



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА У
НОВОМ САДУ



Рената Балзам

**Јавни објекти и јавни простори
Суботице као амбијенталне
позорнице КПГТ-а
СПЕЦИЈАЛИСТИЧКИ РАД**

Нови Сад, 2014

Uvodne napomene

Ovaj rad i istraživanje ne bi bilo moguće sprovesti bez spremnosti umetnika pozorišta KPGT-a da učestvuju u informativnim intervjuima. Ovom prilikom želela bih da se zahvalim Ristić Ljubiši, Palian Danki, Hupko Ištvanu (scenograf), Jakšić Snežani (glumica), Horvat Katarini (balerina) i Tomić Oliveru (muzičar). Osim toga zahvalnost dugujem prof. dr Jeleni Todorović (tada devojčica u publici), Tasić Miletu (Biblioteka Subotica) i zaposlenima u Međupštinski zavod za zaštitu spomenika kulture (Subotica). Veliko hvala Tatjani Babić čija je konstruktivna kritika i moralna podrška uvek bila na pravom mestu i što je još značajnije, u pravo vreme. Hvala profesorici Tatjani Dadić-Dinulović čije su me reči i komentari naterali da svoje istraživanje sprovedem do kraja i u ovom obliku. Najveću zahvalnost upućujem profesoru Dinulović Radivoju koji je kao pravi pedagog znao na koji 'naučni' put da me uputi kada sam se najviše dvoumila.

Hvala svima koji su me nadahnuli da ovo istraživanje ne bude samo istraživanje za moj specijalistički rad nego da preraste u umetničko naučni projekat „Arhitektura, da li se to pleše?” inspirisan Suboticom, radom KPGT-a i ličnim iskustvom koje sam dobila iz razgovora sa ovim divnim ljudima.

I na kraju želim da se zahvalim porodici, Milošu i onim najbližim ljudima čiju podršku i objektivnost imam i kada je ne tražim!

SADRŽAJ

Uvodne napomene

Apstrakt

1. UVODNA RAZMATRANJA

1. 1. Uvod
1. 2. Teorijski okvir istraživanja

2. AMBIJENTALNI TEATAR

2. 1. Uvod
2. 2. Ambijentalni teatar u kontekstu istorijskog razvoja pozorišta
2. 3. Ambijentalni teatar Ričarda Šeknera
2. 4. Prostor ambijentalnog teatra

3. AMBIJENTALNI TEATAR U KONTEKSTU JUGOSLAVIJE KRAJEM XX VEKA

3. 1. Uvod
3. 2. KPGT
3. 3. Subotica kao okvir u kom deluje KPGT

4. PROSTORI SUBOTICE KAO AMBIJENTALNE POZORNICE KPGT-a

4. 1. Uvod u istraživački deo studije
4. 2. Javni prostori

5. ZAKLJUČAK

6. Bibliografija

Kratka biografija kandidata

Apstrakt

Pojam „ambijentalni teatar“ označava oblik pozorišnog stvaralaštva koji podrazumeva kreaciju i upotrebu celokupnog prostora pozorišnog događaja. U odnosu na prostor konvencionalnog pozorišta, koji je jasno podeljen na gledalište i pozornicu, ambijentalni teatar nema fiksne prostorne granice jer teži rušenju tradicionalnog "četvrtog zida". Ovakvo teatarsko tretiranje ambijenta često se pojavljivalo u istoriji pozorišta, ali ga je prvi definisao Ričard Šekner, početkom šezdesetih godina prošlog veka. Ambijentalni teatar možemo posmatrati kao fenomen koji može biti smešten u izgrađen ili pronađen prostor, kao fenomen koji ruši fizičke i mentalne barijere među glumcima i posmatračima, te na taj način istražuje i postaje čin uzajamne komunikacije između ljudi, događaja i prostora. Razvoju novih pozorišnih ideja doprinelo je opšte stanje u kom se tokom XX veka našao prostor bivše Jugoslavije. Ove ideje ogledale su se u neprestanom traganju za prostorima neteatarskog karaktera koji bi se mogli pretvoriti u prostor pozorišne umetnosti. Grupa KPGT s Ljubišom Ristićem na čelu postavila je temelje ambijentalnog teatra na ovim prostorima, što je bio poseban primer ove pojave, naročito tokom njihovog delovanja u Subotici.

U ovom radu su identifikovani i vrednovani prostori Subotice koji su krajem XX veka postali pozornice ambijentalnog teatra što je stvarala pozorišna grupa KPGT. Analizirajući istorijski, urbani, arhitektonski, sociološki i ekonomski kontekst, kontekste restriktivnosti ili slobode korišćenja ovih prostora te kontekst ambijentalnosti – ukazano je na značaj i specifičnosti vanteatarskih prostora za produkciju i život scenskih događaja. Festivali koje je organizovao KPGT aktivirali su ceo grad i u njega uneli novu energiju. „Osvojeni“ pozorišni prostori, plaže, trgovi, dvorišta, sakralni objekti – menjali su identitet Subotice, konstantno ispitujući pritom snagu teatra i umetnika. Usled negovanja ambijentalnog teatra, gradski prostori bili su pretvoreni u veliku pozornicu.



1. UVODNA RAZMATRANJA

1. 1. Uvod

Pojmom ambijent (lat. ambire – obilaziti, opkoljavati) opisuje se sredina, okolina u kojoj neko živi i radi. Pojam teatar (grč. theatron), kao sinonim za gledalište i pozorište, označava mesto poprišta neke radnje, događaja ili pozorišne predstave. Prostom sintezom zaključuje se da sintagma „ambijentalni teatar“ označava sredinu, mesto pozorišnog događaja koje neko zauzima gradeći prostor za taj događaj, sredinu u kojoj glumci i reditelj rade i žive zajedno s gledaocima. Za razliku od situacije u klasičnom pozorištu, sve ove komponente podjednako su važne za nastajanje ambijentalne predstave. Konačno, zaključujemo da je pod ovim pojmom označena oblast pozorišnog delovanja koja u potpunosti promišlja, kreira i koristi prostor za teatarski događaj.

Iako se ovakav način pozorišnog promišljanja mogao susresti na gotovo svim kontinentima i u mnogim istorijskim epohama, pojam ambijentalni teatar uveden je tek šezdesetih godina prošlog veka, a za to je zaslužan Ričard Šekner (Richard Schechner), teoretičar i praktičar savremenog teatra.

Razlozi za nastanak ovog teatarskog ostvarenja javljaju se tokom pedesetih godina XX veka, koje su, nakon dva surova svetska rata, u kojima su ljudi pretvarani u prah i pepeo, najavljivale renesansni preporod. Ljudi su uživali u slobodi konzumirajući benefite novog američkog, ali i komunističkog, sna, što je podrazumevalo radne akcije

i kolektivno građenje novog, trećeg sveta, koji je sanjao nove države, nesvrstanost, multinacionalizam... Razloga za ovu pojavu bilo je i tokom šezdesetih godina. Početak ove dekade obeležen je danom kada je Berlin žicom podeljen na dva dela (13. avgust 1961), sredina šezdesetih obeležena je vojnim intervencijama u Vijetnamu, hipi pokretima i velikim studentskim demonstracijama 1968. [1] Može se reći da je opšta kriza u svetu, iz koje su ljudi izašli i fizički i psihički iscrpljeni, dovela do pojačanih težnji ka novim oblicima izražavanja, za povezivanjem teatra i života na različite načine. Iz ovoga sledi još jedan logičan razlog: rat, koji je razorio Evropu, ostavio je za sobom mnoštvo napuštenih i razrušenih objekata koje je nova generacija prepoznala kao potencijal za razvoj savremene umetnosti. Ostali razlozi kriju se u krizi XX veka, onoj koja je uslovlila pozorišnu epohu koja nije bila određena jedinstvenim stilom i pravilima izvođenja, niti su u tom periodu pozorišne kuće „govorile istim arhitektonskim jezikom“. Savremeni teatar XX veka je, međutim, obeležen upravo istraživanjima na temu prostora scenskog događaja te razvojem tehničko-tehnoloških sredstava i sistema, dok, s druge strane, „arhitektonska vrednost i karakter savremenih, namenski izgrađenih, pozorišnih zgrada u celini nisu mnogo uticali na ideje, koncepcije, karakter, pa čak ni na umetnička sredstva modernog pozorišta.“ [2]

Budući da je vreme najvećih kriza istovremeno vreme najvećih preispitivanja, traganja i stvaranja novih formi [3], Ričard Šekner i njegovi savremenici su u takvim okolnostima kao svoj osnovni zadatak postavili ispitivanje i proširivanje granica klasičnog pozorišta. U odnosu na tradicionalne pozorišne konvencije, po kojima postoji jasna prostorna granica između gledališta i pozornice, ambijentalni teatar teži rušenju četvrtog zida i prožimanju ovih pojedinačnih prostora. Ova pozorišna umetnost konstantno se suočava sa izazovom kreiranja prostornih celina koje istovremeno predstavljaju i konstrukciju, arhitekturu i scenografiju jedne predstave, koja je opet „funkcija izgleda, poretka i efekata celine“ [4] i u kojoj podjednaku ulogu i pravo

na zauzimanje prostora, njegovih delova i celine, imaju i glumci i gledaoci.

Ambijentalni teatar može biti smešten u izgrađen ili pronađen prostor, to je fenomen koji ruši fizičke i mentalne barijere među glumcima i posmatračima, te na taj način istražuje i postaje čin uzajamne komunikacije između ljudi, događaja i prostora.

Kada razmišljamo o klasičnom pozorištu, najčešće zamišljamo dva prostora – onaj za scenu i onaj u kom je gledalište. Gledalište je prostor s kog gledaoci posmatraju predstavu sa „sigurne“ udaljenosti, dok pozornica, to jest scena, predstavlja mesto odigravanja predstave. Budući da ambijentalno pozorište teži ukidanju ovih prepreka u komunikaciji, artikulišući i preispitujući pritom sve prostore pozorišne predstave, pojam pozornice, u ovom radu i u širem kontekstu prostora Subotice, neće se odvajati od pojma prostora ambijentalnog teatra, ali će se razmatranje prostora za igru i onog za gledaoce, u smislu organizacije i dizajna, dovesti u odnose s kontekstom prostora i vremena.

Iz ovoga sledi relacija u kojoj pozornicu posmatramo kao celokupan prostor odnosno građevinu u kojoj se predstava dešava, te scenografija ambijentalnog teatra zapravo postaje scenski prostor. Dalje, ambijentalna scenografija gradi se paralelno s predstavom, a rad glumaca i njihovu interakciju s prostorom u kom se dešavaju probe, reditelj i scenograf pažljivo prate i istražuju. Ovim, prvobitno instiktivnim kretanjem, svaki glumac gradi svoju putanju i tačke, na ovaj način stvaraju se lični i zajednički prostori koji kasnije bivaju pretvoreni u ambijentalnu scenografiju.

Dinamički proces putem kog publika učestvuje u „činu uzajamnog razumevanja“, okupljanje različitih pojedinaca koji čine jedan zajednički proces, reditelj Piter Bruk (Peter Brook) opisao je kao „vodu koja počinje da ključa“, promenu stanja. [5] Miško Šuvaković smatra da prostor u ovim predstavama dobija „izvestan kritičan

karakter 'subjekta' ili retoričke figure koja zastupa nešto nalik subjektu u teatarskom događaju". [6] Preispitujući i artikulišući prostore pozorišne predstave, glumci, reditelj i scenograf formiraju konačnu, eksperimentalnu celinu, koja nastaje i živi od razmene iskustava i doživljaja, kao i radi njih.

Mnogi krizni periodi obeležili su Balkan tokom vekova. Međutim, opšte stanje koje je zahvatilo sve zemlje bivše Jugoslavije, kao i činjenica da su tokom celog veka izgrađena samo četiri pozorišna objekta na teritoriji Srbije, doprineli su razvoju novih teatarskih ideja i na ovim prostorima. Velika kriza koja je prouzrokovala drastične promene u oblicima i žanrovima starog jugoslovenskog pozorišta otvorila je put jednom novom obliku teatra – gradskom, uličnom, ambijentalnom, političkom, otvorenom pozorištu.

Najvažniji događaj za razvoj novog stila vezuje se za studentske proteste devedesetih godina u Beogradu. Ovi protesti predstavljali su borbu i protivljenje tadašnjem režimu na nov i potpuno nenasilan način. Grupa studenata borila se scenskim jezikom, ironičnim i parodičnim scenskim oblicima, a umesto rušenja i vandalizma, studenti su se okrenuli pravljenju konceptualnih skulptura, novina, organizovanju performansa, koncerata, itd. [7] „Ovim inscenacijama i pratećim scenskim formama” studenti su izmenili ustaljeni izgled grada i život njegovih stanovnika, a Beograd je tih dana postao najveća ambijentalna pozornica u Evropi. [8] Ove ideje ogledale su se u neprestanom traganju za prostorima neteatarskog karaktera koji se inscenacijom mogu pretvoriti u prostor pozorišne umetnosti. Međutim, nekoliko decenija pre devedesetih, a deceniju nakon formiranja Šeknerovog Performans Grupa, osnovana je grupa KPGT (Kazalište Pozorište Gledališče Teatar) koja se posebno isticala realizacijom svojih programa na teritoriji cele bivše države. Može se reći da je ovaj teatar s Ljubišom Ristićem na čelu zapravo postavio temelje ambijentalnog teatra na našim prostorima.

Za razliku od Ričarda Šeknera, koji je svoje pozorišne zamisli najčešće ostvarivao u okvirima ambijenta nazvanog „Garaža” i gotovo uvek u unutrašnjim prostorima, Ljubiša Ristić u svom radu, a pogotovo tokom svog života u Subotici, nije pravio razliku između unutrašnjeg i spoljašnjeg, otvorenog i zatvorenog, izgrađenog ili pronađenog prostora.

Ovaj rad nastao je iz potrebe da se na jednom mestu istraže ambijentalni scenski prostori Subotice koji su osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka korišćeni tokom delovanja umetničke organizacije KPGT. Rad ove grupe odlikovao se programima u okviru javnih prostora i objekata, ne praveći pritom razliku između poljane, fabrike i sakralnog objekta u ovom gradu. Budući da je pozorište, kako smatra Ričard Šekner, „samo po sebi deo šireg, većeg ambijenta izvan pozorišta” [9], može se zaključiti da se „ambijentalno pozorište uspostavlja kao moguća spona pozorišne igre, scenografije, arhitekture i grada” [10], te da je Subotica u to vreme, kao grad i prostor delovanja ove pozorišne grupe, postala jedna velika ambijentalna pozornica.

Posebna pažnja u studiji posvećena je formiranju tipoloških klasifikacija prostora, pri čemu je analiza sprovedena na osnovu kriterijuma formiranih po ugledu na tipologije ustanovljene u različitim oblastima, a u vezi sa prostorima grada, koje su takođe zaključene nakon kreativne sinkretizacije. Da bi osnovni zadaci i cilj rada bili opravdani, obavljeno je nekoliko dodatnih, praktičnih istraživanja, poput razgovora s ljudima koji su živeli u Subotici u vreme aktivnog rada organizacije KPGT, i što je najznačajnije, započeto je umetničko i naučno istraživanje u vidu višemedijskog projekta „Arhitektura, da li se to pleše?”, koji ima cilj da ispita uticaj umetničkih akcija na percepciju prostora jednog grada, u ovom slučaju Subotice, kao i uticaj ovakvih akcija na identitet grada.

1. 2. Teorijski okvir istraživanja

Predmet istraživanja ovog rada jesu pojam ambijentalnog teatra i prostori izvođenja ove teatarske umetnosti u kontekstu scenskih ambijenata Subotice, koji su umetnicima pozorišta KPGT bili inspiracija tokom stvaranja pozorišnih predstava.

Polje istraživanja u hronološkom smislu obuhvata period XX veka, koji je bilo neophodno ispitati i dovesti u odnos s vremenskim kontekstom od 1985. do 1995. godine, u toku kog je uticaj ove pozorišne organizacije bio veoma značajan, kako za razvoj gradskog pozorišta, tako i za grad Suboticu kao specifični društveni i prostorni entitet.

Istraživački problem ovog rada usmeren je na identifikaciju, definisanje i analizu prostora izvođenja ambijentalnih predstava pozorišta KPGT, a sve u kontekstu Subotice.

Cilj istraživanja jeste sagledavanje sveukupnog delovanja KPGT-a u Subotici, prikupljanje informacija i obrada podataka o izvođenjima pozorišnih predstava, identifikacija prostora na kom su se one izvodile, kritička analiza i vrednovanje prostora u odnosu na njihovu primarnu namenu, kao i identifikacija potencijala koji imaju u budućnosti. Cilj istraživanja predstavlja i uspostavljanje tipološke klasifikacije heurističkog tipa, oblikovane nakon ispitivanja svih ambijenata, posebno u odnosu na sredstva upotrebljena kako bi ti prostori postali pogodni za scenski nastup. Postavljena klasifikacija ima zadatak da organizuje i prezentuje prostore Subotice u cilju formiranja celokupne slike javnih prostora i objekata grada, njihove teatralizacije i stvaranja novih perspektiva u datoj oblasti.

Očekivani rezultati ovog istraživanja tiču se tipološke klasifikacije prostornih celina Subotice, oblikovane kreativnom

sinkretizacijom podataka dobijenih teorijskim i praktičnim istraživanjem ambijentalnog teatra organizacije KPGT.

Istraživanjem sprovedenim u Subotici i Beogradu, na primerima pozorišnih komada KPGT-a, kroz analizu i verifikaciju sakupljenih podataka i informacija, identifikovani su prostori izvođenja predstava. Na ovaj način biće formirana slika o razvoju ambijentalnog teatra u našem okruženju.

Metodologija istraživanja obuhvata primarno i teorijsko istraživanje. Prvi deo rada zasnovan je na teorijskom istraživanju kojim se, polazeći od sagledavanja problema kroz istoriju razvoja ambijentalnog teatra, teorije i praktičnog rada Ričarda Šeknera, uporedo prateći pritom teorije arhitekture i prostora – dovode u aktivne odnose pozorišni događaji, ljudi i prostori izvođenja predstava.

Teorijsko istraživanje sprovedeno je metodom analize sadržaja upotrebljenom na dostupne pisane izvore informacija kao i na izuzetno značajne vizuelne izvore u obliku video-zapisa i fotografija sa predstava i festivala. Ovo istraživanje obuhvatilo je identifikovanje i određivanje problema, određivanje ciljeva istraživanja, nacrti i odabira uzorka istraživanja te njegovo sprovođenje, obrađivanje i analiziranje podataka dobijenih istraživanjem, i na kraju tumačenje i interpretaciju rezultata.

Odabir uzorka istraživanja određen je prikupljanjem podataka iz oblasti istorije pozorišta, teatrologije, ambijentalnog teatra, scenografije i scenskog dizajna, arhitekture i urbanizma, istorije Subotice i razvoja pozorišne kulture, popisa predstava i ostalih izvora (katalozi, kritički prikazi, članci u časopisima i novinama, eseji i naučni radovi na datu temu), kao i iz dokumentacija i arhiva biblioteka u Subotici i Novom Sadu, biblioteka i arhiva KPGT-a i lične biblioteke i zapisa arhitekta i scenografa Hupko Ištvana. Osim toga, korišćena je istorijska metoda za razumevanje pozorišne teorije, istorije te razvoja ambijentalnog teatra.

U primarnom istraživanju upotrebljena je metoda studije slučaja, koja je bila korisna prvenstveno za prikaz, identifikaciju, analiziranje i vrednovanje različitih prostora Subotice. Ovde je sprovedeno i istraživanje događaja na osnovu ličnog iskustva, stečenog nakon pregledanja dostupne dokumentacije u formi fotografija i video-zapisa. Lično prisustvo događajima nije bilo moguće budući da su predstave nastajale u periodu autorovog ranog detinjstva.

Takođe, sprovedeno je primarno istraživanje u formi intervjua s umetnicima, direktnim i indirektnim učesnicima¹ u radu pozorišta KPGT. Na ovaj način prikupljene su značajne informacije i ostvareno je svojevrsno praktično istraživanje u cilju formiranja klasifikacije i stvaranja celokupne slike javnih prostora i objekata Subotice, njihove teatralizacije i realizacije novih perspektiva u datoj oblasti. Vremenska distanca i nedostatak pisanih zapisa o ovoj temi doprineli su tome da se prva etapa istraživanja ostvari u obliku informativnih intervjua s ciljem da autor dobije sliku o radu ove umetničke grupe, razmišljanju njenih aktera i stvaranju predstava u okvirima subotičkih prostornih ambijenata.

Ovi intervjui, manje ili više formalni, zapisani su samo kao skice i zapisi autora, budući da su o radu KPGT-a u Subotici svi učesnici govorili s određenom dozom opreza, zbog toga što je još uvek reč o „nepodobnoj“ temi. Svi sagovornici otvoreno su pristali na razgovor, dok su neki zahtevali da se on zvučno ne beleži. Na ovaj način, fenomen KPGT-a u Subotici sagledan je s velike distance, bez ikakvih pređašnjih stavova. Šest intervjua realizovano je u periodu od septembra 2012. do marta 2013. godine u Subotici i Beogradu, a trajali su od 30 minuta do pet sati. Na početku razgovora sagovornici su bili obavešteni o svrsi intervjua kao i o budućim istraživanjima na datu temu. Uz samo nekoliko formalnih pitanja (za svakog učesnika formirana su pitanja s obzirom na njegovu ulogu u radu KPGT-a) bilo

¹ Reditelj, scenograf, muzičar, glumci, plesači, i dr.

im je dozvoljeno da slobodno razviju razgovor, po sopstvenom nahođenju.²

Na osnovu prikupljenih podataka iz literature i onih dobijenih direktno kroz razgovor te analize punktova na kojima je delovao KPGT, definisan je prostorni okvir za istraživanje koji je obuhvatio širi prostorni okvir užeg centralnog jezgra Subotice, lokacije na periferiji grada odnosno na potezu šetališne zone, na gradskim reperima i oko njih, jezero Palić, Majdan i Ludaško jezero. Na osnovu video-zapisa i fotografija predstava i ličnih fotografija sagovornika, skica te sećanja o datim lokacijama, identifikovani su punktovi na posmatranom području. U tom kontekstu izvršena je tipologija javnih objekata i prostora Subotice kao ambijentalnih pozornica KPGT-a. Poteškoće u prikupljanju potrebnih informacija predstavljala je vremenska distanca, zagubljeni zapisi i brojnost umetničkih predstava na kojima su ovi umetnici radili.

Kako ove lokacije nisu bile samo potencijalni pozorišni ambijenti, one su prikazane prvenstveno kroz istorijsku prizmu, kao značajni gradski reperi. Zatim su usledile analize koje su uključile urbani, arhitektonski, sociološki i ekonomski kontekst, kontekste restriktivnosti ili slobode korišćenja ovih prostora te njihovu ambijentalnost. Identifikovani prostori na kojima su se izvodile predstave prezentovani su, kritički analizirani i uporedno vrednovani u odnosu na njihovu primarnu funkciju i potencijal koji imaju kao scenski prostori Subotice u budućnosti.

Zaključci su izvedeni na osnovu istraživanja, kreativnom sinkretizacijom. Izvršena je tipološka analiza javnih objekata i prostora – ambijentalnih pozornica Subotice.

² Interesantne priče i detalji o karakteru rada i ljudi mogli su se saznati samo ukoliko se sagovornici osete sigurno a njihove informacije zaštićene.

2. AMBIJENTALNI TEATAR

2. 1. Uvod

U procesu promišljanja novih oblika umetnosti svakako je bilo neophodno prevazići istorijske teatarske kanone te ispitati i proširiti njihove granice. Prošireno polje pozorišta predstavlja pokušaj da se pitanje predstave, događaja, učesnika, prostornosti i onoga ko može da izgradi ili stvori događaj – redefiniše. Ambijentalna umetnost i ambijentalno pozorište predstavljaju moguće oblike i vrednosti ovog proširenog polja, koje se sve češće istražuje.

Pojam ambijentalno pozorište uvodi Ričard Šekner, američki pozorišni teoretičar i praktičar pozorišta, i na taj način konstituiše teatarsku oblast koja je spontano postojala već vekovima. U svom „Pojmovniku teatra” Patris Pejvis (Patrice Pavis) navodi da je ambijentalni teatar pojam koji je Šekner uveo kako bi imenovao praksu koja nadilazi razdvajanje života i umetnosti. [11]

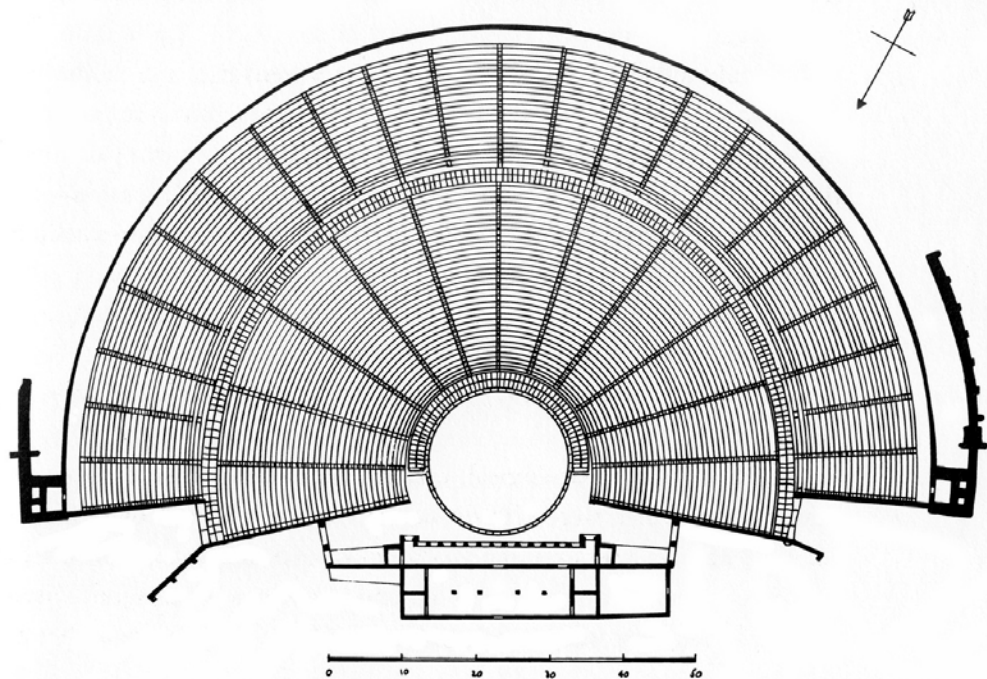
2. 2. Ambijentalni teatar u kontekstu istorijskog razvoja pozorišta

Pozorišni reditelj Janez Povše u svom eseju „O ambijentalnom teatru” okreće se pitanjima koja i autora ovog rada zanimaju. Povše želi da sazna da li je svaka pozorišna era bila u nekom smislu okrenuta ambijentalnom teatru [12] te želi da pokaže kako ambijentalni teatar ne treba nužno vezivati samo za scenska ostvarenja u eksterijeru. Radi razumevanja teme i analizu podataka autor je pokušao da uspostavi zavisne relacije s aksiomima o ambijentalnom teatru koje definiše Ričard Šekner šezdesetih godina XX veka.

Razvoju ambijentalnog teatra doprineli su elementi koji datiraju još iz vremena rituala pračoveka, kada je on koristio svoj životni prostor kao ambijent za izvođenje obreda. Takođe, elementi antičkog teatra stare Grčke, koji nastaje kao rezultat maestralnih ideja Grka budući da su za gradnju pozorišta u potpunosti koristili morfologiju terena na kom su živeli – takođe su uticali na razvoj ambijentalnog teatra. [13] Antički teatar zamišljen je i realizovan kao društveni događaj u kom učestvuje, koji doživljava i proživljava cela zajednica.



Pozorište u Epidauru



Pozorište u Epidauru, osnova



Pozorište u Epidauru, presek kroz teren

Predstave su se u antičkoj Grčkoj odvijale na prostranom kružnom (kasnije polukružnom) prostoru, "orkestri". „Iza orkestre se nalazila jedna stalna građevina, nešto nalik fasadi hrama, gde su bili smešteni garderoba za glumce, nešto malo rekvizita i scenska 'mašinerija'. Ona je doprinosila akustici, što je bio priličan problem i pozorištu nalik onom u Sirakuzi, u koje je moglo da stane 14.000 ljudi.

Tokom scenskog nastupa antičkih umetnika publika je imala potpunu slobodu da reaguje i odgovori na temu predstave. Grčki antički teatar se obraćao publici lično, a zbog svog „provokativnog” konotiranja bio je „živ” na svim nivoima – onog koji se tiče glume, pesme, aktivne publike i prostora predstave. Veoma važan aspekt ambijentalnosti

grčkog teatra jeste osvetljenje, koje je bilo potpuno prirodno, te su izvođači jasno videli emocije na licima posmatrača i, što je još važnije, publika je bila izložena međusobnim pogledima, što je doprinelo tome da postanu svesni svog učešća u scenskim događajima.

Grčko antičko pozorište sasvim sigurno karakterišu prirodno okruženje i otvoren prostor, što jesu neki od predznaka ambijentalnog teatra, međutim, u svom tekstu Janez Povše kaže da „otvoreno pozorište, pozorište s nebom iznad glave nije u principu ambijentalno pozorište, iako jeste to u većini primera.” [14]

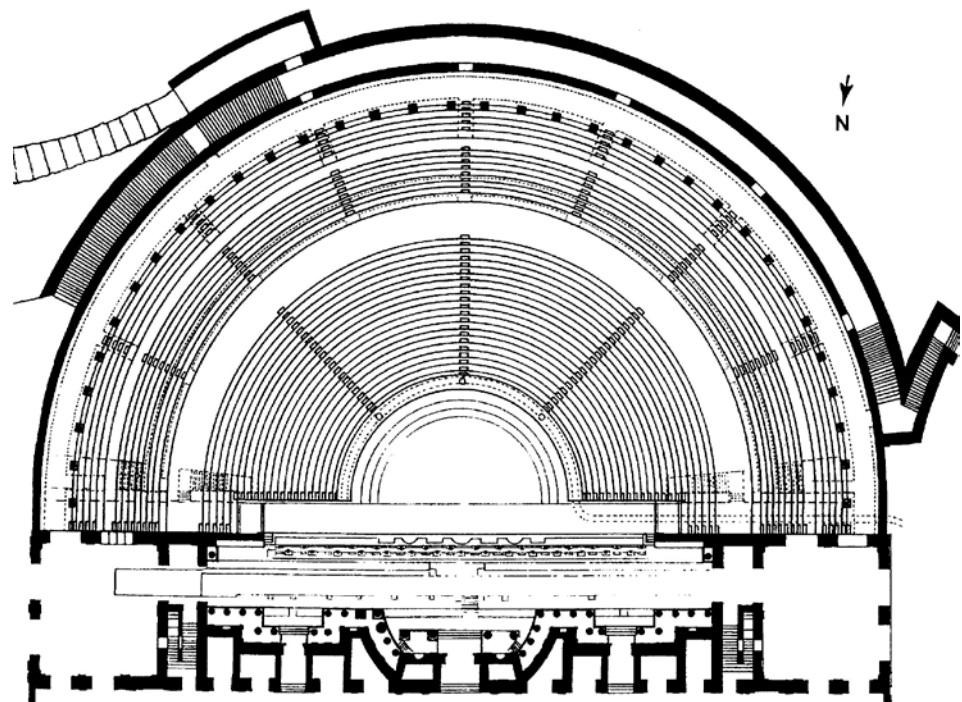
Kako izabrati mesto i kako graditi pozorište opisao je i Marko Vitruvije Polion (aktivan između 46. i 30. godine p. n. e.), arhitekta i teoretičar antičkog Rima. U knjizi „Deset knjiga o arhitekturi“ ističe da su stare arhitekture sledile prirodu, pa su na osnovu ispitivanja o tome kako se penje glas upravo gradili stepenice pozorišta.

U doba rimske vladavine, poznavanje grčke pozorišne tradicije u mnogim slučajevima bilo je osnov za razvijanje vlastitih teatarskih obika. Rimska pozorišta bila su građena na ravnim terenima, a ne na padinama, što je karakteristika grčkog antičkog teatra, predstave su se odvijale na pozornici koja je bila postavljena na stubovima i zvala se proscenijum („ispred scene”). Uvedena je zavesa, što je „pružalo mogućnost za brze promene kostima i dekora, koji su bili bogatiji nego u V veku p. n. e. Ceo taj raspored postao je više nekakva celina, s orkestrom, pozornicom i auditorijumom okruženim okolnim zidovima, a to sve, uz uvećanje scenske građevine, blokiralo je planine u daljini i nebo koje je bilo karakteristično za rana grčka pozorišta. U periodu carstva ponekad su se postavljale tende preko auditorijuma.” [15]

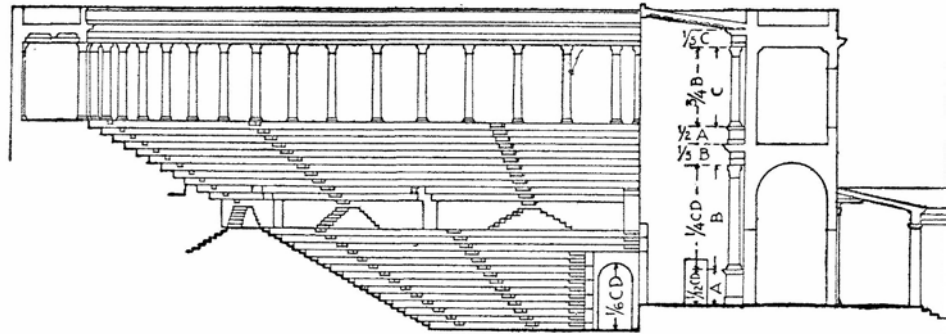


Rimsko pozorište u Oranžu

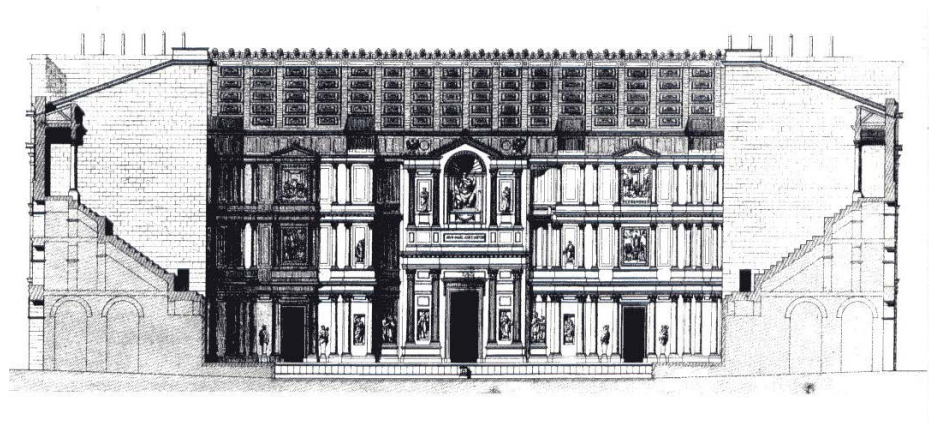
Maske su i dalje bile ključ teatralnosti, a reakcija publike na sve aspekte predstava bila je veoma značajna. O tome koliko je reakcija publike bila bitna govori i činjenica da su genijalni rimski graditelji smišljali pozorišta „u kojima je, bez obzira na njihovu veličinu, svaki gledalac mogao čuti sve što se dešava na sceni, čak i šapat”. [16]



Rimsko pozorište u Oranžu, osnova



Rimsko pozorište u Oranžu, presek



Rimsko pozorište u Oranžu, izgled

Za razliku od Rimskog doba, period ranog srednjeg veka obeležen je sasvim drugačijim viđenjem teatarske umetnosti. „Rani hrišćani” bili su zapravo protivnici svega što predstavlja pozorište ili bilo kakav oblik "vulgarne" zabave. Međutim, upravo su ove zabrane doprinele razvijanju raznorodnog života [17], te tako, dok su Rimljani projektovali objekte za izvođenje predstava, u srednjem veku se usled jačanja crkve pojavljuje liturgijska drama, koja ponovo angažuje otvorene prostore – crkvene porte. [18] Koliko god da je crkva želela da „ućutka” izvođače, umetničko izražavanje ljudi se jednostavno nije moglo zaustaviti, te se može reći da je upravo ona zaslužna za obnovu drame. „Profesionalnim trupama bio je potreban prostor za predstave, pa makar to bilo i samo da bi lakše sakupili novac od ulaznica. To nije obavezno podrazumevalo stalnu, namenski izgrađenu pozorišnu zgradu. Crkve su vrlo dobro poslužile za versku dramu. Kraljevski dvorovi, privatne kuće i javne zgrade pružale su prikladan privremeni

prostor za sekularnu dramu.” [19] U ovom periodu nastaju različite crkvene teatralizacije, poput misterija, mirakli, moraliteta, sakramentalija, svetih predstava, igara s maskama, komedije delarte, predstava na kolima... Ovi komadi mnogo su bliži obrednim proslavama nego pozorištu [20] koje poznajemo danas.

Komedije delarte „su mogle da se kreću od čiste farse do, kako je to bilo kasnije, melodrame. Predstava se prilagođavala promenljivim okolnostima i učenom raspoloženju publike”. [21] Ukoliko posmatramo ove relacije, možemo zaključiti da su crkvene zabrane te nedostatak prostora za izvođenje predstava doprineli stvaranju različitih vidova teatarskog izražavanja u srednjem veku, što se konceptualno može povezati s razvojem savremenih eksperimentalnih pozorišta u neteatarskim ambijentima.



Komedije delarte, prikaz scene na ulici

Oživljavanje teatarske umetnosti stvorilo je renesansno pozorište, ali je postepeno potiskivalo srednjovekovnu izvođačku tradiciju. Zanimanje za antičku tradiciju i kulturu, posebno u Italiji, doprinelo je razvijanju specijalnih predstava u okviru humanističkih akademija. U ovom periodu tragalo se za rešenjima problematike scenskog prostora, pozornice i opreme. Za razliku od ambijentalnog pozorišta Grčke, koja ne sakriva već iskazuje svoju okolinu i pejzaž, renesansni likovni umetnici težili su „lažnim” dekorativnim okvirima predstave i arhitektonici prostora. Predmet scenske slike renesansnog

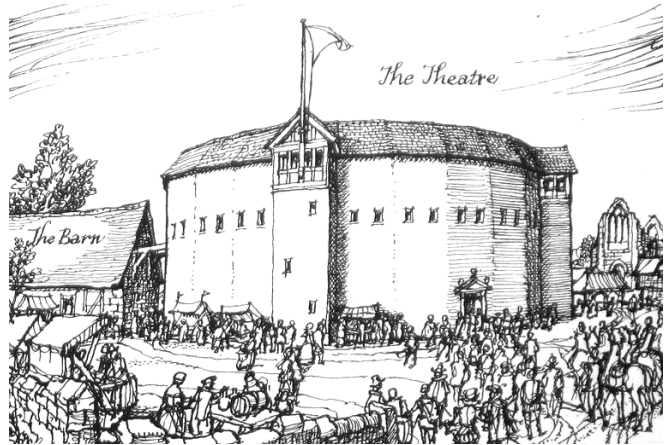
italijanskog pozorišta bio je prostor grada, zapravo iluzija realizovana perspektivom. [22]



Skica predstave; objekat renesansnog pozorišta u Engleskoj

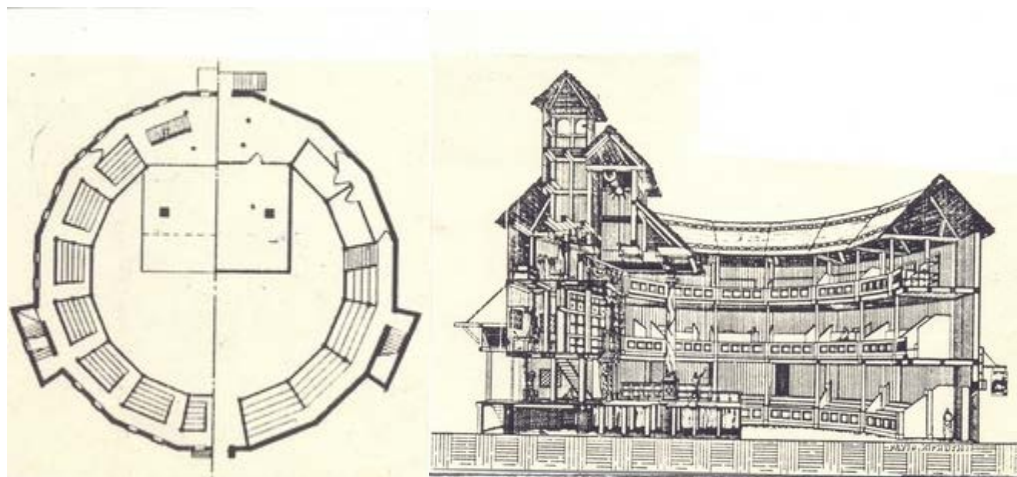
”Po mnogim i različitim kriterijumima – od dramaturških, preko etičkih, socijalnih i didaktičkih, sve do scenografskih, arhitektonskih i urbanističkih – renesansno pozorište u Engleskoj neponovljiv je i nedostižan model“ [23], o čemu piše i Piter Bruk, naglašavajući pritom da je veoma nezgodno što nam primer elizabetanskog pozorišta visi nad glavom. [24] Do osnivanja prvih stalnih pozorišnih kuća u Engleskoj predstave su najčešće igrane u prostorima u kojima su se organizovale borbe životinja, ili pak u krčmama, gostionicama koje su često unajmljivane kao privremeni pozorišni prostori. [25] Upravo je fizički aspekt ovih prostora i njihov funkcionalni raspored uticao na formiranje fizičke strukture stalnih pozorišnih kuća³. Nijedno pozorište ovog tipa nije fizički sačuvano, ali postoje crteži koji govore o prostornim odnosima, kao i o finansijskim i organizacijskim aktivnostima onog vremena.

³ Godine, 1574, zbog širenja kuge (formalno) Gradski savet zabranjuje rad i okupljanje građana na pozorišnim predstavama. Međutim, kako je to uvek kroz istoriju bivalo, u oblastima koja nisu bila zahvaćena ovom zabranom nastaju prva stalna pozorišta renesansne Engleske.



Pozorište „Tietr” (The Theatre)

Prvo pozorište „Tietr” (The Theatre) sagrađeno je kao zatvorena drvena arhitektonska struktura (Džejms Barbridž) i nakon dvadeset godina prenesena je na južnu obalu Temze. Upravo od građe ovog pozorišta izgrađeno je pozorište „Gloub” (Globe).

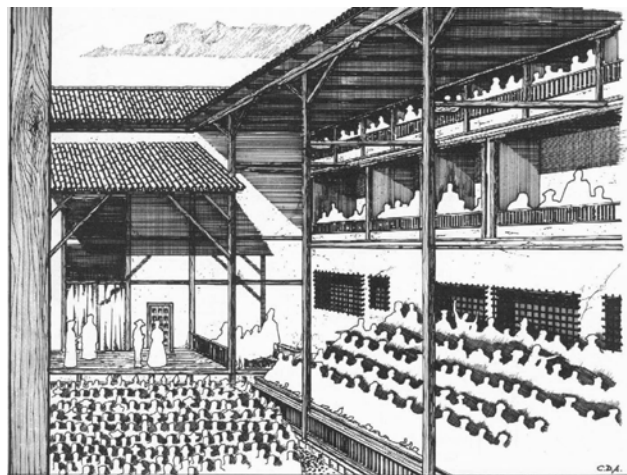


Pozorište „Gloub” (Globe), osnova, presek

Gloub teatar vekovima posle grčkog antičkog teatra upotrebljava isti pristup scenskom događaju. „Glob iz 1599. bio je manje-više okruglog oblika (u stvari osmougaonog), sagrađen od drveta i dobrim delom otvoren ka nebu, s tri niza galerija, gde su bila skupa mesta, i glumačkim prostorom s isturenom pozornicom i balkonom iznad nje, ispod krova od šindre.” [26] „Distance između gledalaca i glumaca, a i među samim gledaocima, bile su izvanredno male, a pozicija pozornice bila je takva da su glumci nastupali u samom središtu auditorijuma.”

[27] Osećaj bliskosti između posmatrača i izvođača koji je proizvela ovakva fizička struktura pozorišta doprineo je „slobodnom” odnosu i otvorenoj interakciji među njima. Ovi aspekti kasnije su postali neizostavni elementi ambijentalnog teatra.

Prostori španskog renesansnog pozorišta, „koje su pozorišne grupe smatrale najkorisnijim u Španiji od sredine XVI veka, bila su dvorišta dobrotvornih bolnica pod upravom verskih redova koji su brzo u ovoj delatnosti uočili koristan izvor prihoda”. Po uzoru na ovu fizičku konstelaciju građena su pozorišta otvorena ka nebu, okružena zgradama s galerijama. [28]



Pozorište u Španiji

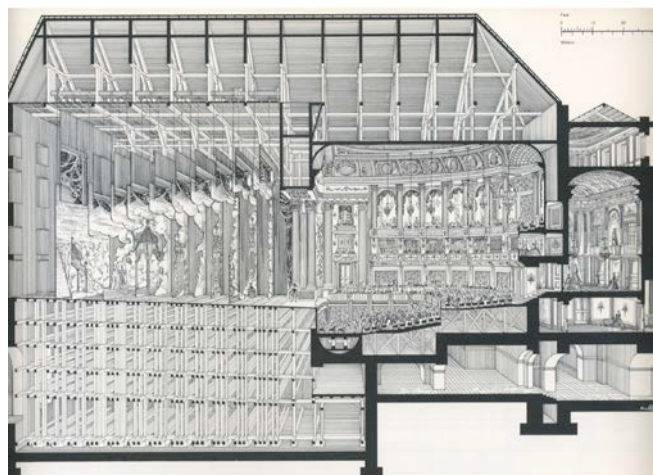
Iz ovog perioda treba istaći značaj razvoja komedije delarte, koja je zahtevala požrtvovani rad profesionalaca. Ona se služila improvizacijom, te ima snažne veze s novijim eksperimentalnim pozorištima.

Iako XVI vek svedoči o procvatu „javnog” pozorišta, dvor je i dalje bio suštinski zaštitnik drame, a u XVII veku je to bio još više. [29] Na fotografiji ispod prikazana je scenografija dvorske zabave u Francuskoj, koja je podrazumevala i šumarak i dvorac koji se nazire u pozadini.

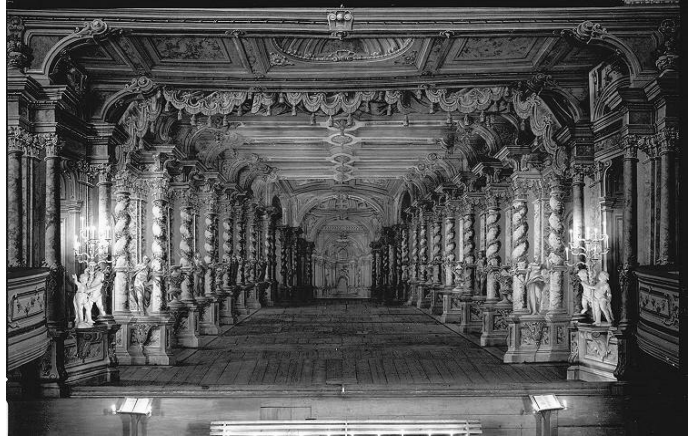


Dvorska zabava, Francuska

Nasuprot prethodnom periodu, potpuni kontrast ambijentalnom pozorištu jeste italijansko barokno pozorište. Ono je sasvim „indiferentno prema ambijentu zapisanih scena, što znači da realiziramo ili Šekspira ili Ibzena na istoj pozornici, u istoj sali, gde samo veštačkim ambijentom ili scenom realiziramo ambijent zapisanih scena”. [30] Ovo pozorište podržava veštački ambijent, formiranu scenografiju, lažno predstavlja zamišljeno okruženje, te je u istom prostoru moguće izvesti bilo koju od predstava. Proscenijumsko pozorište je od svog nastanka naglašavalo staleške i materijalne razlike pojedinaca iz publike, što je podrazumevalo da postoje dobra, osrednja, loša i izrazito loša mesta. [31]



Presek kroz objekat baroknog pozorišta



Teatar Krumlov, dvorac, Češka

Povše u svom eseju ističe da su teatar antičkih Grka, elizabetinski teatar Šekspirovih dela i predstave srednjovekovnog teatra oni tipovi pozorišta čiji ambijent izvođenja odgovara ambijentu zapisanih scena, te ih naziva 'čistim ambijentalnim pozorištem'. [32]

„Katastrofa Prvog svetskog rata, koja je diskreditovala stare konvencije i promovisala nade za novim početkom, pomogla je da se u pozorište, kao i u druge umetnosti, lakše uvedu promene, tako da su dvadesete godine postale decenija umetničkog eksperimenta i radikalnih promena.” [33] Ove promene doprinele su i razvoju „rediteljskog pozorišta“. Pozorište XX veka uspelo je da preživi mnoge „tehnološke, medijske i stvaralačke novine“, poput bioskopa, televizije i revolucije informativne tehnologije. „Moralo je da se prilagođava, kao što se prilagođavalo i ranije, a njegova sposobnost da to čini izgleda da je neograničena.” [34]

Alternativni prostorni modeli su se već u drugoj polovini veka podrazumevali, bili su sastavni deo arhitektonskih kompleksa nacionalnih pozorišta. Takozvane kamerne scene (chamber theatre), studijski teatri (studio theatre), crne kutije (black box), pozornice u krugu (theatre in the round) i ostala „intimna” ili „eksperimentalna” pozorišta već su gotovo pet decenija obavezni deo svake značajne pozorišne institucije. [35] Novi, alternativniji teatar svojom otvorenošću inspiriše mlade umetnike. On poziva i podstiče mnoga istraživanja, ali u

isto vreme pravi veliki korak, skida zavesu pozorišne iluzije i poziva sve prolaznike na učešće u njemu (aktivno ili pasivno).

Već početkom druge polovine XX veka, ideja o izlasku iz pozorišne zgrade i utvrđivanju scenskog prostora u različitim „profanim“ okruženjima – poput fabričkih hala, sportskih dvorana, crkava ili otvorenih gradskih prostora – pojavljuje se kao jedna od relevantnih koncepcija odnosa na pozornici i relaciji između aktera i gledalaca. Piter Bruk još sredinom šezdesetih piše o „praznom prostoru“ i beznačajnosti postojanja pozorišne zgrade, kao i ma kakvog arhitektonskog korpusa oblikovanog za teatar (Brook Peter: Empty Space). [36]

Ričard Šekner, začetnik ambijentalnog teatra, dao je poseban doprinos pozorištu XX veka, o čemu će biti više reči u narednom segmentu rada.

Svoj esej, pomenut na početku poglavlja, Janez Povše zaključuje sledećim stavovima, koje možemo u potpunosti prihvatiti: 1) Ambijentalno pozorište sigurno još nije otkriveno u svim vidovima svog fenomena, koji nastaje iz želje za većom autentičnošću pozorišnog čina – što je možda čak inspirisano filmom; 2) Želja za ambijentalnim pozorištem bez sumnje je reakcija na italijansko barokno pozorište i možemo je smatrati velikim osveženjem u pozorišnom razmišljanju i praksi; 3) Ambijentalno pozorište bez sumnje proističe iz želje za jačom sintezom pozorišnog doživljaja baš pomoću akcentovanog ambijenta – takvo pozorište zato realizuje predstave čije koordinate možemo u tom trenutku samo delimično fiksirati: tolike su, naime, fenomenološke i praktične mogućnosti ove vrste pozorišta. [37]

Radivoje Dinulović u svom eseju o ambijentalnim pozornicama Bitefa kaže da su „kroz ceo tok razvoja modernog pozorišta, alternativne, avangardne trupe egzistirale uporedo sa institucionalnim teatrom, pa se u tom kontekstu i određivao odnos pozorišnih autora prema prostoru, kao činiocu teatarskog procesa sve do stava o

potpunoj negaciji potrebe određenja arhitektonskog teatra”. [38] On smatra i da se ideje o teatru vraćaju svojim antičkim izvorima upravo kroz svoje nove oblike. [39]

Dalje, Ričard Šekner ističe da je zajednička crta između savremenog načina upotrebe ambijenta u pozorištu i prikazanih historijskih načina njegove upotrebe – činjenica da on koristi i oblikuje čitav prostor.

Možemo zaključiti, da, iako su u nekim epohama pozorište kao objekat i pozorište kao događaj pronašli zajednički jezik, razvoj pozorišne arhitekture u jednom momentu jeste stagnirao, dok se pozorišna predstava kao format tj. događaj razvijala i tragala za atraktivnim, kvalitetnim prostorima. U tom momentu ambijentalno pozorište započelo je svoju „eru”, dok je pozorište kao tradicionalna institucija počelo da gubi na značaju.

2. 3. Ambijentalni teatar Ričarda Šeknera

Ričard Šekner, profesor performansa u Umetničkoj školi Tiš (Tisch School of the Arts), začetnik je pravca koji se zove ambijentalni teatar. Prve eksperimente sproveo je tokom rada u grupi Nju Orleans Grup (New Orleans Group) [40], dok je dalji rad i istraživanje nastavio 1967, posle formiranja The Performance Groupa (The Performans Group, Njujork), u čiji rad Šekner unosi različite teatarske prakse, uključujući i ambijentalni teatar. Šest aksioma⁴ ambijentalnog teatra

⁴ Aksiomi:

1. Događaj u teatru predstavlja odnos i relacije između svih učesnika u tom prostoru
2. Prostor se podjednako i u potpunosti koristi kako za performans tako i za gledaoce
3. Događaj se može izvesti u potpuno transformisanom ili u „pronađenom” prostoru
4. Fokus predstave je fleksibilan i varira
5. Svi elementi predstave podjednako su značajni
6. Tekst nije cilj niti početak predstave. Tekst ne mora niti biti deo predstave.

Šekner je počeo da razvija još tokom rada sa Nju Orleans Grupom, pa se može zaključiti da je to njegov prvi stav prema ovoj vrsti teatra.

U proširenom izdanju knjige „Ambijentalni teatar” (Environmental Theater) on objašnjava kako je iz istorijskog istraživanja i njegovog praktičnog rada u okviru Nju Orleans Grupa nastalo šest aksioma. [41] Kako bi objasnio prvi aksiom, Šekner koristi opširnu definiciju teatra, opisujući kako teatarski događaj uključuje „gledaoce, izvođače, scenario ili dramski tekst... tekst performansa, čulne nadražaje, arhitektonski 'ograđen' prostor, tehničku opremu, tehničare i drugo osoblje” [42], gde ovi elementi mogu, a ne moraju, biti u međusobnoj interakciji. Težeći ka drugom aksiomu, Šekner je primetio neobično ponašanje (stiskanje ili udaljavanje) publike (u predstavi: „Žrtve dužnosti”) tokom određenih scena, sporih, intenzivnih ili nasilnih. Ovaj „odgovor” publike, kao „razmenu između performerera i posmatrača” [43] demonstrirao je njegov drugi aksiom. Glumci i posmatrači imaju potpunu slobodu da istraže prostor, a njihova međusobna interakcija utiče na oblikovanje i transformaciju prostora kroz produkciju. On kaže da za scenski prostor postoje dve opcije: da bude ceo izgrađen, „ambijent je organska transformacija jednog prostora”, ili, potpuno suprotno ovome – „pronađen prostor... u eksterijeru ili u javnim objektima koji se mogu transformisati”. [44] Osim toga, on navodi da postoji mogućnost kombinovanja principa izgrađenog i pronađenog prostora.

Za predstavu „Žrtve dužnosti”, veliki prostor u New Orleans Le Petit Theatre de Vieux Carré bio je transformisan u Šubertovu dnevnu sobu, uređenu veoma detaljno. Da su dizajneri želeli da upotrebe pronađen prostor, savršena scenografija ogledala bi se u u kući, tačnije u nečijoj dnevnoj sobi [45]. Ukoliko u paralelnoj relaciji posmatramo klasični i ambijentalni teatar, možemo zaključiti da je ambijentalni daleko otvoreniji za multifokus s „više od jednog dešavanja istovremeno u istom prostoru”, koji „neće dotaći svakog posmatrača na

isti način". [46] U ovoj predstavi događaji su režirani tako da ih samo jedan deo publike može videti i čuti, što doprinosi snažnijem uticaju na pojedine gledaoce. [47] Nije neophodno da svaki čovek u publici vidi, čuje ili istoremeno oseti istu scenu, jer „prostor ambijentalnog teatra postaje kao grad u kom se svetla pale i gase, saobraćaj se kreće, razgovori se slabo čuju" [48] a građani tog grada mogu birati koja im je scena interesantnija. Peti aksiom, koji govori o tome da prisustvo glumaca nije značajnije od prostora u kom igraju, ističe se u delu predstave u kom glumci dočaravaju scenu dijaloga u polumraku, dok se na zidovima smenjuju dve video-projekcije, što je Šekner video kao mogućnost da glumci postanu deo ambijenta. [49] Šesti aksiom, po kom tekst nije neophodan u produkciji, podržan je Šeknerovim uverenjem da je tekst „mapa sa mnogo mogućih pravaca", mapa koja se može prepraviti, istražiti, sve dok se ne izabere pravi put. Praksa rada u ambijentalnim teatrima pokazala je da se tekst može adaptirati, te da se glumci i reditelji ne moraju strogo pridržavati pišćeve reči. [50]

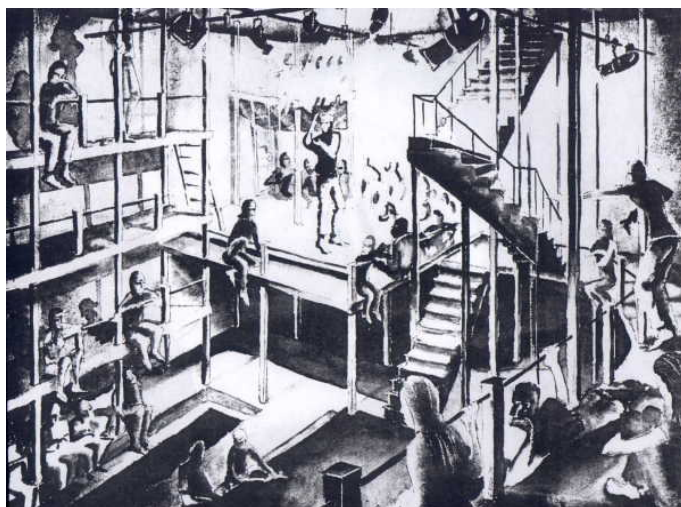
Šekner definiše performans ambijentalnog teatra kao „onaj u kom su svi elementi ili delovi koji formiraju performans prepoznati kao živi", a biti živ za njega znači imati mogućnosti promene, razvoja, transformacije; imati želje i potrebe..." [51]



Kule u predstavi „Dionis 69”

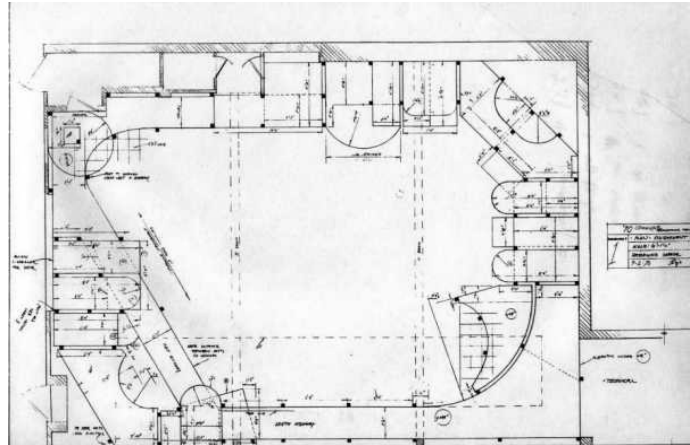
Godine 1967, Šekner zajedno sa grupom istomišljenika [52] osniva Performans Grup (The Performance Group) u Njujorku, u prostoru „The Performing Garage”. Ovde se za svaku predstavu stvara nov, poseban ambijent, u kom su gledaoci i glumci zajedno. Tu ne postoji klasično gledalište, čak nema ni stolica, pa ni prave pozornice. [53] „Dionis 69” (Dionysus in 69), prva ambijentalna produkcija, završena je godinu dana nakon osnivanja ove grupe. Godinu dana kasnije postavlja predstave „Mekbet” (Macbeth, 1969) i „Komunu” (Commune, 1970). Rad ove grupe podseća na rad Ježija Grotovskog, kog je Šekner upoznao po dolasku u Njujork: a odlikovali su ga „rigorozni fizički treninzi, improvizacije i dugotrajne probe – pokušaj da se izgradi scenski tekst, a ne da se ostvari ilustracija narativnog teksta”. U predstavi „Dionis 69”, publika od samog početka ima mogućnost participacije u obliku ritualnog plesa. Prostor je bio organizovan oko centralne zone označene crnim strunjačama, publika je bila smeštena na podu ili na platformama. Jedan veći deo publike dobio je mogućnost da predstavu posmatra sa dve petospratne vertikalne konstrukcije koje predstavljaju kule Tebe. Ova predstava

odvija se „u nekoliko prostora i na nekoliko načina”, veći deo radnje je jedinstven, dok se neke radnje odvijaju simultano. [54]



Prostor Garaže u predstavi „Makbet”

Za predstavu „Makbet”, drugi projekat Performans Grupa, Garaža je adaptirana na potpuno drugačiji način od prostora za predstavu „Dionis 69”. Publika je u prostor za ovu predstavu pristupala stepenicama s drugog sprata, a posmatrala ju je sa ivica platformi širokih oko 80 cm. U centralnom prostoru formiran je sto, gde se dešava veći deo radnje. Scene se takođe odigravaju po uglovima Garaže, „visoko na mostovima, daleko od pogleda većine gledalaca, kao i u potpuno otvorenom kanalu, sličnom rovu, duž severnog zida Garaže”. „Za razliku od otvorenosti prostora „Dionisa”, „Makbet” karakteriše zatvoren prostor. [55] Šekner je publici otkrivao da se nekoliko scena dešava istovremeno, te bi njihovo slobodno kretanje radi praćenje jedne radnje značilo gubitak uvida u drugu, osim toga, sugeriso im je da skinu cipele da bi što manje smetali glumcima. Uprkos svemu, glumcima je smetalo kretanje gledalaca, te se ovaj tip eksperimenta u okviru ovog dela više nije ponavljao. [56] Šekner kaže da se u radu na ovoj predstavi desila velika greška, koju više nikad nije ponovio. Osim toga, livada u Baošićima, na kojoj su imali probe „Makbeta”, učinila je da im prostor Garaže bude stran.

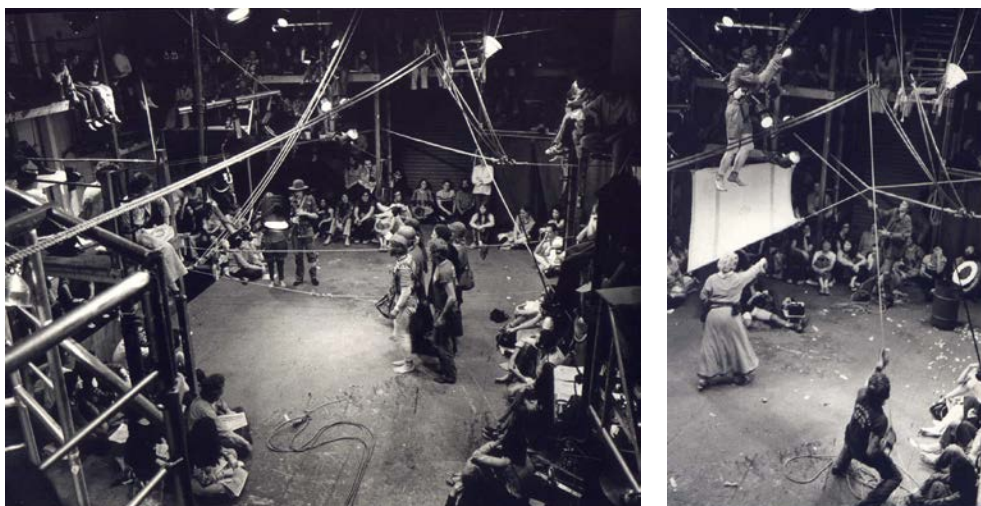


Crtež scenografije za predstavu „Komuna”

Naredni projekat, „Komuna” (1970–1972), autorski je rad cele grupe. Pueblos (gradovi) podignuti su u dva ugla prostora Garaže. Gradovi su bili povezani osom širokom oko metar, gde u centralnoj zoni dominiraju talas i kada duboka oko metar, prečnika oko dva metra. Ova dva elementa koriste se kao „brod, more, zemlja, kuća, krv, selo, plaža, dvorište“. [57] Publika je dobila priliku da se slobodnije kreće, osim toga, u jednom momentu bivaju pozvani da se spuste i sednu na talas. Karakteristično za ovu predstavu jeste to što je publici dozvoljeno kretanje i sedenje na ivici platforme, što simboliše druženje s narodom Puebla ili pak udaljavanje od svih. Ovako su dobili mogućnost učestvovanja ili izdvajanja, kao i da svoj odnos prema ljudima, glumcima, prostoru i predstavi promene nekoliko puta. Međutim, čak i pored direktnog ohrabrivanja, „iznenađujuće mali broj gledalaca je iskoristio mogućnost da promeni mesto“. [58]

U predstavi „Zub zločina” (Tooth Of Crime, Sam Shepard, 1973) prvi put je upotrebljena struktura „koja zaklanja vidik i nema nijedan centralni deo za igru nalik na arenu. Publika se kretala oko galerije gledališta ili u parteru kako bi pratila radnju predstave. Takođe, postoje otvoreni prozori u ambijentu koji omogućavaju gledanje scena kao da su kadrirane u prostoru, što stvara privid filmske radnje. Modeli kretanja u „Zubu zločina” jesu nepravilni krugovi po podu s mnogo uspona. Svaki lik ima svoju stanicu u prostoru; likovi se kreću, ali se često vraćaju na svoje stanice“. [59] Konstrukciju sa transformabilnim

delovima od iverice i masivnog drveta [60], scenograf Džeri Roho (Jerry N. Rojo) zamislio je kao niz standardnih elemenata pomoću kojih je moguće sagraditi tornjeve visine 5,5 m, mnogouglove, platforme, gotovo sve oblike kojima se Performans Grup služio. Ovaj sistem osmišljen je za potrebe ručnog sklapanja i rasklapanja, "jer je grupi bila neophodna pokretljiva scenografija koja bi omogućavala igranje velikog broja predstava s repertoara". [61]



Prizori iz produkcije „Majka hrabrost”

Nekoliko godina kasnije, ova grupa izvela je produkciju Brehtovog dela „Majka hrabrost”. Ono što ovo delo izdvaja jeste činjenica da su probe prvi put bile otvorene za javnost, što je doprinelo mogućnosti posmatranja rada iz nekog novog ugla. [62]

Upravo su ove predstave, kojima je Šenker istraživao prostore pozorišta, dovele do redefinisivanja klasičnih pojmova teatra. U svom višegodišnjem radu on prepoznaje nekoliko scenskih principa u dizajnu ambijentalnog teatra [63]:

1. Za svaku novu predstavu kreira se i rekreira celokupan teatarski prostor.
2. Scenografija uzima u obzir osećaj za prostor i prostorna polja.
3. Svaki deo ambijenta je funkcionalan.

4. Ambijent se razvija zajedno sa predstavom.
5. Glumac je uključen u sve faze planiranja i izgradnje predstave.

Svaki od ovih projekata upotpunjavao je i formirao Šeknerov rad. Jedna od najznačajnijih činjenica jeste da je ambijentalni teatar težio da ukine zamišljeni četvrti zid, čije je postojanje u tradicionalnom teataru „uzdizalo” izvođače, te ih je predstavljao kao superiornije u magičnoj igri pozorišta. Jedina povratna informacija o emocijama koje su posmatrači doživljavali na ovaj način mogla se dobiti tajnim posmatranjem publike, iza kulisa. S druge strane, za praktičnu realizaciju ambijentalne predstave karakteristično je nepostojanje rampe, pogotovo u zatvorenom ambijentalnom pozorištu [64], što doprinosi bliskosti publike, „deljenju” osećanja i doživljaja te njihovom međusobnom prožimanju.

2. 4. Prostor ambijentalnog teatra

Prostor je nešto za šta je stvoreno mesto, nešto što je raskršeno,

Naime, raskršeno do izvesne granice, grčki – peras.

Granica nije ono kod čega nešto prestaje, već je,

kao što su Grci spoznali, ono od čega nešto – započije svoje postojanje.

Otuda pojam: horismos, tj. granica. U suštini, prostor je ono za šta je

načinjeno mesto, ono što je pušteno unutar njegovih granica.

Martin Hajdeberg, „Mišljenje i pevanje”

Koncept, definicija i shvatanje prostora drugačiji su u različitim naučnim disciplinama i ličnim percepcijama. Bezgraničnost ovog pojma stvara neugodnost čoveku, jer je u njegovoj prirodi da traži granicu,

opnu, bar imaginarne granice u okviru kojih će se osećati sigurno. Iz ove jednostavne i osnovne potrebe nastaje podela prostora na unutrašnji i spoljašnji. I tako sve što je unutra predstavlja ono što nam je poznato, a ono što je spolja nam je nepoznato i percipiramo ga kao opasnost.

Miško Šuvaković u „Pojmovniku teorije umetnosti“ navodi kako se u tradicionalnom smislu razlikuju: (1) teatar kao scena (arhitektura i dekoracija scene); (2) teatar kao arhitektura (zgrada u kojoj je smeštena institucija teatra) i (3) teatar kao otvoreni prostor (urbanistički ili prirodni prostor kao mesto realizacije teatarskog događaja).

U ovom radu okrenućemo se istraživanju pojma prostora pozorišta, odnosno pitanjima prostora ambijentalnog teatra. Sledi da, ukoliko ustanovimo da je reč pozorište „homonim koji istovremeno označava najmanje tri pojma – umetničku formu, društveni oblik komunikacije i fizički okvir u kome se ostvaruje pozorišna umetnost“ [65], treba istaći da je fizički okvir, u kontekstu ambijentalnog teatra, prostor koji može biti izabran ili konstruisan, te da se on u oba slučaja „fenomenološki i semantički organizuje za događaj koji je funkcija izgleda, poretka i efekta prostorne celine“. [66]

Ukoliko, dalje, odlučimo da pod pojmom pozorište „podrazumevamo svaki unapred pripremljen, sadržinski i značenjski celovit scenski događaj zasnovan na dramskom delu“ [67], a ambijentalno pozorište kao fenomen koji „može da se stvori svuda“ [68], odnosno kao ritual koji može biti smešten u priređen ili pronađen ambijent te biti konfrontiran istraživanju prostora i smislu glumačke akcije [69], možemo reći da punoća prostora i beskrajni načini na koje se on može artikulirati i pokrenuti čine osnovu ambijentalne teatarske scenografije. [70]

Analizirajući ova mišljenja i dovodeći ih u relaciju sa ambijentalnim teatrom, zaključuje se ono do čega je došao i Janez

Povše, koji kaže da kada je reč o ambijentalnom teatru, razlikujemo dva tipa mišljenja o prostoru:

1. otvoreni ambijentalni teatar,
2. zatvoreni ambijentalni teatar.

Janez Povše ističe da postoje otvoreni i zatvoreni tipovi ambijentalnog teatra. Kada govori o prostorima zatvorenog ambijentalnog teatra, misli na prostore koji odgovaraju ambijentu zapisanih scena u fizičkim okvirima kruto definisanih enterijera. [71] Ambijentalna predstava se može odigrati unutar izgrađenog prostora teatarske ili neteatarske namene ili u urbanom i prirodnom okruženju odnosno van izgrađenih zatvorenih prostora. Za predstave u okvirima otvorenog ambijentalnog teatra, osim odnosa s prostorom, veoma je važan odnos s vremenom, jer dan i noć zahtevaju potpuno drugačiji koncept. Takođe, vremenske nepogode mogu istaći ambijentalnost predstave i prostora ili ih potpuno uništiti.

Ovde se može postaviti pitanje da li je za izvođenje predstave uopšte bitno da li je u pitanju otvoren ili zatvoren prostor, jer je teatar fenomen koji može nastati svugde, pa za „karakter prostora izvođenja pozorišnog komada nije presudno važno gde se on nalazi – unutar arhitektonskog objekta, u gradskom ili prirodnom ambijentu. Ono što određuje njegov karakter jeste, pre svega, pitanje da li se radi o namenski projektovanom i izgrađenom scenskom prostoru, o adaptaciji zatečenog prostora ili o autentičnom, nepozorišnom okruženju“. [72]

Iz ovoga sledi tipologija koja razlikuje:

- Autentično nepozorišno okruženje:
 - prirodno okruženje (šuma, poljana, jezero...),
 - ruševine istorijskih objekata i napušteni objekti

(sceničnost prizora, prolaznost vremena),

– industrijski objekti (nasleđe),

– sakralni objekt

– utilitarni objekti...

– Namenski projektovan prostor:

–namenski izgrađeni scenski prostori dugotrajnog karaktera,

–namenski izgrađeni scenski prostori efemernog karaktera.

– Adaptacije i reutilizacije prostora u svrhu ambijentalnog scenskog događaja.

„Pod pojmom publike u najširem smislu reči možemo posmatrati grupu jedinki okupljenu u određenom prostoru i vremenu, s idejom da prisustvuje odabranom scenskom događaju.” [73] Publika u ambijentalnom teatru „deli“ mesto dramske igre s glumcima, to jest deli fizički prostor s umetnicima koji se trude da svojim umećem utiču na formiranje zajedničkog parafizičkog prostora. Ovo implicira da „tema artikulacije mesta dramske igre – scenskog prostora i mesta s kog se ona posmatra – gledališta, nije više određena samo jednom vrstom njihovog međusobnog odnosa.” [74]

Kada je reč o prostoru gledališta u ambijentalnom teatru, možemo razlikovati:

–prirodno (nagib terena, prozori napuštene kuće...) gledalište,

–izgrađeno (specijalno formirano gledalište na određenoj lokaciji).

Publici koja je navikla na postulate klasičnog pozorišta sigurno će biti neprijatno pri posmatranju ovakvih predstava, pa se zato praktikuje da u gledalištu postoje i mesta za sedenje i mesta za

stajanje te prostor za slobodno šetanje (što je svakako sasvim drugačije od podele gledališta prema klasnoj pripadnosti, karakterističnoj za tradicionalna pozorišta kroz celokupnu istoriju). Ričard Šekner često je koristio ovu vrstu eksperimenta, uvodio je publiku na otvorene probe, dopuštao im da menjaju svoja mesta, perspektivu iz koje će sve posmatrati, svoj odnos prema predstavi, prema drugim gledaocima, ali je primetio da glumcima često nije prijatno kad neko iz publike u velikoj meri „izmeni“ tok predstave.

Iz svega što smo prethodno razmatrali možemo zaključiti da je prostor najznačajniji element ambijentalnog teatra, najuticajniji faktor u konačnoj percepciji projekta, pa je logično da je scenograf, koji fizičkim konstrukcijama „formira“ odnose publike i predstave, ovde od ključne važnosti.

Dizajn ambijentalne scenografije uzima u obzir odnos publike prema predstavi, načine i mogućnosti posmatranja ali i učestvovanja u performansu. Scenograf ambijentalnog teatra, „ambijentalista“ [75], ima zadatak da stvori funkcionalan prostor, a ne iluzionistički prikaz prostora predstave, on formira novi svet u kom izvođači i publika žive nekoliko sati zajedno. On je zaokupljen strukturom i upotrebom prostora te pitanjem kako ambijent zaista funkcioniše [76] – upravo zbog toga što ovaj prostor ne koriste i istražuju samo glumci, nego i mnogi drugi.

Osnovni rad Performans Grupa zasniva se na odnosima prema prostoru, njegovom pronalaženju, odmeravanju i artikulaciji. [77] Ova vrsta teatarske „igre“ dopušta svakome u publici mogućnost da se slobodno kreće, da svojim kretanjem ispituje prostor i svoje pripadanje predstavi koju posmatra. Možda će neko poželeti da sedi daleko od dešavanja, da se meša sa „narodom“ ili čak da sedi usred dešavanja, na sceni, jer „svaki gledalac je, zbog arhitekture ambijentalnog pozorišta, primoran da učestvuje u predstavi do izvesne mere“. [78] Svaki prostor Šeknerovog projekta nastajao je kao rezultat detaljnog rada s izvođačima predstave, dok scenograf počinje s radom tek kad

rad s izvođačima odmakne. Šekner se, kako sam tvrdi, trudi da od prostora načini „funkciju radnje koju otkrivaju glumci“, gde se uspostavlja „reciprocitet između prostora i ideje, pokreta i karakterizacije“. [79] Za njega se prostor i predstava razvijaju uporedo. [80] Scenografija ambijentalnog teatra je organizovana u prostoru, na njemu i oko njega, a on može biti zatečen, pokretljiv, fleksibilan... Šekner navodi da je neophodno da se sve probe rade u okvirima scenografije za datu predstavu, te je to što su Šekspirov „Makbet“ probali u Jugoslaviji⁵, hiljade kilometara daleko od Garaže, u velikoj meri naškodilo predstavi.

Iz ovoga možemo zaključiti da skica ambijentalne scenografije odnosno prostornosti predstave nastaje kroz stalni i svakodnevni rad na predstavi, da se prostor razvija iz radionica, diskusija, crteža i maketa koje su važne radi tačnog doživljaja prostora, što nam dvodimenzionalne skice ne mogu pružiti. [81] Scenografija se, dakle, kao veoma bitan aspekt teatra, razvijala paralelno s novim pozorišnim tendencijama.

U tom duhu nastavljeno je i istraživanje alternativnih pozorišnih oblika, pri čemu je odnos prema pozorišnom prostoru jedan od najznačajnijih elemenata delovanja. Sa programskim zahtevima eksperimentalnih pozorišnih trupa u vezi je i čitav pravac delovanja arhitektonskih rekonstrukcija postojećih nepozorišnih prostora za teatar. [82] Za razvoj savremene svetske scenografije u ambijentalnom teatru važno je pomenuti nekoliko istaknutih imena: Pamela Huard, Meta Hočevar, Džeri Roho.

Pamela Huard (Pamela Howard), britanski scenograf i osnivač međunarodnih postdiplomskih studija scenografije pri londonskoj školi Central Saint Martins College of Art and Design, zaslužna je za uvođenje pojma *scenography* u engleski jezik, odnosno, posredno, i u

⁵ Grupa 70-tih učestvovala na Bitefu sa predstavom Dionis 69, te su nakon festivala probe držali u selu Bošićima

srpski – *scenski dizajn*. Pamela Hauard ovaj pojam razume i tumači kao „pisanje scenskog prostora“, a ne njegovo slikanje ili crtanje. Na taj način ona je napravila razliku u odnosu na uobičajeno korišćenje termina *set design* (dizajn dekora) i *stage design* (dizajn pozornice). [83] U svom stvaralačkom procesu i „shvatanju scenografije ona polazi istovremeno od proučavanja dramskog i arhitektonskog prostora, a zatim analizira sve ostale konstitutivne elemente predstave, kao što su svetlo, zvuk, izvođači ili gledaoci“. [84] Za Pamelu scenografija podrazumeva različita značenja, ali prvenstveno označava elegantnu sintezu prostora, teksta, istraživanja, likovne umetnosti, glumaca, reditelja i gledalaca – koja doprinosi stvaranju istinski originalnih dela. [85]

Možda je zapravo Meta Hočevar dala „najprostorniji“ opis pozorišta. Meta kaže da je prostor zapravo dokaz za priču koji joj zapravo daje status stvarnosti. Dalje, navodi kako i neverovatne priče u pravom prostoru postaju verovatne, te da na taj način izmišljen prostor postaje stvaran. Za nju je pozorište upravo to. [86]

Ričard Šekner u knjizi „Ka postmodernom teatru“ iznosi svoje divljenje prema radu Džerija Rohoa u sferi ambijentalne scenografije. Šekner tvrdi da je Roho, još dok je bio student na doktorskim studijama, imao veliki uticaj na njega [87], te da su ubrzo nakon upoznavanja započeli zajednički rad. Dalje, on iskazuje najdublje poštovanje prema Rohou jer, kako smatra, on zna da je ambijentalna scenografija = konstrukcija. [88] Sve scenografije koje je Roho zamislio pokazuju velike transformacijske mogućnosti prostora (poput Garaže), i navodi da „svaki ambijent ima posebnu atmosferu, iako su svi načinjeni od jednostavnih drvenih konstrukcija“. [89]

Druga, ipak, presudno važna tema jeste prostor grada i teatralizacija urbanih predela. Kao i svi unutrašnji prostori i grad je veštački prostor, artefakt koji je nastao dubokim promišljanjem, građenjem i uređivanjem. Procesom teatralizacije, tokom kog ambijentalni teatar pretvara ove artefakte u fiktivne prostore nastale

maštom reditelja i glumaca, skida se „zastor kazališne iluzije i deziluzije upadima života u kazalište i prepadima kazališta u život grada“. [90] Žorž Paro, jedan od najradikalnijih istraživača ambijentalnog teatra, sanjao je o „ambijentu neprestanog prožimanja života i teatra, svakodnevice i kazališta, nekoj vrsti kontinuiranog teatarskog čina ostvarenog u otvorenoj komunikaciji publike i glumca. Glumci bi teatralizirali publiku, publika bi teatralizirala glumca, oživotvorila ga. Nije isključeno da se uloge i zamijene, da publika glumi, a da glumci gledaju. Isto tako moguće je da netko iz publike postane glumac, kao i da netko od glumaca napusti teatar...“ [91]

Sama „ideja o izlasku iz pozorišne zgrade i utvrđivanju scenskog prostora u različitim 'profanim' okruženjima“ [92] povezana je sa idejom o ograničenjima klasičnog teatarskog prostora crne italijanske kutije, „a zatim i sa mogućnošću upotrebe i teatralizacije različitih objekata i prostora grada“. [93] Baveći se temom urbanog prostora i koreografijom grada, Lorens Halprin (Laurens Halprin) kaže da je grad jedan kompleksan, multidimenzionalan sklop zgrada i prostora, organizovan kao ritmička, pulsirajuća sekvenca u kojoj se zbivaju razni događaji, te da je u slučaju grada kao umetničkog objekta bitno da čovek bude aktivan učesnik koji se kreće kroz prostore i na taj način ih doživljava. [94] Ukoliko temu grada posmatramo s ove distance, možemo reći da se kapitalni gradski arhitektonski objekti i urbane celine moraju negovati i graditi s mnogo pažnje i znanja, artikulišući pritom grad kao složenu i kontradiktornu, ali harmoničnu i snažnu „pozornicu života“. Na ovu temu, američki pozorišni autor Piter Šuman, osnivač i vođa pozorišta „Hleb i lutke“, kaže: „Mi smo svoje najbolje predstave imali na ulici... Mi ne obraćamo pažnju na prostor. Tradicionalna pozorišta mnogo se brinu o prostoru i dekoru. Ona prave uvek nešto novo za svaki komad... Mi ne pravimo predstavu za određen prostor već za mesto na kom se nađemo. Jedini prostor koji odbacujemo jeste tradicionalno pozorište“. [95] „Pitanja života teatra u gradu, prethodnih promišljanja i oblikovanja mesta za moguće pozorišne događaje, umesto današnjih improvizovanih 'pozornica' u tek

obnovljenim istorijskim ambijentima, s druge strane, arhitekture urbanog kao svojevrsne 'scenografije života' – još uvek su otvorena. Teatar poput Šumanovog već decenijama traži i nalazi svoje mesto na trgovima, u ulicama i parkovima gradova. Izuzetan duh i karakter pozornica smeštenih u otvorene prosotre Dubrovnika, Kotora ili Budve jasno govore o uspehu i potrebi korespodencije istorijskih gradskih sredina i pozorišnih događaja." [96]

Kada govorimo o pozorišnim projektima koji objedinjuju nekoliko lokacija, možemo slobodno reći da oni utiču na teatralnost celog grada. U ovom procesu grad zaista može postati ambijentalna pozornica na kojoj građani, slučajni prolaznici, u jednom trenutku mogu biti glavne uloge spektakla, a u drugom demistifikovani glumci. Susret ova dva sveta, realnog života građana i onog „iza kulisa“, u okviru prostorne odrednice, tačnije celine kao što je grad – može dovesti do veoma interesantnih doživaljaja i odgovora, ali i novih pitanja na temu gde počinje a gde se završava pozorišni događaj. Arhitekta Hju Hardi (Hugh Hardy), koji se osim arhitekture bavi i scenskim dizajnom, objasnio je kako produkcije umetničke asocijacije En Garde Arts (Njujork) čine da ljudi postanu svesni grada tako što im mame reakcije na prostore i mesta koristeći se pritom „ambijentalnom umetnošću kao instrumentom društvenog komentara". [97]

Ovde je neophodno pomenuti Bitef, Beogradski internacionalni teatarski festival osnovan 1967, koji se od samog početka bavi idejom o razbijanju scenskog, pa time i pozorišnog prostora u celini. Na trećem Bitefu ova težnja stiže poseban značaj izvođenjem Ariostovog (Ludovico Ariosto) dela „Besni Orlando“ (Ronkoni, Teatro libero, Rim) u Hali sportova u Novom Beogradu, čime je započet proces teatralizacije različitih javnih objekata i grada Beograda uopšte. Ovaj proces do danas je uspostavio čitavu tipologiju festivalskih pozornica, i sasvim posebnu – beogradsku pozorišnu topografiju. [98]

O odnosu Bitefa prema pozorišnim konvencijama i arhitekturi, kao i o društvenoj funkciji teatra, Radivoje Dinulović kaže:

„Prvi nivo odnosa prema prostoru pozorišne predstave pripada osnovnom stvaralačkom procesu – nastanku pozorišnog dela u izvornom ambijentu. Ovaj proces, naravno, posmatramo kao složen i međuzavisan aktivni odnos glume, režije, scenskog dizajna, produkcije, tehnike i tehnologije, pa i arhitekture i urbanizma – ako govorimo o posebnim scenskim prostorima, odnosno o predstavama koje nastaju van konvencionalnih pozorišnih zgrada. Izbor i artikulacija prostora su, dakle, tekst – poruka određena umetničkim, tehničkim, produkcijskim, ekonomskim, psihološkim, socijalnim, kulturnim, pa i političkim i ideološkim parametrima, a za nas je, međutim, još značajniji sekundarni tekst – onaj koji nastaje izborom i artikulacijom prostora u kojima su u Beogradu igrane predstave na Bitefu.“ [99]

U vremenu u kom je prostor ispitivan kao jedan od ključnih i najinspirativnijih elemenata teatra, Bitef je već više od četrdeset godina smotra „onih pozorišnih događaja u svetu koji u pojedinim zemljama otkrivaju nove puteve... jačim izrazom, sasvim razbijenim prostrom za igru, otkrivanjem ljudskog tela, izlaskom na ulice grada ili pokušajem dramskog pozorišta bez reči“. [100]

Doživljaj prostornosti jednog parka, ulice ili skladišta, nosi dublju i realniju poruku u odnosu na klasičnu crnu kutiju koja u ovom smislu potpuno briše svoje granice. Dok je kroz istoriju ambijent bio samo sredina, bez ikakve teatarske namene, u kom se samo izvodi predstava, novi koncepti teatra postavljaju ambijent u centar događaja, on jeste akter događaja. „Ovakva vrsta pozorišta iziskuje naročitu vrstu komada-scenarija, koji su tematski vezani... za prostor odnosno ambijent koji postaje integralni deo predstave. Bitno je da ti scenariji budu samo povod za igru...“ i da ne sputavaju saobražavanje s prirodnim ambijentom. [101]

Za stvaranje ambijentalnog pozorišta neophodni su ravnopravni učesnici – reditelji, glumci, dramaturzi, scenografi i kostimografi, arhitekta, tehničari, dizajneri svetla i zvuka – koji se neće baviti isključivo svojim disciplinama, već će zajednički raditi na formiranju

scenskog prostora koji će postati jedan od ključnih elemenata neponovljivosti, koja karakteriše ambijentalne predstave. U tom procesu „umetnik i arhitekta, svako na svoj način, teže da transformišu urbani prostor uzimajući grad kao stvaralački predmet u scenografskom kretanju“. [102] Posebnost ovog odnosa ostvaruje se na različite načine – od upotrebe gradskih prostora za izvođenje scenskih događaja ili korišćenja gradske arhitekture kao scenografije, do reutilizacije postojećih napuštenih objekata, rekonstrukcije postojećih ili izgradnje novih pozorišnih zgrada koje, zatim, postaju centri lokalnih zajednica i novi urbani reperi.

Ukoliko usvojimo analogiju da je gradski prostor velika pozornica pod otvorenim nebom, dolazimo do značenja, do svrhe odnosno smisla odvijanja spontanih predstava u svakodnevnom životu. Jednu ovakvu predstavu čini niz slika, prizora celine, zaustavljenih kadrova događaja, a ovde scenografija predstavlja područje delovanja arhitekta, ona je rezultat objektivnog skupa aktivnosti koje se odnose na uređenje gradskog prostora i slike grada u kojima se odvijaju svakodnevne predstave života. Raspored u urbanom, otvorenom prostoru koji se formira za jednu ambijentalnu predstavu omogućava stalnu interakciju među ljudima, bez obzira na to da li su oni glumci ili posmatrači, jer su svi oni zapravo učesnici. Ne postoji granica između prostora za igru i gledališta kao u klasičnom teatru, što omogućava lakšu komunikaciju i interakciju među svim prisutnim pojedincima.

Na temu teatralizacije grada, Pero Kvirgić, hrvatski glumac, kaže da ne razume zašto je potrebno izmišljati „umjetni scenografski prostor kada već u gradu imamo prirodni, stvarni prostor, treba ga samo tražiti i pronaći njegovu adekvatnost, značenje i dramaturgiju“. [103]

3. AMBIJENTALNI TEATAR U KONTEKSTU JUGOSLAVIJE KRAJEM XX VEKA

3. 1. Uvod

Sasvim je izvesno da su poslednje decenije prošlog veka donele mnogo razaranja i gubitaka na prostoru bivše Jugoslavije. Međutim, u to vreme nastala su i razvila se različita umetnička iskustva, a među najbinijim su svakako razvijanje performansa i tema kojima se bavi Marina Abramović te utemeljenje ideja međurepubličke i međunacionalne pozorišne trupe KPGT, koja, osnovana deceniju pre ratnih razaranja, postavlja temelje ambijentalnog teatra na našim prostorima.

3. 2. KPGT

„Jer, čovek bitno nezadovoljan svetom
koji ga okružuje stvara jedan drugi svet.”

Ljubiša Ristić

Okupljeni oko prvog zajedničkog projekta, inscenacije dramskog teksta „Oslobođenje Skoplja“^[104], Nada Kokotović, Rade Šerbedžija, Dušan Jovanović i Ljubiša Ristić oformili su pozorište savremenih i

alternativnih ideja, bez klasičnog ansambla, „bez komplikovane organizacije i – koje pripada svima“. [105] Pozorište KPGT osnovano je 1977. godine u Zagrebu [106] i predstavlja jedan od retkih pokušaja inauguracije jedinstvene mešavine „institucionalnog i alternativnog, dotiranog i samofinansirajućeg, građanskog i socijalističkog, tradicionalnog i avangardnog, elitnog i masovnog...“ [107] Ova umetnička grupa često je nazivana „alternativnom pozorišnom formacijom“ upravo zbog kontroverznog karaktera njenih osnivača, prvenstveno Ljubiše Ristića, utemeljivača ovog kultuno-političkog pokreta. [108]

O njihovom „ličnom“, imaginarnom ali ujedno i fizičkom kulturnom prostoru u kom su delovali govorili su kao o jedinstvenom jugoslovenskom kulturnom prostoru koji je podrazumevao ravnopravnost i multikulturalnost i suprotstavljao se kulturi koja je u bilo kom smislu predominantna te onoj koja „nastaje stapanjem svih kultura u novi identitet“. [109] Čak je i dizajn znaka KPGT-a – Leonardov čovek ucrtan u krug i kvadrat i razapet na petokraku zvezdu – [110], predstavljao grafički prikaz kritičkog stava prema konceptu tadašnje jugoslovenske ideje.

Zamišljen kao kreativno mesto na kom se rađaju nove ideje, „kao prodor u svet, kao pozorišni izraz bitke započete između realizma i modernizma, tradicionalizma i avangardizma“ [111], projekat KPGT izrodio je nekoliko originalnih alternativnih pozorišnih rešenja „koja predstavljaju prekretnicu u istoriji pozorišta na Balkanu“. [112]

Možemo reći da koncept scene kao snažne „moždane mašine – 'teatra u glavi' – jeste karakterističan Ristićev koncept, koji izvire iz njegovih pozorišnih eksperimenata na polju ekspanzije, alijenacije, problematizacije, prevazilaženja... scenskog prostora“. [113]

Kada govorimo o KPGT-u, moramo navesti da Ristićev rad karakteriše povezivanje „političkog angažmana i pozorišnog eksperimenta, revolucije mišljenja i forme“ [114], u kontekstu ovih

činjenica ostvarena su neka od najkvalitetnijih i najgledanijih dela ovog pozorišta.

Premijera predstave „Oslobodenje Skoplja” izvedena je u zagrebačkom srednjoškolskom dvorištu [115] a sve kontraverze u vezi s otporom kulturnog i političkog establišmenta, odbijanjem lokalne urbanističke uprave da izda dozvolu za postavljanje šatora (razlozi objavljeni u različitim medijima) [116], tematikom narodnooslobodilačke borbe [117] – postavile su ovu predstavu na vrh pozorišnih događaja te sezone. [118] Ovaj projekat uneo je tri krupne novine u pozorište, koje su kasnije postale i zaštitni znak rada KPGT-a:

(1) Razbijanjem scena kutije (publika izmešana s protagonistima postaje i sama deo predstave), prostor pozorišta postaje ambijent a predstava hepening (slobodno mešanje mesta zbivanja i planova);

(2) Predstava počinje brzim sekvencama nakon kojih slede sve duži prizori isprepletani muzičkim prelazima;

(3) Muzika (grupa „Leb i sol”) izlazi iz standardnih okvira zvučnih kulisa i dobija vrednost pozorišnog znaka. [119]

Dvadeset i peto „Splitsko ljeto” i 1979. godina u kalendaru KPGT-a obeleženi su predstavom „1918, Miroslavu Krleži”, koja potvrđuje rešenja predstave „Oslobodenje Skoplja” i istražuje dramske mogućnosti istorijskih tekstova u ambijentu koji čine velike stepenice i dugački sto prekriven zastavom.



Prizori iz predstave „Oslobođenje Skoplja”

Na institucionalnoj sceni Slovenskog mladinskog gledališča godine 1980. postavljen je naredni projekat, predstava KPGT-a nazvana „Misa u a-molu”, čija literarna osnova prati temu priče Danila Kiša „Grobница za Borisa Davidoviča”, uspešno je preklapajući s drugim tematskim narativima. Može se reći da ova predstava „predstavlja prvi i veoma uspeli pokušaj ostvarenja totalnog pozorišta, i po temi, i po izražajnim sredstvima i po izvanteatarskim značenjima” [120], prikazujući svima da je i u tadašnjim uslovima bilo moguće praviti ostvarenja svetskog ranga. Ristić postavlja publiku u centar dešavanja, dok se scene u obliku kadrova razvijaju oko nje. Tako ova pozorišna predstava postaje poput ritaula, događja, avanture koju gledaoci duboko proživaljavaju. Ovaj antologijska predstava je gotovo do „sredine osamdesetih godina bila pozorišni znak epohe, simbol nade i vitalnosti jugoslovenske alternative”. [121]

Radnja započeta u predstavi „Oslobođenje Skoplja” nastavlja se dramskim tekstom Dušana Jovanovića za projekat „Karamazovi”, izveden 1981. godine. Ovom predstavom, i plakatom za nju, „brand name“ KPGT dobija masovniju upotrebu.

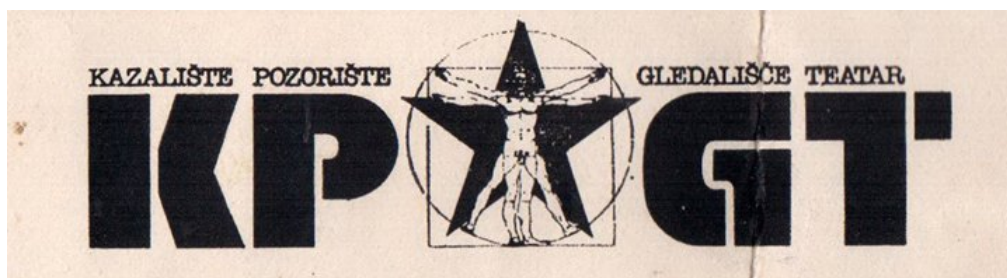
U projektu „Vojna tajna” (Split, 1983.) reditelj Ljubiša Ristić scenu organizuje hijerarhijski. U samom centru prostora nalazila se neobična građevina vojnog „zoološkog“ instituta od nekoliko spratova,

dok se publika nalazila svuda okolo. Pripremanje projekta izvodilo se pod stalnim nadzorom Jugoslovenske ratne mornarice (Ratna luka Lora) budući da je predstava igrana u njihovim prostorima [122]. Ova predstava, poput neke pozorišne laboratorije, sakuplja „noseće vrednosti KPGT estetike: teatarsko promišljanje osnovnih pitanja epohe, prevođenje na scenski jezik našeg vremena, vremena velike prerade ideja, istraživanja dometa različitih pozorišnih formi, sinteza raznovrsnih umetničkih izraza i preispitivanja uloge umetnika u totalitarnom društvu“. [123] Sledeće dve predstave, dva veoma zahtevna projekta, obeležile su narednu etapu života KPGT-a: „Tajna crne ruke“ (Beograd, 1983/84) i „Carmina Burana“ (Beograd, 1984/85). Može se zaključiti da su ova originalna ostvarenja predstavljala „prekretnicu u istoriji pozorišta na Balkanu“. [124]

U jednom od razgovora na temu o predstavama s najvećim uticajem na njegov rediteljski opus iz domena ambijentalnog pozorišta, Ljubiša Ristić navodi predstave „Aretej“ (1972), koja je izvedena na zidinama starog grada Dubrovnika, i „Kristifor Kolumbo“ (1973), izvedena na replici broda „Santa Maria“ koji je plovio iz stare gradske luke oko ostrva Lokrum. Ove predstave „u dijalogu s prostorom“, Georgij Paro je prema Krležinim delima režirao za Dubrovačke ljetne igre. [125] Naveo je i predstave „Besni Orlando“ (1969) u režiji Luke Ronkonija i „1789.“ (1974) Arijane Mnuškine i njene trupe Théâtre du Soleil.

Iz svega pomenutog može se iščitati Ristićevski koncept po kom je postavljao predstave u konvencionalnim pozorišnim prostorima jednako kao i na neteatarskim lokacijama. Ono što predstavlja jednu od osnovnih karakteristika njegovog rada jeste činjenica da je i potpuno tradicionalne pozorišne objekte često tretirao kao „ambijent“. Koliko je njegovo razmišljanje o prostoru izvođenja predstave bilo netipično za taj period otkriva i intervju u časopisu za pozorišnu umetnost „Scena“ [126], u kom učestvuju Ljubiša Ristić i Dejan Mijač. Mijač kaže da nije osetio potrebu za razvojem predstava van italijanske scenske kutije u

kojoj je najčešće radio, dok je Ljubiša Ristić, kako je poznato, scenske poduhvate razvijao na najrazličitijim izvorno neteatarskim mestima. Mijač smatra da je predstava neka vrsta kolektivnog maštanja i ono ne mora obavezno početi čuđenjem u kom se gledalac zatekne, a da „oneobičavanje može biti introspektivni proces u kom unapred usvojena ritualna mantra ima poseban značaj“. On smatra i da prostor u kom se igra treba da ima attribute sportskog igrališta u kom publika mora znati koja će se igra i gde igrati, što direktno sugeriše „forma i estetika scenskog prostora“. Za razliku od njega, Ristić smatra da ne treba praviti razliku između zatvorenih i otvorenih pozornica, trga, ulice, tavana... jer je to mesto „gde može doći publika i pred nju mogu doći glumci“. Dalje, smatra da predstava treba da nađe svoj prostor sama.



Logo KPGT-a

3. 3. Subotica kao prostorni okvir u kom deluje KPGT

„Kulturni terorista ili vizionar utopista?“ Ovo pitanje, usko vezano za kontekst Subotice, odnosilo se na Ljubišu Ristića. Mnogi su ga postavljali mnogima i mnogi su davali svoja subjektivna viđenja u tom periodu. Ono što je bilo sasvim izvesno jeste veliki porast interesovanja, kako građana, tako i cele zemlje, pa i regije, za Ristićeve Suboticu.



Subotica, Ulica Korzo

Ovaj proces ispitivanja grada počinje 1985. godine, kada Ljubišu Ristića, Nadu Kokotović i ostale članove KPGT-a gradski čelnici i gradonačelnik Sorad Đerđ pozivaju u višenacionalnu Suboticu. U ovoj multikulturalnoj sredini zatekli su neodržavani objekat Narodnog pozorišta (Nepszinhaz) i dva odvojena ansambla – mađarski i srpski, koja su funkcionisala kao potpuno zasebne institucije. „Tada je Ljubiša izjavio da je razlog njegovog krajnjeg optimizma to što Subotica nije usamljeno ostrvo unutar previranja koja su svuda naokolo i što je čitav jedan grad odlučio da uvežbava 'promenu' (primenu novog kulturnog modela), opredelivši se za materijalnu i duhovnu obnovu.” [127]

Ljubiša Ristić je jedan od „najvećih evropskih pozorišnih reditelja druge polovine XX veka“ (Dušan Jovanović). Pred sebe je prvo postavio zadatak da spoji dva rascepljena subotička kulturna kruga te postavi predstave na kojima se igra na svim jezicima kojima se govorilo u SFRJ. Na ovaj način nastavio je da gradi svoju zamisao o jedinstvenom jugoslovenskom kulturnom prostoru kroz projekat KPGT. Zahvaljujući njegovom radu Subotica je u jednom momentu postala kulturni centar bivše Jugoslavije. U jednom od intervjua za časopis „Scena” Ristić kaže da pokušava da se pridruži onima koji izmišljaju

gradove, onima koji su „se ozbiljno uprli da izmisle jedan grad koji je jednom davno već bio izmišljen (zatim je zaboravljeno to što je u njemu izmišljeno): evo sad se taj grad ponovo rađa iz pepela – ja sam samo jedan od ljudi koji se tome pridružuje. Ja nisam isključiv, ali ni Subotica više nije Subotica“. [128]

Grad je u ovoj jedinstvenoj epohi svog pozorišnog života postao scenografija. Predstave, koje su bile izraz Ristićevog nekonvencionalnog shvatanja pozorišta, igrale su se na nekoliko lokacija u gradu – u za to prilagođenoj zgradi Sinagoge, koja je pre Ristićevog dolaska služila kao skladište za bicikle, na maloj sceni Narodnog pozorišta, ali i na subotičkim trgovima i ulicama te gradskoj okolini. Festivali i predstave oživeli su neka stara mesta kulturnih dešavanja, poput letnje pozornice i izuzetne Velike terase, šuma i jezera u okolini Subotice, ali i izmenili značenje prostora kupatilišta Ženskog štranda, koje postaje pozornica „Otela“, jedne raskošne i spektakularne koreodrame. O Subotici se pričalo da u pozorišnom smislu deluje kao polis: „... Grčka u njoj, na Paliću, odigravaju se priče Šekspirove i rimske“. [129] Ulice, trgovi, objekti, plaže, livade i šume bili su pozornica verovatno poslednjeg velikog jugoslovenskog kulturnog projekta.

Ovde je neophodno pomenuti prvu predstavu koju je Ristić postavio u Subotici. To je bila predstava „Madač – komentari“⁶, koja je rađena po Madačevom dramskom epu „Čovekova tragedija“ (Az ember trágedia, 1861). Ljubiša Ristić, Nada Kokotović, Želimir Žilnik (scene na trgu) i Dragan Živadinov (prizori u gradskoj kući) stvarali su predstavu deo po deo, i pažljivo je utkali u specifične prostorne ambijente Subotice. „Predstava je inaugurisala nov koncept pozorišta, estetički, prostorno, socijabilno, i naznačila logističku složenost potonjih teatarskih aktivnosti Narodnog pozorišta Subotice“, kaže Dragan Klaić, koji je s Laslom Vegelom radio na dramaturgiji cele predstave. [130] Iz ovih razloga autor smatra da je neophodno posmatrati predstavu kao

⁶ <http://www.subotica.info/2013/10/12/madac-komentari-1985>

tok, ne deleći je na pojedinačne scene i lokacije, iako je svaka scena predstavljala drugačiju i jedinstvenu celinu.



Prizor iz predstave „Madač – komentari“

Ova predstava značajna je za grad iz više razloga. Prvenstveno, ona je prvi primer ambijentalnog pozorišta u ovom gradu, započinje novu eru subotičke umetnosti, povezuje prošlost i budućnost praveći relacije između multikulturalne sredine i istorije sveta. Dalje, ona predstavlja uspešno slaganje svih glumaca koji su glumili na svojim jezicima, prvenstveno mađarskom, koji je jezik sredine ali i Madača, koji je i napisao „Čovekovu tragediju“. Za KPGT tok cele predstave simboliše prelazak iz ruiniranog objekta pozorišta u novi prostor – Sinagogu, u kojoj su se nakon predstave „Madač – komentari“ igrali i mnogi drugi komadi.

scena	Režija	Prostor igre	Vlasništvo	Mesto	Scena	Gledalište	Kretanje gledalaca
Izgon iz raja/	Ljubiša Ristić	N.pozorište	javno	Un/sp	Post., izgrađena (step.)	Postojeća scena	Stojanje/sedenje
Bačvanska svadba	Ljubiša Ristić	Dvorište –II-	javno	spolja	Izgrađena (sto)	izgrađeno	Sedenje/stojanje
Istor. civilizacije	Želimir Žilnik	Trg Slobode	javno	spolja	Izgr/post. (trg, fontana)	-	stojanje
Istor. XX veka	Dragan Živadinov	Gradska kuća	javno	Un/sp	Prostori objekta	-	Slobodno
Pasha	Ljubiša Ristić	Sinagoga	javno	unutra	izgrađena	izgrađeno	Sedenje

Tabela „Madač – komentari“ 1985.

„Te večeri pozorište je bilo čitav grad, a celi grad je živeo za svoje pozorište“. [131] Tristotinak gledalaca nije ušlo u gradski teatar kroz svečani portal nego kroz zadnji ulaz koji izlazi direktno na pozornicu. Bivaju zatim „zdrobljeni“ plavetnilom nebeskog pejzaža smeštenog na balkon gledališta, na kom su hor anđela i bog pevušili operete Kalmana i mahali krilima pod svetlucavim svetiljkama. Nakon ovog „nebeskog“ prizora, gledaoci, isterani u dvorište pozorišta koje predstavlja rajski vrt, posmatraju drugi deo Madačeve tragedije. U Ristićevom prikazu rajski vrtovi su mitski prostor folklor, narodnog veselja uz cigansku muziku, igre, podcikivanja. Ovaj prizor predstavlja upravo i prvi đavolji izazov postavljen čoveku. Zbog kušanja ovih plodova izbija i prva svađa bračnog para. Tog momenta svi bivaju izbačeni na centralni gradski trg i pred njihovim očima odigrava se dvehiljadogodišnja istorija civilizacije. Dodatnim prizorima na ovom prostoru bavila se Nada Kokotović, kojima je posebno očarala gledališnu masu. S ovog zajedničkog igrališta prepunog prizora iz predstava, u svom trećem satu prikazivanja, glumci prelaze u Gradsku kuću, secesijsko zdanje kojim se Subotičani posebno ponose. Ova institucija tog dana postala je muzej živih slika i žanr-scena koje se odvijaju simultano te ih gledaoci mogu pratiti s prozora, čuti rafale iz dvorišta... Bivaju zauzeti gotovo svi hodnici, većnica, dvorište, stepenište... Ceo kolaž predstavlja istoriju novog sveta XX veka, kako su ga neki nazvali – „vrli novi svijet“. Vođeni individualnom motivacijom, građani su dobili mogućnost da sami napišu svoju istoriju. Nakon celog sata gledaoci izlaze iz ovog uzavrelog prostora na već opustošenu ulicu i kreću ka Sinagogi, u kojoj se dešava poslednji deo Madačeve tragedije. Ovde se ponovo odigrava sudbina Ane Frank i prizor poslednje večere koja je i centralni motiv predstave u ovom prostoru. Nije slučajno da je baš poslednja scena postavljena ovde. Ovo je simbolično otvorilo i preselilo teatar Subotice u ovu zgradu koja će postati centar dešavanja Ristićevih predstava narednih godina. [132] Ova scena, koja navodi na temu besmisla istorije, [133] kao da briše jaz između svakodnevnog života i pozorišta upravo teatralizacijom životnih formi.

Može se reći da je ova predstava spojila i preplela svoju teatralnost s teatralnošću grada, a da je u relativno kratkom periodu uticaj KPGT-a doprineo tome da dobar deo predstave dobije dobre kritike i poštovanje gledalaca. S neverovatnim interesom dočekivani su nastupi Subotičana po celoj tadašnjoj Jugoslaviji. Organizovali su Šekspir-fest '86, Molijer-fest 87', YU-fest 88'⁷, 91' i mnoge druge.

U mnogim intervjuima Ristić je govorio da Narodno pozorište u Subotici zajedno s celim gradom „počinje da diše punim plućima”. Međutim, svojim nekonvencionalnim pristupom pozorišnom činu i prostorima grada izazvao je otpor gradskih struktura, pa se nakon desetak godina borbe s vlastima povukao s mesta upravnika pozorišta i ideju KPGT porodice prebacio u prostorije Sokolskog doma, a kasnije u Beograd, u objekat stare šećerane.



„Long play”, Goran Stefanovski u režiji Nade Kokotović, Obala jezera Palić

⁷ Subotica, Budva, Kotor, Beograd, Novi Sad, Kruševac, Priština, Bled, Zagreb, Dubrovnik, Split, Imotski, Opatija, Poreč, Pazin, Sarajevo, Mostar, Titograd, Skoplje i Ohrid.



4. PROSTORI SUBOTICE KAO AMBIJENTALNE POZORNICE KPGT-A

4. 1. Uvod

Mnogi svetski festivali, kao i neki u našem okruženju, neguju ambijentalno pozorište. Međutim, kako tvrdi Branislava Liješević, umetnička direktorka i selektorka smederevskog festivala „Tvrđava teatar”, niko osim Ljubiše Ristića i umetnika KPGT-a nije uspeo da formira ceo festival posvećen samo ambijentalnom pozorištu, što je njima pošlo za rukom kroz projekat YU-festa. [134]

Ono po čemu je ovo pozorište bilo poznato u celoj bivšoj Jugoslaviji jesu brojni festivali kojim su aktivirali čitave gradove s njihovim okolinama. Iz tog razloga, potrebno ih je dodatno istražiti te

istaći njihovu vrednost, jer se jedino tako može sagledati značaj i širinu prostornog zauzimanja i uticaj na urbani život Subotice.

Predstava	Režija	Prostor igre	Vlasništvo	Mesto	Scena	Gledalište	Kretanje gledalaca
Hamlet	Vito Taufer	Letnja pozornica	javno	spolja	Postojeća, izgrađena	postojeće	sedenje
Otelo	Nada Kokotović	Ženski štrand	javno	spolja	Štrand, jezero	Vojni pontoni	sedenje
Makbet	Zlatko Sviben	šuma	javno	spolja	šuma	izgrađeno	sedenje
Tit Andronik	Dušan Jovanović	zid smrti	javno	unutra	Zidovi i "pod" zida smrti	Kružno, pri vrhu zida	sedenje
Julije Cezar	Janez Pipan	Velika terasa	javno	spolja	Velika terasa	izgrađeno	Sedenje, vodjeno
Ričard Treći	Ljubiša Ristić	park	javno	spolja	Šuma, šetalište	šetalište, izgrađeno	slobodno, vodeno
Everything and nothing	Kača Čelan	Zid smrti	javno	unutra	postojeca	Kružno, pri vrhu zida	sedenje

Šekspir fest, 1986.

Ukoliko posmatramo tip pozorišta u predstavama ovih festivala, možemo zaključiti da su najčešće aktivirani neteatarski prostori i princip otvorenog ambijentalnog pozorišta, kao i da se sve predstave odigravaju noću, pod veštačkim svetlom i bakljama. Manji broj predstava predstavlja tip zatvorenog ambijentalnog pozorišta. U većini slučajeva za gledaoce je korišćena forma veštačkog gledališta, specijalno formiranog za svaku pojedinačnu lokaciju, dok je za scenu najčešće korišćen postojeći ambijent, prirodni teren, objekat... Dva objekta efemerne strukture, takozvani „Globe teatar”, tj. zid smrti, i šator „Gordana”, opsluživali su nekoliko predstava i bili postavljeni na nekoliko lokacija u centru Subotice i na Paliću.

Predstava	Režija	Prostor igre	Vlasništvo	Mesto	Scena	Gledalište	Kretanje gledalaca
Mizantrop	Nada Kokotović	Teniski teren	javno	spolja	Teniski teren	Pored terena	sedenje
Don Žuan	Ljubiša Ristić	Ludaš, jezero	javno	spolja	Obala jezera	Obala, čamci	Slobodno, sedenje
Tartif	Ljubiša Ristić	Sinagoga	javno	spolja	Luna-park	U dvorištu	Slobodno, sedenje
Škola za žene	Janez Pipan	Letnjikovac	privatno	spolja	Objekat unutra i balkon	Izgrađeno	sedenje

Molijer fest, 1987.

U većini predstava ambijent je u potpunosti iskorišćen, svi njegovi potencijali, ali i nedostaci, pretvoreni su u deo predstave. Gotovo da ne postoje slučajevi slabog kontakta s ambijentom, dok su predstave koje se u potpunosti oslanjaju i odnose na prostornost i

sceničnost ambijenta veoma česte u radu Ljubiše Ristića i njegovih saradnika.

Predstava	Režija	Prostor igre	Vlasništvo	Mesto	Scena	Gledalište	Kretanje gledalaca
Esterházy	Lalić István	Palić, šator	javno	spolja	Izgrađena, šator	Izgrađena, šator	sedenje
Misa u a-molu	Ljubiša Ristić	Sinagoga	javno	unutra	postojeća	postojeće	sedenje
Čudotvorac	Haris Pašović	Kelebija, majdan	javno	spolja	obala	izgrađeno	sedenje
Mansarda	Nada Kokotović	Gradska biblioteka	javno	spolja	dvorište	stolice	Stojanje, sedenje
Put u Nikaragvu	Haris Pašović	sinagoga	javno	unutra	postojeća	postojeće	sedenje

Danilo Kiš YU fest 1991.

Ukoliko posmatramo prostore u odnosu na autentičnost nepozorišnog okruženja, razlikujemo prirodno okruženje, ruševine istorijskih objekata i napuštene građevine, industrijske i sakralne objekte. Prirodni ambijenti koji su bili deo ovih festivala i predstava jesu: šuma na Paliću, jezera Palić i Ludaš te kupalište Majdan. Ciglana je bila industrijski objekat, van funkcije, razrušen. Sinagoga predstavlja jedini sakralni objekat u opusu neteatarskih prostora, ali ujedno i jedini koji je na nekoliko godina pretvoren u stalnu scenu KPGT produkcije. Kada su u pitanju napušteni prostori, dolazimo do interesantnog zaključka, budući da su mnoge pozornice prethodno bile napuštene, zapuštene i zaboravljene lokacije. U pitanju su: Sinagoga, Ciglana, Velika terasa i Letnja pozornica, koji dugo uopšte nisu korišćeni. Prostori s utilitarnim funkcijama jesu: Velika terasa, šetalište u šumi, Ženski štrand, Gradska kuća, Trg Slobode, Zoo-vrt... kao i teniski tereni koji predstavljaju prostor za rekreaciju i sport. Nasuprot snažnom kontekstu ovih gradskih repera, izgrađena su, ili prilagođena predstavama, tri značajna objekta efemernijeg karaktera: Glob teatar (zid smrti), šator Gordana i luna-park.

Lokacija	Osnovna namena	Trenutna namena	Značaj prostora	Turistički značaj (1veliki, 3mali)	Stepen očuvanosti (1 očuvano, 3 neočuvano)	Prostori za predstave
Trg slobode	trg	trg	gradski	1	1	trg
Narodno pozorište	pozorište	Gradište-pozorište	regionalni	1	u izgradnji	objekat+dvorište
Gradska kuća	administracija	administracija	regionalni	1	1	objekat+atrijum
Sinagoga	Sakralni pr.	Sakralni prostor	regionalni	1	2	objekat+dvorište
Sokolski Dom	Sport, kultura obrazovanje	Kulturno sportski "kontejner"	regionalni	2	2	Objekat, plato
Ciglena	industrija	-	gradski	3	3	objekat
Ženski štrand	kupalište	Ugostiteljstvo	gradski	1	1	platforma
Letnja pozornica	pozorište	Pozorište, bioskop	gradski	2	1	objekat+pozornica
Velika terasa	Kur-salon	Kongresni centar	gradski	1	1	objekat+terasa
Šuma	šetalište	šetalište	gradski	2	1	koridor, park
Teniski tereni	rekreacija	rekreacija	gradski	2	1	Rekreativni prost.
Zoološki vrt	zoovrt	zoovrt	regionalni	1	1	koridor, park
Ludaš jezero i obala	Jezero, obala	spec. prir. rezervat	regionalni	1	1	obala
Majdan	iskopina	kupalište	gradski	3	2	obala
Šator Gordana	pozorište	-	efemerni	-	-	montažni objekat
"Zid smrti"	zabava	-	efemerni	-	-	montažni objekat
Luna-park	zabava	-	efemerni	-	-	montažni objekat

Tabela, prostori Subotice

2. Javni prostori i objekti kao ambijentalne pozornice



Trg Slobode



Centralna zona Subotice



TROTRŽJE: TRG REPUBLIKE – TRG SLOBODE – TRG CARA JOVANA NENADA

Gradsko jezgro Subotice predstavlja jedinstven eklektički spoj u državi i upravo iz tog razloga proglašeno je za prostornu kulturno-istorijsku celinu još 1986. godine (rešenjem MZZSK Subotica br. 101-4 od 13. 12. 1986), a za gradsko jezgro od velikog značaja proglašeno je 1991. godine (Sl. list SRJ 25/91). Svi slojevi gradogradnje koji su se u kontinuitetu odvijali od XIV veka do danas sadržani su u ovom prostoru. [135]

Kao i svako urbano naselje, Subotica poseduje veliki trg, odnosno trotržje koje čine Trg slobode, Trg republike i Trg cara Jovana Nenada. „Ovaj sistem glavnih gradskih trgova organizovan je oko ikoničke subotičke Gradske kuće i gradi urbani foaje za potrebe svojih

javnih zdanja, koja mu daju karakter.” [136] Može se slobodno reći da Narodno pozorište, Gradska biblioteka i Muzička škola od Trga slobode zapravo čine trg kulture, stara Franjevačka crkva i Otvoreni univerzitet od Trga cara Jovana Nenada prave trg kulturno-obrazovnog karaktera, dok Trgu republike objekti koji ga okružuju daju kulturno-umetnički karakter. „Iz tog urbanog i kulturnog središta zrakasto se širi ulična mreža, povezujući ga sa preostalim objektima i prostorima kulture.“ [137] Najveći i možda najznačajniji za čitanje istorije grada i celog okruga jeste Trg slobode, čije se ime menjalo u skladu s vladajućim ideologijama i vlastima, što se dešavalo čak nekoliko desetina puta. Svoju današnju fizionomiju dobio je pre jednog veka, kada je izgrađena nova Gradska kuća. Na Trg izlaze najznačajniji objekti ovog grada – Gradska biblioteka (Varosi konyvtar, 1895–1896, arh. Ferenc Rajhl, izgrađena u stilu eklekticizma, spomenik kulture od velikog značaja), Gradska kuća (1908–1912, Deže Jakab i Marcel Komor, izgrađena u stilu mađarske secesije, spomenik kulture od izuzetnog značaja), Narodno pozorište / Narodno kazalište / Népszínház (1854, Janoš Škulteti, izgrađeno u stilu klasicizma⁸, spomenik kulture od velikog značaja) i mnogi drugi.⁹

Prostor Trga možemo nazvati pozornicom Subotice, budući da se na njemu organizuju gotovo svi koncerti i događaji na otvorenom. Ovaj prostor predstavlja mesto okupljanja građana i ima veliku vrednost u sociološkom smislu – često se koristi zbog velike slobode kretanja na njemu. Objekti koji okružuju trg deo su arhitektonskog identiteta Subotice.

Snažan duh postojeće arhitekture, relacije i kontrasti u odnosu na gradilište Narodnog pozorišta (Narodno kazalište, Népszínház), kao i njihova specifična sceničnost, čine ih idealnim za različite scensko-izvođačke umetnosti. Potencijal ovih prostora prepoznao je i Ljubiša

⁸ 1904/07. deo u Ul. Ive Vojnovića, 1915. izgorela pozorišna sala, 1925-27. adaptacija u bioskop, arh. Oton Tomanić, Vasa Stefanović i Kosta Petrović, 1945. pozorište, neoklasicizam; 2007. do danas – rekonstrukcija.

⁹ U daljem radu će biti više reči o pojedinačnim objektima.

Ristić, te je na Trgu organizovana i jedna od scena predstave „Madač – komentari“, koja je bila prva ambijentalna predstava odigrana na subotičkom trgu. U ovoj predstavi čitava spektakularna i svetlucava TV istorija sveta odigravala se u oblacima vodenih kapljica subotičke fontane, baklji, dimnih zavesa, uz pop muziku. Na Trgu se scenski prostor stapao sa životom grada i prirodnim gradskim ambijentom. U tom turbulentom satu preklapili su se snažna slikovna snaga scena i intenzitet priča s naglim prekidom. [138]

Veoma je značajno i to da su autori odlučili da ovaj deo predstave bude potpuno javan i slobodan za sve građane i posetioce. Može se reći da je ovo možda bio način da se pokaže šta se sve moglo očekivati od pozorišta u tom periodu.



Trg slobode, fontana, prizor iz predstave „Madač – komentari“



Trg slobode, fontana, prizor iz predstave „Madač – komentari“

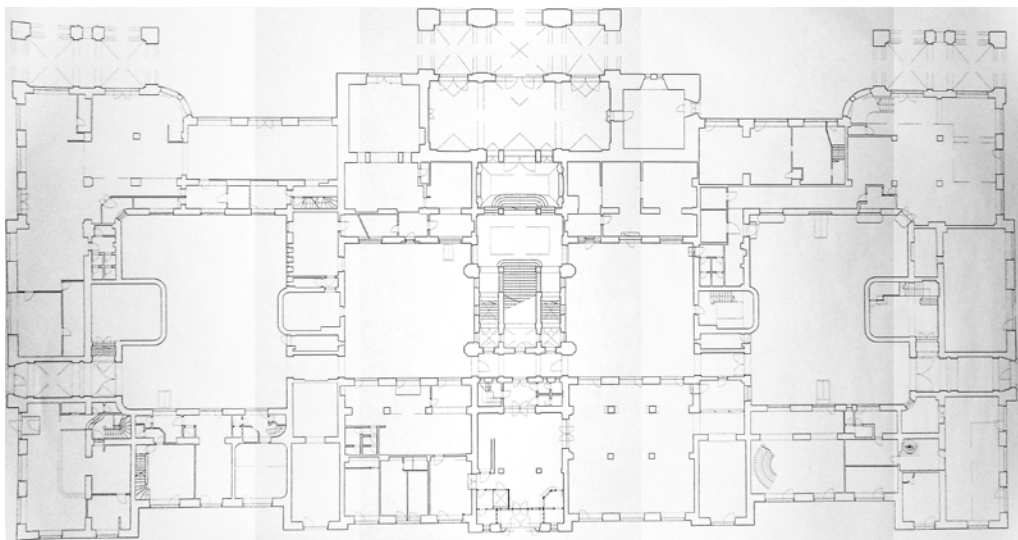


GRADSKA KUĆA

Ovaj spomenik kulture od izuzetnog značaja jedan je od objekata na Trgu slobode. Građen je od 1908. do 1912. godine, a projektovale su ga poznate arhitekta Marcel Komor i Deže Jakab u mađarskoj varijanti secesije. [139] Ova dvojica budimpeštanskih majstora pobedila su na konkursu za novu Gradsku kuću Subotice. Gradnja je završena za samo dve godine, ali su se naredne dve graditelji bavili ukrašavanjem enterijera ovog monumentalnog zdanja. „Komor se više bavio gradnjom i spoljnim izgledom a Jakab

unutrašnjošću i dekorativnim detaljima s motivima lale, karanfila i elemenata narodne umetnosti seljaka iz Erdelja.”[140]

Arhitektonski koncept u okvirima pravougaone osnove, upotpunjen ugradnjom novih materijala, dekorativnim detaljima, kao i funkcionalnim rasporedom prostorija, bio je novina za celu Srednju Evropu. U skladu sa svojom osnovnom namenom, glavni administrativni centar Subotice oblikovan je tako da bude dominantan masiv centralnog gradskog jezgra. Objekat je visok 76 metara (u osnovi: 106,08 i 55,56 m), a terasa vidikovca nalazi se na visini od 45,5 metara. Prizemlje objekta predviđeno je za lokale i gradsku kafanu (prostor u kom je trenutno restoran brze hrane McDonald's) te reprezentativne zanatske i trgovinske radnje. Najveći deo objekta zauzimaju sadržaji koji predstavljaju administrativni centar grada. U severnom delu nalaze se tri svečane većnice i kancelarije gradonačelnika. Objekat ima četiri unutrašnja dvorišta koja obezbeđuju dnevno svetlo i šest stepenišnih vertikalna koje olakšavaju komunikaciju između svih delova objekta. [141]



Horizontalni plan, Gradska kuća

Subotička Gradska kuća proglašena je kulturnim spomenikom 1967, a čak poslednjih sto godina ovaj objekat predstavlja jedan od najistaknutijih urbanih repera Subotice. Od kraja šezdesetih pa sve do

početka devedesetih godina prošlog veka, u prostorijama gradske kuće odvijali su se različiti kulturni programi, te je objekat nosio nezvanični naziv „Dom kulture”. Poslednjih decenija XX veka u prostore se ponovo useljavaju administrativni sadržaji, koji su tu i danas.

Potencijal ovog sceničnog, gotovo bajkovitog zdanja neupitan je i mnogostruk. Godinama inspiriše različite umetnike, motiv je mnogobrojnih slika, fotografija, filmova pa i spotova popularnih pevača. Najatraktivnija prostorija je „Velika većnica”, u kojoj se održavaju različite manifestacije i kulturni događaji, ali je ipak najpoznatija po venčanjima. Sasvim je sigurno da mnogi dolaze iz celog sveta da bi se venčali baš u ovom prostoru, koji se nalazi i na evropskom putu secesije „Art Nouveau European Route”. [142]

Osim toga, neverovatnu arhitekturu prepoznali su mnogi stručnjaci, turisti, pa i režiser Ljubiša Ristić, koji je ceo čin jedne predstave razvio baš u ovom objektu. U pitanju je pominjana predstava „Madač – komentari”. Korišćeni su gotovo svi nivoi ovog zdanja, te je ono postalo ambijentalna pozornica stogodišnje istorije Subotice. Tokom ove predstave gledaoci su ispunili gotovo sve pore ove zgrade, a na suptilan način prikazano im je nekoliko slojeva novije istorije sveta. Tokom ove predstave, u strogom administrativnom, i tada kulturnom centru grada, građani su prvi put kroz zgradu mogli da se kreću slodobno i samostalno, pa su mnogi prvi put videli objekat u potpunosti. Osim toga, slobodno kretanje sugerisalo je da sami pišemo svoju istoriju i da je svako na drugačiji način doživljava i vrednuje. Za ambijentalni teatar KPGT-a ovaj deo predstave je veoma važan, jer je potpuno ukinuo četvrti zid.





NARODNO POZORIŠTE

Objekat Narodnog pozorišta (Nepszin haz) izgrađen je 1854. i od tada dominira centrom Subotice. Projekat je delo arhitekta Janoša Škultetija (Scultety János). I pored gotovih planova i postavljenih temelja, građenje je zbog buržoaske revolucije bilo prekinuto. Međutim, ovaj grad, tada palanka, ipak je dobio svoje prvo pozorište. Konceptualno, ovaj objekat osmišljen je kao funkcionalni sklop dve celine – hotela i teatra. Ujedno, okupio je sva kulturna dešavanja triju

najmnogobrojnijih nacionalnih zajednica¹⁰, pa tada postaje centar gradskih kulturnih dešavanja bez nacionalnih obeležja.

Pozorište je locirano u samom centru zaštićenog gradskog jezgra, a omeđeno je ulicom Borisa Kidriča, Vojnovićevom ulicom, ulicom Branislava Nušića i na jugozapadu izlazi na Trg slobode. Ulazni portik orijentisan je prema trotržiju.

Koliko je objekat značajan za današnji izgled grada govori i činjenica da je izgradnja ovog spomenika kulture od velikog značaja pokrenula urbanizaciju centralnog jezgra Subotice.

„U građevinskom smislu objekat je izveden kao klasično zidani objekat s masivnim zidovima od opeke, trakastim temeljima od opeke bez proširenja stopa, svodnim konstrukcijama prizemnog pojasa, s ravnim tavanskim konstrukcijama od balvana. Krovna konstrukcija je izvođena od drveta, prekrivena limom i biber crepom.” [143]



Narodno pozorište, Horizontalni pla pre rekonstrukcije

¹⁰ Viktorija Aladžić, <https://www.youtube.com/watch?v=n3MvsxULSpY>

Portik krasi šest korintskih stubova, a ceo objekat građen je u klasicističkom stilu. Početkom XX veka izvršen je niz konstruktivnih adaptacija, ali i dekorativnih intervencija koje „su u velikoj meri definisale konstruktivni i funkcionalni koncept objekta, kao i sam enterijer. 'Ukidanjem' dela masivnih zidova i stubova, montažom čeličnih stubova sa 'uvlačenjem' čeličnih nosača preko njih, izmenjeni su arhitektonski koncept i obrada enterijera hotelskog i pozorišnog krila, ali i ulaznog hola. Izvedena je rekonstrukcija glavnog stepeništa 'uvlačenjem' čeličnih profila ispod gazišta bočnih krakova umesto zidanih svodova. Stolarija je u velikoj meri zamenjena novom, karakterističnom za prekretnicu vekova. Čitavo fasadno platno dobilo je dekorativnije elemente eklektike i secesije, u vidu horizontalne podele fasadnog platna u prizemnom pojasu, te dekorativniju obradu oko otvora, u vidu konzola, girlandi i sl.” [144] U nekoliko navrata objekat je pretrpeo požare, ali i zatvaranja zbog opasnosti od urušavanja. Tako je 1915, nakon požara u kom je stradala balska dvorana, ovaj prostor adaptiran u pozorišnu salu. Za narednu adaptaciju, sredinom dvadesetih godina XX veka, bili su zaduženi Oton Tomanić, Vasa Stefanović i Kosta Petrović. Ovo pozorište u nekom momentu postaje i bioskop, da bi 1945. godine ponovo postalo pozorište.

Godine 1985, s dolaskom Ljubiše Ristića [145], stara balska dvorana dobija odlike pozorišne „crne kutije”. Ubrzo potom velika sala biva proglašena neupotrebljivom. Sve do početka devedesetih godina prošlog veka sala se koristila samo u nekoliko navrata. [146]

Neadekvatno održavanje učinilo je da se ovaj objekat gotovo zatvori, da bi 2007. godine bila započeta rekonstrukcija ovog spomenika kulture od velikog značaja. Danas on ponovo postaje mesto građenja i iščekivanja.

Od početka izgradnje pa do danas, dominantna struktura ovog zdanja oduvek je određivala identitet Subotice. Istorija ovog pozorišta potvrđuje njegovu vrednost u arhitektonskom, urbanističkom i istorijskom smislu, ali i njegov značaj kao kulturne institucije.

O potencijalima Pozorišta može se govoriti u dvama vremenskim okvirima: sadašnjosti i gradilištu i budućnosti i savremenom objektu pozorišta koje čuva tradiciju gradskog repera u arhitektonskom i sadržajnom, pa i ideološkom smislu.

Manifestacija „Noć muzeja” i Departman za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu nekoliko puta „otvarali” su gradilište i nalazili različite načine da pokažu građanima Subotice svoje zamisli.



prizor iz predstave „Madač – komentari“

Osamdesetih godina prošlog veka pozorište KPGT radilo je u prostorijama ovog zdanja. Mnoge predstave održane su na kamernoj sceni, dok je predstava „Madač – Komentari“ predstavila salu teatra kao nebesko mesto s kog je započet celovečernji događaj, a dvorište pozorišta kao mesto rajskog vrta, zabave i okupljanja na svadbi. U

aktiviranom prostoru dvorišta ceo teatarski događaj odigrava se na velikom stolu (i oko njega) koji nosi različite simbole. Ovi događaji izuzetno su značajni jer je publika koja je prizor u sali posmatrala sa scene videla kako se pozorišni čin odvija i u neteatraskim delovima pozorišnog objekta, poput dvorišta, koje posle malih intervencija može postati scena.



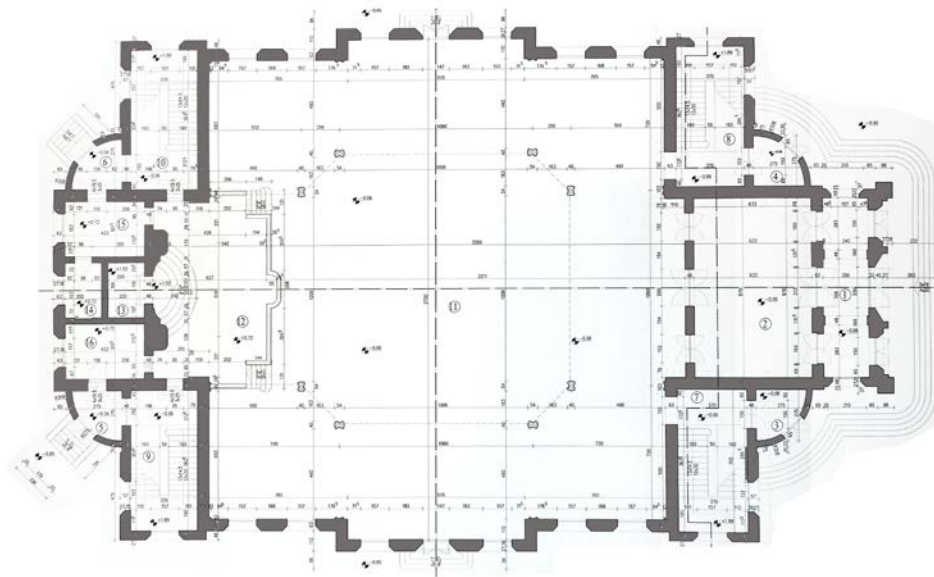
SINAGOGA

Graditelji Sinagoge bili su Marcel Komor i Deže Jakob, majstori svog posla i čuveni graditelji koji su 1902. godine ulepšali grad. Sinagoga je locirana u okvirima zaštićenog jezgra Subotice, na Trgu Komora i Jakaba br. 6.

Ovaj objekat ima izuzetan istorijski, kulturni, materijalni, umetnički, arhitektonski i estetski značaj, i u konstruktivnom smislu jedinstven je u našim krajevima. [147]

“Oplemenjena vitražima iz ateljea Mikše Rota i keramikom iz pečujске fabrike keramike 'Žolnai', ona predstavlja jedinu sinagogu u Evropi koja nosi stilska obeležja mađarske varijante secesije.” [148]

Projekat Sinagoge je zaobišao do tada aktuelnu konzervativističku arhitektonsku školu, jer je ugradnjom mađarskih i drugih secesionističkih elemenata donekle, doduše u maloj meri, „izneveren” osnovni koncept izgradnje jevrejske crkve. Iz tog razloga odlučili su se da hram pokriju kupolom u obliku šatora (šator sedam zaveta), postavljenom nad osmostranim tamburom, sa četiri sporedne kupole. „Oblikovana je kao sveobuhvatno umetničko delo s jedinstveno rešenim eksterijerom, enterijerom, mobilijarom i detaljima.” [149] Umerena dekorativnost u kojoj se prepliću uticaji narodne umetnosti i istoka upotpunjena je opekom i bojenom žolnai keramikom.



Horizontalni plan, Sinagoga

Verski objekat jevrejske zajednice nakon dva rata biva napušten. Spomenikom kulture proglašen je 1975. godine. Četiri godine kasnije, putem darodavnog ugovora, Sinagoga biva predata

lokalnoj samoupravi uz obavezu da je obnovi. Tako ovaj objekat izuzetne važnosti za arhitekturu Subotice postaje skladište i gradilište. Međutim, od 1985. do 1988. bio je stalna scena pozorišta KPGT. Godine 1990. Sinagoga je proglašena spomenikom kulture od izuzetnog značaja. Od tog momenta opet biva zapostavljena, uz povremene akcije rekonstrukcija. Kako je objekat pretrpeo mnoga oštećena u prethodnim decenijama, 1996. godine odlučeno je da bude uvršten na listu 100 najugroženijih spomenika kulture svetskog spomeničkog fonda.

Trenutno je objekat moguće posetiti samo u „Noći muzeja“ ili po najavi, uz malu grupu i plaćanje ulaza. Rekonstrukcija je u toku i prema izgledu fasade – uspešno se privodi kraju.

Potencijali ovog objekta u scenskom ili bilo kakvom drugom smislu proizilaze iz same arhitektonike zdanja, ali i istorijske pozadine.



prizor iz predstave „Madač – komentari“

Za rad KPGT-a ovaj objekat je najznačajniji prostor u gradu, u njemu su odigrane brojne predstave subotičke pozorišne grupe. Sinagoga je doživela najveće transformacije prilikom njene reutilizacije u teatar. Efemerna scena i gledalište od drveta izgrađeni su iznad postojećih secesijskih sedalica kako bi ove bile zaštićene. Iako najznačajnija i najuigranija scena KPGT-a, ovaj objekat nikada nije bio korišćen kao teatar nakon osamdesetih godina.



Pogled na novo gledalište

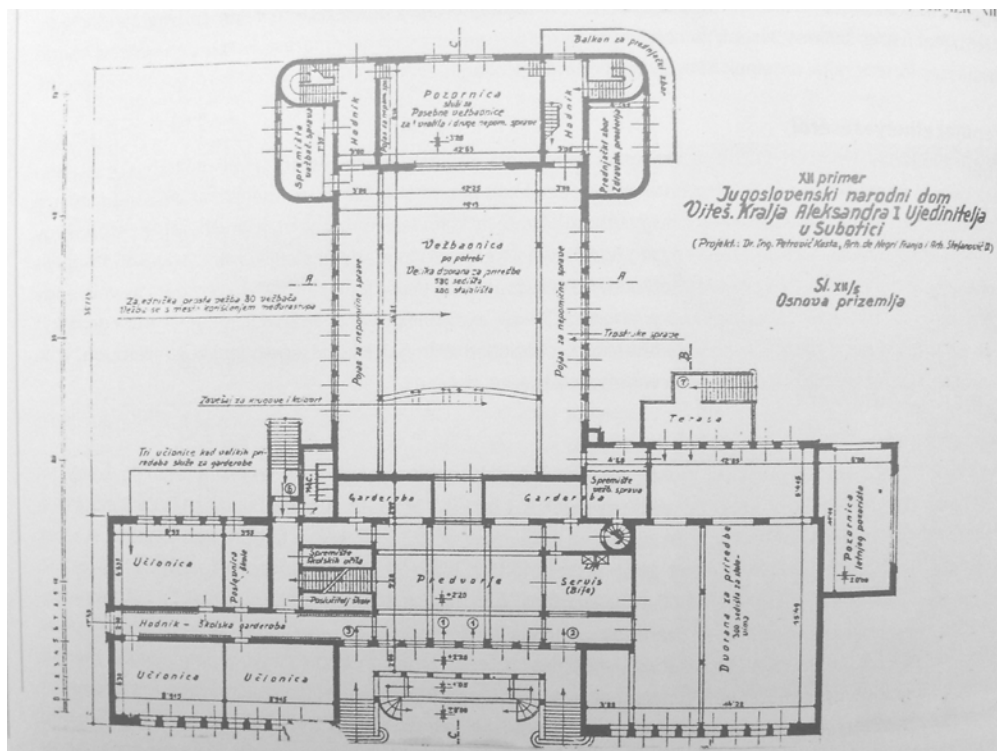


SOKOLSKI DOM, JADRAN, KPGT

Subotica je 1936. godine dobila svoj Sokolski dom, koji je nosio naziv Jugoslovenski narodni dom viteškog kralja Aleksandra I ujedinitelja. Ovaj objekat projektovani su Kosta Petrović i Franjo de Negri i izgrađen je kao „urbanističko–funkcionalna celina sa sokolskim vežbalištem i letnjom pozornicom”. [150] Sokolski dom reprezentativne arhitektonske vrednosti dominirao je gradskim centrom jugoslovenske Subotice. Ovim potezom grad je dobio najveći sportski centar u zemlji, terene, staze, prostorije za treniranje, dve dvorane, letnju pozornicu,

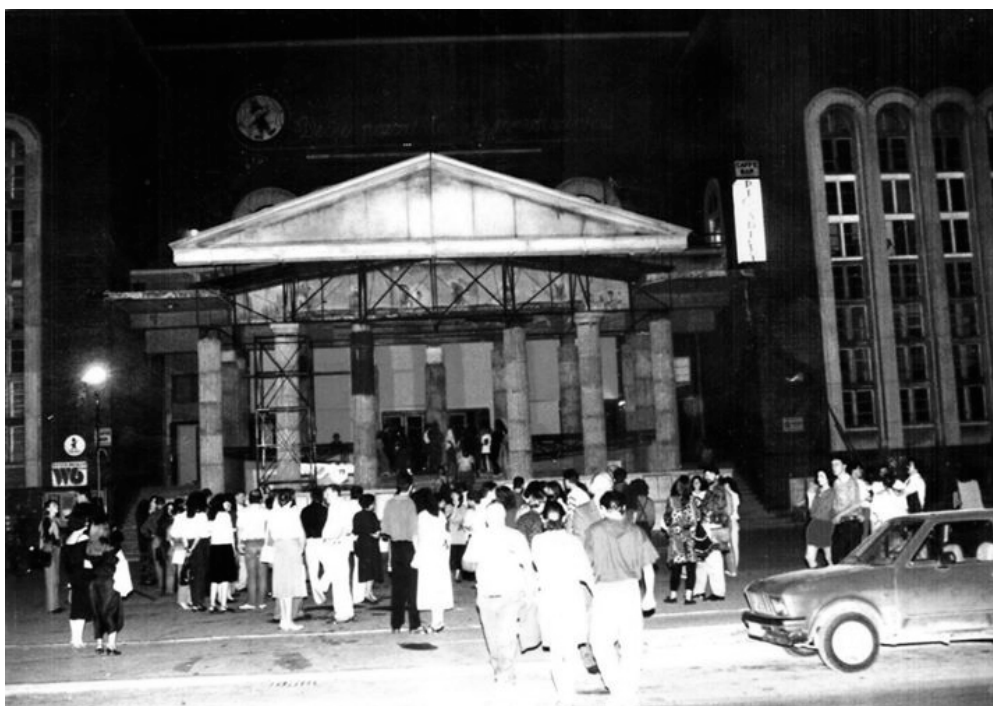
lutkarsko pozorište, biblioteku, centralnu osnovnu školu... U jednom objektu našli su se svi potrebni sadržaji za kulturno i sportsko uzdizanje građana. Bogatstvo sadržaja bilo je izazov za projektante, koji su na kraju osmislili kuću što je predstavljala jedinstvenu “funkcionalno arhitektonsku novinu koja je doprinela da se logičnim i racionalnim povezivanjem prostora ostvari harmonija u celokupnom radu i poslovanju objekta”. [151]

Za razliku od drugih sokolskih domova u državi, ovaj dobija modernistički izgled u okviru pročišćene forme. I kao takav jedini je monumentalni predstavnik moderne u Subotici, odnosno Monarhiji koja je vladala u tom periodu. [152] Objekat je „jednostavne arhitekture, obrađen crvenom fasadnom opekam, a jedini dekorativno-plastični element ima oko vertikalnih kontinualnih prozora, u vidu opšavne trake...” [153]



Horizontalni plan, Sokolski dom

Austrougari su tokom Drugog svetskog rata izgradili centralno stepenište na glavnoj fasadi i tako formirali lik doma koji je ostao nepromenjen do danas. Osim toga, glavna sala za sokolske priredbe biva pretvorena u bioskopski prostor¹¹, koji je funkcionisao sve do 1995. godine, kada se u salu nekadašnjeg „Jadrana” useljava pozorišna grupa KPGT koja svojom scenskom tehnikom zauzima deo ovog prostora. Sala bioskopa, koja je pretvorena u teatar sa gledališnim kapacitetom od 266 mesta, bila je ujedno i najveći „fizički” izazov za ovu teatarsku grupu. Reutilizacija je rađena po projektu arhitekta i scenografa Ištvana Hupka. Ova rekonstrukcija vidljiva je i danas – nekadašnje galerije svečane sale pretvorene su u radne galerije, dok su galerije za gledaoce i lože zatvorene. Pozorište s novom crnom kutijom postalo je tako najproduktivnija zatvorena scena KPGT-a.



Sokolski dom, pre početka predstave

¹¹ U periodu Drugog Svetskog rata, u Dom se useljava omladina “Levente”. Po projektu arhitekta iz Budimpešte, Bele Astaloša, sala za priredbe je adaptirana u bioskop sa 755 sedišta. Objekat prvi put dobija sve instalacije, ventilaciju i grejanje.

Sokolski dom ima dva teatra u svojoj fizičkoj strukturi – „Dečje pozorište” i „Narodno pozorište”¹² – i trenutno se u njemu nalazi i Omladinski kulturni centar „Skladište” te mnogi sportski savezi grada Subotice.

Iako nikada zvanično nije dobio naziv „Dom kulture“, ovaj objekat to svakako jeste, jer su u njemu preovlađivali kulturni sadržaji, i u funkcionalnom i u prostornom smislu. Potencijali ovog objekta sa stanovišta kulture i teatra zaista su veliki. Objekat s dve velike scene i nekadašnjom otvorenom pozornicom, velikim prostorima idealnim za različite kulturne, umetničke i scenske događaje, mogao bi postati kulturni centar koji bi okupljao umetnike iz Subotice i okoline.

U prostorima Sokolskog doma pozorište KPGT uspešno je izvelo više desetina predstava. Magija teatra mogla se osetiti već na platou, dok su gledaoci u redovima čekali na ulaz. Predstave su ispunjavale sve prostorne kapacitete ovog objekta, od foajea, hodnika, gledališta i, naravno, scene. U rad ove glumačke grupe donekle je vraćen format crne kutije. Osim toga, sala u kojoj su nastajale ambijentalne predstave funkcioniše kao najaktivnija pozorišna sala i dan-danas, a građani među sobom često ovaj objekat nazivaju KPGT.

¹² Po početku radova na gradilištu, Skupština opštine Subotica dala je instituciji Narodnog pozorišta salu bivšeg bioskopa Jadran na korišćenje na pet godina. Nova scena nazvana je “Jadran”.



MOLCEROVA CIGLANA

Rast i urbanizaciju grada krajem XIX i početkom XX veka pratile su četiri subotičke ciglane: Molcerova, Mačkovićeve, Glidova i Prokešova. Ovaj močvarni grad, okružen ravnicom, imao je pogodno zemljište za izradu proizvoda od opeke.

Ciglanu „Molcer” osnovao je 1898. godine Johan Molcer, austrijski građevinar, pozvan od lokalnih vlasti da pomogne izgradnju pozorišta u centru grada. Sve do Prvog svetskog rata ciglana radi pod istim uslovima, a posle završetka sukoba nastavlja da funkcioniše kao „novo ortačko, javno trgovačko društvo članova Molcer Kalora, dr Prokeš Mihajla i Glid Marije (udove Glid Bernata)”. [154] Udruživanja koja su se desila nekoliko godina kasnije bila su posledica vladajuće

ekonomske krize. Ciglana, koja je proizvodnju od samog osnivanja promovisala kao rezultat kvalitetnog ručnog rada, nastavlja da radi i tokom Drugog svetskog rata. Budući da je još uvek bila u posedu porodice Molcer, država je sumnjala na saradnju vlasnika s okupatorom, te im je celokupna imovina nacionalizovana 1946. godine. Iste godine ciglana prestaje s radom a preduzeće postaje državno.

Ova arhitektonsko-urbanistička celina nalazila se u industrijskoj zoni, na samo petanaest minuta od centra starog grada. Prvi put je prikazana na mapi grada iz 1928. godine.

Izvesno je da je Molcerova ciglana tokom svog postojanja doprinosila izgradnji i ekonomiji grada, ali činjenice govore da se radilo i sa 20-30 posto kapaciteta, jer se radilo pretežno ručno. Vrlo je verovatno da je to proisteklo iz želje da proizvodi budu što kvalitetniji.

Kada govorimo o sociološkom kontekstu, treba napomenuti konstantnu želju Subotičana da borave u ovakvim prostorima. Tako su sedamdesetih i osamdesetih godina građani ovde napravili kupalište. Kupali su se u okvirima starih majdana, dok je osamdesetih ovde nastao i prvi nezvanični subotički fajt-klub (fight club). [155]

O kontekstu ambijentalnosti ove prostorne celine možemo govoriti paralelno, "iz dva vremena", jer je sadašnje stanje znatno drugačije od onog iz osamdesetih godina prošlog veka. Godine 1988. srušen je čuveni Molcerov dimnjak, te tako i sećanje na radne dane ove industrije počinje da bleedi, a fotografske zapise gotovo je nemoguće naći. Trenutno, brisana ravnica ne priča jezikom kojim je kompleks Molcerove ciglane nekada govorio...

Još od tog perioda postoji tabla koja ukazuje na opasnost i zabranu prilaženja iskopima, a kada je pre nekoliko godina ovaj prostor prekriven zemljom i bukvalno izbrisan s lica zemlje, počele su nove borbe grada, države, ali i stare porodice.

Naglašena sceničnost i potencijal kakav industrijski objekti imaju, u svetu već dugo predstavlja predmet različitih rekonstrukcija i

reutilizacija. Mnogi objekti „industrijske arheologije“ dobili su svoju novu namenu i upotrebnu vrednost u različitim sredinama Evrope i sveta.

O značaju Molcera za Suboticu govori i činjenica da njegova dela predstavljaju prave spomenike arhitekture u ovom gradu, dok su najznačajniji od svih – šest korintskih stubova na zgradi pozorišta, koji „i danas predstavljaju jedan od zaštitnih znakova grada“. [156]

Kako u periodu koji se istražuje ovaj kompleks nije bio u vlasništvu Molcerovih naslednika, odnosićemo se prema njemu kao prema javnom prostornom sklopu.

Prostorna celina Molcerove ciglane jedina je lokacija s karakterom industrijskog nasleđa koja je poslužila kao ambijent u predstavama grupe KPGT. Neke od njih su „Zločin i kazna“ i „Braća Karamazovi“ Saše Milenkovskog i „Edip“ Teatra Roma Pralipe iz Skoplja. Ovaj period veoma je značajan za ciglanu jer joj je na neki način produžio život. O razlozima zašto baš ova a ne neka druga od četiri gradske ciglane, ne vredi govoriti. Možda je presudilo stanje i nerešena vlasnička situacija, činjenica da je prostor nacionalizovan i zaboravljen, a zainteresovanost vlasnika neglektirana; a možda i to što upravo iz ove ciglane potiču čuvenih šest stubova i objekat Narodnog pozorišta Subotice, čiji je direktor u tom periodu bio baš Ristić.

Jedno je izvesno – period u kom su predstave KPGT-a „boravile“ u ovom prostoru produžio je priču o čuvenoj ciglani i Molcerima.



PALIĆ - ŠUMA I ŠETALIŠTE

Palić je gradsko naselje Opštine Subotica, nekada poznato kupalište i lečilište, a sada zelena oaza udaljena samo sedam kilometara od grada, proglašena „prostorno kulturno-istorijskom celinom”. „Mreža subotičke kulturne infrastrukture dopire i do Palićkog jezera i širi se na njegove parkove prirode i kulture, gde su Marcel Komor i Deže Jakab, autori subotičke Gradske kuće i Sinagoge, i njihovi savremenici, ostavili još jedan znamenit trag.” [157]

Ovaj potez pominje se još u dalekoj prošlosti, a upravo je s jezera Palić nastao prvi grafički prikaz Subotice. Od XVIII veka, kada su primećena lekovita dejstva ovdašnje vode, pa do danas, Palić predstavlja glavnu turističku tačku u Vojvodini. Osim toga, veoma je

značajna i činjenica da su 1880. godine pokrenute Palićke olimpijske igre, koje umnogome određuju turistički potencijal Palića i Subotice.



Centralna zona Palić

Veliki park na Paliću, deo turističko-banjskog i kupališnog kompleksa, formiran je pre dva veka, ali je današnji oblik dobio početkom XX veka u sklopu urbanizacije Subotice i uvođenjem pruge Subotica–Palić. Pošumljeno područje oko jezera nastalo je planski, baš kao i dugačko šetaliste. Šuma odnosno park predstavlja zelenu površinu koja se nalazi između velelepnih građevina lociranih na samoj obali jezera i naselja, koje počinje značajnije da se razvija u XX veku. Uređen još 1842. godine, izveden je u stilu koji podseća na engleske parkove, ali s nepravilnim stazama koje presecaju pošumljene površine.

Većina vila na Paliću izgrađena je sredinom XIX veka, kao letnja odmorišta Subotičana, po uzoru na švajcarske letnjikovce, s naglašenom drvenom rezbarijom na tremu. Šetališna zona pored jezera predstavlja popločani potez od samo nekoliko kilometara, dok popločanje ne postoji oko celog jezera. Ovo šetaliste nastalo je urbanističkim i arhitektonskim planom kojim su Marcel Komor i Deže Jakob odneli prvu nagradu na Javnom konkursu koji gradski senat 19. septembra 1905. raspisuje za obnovu turističkog dela Palića.

„Da je ovakav pristup bio opravdan, potvrđuje to što je danas Palić prepoznatljiv upravo po koncepciji uređenja centralnog turističkog dela i arhitektonskom nasleđu izgrađenom po ovom usvojenom projektu.” [158]

Turistički razvoj usporila su dva velika rata. Nakon Drugog svetskog dolazi do potpune obnove – grade se turistička vikend-naselja, čije su vikendice pripadale građanima, ali i velikim firmama bivše Jugoslavije. Na ovaj način Palić postaje mesto u kom uživa cela bivša država.

Ovaj razvoj traje sve do sedamdesetih godina, kada je odlučeno da je nekadašnje lekovito jezero neophodno isušiti. Ovaj prizor, naravno, nije privlačio nikoga, a navodi o zagađenosti vode do danas su zapečatili sudbinu banjskog kupatilišta.

Početakom XX veka započinje obnova zapuštenih objekata i prostora na obali jezera. Neke rekonstrukcije u potpunosti su povratile sjaj koji su imale pre jednog veka.

Potencijal ove prostorne celine vezuje se za sport, turizam i, naravno, umetnost. Različita kulturna i umetnička dešavanja organizuju se ovde iz meseca u mesec. Koncerti, izložbe, festivali, umetničke kolonije i drugi događaji aktiviraju velik deo šetališnog poteza oko jezera, dok je šuma prostor za mirnu šetnju i rekreaciju. Može se reći da danas, kao i u svojoj prošlosti, Palić predstavlja mondensko mesto za odmor i rekreaciju turista, ali i Subotičana.

Pozorišni festivali KPGT-a aktivirali su gotovo sve javne objekte i prostore ove kulturno-istorijske celine, u okviru svog plana za stvaranje nove kulturne prestonice Jugoslavije. Od svih festivala, „Šekspir fest 1986” jeste najznačajniji za teatralizaciju prostora Palića. U tom festivalu „učestvovali” su cela šuma, šetalište, Velika terasa, Ženski štrand, Letnja pozornica.

Jedna od poznatih predstava koja je „aktivirala” deo obale koji je danas opet zapušten jeste predstava „Long Play”, za koju je zaslužna Nada Kokotović.



predstava „Long Play”



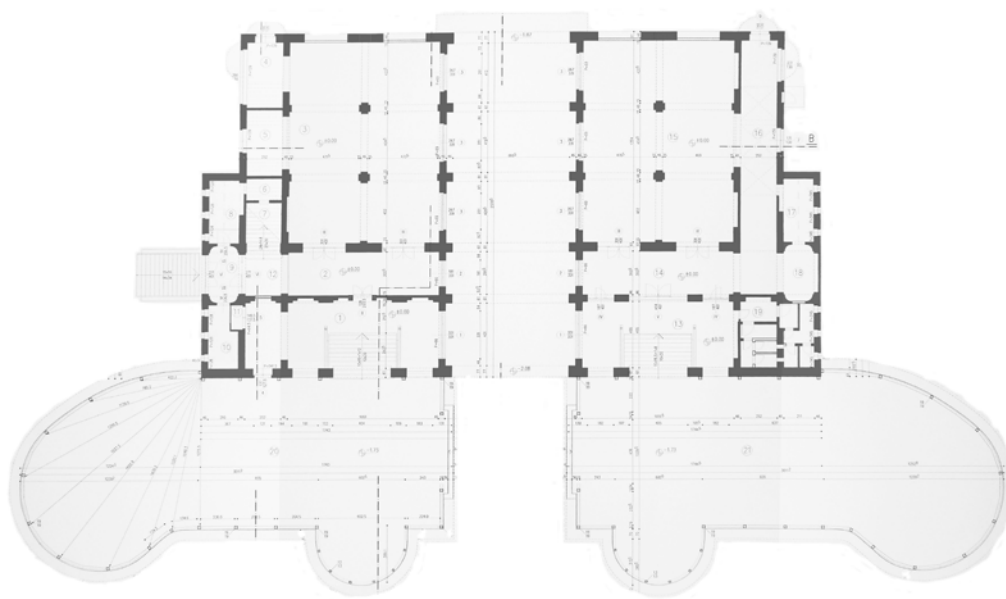
VELIKA TERASA

Velika terasa je još jedno remek-delo čuvenih arhitekata Marcela Komora i Deže Jakoba. Ovo monumetalno zdanje koje pleni svojom gracioznošću nalazi se na nekoliko desetina metara od jezera, na adresi Park narodnih heroja bb, i može se reći da predstavlja centar paličkog parka. Prilikom urbanizacije Palića odlučeno je da ovaj objekat na neki način bude kapija kroz koju će svi posetioци kompleksa proći u nekom momentu. Izgradnja u stilu secesije završena je 1911. godine. Bio je ovo višenamenski objekat u kom su građani mogli da probaju

ukusnu hranu iz restorana i zaslade se poslasticama. U prizemlju su se još nalazili i prodavnica suvenira, duvana i štampe, dok je spratni deo bio namenjen balovima i zabavama. Ovaj spomenik kulture, nekadašnji Kur-salon, nikoga ne ostavlja ravnodušnim, a dve prostrane terase ukrašene interesantnom rezbarijom njegov su zaštitni znak.

Neposredno ispred Velike terase izgrađen je i manji objekat u istom, secesijskom stilu. U pitanju je Muzički paviljon koji je u „duhu svog doba, bio mesto za održavanje promenadnih koncerata”. [159]

Narednih godina ovaj objekat pretvoren je u sportski centar Palića. U njemu su sportisti trenirali i spremali se za takmičenja. U godinama koje su usledile došlo je do potpunog zapuštanja i ruiniranja objekta, pa i njegovog zatvaranja za javnost. Inicijativa za obnovu paviljona konačno se, početkom ovog veka, izborila za svoje zamisli.



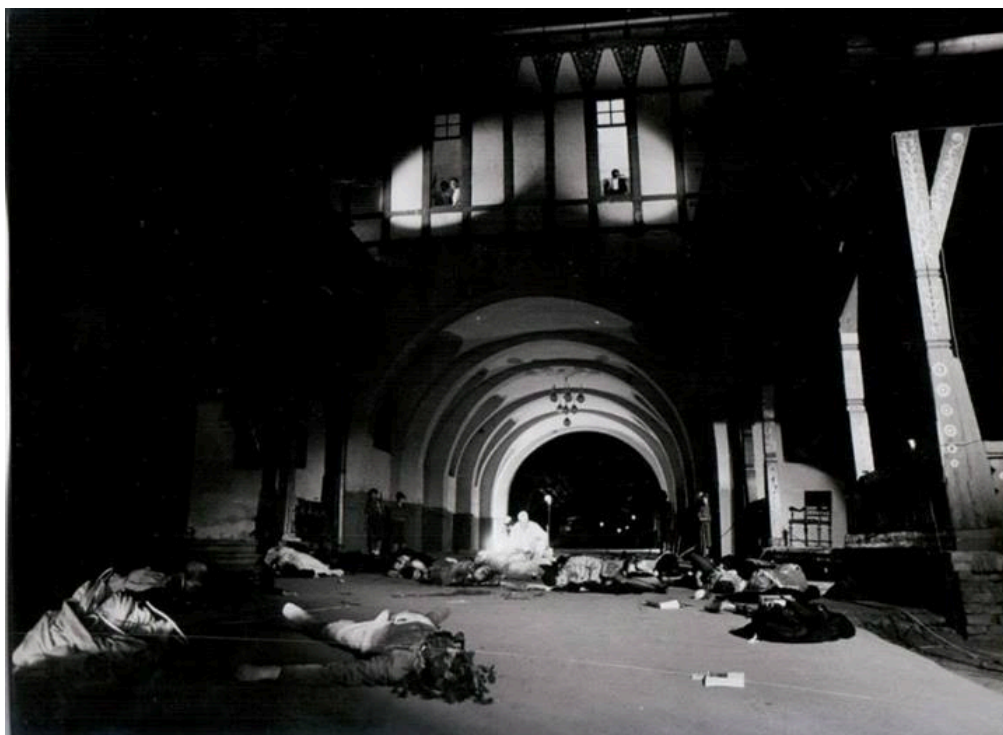
Horizontalni plan, Velika terasa

Renovirani objekat Velike terase danas je moderni kongresni centar, dok je secesijski stil u enterijeru i eksterijeru u potpunosti zadržan. Može se reći da je, u sociološkom kontekstu, objekat zadržao svoje karakteristike, jer je kroz sve periode svog postojanja okupljao veliki broj građana, prvo zbog zabava i balova koji su se ovde

organizovali, kasnije sporta, a sada zbog različitih konferencija stručnog, umetničkog i drugog tipa.

U scenskom smislu ovaj objekat poseduje veliki potencijal, ne samo zbog arhitekture, nego i zbog orijentacije ka parku i jezeru. Dve terase gotovo da predstavljaju i scenu i gledalište u ovom parku.

Pre skoro trideset godina, 1986, Velika terasa bila je mesto na kom su se održavale diskusije, predavanja i probe za predstavu „Richard III” u okviru Šekspir festa. Scenografija ove predstave bio je upravo objekat Velike terase i njegova okolina, dok se publika slobodno kretala po parku. Iskorišćen je celokupni prostor, bez većih fizičkih transformacija u smislu scenskih elemenata.



Prizor iz predstave „Richard III”



ŽENSKI ŠTRAND

Ženski štrand izgrađen je odmah posle Gradske kuće, tačnije 1912. godine, po projektu Marcela Komora i Deže Jakoba. Izgrađen je na samoj obali, u desnoj zoni šetališta, i postavljen je na plato tek 50 cm iznad površine jezera.

Ovaj fenomenalni sklop u stilu mađarske secesije godinama je predstavljao glavnu tačku uživanja i odmora građana i turista. Drveno zdanje oblikovano je po uzoru na druge objekte paličkog kompleksa, građeno je na vodi, tako da oblikom skriva kupače od znatiželjnih pogleda prolaznika. Prvobitno je podignut na drvenim šipovima, ali su oni kasnije zamenjeni betonskim, koji su u upotrebi i danas. Originalni

kitnjasti detalji folklornih i floralnih motiva na dekorativan način opisuju namenu ovog objekta.

Sedamdesetih godina prošlog veka, prilikom isušivanja jezera, ovaj objekat najviše je stradao. Neadekvatno održavanje drvenih elemenata dovelo je do toga da nije bilo bezbedno šetati se niti boraviti na njemu.

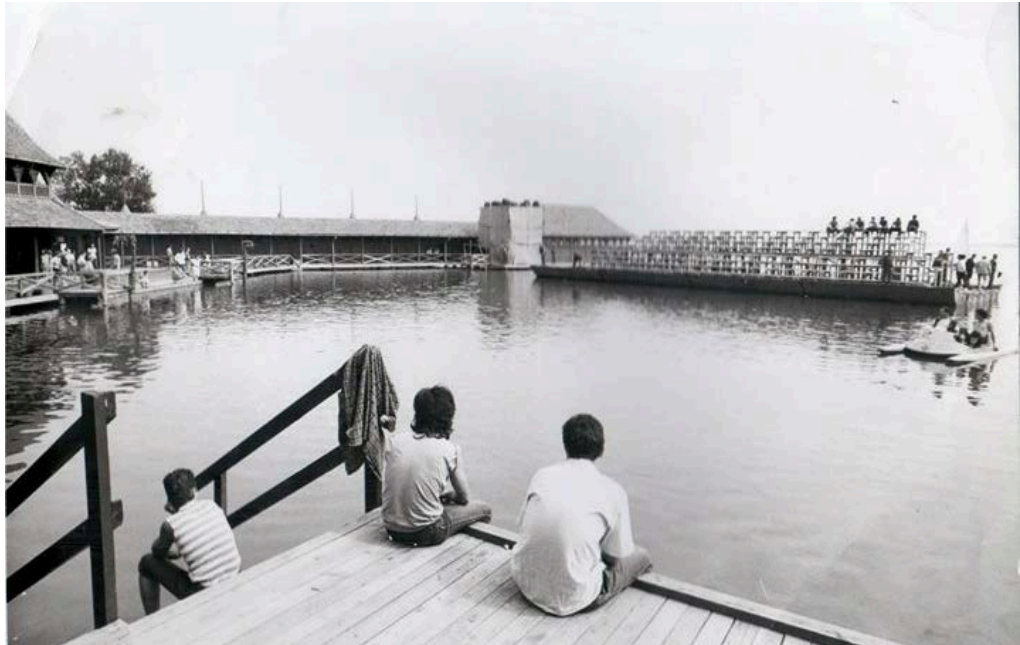
Početak druge decenije XXI veka započeta je potpuna renovacija objekta. Pojednim modernizacijama vraćen mu je sjaj koji je imao kada je izgrađen. Kako bi se objekat i kafić koristili i tokom zime, uvedeno je podno grejanje a jedan deo terase je zastakljen.

Gotovo je neupitno koliki scenski potencijal ovaj objekat ima. Njegovi jedinstveni funkcionalni i konstruktivni sklop, istorija, karakteristična estetika te vizure koje se pružaju s ovog „vidikovca” – čine ga posebno interesantnim. S druge strane, njegova ekskluzivnost potiče i zbog orijentacije ka jezeru, pa dešavanjima koja se realizuju u unutrašnjosti može prisustvovati tek mali broj posmatrača.

Sklop koji zaokružuje deo jezera kao da je napravljen za scenske događaje – velika terasa je gotovo prirodno organizovana kao gledalište, a jezero kao scena. Međutim, ovaj objekat retko je stecište kulturnih dešavanja...

Organizaciju prostora idealnu za teatar prepoznala je i grupa KPGT i u ovom prostoru postavila je, ambijentalno sigurno najefektniju predstavu – koreodramu „Otelo”. U ovoj predstavi scena je bio objekat i jezero ispred štranda, dok su gledaoci sedeli na tribinama podignutim na vojne pontone. Koreodramska vizija „Otela” igrala se u vizurnom segmentu od čak 180 stepeni. Arhitektura ženskog štranda prikazivala je Kipar u međuratnom periodu. Jedrilice i njihova putanja ka štrandu najavile su dolazak venecijanske flote na Kipar. Ovom ambijentu dodata je i prilagođena muzika flaute i bubnjeva. „Ovim proširenjem spektakla Nada Kokotović vaskrsava još jednu drevnu teatarsku tradiciju koja sjedinjuje vodu, glumu i plovidbenu veštinu – antičke

neumahije, popularne u Rimu tokom I veka p. n. e. kao naročito uzbudljiv vid gladijatorskih bitaka. Ovaj vid teatarskog zbivanja gotovo da je u potpunosti nestao nakon pojave scene-kutije, u kojoj je omogućeno samo 'detinjasto' brćkanje.“ [160]



Prostor i prizor iz predstave „Otelo”



TENISKI TERENI

Teniski klub na Paliću osnovan je 1878, samo tri godine nakon što je ovaj sport dobio svoja pisana pravila. Poznati teniski klub s nekoliko terena nalazi se u severozapadnom delu palićkog parka.

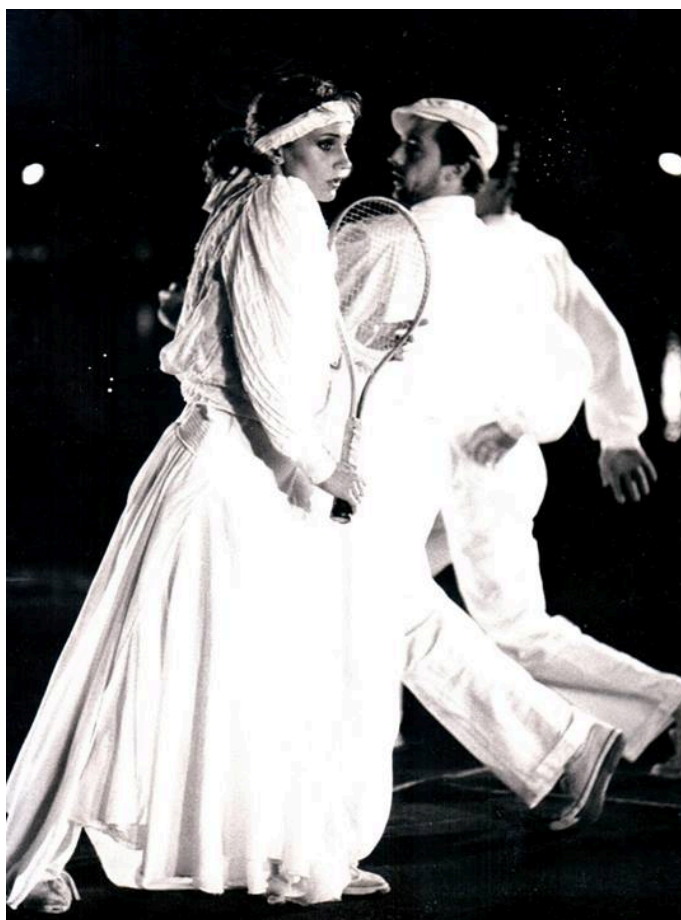
Godine 1921. Leo Štras i Đula Vali uradili su projekat teniskih terena i drvenog objekta teniskog kluba. Nakon izgradnje veslačkog kluba, ovo letnje vežbalište nazvano je Sokolovac. [161]

Objekat zidan od opeke ima interesantne zabate i badže rađene u drvetu, po ugledu na stil palićkih vila.

Od samog osnivanja, beli sport bio je veoma popularan među bogatijim građanima, ali i među turistima koji su dolazili u poznatu banju. Ovaj fenomen i danas je aktuelan. Palićki teniski tereni i okolni hoteli ugošćuju najbogatije turiste iz svih krajeva sveta, što doprinosi opštem finansijskom stanju kluba, grada ali i države.

Iako je u pitanju sportski klub s ograđenim terenima, jedan njegov deo, restoran i nekoliko terena gotovo su danonoćno otvoreni za svakog.

Bogata istorija, stabilnost i renome koji ovaj klub ima svedoče o njegovim potencijalima. Ljubiša Ristić je, međutim, prepoznao i umetnički potencijal prostora teniskih terena, te je jedan od njih, kao ambijent rekreativne namene, poslužio kao pozornica za predstavu „Mizantrop” na Molijer festu.



Prizor iz predstave „Mizantrop”



LETNJA POZORNICA

Pedesetih godina prošlog veka subotički arhitekta Baltazar Dulić pronašao je najakustičniju lokaciju u srcu Velikog parka i namenski sađene šume te na njoj izgradio Letnju pozornicu. Izgrađena od netesanog prirodnog kamena i uklopljena u borovu šumu, pa „pruža idiličnu atmosferu pod vedrim nebom”. [162] Stil u kom je građena jeste poseban i ne podudara se sa stilom ostalih objekata na paličkoj obali, ali nikako ga ne narušava. „Jedinstven prizor od kamena i dan-danas

deluje nestvarno u podneblju gde gospodari blato i produkti od zemlje: opeka i keramika (i samo keramika).” [163]

Od samog početka Letnja pozornica predstavlja stalno mesto održavanja koncerata, festivala, predstava, opera ali i sportskih dešavanja, poput boks-mečeva. Stogodišnji borovi iza scene izgledaju kao kulise.

Ova pozornica je, međutim, zatvorena za slobodne posete građana. U njoj ambijentalnosti može se uživati samo tokom festivala koji se ovde odvijaju. Jedini je scenski objekat na Paliću, a ujedno i jedina pozornica na otvorenom u Subotici, te je pitanje njene aktivacije u scenskom smislu veoma značajno za grad i okolinu.



Prizor iz predstave „Hamlet”

Ovo je bio još jedan prostor na kom je pozorište KPGT od tradicionalne scene napravio scenografiju ambijentalnog teatra. Način na koji je Vito Taufer koristio ovu lokaciju za „Hamleta” reflektuje iskustvo srednjovekovnog teatra i jednog vida primene simultane pozornice. „Centralna vizura, zadata kamenom pozornicom zaraslom u bršljan, stiće svoju protivtežu izgradnjom platforme i rampe usred gledališta, gde se odvijaju najvažniji prizori s dvora, gestovi uzurpirane moći, pa i ubistvo Polonija. Iznad kamene pozornice konstruisana je pak ukošena platforma koja predstavi omogućava dodatni visinski plan, najefektnije iskorišćen u sceni sa Duhom.“ [164] „Taj aranžman priziva srednjovekovne misterije u kojima su oko statične publike, mahom locirane na stepeničastom gledalištu, izgrađeni punkтови/mansion za pojedine prizore. Publika zadržava fiksiranu tačku gledanja, ali predmet njenog posmatranja nije sveden na jednu zadata sliku sveta, već iskače, pomera se, iskrsava bočno, ispred i iza, gore i dole.” [165]



ZOOLOŠKI VRT

Zoološki vrt Palić nalazi se na obodu šetališne zone, pored paličkog jezera. Osnovan je 1949. godine i izgrađen je u istom periodu kad i Letnja pozornica, te su neki od objekata za životinje građeni od istog kamena. Na 10 hektara površine nalazi se preko 60 životinjskih i preko 270 biljnih vrsta, pa je ovaj zoo-vrt ujedno i botanička bašta.

Veliki prostor organizovan je i podeljen na mikroceline podređene svakoj vrsti životinja ponaosob. Prostor „između” obogaćen je raznovrsnim cvećem, jezercima, vodoskocima i fontanama.

Osim klasične funkcije, ovaj zoološki vrt često je mesto obrazovnih manifestacija, konferencija, zabave ali i umetničkih kolonija i izložbi.

Svake godine poseti ga više ljudi nego prethodne, za šta su zaslužni turisti iz celog sveta.

Interesantne mikroceline imaju veliki scenski potencijal za prikazivanje različitih inscenacija – na većim ili manjim površinama, na jednoj ili na nekoliko povezanih scena.

Ovo je još jedan prostor koji je bio deo velikog umetničkog opusa ovog teatra. U ovom zoološkom vrtu trupa iz Mađarske igrala je „San letnje noći” od Šekspira.



LUDAŠKO JEZERO

Specijalni rezervat prirode Ludaško jezero obuhvata jezero i obalu uz naselja Ludaš/Šupljak, Hajdukovo i Nosa. Arheološka istraživanja pokazuju da je na obali jezera bilo najstarije naselje u ovoj okolini. Njegov deo bio je pod zaštitom još od 1955. godine, dok je 1994, postupkom revizije, Ludaško jezero Uredbom Vlade Republike Srbije („Sl. glasnik RS“ 56/94) proglašeno specijalnim rezervatom prirode. Pored bogatog živog sveta tu su očuvane i kulturne vrednosti,

arheološka nalazišta, seoska i crkvena arhitektura, tradicionalni zanati.
[166]

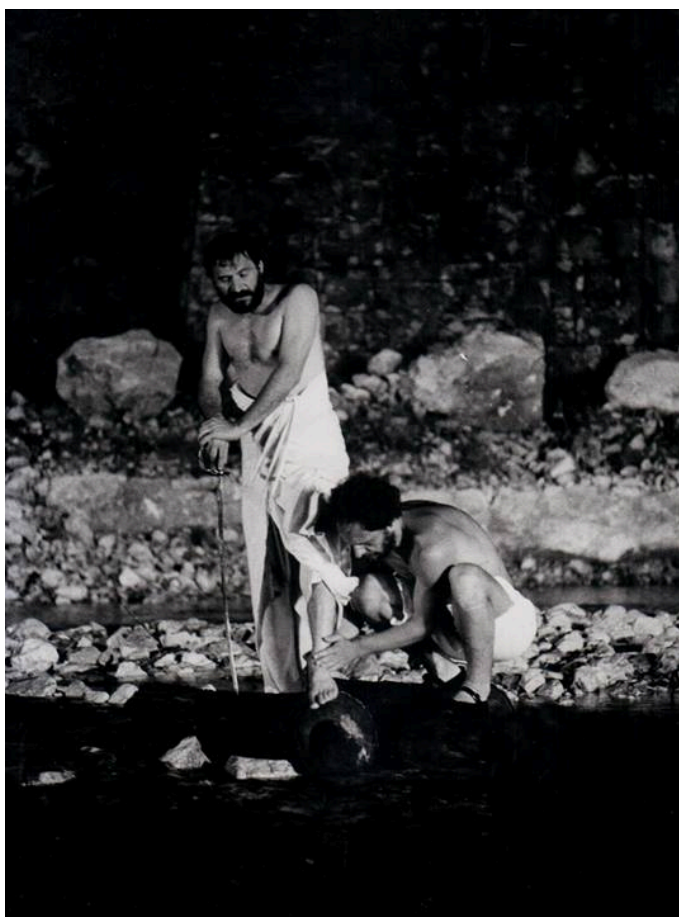
Na obali postoji još nekoliko starih salaša¹³ s očuvanom tradicionalnom gradnjom i trščanim krovovima, a osim njih – Katolička crkva i parohija na Ludaškom šoru takođe su vredni kuturni spomenici.

Postoji inicijativa za očuvanje ovog značajnog prostora i osmišljavanje aktivnosti radi promocije vrednosti zaštićenog područja. Veličanstveni pejzaži Ludaškog jezera, okolne ravnice i visoka trska posebno su bogatstvo rezervata, a imaju i veliku scensku vrednost.



Prizor iz predstave „Kralj Edip”

¹³ Arhaične seoske kuće Ludaša, pripadaju najjužnijoj varijanti mađarskog ravničarskog tipa kuće.



Prizor iz predstave „Don Žuan”

Upravo je na obali ovog jezera odigrana jedna od najinteresantnijih predstava teatra KPGT. U pitanju je predstava „Don Žuan”, gde su radnju koja se dešavala na jezeru i na obali gledaoci posmatrali iz čamaca i sa obale, sedeći ili se slobodno krećući.



MAJDAN

Majdan je lokalitet koji je nakon više decenija, usled grube intervencije čoveka, prerastao u jedno od kvalitetnijih prirodnih kutaka u okolini Subotice. Borova šuma na obodu države i samog grada krije veštačko jezero Majdan. Ovaj relativno mlad prostor od samog početka svog postojanja okupljao je velik broj građana, kupaca i kampera. Pre samo nekoliko godina prilaz je bio zabranjen, uz naznaku da postoji opasnost od urušavanja ove veštačke iskopine. Tokom perioda zabrane prilaza došlo je do bujanja prirode, te je ovaj prostor postao gotovo prirodni rezervat.

Ovaj nekadašnji kop peska, danas omiljeno izletišće Subotičana, takođe je poslužio kao ambijentalna pozornica za jednu od predstava na festivalima. U pitanju je predstava „Čudotovrac” u okviru festivala Danilo Kiš YU-fest. Glumci su igrali na pesku i u vodi, dok su gledaoci predstavu posmatrali s obale.



ZID SMRTI

Zid smrti, kasnije nazvan subotički Glob, jeste efemerni objekat donesen na Palić za potrebe prvog Šekspir festivala. Ovaj prostor je zamislio arhitekta i scenograf Ištvan Hupko, ali je zbog funkcionalnosti i opasnosti u koju bi mogli doći glumci zbog čak i samo jednog stepena ili santimetra nagiba ili obima ipak odlučeno da objekat bude prenet iz Beograda u svom izvornom obliku kao Zid smrti – zdanje za cirkuske atrakcije. Ovaj objekat veoma je značajan za pozorište KPGT, lako se

rastavlja (sklapanje i rasklapanje je trajalo 48 sati), pa je proputovao gotovo ceo svet¹⁴ s ovim pozorištem.



Dvorište Sinagoge

Pravi cirkuski zid smrti poslužio je reditelju Dušanu Jovanoviću kao metafora za dešavanja u krvavoj tragediji „Tit Andronik”. „Rakurs iz kog se gleda predstava izuzetno je značajan, gledaoci posmatraju predstavu koja kao da se nalazi u vučjoj jazbini, jami u kojoj i ljudi postaju životinje razjarenih strasti i gladi.” [167] Pravi cirkuski zid smrti predstavljao je granični prostor predstave, u koji se ulazi nakon kraće predigre na otvorenom. Publika se nalazila na vrhu ovog drvenog zdanja prekrivenog ciradama, a predstavu je posmatrala iz ptičje perspektive. [168] Ova predstava uspela je da prevaziđe bizarnost prostora i sve to pretvori u snažnu metaforu savremenog sveta. [169]

¹⁴ "Zid Smrti" sklopljen u svoj kamion putovao je u Meksiko, Berlin Milhajm, Udine i po celoj Jugoslaviji.

Zid smrti predstavlja Artoovski pozorišni ideal, odnosno surovo pozorište. [170]

U svakom kontekstu, ovaj prostor predstavlja veoma značajnu scensku jedinicu za ambijentalno pozorište KPGT-a.



Proba za predstavu „Tit Andronik“



ŠATOR "GORDANA"

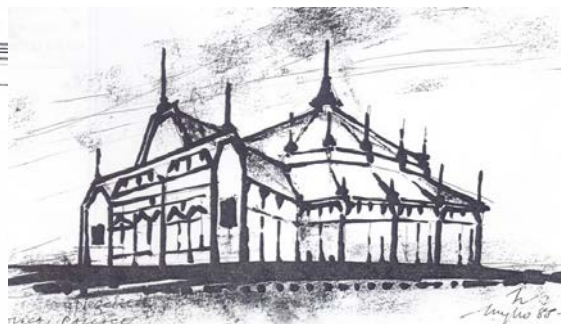
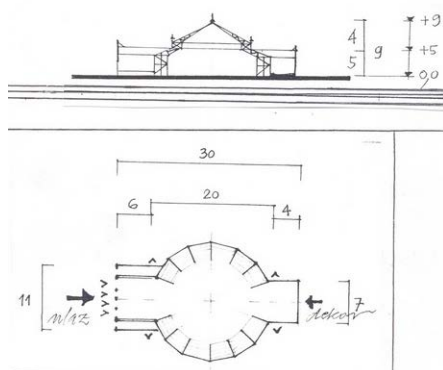
Prvi šator napravljen je 1988. po projektu Ištvana Hupka i bio je postavljen u Milhajmu u Nemačkoj. Na tom mestu odigrane su premijere „Judite“ Lasla Vegela, u režiji Radeta Šerbedžije, i „Heimat“ Kaće Čelan, u režiji Dušana Jovanovića. Šator je dobio ime po rano preminuloj glumici Gordani Kosanović. Ovo putujuće montažno-demontažno pozorište, [171] u osnovi krug prečnika 20 m, imalo je rešetkastu konstrukciju koja je služila za rasvetu i ozvučenje. Ulaz u veliki šator bio je dodatno naglašen detaljima na vratima.

Ubrzo je postavljen u centru Subotice, kod Radničkog univerziteta i Franjevačke crkve. Druga dva šatora bila su postavljena u Beogradu (na Avala festu), u Filmskom gradu u Košutnjaku, i u Zagrebu, gde je odigrano mnogo predstava YU-festa, mnoge od njih baš u šatoru („Bloody Mary” i druge).



Šator u dvorištu Sinagoge

Ovaj objekat možda je i najznačajniji poduhvat arhitekta Ištvana Hupka kada su u pitanju efemerni scenski prostori i oni koji se tiču ambijentalnog teatra.



Šator po projektu arhitekta Ištvana Hupka



Prizori iz predstava



LUNA-PARK

Luna-park je prostorna celina koja se sastoji od pojedinačkih objekata za zabavu. Jedan ovakav zabvni park bio je podignut u dvorištu stare Sinagoge, u kojoj je krajem osamdesetih godina prošlog veka delovalo pozorište KPGT. Jedinstvena inscenacija za predstavu „Tartif” naišla je na kritike mnogih građana Subotice. Ovo je veoma interesantno rešenje za scenografiju jedne ambijentalne predstave – otvorenost i transparentnost objekata doprinose tome da

posmatraču sve bude dostupno i vidljivo, a slobodnim kretanjem gledalaca ukida se četvrti zid i tako se dobija prostor za ambijentalni teatar.



Prizor iz predstave „Tartif“

5. ZAKLJUČAK

Nijednu umetničku produkciju nije moguće shvatiti mimo konteksta vremena, političkih prilika, društvenih i ideoloških uverenja i umetničkih tradicija, njenog nastanka i javnog korišćenja. [172] Upravo su različite zabrane, svetske krize i ratovi, deficit prostora za izražavanje, ali i želja za povezivanjem realnog života i teatra doveli do novih formi pozorišnog izražavanja, koje je kao pojam ambijentalnog teatra prvi put ustanovio Ričard Šekner. Njegova istraživanja koja su se odnosila na oslobađanje od konvencija tradicionalnog pozorišta omogućila su razvijanje ambijentalnog teatra, u kom se kreira i upotrebljava celokupan prostor, koji dobija „izvestan kritičan karakter ‘subjekta’ ili retoričke figure koja zastupa nešto nalik subjektu u teatarskom događaju”. [173]

Rušenje klasičnih prostornih modela pozorišta i pre svega ignorisanje tradicionalnog četvrtog zida postavili su ambijentalni teatar u žižu interesovanja stručnjaka različitih profila. Najočigledniji potencijal ambijentalnog teatra u kontekstu prostora i discipline koja se bavi istraživanjem prostora – arhitekture – predstavlja reutilizacija i transformacija nepozorišnih okruženja u teatar, kao i teatralizacija grada, odnosno urbanizacija scenskog događaja. Osim toga „način na koji događaji... određuju identitet savremenih gradova i njihovog života, postali su važna tema naučnih, stručnih i umetničkih razmatranja u mnogim, bliskim i dalekim, sredinama i realizovani su s veoma različitim programskim ciljevima, u raznovrsnim žanrovima, formatima i sredstvima prikazivanja”. [174]

Suštinsku ulogu u razvoju ambijentalnog teatra na našim prostorima ima organizacija KPGT, predvođena pozorišnim rediteljem Ljubišom Ristićem. Sasvim je sigurno da su ova organizacija i njeno delovanje širom bivše države jedna od najznačajnijih pojava u teatarskoj umetnosti i kulturi uopšte, te je njihov uticaj bio vidljiv u svim sferama, od umetnosti pa sve do politike. Međutim, njihov najznačajniji doprinos upravo je uticaj na fizičke prostore gradova Republike, a posebno grada Subotice, što je bio predmet ovog istraživanja.

U radu je identifikovano šesnaest prostora koji su korišćeni tokom delovanja umetničke organizacije KPGT u ovom gradu. Istraživanje prostornih ambijenata Subotice pokazalo se kao jednostavan zadatak, jer su arhitektura i istorija ovog grada oduvek bili predmet i fokus različitih umetnika, istoričara i naučnika. Međutim, specifični društveni kontekst i rad Ljubiše Ristića u poslednje dve decenije XX veka doveli su do zapostavljanja i gotovo negiranja postojanja ovakve aktivacije grada u bližoj prošlosti.

Na primeru Subotice istraženi su gradski prostori i njena okolina, njihova primarna namena i sredstva koja su korišćena kako bi ti ambijenti postali scenski prostori. Osim toga, razmatran je njihov potencijal nakon kratkotrajnih ili dugotrajnih reutilizacija.

Ričard Šekner, tvrdi da „ambijent” nastaje na dva načina: on je „ono što neko može da uradi sa prostorom ili u njemu”, ali može biti i „prihvatanje datog prostora”. [175] Sasvim je izvesno da se rad svojevrsnog vaninstitucionalnog teatarskog pokreta KPGT u Subotici odlikovao programima u okviru javnih prostora i objekata, ne praveći pritom razliku između prostora poljane, fabrike i sakralnog objekta. Svojom alternativnom praksom aktivirali su napuštene ambijente i objekte te njihovu inertnost, imobilnost i zatvorenost iskoristili upravo za dinamične i dramatične scene.

Ukoliko se u razmatranje uzme otkrivanje novih prostora i njihovo različito artikulisanje, mogu se izdvojiti otvoreni prostori poput

lokaliteta Majdan, obale jezera Ludaš, obale i šume jezera Palić ili pak Molcerove ciglane, koja je ubrzo nakon aktivacije srušena. Kada su u pitanju objekti, birani su gotovo uvek oni javnog karaktera, značajni za identitet Subotice. Njihova vrednost u teatarskom, istorijskom, ambijentalnom ili bilo kom drugom smislu, sasvim je neupitna, bez obzira na činjenicu što njihova namena nakon teatarskih intervencija nije promenjena.

U kontekstu transformacije veoma je značajno razmatrati sredstva kojima se prilagođava i menja namena prostora, na kraći period ili trajno. Ova raznovrsna sredstva zavise od karaktera i prirode scenskog događaja za koji se prostor adaptira. [176] Kada je reč o predstavama KPGT-a, svaka je imala svoj prostor i sredstva kojima se prilagođavala njemu, odnosno prostor njoj. Najčešće su to bile drvene ili čelične skele koje su predstavljale „kičmu“ konstrukcije na kojoj se postavljala tehnika i rasveta, a u svim slučajevima to su bili elementi efemernog karaktera, i oni na sceni i oni korišćeni za formu gledališta. Međutim, veoma često predstava je bila potpuno prilagođena postojećem ambijentu, te se izvodila samo konstrukcija gledališta.

Svakako se najveća transformacija desila u Sinagogi i oko nje. Naime, ona je pretrpela fizičke promene, ali promenjena joj je i namena. U njoj su projektovani i izvedeni novo gledalište (izgrađeno iznad starog) i scena na kojoj su se odigrale brojne predstave KPGT-a. Dvorište Sinagoge takođe je dobilo svoju manje ili više teatarsku namenu – osim hostela za umetnike, u njemu je svoje mesto našao i jedan od velikih šatora, luna-park i drugi efemerni objekti u kojima su se izvodile predstave. Sve druge lokacije, prostori i objekti doživeli su daleko manje i efemernije transformacije.

Međutim, istraživanje je pokazalo da iako je KPGT trupa bila pozvana u Suboticu da pomogne stvaranje novih kulturnih modela te nove kulturne prestonice, samo je jedna od neteatarskih lokacija dobila pozorišnu namenu usled delovanja ove grupe – u pitanju je Sokolski

dom. Važno je naglasiti da je ovaj prostor prethodno bio sala za svečane priredbe i kasnije bioskopska dvorana.

Posmatrane aktivacije, procesi i sredstva pokazali su da je Šeknerov pogled na ambijentalnu scenografiju, u smislu punoće prostora i beskrajnih načina artikulisanja i pokretanja, uticao na rad Ljubiše Ristića i grupe KPGT, jer se iz proučenog video i foto-materijala jasno vidi da je prostor gotovo uvek korišćen u svom potpunom volumenu te da nedostaci određenih lokacija nisu sakrivani već pretvarani u kvalitete te iste predstave. Najsnažniji primer svakako je Ženski štrand, gde je usled nedostatka opcije za posmatranje predstave odlučeno da se gledalište postavi na vojne pontone te da gledaoci zapravo plove na vodi.

U ovom smislu može se reći da sve festivalske predstave KPGT-a „izlaze iz crne 'kutije', najdominantnijeg modela organizovanja scenskih prostora sve od renesanse. Ove predstave ispituju ambijentalno scenske mogućnosti okoline Paličkog jezera ali ujedno se pozivaju i na neke davnašnje teatarske obrasce”. [177] Može se reći da je „Ristićevo doba” ponudilo Subotici koncept „grad-teatra”, atraktivne predstave na trgu, ulici, u fantastičnom i gotovo zapuštenom zdanju Sinagoge, u staroj ciglani, napokon – u ambijentu Paličkog jezera, koje kao da je stvoreno da bi ugostilo teatar. [178]

Može se reći, takođe, i da je Subotica prepustila svoju scensku vrednost KPGT-u, što je doprinelo tome da grad u tim momentima dobije nov identitet, koji u sećanjima građana, ali i svih učesnika, živi i danas. Od predstave „Madač – komentari”, preko Šekspir festa, Molijer festa i YU-festa, različitim institucionalnim i vaninstitucionalnim sredstvima scena se iz centra grada ekspanzivno širila osvajajući čitav gradski prostor.

Estetski i funkcionalni kvalitet sceničnih prostora grada oduševio je, kako reditelje, glumce i kritičare, tako i gledaoce. Subotičani, ali i oni koji su radi ovih predstava dolazili u ovaj grad, videli su potpuno novu i

drugačiju Suboticu, a tu mogućnost su im pružile upravo ove predstave. Snažan prostorni karakter i veliki značaj istraživanih lokacija za grad, okolinu pa i celu regiju, govori i o kvalitetu i realizaciji priča koje su nekoliko desetina, stotina, hiljada puta obišle svet, u rukama drugih teatarara. Ove priče su u ambijentima Subotice dobile potpuno novu dimenziju, jednostavnu istinu kojom se Ristić vodio, jer kako Ranko Radović kaže: „Držite se onog istinitog. To će biti jedina uvjerljiva, dramatična, čista likovna tvorevina”. [179]

Festivali KPGT-a imali su značajnu ulogu u teatralizaciji grada i doprinosili su urbanom životu Subotice. Osim što su aktivirali mnoge javne prostore i objekte, uticali su na percepciju i formiranje svesti građana o širokim mogućnostima ovih ambijentalnih celina te potrebama za novim kulturnim sadržajima, otvorenim za javnost. Sveukupnim sagledavanjem pokazano je da potencijali ovih prostora svakako nisu iskorišćeni te da istraživanje, prikazivanje, proučavanje i valorizovanje u ovom obliku može biti osnova za „katalog“ subotičkih prostora pogodnih za scenske događaje.

Posmatrano u celini, nije moguće sasvim pouzdano reći koliki je tačno uticaj predstava KPGT-a na pojedinačne prostore Subotice, ali je sasvim izvesno da kada se u ono vreme pričalo o Subotici – grad je dobijao teatralni predznak.

„Jedino što u pozorištu odavno nije prihvatljivo
jesu scenografija umesto prostora i
gluma umesto sopstvenog života.”

Ljubiša Ristić

6. Bibliografija

- ¹ Šekner R., Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str xi
- ² Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009, str. 15.
- ³ Šekner R., Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, str xv
- ⁴ Šuvaković M., Pojmovnik Teorije umetnosti, Orion Art, Beograd, 2011, str. 63.
- ⁵ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str.6.
- ⁶ Šuvaković M., Filozofske igračke teatra, rukopis knjige Paragrami tela/figure, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001., str. 31.
- ⁷ Šekner R. , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd ,1992, str. xv
- ⁸ Šekner R. , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd ,1992, Str xvi
- ⁹ Šekner R. , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 6.
- ¹⁰ Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009, str. 186.
- ¹¹ Prema : Pero Kvirgić, <http://www.webstilus.net/content/view/14583/79/>
- ¹² Povše J., O ambijentalnom teatru, časopis Kultura, str. 225. El.verzija časopisa (05.05.2013):
<http://www.zaprokul.org.rs/CasopisKultura/Search.aspx?author=Janez%20Pov%C5%A1e>
- ¹³ Volić I., Dajč K., Graditeljsko nasleđe kao scena: Ambijentalni teatar u funkciji reanimacije, Scenatoria, Novi Sad, 2013, bb
- ¹⁴ Povše J., O ambijentalnom teatru, časopis Kultura, str. 225. El.verzija časopisa (05.05.2013):
<http://www.zaprokul.org.rs/CasopisKultura/Search.aspx?author=Janez%20Pov%C5%A1e>
- ¹⁵ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 34.
- ¹⁶ <http://www.lzmk.hr/hr/izdanja/natuknice/120-hrvatska-enciklopedija/913-kazaliste-teatar> preuzeto: 05.01.2014.
- ¹⁷ Divinjo Ž., O Pozorištu, časopis Kultura, str. 42.
- ¹⁸ Volić I., Dajč K., Graditeljsko nasleđe kao scena: Ambijentalni teatar u funkciji reanimacije, Scenatoria, Novi Sad, 2013, bb
- ¹⁹ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 52.
- ²⁰ Divinjo Ž., O Pozorištu, časopis Kultura, str. 42.
- ²¹ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 48.
- ²² Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009, str. 64.
- ²³ Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009, str. 57.
- ²⁴ Prema: Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009, str. 57.
- ²⁵ Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009, str. 57.
- ²⁶ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 55.
- ²⁷ Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009, str. 59.
- ²⁸ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 53.
- ²⁹ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 64.
- ³⁰ Povše J., O ambijentalnom teatru, časopis Kultura, str. 225. El.verzija časopisa (05.05.2013):
<http://www.zaprokul.org.rs/CasopisKultura/Search.aspx?author=Janez%20Pov%C5%A1e>
- ³¹ Šekner R. , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str 34.
- ³² Povše J., O ambijentalnom teatru, časopis Kultura, str. 225. El.verzija časopisa (05.05.2013):
<http://www.zaprokul.org.rs/CasopisKultura/Search.aspx?author=Janez%20Pov%C5%A1e>
- ³³ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 170.
- ³⁴ Grant N., Istorija pozorišta, Zavod za udžbenike Beograd, 2006, str. 180.
- ³⁵ Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka Clio, Beograd, 2009, str. 35.
- ³⁶ Prema: Radivoje Dinulović: Ambijentalne pozornice BITEF-a, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 65.
- ³⁷ Povše J., O ambijentalnom teatru, časopis Kultura, str. 228. El.verzija časopisa (05.05.2013):
<http://www.zaprokul.org.rs/CasopisKultura/Search.aspx?author=Janez%20Pov%C5%A1e>
- ³⁸ Prema: Radivoje Dinulović., Ambijentalne pozornice BITEF-a, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 69.
- ³⁹ Dinulović R., Arhitektura pozorišta XX veka Clio, Beograd, 2009, str. 185.
- ⁴⁰ Schechner R., Environmental theatre, Applause, Njujork, 1994, str. xi

-
- ⁴¹ "the axioms came out of historical research and [his] practical work with the New Orleans Group" (Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. xvii).
- ⁴² "audience, performers, scenario or dramatic text...performance text, sensory stimuli, architectural enclosure or some kind of space demarcation, production equipment, technicians, and [occasionally] house personnel" (Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. xxix.xix).
- ⁴³ Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. xxix.
- ⁴⁴ Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. x.
- ⁴⁵ Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. xxxiii.
- ⁴⁶ Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. x. xxxvii.
- ⁴⁷ Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. x. xxxviii.
- ⁴⁸ "the environmental theater space becomes like a city where lights are going on and off, traffic is moving, parts of conversations faintly heard" (Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. xxxix).
- ⁴⁹ Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. xi.
- ⁵⁰ Kruesi L. A., *How to incite audience and engage actors: Environmental theatre and the second circle*, Williamsburg, 2012, str 18-20.
- ⁵¹ Schechner R., *Environmental theatre, Applause*, Njujork, 1994, str. x.
- ⁵² Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, str xx.
- ⁵³ Dinulović R., *Ambijentalne pozornice BITEF-a*, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 65.
- ⁵⁴ <http://www.rojo.uconn.edu/environmental/dionysus691.jpg>
- ⁵⁵ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 10.
- ⁵⁶ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 10.
- ⁵⁷ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 10.
- ⁵⁸ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 12.
- ⁵⁹ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 12.
- ⁶⁰ <http://www.sp.uconn.edu/~rojo/environmental/Toothofcrime.html>
- ⁶¹ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 12.
- ⁶² Schechner, *Performance Theory*, Routledge, 1988, str. 138.
- ⁶³ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, str. 41.
- ⁶⁴ Povše J., *O ambijentalnom teatru*, časopis *Kultura*, str. 227. El.verzija časopisa (05.05.2013): <http://www.zaprokul.org.rs/CasopisKultura/Search.aspx?author=Janez%20Pov%C5%A1e>
- ⁶⁵ T. Dadić Dinulović: *Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja*, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 56.
- ⁶⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik Teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 63.
- ⁶⁷ Dinulović R., *Arhitektura pozorišta XX veka*, Clio, Beograd 2009, str. 16.
- ⁶⁸ Haurard P., *Op. cit*, Clio, Beograd, 2002, str. 9. Preuzeto iz (Dinulović R., *SCENE DESIGN – BETWEEN PROFESSION, ART AND IDEOLOGY*, Department of Architecture and Urbanism, Novi Sad, str. 7)
- ⁶⁹ Selenić S., u predgovoru knjige *Ka postmodernom pozorištu*, Ričard Šekner, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, str x.
- ⁷⁰ Šuvaković M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, str. 63.
- ⁷¹ Povše J., *O ambijentalnom teatru*, *Kultura*, Str 226. El.verzija časopisa (05.05.2013): <http://www.zaprokul.org.rs/CasopisKultura/Search.aspx?author=Janez%20Pov%C5%A1e>
- ⁷² T. Dadić Dinulović: *Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja*, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 119, 120.
- ⁷³ T. Dadić Dinulović: *Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja*, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 57.
- ⁷⁴ T. Dadić Dinulović: *Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja*, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 65.
- ⁷⁵ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.
- ⁷⁶ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, Str. 33.
- ⁷⁷ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, Str. 16.
- ⁷⁸ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, Str. 22.
- ⁷⁹ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, Str 15.
- ⁸⁰ Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, Str. 16.

-
- ⁸¹ Šekner R., Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, Str.15.
- ⁸² Dinulović R., Ambijentalne pozornice BITEF-a, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 66.
- ⁸³ T. Dadić Dinulović: Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 9.
- ⁸⁴ T. Dadić Dinulović: Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 9.
- ⁸⁵ T. Dadić Dinulović: Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 10.
- ⁸⁶ Hočevar M, Prostori igre, Jugoslovensko Dramsko Pozorište, Beograd, 2003, str. 13.
- ⁸⁷ Šekner R. , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, str .14.
- ⁸⁸ Šekner R. , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, str .15.
- ⁸⁹ Šekner R. , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, str .15.
- ⁹⁰ Pero Kvirgić <http://www.matica.hr/Vijenac/Vij176.nsf/AllWebDocs/PeroKvirgićSTILSKEVJEZBE> 01.03.2014.
- ⁹¹ Pero Kvirgić <http://www.matica.hr/Vijenac/Vij176.nsf/AllWebDocs/PeroKvirgićSTILSKEVJEZBE> 01.03.2014.
- ⁹² Dinulović R., „Ambijentalne pozornice BITEF-a“, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 65.
- ⁹³ T. Dadić Dinulović: Fenomenologija spektakla:
Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja, Doktorska disertacija, Beograd/Novi Sad, 2013, str. 120.
- ⁹⁴ Halprin L., Gradovi, Građevinska knjiga, Beograd, str. 191.
- ⁹⁵ Dinulović R., Ambijentalne pozornice BITEF-a, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 66.
- ⁹⁶ Dinulović R., Ambijentalne pozornice BITEF-a, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 66.
- ⁹⁷
<http://travel2.nytimes.com/top/reference/timestopics/subjects/t/theater/index.html?s=oldest&field=org&match=exact&query=EN%20GARDE%20ARTS> 10.09.2013.
- ⁹⁸ Dinulović R., „BITEF – Beogradski internacionalni teatarski festoval: kuće, grad i ’nove pozorišne tendencije““, u knjizi Radivoja Dinulovića i Aleksandra Brkića (urednici): Teatar-politikograd, Justat, Beograd, 2007, str. 344.
- ⁹⁹ Dinulović R., „BITEF – Beogradski internacionalni teatarski festoval: kuće, grad i ’nove pozorišne tendencije““, u knjizi Radivoja Dinulovića i Aleksandra Brkića (urednici): Teatar-politikograd, Justat, Beograd, 2007, str. 345.
- ¹⁰⁰ Alamanah Bitefa br.10
- ¹⁰¹ Klaić D., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 121.
- ¹⁰² Pjer Lajak, http://web.fmk.edu.rs/files/blogs/2009-10/I/Audio_viz_1/Amra/Urbani_spektakl.pdf
- ¹⁰³ <http://www.matica.hr/Vijenac/Vij176.nsf/AllWebDocs/PeroKvirgićSTILSKEVJEZBE> 01.03.2014.
- ¹⁰⁴ Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94, str. 83.
- ¹⁰⁵ Mira Trailović, Teatron, broj 33/4/5, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 1981, str. 5.
- ¹⁰⁶ Intervju sa Ljubišom Ristićem u časopisu Vreme <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1058070> preuzeto 09.10.2013.
- ¹⁰⁷ Šentevska I, http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf str 60 preuzeto 09.10.2013.
- ¹⁰⁸ <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/998.pdf> el.verzija casopisa Kultura
- ¹⁰⁹ <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1058070> preuzeto 12.10.2013.
- ¹¹⁰ Dizajnirao: Matjaž Vipotnik
- ¹¹¹ Jovan Ćirilov, Atelje 212 i Bitef, Premлади za pedesete, Atelje 212, Beograd, 2006, str. 156.
- ¹¹² Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94, str. 83.
- ¹¹³ Milan Mađarev, Teatar pokreta Jožefa Nađa, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi sad 2011, str. 21.
- ¹¹⁴ <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/10.htm> preuzeto 01.04.2013.
- ¹¹⁵ Šentevska I, časopis jugolink br3, http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf str 60 preuzeto 09.10.2013. Str 62.
- ¹¹⁶ „zračna hala čiji je pokrov napravljen od specijalne plastificirane tkanine sposobne da podnese najveće pritiske, a nije zapaljiva...“. U: Pešorda, M. (1977): Kazalište okrenuto budućnosti. U: Oslobođenje (Sarajevo), 29.10.1977. Takođe: Pavlovski, B. (1977): Pismo od Zagreb: ‘Oslobodovanje na Skopje’ vo noviot ‘Teatar pod šatori’. U: Nova Makedonija (Skopje), 09.11.1977., preuzeto iz: Šentevska I, časopis jugolink br3, http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf str 60 preuzeto 09.10.2013. str. 62.

-
- ¹¹⁷ Šentevska I, časopis jugolink br3, http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf str. 60. preuzeto 09.10.2013. str. 62.
- ¹¹⁸ Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94, str. 86.
- ¹¹⁹ Preuzeto iz Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94, str. 86.
- ¹²⁰ Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94, str. 88.
- ¹²¹ Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94, str. 89.
- ¹²² Šentevska I, časopis jugolink br3, http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf str 60 preuzeto 09.10.2013. Str. 65.
- ¹²³ Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94, str. 91.
- ¹²⁴ Mladenović, F., Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja, Kultura, Beograd 93/94.
- ¹²⁵ Prema: Šentevska I, časopis jugolink br3, http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf str 60 preuzeto 09.10.2013. str. 63.
- ¹²⁶ <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/10.htm> preuzeto 20.09.2012.
- ¹²⁷ Šentevska I, časopis jugolink br3, http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf str. 60, preuzeto 09.10.2013. Str 67.
- ¹²⁸ <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/29.htm> preuzeto 01.04.2013.
- ¹²⁹ Pavićević B., Šekspir Fest komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 49.
- ¹³⁰ <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/20.htm> preuzeto 02.02.2013.
- ¹³¹ Politika, 28.10.1985. Jovan Ćirilov
- ¹³² Kesic V., Madač komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, Str 134.
- ¹³³ Stojanović L., Madač komentari Str126
- ¹³⁴ <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1007599> preuzeto: 07.03.2013.
- ¹³⁵ <http://rs.heritage-su.org.rs/> preuzeto 10.04.2013.
- ¹³⁶ Nikolić M., Klasteri i mreže muzeja u Srbiji: Vojvodina, Novi Sad, str. 95.
- ¹³⁷ Nikolić M., Klasteri i mreže muzeja u Srbiji: Vojvodina, Novi Sad, str. 95.
- ¹³⁸ Laslo V., Madač komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 106.
- ¹³⁹ http://rs.heritage-su.org.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=18%3Agradskakucasu&catid=24%3Asuboticaext&Itemid=5 06.03.2014.
- ¹⁴⁰ <http://www.gradsubotica.co.rs/gradska-kuca-u-turizmu-subotice/> blog na sajtu grada, 06.03.2014.
- ¹⁴¹ http://rs.heritage-su.org.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=18%3Agradskakucasu&catid=24%3Asuboticaext&Itemid=5 preuzeto 07.03.2014.
- ¹⁴² <http://szecesszio.szegedvaros.hu/rute-subotica-subotica-gradska-kuca/?lang=sr> preuzeto 07.03.2014.
- ¹⁴³ <http://www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/10/podaci-o-objektu.pdf> preuzeto 07.03.2014.
- ¹⁴⁴ http://rs.heritage-su.org.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=40%3Anarodno-pozorite&catid=24%3Asuboticaext&Itemid=5 preuzeto 07.03.2014.
- ¹⁴⁵ <http://www.suteatar.org/istorijat.php> preuzeto 07.03.2014.
- ¹⁴⁶ <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=311390> preuzeto 07.08.2012.
- ¹⁴⁷ http://www.yuope.com/nasa-borba/arhiva/Maj97/0105/0105_12.HTM Larisa Inic preuzeto 10.04.2013.
- ¹⁴⁸ <http://szecesszio.szegedvaros.hu/rute-subotica-sinagoga/?lang=sr> preuzeto 07.03.2014.
- ¹⁴⁹ <http://szecesszio.szegedvaros.hu/rute-subotica-sinagoga/?lang=sr> preuzeto 07.03.2014.
- ¹⁵⁰ Demeter G., Prčić - Vujnović. G., Bratuleanu. A., Biro A.M.: Razvoj urbanizma i arhitekture u period od 1918. do 1941. godine u Temišvaru, Segedinu i Subotici – regionalni identitet pod uticajem moderne, Međupštinski zavod za zaštitu spomenika kulture Subotica, Subotica, 2008, str. 384
- ¹⁵¹ Demeter G., Prčić - Vujnović. G., Bratuleanu. A., Biro A.M, Isto, str. 384.
- ¹⁵² Balzam R., Babić T., Kulturno-istorijska vrednost sokolskog doma - "Doma kulture" u Subotici, Arhitektura objekata Domova kulture u Republici Srbiji, tematski zbornik radova, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, str. 45 – 60.
- ¹⁵³ Demeter G., Prčić - Vujnović. G., Bratuleanu. A., Biro A.M.: Razvoj urbanizma i arhitekture u period od 1918. do 1941. godine u Temišvaru, Segedinu i Subotici – regionalni identitet pod uticajem moderne, Međupštinski zavod za zaštitu spomenika kulture Subotica, Subotica, 2008, str. 384.
- ¹⁵⁴ <http://suistorija.wordpress.com/2013/10/>
- ¹⁵⁵ <http://www.subotica.info/2012/09/06/mz-ker#sthash.277JCjmc.dpuf>

http://www.danas.rs/danasrs/drustvo/terazije/kad_se_jedna_nepravda_ponistava_drugom.14.html?news_id=130781#sth_ash.3TDLRT4g.dpuf preuzeto 05.02.2014.

¹⁵⁷ Nikolić M., KLASTERI I MREŽE MUZEJA u Srbiji: Vojvodina, Novi Sad, str. 110.

¹⁵⁸ <http://palicinfo.com/index.php/informacije/190-palicka-olimpijada>

¹⁵⁹ <http://www.palicinfo.com/index.php/informacije/154-o-palicu> 09.03.2014.

¹⁶⁰ Klaić D., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 87.

¹⁶¹ Demeter G., Prčić - Vujnović. G., Bratuleanu. A., Biro A.M.: Razvoj urbanizma i arhitekture u period od 1918. do 1941. godine u Temišvaru, Segedinu i Subotici – regionalni identitet pod uticajem moderne, Međuopštinski zavod za zaštitu spomenika kulture Subotica, Subotica, 2008, str. 290

¹⁶² <http://www.park-palic.rs/sr/index/adetail/ls/8>

¹⁶³ <http://www.gradsubotica.co.rs/sve-sto-niste-znali-o-letnjoj-pozornici/>

¹⁶⁴ Klaić D., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 86.

¹⁶⁵ Klaić D., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 86.

¹⁶⁶ http://www.ludas.rs/content.php?content_id=7

¹⁶⁷ Florečić D., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 155.

¹⁶⁸ Florečić D., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 155.

¹⁶⁹ <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/27.htm> preuzeto 20.12.2012.

¹⁷⁰ Bartuc G., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 259.

¹⁷¹ I.Hupko, rukopis, Mirisi paralelnog života, Subotica, Novi Sad, str. 207.

¹⁷² Denegri J., umetnost u doba culture za: Miško Šuvaković, Pojmovnik Teorije umetnosti, Orion Art, 2011, str. 24.

¹⁷³ Šuvaković M., Filozofske igračke teatra, rukopis knjige Paragrami tela/figure, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001, str. 31.

¹⁷⁴ Dinulović, Zeković, Konstantinović, Unapređenje strategije obnove i korišćenja javnih prostora u prostornom i urbanističkom planiranju i projektovanju, NS, 2011, FTN, str. 90.

¹⁷⁵ Schechner R., 6 Axioms for Environmental Theatre, TDR. vol. 12, no. 3, New York, 1968, str. 41-64.

¹⁷⁶ Radivoje Dinulović: Ambijentalne pozornice BITEF-a, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 75.

¹⁷⁷ Klaić D., Šekspir Fest Komentari, Narodno pozorište Subotica, 1986, str. 81.

¹⁷⁸ <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/19.htm> preuzeto 08.08.2012.

¹⁷⁹ Ranko Radović, arhitekta, intervju za RTCG, februar 1999. godine

Biografija kandidata

Renata Balzam rođena je 1986. godine u Subotici. Paralelno sa svojim formalnim školovanjem bavi se baletom i neformalnim obrazovanjem u NVO sektoru. Diplomirala je 2010. godine na master studijama pri Departmanu za arhitekturu i urbanizam na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu. Grupni rad sa master studija bio je izložen na Salonu arhitekture u Beogradu. Po završetku upisuje dvogodišnje specijalističke akademske studije na istom departmanu dok uporedo radi kao demonstrator na nekoliko predmeta. Učesnik je i organizator velikog broja domaćih i međunarodnih izložbi klasičnih i višemedijskih formata od kojih je "Arhitektura, da li se to pleše" njen prvi autorski projekat. Deo je tima koji je 2013. godine dobio nagradu Ranko Radović u kategoriji televizijske emisije, izložbe, multimedijalne prezentacije. Izlagala je i učestvovala na nekoliko međunarodnih naučnih i stručnih konferencija.