

# Читање сценске слике<sup>1)</sup>

*Просјор-време је четвородимензионални просјор чији су основни елементи догађаји.*

Стивен Хокинг<sup>2)</sup>

*Животи не можеш заочети изнова када се заврши једнокрајна возња колима, али ако у руци имаш књигу, ма колико да је замршена и нејојмљива, можеш, када се ша књига заврши, ако желиш, да се вратиш на почетак да би могла да схватиш животи и оно што није разумљиво и да поново прочиташ прочитану књигу. Зар не, Фајма?*

Орхан Памук<sup>3)</sup>

Одмах се, наравно, поставља питање: зашто сценске слике, а не, на пример, сценској просјора, сценске ситуације или сценској догађаја?

- 1) Овај рад је подржан од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја кроз пројекат број 451-03-68/2000-14/200156: Иновативна научна и уметничка истраживања из домена делатности ФТН-а.
- 2) Стивен Хокинг, *Крајња њовесна времена* (превео: Зоран Живковић), Алнари, Београд 2002, стр. 75.
- 3) Орхан Памук, *Тиха кућа* (превела: Мирјана Маринковић), Геополитика, Београд 2016, стр. 330.

Под појмом сценске слике овде подразумевам *синкретичку слику*, ону која настаје кроз дијалогски однос игре и посматрања, извођача и гледаоца, јер је “глума суигра глумца и публике”<sup>4)</sup>. То значи да ме једнако занимају игра, позорница и гледалиште: “троје нас је који се морамо срести на истом месту и у истом времену да би се догодила представа: догађај, гледалац и простор”<sup>5)</sup>. С друге стране, будући да је овај текст, у првом реду, посвећен сценској слици у конвенционалном позоришту, могло би се рећи да у том случају сцену, иако је простор, “посуда за причу, њена љуштура”<sup>6)</sup>, ми перципирамо као слику. Наравно, слику која је конституисана истовременим и узајамним дејством свих сценских средстава којима позориште располаже<sup>7)</sup>, простор доживљен из једне тачке опажања, у једној *пресециној временској равни*.

- 4) Nikola Batušić, “Novo čitanje Gavelle”, *Kazalište, Vol. V No 9/10*, Загреб 2002, стр. 268.
- 5) “*Trije smo, ki se moramo srečati na istem mestu ob istem času, da se zgodi predstava: zgodba, gledalec in prostor*”, Meta Hočevar, *Prostori mojega časa*, Knjižnica Mestnog gledališča, Љубљана 2020, стр. 23.
- 6) Мета Хочевар: *Просјори игре* (превео: Милан Т. Борђевић), *Ars Dramatica*, ЈДП, Београд 2003, стр. 13.
- 7) Присуство (извођача и гледалаца), покрет (игра, плес, кретање кроз простор), звук (директан и посредован – говор, глас, музика, шумови, звучни ефекти...), декор (конструкције, кулисе, платои, косине, степеништа, подови и декоратерске подне облоге, сцен-

## ПРОСТОРНИ НИВОИ

Када сам уписао студије архитектуре, код нас је објављен превод књиге Кристијана Норберг-Шулца *Егзистенција, простор и архитектура*<sup>8)</sup>, у којој је он развио *теорију просторних нивоа*, идентификујући шест категорија: *ниво руке, ниво шела, ниво куће, урбани ниво, пејзажни ниво и географске нивое*. Реч је о хеуристичкој типологији, отвореној за различита читања и читавања<sup>9)</sup>. Наравно, простор је (као и време) континуум, и Норберг-Шулцове нивое треба схватити као пресечне равни у којима посматрамо одређене појаве. На тим нивоима, у тим *просторним пресечним равнима*, посматраћемо конкретну сценску структуру, ону која ће, у исходу, произвести доживљај. Дакле, сценску слику видим као *пресек кроз простор-време*, односно, *пресек кроз хронолошко позоришно представе*.

У најужем смислу речи, представа се одвија у сценско-гледалишном простору (који је на *нивоу собе*, будући да су извођач и гледалац – сваки схваћен као “принципијелна множина”<sup>10)</sup>, односно, *колеktivна једнина* – на просторном нивоу тела), почиње, фигуративно говорећи, отварањем, а завршава се затварањем главне сценске завесе. Шире гледано, догађај се увек одвија на свим просторним нивоима истовремено, не-

ске завесе, скулптуре и слике на елементима декора...), реквизита (намештај, простирке, декоративне завесе, скулптуре, употребни предмети, светиљке, биљке и животиње, храна и пиће...), костим (одећа, обућа, шешири и капе, накит у склопу костима, костимска реквизита...), маска (маска у ужем смислу, шминка, власуље, фризура, накит у склопу фризура, апликације...), светло (сценска расвета, дневно светло, расвета из алтернативних извора...), посебна сценска средства (пројекције, холограми, пиротехничка средства, пламен, лаки и тешки дим, магла, киша, снег...), као и сценска средства која активирају остала чула (мирис, укус и додир).

- 8) Кристијан Норберг-Шулц (превео: Милутин Ј. Максимовић), *Егзистенција, простор и архитектура*, Грађевинска књига, Београд 1975.
- 9) Додао сам, за сопствене потребе, тој класификацији *ниво шаке, ниво собе и ниво суседства* и разложио категорије пејзажних и географских нивоа.
- 10) Branko Gavella, *Glumac i kazalište*, Стеријино позорје, Нови Сад 1967, стр. 168.

зависно од наше свести о томе – наравно, у различитим облицима и са утицајима чији су интензитети, у начелу, обрнуто пропорционални ширини просторних нивоа. Како интервенција на једном просторном нивоу нужно производи промене на суседним нивоима, у случају позоришне представе, архитектонски и урбанистички оквир представљају у феноменолошком, али и у стваралачком смислу, изузетно важну тему. Полазећи од нивоа града, то се односи на позицију, облик, величину и карактер позоришне зграде. Даље, на простор позоришне представе у односу на шири архитектонски контекст, конфигурацију сценско-гледалишног простора, позицију, величину и карактер позорнице, позицију, величину, структуру и карактер гледалишта, као и амбијентални карактер сценско-гледалишног простора.

## ДЕМАРКАЦИЈА СЦЕНСКОГ ПРОСТОРА

Будући да је овде централна проблемска тема сценска слика која настаје унутар хронотопа позоришне представе, треба одмах увести један од кључних појмова у читању и конструкцији сценске ситуације, а то је *издвајање* (разграничење, демаркација). Сваки догађај увек је у просторном и временском смислу издвојен из ширег контекста, чији је, наравно, део. Позоришна зграда, на пример, иако је део урбане структуре, истовремено је и средство разграничења две реалности – егзистенцијалне и сценске. Физичка структура те зграде заправо је систем просторних граница. На исти начин, сценографија као физичка структура разграничава и издваја сцену из ширег просторног нивоа – позорнице. Дакле, ако разматрамо сценску ситуацију, прва тема која се отвара јесте начин издвајања, односно, начин успостављања просторних граница и њихов карактер.

У позоришту појам демаркације треба схватити веома широко, будући да је распон средстава којима је могуће успоставити просторне границе огроман – од класичне “кутије” формиране зидовима, подовима, строповима или завесама, до симболичких средстава

демаркације (*Ибзенев 'Непријатељ народа' као Брехтов њоучни комад*) Златка Паковића у ЦЗКД-у<sup>11)</sup>), трансформације читава позорнице у сцену (*Турнеја* Милана Карацића и Герослава Зарића у Атељеу 212), проширења сцене на просторе ван главне позорнице (*Марија Стјуарти* Милоша Лолића и Јасмине Холбус у београдском Народном позоришту), чак и ван позорнице (*Сумрак* Жежија Јароцког и Жежија Јука Коварског у ЈДП-у), па и позоришне зграде уопште (*Ојера за три троша* Томија Јанежича у Зетском дому на Цетињу), употребе гледалишта као сценског простора (*Галеб* Арпада Шилинга у позоришту Krétaċór, или *Бан Банк* Андраша Урбана у Новосадском позоришту – Újvidéki Színház), односно, позорнице као гледалишта (*Пушчује позориште* Шојаловић Томија Јанежича у Атељеу 212).

Отвореност и затвореност, пропусност и непропусност, као и сталност и променљивост одређују, такође, карактер просторних граница, односно, карактер демаркације.

### ПРОСТОРНА ОРГАНИЗАЦИЈА

Ако је “простор игре временски ограничена архитектура”<sup>12)</sup>, онда је питање просторне организације она стваралачка тема која, у пројектантском смислу, релативизује дистинкцију између егзистенцијалног и сценског простора. У организацији сценског простора видим три кључне проблемске архитектонске теме, које су у сталној, динамичној корелацији: просторну композицију; комуникације и комуникацијске правце; и, сталност и променљивост просторне организације.

Када овде говорим о просторној композицији, мислим на простор унутар разграничења, дакле, већ издвојен из ширег контекста – простор игре. Наравно, простор игре посматран је истовремено из мно-

11) Наводим само имена редитеља и сценографа, за све представе које помињем, како бих избегао прекомерна набрајања, уз велико поштовање за допринос свих учесника, и уз свест да ће до података о њима заинтересовани читалац, у начелу, лако доћи.

12) “Prostor igre je časovno omejena arhitektura”, Meta Hočevar, *Prostori mojega časa*, стр. 21.

гих *очних шакака*: из перспективе гледалаца, али и из перспективе извођача. Ови погледи су узајамни и интегрисани, такође, увек су у дијалогу са ширим архитектонским амбијентом позорнице и гледалишта, односно, сценско-гледалишног простора. Композицију сценског простора чине, пре свега, просторни планови – хоризонтални (по ширини и по дубини), вертикални и покренути. Динамика просторних планова је, разуме се, редитељско и драматуршко, колико и сценографско питање, и свој пуни смисао има само онда када су поступци ових, а и свих других аутора представе обједињени. О томе говоре извршни примери употребе просторних планова у грађењу укупне структуре позоришне представе (*Казимир и Каролина* Снежане Тришић и Дарка Недељковића у Атељеу 212, *Хроми идеали* Златка Свибена и Маријане Зорзић Петровић у ужичком Народном позоришту, *Таршиф* Игора Вука Торбице и Андреје Рондовић у копродукцији СНП-а и сомборског Народног позоришта). Овде, за мене, посебно место има представа *Трамвај звани жеља* Омара Абу ел Руба и Тодора Лалицког у Битеф театру, у којој је сложеном, контекстуалном сценографском структуром постигнуто просторно, ликовно и амбијентално јединство архитектонског и сценског простора. Сличан исход, али потпуно другачијим средствима – сведеним ликовним интервенцијама и светлом, постигли су Ана Миљанић и Бранко Павић, уз помоћ Милана Михаиловића, својом представом *О Немачкој* у ЦЗКД-у.

Истовремено, линије кретања – хоризонталне (по ширини, по дубини и у другим правцима у равни), вертикалне (по висини, изнад и испод подне равни) и дијагоналне (у простору сцене) – с једне стране су претпоставка за организацију сценског простора, а с друге, последица те исте организације “јер архитектура сугерише начин понашања (тихи је диктатор?)”<sup>13)</sup>. Сцена у којој се у Лолићевој *Марији Стјуарти* Нада Шаргин, као Елизабета I, креће из дубине магацина декора, кроз задњу и главну позорницу према рампи, на пример, обележила је читаву ту представу, као што

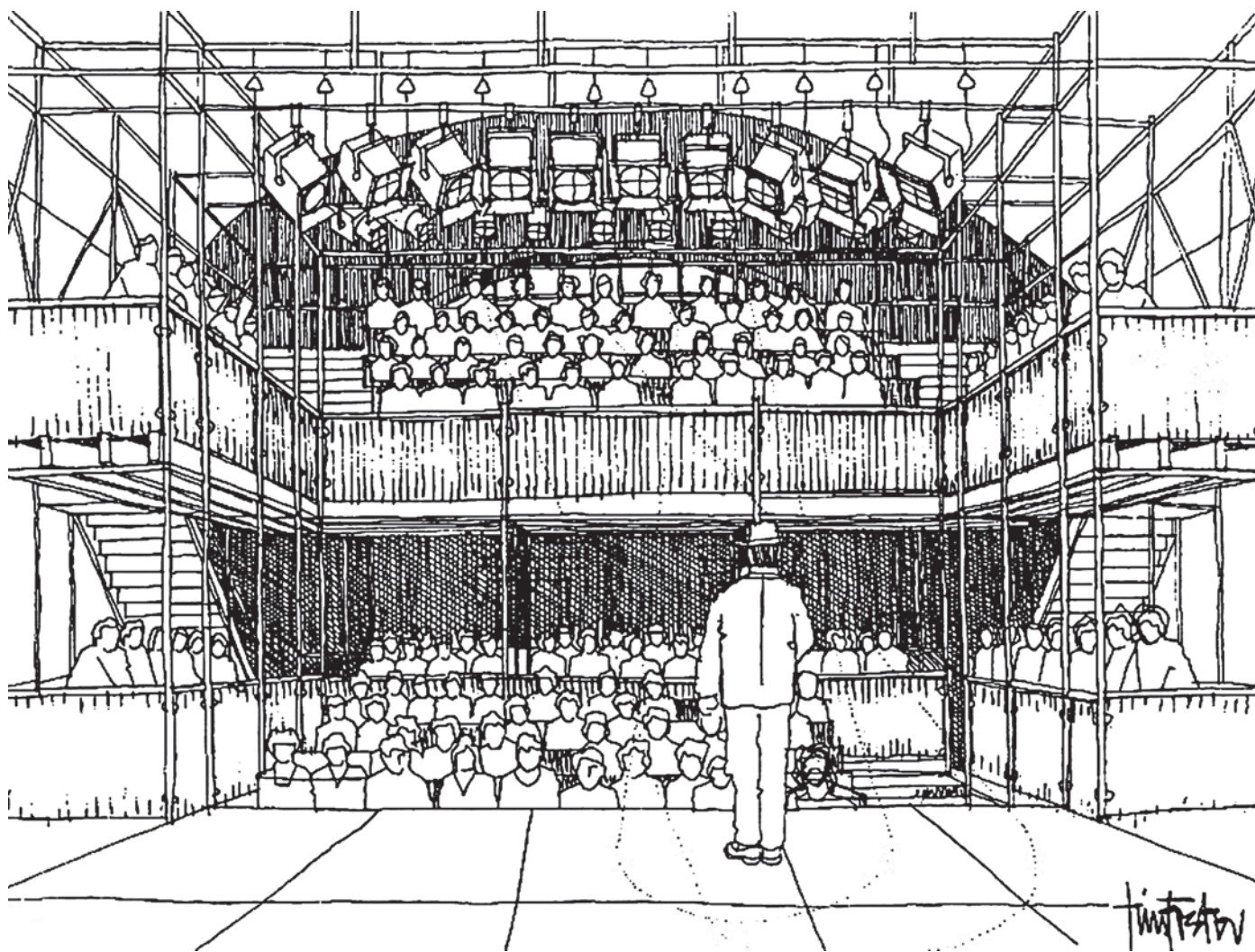
13) “Arhitektura sugerira način obnašanja (Je tihi diktator?)”, *Ibid.*, стр. 9.



Себастијано Сирило, Трагична сцена

је изузетно сложен систем комуникација и просторних планова Златка Свибена, Ане Мартине Бакић и Иване Кнез потпуно одредио не само мизансцен и драматургију већ и перцепцију престава *Злочин и казна* загребачког Градског драмског казалишта “Гавела”.

На тему сталности и променљивости сценског простора изузетно је важно јасно раздвојити промене просторних граница (унутар релације позорница-сцена) од променљивости просторне организације (унутар сцене). У првом случају, реч је о променама у демар-



Тим Фостер, Позориште Трицикл у Лондону

кацији сценског простора (*Али: сѝрах једе душу* Себастијана Хорвата и *Игора Васиљева* у Драми љубљанског СНГ-а, или *Галеб* Томија Јанежича у СНП-у), а у другом о променама унутар демаркираног сценског простора – о ономе што уобичајено називамо сцен-

ским променама. Наравно, продубљен приступ овој теми захтевао би посебан текст. Ипак, важно је нагласити ширину могућих приступа сценским променама – од оних које се дешавају у паузама, иза главне завесе, преко радикалних или симболичких промена

на отвореној сцени, до континуираних промена које се догађају током читаве представе. У мом сећању остало је неколико бриљантних примера: низ потпуно различитих просторних и амбијенталних ситуација које су у представи *Чуго у Шарјану* Мира Траиловић и Петар Пашић постигли у Атељеу 212 размицањем и поновним спајањем два блока сценских платформи, уз спуштање и подизање натраг, у бински торањ, појединачних елемената декора; затим, *Мејсасџабилни Граал*, у истом позоришту, Паола Мађелија и Марине Чутурило, где се током представе отвара, редом, низ просторних планова по дубини мењајући потпуно карактер и значење сценског простора; такође, *Иза кулиса* Алисе Стојановић и Дарка Недељковића, поново у Атељеу, где се читава сценска структура пред гледаоцима ротира и открива своја два (оба позоришна) лица; *Галеб* Слободана Унковског и Мете Хочевар у ЈДП-у, где централно постављена, готово апстрактна просторна структура окретањем око своје осовине гради потпуно различите амбијенте и ситуације; *Буре баруџа*, поново Унковског и Миодрага Табачког у ЈДП-у, где се у високо стилизованом окружењу које заузима читаву позорницу, у сцени за сценом појављују појединачни елементи који трансформишу простор на утилитарном, значењском и естетичком плану; најзад, наоко тако једноставан гест подизања сценске завесе иза које се отвара читав застрашујући, нови свет у представи *Брод за лујке* Ане Томовић и Љерке Хрибар у СНП-у.

### Артикулација сценске слике

Под појмом *артикулација* подразумевам, пре свега, композицију и карактер елемената који граде сценску слику. Наравно, немогуће је, и непотребно, сасвим раздвојити питања организације и артикулације сценске структуре, па чак и демаркације сценског простора. Могло би се, заправо, рећи и да је артикулација најшири појам, који укључује и просторну организацију као једно од конститутивних средстава.

И то би, у поступку промишљања и стварања сценског простора, несумњиво било тачно. Чувена просторна структура “крваво црвеног, монументалног гротла, испуњеног тескобом, страхом и агесијом”<sup>14)</sup>, коју су Владимир Маренић и Арсеније Јовановић изградиле у београдском Народном позоришту за представу *Макбет*, истовремено је демаркирала сценски простор, успостављала просторне нивое, одређивала позиције и кретање глумаца, а својом формом, ликовношћу и текстуром градила амбијент, атмосферу и значење.

У начину читања сценске слике, међутим, желео сам да успоставим неку врсту дедуктивног тока, дакле, да посматрам сценски простор од ширих просторних нивоа ка ужим, од виших ка нижим. Исту Маренићеву сценографију, дакле, могли бисмо да читамо полазећи од просторних граница, анализирајући њихов карактер, отвореност и затвореност, пропусност и непропусност, сталност и променљивост, а потом начин организације просторних нивоа и комуникационих линија, да бисмо дошли и до композиције сценских елемената. Тада бисмо се, најпре, бавили примарном просторном пластиком (обликом и начином конституције волумена), па затим секундарном, проучавајући дубоку пластику равни (платформе, испусте и удубљења), и, најзад, терцијарну, плитку пластику (рељеф), повезујући ову тему са карактером сценских елемената, њиховим облицима, материјалима од којих су начињени, бојама, текстурама, транспарентношћу и транслучентношћу и свим осталим својствима.

### Читање и доживљај

У најширем смислу, мене не занима само перцептивна, већ, ако се тако може рећи, *доживљајна слика*. Дакле, не слика као приказ, физички оквир или претпоставка догађаја, већ слика као *исход догађаја*, унутрашња слика која остаје након што се догађај заврши – “представе више нема, али бразготина на нози

14) Радивоје Динуловић, “Сведочење око Владимира Маренића”, *Сцена* бр. 1–2, Стеријино позорје, Нови Сад 2010, стр. 84.

остаје”<sup>15)</sup>. Тако схваћен, рад у позоришту није “најјаловији од свих наших напора”<sup>16)</sup>. Напротив – како коначни исход позоришта није извођење, већ доживљај позоришне представе, постављају се питања ко сценску слику гради, зашто, када, где, чиме, на који начин и за кога, односно, ко је, како и са каквим исходом доживљава? Шта је почетак, а шта је крај игре и у просторном, и у временском погледу, односно, где се налазе просторно-временске границе хронотопа као “закономерне међузависности просторно-временских координата”<sup>17)</sup> једне позоришне представе. Вишегодишњи напори да сазнам чиме се, егзактно, мери простор-време још увек су узалудни и зато догађај посматрам на метафизичком плану. Тако посматран, догађај мерим опсегом, дубином, снагом, интензитетом и трајањем доживљаја. Иако је доживљај, као и сећање, подложен накнадним модификацијама и променљив је кроз време, ипак, “ништа није стварније и ‘логичније’ од имагинарне конструкције”<sup>18)</sup>.

Нисам имао намеру да овим текстом успоставим било какав метод, принцип или правила за читање сценске слике. Желео сам да покушам да промислим, осветлим и систематизујем сопствене доживљаје сценског простора у позоришним представама које су ми, као гледаоцу, биле важне. Када сам на Прашком квадријеналу 2015. године сарађивао са Димитријем Кримвим, он ми је објаснио начин на који доживљава уметничко дело. Најпре, каже, “дело мора да те ухвати за руку. Ако те је ухватило за руку – мора да те уведе у причу. А ако си уведен у причу, из те приче мораш да изађеш промењен”. И то је довољно, ако смо у позицији гледаоца неоптерећеног обавезом да ту промену објасни некоме другом. Уколико, смо, међутим, истраживачи, теоретичари, критичари, наставници или, на пример, позоришни аутори – онда ту обавезу имамо. А ако је имамо, морамо, верујем, да се бавимо читањем, како бисмо могли да пишемо. Да парафразирам речи Ранка Радовића – да бисмо знање могли да употребимо, најпре га морамо поседовати.

15) “Predstave ni već, brazgotina na nogi je še”, Meta Hočevar, *Prostori mojega časa*, стр. 118.

16) Иво Андрић, *Разговор с Гојом*, Вавилон, Београд 2000, стр. 79.

17) “закономерная связь пространственно-временных координат”, Михаил Бахтин, према: Ухтомский, А.А.: Доминанта СПб., Санкт-Петербург 2002, стр. 347.

18) Ežen Jonesko, *Govor o avangardi* (preveo: V. Batušić), у: Tomislav Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, Matica Hrvatska, Сплит-Загреб 1971, стр. 255.