

Пише > Радивоје Динуловић

# Сан о новој сцени: ближе или даље, након сто година?

*Казалишће је свуда и у свему.*  
Теревсат<sup>1)</sup>

**П**рвог априла 1919. Валтер Гропијус је именован за директора Високе школе лепих уметности Великог војводства Саксоније (*Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst*). Тада је, спајањем са Академијом примењених уметности (*Kunstgewerbeschule*), образовног института Музеја примењених уметности Берлин (*Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin*) основана Државна школа Баухаус (*Staatliches Bauhaus*) у Вајмару. За четрнаест година деловања, ова школа је, као “део модерног покрета, али и његов медијатор”<sup>2)</sup> постала најутицајнија образовна институција нашег времена, барем када је реч о архитектури и дизајну,

1) Бранимир Донат (ур.): Совјетска казалишна авангарда, Цекаде, Загреб 1985, стр. 98. Први Теревсат, театар револуционарне сатире (*Теревсаты – театры революционной сатиры*), основао је Михаил Пустуњин (*Михаил Пустынин*) јануара 1919. у Витебску, на Западном фронту, с циљем “васпитања широке публике помоћу сатире”. Позориште је 1920. пресељено у Москву, а 1922. под уметничком управом Мејерхолда фузионисано је са Московским драмским театром и од тада наставља да делује под називом Театар револуције.

2) <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/phases/the-origins/>, приступљено 9. 4. 2019.

односно, разумевању, читању, тумачењу и промишљању простора уопште. Годину дана касније, у Москви је основан совјетски парњак Баухауса – Вхутемас (*Высшие художественно-технические мастерские*), институција настала на готово идентичан начин, спајањем Прве и Друге државне слободне уметничке радионице, односно, Московске школе сликарства, вајарства и архитектуре (*Московское училище живописи, ваяния и зодчества*) и Академије примењених уметности Строганова (*Московская Государственная Художественно-Промышленная Академия им. С.Г. Строганова*). Уз свест о значајним разликама, Баухаус и Вхутемас у целини можемо посматрати упоредо, као школе сродне по организацији, методима рада и циљевима. Обе су почивале на израженој вери у колективно – заједницу су чинили наставници (међу њима Шлемер, Кле, Кандински и Мохољи-Нађ, на једној страни, а Родченко, Ел Лисицки, Попова, Маљевич, на другој), чинили су је студенти, али и обе групе међусобно. Школе су биле посвећене и ширим заједницама – друштвима, онима у чијим оквирима су деловале, али и онима којима су тежиле, односно, у чијој су изградњи учествовале. За нас је најзначајније, међутим, да установимо још једну кључно важну заједничку линију – уверење да ра-

зличите уметности међу собом, а, затим, уметности, технологије и занати, граде јединствен стваралачки и едукативни корпус, где свака појединачна вредност почива на свести о другим вредностима, и где је тешко (и непотребно) раздвајати процес од исхода, утицај од инспирације, имагинацију од истраживања, као и стваралачке претпоставке од последица. Везе између архитектуре, позоришта, филма, визуелних уметности и дизајна овде су сасвим природне, подразумевају се и на њима се инсистира, па све ове стваралачке области делују у заједничком истраживачком пољу.

Отуд два велика, ако не и највећа пројекта позоришних простора XX века долазе готово непосредно из ових школа: студија Тоталног позоришта (*Totaltheater*) Ервина Пискатора и Валтера Гропијуса и пројекат Мејерхољдовог позоришта (*Театр им. Бс. Мејерхољга*) у Москви архитеката Михаила Бархина и Сергеја Вахтангова.

Гропијус је 1927. године објавио текст “О модерној градњи позоришта, с обзиром на новоградњу *Piscator-Bühne* у Берлину”<sup>3)</sup> где се, успостављајући сопствену класификацију типова простора позоришне представе, он залаже за објекат у ком се “осмишљеном техничком опремом омогућује режисеру коришћење перспективне позорнице, просценија и округле арене, односно свих њих симултано, унутар једне представе”<sup>4)</sup>. Гропијусово решење засновано је на примени сложеног система сценске механике, која, путем две независне ротирајуће платформе, омогућава све три конфигурације које он наводи. Истовремено, идеја о тоталном позоришту односи се и на физички оквир представе, просторне границе којима су дефинисани не само сцена и позорница већ и гледалиште. Подстакнут начином на који је Пискатор користио филмске пројекције у својим позоришним представама, Гропијус дематеријализује физичку структуру куће уводећи још тада у архитектуру

3) Тај текст наводи интегрално Ервин Пискатор у својој књизи *Полићичко казалиште*, Цекаде, Загреб 1985.

4) *Ibid.*, стр. 94.

ново средство које сматрамо продуктом савремених технологија: *међујске фасаде*, примењене, овде, у ентеријеру. Зидови сценско-гледалишног простора су, наиме, биоскопска платна иза којих је постављен сложен систем пројекционих кабина и уређаја са задатком да читав простор амбијентализују, а карактер ентеријера учине потпуно ефемерним, стварајући “инструмент покретања публике у један технолошки свемир, способан да говори”<sup>5)</sup>.

С друге стране, Бархин и Вахтангов “претпоставке новог театра, унапређене укупним позоришним радом Вс. Е. Мејерхољда”<sup>6)</sup> формулишу у пет тачака: обједињавање гледалишног и сценског простора у истој дворани (одсуство сценског лука); аксонометријско опажање радње (амфитеатар); обухватање радње гледаоцима са три стране (просторни развој на сцени-стадиону); увођење у композицију дворане свих елемената за опслуживање представе (кабине глумаца, оркестар, технички део); и, приступ на сцену механичком транспорту и манифестацијама”<sup>7)</sup>. Овај простор, међутим, у архитектонском и амбијенталном смислу сасвим је различит од Тоталног позоришта Гропијуса и Пискатора. Не само да се Бархин и Вахтангов не одричу амбијенталности и функције архитектонског језика грађевине у позоришној представи, они их у великој мери и предодређују. То је могуће и оправдано, јер су принципи конструктивистичке архитектуре у потпуном складу са идејама и приступима савремених сценографа (Љубов Попове, на пример), и самог Мејерхољда, па се овде – барем у намерама, односно, у пројекту – успоставља потпуно јединство архитектуре, сценографије и позоришне игре.

5) Манфредо Тафури и Франческо Далко, *Архитектура Цонџем-иоранеа, Елеџија Еџиптице*, Венеција 1976, стр. 149.

6) Бархин и Вахтангов, према Јурију Гњедовском и групи аутора, *Архитектура советског театра*, Стройиздат, Москва 1986, стр. 36.

7) *Ibid.*



Оскар Шлемер, Тријадни балет, Баухаус, 1926.

Овај нас приступ води традицији на први поглед сасвим супротној од “позоришта-машине”, принципима које су развијали Жак Копо и Луј Жуве.

Копо, глумац, редитељ, драмски писац и продуцент и Жуве, глумац, редитељ, сценограф и технички директор, основали су још 1913. у Паризу Позориште Вје Коломбје (*Théâtre du Vieux-Colombier*) инспирисани традиционалним јапанским *Но* позориштем, у коме глумци искључиво својим гласом и покретима, без икаквих спољашњих средстава, стварају драмски чин и успостављају сценско дејство. Копо и Жуве, сматрајући да “одређена архитектура призива, захтијева и намеће одређену драмску замисао и стил изведбе који

јој је примјерен”<sup>8)</sup>, 1919. реконструишу позоришну дворану, уклањајући из ње све што су сматрали сувишним (портални зид, рампу, декоративне елементе...) и уводећи залучени степенести просценијум како би нагласили потребу за што непосреднијом, интензивном комуникацијом између извођача и гледалаца. Они успостављају и *перманентни декор*, грађевинску (а не сценографску) физичку структуру платоа, степеншта и вертикалних елемената, изливену од бетона, која својим обликом није следила ни један конкретан

8) Žak Kopo, *Le Théâtre Populaire*, prema Borisu Senkeru, *Redateljsko kazalište*, str. 180.

историјски модел, али је карактером и интенцијама била најближа елизабетинском театру. Ова је сценска конструкција могла бити истовремено “и јединствена и многострука, то јест, могла се симултано подијелити на вањску и унутрашњу, горњу и доњу сцену. Била је истодобно стална и промјењива, опћенита и посебна, неодређена и одређена. Дијелови су јој у свакој представи или сваком приказу исте представе означени (ре-семантизирани) својом функцијом, а не изгледом”<sup>9)</sup>.

На који начин мислимо и стварамо данас, читав век касније, у односу на ове сасвим различите, па ипак сродне идеје о новом позоришту у ком ће се драма и позорница поново срести, и тај сусрет неће бити само “идеал, само као нешто би требало остварити, али није могуће”<sup>10)</sup>? Другим речима, да ли смо научили нешто од пионира прве авангарде, у архитектури позоришта?

Ако је судити по дометима архитектуре великих *театрских*, оних чији су аутори глобалне архитектонске звезде (*Starchitects*), чини се да нисмо. Готово да нема значајних грађевина (у смислу вредновања архитектуре) намењених позоришту, а изграђене су стотине и хиљаде. И када је реч о најуспешнијим објектима њихова вредност исказује се пре свега у односу према урбанитету (Позориште “Карло Феличе” у Ђенови, Алда Росија), меморабилности (Сиднејска опера, Јорна Утзона), третману јавног простора (Опера у Ослу, групе Снохета), или јавности простора позоришта (Национално позориште у Лондону, Дениса Лаздана), кроз спектакуларност (Харис театар у Чикагу, Френка Герија) или поетизацију форме (Опера у Лиону, Жана Нувела). По правилу, у овим пројектима концепт сценско-гледалишних простора није главна истраживачка тема, а, ако и јесте – онда не за *Стархитекту*, већ за једну сасвим другачију групу стваралаца – позоришне консултанте (Фестивалска опера у Гланборну, на пример, архитекте Мајкла Хопкинса и

9) *Ibid.*

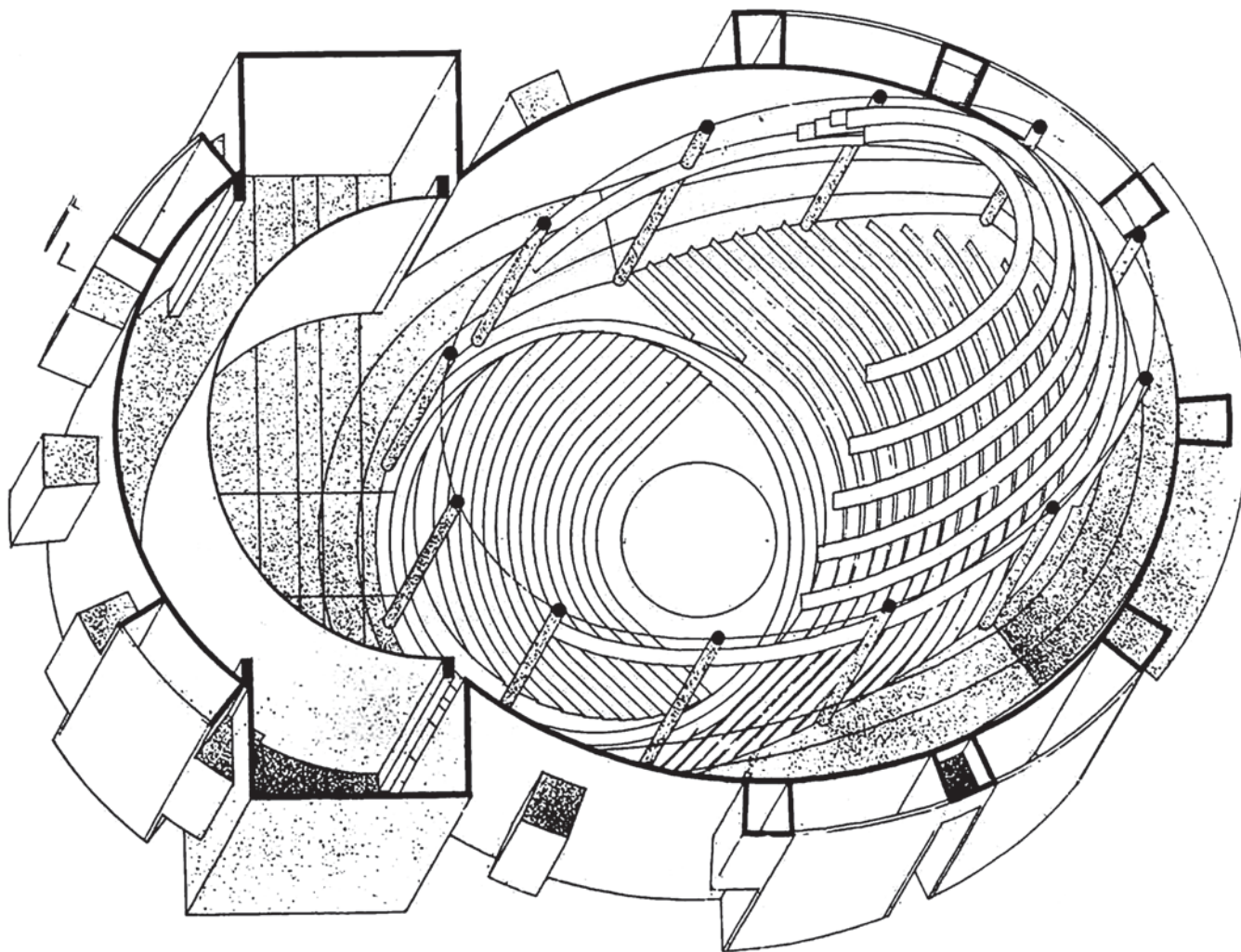
10) Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Нолит, Београд 1978, стр. 59. (прво издање: *Kisfaludy Társaság*, Будимпешта, 1911).

главног консултанта Ијана Мекинтоша). То значи да се у савременој продукцији великих позоришних кућа архитекти начелно одричу одговорности за карактер, потенцијал и дејство простора игре, ослањајући се на традиционалне концепте, или на нове технологије. У свему томе интереси великих компанија, произвођача и испоручилаца сценских техничких система, никако нису на последњем месту.

Јасно је да су технологије увек биле покретач промена у позоришту, а посебно у односу на позоришни простор. О томе импресивно говори реконструкција биоскопа “Универзум” у Берлину, изграђеног по пројекту Ерика Менделсона 1929. године, који су за потребе берлинског позоришта *Schaubühne am Lehminer Platz* од 1975. до 1981. реконструисали Клаус Вевер и Јирген Савадес, “достичући, у концепцијском смислу, граничну вредност функције простора и могуће употребе сценске технике и технологије у савременом позоришту”<sup>11)</sup>. У овој кући, коју видим као савремену реализацију идеја Гропијуса и Пискатора, али, истовремено – ма колико то парадоксално звучало – и Копоа и Жувеа, простор и догађај су у сталном дијалогу, архитектонски језик је чист, јасан и снажан, док конфигурација сценско-гледалишног простора постаје тема сценографије и режије сваке појединачне представе.

На другој страни су реконструкције, реутилизације и адаптације простора и објеката различитих намена, за позориште. У начелу, овде је реч о *малим театрским*, која, најчешће, настају на основу конкретних ауторских потреба за позоришним простором или потреба локалних заједница за позориштем. Из различитих разлога, ови подухвати испостављају се неупоредиво успешнијима, попут *Teat(r)o Oficina* у Сао Паулу (Лина Бо Барди и Марсело Сузуки, 1983), или Бруковог позоришта *Bouffes du Nord* у Паризу, (Жан Гиј Лека, 1974), па и Лекаовог *Картионског театра* за *Сценофест*, на Прашком квадријеналу 2007.

11) Радивоје Динуловић, *Архитектура театралних простора XX века*, Клио, Београд 2009, стр. 122.



Валтер Гропијус, Тотално позориште

Прашки квадријенале је, без сумње, референтна раван за посматрање и вредновање промена које су се догађале у позоришној архитектури, али и промена у посматрању и вредновању улоге архитектуре у позоришној представи и позоришту уопште. Пуне четири деценије, од оснивања 1967, Квадријенале је имало поднаслов *International Exhibition of Stage Design and Theatre Architecture*, а изложени пројекти селектовани су у оквирима националних наступа. Архитектонска секција је, у начелу, представљала рефлексију тада веома утицајне и угледне Комисије за архитектуру OISTAT-а<sup>12)</sup>, чији су чланови, попут Тима Фостера, Клода Пајара, Јурија Гњедовског или Виктора Јацкијевича били пројектанти најзначајнијих позоришних кућа. Дванеасти Квадријенале, међутим, 2011. мења назив у *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*, готово сасвим се одваја од OISTAT-а (до тада сталног саорганизатора Квадријенале), а Архитектонска секција (*Architectural section*), има посебног кустоса – Дориту Хану, која креира концепт и дизајн изложбе у амбијенталном (а не галеријском) простору цркве Свете Ане. Истовремено, Орен Сагив реализује ауторски пројект Архитектура на раскршћу (*Architecture of the Intersection Project*), у јавном простору, на тргу иза Народног позоришта, који постаје место изузетно занимљивих сценских догађаја и, у великој мери, оставља у сенци главни програм Квадријенале. У следећем издању, 2015. године, кустоски пројекат Серџа ван Аркса *Performing Space or Ephemeral Section of Architecture* не успева, па није ни реализован. У такмичарским категоријама, истовремено, архитектури су посвећене две тематске целине: *Performance Architecture* (награђена је Словачка, за просторну инсталацију *Reflection of an Image*, аутора Милана Чорбе) и *Use of Space for Performance* (награђена је Хрватска, за ауторски пројекат *Intangible*). Фокус Квадријенале се, дакле, померао од монументалних

(по величини и значају) позоришних грађевина Нимајера, Грајнера, Ајзенора, Ансимова или Јанагисаве, преко алтернативних простора попут позоришта Спрала у Прагу, или Уметничког позоришта “Каролос Коун” у Атини, све до концептуалних уметничких инсталација. Ове, 2019. године, секција *Performance Space Architecture Exhibition* поново има кустосе, Јана Клоса и Матеја Чинчеру, који желе да изложе “широку скалу могућих исхода позоришне архитектуре, од изабраних или трансформисаних простора, до великих националних пројеката, али и привремених структура у јавном простору, а посебно оних радова који укључују или повезују области у којима ствараоци простора не морају нужно бити архитекти. Савремене представе одигравају се у многим просторима ван конвенционалних позоришта, који могу бити једнако узбудљиви и вредни попут оних у традиционалним вишенаменским објектима културе које стварају искључиво архитектонске компаније”<sup>13)</sup>.

Шта је, дакле, дала архитектура савременом позоришту, у последњих сто година? Не много, чак ни на плану идеја. Истовремено, савремена архитектура постала је више него театарална – при томе, овај појам не наводим са било каквом иронијом. Невоља је само у томе што *театаралности* има многа и различита значења, која није тако лако ни схватити, а ни применити. Савремена архитектура, наиме, постала је појавно, а не суштински театарална. То значи да од позоришта, осим изузетно, није преузета драматургија (Јеврејски музеј у Берлину, Данијела Либескинда), па ни сценски начин мишљења (*Teatro del mondo* у Венецији, Алда Росија), већ сценска, спектакуларна и декоративна средства и форме. Наравно, логика и механизми *групирања сјекција* у коме већ дуго живимо, томе су дали велики подстицај и подршку.

12) OISTAT је међународна асоцијација за сценографију, позоришну архитектуру и технологију (*Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre*).

13) <https://www.pq.cz/2018/03/22/performance-space-architecture-exhibition/>, приступљено 9. 4. 2019.