performative arts can be explored.

Key words: commedia dell'arte, religios spectacle, space

[53] vladanperic90@gmail.com

Uvod

Odnos pozorišne, odnosno scenske igre i prostora u kome se ona realizuje predstavlja jedno od najkompleksnijih pitanja pozorišne, odnosno scenske umetnosti. Igra i prostor svojim formalnim i značenjskim karakteristikama zajedno formiraju *hronotop*[54] pozorišne predstave (scenskog događaja), čije se karakteristike kreću u spektru na čijim krajevima se nalaze dva ekstrema. Prvi od ovih ekstrema jeste potpuna dominacija prostora u formiranju značenjskih i formalnih karakteristika hronotopa pozorišne predstave. U ovom slučaju pozorišna igra se definiše u odnosu na zatečene datoski prostora u kome se realizuje, formirajući se u potpunosti u odnosu na istoriju, narativ i fizičke karakteristike prostora. Ovakav pristup u generisanju scenskih događaja karakterističan je za sajt-specifik radove. U slučaju performativnih sajt-specifik projekata totalnost scenskog događaja, narativ, mizanscen i ukupna likovnost dela zasnovani su na inputima mesta ne kome se događaj realizuje.

Sa druge strane spektra nalazi se ekstrem kod koga su značenja hronotopa pozorišnog, ili opštije određeno, scenskog događaja u potpunosti definisana od strane pozorišne igre. Kod ovakvih hronotopa značenja igre su dominantnija od značenja prostora pri generisanju hronotopa. Mizanscen, narativ, likovnost, i odnos prema publici ustanovljeni su na osnovu unutrašnje logike same igre i kao takvi mogu da se prenose u različite fizičke prostore. U ovim fizičkim prostorima igra generiše sopstveni prostor, prostor igre, koji za vreme trajanja scenskog događaja postaje realniji i značajniji od fizičkog prostora.

U ovom radu ispitana je upravo ta unutrašnja logika scenskog događaja koja ga čini dominantnom u odnosu na prostorne uticaje u kojima se realizuje. Pretpostavka pod kojom je vršeno istraživanje jeste da formalne i značenjske karakteristike narativa koji služi kao predložak na osnovu kog se scesnka igra izvodi, preko te igre, generišu formalne i značenjske karakteristike prostora igre koji se uspostavlja.
Kao adekvatan fenomen za analiziranje i dokazivanje ove hipoteze prepoznat je srednjevekovni scenski prostor. Za razliku od perioda antike, koji mu je predhodio,

[54]Za detaljnije objašnjenje shvatanja hronotopa u kontekstu odnosa prostora i događaja pogledati tekst Vladan Perić, *Dramaturgija prostora: studija transformacija funkcija arhitekture,*(Master rad, Fakultet tehničkih nauka:Novi Sad, 2014).

pozorište u srednjem veku nije imalo jasno definisane prostorne okvire. Različite forme srednjevekovnog pozorišta praktikovane su u dvorovima, crkvama i u gradskim prostorima. Izlazak srednjevekovnog scenskog događaja u slobodne gradske prostore predstavlja izuzetno značajan faktor za ovo istraživanje. Slobodni gradski prostori formirani su da postanu okvir za različite vrste događaja. Kao takvi oni su unapred značenjski kodirani da se prilagode i da prihvate značenja događaja koji se u njima realizuje.

Druga činjenica koja srednjevekovni scenski prostor čini adekvatnim predmetom ovog istraživanja jeste postojanje dve drastično različite pozorišne forme koje su se praktikovale u Evropi u relativno bliskom vremenskom periodu: religijske misterije i komedija del arte. Obe analizirane pozorišne forme su se realizovale u bliskim epohama, na slobodnim gradskim prostorima, ali su te prostore tretirale znatno drugačije.

U istraživanju je pretpostavljeno da su drastično različite karakteristike prostora igre ove dve pozorišne forme, koje su realizovane u sličnim uslovima, posledica različitih formalnih karateristika i društvenog značaja narativa koje igre insceniraju. Kao narativni predložak religijske misterije u okviru ovog istraživanja podrazumeva se Novi zavet, dok je u slučaju komedije del arte detektovano da italijanska narodna priča vrši funkciju narativne osnove.

Cilj istraživanja jeste da se analizira, utvrdi i razume uticaj narativnog predloška na genezu značenja hronotopa scenskog događaja. Primena istraživanja u daljem teorijskom, umetničkom i kreativno-istraživačkom radu ogleda se u primeni zaključaka ovog rada u uspostavljanju novih metodologija u savremenim izvođačkim i prostornim umetnostima.

Kako bi se utvrdio uticaj narativa na genezu srednjevekovnog scenskog prostora nužno je razumeti osnovne karakteristike analiziranih pozorišnih formi, što će biti učinjeno u narednom poglavlju.

Religijska misterija

Religijske misterije predstavljaju srednjevekovnu pozorišnu formu koja je nastala izmeštanjem dramskog proširenja obreda iz prostora katedrale u gradske prostore. Izmeštanje se desilo kako bi crkva sačuvala čistotu obreda koju je razvoj dramskog proširenja ugrožavao. Religijske misterije su prvenstveno izvođene u prostorima ispred katedrala, portama, ali su kasnijim razvojem zauzele sve veće gradske prostore. Kao pozorišni oblik religijske misterije su se formirale u XII veku, ali su svoj vrhunac doživele u XV veku. Ovaj pozorišni oblik se sreće u čitavoj Evropi, i uprkos lokalnim specifičnostima u Francuskoj, Italiji i Nemačkoj, opšte karakteristike religijske misterije zajedničke su za celu srednjevekovnu Evropu.

Ukoliko se pozorišna forma posmatra kao inscenacija određenog narativa, religijozna misterija se može razumeti kao inscenacija Svetog pisma. Mnogi srednjevekovni pisci vršili dramatizacije i pisali konkretne dramske predloške za neke religijske misterije. Kao najstariji pisci misterija navode se Arnul Greban, Estaš Merkade i Žan Mišel, koji su živeli na prelasku iz XV u XVI vek. Uprkos činjenici da su specifične misterije imale konkretne dramske predloške, kao nadnarativ ove pozorišne forme u celini može se smatrati Sveto pismo, odnosno može se reći da je srednjevekovna misterija "vidljivi prikaz, vizuelno opredmećenje i dramatizacija Svetog pisma I životopisa scetaca, to jest, bar kao težnja, prikaz istorije sveta."[55]
Narativni predložak se u slučaju religijske misterije na sceni ne tumači putem reči. Izraz ove pozorišne forme se postiže mimikom i pokretom (koji su jasno definisani u dramskom tekstu). Kao dodatna ilustracija radnje pored ovih elemenata koristili su se i nstpisi. Oni su predstavljali svojevrsnu vrstu titlova koja je opisivala prilike i razjašnjavala ono što učesnici pozorišne igre govore.

Na isti način na koji je narativ religijske misterije težio da prikaže istoriju svemira u celini, prostor igre je težio da prikaže svet u njegovoj celokupnosti.[56] Pozornica religijske misterije bila je izdeljena na više mesta, koja su bila u različitim međusobnim odnosima što se tiče udaljenosti I povezanosti. Na ovim mestima su se istovremeno odvijali različiti delovi radnje. Kako bi shvatio delo u celini

[55] Čezare Molinari, *Istorija pozorišta* (Beograd: Vuk Karadžić, 1982), 94.
[56] Ibid. 94.

srednjevekovni posetilac je morao da se kreće po trgu od jednog do drugog mesta, prema određenom rasporedu. Kretanje gledalaca od priče do priče, kao i udaljenost između pojedinih mesta predstavljala su manje ili više duga putovanja.
Odnos mesta i pozornice predstavlja jednu od lokalnih specifičnosti religijozne misterije. U francuskim misterijama mesta na kojima se igra odvijala bile su velike pozornice na kojima su se ređale scenske slike, a koje su bile jasno odvojene od publike. Sa druge strane, u nemačkim zemljama mesta su bila podizana na različitim stranama trga i nije bilo objedinjujućeg elementa. Mesta u italijanskim misterijama su bila mala, pravljena da udome private priredbe svetovnih bratstava.

U svim navedenim slučajevima, nezavisno od konfiguracije, mesta koja su prikazivana bila su istovetna za većinu misterija. Radnja se dominantno odvijala u Raju, Paklu, Rimu, Jerusalimu, ili na nedefinisanim mestima koja su naznačena morfološkim elementima, kao što su hram, breg, palata i slično.

Nezavisno od prostorne konfiguracije mesta na trgu i prostora koji treba da se u mestu predstavi scenografska rešenja religijskih misterija sui mala istovetnu logiku. Scenografija religijske misterije se sastojala sa jedne strane od likovnih ilustracija prostora u kojima se radnja odvijala poređanih jedni pored drugih, kroz koje su se likovi kretali. Pored toga, scenografsko rešenje podeljeno je u dva prostorna plana: “prvi, prednji plan, sastoji se od istraknutih “mesta” kao što su hram I dvor, a drugi od beskrajnog pojasa zidina sa kulama I vratima. Ove zidine služe kao pozadina “mestima iz prvog plana, ali mogu dobiti I svoje samostalno značenje, to jest predstavljati gradove viđene sa spoljne strane.”[57] Ukupnoj likovnosti scenografske slike doprinosili su i kostimi izvođača koji su se sve vreme trajanja predstave nalazili na sceni, čak i kada ne učestvuju aktivno u igri, i tako su konstantno gradili scensku sliku.

Nasuprot striktno određenom i fizički demarkiranom prostoru igre religijske misterije, prostor komedije del arte definisan je na drugi način i drugim sredstvima, što će biti analizirano u narednom poglavlju.

[57] Čezare Molinari, *Istorija pozorišta* (Beograd: Vuk Karadžić, 1982), 106.

Komedija del arte

Komedija del atre je pozorišna forma koja se razvila u Italiji u XVI veku. Ona predstavlja popularan oblik pozorišta koji se razvio iz narodne tradicije. Prvobitno mesto izvođenja komedije del arte bili su gradski vašari. Na njima su se uz prodaju različitih lekova i dragocenosti izvodili kratki skečevi koji su služili kao zabava za okupljenu masu. Izvođači ovih skečeva nastavljali su tradiciju srednjevekovnih žonglera i zabavljača. Vremenom, usložnjavanjem pozorišne forme, izvođači su postajali sve veštiji u mimici i akrobatici. Oni se polako udružuju u zanatske grupe, okupljeni oko ljubavi prema jednoj zanatskoj veštini. Veština i umešnost potrebni za izvođenje ove forme doveli su do formiranja njenog naziva, u kome *arte* predstavlja zanatsku veštinu.

Kao narativni predložak komedije del arte prepoznaju se različite italijanske narodne priče. Kako bi se povezala sa publikom, koju je su početku činili niži slojevi društva komedija del arte se oslanjala na njihovu upoznatost sa narodnim pričama i težila je da te priče inscenira. Priče koje je komedija del arte inscenirala uvek su u sebi sadržale iste, tipske likove koji su se iz prie u priču ponašali identično. “Posmatrana u svom unutrašnjem sklopu, to jest kroz likove koji u njoj igraju glavne uloge, komedija del arte se često naziva “komedija maski”.”[58] Tipski likovi koji su bili junaci narodnih priča su se u inscenaciji prepoznavali tako što su u svim izvedbama nosili iste maske I isti kostim. Pojavnost lika sugerisala je njegovu psihologiju i definisala njegov odnos prema drugim likovima u igri. Ishodište komedije del arte predstavljaju maske zanni, koje su odmah preuzele ulogu slugu u priči. Drugi česti likovi koji su se pojavljivali tokom razvoja ove pozorišne forme jesu Harlekin, Pulčinela, Trufaldino, Trifelino, Macetino, Pantalone i drugi.

Uprkos činjenici da su priče i likovi koji su gradili komediju del arte ostajali isti, ona nikako nije bila statična pozorišna forma. Osnovna karakteristika, koja predstavlja suštinu komedije del arte, a koja joj je osiguravala vitalnost jeste improvizacija. Ova karakteristika je toliko izražena da se komedija del arte ponekad naziva i *commedia all’improvviso*[59]*,* osnosno komedija improvizacija.

[58] Ibid, 163.
[59] Čezare Molinari, *Istorija pozorišta* (Beograd: Vuk Karadžić, 1982), 166.

Sama pozorišna igra oslanjala se na narativnu skicu, nastalu iz narodne priče, koja je imala jasno definisan početak, kraj i neke od značajnih narativnih tačaka kroz koje je priča morala da prođe. Između ovih tačaka glumci su improvizovali replike, šale, dosetke i pokrete. Zahvaljujući improvizaciji „osobeni pozorišni iskaz bio je snažan i neprestano prisutan, opscena je razbijena, ali je gledalac ipak bio uveren da prisustvuje nekom stvarnom događaju, jer su rečenice koje je čuo lica gradila i izmišljala tu, neposredno pred njim.“[60] Ovakva glumačka tehnika zahtevala je izuzetnu glumačku veštinu i trening kako bi se izbegle pauze u kojima niko od glumaca ne reaguje. Glumcima je u velikoj meri pomagala činjenica da je svako od njih spremao samo jednu ulogu, to jest samo jedan tip koji je tumačio u svakoj igri. Prostor u kome se komedija del arte odigrava nije nikako bio unapred određen. Igra se odvijala bez pozornice, na slobodnim gradskim i seoskim površinama.

Demarkaciju između igrača i publike činila je samo imaginarna linija do koje su glumci tokom igre stupali i koja je predstavljala fleksibilnu granicu podložnu promenama u toku same igre. Sam prostor igre je u potrpunosti bio definisan mizanscenom, „zato što scenografije najčešće nije ni bilo ili je svedena na neki pomoćni predmet“. Zahvaljujući odsustvu scenografije slobode u improvizaciji bile su veće, jer nisu postojali jasno definisani prostorni elementi u odnosu na koje su glumci morali da grade igru. Pored izgradnje granica prostora igre i njegovog osnovnog karaktera glumci su bili zaslužni i za definisanje celokupne likovnosti igre. Živopisni kostimi i maske koje su glumci nosili su, pored obeležavanja tipova koji su omogućavali razumevanje igre, doprinosili demarkiranju prostora igre, vizuelno ga odvajajući od okružujućeg prostora.

Kako bi se jasnije razumeo uticaj narativnog predloška na karakteristike prostora igre u narednom poglavlju biće izvršena uporedna analiza odnosa prostra i narativa religijske misterije i komedije del arte.

[60] Ibid. 166.

Narativ i prostor u srednjevekovnom teatru

Kako bi se razumeo odnos narativa i prostora u pozorišnoj umetnosti, a samim tim i u srednjevekovnom teatru, nužno je pre svega donekle razjasniti i definisati prirodu pozorišnog prostora. Piter Bruk smatra da „mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga scenom. Neko se kreće u tom praznom prostoru, dok ga neko drugi promatra i to je sve što treba da bi se stvorio teatar.“[61] Iz ove tvrdnje se može zaključiti da svaki prostor koji uspostavlja odnos izvođač-posmatrač među korisnicima prostora poseduje potencijal da postane pozorišni prostor. Ipak, sam prostorni odnos dve grupe korisnika nije dovoljan da bi se određeni prostor definisao kao pozorišni. Ono što nedostaje jeste priča. Prema Meti Hočevar „prostor je dokaz za priču. On priči daje stvarnost. Priči verujem zbog prostora. Čak i tako neverovatne priče u pravom prostoru postaju verovatne, pa tako izmišljen prostor, zbog priče koja se u njemu zbiva postaje stvaran. To je pozorište.“[62] Ova tvrdnja govori u prilog stavu da je prostoru pored odnosa publika-gledalac potrebna i inscenirana priča kako bi on postao pravi pozorišni prostor.

U srednjem veku pozorišni prostor je uspostavljan na otvorenim gradskim prostorima. Ovi prostori nisu bili namenski građeni kako bi postali pozorišni, ali su se u njima ostvarivala dva nužna uslova da se određeni prostor definiše kao pozorišni: učesnici događaja su se delili na publiku i izvođače i pričana je određena priča. Uvođenjem priče u srednjevekovni prostor on biva obuhvaćen imaginacijom posmatrača i „ne može da ostane indiferentni prostor izložen merenjima i mislima geometra. Taj prostor je doživljen. I to doživljen ne u svojoj pozitivnosti, već sa svim pristrastnostima imaginacije.“[63]

Uslov za pokretanje imaginacije, kako gledalaca tako i učesnika scenskog događaja jeste priča. Prostorni sklopovi priče kroz igru bivaju preklopljeni sa realnim prostorom u kome se igra izvodi. U tom preklapanju mešaju se fizičke karakteristike realnog prostora i imaginarni kvaliteti prostora priče:
„Činjenica je da je dramski prostor onaj prostor koji se imaginira upozorava na to kako taj prostor poseduje i izvjesnu antropološku kvalitetu, a geometrijski doživljaj

[61] Piter Bruk, *Prazan prostor* (Beograd: Lapis, 1995), 5.
[62] Meta Hočevar, *Prostori igre* (Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003), 13.
[63] Gaston Bašlar, *Poetika prostora* (Beograd: Alef, 2005), 147.

prostora je samo jedna od mogućnosti imagiranja prostora. Kao što mitološki kvalitet daje smisao, razdvaja odrednice i određuje pravce u mitskom prostoru, tako i dramski prostor unutar sistema dramskog djela ima svoju logiku koja zamjenjuje magijske crte mitskog prostora.“[64]

Polazeći od ove tvrdnje smatram da se prilikom formiranja pozorišnog prostora prostorne odrednice dramskog, odnosno narativnog, predloška putem igre prenose na realan fizički prostor i kreiraju efemerna prostorna ustrojstva koja diktiraju odnose igrača, i odnose igrača i posetilaca.

U slučaju religioznih misterija ova tvrdnja može da se ispita na osnovu odnosa položaja Svetog pisma u srednjevekovnom društvu, prostornih odnosa koji dominiraju ovim tekstom i načinom ustrojstva pozorišnog prostora srednjevekovne misterije. Ukoliko prihvatimo tvrdnju da je „osnovna prostorna struktura pozorišta identična sa vizijom čitavog kosmosa koji odgovara određenoj epohi“[65] možemo zaključiti da su značaj Svetog pisma i ustrojstvo prostora religiozne misterije blisko povezani. Kako je Sveto pismo bilo „po shvatanju srednjevekovnog katolika početak i kraj svakoga saznanja“[66], možemo zaključiti da je uloga religijske misterije bila da srednjevekovnom posmatraču objasni ustrojstvo sveta. Ova težnja ogledala se u uspostavljanju rigidnog sistema „mesta“ na kojima su se odvijali različite elementi radnje. Posmatrač se kretao između mesta, gradeći tako sam priču koja mu je objašnjavala svet.

Pored rigidnosti odnosa mesta i priče i njihove pozicioniranosti na trgu jedna od osnovnih karakteristika prostora religiozne misterije jeste jasna demarkiranost i prostora igre i prostora gledališta. Prostor igre je uspostavljan na izdignutim pozornicama do kojih posmatrači nisu mogli da dođu. Na ovaj način pozorišna igra ostala je verna svojim liturgijskim korenima. Događaj, njegova priča i poruke bile su namenjene da edukuju posmatrača, a ne da ga učine svojim sastavnim delom. Narativno poreklo komedije del arte može na isti način da objasni prostorno ustrojstvo ove pozorišne igre. Kako je već naznačeno, za narativni predložak ove

[64] Almir Bašović, *Čehov i prostor* (Novi Sad: Sterijino pozorje, 2008), 34.
[65] Ibid. 27.
[66] Čezare Molinari, *Istorija pozorišta* (Beograd: Vuk Karadžić, 1982), 95.

pozorišne forme mogu se smatrati italijanske narodne priče. Razvijajući se iz pripovedačke, žonglerske forme namenjene zabavi, komedija del arte je u prostornom smislu ostala dosledna svojim korenima. Prostor komedije del arte određen je isključivo telima izvođača i predstavlja čist primer pozorišnog prostora koji se gradi isključivo odnosom igrača, publike i priče. Oslanjajući se na improvizaciju, kao svoju osnovnu karakteristiku, komedija del arte generiše fleksibilan prostor čije se fizičke granice menjaju u zavisnosti od potreba priče i trenutno uspostavljenog odnosa izvođač-priča-publika. Demarkiranost ovog prostora gotovo da ne postoji. Igra se odvija na istoj visinskoj koti na kojoj se nalazi publika.

Za razliku od religijske misterije, koja je preuzela edukativnu funkciju Svetog pisma, komedija del arte se oslanja na narodnu umetnost. Ona predstavlja otvoren prostorni sistem, podložan improvizaciji i promenama iz izvođenja u izvođenje, na isti način na koji i narodne priče doživljavaju transformacije iz pripovedanja u pripovedanje. Pored toga, komedija del arte zadržava zabavni karater svog narativnog predloška. Čak i u trenutku kada preraste u razvijenu i kompleksnu pozorišnu formu, komedija del arte se i dalje služi improvizacijama, mimikom i maskom kako bi zabavila svoju publiku.

Koliko god bile različite u svojim funkcijama i prostornim konfiguracijama, religijske misterije i komedija del arte predstavljaju pozorišne forme kod kojih se uticaj imaginarnog prostora priče na ustrojstvo realnog fizičkog prostora igre jasno čita. Iako su finalni prostorni produkti ove dve pozorišne forme različiti u svojoj pojavnosti i jedan i drugi govore u prilog tome da se jedan isti realan fizički prostor može igrom, a na osnovu narativnog predloška, realizovati kao pozorišni prostor sa drastično drugačijim značenjskim i formalnim karateristikama.

Zaključak

Istraživanje je pokazalo da struktura narativa, prostora u narativu i druptveni značaj istog, preko pozorišne igre, ili generalnog ustrojstva scenskog događaja imaju potencijal da odrede značenjske i formalne karakteristike prostora igre. Preklapanjem imaginarnih prostora teksta i realnog, fizičkog prostora u kome se igra odvija, karakteristike prvog nadvladavaju karakteristike drugog. U efemernom hronotopu ovakvih scenskih događaja značenja hronotopa i njegovo formalno ustrojstvo dominantno su određeni značenjima i strukturom narativa koji igra inscenira.

Do ovakvih zaključaka došlo se analizom prostora srednjevekovnog teatra, tačnije prostora religijske misterije i komedije del arte. Obe pozorišne forme realizovane su u relativno bliskim vremenskim epohama i obe su se praktikovale na slobodnim gradskim prostorima. Uprkos njihovim sličnostima ova dva oblika pozorišne igre generisala su drastično drugačije prostore igre. Prostor religijske misterije bio je jasno, rigidno definisan prostor „mesta“ kroz koje se radnja kretala. Prostor igre bio je jasno odeljen od prostora gledališta i kao takav zadržavao je značenja i ulogu koju je u srednjem veku imalo Sveto pismo. Sa druge strane, komedija del arte je generisala fleksibilne prostore podložne promeni. Granica između prostora igre i gledališta nije bila jasno uspostavljena što je omogućavalo kako improvizacije u toku same igre, tako i fleksibilniji odnos igrača i publike. Ove karakteristike prostora igre korespondiraju sa narativnim predloškom komedije del arte, italijanskom narodnom pričom. Nastala u narodu, za njegovu zabavu ova narativna forma se menjala iz pripovedanje u pripovedanje, ostavljajući prostora za improvizacije i upadice.

Primena zaključaka ovog istraživanja je dvostruka: teorijska i praktična. Teorijska primena istraživanja ogleda se u produbljivanju zaključaka detaljnom analizom istrorijske građe koja bi dodatno argumentovala zaključke, i dalje ih primenila na izučavanje sličnih pozorišnih formi. Praktična primena zaključaka odnosi se na istraživanje strukture i prostora nedramskih narativa i njihovih interpretacija u vanpozorišnim praksama scenskog dizajna.

Literatura

1. Bašlar, Gaston. *Poetika prostora.* Beograd: Alef, 2005.
2. Bašović, Almir. *Čehov i prostor*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2008.
3. Bruk, Piter*. Prazan prostor.* Beograd: Lapis,1995.
4. Campbell , Thomas P. „Liturgy and Drama: Recent Approaches to Medieval Theatre“, *Theatre Journal*, Vol. 33 (3), 289-301.
5. Enders , Jody. “Medieval Stages”, *Theatre Survey*, Vol. 50 (2), 317 – 325.
6. Hočevar, Meta. *Prostori igre.* Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003.
7. Molinari, Čezare. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
8. Moody, C. „Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte", *The Modern Language Review*, Vol. 73 (4), 859-869.
9. Perić, Vladan. *Dramaturgija prostora: studija transformacija funkcija arhitekture.* Master rad, Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, 2014.
10. Stevens, Martin. „Illusion and Reality in the Medieval Drama“, College English, Vol. 32 (4), 448-464.
11. Tonelli, Franco. „Molière's "Don Juan" and the Space of the Commedia dell'Arte“, *Theatre Journal*, Vol. 37 (4), 440-464.

Danilo Dragović[67]

Državni univerzitet u Novom Pazaru, Novi Pazar

Grad, spektakl, identitet: Scenska i značenjska promenljivost grada

Apstrakt

Umetničko stvaranje u urbanoj sredini, intervencija, pa i učestvovanje, govore o savremenim umetničkim praksama koje se bave graničnim područjima i istraživanjima odnosa subjekta i sveta, uže: konteksta, umetnika i gledaoca. Tu nije reč o umetničkom pravcu, već o specifičnoj promeni ponašanja umetnika prema delu i delovanju u prostoru i vremenu konkretnog života, smeštenog u realan kontekst. Kontekst se može definisati kao " skup okolnosti u kojima neka činjenica postoji". U mnogim gradovima ili mestima, postoje jasno prepoznatljive gradske celine, ambijenti ili izvesni delovi javnog prostora, koji se prepoznaju i doživljavaju na osnovu obrazaca korišćenja prostora, arhitekture, motiva, i sličnog. U tom smislu, predmet ovog istraživanja jesu forme umetničkog izražavanja u kontekstu gradskih ambijenata.
Takve forme, koje bi se možda mogle nazvati kontekstualnom umetnošću, odnose se na intervenciju i angažovanu umetnost aktivističkog karaktera, umetnost koja osvaja gradski prostor ili pejzaž, sa kojim čine simbiozu, odnosno zajedno predstavljaju kontekst. Bez obzira da li je akcija delovanja umetnika (ili nekog vida umetničkog izražavanja) namerna ili nenamerna, svesna ili nesvesna, činjenica je da taj fenomen delovanja u javnom gradskom prostoru, vrši funkciju spektakla, a istovremeno je u funkciji identiteta grada, odnosno identiteta gradskih ambijenata. Na osnovu toga, cilj istraživanja jeste razmatranje i definisanje značenja teatralizacije grada i gradskih ambijenata, spektakla u javnom prostoru, kao i stalnosti i promenljivosti karaktera grada. Problem istraživanja se može predstaviti kao promena percepcije grada u onom trenutku kada se desi neki događaj, ili možda bitnije, kada se uoči i doživi neki događaj. Iz toga proizilazi osnovni hipotetički stav, a to je da promena ili mutacija prostora grada koja se odvija pred našim očima, usled aktiviranja samog prostora, utiče na formiranje scenskog karaktera grada, odnosno označava postajanje otvorene gradske scene.

Ključne reči : grad, javni prostor, spektakl, teatralizacija grada, umetničo izražavanje

[67] E-mail adresa autora: danilo.dragovic@yahoo.com

Danilo Dragović

State University of Novi Pazar

City, spectacle, identity: The variability of performative meaning of the city

Abstract

The creative performing in the urban space, the intervention, including participation, are connected with contemporary art of performance, defined by border areas and by exploring the reltionship of the subject and the world, more exactly: by the context, the artist and the viewer. There is nothing about some artistic movement, but about the specific behavioral change of the artist and his activities in space and time of the real life, positioned in a realistic context. The *context* could be defined as „ set of circumstances in which some fact exists“. In many cities and towns, there are clearly distinctive urban areas, ambients, or certain parts of the public space, which are recognized and experienced based on the usage of space, architecture and the motives, etc. The subject of this research, are forms of artistic expression in the context of urban environments. Such forms, which could be called the contextual art, refer to the intervention and engaged art of activist character, such art that wins the city or the landscape, with which they form a symbiosis, representing the context by that way. Whether an action of artist (or some form of artistic expression) was intentional or unintentional, conscious or unconscious, the fact is that the phenomenon of action in public space, performs the function of the spectacle, and at the same time it is in function of the city's identity or identities of urban ambients. The aim of this research is to consider and define the meaning of the theatralisation of the urban environments, the spectacle in the public space, as well as the permanency and the variability of character of cities. The research problem can be represented as a change of perception of the city at the exact moment when an event occurs, or perhaps more importantly, when we spot and experience an event. Based on that assumption, we can define main hypotesis, which is that change or mutation of the city which unfolds before our eyes, due to the activation of the space itself, affects the forming of theatrical character of city, in which case, the city *becomes* an opened scene.

Key words : city, public space, spectacle, teatralization of the city, artistic exspresion

Uvod

Arhitektura i grad su deo naše memorije. Ponekad je to simbol koji pamtimo, prostor sa kojim se identifikujemo ili jednostavno urbani reper. Gradovi kao mesto boravka, susreta, posete, egzistencije uopšte, predstavljaju poligon za svakodnevne događaje, kako one spontane, tako i one unapred osmišljene, koji mogu preuzeti ulogu urbanih repera. Usled sve aktuelnije teme spektakularizacije grada i gradskih prostora koji vrše funkciju identiteta, nameće se potreba za istraživanjem činioca koji utiču na takav razvoj. Stoga, tema aspektnog istraživanja predstavljaju forme umetničkog izražavanja.

Osnovno teorijsko polazište predstavlja teorija kontekstualne umetnosti Pola Ardena (Pol Arden), o savremenoj umetnosti i kulturi, koja se odnosi na umetničko stvaranje u urbanoj sredini, intervenciju pa čak i učestvovanje. Prema ovoj teoriji, savremene umetničke prakse se bave graničnim područjima istraživanja odnosa subjekta i sveta, odnosno, uže definisano: konteksta, umetnika i gledaoca, za razliku od teorija zastupljenih u domenu pozorišne umetnosti koje se bave pozorišnom igrom vezanom za kuću.

Problem istraživanja predstavlja promena percepcije grada u onom trenutku kada se desi neki događaj, ili možda bitnije, kada se uoči i doživi neki događaj, odnosno, promena samog značenja gradskog prostora kada se događaj doživi.
Iz toga proizilazi osnovni hipotetički stav, a to je da promena ili mutacija prostora grada koja se odvija pred našim očima, usled aktiviranja samog prostora, utiče na formiranje scenskog karaktera grada, odnosno označava postajanje otvorene gradske scene.

Ovom temom su se prethodno bavili mnogu autori, a obzirom da je u fokusu grad kao posmatrana sredina, odnosno kontekst, najznačajniji tekstovi su oni vezani za pitanje pozorišne igre, od kojih su kao polazište uzeti tekstovi *Pojam tradicionalnog i alternativnog teatra u odnosu na društveno-politička kretanja i otpore u Srbiji*, Tatjane Jovanovski i Dragane Mandić, potom *Nove funkcije pozorišne kuće,* Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji, Dragane Konstantinović i Miljane Zeković, koji se bave istraživanjem objekata i prostora spektakla, a u domenu spektakla kao

fenomena, najznačajniji tekstovi koji su u radu korišćeni su: Diskurzivna analiza, Miška Šuvakovića, kao i članak: Kritične poetike spektakla. Pitanjem identiteta gradova sa aspekta kulture i umetnosi se bavi Milena Dragićević Šešić, čiji je tekst: Stvaranje mita o gradu i politika spektakla, značajan u domenu identifikacije oblika kulturnih i umetničkih dešavanja koji su zastupljeni u kontekstima gradova.

Na osnovu tumačenog materijala, i na osnovu pretpostavki vezanih za pitanje grada kao teatra, rad ima za cilj da predoči scenski karakter i značaj grada. Takođe, rad ima za cilj da istraži i definiše oblike i forme umetničkog izražavanja u gradu i gradskim ambijentima, kao mestu izvođenja i dešavanja. Na kraju, osnovni cilj u radu jeste načelna klasifikacija mogućih oblika umetničkog izražavanja, na osnovu koje se mogu vršiti dalja istraživanja i tumačenja.

Posmatrano kroz zadatke istraživanja, najpre se moraju definisati značaj pojma grada kao teatra, a potom istražiti oblici umetničkog izražavanja koji se kao takvi pojavljuju i deluju u kontekstu grada. Koristeći dostupna istraživanja vezana za tipološku podelu umetničkih formi, potrebno je izvršiti načelnu klasifikaciju. Osnovni primenjeni metod jeste intuitivna komparativna analiza zasnovana delom na preciznim, a delom na spekulativnim podacima. Pored osnovnog metoda u istraživanju je korišćena metoda analize sadržaja, uporedna analiza, kao i studija pojedinačnih slučajeva.

Rad je podeljen u nekoliko međusobno povezanih delova. Prvi deo predstavlja kratak istorijski osvrt na pojavu fenomena grada kao teatra. Drugi deo se odnosi na pojam kontekstualne umetnosti, odnosno na osnovne teorijske postavke značenja umetničkog izražavanja u javnim otvorenim porstorima grada. Treći deo rada se bavi istraživanjem i definisanjem oblika umetničkog izražavanja, koji su u odnosu na društvene, socijalne, kulturološke transformacije, u funkciji spektakla i identiteta. Četvrti deo rada se bavi načelnom klasifikacijom formi umetničkog izražavanja. Na kraju, poslednji deo rada se bavi osnovnom problematikom, a to je pitanje postajanja gradske scene, odnosno, pitanjem percepcije i promene značenja grada.

Teatar i pozornica

Od mnogoborjnih funkcija građene strukture, tačnije grada i arhitekture, najznačajnije su simbolička, sociološka, estetska, ambijentalna, ulititarna, ideološka, dramaturška, morfološka, urbana i najzad humana kako to kaže Bojana Vilotić (2011, 14-17). Istraživanje na nivou gemetrije, forme, matrice, stila, je nedovoljno i nepoželjno. Arhitektura i grad moraju biti sagledavani i sa one nematerijalne strane, sa strane duha jednog grada, identiteta, tradicije, osobenosti nekog prostora, pogotovu onih koji su u funkciji dramaturške uloge grada i arhitekture. Govoreći o teatralizaciji grada, najpre se mora definisati značenje reči teatar. U tom smislu, reč teatar[68] (grč.), označava pozorište, odnosno, prema etimološkom značenju, to je scenska umetnička manifestacija u kojoj se odvija komunikacija između glumaca i publike. Za razliku od umetnosti kao što su slikarstvo, film ili skulptura, koje poseduju svoju materijalnu formu nezavisno od vremena i prostora, pozorište je usko vezano za prostor i vreme u kojem se izvodi određeni pozorišni komad. Zbog toga se reč pozorište identifikuje kako sa prostorom ili zgradom u kojoj se izvode predstave, tako i sa grupom ljudi koji čine pozorišnu trupu. Pozornica na kojoj će se izvoditi pozorišni komad se unapred detaljno priprema, kako bi svaki njen deo bio u službi impresije koja se želi prouzrokovati kod publike, dok je gluma osnovni elemenat u pozorišnom delu, a čine je gest, pokret i govor. U suštini, može se reći da teatar, odnosno, pozorište, predstavlja svaku vrstu pokaznosti, koja izvedena na sceni, biva primljena i doživljena od strane posmatrača, odnosno, publike.

Pozorište kao fenomen, ima dugu tradiciju kroz istoriju, sa razvojem koji je proizveo današnje tumačenje značenja pozorišta i koje se svakodnevno transformiše. Kako to navode T. Jovanovski i D. Mandić (2011), u svom radu, citirajući: “u XX veku, vremenu koje možemo identifikovati kao epohu modernog pozorišta, mnogo različitih pojavnih oblika zamenilo je jedinstven model pozorišta, i kao forme umetničkog

[68]Teatar, prema Rečniku stranih reči, označava pozorište, LJ. Mićunović, Prosvetni pregled, Beograd,1998., str.347, g., dok prema etimološkom rečniku srpskog ili hrvatskog jezika, značenje reči teatar/pozorište, na hrvatkom jeziku: kazalište, se veže za glagol kazati, u smislu složenice pokazati, prikazati (lat. monstrare), odakle i imenica kazac i kazalica za osobu koja pripoveda, Petar SKOK, Etimološki rječnik hrvatskog ili srpskog jezika, II, Zagreb, 1972. str. 69-70

delovanja, i kao socijalnog fenomena, a i kao građevine"[69]. U periodu od 50-tih do 80-tih godina XX veka u tadašnjoj Jugoslaviji, politička situacija je znatno uticala na kulturna dešavanja, a samim tim i na pozorišnu delatnost [70], a takva praksa, egzistira i danas posebno nakon političkih promena nakon 2000. godine.

Politička dešavanja, razvoj kulturnih institucija, dovode do situacije da "u vreme "procvata" socijalističkog društva, koje kaska za vizijama evropske umetničke scene, obojen tradicionalnim i avangardnim ostvarenjima, srpski teatar tone u neminovnu opštost i formalizam"[71], što dovodi do pojave da pozorište kao takvo, u svom sistemu "scenskog događaja", biva premešteno na ulice i trgove gradova. Ono što razvoj pozorišne igre u XX veku donosi u svom finalnom ishodu jeste napuštanje pozorišne kuće, u potrebi za osvajanjem novih postora.[72] Smatra se da se pozorišna umetnost krajem XX veka, izlaskom u javni prostor grada, zadržava i postaje sveprisutna, gde usled potrošnje svih raspoloživih aduta i stvaralačke kreativnosti, naša avangarda[73] ili bolje rečeno, naša alternativna pozorišta, istom brzinom nestaju zajedno sa svojim stvaralačkim nabojem. "Pojam same avangarde zadobio je potpuno drugačiji smisao i značenje u skladu sa novom političkom situacijom prve decenije XXI veka, (...), u odnosu na čuvene devedesete godine koje su uvele takozvani kič-trend, a kojim su potisnute kulturne navike publike"(Jovanovski i Mandić, 2011).

Tumačeći značenje i značaj teatralizacije grada, izvesnu, može se reći definiciju, iznose D. Konstantinović i M. Zeković (2011), koje kažu da:
"Izlazak igre na ulicu, u grad, težio je novim podsticajima koji su novi ambijenti donosili. Ovaj prosces nije izolovana pojava modernih gradova, i rezultat je kako težnje za istraživanjem novih prostora, i ispitivanjem njegovog scenskog potencijala

---

[69] Citirano u Pojam tradicionalnog i alternativnog teatra u odnosu na društvena i politička kretanja i otpore u Srbiji, Arhitektura scenskih objekata u Srbiji, priredili: Dinulović. Konstantinović, Zeković, Novi Sad, 2011. Izvorni tekst citata:, Radivoje Dinulović, Tipologije pozorišnog prostora – klasifikacije tipova I modela scensko-gledališnog prostora u teoriji I istoriji pozorišta XX veka, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 9-10, Institut za pozorište film, radio i televiziju, Beograd 2006, str. 13.

[70] Tatjana Jovanovski i Dragana Mandić, Pojam tradicionalnog i alternativnog teatra u odnosu na društveno-politička kretanja i otpore u Srbiji, Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji, Dinulović, Konstantinović, Zeković, Novi Sad, 2011.

[71] Isto

[72] Dragana Konstantinović, Miljana Zeković, Nove funkcije pozorišne kuće,Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji, Dinulović, Konstantinović, Zeković, Novi Sad, 2011.

[73] Misli se na avangardu kulturne scene sa kraja XX veka.

tako i težnje za nesputanom komunikacijom, težnje da se publikom načine obični građani. Demistifikacija pozorišne igre, njenim postavljanjem u poznate gradske okvire, samo je jedan oblik novog pozorišnog delovanja. Paralelno, prisutna je sveopšta teatralizacija različitih aspekata gradskog života, u službi različitih potreba socijalno-ekonomskog trenutka. Kakvi god bili razlozi za ove promene, ovaj proces je nepovratno izmenio funkciju pozorišne kuće, a igru trajno izmestio izvan granica izgrađene strukture „(121) , čime se može konstatovati da prostor igre kao prostor pokaznosti može postati bilo koji ambijent grada, bilo da je planiran za to ili, u svrhu pokaznosti igre i umetnosti, eksploatisan.

Kontekstualna umetnost

U ovom trenutku, kako je u fokusu istraživanja gradski kontekst, mora se napraviti razlika između klasičnog oblika pozorišne manifestacije i oblika umetničkog izražavanja u javnom gradskom prostoru. Dok je klasični vid pozorišne umetnosti preveden u odnos odvojenosti publike i glumaca, u sistemu scena-auditorijum, umetnost igre u javnom prostoru, prevodi način konzumacije pokazane umetnosti u sistem umetnik-posmatrač(i), koji su u direktnom kontaktu. Govoreći o pozorišnoj igri, takođe se mora postaviti pitanje: Šta je pozorišna igra? Ako se držimo prethodnog stava da ona (pozorišna igra), predstavlja svaku vrstu pokaznosti, svaku vrstu iskazane umetnosti, pa i umetničke sklonosti, i takvu tezu smestimo u kontekst javnih gradskih prostora, nameće se potreba za istraživanjem i definisanjem vrsta igre, i mesta na kojima se ona izvodi.

Baveći se ovom temom, istoričar umetnosti, Pol Arden (2007), kaže: “Umetničko stvaranje u urbanoj sredini, intervencija, učestvovanje, govore o poznom modernizmu i savremenim umetničkim praksama koje se bave graničnim područjima i praksama istraživanja odnosa subjekta i sveta, uže: konteksta, umetnika i gledaoca” (15). On tvrdi da vidovi umetnosti, poput: “javnih hepeninga, manevara, strit art performansa, earthworks (radovi na tlu-zemlji), net-art (kreacije u mreži), kreacije koje zahtevaju učešće gledalaca ili ukazuju na estetiku povezivanja, (...)“, predstavljaju forme koje XX i XXI vek popularizuje, a koje se mogu na osnovu različitih kriterijuma podvesti pod pojam kontekstualne umetnosti. “Ovakva umetnost se razlikuje po svojoj prirodi od tradicionalnijih prenosilaca izraza, kao što su slika, skulptura ili muzejska

umetnost, po tome što je zavisna od materijalnog sveta i konkretnog okruženja, tj. konteksta“, kako to Arden tvrdi (2007). Kontekst se može definisati kao “ skup okolnosti u kojima neka činjenica postoji”, po Ardenu, ali obzirom na grad kao posmatrani kontekst, može se reći da ispoljavanje svakog vida umetnosti u javnom prostoru predstavlja aktuelnu “stvarnost”[74], pa čak, možda bolje rečeno, kontekst grada, u funkciji izvođenja umetnosti, obuhvata umetničke “kreacije usidrene u okolnostima koje se prepliću sa stvarnošću“ (Arden 2007).

Forme umetničkog izražavanja – Spektakl, identitet, kontekst

Da bi govorili o formama umetničkog izražavanja, najpre moramo razlučiti samo značenje reči izraz ili izražaj. *Izraz* predstavlja: formulisanje, uobličavanje misli, Ispoljavanje nečega, odraz, manifestaciju.[75] U kontekstu ovog rada, izraz se odnosi na ispoljavanje i manifestovanje svih umetničkih sklonosti pojedinca ili grupe ljudi. Pored toga, ne sme se zapostaviti činjenica da u svetu veliki broj umetničkih sklonosti i umetničkog delovanja pojedinaca ili grupa umetnika pa i ne-umetnika predstavljaju aktuelne umetničke prakse. Praksa po značenju predstavlja stvarnu, neposrednu korisnu delatnost (nasuprot teorijskoj), iskustvo, primenu, način rada ili postupanja[76]. Pored umetničke, mora se reći da postoje i ne-umetničke prakse, koje su svakako prisutne. Postavlja se pitanje: da li ne-umetničke prakse predstavljaju umetnički izraz? Kako je u fokusu ovog istraživanja promena stanja konteksta grada, tj. promena samog značenja posmatrane gradske slike, u ovom trenutku može se reći da i one (ne-umetničke prakse) predstavljaju izraz koji svakako utiče na promenu tog značenja. Baš zbog ove teze, možemo sva tri značenja, posmatrati kao istovetne, jer sve vrše istu funkciju, odnosno, funkciju promene značenja gradskog konteksta.

---

[74]U svom delu, Kontekstualna umetnost, Pol Arden se dotiče stvarnosti kao realnog konteksta u kome posmatra nastajanje i transformaciju umeničkog izražavanja. On kaže da : “u oblasti umetničkog stvaranja, nedavni istorijski period posvećen je razvoju obnovljenog odnosa između umetnosti i sveta. Stvarnost postaje predmet stalnog interesovanja, tema koja privlači.Po rečniku, stvarnost predstavlja sve ono što ima osobine stvarnog, ono što ne predstavlja samo koncept, nego stvar. Suprotno iluzornom, fiktivnom, u stvarnost spadaju i dešavanja i pojave, što je u nastajanju pre nego u sadašnjosti, što spada u neprestano međusobno preplitanje činjenica u svet koji se razvija.”

[75] U kontekstu rada, traženje definicije je sažeto i izvučeno, dok potpuna definicija prema etimološkom značennju i rečniku glasi:Izraz, reč, skup reči kojima se nešto iskazuje, izražava; ustaljeni spoj reči, fraza, idiom. Formulisanje, uobličavanje misli, zapažanja o životu, ljudima, svetu različitim izražajnim sredstvima; način izražavanja, stil, (...) Ispoljavanje nečega, odraz, manifestacija: sa izrazom ponosa, plačljiv izraz lica, kulture, ljubavi, ono što sobom predstavlja, simbolizuje nešto, nekoga, oličenje nečega. Doći do punog izraza, ispoljiti se, istaći se, ispoljiti neka unutrašlja svojstva, odlike.

[76]Rečnik srpskog jezika / Matica srpska, Novi Sad, Matica srpska 2007.

Bez obzira na stepen kvaliteta i oblik umetničkog izraza, svako ispoljavanje i pokazivanje, izvođenje, aktivnost, u javnom gradskom prostoru predstavlja događaj odnosno spektakl. Događaj (*Event*) postoji između specifične kulturne prakse i specifičnog kulturnog konteksta u realnom vremenu.[77] U smislu uticaja koji dovode do događaja, kako to navodi Šuvaković, "mogu se uočiti karakteristična kretanja ka "spektaklu" preobražajima mogućih oblika umetničkog, kulturalnog, arhitektonskog i društvenog rada od modernizma preko avangardi do popularne kulture i nazad, od popularne kulture do elitne kulture postmoderne i epohe globalizma. Moderni zaokret ka spektaklu vođen je u sasvim različitim okolnostima izvođenja bitnosti društvene aktuelnosti" (Šuvaković 2008). Pod istim tim uticajem transformacija društvenih sistema, medija, kulturnih obrazaca, spektaklom se prema Šuvakoviću, u najopštijem smislu imenuje: "ospoljavanje ili prezentovanje, odnosno pokaznost ili počulnjavanje ili vizualizacija društvene moći, identiteta ili kapitala, odnosno, ljudskog društvenog života u javnom polju čulnosti. Spektakl nije samo bilo kakav vid javne masovne priredbe (koncert, parada, demostracije, fudbalski meč), već svaki oblik prikazivanja ili, tačnije, akumulacije čulnog prikazivanjem i posredovanjem u društvu. Kada u jednom društvu moć, identitet, kapital, ili bilo koji segment, odnosno celina društvenog života postane čulno prepoznatljiva i pokazna, tj. može se javno čuti, videti, dodirnuti ili telesno oprisnuti, događa se spektakl. " (Šuvaković 2008.).

Spektakl kao takav, koji postaje deo svakodnevnice, odnosni se i na pitanje identiteta grada, koji prema Mileni Dragićević Šešić (2008): " mora da se razvija uz poznavanje identiteta, prošlosti ali i savremenosti grada, iskazane kroz uslovnosti gradskog prostora (173).

Uslovnosti gradskog prostora su raznovrsne, počev od ambijentalnih vrednosti, preko fizičkih karakteristika, pa sve do socijalnih i kulturoloških obrazaca korišćenja grada i gradskih ambijenata. U smislu fizičkih karakteristika grada, mesta na kojima se umetnički izraz najčešće ispoljava, jesu trg, ulica i park, gde obzirom na karakter i ambijent dolazi do različitih vidova iskazivanja. Danas se dizajnu gradskog prostora

[77]Govoreći o kulturnim dešavanjima, u Atlasu Beograda – prostor kulture u Beogradu, Mihailo Lujak kaže: "Događaj je veoma labilan, ali i adaptibilan otvoren sistem čija suština je proizvodnja noviteta (nove političke realnosti, novih slika stvarnosti). On transformiše neaktuelni potencijal u novo stanje, odnosno proizvodi čitavu novu seriju potencijala koji će biti aktuelizovani ili ne. Događaj kao takav je jedinstven i autonoman, ali u njegovoj pozadini postoji čitava mreža uticaja, namera, pozajmljivanja i razmena koji do njega dovode." – Mihailo Lujak, Atlas kulture – prostor kulture u Beogradu. Semestralni rad, Doktorske studije ,Nauka o prostoru, , Arhitektonski fakultet u Beogradu, 2008.g.

pristupa sa aspekta interdisciplinarnosti, kako u težnji ka povezivanju različitih razmera fizičke strukture, tako i disciplina a sve u cilju unapređenja života u gradu.[78]

Umetnost u javnom postoru "nije sama sebi cilj, već dobija ulogu da definiše konkretni prostor efektima urbanog dizajna, gde se za posledicu dobija događaj u prostoru i potpuno nov način sagledavanja tog mesta u gradu a sve u cilju unapređenja urbanog pejzaža".[79] Osećaj pripadnosti nekoj gradskoj strukturi, trgu, kvartu, ulici, parku ili dvorištu u kojoj se događa neka aktivnost u odnosu na koju se identifikujemo, bilo da je to vreme provedeno na trgu, u bašti restorana, sedenje na klupi, čekanje nekoga, šetnja ulicama, i td. ima svoj generativni karakter, jer proizvodi gogađaje koji se spontano ili organizovano dešavaju u njemu, čiji smo voljni ili nevoljni svedoci i učesnici. Trg kao mesto događaja okuplja najveći broj korisnika grada, kao mesto centralizacije društvenih interakcija, kao mesto koje u našoj svesti predstavlja višeznačni simbol političkog, ekonomskog i kulturnog prosperiteta. "On je centar urbanog života, deo grada koji se lako prepoznaje i pamti i predstavlja inspiraciju, on je cilj kretanja, ima posebnu dimenziju – memoriju, kao otvorena pozornica i složeno umetničko delo samo po sebi. Savremena umetnost na trgu nije samo vizuelni događaj na određenom mestu (u javno-političkom urbanom prostoru), već je i sama korisnik javnih prostora, čak i na subverzivan način, kao akt neposlušnosti (ulično pozorište, gerilski ili *In situ* performasni) koji briše granice između kulturnih pripadnosti, korišćenjem trgova i ulica, koje obeležavaju sopstvenim znacima i tako relativizuju vlasništvo nad njima"[80] Umetnici grafita, crtači sprejom, svirači, ulični prodavci, animatori, performans umetnici, koncertni spektakli, javne tribine, parade, pa i skitnice, prosjaci, beskućnici, kao stalni dekor "urbane pozornice", jesu samo neke forme umetničke kompozicije pozicionirane na trgu kao mestu ispoljavanja.

Ulica nema ništa manji značaj. Za razliku od trga kao mesta okupljanja ulica ima višeslojan značaj. Prema Danilović-Hristić i Vukotić-Lazar (2012), ona "vrši funkciju

[78]Danilović-Hristić N., Vukotić-Lazar, M. AU34/2012/, str. 28-41, savremena umetnost u javno-političkom prostoru.
[79] Citirano u Danilović-Hristić N., Vukotić-Lazar, M. AU34/2012/, str. 28-41, savremena umetnost u javno-političkom prostoru
[80] Nataša Danilović-Hristić , Vukotić-Lazar, M. AU34/2012/, str. 28-41, savremena umetnost u javno-političkom prostoru

komunikacije, spaja objekte u jedinstveni urbani koncept, povezuje delove grada, obezbeđuje svetlost i vazduh. Takođe, ulica daje identitet i poreklo, postaje katalizator kulture i životnog stila, ona je mesto interakcije na kome se ljudi slobodno okupljaju i cirkulišu. (...) Gradovima, javnim prostorima, trgovima, a samim tim i ulicama, savremena umetnost pristupa kao artefaktima koje je stvorio čovek, i čiji je uticaj na njegovu svest višeslojan i sveobuhvatan. Prolazne i spontane, pa i one planirane i organizovane manifestacije, tj. ulične umetnosti vezane su samo za vreme trajanja, dok značenje koje one kao takve imaju ostaje trajno i materijalno"(28).

Organizovati manifestaciju u ulici nije ništa veći ili manji problem od organizovanja na trgu. Beograd od 1988. godine ima tradiciju održavanja "ulice otvorenog srca"[81], koja od tada predstavlja brend grada. Ivanjica svakog avgusta organizuje poznatu Nušićijadu, spektakl i manifestaciju posvećenu komediografu Branislavu Nušiću, koja svake godine (već šesti put po redu) predstavlja stecište mnogih vidova kulturnih programa, glumačke trupe, muzičke izvođače, i sl. Ulica kao mesto okupljanja, od trgovaca, prodavaca, ugostitelja u formi takozvanih "jada", odnosno tematskih manifestacija posvcećenih određenim proizvodima, brendovima, motivima krajeva srbije, poput: *Krompirijade* (Pečenjevac), *Roštiljijade* (Leskovac), *Kupusijade* (Mrčajevci, Futog) , *Tucijade* (Mokrin), *Rakijade* (Pranjani), preko umetničkih formi okupljanja, poput: *Bemus, Belef, Bitef* (Beograd), *Exit* (Novi Sad), *Gitarijade* (Zaječar), *Carevčevi dani* (Veliko Gradište), *Mokranjčevi dani* (Negotin), *Stari Grad* (Rok festival, Novi Pazar) , pa sve do formi okupljanja ostalih vidova umetnosti (filmska, muzička, pozorišna), predstavlja prostor spektakla koji je u najvećoj meri u funkciji identiteta gradova i gradskih ambijenata.
Spontane i nenamerne aktivnosti ulice, ali svakako prisutne, jesu i pojave određenih grupa korisnika javnog gradskog prostora, poput Skitnica, beskućnika, prosjaka, koji su iako možda neafirmativna slika grada, sastavni deo naše stvarnosti. "Oni su izloženi. Oni su statisti ili glavni glumci (bes)konačno duge predstave koju (ne)će neko zapaziti, zastati i odgledati. Neki od ovih aktera su slučajni spektakl majstori

[81]Ulica otvorenog srca, kao koncept nastaje pre 40 godina, kada su glumci u srpskoj kafani, 1.Januara umesto kelnera, služili goste, što je predstavljalo akt dobre volje.
Izvror:
http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/1485083/%22Ulica+otvorenog+srca%22+u+Beogradu.html

ulice, a neki su njena stalna postavka. Za neke od njih ulica je i scena i stan, i *stejdž i bekstejdž".*[82]

Možemo govoriti i o parku kao mestu spektakla. Uređenje, skulpture, ambijenti govore o kvalitetu i potencijalu parka kao prostora spektala. Organizovati koncert ili događaj u parku znači približiti korisnika prirodi, izvući ga iz zamornog gradskog ambijenta, relaksirati i opustiti. Skupiti umetničke predmete i izložiti ih u parku, definisati prostor igre urbanim mobilijarom, dati prostor *land-art* umetnicima, su samo neka značenja koja park kao mesto spektakla može da poprimi. U tom smislu, "memorija i kreativnost se prožimaju i integrišu kroz raznorodne ideje i akcije koje savremena umetnost koristi za sopstvene intervencije u prostoru, a koje će tek kao realizovani belezi tog prostora izražavati kulturu jedne sredine" (Danilović-Hristić i Vukotić-Lazar 2008, 28) .

Klasifikacija formi umetničkog izražavanja

Sva pomenuta dešavanja polaze od sličnih premisa – otvoriti svoje stvaralaštvo prema najširoj publici- narodu, omogućiti publici veće učešće u samom umetničkom činu, u procesu nastanka određenog događaja, te uključiti se u opšti pokret i tendencije ka revitalizaciji i humanizaciji gradskog prostora. Međutim, i sadržaji i metodi organizovanja i izvođenja ovih uličnih događaja sasvim su različiti, zavisno od umetničkih i političkih shvatanja umetnika – autora i izvođača, organizatora tih događaja (Dragićević-Šešić 2008, 173)
Ti događaji, sa uzetim društvenim transformacijama, socijalnim i kulturološkim obrascima u obzir, o kojima je Šuvaković tumačeći spektakl kao fenomen, govorio[4], a u odnosu na prirodu stvaranja, pa u krajnjem slučaju i mesto nastanka i stvaranja, mogu se tipološki predstaviti kao gradski spektakli na otvorenom.
Data tabela predstavlja intuitivno izvedenu klasifikaciju gradskih spektakala na otvorenom, nastalu sabiranjem prethodno pomenutih mogućih vidova umetničkog izražavanja u javnom gradskom prostoru. U obzir su uzeti obimi grupa korisnika, u

[82] Govoreći o ulici kao medijumu, tj, ulici, kao prostoru spektakla, Jelena Jolović predstavlja ulicu kao mesto dpektakla, sa afirtmativnim ili neafirmativnim korisnicima javnog gradskog prostora u fokusu i značaj koji oni predstavljaju za tumačenje ulice kao prostor spektakla. Jelena Jolović, Ulica kao pozornica svakodnevnog spektakla, Nove tehnologije i novi prostori spektakla, Seminarski rad, Doktorske studije, FTN, Novi Sad, 2013,

odnosu na mesto delovanja, a tabela predstavlja moguće vidove umetničkog izražavanja spram tih karakteristika.

		Prema mestu nastanka, stvaranja i delovanja			
		Trg	**Ulica**	**Prostor Ambijent Ne-teatarska**	**Prirodni ambijent**
Obim korisnika	**Masovni**	Proslave Manifestacije Demonstracije	Proslave Manifestacije Demonstracije Rekreacija	Sportske parade	Proslave Manifestacije Rekraeacija
	Šire grupe	Političko pozorište Ambijentalno pozorište	Političko pozorište Ulično pozorište	Proslave Pozorište animacije	Sport, Rekreacija
	Uže grupe	Performans artisti, Muzičari	Performans artisti	Ambijentalno pozorište	Sport, Rekreacija
	Manja grupa	Artisti Pantomimičari Muzičari Glumci	Reklamni performatori	Instalacije	Land art, public art
	Pojedinci	Crtači, slikari Land art Street art Public art	Land art Street art Public art Performans artisti	Land art Street art Public art	Land art Public art Performans artisti

Tabela 1. Klasifikacija obliak umetničog izražavanja u odnosu na obim korisnika i mesto nastanka

Postajanje gradske scene

Činjenica je da spektakl u javnim prostorima grada postoji. Uz prepoznate oblike umetnosti koja se izvodi u javnom prostoru grada, mora se postaviti pitanje nihovog postajanja. Naime, da bi umetnost u javnom prostoru mogla postojati, najpre mora biti zapažena. Vidovi umetnosti, bilo statični i stalni, nepromenljivi, ili pak efemerni, mogu postojati u prostoru, ali njihovo pravo postojanje može biti priznato tek zapažanjem, a potom njihovim doživljajem. Ovo, posmatrano kao spektakl, se donekle može potvrditi stavom da nam je "medijska transkripcija pogrešno prenela značenje reči spektakl, pa od „spektakularnog" događaja očekujemo nešto više od događaja, što po definiciji nije. Spektakl zapravo prestavlja svaki viđeni događaj. Viđeni u sintagmi -viđeni događaj- označava da je pojava ili prizor koja se dogodio primljen i obrađen u umu i mislima onih koji su pojavu uočili. U ovom smislu *spektakl jeste zapažena ili primećena pojava*."[83] U smislu društvenih procesa[84] koji utiču na sliku grada, organizovana manifestacija u javnom gradskom prostoru, na primer, novogodišnji koncert na nekom trgu ili pak vojna parada, pa i najobičnija ekspozicija uličnog svirača, za grupu ljudi koja u tome učestvuje jeste spektakl. Međutim, za korisnika grada koji nailazeći na tako već uspostavljeni oblik umetničkog izražaja, grad je već poprimio scenski oblik, i novi korisnik, tako nadovezan na događaj, postaje aktivan učesnik jednog novog spektakla. Na osnovu toga, sa pravom se može tvrditi da svaki oblik umetnosti, primećen ili zapažen, potom doživljen, označava postajanje scene grada, odnosno, tako posmatrani prostor javnih prostora grada, poprima scenski karakter.

Ono što je takođe bitno reći, jeste pitanje identiteta mesta na osnovu posmatranih vidova umetnosti, tačnije, pitanje efekta koji zapažen umetnički čin ostavlja na korisnika koji ga je primio. Meta Hočevar (2003) kaže: "događaj i prostor su nerazlučivo povezani. (…) Uvek se setim prostora gde mi se nešto desilo. Retko se sećam događaja a da se ne setim prostora. Ako se dugo vremena nakon toga vratim

[83] Jelena Jolović, Ulica kao pozornica svakodnevnog spektakla, Nove tehnologije i novi prostori spektakla, Seminarski rad, Doktorske studije, FTN, Novi Sad, 2013

[84] Ovi društveni procesi grada, o kojima govori Doksijadis (Konstantinos A. Doxiadis), tačnije, o modernoj metropoli,odnose se na posmatranje grada kao kompleksne mreže socijalnih i ekonomskih interakcija koje povezuju niz naselja sa centralnim naseljem razvijajući nove koncepte grada i sve rafiniranije metode njegovog definisanja sa ciljem da se obuhvati i objasni rastuća razmera urbanog života.

na mesto događaja, tačno ću se setiti događaja koji se u njemu odvijao, kao da u pamćenje pokušavam da prizovem samo događaj ili pojedine reči koje su tada i tamo izgovorene.”

Zaključak

Sagledavajući kompletan spektar uticaja koji dovode do fenomena naznačenog kao problemski stav u ovom radu, odnosno, sagledavajući uticaje koji dovode do promene samog značenja prostora grada, transformišući ga iz statičnih kulisa u aktivnu scenu, može se tvrditi da grad može biti posmatran kao scenski prostor.

Aktivacijom prostora grada na bilo koji način, umetničkom instalacijom, delom, činom, ili porukom, organizovanjem masovnog događaja, prolaskom kroz deo grada, samim postojanjem u gradu, nastaje scenski prostor. Prostor grada, kao takav i dalje nije u potpunosti aktivan, iako je scenografski formiran. Potrebno je primetiti – percipirati i doživeti ga, kako bi bio u potpunosti podveden značenju *scenskog*. Stoga, uz tako naznačene uticaje koji dovode do pojave formi umetničkog izražavanja, u ovom radu, pokazano je da grad poseduje visok stepen scenskog karaktera, čime je ujedno potvrđen osnovni hipotetički stav, iznet u radu.

Promenljivost o kojoj se govori, kao problemu, se ogleda u trajanju istog tog scenskog karaktera. Permanentni umetnički izraz ili praksa, poput grafita na zidu, skulpture u parku, jesu stalna obeležja gradskih sredina i stalni dekor otvorene pozornice. Međutim, tek kada se dožive, odnosno tek kada im se da značenje koje za posmatrača ima funkciju identifikacije sa datim ambijentom, nastaje aktivna scena. Za razliku od permanentnih, privremeni i vremenski ograničeni aktivatori grada, poput koncerata, događaja bilo koje vrste, svakako transformišu sliku posmatranog gradskog prostora i menjaju je iz statičnih kulisa, koji su svakodnevnica, u aktivnu scenu koja je u datom trenutku centar pažnje posmatrača.

Govoreći o formama umetničkog izražaja, u radu je izvršena načelna klasifikacija mogućih formi i to prema mestu održavanja ali i prema obimu posmatrača, odnosno učesnika. Prema ovoj klasifikaciji, bilo kakvo umetničko delovanje, koje je osnovni aspekt posmatranja, može biti sprovedeno od strane pojedinca, grupe ljudi, pa sve

do masovnog učestvovanja. U odnosu na mesto održavanja, kojem posmatrano kroz gradske slike, može biti veće ili manje, zavisiće i tip umetnosti koja se pokazuje i percipira. Stoga, na kraju se suštinski može reći da je samo potrebno naći se u nekom ambijentu, percipitrati ono što ambijent pokazuje kada doživi promenu, nekom aktivacijom, da bi grad postao otvoren scenski prostor.

Literatura

1. Vilotić, Bojana. 2011. “Grad - teatar javnog života”, Architectural Approach, Novi Sad, FTN, 01:14-17,
2. Jovanovski, Tatjana., Mandić, Dragana. 2011. “Pojam tradicionalnog i alternativnog teatra u odnosu na društveno-politička kretanja i otpore u Srbiji” u Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji, Dinulović, Konstantinović, Zeković, Novi Sad
3. Konstantinović, Dragana., Zeković, Miljana. 2011, “Nove funkcije pozorišne kuće”, Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji, Dinulović, Konstantinović, Zeković, Novi Sad
4. Arden, Pol., 2007. “Kontekstualna umetnost”, prevod sa francuskog: Bojana Janjušević, Muzej savremene umetnosti vojvodine, Novi Sad
5. Šuvaković, Miško. 2008. “Kritične poetike spektakla”, Forum, Savez arhtekata Srbije, Beograd
6. Šešić-Dragićević.Milena., 2008. “Stvaranje mita o gradu i politika spektakla, Javna i kulturna politika”, Magna agenda, Beograd, 173-187
7. Danilović-Hristić Nataša., Vukotić-Lazar, Marta. 2012. “Savremena umetnost u javno-političkom prostoru”, Arhitektura i urbanizam, 34: 28-41,
8. Hočevar, Meta. 2003. “Prostori igre”, (preveo Đorđević Milan, T. Jugoslovensko dramsko pozorište), Beograd, Publikum
9. Rečnik srpskog jezika. 2007. Matica srpska, Novi Sad, Matica srpska,

Katarina Stojanović

Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka
Departman za arhitekturu i urbanizam

Scenski prostor kao sredstvo proizvodnje empatije

Apstrakt

Prostor u savremenoj arhitekturi menja ontološku prirodu arhitekture i postaje scenski prostor. Takav prostor, između ostalih i pozorišni, ima mogućnost da nas fizičim kretanjem uvede u drugi imaginarni svet i da se nađemo u bilo kom prostoru, budemo statisti, pokrenemo empatiju, sposobnost da razumemo i podelimo osećanja drugog i probudimo u sebi ljudskost. Da li intenzitet tog doživljaja zavisi od intenziteta 'četvrtog zida'? Osnovni cilj rada je da se kroz razmatranje složenog kulturnog i polivalentnog referentnog konteksta ispitaju mogući uticaji na formiranje svetonazora i specifične kreativne dispozicije, koja će biti odlučujuća za kasniji razvoj. Namera nam je da, ispitujući detaljnije na osnovu dostupnih izvora, komparativnom analizom intenziteta doživljaja i proizvodnje empatije posredstvom delovanja u scenskom prostoru, otkrijemo intimnu teritorijalnost imaginarnih mesta. Na osnovu toga da uspostavimo korelacije između konteksta života i individualnog iskustva, uticaja okruženja i referentnog okvira za razvoj, da definišemo usmeravanje ljudi i njihovo delovanje u formiranju prostora.

Ključne reči: empatija, intenzitet doživljaja, kontekst, pozorište, scenski prostor

Katarina Stojanović

University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences
Department of Architecture and Urbanism

Scenic space as a means of producing empathy

Abstract

The kind of city we want, or a space where we want to live, reflects our inner selves, our aspirations, desires, hopes, concerns, ideas, trends, attitudes. The term “empathy” is used to describe a wide range of experiences. The space in modern architecture changes the ontological nature of architecture and becomes the stage. Such a space has the ability, by means of physical movement, to bring us into an imaginary world or to have us find ourselves in any kind of space, and make us involved, empathic, awakening our ability to understand and experience the feelings of others, our humanity. Analysis is made of how a metamorphosis of space causes the transformation of experience. This paper researches the influences of the stage space in the formation of empathy. The analysis was done in the Serbian National Theater in Novi Sad in which the observed theater performance was played. The main goal of this work is to examine possible spatial dispositions which influence the intensity of experience, or, respectively, the various spatial dispositions are examined, some of which, owing to the different variants of the scene and the proscenium treatment, result in the formation of empathy. It is assumed that the scenic space can be seen as a means of generating empathy. Based on the research results, it can be determined what kind of space represents the potential where empathy is formed by scenic space. In addition to the study of literature, the preparation of this work also included the experimental method of observing the effect of selected theater conditions on the viewers. The assumed correlations were tested empirically, numerically, by observing behavior and using questionnaires. Using the comparative analysis, and then the synthesis of the results, we have come to the valorization of use of empathy in various fields. In addressing this topic, the scenic space surfaced as one of the most important aspects in the production of empathy conditions. It is expected that the results of the research will provide justification for this type of research, with the goal of improving the people's awareness of the power of the art, and that there is a possibility that such a way of research can be implemented in some other future research of scenic space and performances.

Keywords: context, empathy,experience intensity, theater, scenic space

Uvod

„Empatija je složena funkcija mozga koja se oseća kao emocija i doživljava na fizičkom nivou. Empatija čini da ljudska bića budu jedinstveno čovečna”.[85] Postoji mnoštvo definicija empatije. Termin nastaje početkom 20. veka, od grčke reči *empatheia* (od *em-* 'u' + *pathos* 'osećanje'). Empatija je sposobnost da se razumeju i podele osećanja drugih, dok simpatija znači osećati sažaljenje i tugu zbog nečije nesreće. Prevedena kao uosećavanje, prvi put se pominje u estetici. Empatija bi značila "unošenje" stavova i osećanja putem mimikrije u neko umetničko delo ili prirodnu pojavu, objekat estetskog doživljaja, sve što je bilo vredno u pozorišnom iskustvu.[86] Značenje vremenom postaje veoma difuzno.[87] Termin se u psihologiji upotrebljava da označi proces neposrednog uživljavanja u emocionalna stanja, osećanja, želje, težnje, mišljenje i ponašanje drugih ljudi.[88] Prostor je krucijalni momenat empatije, jer se nalazi u njenoj suštini, odnosno, ona nastaje kretanjem po prostoru kao što i prostor nastaje kretanjem.[89]

Osnovni cilj rada je da se ispitaju mogući uticaji specifične dispozicije fizičke strukture scenskog prostora na razvoj empatije. Ovo je nešto nad čime pozorište ima jedinstven monopol, gde gledalac u njemu uvek postaje učesnik, što predstavlja najveću vrednost i značaj ovog umetničkog fenomena[90] i kao predmet istraživanja utvrđuje se scenski prostor pozorišta unutar arhitektonskog objekta, pozorišne kuće i njegov uticaj. Istraživanje polazi od pitanja da li razvoj empatije u pozorištu zavisi između ostalog i od scenskog prostora. Da li specifičan odnos auditorijuma i scene

---

[85]**E. K. Mec,** Otelotvorena mašta i empatija**, Dah Teatar - Centar za pozorišna istraživanja** **http://www.dahteatarcentar.com/gostovanja/elizabet_srp.html, (preuzeto 29.03.2015)**„Ova složena moždana funkcija je ključ glume - i čini se da je ona ključ onoga što nas umetnike pokreće u žudnji da stvaramo umetnost iz nemira i haosa. Stvarajući umetnost mi svedočimo o patnji drugih, artikulišemo nepravdu i pokrećemo empatiju da bi mi (umetnici, kao i publika) mogli kao ljudska bića da priđemo ovom iskustvu uz pomoć mašte. Sve ovo mi daje sigurnost u artikulaciji sebe kao umetnika u odnosu na društveno-političku odgovornost”.

[86]Lips (Lipps) proširuje značenje na šire oblasti od umetnosti. **Debes,R.**From Einfühlung to Empathy: Sympathy Early in and Phenomenology Psychology**, www.academia.edu (preuzeto 26. 3. 2015)**.

[87]Nije iznenađujuće da mnogi u savremenoj pozorišnoj umetnosti, često izbegavaju reč, empatija ili uprkos svojoj revnosti i dalje ne mogu da se time bave dosledno. **G. Gunkle, „Empathy: Implications for Theatre Research“,** *Educational Theatre Journal* Vol. 15 **No. 1 (Mar., 1963): 15-23**.

[88]Psihoterapija empatiju kao sposobnost da budemo neko drugi, koristi za komunikacije terapeutovog predsvesnog i nesvesnog sa nesvesnim pacijenta. Prema Frojdu (Freud), empatija nastaje iz procesa identifikacije sa objektom. Neki razlikuju imitativnu i projektivnu empatiju. **Murray, H. A.,„*PICTURE THIS! Explorations in personality*“.***New York: Oxford University Press***(1938): 531-545**.

[89]„Bašar (Bachelard) kaže da prostor poziva na akciju, a pre akcije stupa u dejstvo mašte”. **R.Radović,** Novi vrt i stari kavez **(Novi Sad: Stylos, 2005), 105**.Memorija prostora podrazumeva da predmet pamti i izgleda drugačije, a time i podstiče imaginaciju. „Sve je sačinjeno od ničega – da bi to razumeli, potrebno je da imamo dušu. Vreme jeste, i tačka. Prostor jeste, i tačka. I praznina jeste, i tačka”.**U.Eko,** Ostrvo dana pređašnjeg **(Beograd: Vulkan, 2014), 344**.„Prostor se topi kao pesak što sipi kroz prste. Vreme ga odnosi i ostavlja mu samo bezoblične dronjke”. **G. Perec,** Vrste prostora **(Zagreb: Meandar, 2005), 150**.

[90]**R.Dinulović,** Space in the 20th Century Theatre, Theatre and Architecture, **www.academia.edu (preuzeto 26. 3. 2015)**.

utiče na formiranje visokog stepena empatije? Pri izradi ovog rada pošlo se od pretpostavke da se scenski prostor pozorišta može sagledati kao sredstvo proizvodnje empatije. Pretpostavljeno je, takođe, da će nivo empatije biti viši kod gledalaca posle predstave koja se desila u prostoru gde je ostvaren bliskiji odnos glumaca i publike.[91]

Osim proučavanja literature, pri izradi ovog rada je primenjena eksperimentalna metoda, posmatranjem uticaja odabranih pozorišnih uslova na gledaoce. Pretpostavljene korelacije ispitane su empirijski, brojanjem, posmatranjem ponašanja, anketom. Analizom primera kako se sve empatija koristi i kojim sredstvima stvara na osnovu sličnih istraživanja i anketa rađenih na ovu temu koji definišu potvrdne rezultate početnih pretpostavki ili retko opovrgavaju hipotezu, utvrdili smo pravce i metode istrazivanja uticaja scenskog prostora na proizvodnju empatije. Može se sa sigurnošću tvrditi da su pojavu empatije proučavali mnogi u različitim disciplinama,[92] kao i korelacije pozorišta i empatije.[93] Konkretan uticaj upravo samo scenskog prostora na njeno stvaranje nije još istraživan.[94] Očekuje se da će se nakon istraživanja dokazati da proizvodnja empatije, između ostalog, zavisi i od scenskog prostora.

Značaj empatije

Platonova estetički relevantna razmišljanja utemeljuju i savremene poglede na pitanja lepote i umetnosti. Karakteristika filozofskog načina mišljenja i za Platona i za

---

[91]Konvencijao "četvrtomzidu" kojideliprostordramskogaktaiprostoragledališta, posmatraseina širimnivoima, delirealniiimaginarnisvet, deliprostorivreme.**R.Dinulović,** Space in the 20th Century Theatre, Theatre and Architecture, **www.academia.edu (preuzeto 26. 3. 2015)**.

[92]**B. Auyeung, et al.,„The Children's Empathy Quotient (EQ-C) and Systemizing Quotient (SQ-C): a study of sex differences, typical development and autism spectrum conditions",***Journal of Autism and Development Disordera* **39, 1509-21 (2009);S.Baron-Koen,** Psihologija zla **(Beograd: Clio, 2012);J. Billington, S. Baron-Cohen & S. Wheelwright, „Cognitive style predicts entry into physical sciences and humanities: questionnaire and performance tests of empathy and systemizing",***Learning and Individual Differences* **17, 260-8 (2007);R.Debes,** From Einfühlung to Empathy: Sympathy Early in and Phenomenology Psychology**, www.academia.edu (preuzeto 26. 3. 2015);U. Frith & C.Frith, „Development and neurophysiology of mentalizing",***Philosophical Transaction of the Royal Society***358 (2003): 459-73;N. Goldenfelt, S. Baron-Cohen& S. Wheelwright, „Empathizing and systemizing in males, females and autism",** *Clinical Neuropsychiatry***2 (2005): 338-45;S. H.Konrath, „Changes in Dispositional Empathy in American College Students Over Time: A Meta-Analysis",***Personality and Social Psychology OnlineFirst***XX(X) 1–19(published on August 5, 2010);Murray, H. A.„*PICTURE THIS! Explorations in personality*".***New York: Oxford University Press***(1938): 531-545;P. K. Piff, et. al.,„Higher social class predicts increased unethical behavior",***Cross Mark***vol. 109 no. 11(2012) 4086-4091;J.Ronson,** The Psychopath Test: A Journey Through the Madness Industry**, UK: Picador Riverhead, 2011.**i dr.

[93]**A. W. Dow, D. Leong, A. Anderson, R. P. Wenzel, and VCU Theater-Medicine Team,„Using Theater to Teach Clinical Empathy: A Pilot Study",***J Gen Intern Med.* **22(8) (2007 Aug): 1114–1118.;J.P.Greene, „Learning from Live Theater: Students Realize Gains in Knowledge, Tolerance, and More",***Education Next***Winter 2015 / Vol. 15 NO. 1, 54 – 61;G. Gunkle, „Empathy: Implications for Theatre Research",***Educational Theatre Journal* Vol. 15 **No. 1 (Mar., 1963): 15-23**i dr.

[94]Svakakodaserazlogmoženaćiuizostankuinicijativenadležnihinstitucija za pokretanjeneophodnihmultidisciplinarnihprojekata imeđusamimistraživačima, kojisunavedenupojavuproučavaliisključivosa jednognaučnogstanovišta, zavisnoodsvogpoljainteresovanja.

Aristotela je čuđenje (*thaumazein*), koje predstavlja neophodan uslov filozofije. Čuđenje je osnovno raspoloženje (*pathos*) filozofije[95]. Ovde se *pathos* pominje kao raspoloženje, *em+pathos* doslovno „u raspoloženju".[96] „Empatija se dešava kada naša pažnja prestane da bude jednostrano usmerena i, umesto toga, postane dvostrano usmerena. Empatija je naša sposobnost da prepoznamo šta druga osoba misli ili oseća i da odgovorimo na njene misli i osećanja odgovarajućim osećanjima".[97]

Da li rast materijalnog bogatstva doprinosi rastu empatije? Psiholozisa Berklija na osnovu rezultata svojih istraživanja, tvrde da je ova teza fundamentalno pogrešna.[98] Slični rezultati su potvrđeni i u ranijim istraživanjima.[99] Margaret Tačer (Margaret Tacher) je govorila: „Ekonomija je samo metod, cilj je promena duše".[100] To se zaista i dogodilo. Empatija je dugo smatrana urođenom, međutim, skorim istraživanjem ce osporava ova pretpostavka dokazujući da nivo empatije opada tokom poslednjih 30 godina, dok je narcisoidnost dostigla veoma visok nivo.[101] Pitanje je gde empatija jača, gde se stvara?

---

[95]**N.Grubor,** Lepo, nadahnuće i umetnost podražavanja: studije o Platonovoj estetici **(Beograd: Plato, 2012)**.

[96]Kod Aristotela, međutim, istinsko saznanje započinje već opažanjem stvari i preko niza (šest) stupnjeva najzad obrazuje „nauku".**Aristotel,** Metafizika, Prijevod s izvornika i sedmojezični tumač temeljnih pojmova, Tomislav Ladan **(Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1985)**.Kroz ove etape procesa saznanja možemo pratiti put empatije.**B. Brecht,** Dijalektika u teatru**(Beograd: Nolit, 1979)**.Dijalog *Ijon* znanje potkrepljuje obuzetošću i distanciranošću. Estetsko iskustvo je zaoštreno i paradoksalno iskustvo, zato što se sastoji od predavanja i prepuštanja sa jedne strane, a sa druge, u zadržavanju distance prema sadržaju estetskog iskustva, umetničkog dešavanja. **N.Grubor,** Lepo, nadahnuće i umetnost podražavanja: studije o Platonovoj estetici **(Beograd: Plato, 2012)**. Breht potencira razliku između potpunog uživljavanja i uživljavanja sa kritičkom distancom. Ovde primećujemo već razlikovanje empatije od simpatije. Proizvodi se osećaj radosti, zbog novog doživljaja koji podstiče na razmišljanje da je moguće promena stvarnosti. **B. Brecht,** Dijalektikauteatru **(Beograd: Nolit, 1979)**.To rezultati ankete potvrđuju, gde većina gledalaca odgovara potvrdno na pitanje da li im se neki problem sad čini lakše rešivim, posle odgledane predstave, gde odnos prema prostoru doprinosi ovom osećaju.

[97]**S.Baron-Koen,** Psihologija zla **(Beograd: Clio, 2012), 23**.Svaki stoti čovek na planeti je psihopata, oni upravljaju svetom.**J.Ronson,** The Psychopath Test: A Journey Through the Madness Industry **(UK: Picador Riverhead, 2011)**. Sličnom temom, bavio se psiholog Simon Baron-Koen (Simon Baron-Cohen), sa Kembridža, poznat po svom istraživanju autizma.Velikitimovistručnjakasutridesetakgodinaproučavliovopoljeraznimmetodama.Glavniciljjerazumevanjeljudskesurovostiiza menjivanjenenaučnogtermina „zlo", naučnim „iščezavanjeempatije", shvatajućidaljudimogudapretvorejednidrugeuobjekte.Utvrđeno je da postoji specijalan krug u mozgu-krug empatije, koji je nefunkcionalan kod onih koji imaju teškoće u empatisanju. Postoji konsenzus u neuro naukama, (**U. Frith & C.Frith, „Development and neurophysiology of mentalizing",***Philosophical Transaction of the Royal Society***358 (2003): 459-73**), da nije ceo mozak uključen u empatiju. Ključna stvar jeste da nulti stepten empatije kod osoba sa ovim poremećajem karakteriše abnormalnost u krugu empatije u mozgu. Pronađen je i novi dokaz da su sredinski faktori u interakciji sa genima zaslužni za empatiju. **S.Baron-Koen,** Psihologija zla **(Beograd: Clio, 2012)**.

[98]Terenskestudije, kaoilaboratorijske, utvrdilesukorelacijuizmeđuklasnepripadnostiineetičnosti. Novahipotezajeglasiladaiskustvovisokogsocioekonomskogpoložajapospešujesklonostkaneetičnomponašanju, kojajeistraživanjempotvrđena. Dalje je istraživao da li postoji veza između klasne pripadnosti i empatije? Oni su takođe koristili test empatije i standardni sociodemografski upitnik i utvrdili da korelacija postoji i da viši klasni položaj implicira niži stepen saosećajnosti.

[99]Pozitivanstavpremapohlepi, donekleiobjašnjavaodsustvoempatije. Razvijenekapitalističkedržaveusvetu, uglavnomgajesavremeneekonomsketeorijekoje čovekapredstavljajukaoracionalnogpojedincasatežnjomzamaksimizacijomsopstvenekoristi. Odrastanjeukorporativnomkontekst, objašnjavamanjakpažnjeiosluškivanjapotrebaiosećanja, uopšteslušanjadrugih. **P. K. Piff, et. al.,„Higher social class predicts increased unethical behavior",***Cross Mark***vol. 109 no. 11 (2012) 4086-409**.

[100]**D.Harvi,** Kratka istorija neoliberalizma **(Novi Sad: Mediterran publishing, 2012), 40**.

[101]**S. H.Konrath, „Changes in Dispositional Empathy in American College Students Over Time: A Meta-Analysis".***Personality and Social Psychology OnlineFirst***XX(X) 1–19(published on August 5, 2010)**.

Scenski prostor kao sredstvo

Scensko znači međuodnos, posmatranje figure i pozadine, i egzistira unutar potrebe za komunikacijom, oglašava se kroz dela na otkriće istine i lepog.[102] Scena je mesto, ne prizor, već događaj.[103] Scenski prostor i nastaje kretanjem po njemu, pogleda, misli, aktera i zaključuje se da, što je kretanje pogleda i misli gledalaca dinamičnije, kraće, nastaje empatija, koja je i ključni momenat i u promišljanju arhitekture.[104] Prostor u kojem treba da se odvija scenski događaj u modernoj eri, koja se skoro poklapa sa početkom 20. veka, je jedna od osnovnih tema revidiranja prilikom izgradnja pozorišta.[105] „Lako je zanemariti čula kojima raspolažemo; teško je, međutim, stvoriti čulnu predstavu o čulima za koje ne nalazimo ničega analognog u svome iskustvu. No, pređemo li na prostor od tri dimenzije, bićemo zatečeni u svojoj predstavnoj moći zbog strukture naših organa i iskustava koja smo pomoću njih stekli i koja odgovaraju jedino prostoru u kojem živimo".[106] Aristotel, pod uticajem Platona, u podeli filozofije razlikuje pokretno/promenljivo, od nepokretnog/nepromenljivog.[107] Kako je nepokretno večno, sve ostalo je pokretno, kreće se, tako i prostor i kretanje po prostoru, bilo ono realno ili imaginarno. Empatija je tako svojevrstan oblik kretanja, pokretna je. „Empatija je ono što nam se dešava kada napustimo naša tela i zateknemo sebe bilo trenutno ili na duži period vremena u umu nekog drugog. Mi posmatramorealnost kroz njene oči, njene emocije, delimo njen bol".[108] Mi vidimo ono

---

[102]**S. Selinkić,** Materijal sa predavanja**,FTN, Novi Sad, 2015**.

[103]„Ikao štosetodogađasasećanjem, lakojesaglasitisedasamosadašnjost-budućnostmožedatinovi „život" onimakojisuveć mrtvi". **F.Katroga,** Istorija, vremeipamćenje **(Beograd: Clio, 2011), 51**.

[104]Posmatramoempatijukaokretanje, kakobezkretanjanebiprimetiliprostor, takojetavezaintegralna, empatijasestvara, razvija, vežba, proizvodikretanjem. **G. Perec,** Vrste prostora **(Zagreb: Meandar, 2005)**.

[105]Ipak, konfiguracijabineiauditorijumaugotovosvimobjektimadizajniranimiizgrađenimspecijalnozapozorišnepredstave, idalje se zasnivanajednomodtritipa - baroknom, elizabetanskomilifunkcionalističkom. Transformacijeosnovnihprostornihmodelausavremenojarhitekturipozorištasuprvenstvenorezultatrazvojatehničkihitehnološkihresursaisistema, njihovoguticajanaveličinu, karakteristrukturuprostora - presvegaprostorabineiauditorijuma. Značajnijiparadigmatičnifenomenjeu činjenicidajecentralnatemaovogprojektapromenljivakonfiguracijaiaktivnaulogaprostorascena-auditorijum.**R.Dinulović,** Space in the 20th Century Theatre, Theatre and Architecture, **www.academia.edu** **(preuzeto 26. 3. 2015)**.

[106]**H. Helmholtz, „O porijeklu i značaju geometrijskih aksioma", u**Filozofijanauke**,N.Sesardić,(Beograd: Nolit, 1985), 16**.Platon navodi veštinuproizvodnjefantazama (*mimesisphantastike*, *technephantastike*) gdesestvaripredstavljajudrugačijimnego štojesu, proizvodnjapredstavegdeseumanjujeveliko, uvećavamaloizavodinesavršenooko, zanemarujesimetrija, proizvodiprivid, povećavazbrkuudušiizaostajezapojavnimsvetom.**Plato,**Plato'sSophist: PartIIofTheBeingoftheBeautiful **(UniversityofChicagoPress, 1986)**.Akomisaonorazmatramopriroduiliistinitost, najprenamsepredstavljaslikabeskrajnogspletavezaiuzajamnogdejstva, ukojojništaneostajeono štojebilo, ondegdejebiloionakvokakvojebilo, negosesvekreće, menja, postajeinestaje.Prema tome, mi najpre vidimo celokupnu sliku u kojoj pojedinost manje više ostaje u pozadini, mi obraćamo više pažnje na kretanje, na prelaze, na veze, nego li na ono što se kreće, prelazi i stoji u vezi. To prvobitno, naivno, ali u suštini tačno posmatranje sveta, svojstveno je staroj grčkoj filozofiji i prvi ga je jasno izrazio Heraklit. **F.Engels,**Razvitak socijalizma od utopije do nauke **(Beograd: Kultura, 1947**).

[107]Prvafilozofijasebavinačelimaiuzrocima, prekokojihsenemožeićidalje, jerbiseondadošloutačkuukojojsemorazaustavitikretanje, uono štojenepokretno, apokrećesveostalo, nepokretnipokretač.**N.Grubor,** Lepo, nadahnuće i umetnost podražavanja: studije o Platonovoj estetici **(Beograd: Plato, 2012)**.

[108]**K.Lampert,** Traditions of Compassion: From Religious Duty to Social Activism**(England: Palgrave Macmillan, 2006)**.

što je neko video. „Vidim oči koje su videle cara".[109]Gavela ističe da prilikom samog procesa koji se odvija u gledaocu kad se nalazi u pozorištu i posmatra predstavu, samo postojanje prostorne podele na gledaoca i glumca, zahteva pronalaženje prostora, koji će na najbolji i najlakši način, doprineti što kvalitetnijem i jedinstvenijem iskustvu gledaoca.[110] Empatija je jedno od tih sredstava.

Analiza pozorišnih predstava

Narodno pozorište je odabrano na osnovu kriterijuma najrazličitijeg profila publike, jer i sam naziv *narodno* obraća se šarolikom spektru nacije, od najrazličitijih profesija, polova, obrazovanja, kulture, starosti, interesovanja, materijalnog statusa, do diferncijalnih pobuda samog odlaska u pozorište.[111] Tako bi i dobijeni rezultati bili validniji, odnosno mogli bi da indiciraju i neke možda nepretpostavljene i nove hipoteze. Kriterijum za odabir analiziranih predstava bio je odnos prema scenskom prostoru. Naime, potrebne su bile različite varijante tretmana same scene i proscenijuma, kako bi se moglo utvrditi da li to utiče na intenzitet doživljaja i empatije. Sve predstave su zato na istoj Maloj sceni Pera Dobrinović Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, ali je odnos auditorijum – scena različito tretiran. U 16. i 17. veku, na naročite načine povlašćeni gledaoci sedeli su na pozornici.[112]

Drama *Zojkin stan*, iz godine 1926. godine, Mihajla Bulgakova (Mikhail Bulgakov) je zapravo komedija, koju je on nazvao tragična farsa. Specifičan odnos auditorijuma i scene, odnosno postojeći gledališni prostor je potpuno negiran i gledalište je formirano na sceni, scena je izdvojena i preuzima obe funkcije. Redovi stolica sada imaju simboličku ulogu zidova stana u kojem se dešava radnja, tj. tri zida, dok je četvrti deo scenografije fizički zid. Takvim tretmanom prostora, ostvaruje se neposredniji kontakt sa publikom, koketira se sa "konvencijom četvrtog zida", publika

---

[109]**R.Bart,** Svetla komora **(Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011), 11**.Taj mehanizam prepliće sva vremena u jedno.Vreme je tu posmatrano kao pluralitet, ne kao pravolinijsko. „Šta je vreme? Ako me to ne pitaju–znam! Ako me pitaju–ne znam"! **Sveti Avgustin,** „Sunčanje na mesečini", **Lj.Ršumović (Beograd: Laguna, 2013), 11**.

[110]**R.Dinulović,** Space in the 20th Century Theatre, Theatre and Architecture, **www.academia.edu (preuzeto 26. 3. 2015)**.

[111]Narodnopozorišteimazaciljobrazovanje, negovanjeiočuvanjetradicije, nacionalnogidentitetaikulture. **T. Dadić-Dinulović, „Izlogpozorišta: medijskafunkcijapozorišnihfasadauBeogradu",***ZbornikFakultetadramskihumetnostibr. 17, Institutzapozorište, film, radioiteleviziju,* **Beograd, 2011, 57-73**.Srpsko narodno pozorišteuNovomSadujeosnovano 1861. godine. Novu zgradu dobija 1981. godine, klasičanmodernističkiobjekatugrađenustarojezgrogradatakođeklasičnimmodernističkimurbanimintervencijamaiodnosompremagraditeljskomnasleđu.**Pušić, Lj,**Gradbezlica **(NoviSad: Mediterranpublishing, 2009)**. Nekadaseznalo štajeestetskirepertoarzaodređenapozorišta, pajetakoNarodnopozorištepodrazumevaloakademski, dokdanassvapozorištaigrajusve, štoimaidobrihilošihstrana, kaoisvakastvaruostalom.**S. Rapaić,** Materijal sa predavanja**, FTN, Novi Sad, 2015**.

[112]**R.Lazić,** TraktatokriticiDijaloziskritičarimaokriticipredstavljačkihumetnosti **(Bibliotekadramskihumetnosti, Samizdat, 2013)**.

je ujedno i deo scenografije, ali je opet i zid, nemi svedok događaja. Na taj način, reklo bi se, ostvaruje se Brehtovski odnos kritičke distance, empatija nije simpatija, publika je porota i svedok. Potvrda ove hipoteze nalazi se i u rezultatu ankete, gde je stepen empatije na visokom nivou, ali se oseća peovlađujući kritički odnos.

Kocept etnopejzaža ukazuje na proizvodnju grupnog identiteta zasnovanog na određenim slikama, kome doprinose ne samo pamćenje i nostalgični proizvodi sećanja već tehnologije komunikacije.[113] Dramaturg Jovanov se pita kako zvuči prošlost? Da li nas muzika spaja sa sećanjima, ili je ona upravo samo tkivo tih sećanja? Unutar prostora koji ocrtavaju ova pitanja zbiva se dramski projekat Vide Ognjenović *Ostavite poruku*, ona uvodi proces kojim se glasovi, kao dramski otisci sećanja, iznova preobražavaju u lica, prema delu književnika Čičovačkog.[114] Ovde je, specifičan odnos auditorijuma i scene, kao u prethodnoj predstavi, gledalište je formirano na sceni. Glumci koji simbolizuju glasove zabeležene na traci, dolaze na scenu gotovo iz publike, kreću se u neposrednoj blizini posmatrača, dramatična muzika koja sve to prati, doprinosi konačnom utisku gledalaca da se granice između publike i glumaca brišu, što potvrđuju rezultati ankete, da doživljaj likova iz predstave, gde su glasovi sa mašine otelotvoreni u žive ljude, postaje i doživljaj publike. Posredstvom odnosa prema scenskom prostoru proizvodi se empatija.[115]

Predstava *Ujkin san* spletom tragikomičnih i grotesknih likova, izaziva kod dela publike osećaj radosti, dok je kod drugog dela, dominantno osećanje tuge, prema rezultatima urađene ankete u ovom istraživanju.[116] Ono što je značajno za ovo istraživanje, je da je odnos auditorijuma i scene klasičan, odnosno za razliku od prethodne dve analizirane predstave, gde je gledalište postavljeno na scenu, ovde to nije slučaj, već je iskorišćen odnos kakav već postoji na Maloj sceni SNP-a. To je i rezultiralo potvrdom pretpostavljene hipoteze, da je odgovor na pitanje u anketi, da li se stiče osećaj da se brišu granice između gledalaca i glumaca, bio uglavnom negativan. Takođe, ukupan skor na neka pitanja iz testa koji meri koeficijent empatije

[113] **F. Šobe, L.Marten,** Međunarodni kulturni odnosi **(Beograd: Clio, 2014)**.
[114] **www.snp.org.rs (preuzeto 19.02.2015)**.
[115] Ponovojegledališniprostorformirantakodaimasimboličkuulogudelovazidovastanaukojemsedešavaradnja, apriviđenjauvidustvarnihglumaca, krećusesadaizmeđujednogidrugogprostoraiprotičukroznjega, stvarajućusnažnuimaginacijukodpublike, štoponovopotvrđujurezultatiankete.
[116] Scenskiprostor, premarečimascenografaovepredstaveDarkaNedeljkovića, je iformiranimajućiuvidusamoblikscenePeraDobrinović, tako dakodglumacaizazoveosećajbezizlaznostiibeznađa.

je dosta niži u odnosu na prethodne dve predstave, gde je drugačiji odnos prema scenskom prostoru, odnosno postoji jedan prisniji odnos publike i glumaca.

Rezultati ankete

Anketa[117] je izvršena na slučajnom uzorku od 138 građana, gledalaca tri pozorišne predstave.[118] Na osnovu obrađenih odgovora formulisani su neki zaključci o stavovima, mišljenjima i doživljaju predstava i uticajima na razvoj empatije, koji bi mogli biti korisni i pri nekim daljim istraživanjima.[119] Oslanjanje na samoizveštaj može biti problematično, pošto ljudi mogu verovati da su empatičniji nego što jesu.[120] Analizom rezultata ankete i potom sintezom dobijenih rezultata potvrđena je početna hipoteza, da scenski prostor utiče na proizvodnju empatije. Od tri analizirane predstave, dve su imale prisan odnos publike i glumaca, odnosno, prostor auditorijuma i scene je bio takav da je postavljanjem samog gledališta na scenu, ostvaren međuodnos uzrokovao da anketirana publika na pitanje da li je imala osećaj da se brišu granice između njh i glumaca, uglavnom odgovorila da je taj doživljaj bio prisutan tokom cele predstave. Indikativno je bilo to pitanje, jer je u predstavi gde je odnos scena – auditorijum bio klasičan, najveći broj odgovora je bio negativan, za razliku od druge dve, koje su različite, tako da nije u pitanju, gluma, tematika, scenario i sl., koji su potpuno različiti, već se radi o tretmanu prostora, odnosno pomenutom odnosu u prostoru. Samo brisanje granica, dalje je rezultovalo i veoma visokom skoru na skali merenja empatije.[121]

---

[117]Anketa je formulisana na osnovu testa Baron-Koena, kojim se meri koeficijent empatije (EQ).

[118]Odkojihu predstavi *Zojkinstan* 61 anketirangledalac, ženskih 47 imuških 14; *Ostaviteporukuu*kupno 55, odkojih ženskih 45 imuških 10; *Ujkinsan* 22, ženskih 17 imuških 5. Starostispitanikajeod 15-98 godina.

[119]Da li pozorište razvija empatiju podjednako za sve socioekonomske staleže, profesije, uzraste, polove?

[120]Kako gubite empatiju, tako možete izgubiti svesnost da imate lošu empatiju. Razlog za to jeste što je u samu prirodu empatije ugrađena dvostrana usmerenost. **S.Baron-Koen,** Psihologija zla **(Beograd: Clio, 2012)**.

[121]Razlikeurezultatimasemoguposmatratidaljenadrugimnivoima, štonijepredmetovogistraživanja. Žene u opštoj populacjiji imaju nešto više skorova od muškaraca. **N. Goldenfelt, S. Baron-Cohen& S. Wheelwright, „Empathizing and systemizing in males, females and autism",** *Clinical Neuropsychiatry***2 (2005): 338-45**. Za razliku od ovog tvrđenja da se nivo empatje razlikuje kod polova, kod pozorišne publike to nije slučaj. Posmatrajući starost anketiranih, uočeno je da penzioneri imaju veoma visok stepen empatije nakon gledanja predstave. Nova pojava je, kad je uzrast publike u pitanju, daje na sve tri predstave bio znatan broj učenika od 15-18 godina, čiji manjak životnog iskustva, a ne empatije, indicira da je gotovo kod svih, odgovor na pitanje da li su mogli da predvide šta će neko uraditi, bio negativan. Devojčice imaju nešto više skorova od dečaka. **B. Auyeung, et al.,„The Children's Empathy Quotient (EQ-C) and Systemizing Quotient (SQ-C): a study of sex differences, typical development and autism spectrum conditions",***Journal of Autism and Development Disordera* **39, 1509-21 (2009)**. Ni ovo u pozorištu nije slučaj. Naviše je učenika, studenata i penzionera, a što se zanimanja tiče, koja su najzastupljenija bila među publikom svakako su prosvetni radnici, inženjeri i ekonomisti. Studenti humanističkih nauka postižu nešto više skorova na EQ-u od odnih koji se bave prirodnim naukama. **J. Billington, S. Baron-Cohen & S. Wheelwright, „Cognitive style predicts entry into physical sciences and humanities: questionnaire and performance tests of empathy and systemizing",***Learning and Individual Differences* **17, 260-8 (2007)**. Ova teza je delimično i potvrđena ovim istraživanjem, jer broj onih koji su imali najmanji skor koeficijenta empatije analizirajući rezukltate ankete, upravo je među inženjerima. Zanimljivo je da su ekonomisti pokazali visok nivo empatije.

Na predstavi *Ujkin san* čak je najmanje gledalaca ogovorilo uopšte na anketu, što ide u prilog tezi o njihovoj smanjenoj empatiji u tom trenutku, pogotovo što je i broj mesta u gledalištu bio znatno veću nego u ostale dve predstave. Primera radi, na predstavama sa gledalištem na sceni, bilo je oko 100 mesta za sedenje i odgovorila je oko polovina gledalaca na anketu. U predstavi sa klasičnim odnosom scene i auditorijuma bilo je od 200-300 gledalaca, a odgovorilo je na anketu 22. Rezultati ankete mogu biti korisni za nova istraživanja, koja se bave npr. zastupljenošću različitih zanimanja među pozorišnom publikom, zatim pospešivanjem empatije kod njih, različitih uticaja na intenzitet doživljaja, dominantnih osećanja i sl.

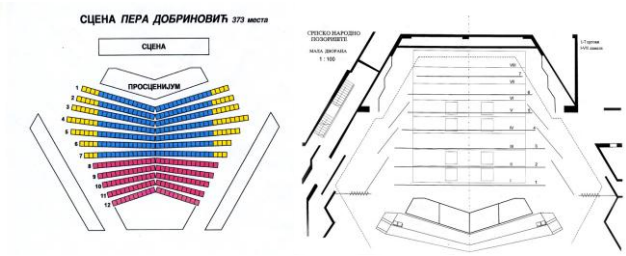
Zaključna razmatranja

Osnovna zamerka psihijatra Dušana Kecmanovića na teoriju Barona-Koena, je da njegova pažnja nije usmerena na socijalne i političke okolnosti koje mogu izazvati eroziju empatije. Jasno je da Kecmanović, koji je preživeo ratna razaranja za vreme rata na tlu bivše SFRJ, svakako ima drugačiji ugao gledanja nego profesor sa Kembridža, koji je za to vreme tridesetak godina istraživao uglavnom u laboratorijskim uslovima, u svakom značenju te reči. On to objašnjava time što u vreme rata, koji izazivaju prvenstveno socijalne i političke okolnosti, nesrazmerno najveći broj ljudi čini zlo. Nedostaju dokazi da je vinovnicima zla, a njih u ratno vreme ima više desetina miliona, svojstvena neka posebna psihička struktura.[122] Složila bih se sa ovom primedbom delimično, smatram da se neki važni činioci ne mogu izostaviti, ali mišljena sam da je Baron-Koen samo specijalizovao svoje istraživanje, jer nije mogao zbog obima u jednoj studiji da analizira sve činioce, a i zbog svoje oblasti kojom se, inače, bavi u svojoj naučnoj karijeri. On navodi: „Iščezavanje empatije može da nastane usled destruktivnih emocija, kao što su gorka ozlojeđenost, želja za osvetom, slepa mržnja ili potreba za zaštitom. U teoriji, ovo su prolazne emocije, dok je iščezavanje empatije neprolazno. Ali iščezavanje empatije može biti rezultat trajnih psiholoških karakteristika. Da li su možda očaj, glad i siromaštvo počinioca bili toliko sveprožimajući da je on u trenutku izgubio empatiju prema žrtvi”.[123] Naše istraživanje je utvrdilo da nivo empatije zavisi i od konteksta, prostora, i da naučno potvrđena razlika između polova, posredstvom scenskog

[122] **D. Kecmanović,Buđenje empatije u***Psihologija zla***, S.Baron-Koen (Beograd: Clio, 2012)**.
[123] **S.Baron-Koen,** Psihologija zla **(Beograd: Clio, 2012)**.

prostora nestaje. Nesporno je, takođe, i da fizička dešavanja u ljudskom mozgu imaju ogromnu moć nad ljudskim doživljajem stvarnosti. Eksperimenti mnogih naučnika potvrđuju tezu Hane Arent (Hannah Arendt) o banalnosti zla, zatim pokornosti autoritetu, što se povezuje sa činjenicim da su desetine hiljada običnih Nemaca i sami bili saučesnici u zločinima. David Cezarini (David Cesarini) se nije slagao, već je sa suđenja Ajhmanu (Eichmann) izvukao zaključak, da se njegovo ponašanje mora objasniti ne samo socijalnim silama, koliko god da su značajne, već i individualnim faktorima, kao što je smanjena empatija. Istoričar Jan Keršo kaže da je put do Aušvica bio je popločan ravnodušnoću.[124]

[124] **Ibid.**



Slika 1. Osnova Male scene Pera Dobrinović u SNP-u

Slika 2. Zojkin stan

Slika 3. Ostavite poruku

Slika 4. Ujkin san

ANKETA

1. Koliki je Vaš intenzitet doživljaja ove predstave na skali od 1-10?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

2. Koje je dominantno osećanje?

a) Strah
b) Radost
c) Tuga
d) Gnev

3. Zaokružite osećaje i doživljaje koje ste imali tokom predstave.

a) Poistovećivanje sa likovima
b) Saosećanje
c) Bliskost
d) Snažna imaginacija
e) Osećaj da su osećanja likova postala Vaša
f) Osećaj kao da poznajete te ljude od ranije
g) Kritička distanca

4. Da li Vam se činilo da se brišu granice između Vas i glumaca?

a) Tokom cele predstave
b) Uglavnom
c) Retko
d) Ne

5. Da li Vam je lako da se stavite u „nečije cipele“, (na mesto nekog)?

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

6. Da li Vam je bilo lako da vidite zašto neke stvari uznemire ljude tako jako?

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

7. Lako primećujem kada se neko u grupi oseća neprijatno.

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

8. Mogu videti ako neko prikriva, maskira svoju pravu emociju.

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

9. Da li ste mogli da predvidite šta će neko uraditi?

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

10. Da li ste se mogli uključiti brzo i intuitivno u to kako se drugi oseća?

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

11. Da li osećate da ste se emocionalno vezali za problem likova?

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

12. Da li ste cenili tuđe mišljenje, iako se ne slažete sa njim?

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

13. Da li sad osećate da bi neki problem, situaciju u životu, mogli lakše rešiti?

a) Da
b) Uglavnom
c) Neznatno
d) Ne

- Pol anketirane osobe

1. muški 2. ženski

- Godine starosti: _____.

- Zanimanje _____ ____.

Literatura

1. Aristotel. Metafizika. Prijevod s izvornika i sedmojezični tumač temeljnih pojmova, Tomislav Ladan. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1985.
2. Auyeung, B. et al. „The Children's Empathy Quotient (EQ-C) and Systemizing Quotient (SQ-C): a study of sex differences, typical development and autism spectrum conditions". *Journal of Autism and Development Disordera* 39, 1509-21 (2009)
3. Baron-Koen, S. Psihologija zla. Beograd: Clio, 2012.
4. Bart,R. Svetla komora. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.
5. Bašlar, G. Poetika prostora. Čačak – Beograd: Gradac, 2005.
6. Billington, J., Baron-Cohen, S. & Wheelwright, S. „Cognitive style predicts entry into physical sciences and humanities: questionnaire and performance tests of empathy and systemizing". *Learning and Individual Differences* 17, 260-8 (2007)
7. Bogdanović, B. Gradoslovar. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
8. Bogdanović, B. Ukleti neimar. Novi Sad: Mediterran publishing, 2011.
9. Borden, I. et al., 2002 „*The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*", London: The MIT press.
10. Brecht, B. Dijalektika u teatru. Beograd: Nolit, 1979.
11. Dadić-Dinulović, T. „Izlog pozorišta: medijska funkcija pozorišnih fasada u Beogradu". *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti br. 17, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd*, 2011, str. 57-73
12. Debes, R. From Einfühlung to Empathy: Sympathy Early in and Phenomenology Psychology. www.academia.edu (preuzeto 26. 3. 2015)
13. Debor, G. Društvo spektakla. www.anarhisticka-biblioteka.net 1962 (preuzeto 27.06.2014)
14. Dinulović, R. Space in the 20th Century Theatre, Theatre and Architecture. www.academia.edu (preuzeto 26. 3. 2015)
15. Dostojevski, F. Zločin i kazna. Beograd: Kultura, 1963.
16. Dostojevski, F. Poniženi i uvređeni. Beograd: Knjiga za svakoga, 1963.Dow, A. W., Leong, D., Anderson, A., Wenzel, R. P. and VCU Theater-MedicineTeam. „Using Theater to Teach Clinical Empathy: A Pilot Study". *J Gen Intern Med.* 22(8) (2007 Aug): 1114–1118.
17. Eccher, C. „Osvrt na italijansku književnost u Istri posle Drugog
18. svetskog rata". *Godišnjak Filozofskog Fakulteta u Novom Sadu* (2008)
19. Eko, U. Ostrvo dana pređašnjeg. Beograd: Vulkan, 2014.
20. Engels, F. Razvitak socijalizma od utopije do nauke. Beograd: Kultura, 1947.
21. Frith, U. & Frith, C. „Development and neurophysiology of mentalizing". *Philosophical Transaction of the Royal Society* 358 (2003): 459-73
22. Hajdeger, M. *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik, 2007.
23. Gavela, B. Glumac i kazalište. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1967.
24. Goldenfelt, N., Baron-Cohen, S. & Wheelwright, S. „Empathizing and systemizing in males, females and autism". *Clinical Neuropsychiatry* 2 (2005): 338-45

25. Greene, J.P. „Learning from Live Theater: Students Realize Gains in Knowledge, Tolerance, and More“. *Education Next* Winter 2015 / Vol. 15 NO. 1, 54 – 61
26. Grubor, N. Lepo, nadahnuće i umetnost podražavanja: studije o Platonovoj estetici. Beograd: Plato, 2012.
27. Gunkle, G. „Empathy: Implications for Theatre Research“. *Educational Theatre Journal* Vol. 15 No. 1 (Mar., 1963): 15-23
28. Hartman, H. Estetika. Preveo M. Damnjanović, Beograd, 1979.
29. Harvi, D. Kratka istorija neoliberalizma. Novi Sad: Mediterran publishing, 2012.
30. Helmholtz H. „O porijeklu i značaju geometrijskih aksioma“. u Filozofija nauke, N. Sesardić, 7-23, Beograd: Nolit, 1985.
31. Husserl, E. Philosophy of Arithmetic. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2003.
32. Katroga, F. Istorija, vreme i pamćenje. Beograd: Clio, 2011.
33. Konrath, S. H. „Changes in Dispositional Empathy in American College Students Over Time: A Meta-Analysis“. *Personality and Social Psychology OnlineFirst* XX(X) 1–19(published on August 5, 2010)
34. Kun, T. Struktura naučnih revolucija. Beograd: Nolit, 1974.
35. Lampert, K. Traditions of Compassion: From Religious Duty to Social Activism. England: Palgrave Macmillan, 2006.
36. Lazić, R. Traktat o kritici Dijalozi s kritičarima o kritici predstavljačkih umetnosti. Biblioteka dramskih umetnosti, Samizdat, 2013.
37. Milne, L. Mikhail Bulgakov: A Critical Biography. Cambridge University Press, 1990.
38. Marks, K. Kapital, Kritika političke ekonomije I-III. Beograd: Prosveta, Bogradskiizdavački zavod, 1979.
39. Marstin, Dž. Nova muzejska teorija i praksa.Beograd: Clio, 2013.
40. Murray, H. A. „PICTURE THIS! Explorations in personality“. *New York: Oxford University Press* (1938): 531-545
41. Perec, G. Vrste prostora. Zagreb: Meandar, 2005.
42. Piff, P. K. et. al. „Higher social class predicts increased unethical behavior“. *Cross Mark* vol. 109 no. 11 (2012) 4086-4091
43. Plato. Plato's Sophist: Part II of The Being of the Beautiful. University of Chicago Press, 1986.
44. Pušić, Lj. Grad bez lica. Novi Sad: Mediterran publishing, 2009.
45. Radović, R. Novi vrt i stari kavez. Novi Sad: Stylos, 2005.
46. Ronson, J. The Psychopath Test: A Journey Through the Madness Industry. UK: Picador Riverhead, 2011.
47.Ršumović, Lj. Sunčanje na mesečini. Beograd: Laguna, 2013.
48. Sesardić, N. Filozofija nauke. Beograd: Nolit, 1985.
49. Srećković, B. „*Architecture and Music/Sound: Points of Meeting, Networking, Interactions*“. *SAJ* 6, 75 (2014)
50. Stupar, A. Grad globalizacije: izazovi, transformacije, simboli. Beograd: Orion Art, 2009.
51. Tatarkjevič, V. Istorija šest pojmova. Beograd: Nolit, 2012.
52. Venturi, R., Braun, D.S., Ajzenur S. Pouke Las Vegasa : Zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme. Beograd: Građevinska knjiga, 1990
53. Zebald, G. Saturnovi prstenovi. Beograd: Plato, 2006.
54. Šobe, F., Marten, L. Međunarodni kulturni odnosi. Beograd: Clio, 2014.

55. Šuvaković, M. „*Revisionist Philosophy of Architecture: Fundamental Dispositives*“. *SAJ* 6,132 (2014)
56. Korišćen materijal sa predavanja prof.dr Tatjane Dadić-Dinulović
57. Korišćen materijal sa predavanja prof.dr Radivoja Dinulovića
58. Korišćen materijal sa predavanja prof.dr Nađe Kurtović-Folić
59. Korišćen materijal sa predavanja prof.dr Slobodana Selenkića
60. Korišćen materijal sa predavanja prof.dr Jelene Todorović
61. www.oxforddictionaries.com, (21.02.2015)
62. http://www.pnas.org, (29.12.2014)
63. www.edutopia.org, (28.03.2015)
64. www.mudrosti.org, (23.12.2014)
65. http://gerusija.com, (23.03.2015)
66. http://books.google.com, (29.12.2013)
67. www.architecture.about.com, (17.02.2014)
68. www.scindeks.nb.rs, (30.12.2013)

Popis i poreklo ilustracija ili priloga

Slika 1. Osnova Male scene Pera Dobrinović u SNP-u (izvor: http://snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/03/mala-scena2.jpg http://snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/03/mala-scena1.jpg,14.03.2015., 19:16)

Slika 2. Zojkin stan (izvor: http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/03/zojkin-stan6.jpg http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/03/zojkin-stan7.jpg http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/03/zojkin-stanheader1.jpg, 24.02.2015., 23:07)

Slika 3. Ostavite poruku (izvor: http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/05/ostavite-poruku20.jpg http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/05/ostavite-poruku22.jpg http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/05/ostavite-poruku3.jpg 30.03.2015., 23:02)

Slika 4. Ujkin san http://prodaja.snp.org.rs/upload/repertoire/1412940312ujkin-san.jpg http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/04/ujkin-san1.jpg http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/04/ujkin-san9.jpg

Monika Ponjavić[125]

Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet Tehničkih Nauka

Departman za arhitekturu i urbanizam

Tijelo nikad ne laže: Izvođenje kao metod istraživanja prostora

Apstrakt

Kroz ovaj rad moja namjera je dati teoretski okvir za projekat istraživanja *Tijelo nikad ne laže* sprovedenog u periodu između 2009. i 2011. godine na Arhitektonsko-građevinsko-geodetskom fakultetu Univerziteta u Banjoj Luci (dalje u tekstu AGGF), Bosna i Hercegovina u okviru predmeta Arhitektonsko projektovanje 10 – Prostori kulture koje je vodio prof. Radivoje Dinulović. Tijelo nikad ne laže je izuzetno slojevito djelo koje, između ostalog, možemo posmatrati i kao jedinstven projekat izvođenja kao metod istraživanja (eng. *Performance as Research - PaR*). S tim u vezi, ovaj rad će detaljno obrazložiti šta se podrazumijeva pod tim terminom a prilikom čega će se oslanjati na teorije: Henrija Bergsona (kreativna evolucija), Deleza (razlika u ponavljanju), Deride (vremensko trajanje razlike), Benjamina (pojam aure i ovdje i sada kao faktor utvrđivanja autentičnosti nekog umjetničkog djela), Grojsa (dokumentacija kao umjetnička forma), Čumija (tijelo), Flajšmana (definisanje izvođenja kao istraživanja) i Kristine Bojers (arhitekstonski i pozorišni prostori).Kao studiju slučaja, pored pomenutog projekta, koristiću i jedan od njegovih krajnjih rezultata - performativnu izložbu održanu u Crvenom salonu Kulturnog centra "Banski Dvor" u Banjoj Luci, 8.12. 2011. Ideja da je termin odnosna (Nikolas Burio) u savremenoj umjetnosti i kustoskim praksama zapravo forma koja preispituje klasičnu produkciju izložbe pa samim tim i izlaganja, dala nam je mogućnost da se vratimo suštinskom pitanju našeg projekta, koje nam je u ovom slučaju poslužilo kao model za stvaranje, kroz postavku izložbe, jednog potpuno novog umjetničkog djela.

Ključneriječi:*izvedba, izvođenje, performans, prostor*, *tijelo*

[125] monikaponjavic@gmail.com

Monika Ponjavić[126]

University of Novom Sadu, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad, Department of Architecture and Urbanism

Body Never Lies: Performance as spatial research method

Absract

The performance as research project *Body Never Lies* by Monika Ponjavić and Marina Radulj is part of the artistic research in the field of performing arts, scene design and architecture conducted at the Faculty of Architecture, Civil Engineering and Geodesy at the University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina, during the course of Architectural Design 10 (spaces for culture) lead by prof. Radivoje Dinulović. The research took place in various parts of the city during 2010 and 2011 and it was a result of collaboration with the 4th year students of architecture. At the invitation of the curator of Architecture Section, prof. Dorita Hannah, *Body Never Lies* was exhibited at the Prague Quadrennial of Scene Design and Space in June of 2011. Drawing influence from two Danish films – *The Perfect Human* (1967) and *The Five Obstructions* (2003) – the authors have managed to create a performative act using the (human) body as their principle tool (body, being the ultimate beneficiary of space) without any scenographic elements, and outside of the classical theater space, which resulted in the creation of new methodology in theater-architecture-artistic education. The focal point of this work was the reading, interpretation and understanding of space, as such, through the experience of the body (in that space) thus improving the understanding of the potential and the importance of space in the process of creating an artistic and non-artistic works, respectively. The aim of this study was to: a) connect the architecture of public spaces with performing arts; b) learn about architecture experientially; c) understand the built, the city and how the space affects its residents and occupants in the broadest sense. Drawing upon the following theories – Bergson (creative evolution), Deleuze (difference), Tschumi (body), Benjamin (aura and auratic work, the concept of here and now as the factor of determi-ning the authenticity of the work of art), Fleishman (performance as research) and Christine Boyers (space) – this paper explains in detail what is meant by the relatively new term performance as research. Using *Body Never Lies*, as well as one its outcomes (the performative exhibition held in the Cultural center "Banski dvor" in Banja Luka on December 8th of 2011) as its principal case studies this paper seeks to explain how through the repetition of a copy (as the core and basis of the performance as reasearch discipline) we can not only create a new original *difference* but also a brand new work of art retaining the *here* and the *now* of the project during this process thus making it authentic again.

Key words: performance, performance art, space, body

[126] monikaponjavic@gmail.com

Izvođenje, izvedba, performans kao metod istraživanja

Vrlo često je za razumijevanje određenog umjetničkog rada, odnosno, istraživanje u umjetnosti, za shvatanje važnosti i značaja tog rada, potrebna određena vremenska distanca. Posmatrati rad *Tijelo nikad ne laže* (eng. *Body Never Lies,* dalje u tekstu *Tijelo)* sa distancom od pet godina u kontekstu pitanja – *šta je Tijelo* – kako se ispostavlja, bio je neophodan i logičan korak. Međutim, čak i sa distancom, odgovor na ovo pitanje nije nimalo jednostavan zadatak jer okarakterisati ga kao isključivo umjetnički rad, kao što to redovno biva, bi zapravo bilo netačno. Netačno jer *Tijelo* ne koristi umjetnost kao jezik nego se koristi jezikom umjetnosti da bi se izrazio. Ljepota ovog rada, dakle, leži u činjenici da se on nalazi u jednom međuprostoru, na presječnoj tački brojnih disciplina koje ne moraju nužno imati niti jednu dodirnu tačku. Stoga, tvrditi da *Tijelo* istovremeno postoji i kao umjetnički rad i kao dokumentacija, istraživanje, performans, izvođenje, izvedba, prikaz života ili kao jedan otvoren proces koji je istovremeno i konačan proizvod ne bi bilo pogrešno jer on zapravo sve to i jeste. Međutim, kada se svi aspekti ovog rada uzmu u obzir, najtačnije bi bilo okarakterisati ga kao proces *kreativne evolucije* u načinu mišljenja, odnosno, *izvođenje kao metod istraživanja* (eng. *Performance as Research)*.

Uzevši u obzir da je *izvođenje kao metod istraživanja* (dalje u tekstu IkMI) relativno nova disciplina i da su, u ovom momentu, definicije IkMI-ja u najboljem slučaju provizorne, postoji opšti konsenzus da IkMI podrazumijeva istraživanje koje se sprovodi kroz izvođenje izvedbe (performans, performativna izložba itd.) ili putem njegovih sredstava, koristeći metodologiju i specifične metode poznate izvođačima (performansa, predstave, performativne izložbe itd.), gdje je rezultat makar djelimično, ako ne u i potpunosti, izložen kroz performans, odnosno izvedbu. Drugim riječima, takve aktivnosti ukazuju na to da postoje određeni epistemološki problemi kojima se može baviti jedino kroz samu izvedbu, te da takva praksa izvođenja „može biti

ujedno i forma istraživanja, kao i legitimni način omogućavanja javnog pristupa rezultatima takvog istraživanja.“[127]

Međutim, da bi stvari bile jasnije, treba napraviti jasnu razliku izmedju sljedećih pojmova: performans (eng. *performance art*), izvođenje (eng. *performing*) i izvedba (eng. *performance*). Prema Šuvakoviću performans je "režirani ili nerežirani događaj zamišljen kao umjetnički rad koji umjetnik realizuje pred publikom"[128] nastao kao posljedica spajanja bodi arta, hepeninga, određenih elemenata pozorišne umjetnosti i rituala primitivnih civilizacija. Izvedba se odnosi "na fenomen izvođenja, njegov materijalni rezultat a izvođenje se odnosi na proces, praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta."[129] Prateći Šeknerovu (*Richard Scechner*) definiciju koja kaže da je performans "inkluzivna kategorija koja uključuje pozorišne predstave, igre, sport, ritual te svakodnevni život" možemo zaključiti da *performans* prema Šekneru nadilazi umjetnost i da se zapravo odnosi na različite izvođačke prakse u umjetnosti, kulturi i društvu uopšte. Perfomans je tako sredstvo istraživanja, odnosno alat kojim se Šekner služi a ne (samo ili isključivo) forma akcione umjetnosti.

Izvođenje, odnosno *proces ili praksa izvođenja* tako postaje bilo koje djelovanje koje proizvodi interpreataciju, čak i u slučaju da se interpretacijom služi kao metodom u svom izrazu. Drugim riječima, izvođenje, inherentno izvođačkim umjetnostima, jeste svaki događaj (izvedba) u kojem se grupa izvođača ponaša na određeni način pred grupom drugih ljudi koji mogu a i ne moraju biti njihova publika a bez materijalnog proizvoda (performans, hepening, performativna izložba itd.). Performans je pravac, odnosno oblik izvođačkih umjetnosti ali i sredstvo kojim se Šekner služi prilikom istraživanja ne samo ovih umjetnosti, nego društva i života uopšte.

Tijelo je rad koji je, u zavisnosti od svog konteksta i ovih definicija, istovremeno i izvedba i izvođenje koje u sebi sadrži elemente (postmodernističkog) performansa. Međutim, iako u sebi nosi elemente

[127] Painter, Colin. 'Editorial' *POINT: Art & Design Research Journal*, 3 (1996): n.p.
[128] Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 451.
[129] ibid., 453.

pozorišta, on nije predstava. Nije predstava jer jeste performans. Iako performans proizvodi predstave on sam po sebi nije projekat koji se bavi predstavom. Performans je način djelovanja na svijet i okruženje “zaranjanjem dublje u njega i pronalaženjem značenja koje on krije”.[130] Ta značenja su dostupna samo onome ko je s njima usklađen, a prenosiva su kroz interaktivni odnos tijela koja su u kombinaciji sa određenim formama izvođačkih umjetnosti bili ključni elementi i sredstva kojima se *Tijelo* služilo prilikom istraživanja prostora prethodno izgrađene arhitekture u svojoj ličnoj potrazi za pozorištem.

Prema Kristini Bojer (*Christine M. Boyer*) pozorišni i arhitektonski prostori su svojevrsne kulturne prizme kroz koje publika ili izvođač doživljava društvenu realnost, drugim riječima, ovi prostori su mehanizmi za posmatranje metaforičkih prostornih realnosti čije su scene uspostavljene kao autentične i istinite ili fantastične i spektakularne.[131] Ukoliko krenemo od ove pretpostavke, a sa fokusom na stvaranje umjetničkog ili ne-umjetničkog djela u prostoru, postaće nam jasno da bilježenja iz prostora uspostavljaju paralelni narativ kroz artikulaciju tijela u istom. Tijelo je, prema Čumiju (*Bernard Tschumi*), ishodišna tačka vitruvijanske trilogije u kojoj se jedino sa i preko tijela kao subjekta iščitava funkcija prostora. "Prijelaz iz prostora tijela", kao prostora tijela izvođača (performansa ili publike) u ovoj tezi, "do tijela u prostoru je zamršen"[132] ali ključan za artikulaciju značenja. U takvom kontekstu tijelo i kretanje, odnosno ne-kretanje tijela (*Tijelo*) u prostoru postaju scenarij za scenski događaj i program za prostor. Dok je narativ, koji se uspostavlja kroz interakciju tijela korisnika sa prostorom i kroz njegovo kretanje ili ne-kretanje, uslov za razumijevanje značenja arhitekture koja se takođe čita posredstvom narativnih ili scenskih dokumenata. S toga boravak, kretanje ili ne-kretanje u datom prostoru jesu mehanizmi koji služe kako bi se ovi slojevi iščitali u odnosu sa fenomenološkim tijelom kao subjektom. S tim u vezi, moramo se vratiti na pitanje šta je to IkMI koji je Flajšman (*Mark Fleishman*) definiše kao: "1) seriju otjelovljenih ponavljanja u 2) vremenu na 3) mikro (tijelo, pokret,

[130]Ingold, Tim.*The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, Skill*(London: Routledge, 2000): 11.
[131] Vidjeti: Boyer. Christine M.*The City of Collective Memory - Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*
[132] Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*(Zagreb:AGM, 2004): 89.

zvuk, improvizacija, moment) i 4) makro (događaj, produkcija, instalcija) nivou, 4) u potrazi za *razlikom* (u odnosu na klasične akademske studije)."[133] On svoju definiciju bazira na osnovu Bergsonove (*Henri Bergson*) ideje o kreativnoj evoluciji i Delezove (*Gilles Deleuze*) angažovanosti sa tom istom idejom i nadogradnjom na nju. Pirson (Pearson) smatra da je Delez - kroz mišljenje o *razlici* i *ponavljanjima* kao istorijski specifičnim za kapitalističku savremenost - zapravo pokušao da kroz Bergsona, a za filozofiju, artikuliše jedan novi radikalni projekat te da reuspostavi ovu savremenost.[134]

Flajšman zastupa tezu da ako je IkMI išta, onda je ono "želja za osvješćenjem, za postajanjem svjesnim usred beskrajnog procesa postajanja, te zatim pokušaj da se to prevede drugima kroz mnoštvo modaliteta.[135] Ovo podrazumijeva jednu vrstu opažajnog zaustavljanja, usporavanja ili zgušnjavanja trajanja, toka, tako da na površinu izađu razlike u međuprostorima. Flajšman smatra da je ponavljanje aparat kojim postižemo ovo usporavanje jer „ponavljanje stvara jedan oblik mirovanja koji apsolutno nije nepokretnost.“[136] Lepecki (*Andre Lepecki*) to ponavljanje karakteriše kao „paranomaziju“, retoričku formu u kojoj se ideja razvija lingvistički kroz ukrštanje riječi koje dijele zajednički korijen. On smatra da „ponavljanje sa razlikom (u trajanju) stvara ponavljajuće razmicanje ideje, time ostvarujući specifično sporu promjenu stvarajući varijacije u poimanju „intelektualnih objekata“ te na taj način mijenja aspekte njihovog ponovnog pojavljivanja.“[137]

Drugim riječima, ponavljanje nije reprodukcija istog, već stvaranje novog iz različitog, gdje se samo razlike ponavljaju a svako ponavljanje je različito.

Iz ovog možemo zaključiti da bez obzira na to koliko ponavljanje, samo po sebi, ima kapacitet da uspori određenu izvedbu, ono kroz taj proces usporavanja nikad ne iscrpljuje kapacitet za *razliku*. Dok god se ta izvedba bude ponavljala, njena razlika će se konstantno proizvoditi. Pa čak i po

---

[133] Fleishman, Mark. 'The Difference of Performance as Research' *Theater Research International* 37 (2012): 30.
[134] Pearson, Keith Ansell. *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, (London and NYC: Routledge, 1999): 4.
[135] ibid. 35.
[136] Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*(New York Routledge, 2006): 62.
[137] ibid.

završetku iste jer razlika nema ni (poznati) početak ni kraj. To znači da nikad nije bilo prvog puta (originala) niti odredišta (kraja) jer svaka izvedba (i umjetnost) se bazira na određenom tekstu (koji se bazirao na nekom drugom i koji će poslužiti za neki sljedeći) u odnosu na koji ona konstruiše svoju prvu (originalnu) razliku - prvu u odnosu na izvedbu a ne u odnosu na tekst iz čijeg ponavljanja je nastala. To znači da izvedba, sama po sebi, nije original dok svaka njena razlika jeste jer je ona originalna u svojoj različitosti. Ako izvedba nije originalna, model za kopiju je već kopija. Samim tim moglo bi se reći da nema ni činjenice (iako ona naravno postoji kao polazna tačka svakog tumačenja) već samo tumačenja činjenice a svako tumačenje je tumačenje starijeg tumačenja. Ovo kopiranje se manifestuje ponavljanjem a svako ponavljanje smiče pokret (ideju) praveći tako *razliku*, odnosno *varijaciju u pokretu*. Ukoliko pođemo od pretpostavke da se shvatanje pokreta konstruiše kroz njegovu nepokretnost (ili obrnuto, kroz pokretnost njegovog ne-kretanja) postaće nam jasno da upravo ne-kretanje (stabilna tačka kao geneza djelovanja) pravi interval pokreta koji zauzvrat konstituiše pokret (ovdje shvaćen kao proces mišljenja). Dakle, intervali su trenuci smješteni između stabilnih tačaka ne-kretanja. Ključ za razumijevanje IkMI-ja leži upravo u našoj sposobnosti da spoznamo, osjetimo i djelujemo unutar tih intervala. To je radikalna zamisao IkMI-ja i njega *razlika*. Samim tim, svako izvođenje izvedbe je ništa drugo do proces mišljenja, odnosno pokret, u toku kojeg se ne vodimo nepokretnim momentima (izvedba), kao zaključcima koji su rezultat nekog pokreta pa samim tim i fiksni, nego fluksom pokreta (izvođenje), koji sam po sebi treba da bude sredstvo pomoću kojeg mislimo i vršimo određeno istraživanje.

Dokumentacija kao umjetnička forma

Prema tradicijalnom shvatanju, umjetničkim djelom smatra se "nešto što samo po sebi utjelovljuje umjetnost, čineći je istog trena postojećom i vidljivom"[138] gdje je umjetnost definisana "kao specifična društvena institucija i praksa proizvodnje, razmjene i potrošnje artefakata (objekt, situacija, događaj, tekst,

[138]Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima.Strategije suvremene umjetnosti*.(Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8

ponašanje) koji nemaju direktnu i prvostepenu utilitarnu funkciju u društvu."[139] Međutim, u posljednjih nekoliko decenija sve češće dolazi do situacije gdje se umjetničkoj dokumentaciji dodjeljuje status umjetničkog djela (kroz izložbene prostore) iako ona to nije s obzirom da je njen zadatak prvenstveno da uputi na umjetnost, jasno pokazujući kako "umjetnost više nije prisutna i stoga istog trena vidljiva, već je prije odsutna i skrivena." [140]

Postoje dva razloga za ovu pojavu. Prije svega treba imati u vidu da pojedini pravci u umjetnosti – performans, happening, instalacija, pozorišna predstava – nemaju materijalni proizvod tako da je dokumentacija, čiji je zadatak da uputi na umjetnost kroz dokumentovanje, upravo onaj statični momenat promišljenja njenog trajanja kao i sredstvo za generisanje njene razlike (ponovnog proživljavanja intervala pokreta). U takvim slučajevima može se reći da se ove umjetnosti manifestuju i doživljavaju kao umjetnički događaji koji su postojali i bili vidljivi u nekom vremenu i prostoru, a da dokumentacija koja se naknado izlaže ima namjeru tek podsjetiti na njih. S druge strane imamo skoriju pojavu umjetničke dokumentacije, uslovljenu pojavom novih umjetničkih djela, koja nema namjeru da podsjeti na prošle umjetničke događaje niti tvrdi da želi učiniti te događaje sadašnjim. Kako Grojs (*Boris Groys*) navodi u pitanju su umjetničke intervencije, diskusije i analize, umjetnost koja stvara neobične životne okolnosti, umjetnička istraživanja u i o umjetnosti, ili istraživanja o recepciji umjetnosti u različitim kulturama i sredinama, itd. Kada pogledamo istaknute primjere ove umjetnosti postaje jasno da ne postoji nijedan drugi način kako bi se ona prikazala, osim putem umjetničke dokumentacije "budući da od samog početka one nisu za cilj imale stvaranje umjetničkog djela u kojem se umjetnost kao takva može manifestovati."[141] Dosljedno tome, rezultat takve umjetnosti nije artefakt, ili njen materijalni proizvod. Prije bi se moglo reći da je rezultat te umjetnosti sama umjetnost, odnosno praksa umjetnosti ili kako ju Grojs naziva – *kreativna aktivnost*. Prema njemu, za one koji su se radije posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije, nego stvaranju umjetničkog djela, "umjetnost je

---

[139]Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 648
[140] Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8.
[141]ibid., 9.

identična životu zbog toga što je život zapravo čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju."[142] Umjetnost tada postaje oblikom života (jer upućuje na život), dok umjetničko djelo postaje ne-umjetnost, odnosno dokumentacija te životne forme.

Tijelo, po svom karakteru i načinu kako je mišljen, pripada drugoj struji dokumentovanja umjetnosti jer on nije završen, gotov rad koji se dokumentuje, on je otvoren proces u toku kojeg (umjetnička) dokumentacija postaje jedini rezultat tog procesa, odnosno rezultat te umjetnosti, koja se shvata kao oblik života, trajanje ili proizvodnja istorije. Drugim riječima, *Tijelo* nije mišljeno kao umjetničko djelo, pa ni kao umjetnost umjetničke dokumentacije niti je sam po sebi realizovan na taj način. *Tijelo* je mišljeno kao istraživanje koje je za cilj imalo transformaciju apstraktnih prostora radikalne arhitekture u prostore doživljaja, što je po Grojsu, jedan od načina preobražaja umjetnosti u život pomoću dokumentacije.[143] To bi onda značilo da *Tijelo* imakvantni karakter, jer on istovremeno postoji i kao umjetnost (s obzirom da koristi izvođačke umjetnosti kao primarno sredstvo istraživanja prostora u potrazi za pozorištem) i kao ne-umjetnost (jer predstavlja dokumentaciju koja upućuje na život a ne na umjetnost).

Izložba kao kritika prostora

Ukoliko pođemo od prethodno utvrđene pretpostavke po kojoj se život jedino može dokumentovati pričom i ne može biti pokazan i izložen, neophodno je postaviti pitanje kako je onda moguće da takva dokumentacija bude izložena u umjetničkom prostoru izlaganja, a da pri tom ne iznevjeri svoj narativ? Moguće je, jer je praksa da se umjetnička dokumentacija obično izlaže putem instalacije. Međutim, instalacija je prostorna umjetnička forma sačinjena od teksta, slika, fotografija, skulptura, objekata[144] te raznih drugih elemenata od kojih je, prema Grojsu, prostor izlaganja odlučujući element. Grojs značaj prostora prilikom reprodukcije određenog djela naravno dovodi u vezu sa

[142] ibid., 10.
[143] Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima.Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8.
[144]Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 277.

Benjaminovom (*Walter Benjamin*) formulacijom pojma aure koja je za njega "odnos umjetničkog djela naspram mjesta na kojem je pronađena."[145] Reprodukovati to djelo znači izmaknuti ga s njegovog mjesta, deteritorijalizovati ga, premjestiti ga u topološki neodređen prostor.[146] Benjamin smatra da i u najsavršenijoj reprodukciji umjetničkog djela nedostaje jedan element: njegovo *ovdje* i *sad* njegova jedinstvena egzistencija mjesta gdje to djelo jeste.[147] To *ovdje* i *sad* originala gradi pojam njegove autentičnosti.

Prateći ove tvrdnje, a u odnosu na *Tijelo* dolazi do određene konfuzije jer *Tijelo* nema svoje autentično mjesto. Istina, svaka iteracija ovog projekta ima svoje *ovdje* i *sad* inherentno prostoru u kojem se odvija međutim, svako njegovo *ovdje* i *sad* istovremeno i jeste i nije njegovo autentično mjesto jer je svako to mjesto uvijek i prvo i posljednje. Osmišljen kao serija izvedbi svakodnevnog života u određenom prostoru s ciljem da istraži kako i da li prostor mijenja radnju, i obrnuto, *Tijelo* svakom prostoru pristupa identično dobijajući zauzvrat, kroz procesa istraživanja, potpuno različite rezultate. Na taj način, iako se radi o procesu koji u svojoj suštini nije originalan jer se bazira na jednom narativu i njegovom beskonačnom ponavljanju, u pitanju je rad koji ipak sa svakim svojim ponavljanjem dobija novi stepen autentičnosti bez obzira na originalnost prostornog konteksta. To je njegova *razlika*.

Ukoliko bismo se vratili na pitanje s početka ovog poglavlja koje preispituje mogućnost izlaganja umjetničke dokumentacija (koja ukazuje na život) u izložbenom prostoru, a bez urušavanja njenog narativa postaće nam jasno da odgovor ne leži isključivo u instalaciji kao takvoj. To, kao i preispitivanje *razlike* projekta *Tijelo*, najbolje se vidi na primjeru izložbe koja se odigrala u prostorijama Kulturnog centra "Banski Dvor" Banja Luka u decembru 2011. u sklopu retrospektive AGGF-a. Iako je originalno u pitanju bila poručena izložba umjetničke dokumentacije njen ishod nije bila niti izložba, niti

[145] Walter, Benjamin. 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' *Illuminations* (NY: Schocken,1969): 223.
[146] Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima.Strategije suvremene umjetnosti*.(Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 21.
[147] Walter, Benjamin. 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' *Illuminations* (NY: Schocken,1969): 220.

instalacija. Naprotiv, u pitanju je bio događaj prilikom kojeg je zapravo *izložen metod*. Nalazeći da je predloženi prostor izlaganja bio nepodestan za izlaganje ne samo umjetničke dokumentacije nego umjetničkog djela uopšte, pa samim tim i instalacije, autorke su, iz potrebe da ostanu dosljednje svom istraživanju, došle do zaključka da je izlaganje metoda, odnosno da je pristupanje zadanom prostoru izlaganja – *Crveni Salon* KC "Banski Dvor" – tretirajući ga kao novu iteraciju reprodukovanja narativa njihovog rada, bio jedini smislen korak. Na taj način, umjesto izlaganja umjetničke dokumentacije u prostoru koji svojom namjenom i karakterom suštinski nije izložbeni prostor, tako poništavajući sopstveni stav prema prostoru i njegovom značaju, autorke su odlučile da posredstvom metode njihovog rada ukažu na problem sa kojim se kulturna scena grada Banja Luke danas nosi – nedostatak adekvatnog prostora za izlaganje djela savremene umjetnosti. Izložiti fotografije i video rad u neadekvatnom prostoru, čiji su zidovi ispresijecani vratima i prozorima, bi poništilo značaj razumijevanja prostora - glavnom temom kojom se *Tijelo* bavio. Autorke su usljed toga, ali i činjenice da je zatečeni prostor morao ostao netaknut (prema naređenju uprave), osmislile koncept izložbe po kojem se u prostoru neće izložiti ništa osim samog prostora u kojem se izlaže.

Koncept je realizovan kroz gest upisivanja novih elemenata čiji je osnovni zadatak bio ne samo izložiti dati prostor nego i ukazati na njegove nedostatke u kontekstu izlaganja. Prateći prethodno utvrđenu metodu rada, izvedba (sa elementima postmodernističkog performansa, happeninga i pozorišne predstave), sačinjena od pozivnice, žive scenografije (tijela izvođača), jednog video rada (u trajanju od dvije minute), zatečenog namještaja (koji se nije smio pomijerati) i jedne domaćice (čiji je zadatak bio uvesti publiku u prostor), odvijala se isključivo jedno veče i to u određenom vremenskom rasponu (tri sata), kao i sve njegove prethodne iteracije. Ovi elementi su u potpunosti zavisili od zatečenog prostora, igrali na njega, i bili određeni njime upravo iz razloga što je u pitanju bio prostor iz kojeg su potekli i na koji su se referisali. Izložbeni prostor se sastojao iz dvije prostorije: predsoblje *Crvenog salona*, koji je bio zamišljen kao jedna vrsta vremenske kapsule unutar koje je publika mogla da iskusi dio autentičnog ambijenta iz 1930-tih (kroz novu uvedenu

scenografiju) te da u miru, u fotelji pored kamina, ispod porodičnog portreta izvođača, pregleda katalog izložbe prije nego što ga domaćica uvede u *Crveni salon*, glavni prostor događaja. O izložbenom karakteru *Crvenog salona* ne treba puno govoriti. U pitanju je salonski prostor doma kulture koji je svojom strukturom u potpunosti nametnuo scenario događaja. Morfologija salona već je bila komponovana kao linearni auditorijum sa tačkom fokusa na katedri.

Stoga, ni ne iznenađuje da su autorke odlučile staviti akcenat upravo na katedru koja usljed svoje pozicije, visine, boje i materijalizacije postaje centar događaja i logično mjesto smještanja jedinog eksponata u prostoru. U pitanju je prethodno snimljen video rad – u istom prostoru, sa istim izvođačima, na istim pozicijama, u istim kostimima – koji preispituje funkcionalnost prostora a koji je publika mogla da gleda sa minijaturnog 6-inčnog DVD plejera postavljenog na katedru. Da bi do njega došla, publika je prije svega morala da bude strpljiva i odvažna. Jedan po jedan, u razmaku od po nekoliko minuta, koliko je video rad trajao, gledaoci su se penjali za katedru, sjedali za jedinu stolicu, okrenuti licem ne samo prema publici koja je u kolonama nestrpljivo čekala da dođe na red, nego i prema izvođačima koji su nepomično sjedili na stolicama *Crvenog salona* gledajući direktno u osobu za katedrom, ispred video rada. Iz pozicije gledaoca u pitanju je prije svega bila produkcija dvostruke slike udvostručenih izvođača koje autorke smještaju u realni prostor (u relanom vremenu) i u simulakrum istog (u izmještenom vremenu). Iz pozicije izvođača, gledalac za katedrom, prateći koreografiju i scenario zadan od strane autorki, postaje glavni akter događaja. On dakle istovremeno postaje i izvođač i glumac i interpretator, postepeno gubeći ulogu publike koju istovremeno izvođači, u ulozi žive scenografije, nepomični u svojim stolicama, fiksiranih pogleda uperenih ka sceni (i *glumcu* na njoj), vrlo svjesno, preuzimaju na sebe. Tako se stvara začarani krug transponovanja uloga između onog ko gleda i onog koji je gledan a u toku kojeg se preispituje uloga prostora u promjeni značenja aktivnosti iz svakodnevnog života, i obrnuto, što je i bila fokusna tačka rada *Tijelo*. Na taj način, kroz novo ponavljanje *kopije* čiji je prostor apsolutno autentičan bez obzira na akt izmještanje rada, autorke rada su uspjele, ne samo stvoriti novu originalnu

razliku nego i potpuno novo umjetničko djelo te zadržati *ovdje* i *sad* svog projekta čineći ga tako nanovo autentičnim.

Literatura

1. Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*. Prev. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, 1998.
2. Arlander, Annette. "Finding Your Way Through the Woods – Experiences of Artistic Research". *Nordic Theater Studies* br. 20 (2008): 29-42.
3. Bauman, Zygmund. *Liquid Modernity*. USA: Blackwell Publishing, 2000. Print.
4. Benjamin, Walter. 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' *Illuminations*, Prev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969.
5. Bergson Henri. *Creative Evolution*. Prev. Arthur Mitchell, Henry Holt and Company, New York: Random House, 1911.
6. Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Prev. Simon Pleasence, Paris: Les Presse du Reel, 2002.
7. Boyer, Christine M. *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery & Architectural Entertainments*, The MIT Press, 1996.
8. Brook, Peter. *Empty Space*. Touchstone New York: Simon & Schuster, 1996.
9. Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
10. Cull, Laura. "Performance as Philosophy: Responding to the problem of 'Application'"*Theater Research International* br. 37 (2012): 20-27.
11. Deleuze, Gilles. Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Prev. Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987.
12. Deleuze, Gilles. *Razlika i ponavljanje*. Prev. Ivan Milenković, Fedon, 2009.
13. Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Prev. Gayatari Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, 1998.
14. *Writing and Difference*. Prev. Alan Bass, Edition de Seuil, 1998.
15. Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006.
16. Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Beograd: Jugosloven. dramsko pozorište, 2003.
17. Fleishman, Mark. "The Difference of Performance as Research". *Theater Research International* br. 37 (2012): 28-37.
18. Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill.* London: Routledge, 2000,
19. Kershaw Baz. "Practice as Research through Performance". *Practice-Led Research Research-Led Practice in the Creative Arts* Priredili: Hazel Smith and Roger T. Dean, Edinburgh: Edinburgh University Press, (2009): 104–25.
20. Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge, 2006.
21. Lesage, Dieter. "Who's Afraid of Artistic Research? Measuring artistic research output". *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts & Methods* V. 2, br. 2 (2009)

22. Nelson, Robin. "Introduction: The What, Where, When & Why of 'Practice as Research". *Practice as Research in the Arts*, Palgrave Macmillan, 2013. Print.
23. Painter, Colin. "Editorial". *POINT: Art & Design Research Journal*, 3 1996.
24. Pearson, Keith Ansell. *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, London and New York: Routledge, 1999.
25. Rancier, Jacques. *The Ignorant Schoolmaster.* Verso.2009.
26. Rancier, Jacques. *Emancipated Spectator*. Verso, 2009.
27. Schechner, Richard. *Performance Theory*, Taylor & Francis Group, 1988.
28. Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
29. Soja, Edward. *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday Life,* ed. Alan Read, London and New York Routledge, 2000.
30. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.
31. Trimingham, Melissa. *A Methodology for Practice as Research*. STP 22 (1) Intellect Ltd, (2002): 54-60.
32. Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*, Zagreb: AGM, 2004.

Filmografija

1. *The Five Obstructions* (Danski: *De fem benspaend*), Lars von Trier, Leth, Zentropa, 2003
2. *The Perfect Human* (Danski: *Det perfeckte menneske*), Jorgen Leth, Laterna, 1967

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792:72.012.2(082)

PROSTOR u scenskoj umetnosti [Elektronski izvor] : tematski zbornik radova / uredio Radivoje Dinulović. - Novi Sad : SCEN - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, OISTAT Centar Srbija : Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, 2016. - 1 elektronski optički disk (CD-ROM) ; 12 cm

Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad. - Rezime na engl. jeziku uz svaki rad.

ISBN 978-86-7892-879-6

a) Позориште - Простор - Зборници
COBISS.SR-ID 311175175

9 788678 928796 >