

TIPOLOGIJE POZORIŠNOG PROSTORA: Klasifikacije tipova i modela scensko-gledališnog prostora u teoriji i istoriji pozorišta XX veka

„Istorija tipova građevina me je opsedala mnogo godina, zbog toga što ovakav način tretiranja kuća omogućava da budu prikazane istovremeno po funkciji i po stilu, koji je, opet, pitanje arhitektonske istorije, funkcije ili socijalne teorije”.

Nikolaus Pevzner¹

Uvod

Pozorište i pozorišna kuća

Predmet ovog teksta određen je, s jedne strane, strukturom delovanja *pozorišta kao institucije* (koja obuhvata umetničku, tehničku i operativnu pripremu, produkciju i izvođenje pozorišnih predstava), a s druge, programskim, funkcionalno-tehnološkim i prostornim karakterom *pozorišne kuće*, kao namenski projektovane i izgrađene arhitektonske fizičke strukture. U dvadesetom veku, vremenu koje možemo identifikovati kao epohu modernog pozorišta, mnogo različitih pojava oblika zamenilo je jedinstven model pozorišta, i kao forme umetničkog delovanja, i kao socijalnog fenomena, i kao građevine. Pozorište, dakle, više ni u kojoj sferi ne egzistira kao jedan ustanovljeni *tip*, već se o svakom od aspekata postojanja pozorišta može i mora govoriti kao o složenoj strukturi različitih *tipologija*.

¹ Nikolaus Pevzner, *History of Building Types*, Thames and Hudson, London, 1976, str. 6.

Drugim rečima, pojam *pozorište* danas više nema jedinstveno, podrazumevajuće značenje, već za svaku konkretnu situaciju označava sistem stavova koji su krajnje subjektivni, važe samo za taj trenutak i nije ih moguće uopštavati. Po sebi se razume da je kontinuitet u pozorišnom delovanju svake vrste i danas moguć, i ne predstavlja retkost. Ipak, na taj se kontinuitet ne može računati, a i kada je trajnost jednog pozorišta, teatarske škole ili pokreta nesumnjiva, ona se doživljava pre kao anahronizam i dokaz konzervativnosti, nego kao odraz doslednosti i nedvosmislenog umetničkog uverenja.

Naravno da je ovakvo gledanje na savremeni teatar zastrašujuće u kontekstu naše centralne teme – građene arhitektonske strukture i njene korespondencije sa pozorištem i pozorišnom predstavom. Tome doprinose pitanja stalnosti arhitektonskog objekta kao građevine i promenljivosti pozorišta kao *efemerne umetničke pojave*. Pri tome imamo u vidu tradicionalno shvatanje trajnosti građevine (koje je poslednjih decenija, takođe, relativizovano) i donedavno uobičajeno vreme života jednog pozorišta, kao ideje i stava, a ne kao institucije. Ako razmotrimo, međutim, red veličina u kome se danas kreće pojam promenljivosti ideja o pozorištu, sredstava teatarskog izražavanja i pozorišne forme, ustanovićemo da ne bi bilo preterano reći da artikulisanih, čvrstih i trajno dominantnih umetničkih koncepcija u institucionalnom pozorištu nema još od sredine dvadesetog veka. Autentične *pozorišne trupe* u najboljem slučaju traju nekoliko sezona, a ponekad njihov život nije duži od veka jedne jedine pozorišne predstave. Izuzeci, kao i obično, pravilu govore u prilog.

To znači da ni za arhitekta, ni za arhitekturu teatra u celini, nema drugog rešenja, nego da za svaki pojedinačni projekat, za svaku konkretnu pozorišnu kuću, postave sebi i svima oko sebe stotine pitanja – o pozorištu, o društvu, o moralu i estetici, ekonomiji i tehnologijama, pitanja o *potrebama* i *silama* u arhitekturi, ne na poslednjem mestu i „pitanje kuće”. U dvesta godina dugoj istoriji ideja o modernom pozorištu, kao ni u veku aktivnog delovanja velikih modernih reditelja i scenografa, istom veku u kome je za arhitekturu svaki zamislivi istraživački ili kreativni postupak postao relevantan, struktura pozorišne kuće, pa ni njeni „sastavni delovi”, gotovo da uopšte nisu razmatrani. Revolucija u arhitekturi pozorišta, čini se, ipak tek predstoji.

Šta, međutim, i kako zaista da *rade* arhitekta danas, kada se nađu pred naizgled nerešivim zadacima koje pred njih postavlja pozorište? Socijalna uloga teatra je u velikoj meri dovedena u pitanje, između ostalog i zato što „društvo trenutno ne oseća potrebu za tom vrstom uznemiravanja koje pozorište, kao ni jedan

2 Ronald Harvud, u predgovoru srpskom izdanju knjige *Istorija pozorišta (All the World's a Stage)*, Clio, Beograd, 1998, str. 6.

drugi umetnički oblik, može da stvori”² Ipak, će „pozorište društvu ponovo biti potrebno kada društvo bude smatralo da je ono potrebno. Ponovo će doći do eksplozije drame, ali apsolutno niko ne može znati ni kada ni gde”³ U pozorištu je, dakle, kao i u građenju, za sada „prošlo vreme dalekosežnih, tobož vidovitih prognoza. Preostaju nam još samo mala predviđanja i na kraće rokove. Doduše, ona su ponekad teža od velikih predviđanja, jer se moraju pretopiti u stvarne odluke, a uputstva mogu svojom prividnom škrtošću i da razočaraju. U današnjem trenutku, možda bi najpametnije bilo krenuti od najjednostavnijeg: pričuvati ono što se ima i što još postoji kao opšta vrednost”⁴ To se nesumnjivo može primeniti i na sve ono što spada u nasleđe koje je arhitekturi za sobom ostavilo pozorište dvadesetog veka – pre svega na ideje o prostoru i prostornim odnosima scene i gledališta. Njihove različite konfiguracije su i dalje u teoriji i istoriji pozorišne arhitekture (a i u teatrološkim i arhitektonskim raspravama, nezavisno) stalni predmet proučavanja i tipoloških klasifikacija.

Kriterijumi tipoloških analiza

Tipološke klasifikacije u pozorištu mogu biti ustanovljene na osnovu sasvim različitih kriterijuma. Ovi kriterijumi se mogu odnositi na pozorište kao umetnički sadržaj, na teatar kao na manifestaciju života socijalne sredine, mogu biti vezani za jezik pozorišta, izražajna sredstva, odnos prema prostoru i tehnologijama, ali i za ideološku, političku i etičku funkciju teatra. Ne dovodeći u pitanje značaj socijalnih, umetničkih, produkcijskih ili ekonomskih kriterijuma, koji mogu biti (a često i jesu) presudni za uspostavljanje odnosa prema prostoru pozorišne igre i prostoru pozorišta u celini, ovde ćemo se posvetiti proučavanju **formalnih, istorijskih i problemskih** kriterijuma, odnosno, načinima na koje su ove kriterijume primenjivali za nas referentni autori u formiranju sopstvenih tipologija.

Osnovno pitanje je, međutim, na osnovu čega je definisan *tip*, odnosno čime je određena vrednost koja postaje predmet tipologije. Ako prihvatimo da je *tip* svaka kategorija objekata koja je uspostavljena na osnovu njihovih zajedničkih karakteristika, moraćemo da ustanovimo činjenicu da je predmet većine tipologija o kojima smo govorili, zapravo formalni sklop pozorišnog prostora. To je prirodno kada su u pitanju formalne sistematizacije. Kada je, međutim, reč o tipologijama uspostavljenim na osnovu kriterijuma istorijskog razvoja, moglo bi se očekivati da logika i zakonitosti tog razvoja, ili, karakter delovanja pozorišta u epohi – na društvenom, umetničkom, tehnološkom, i ma kom drugom planu, postanu temeljna ravan analiza i klasifikacija. Ispostavlja se, ipak, da su gotovo sve proučene tipologije opisne, odnosno, *objašnjavajuće (eksplanativne)*, te da

3 *Ibid.*

4 Bogdan Bogdanović, *Grad i budućnost*, Naklada Mlinarec-Plavić, Zagreb, 2001, str. 19.

su i ovde uspostavljanje i promena tipoloških modela zasnovani na prostornim oblicima, odnosno, njihovim šematizovanim slikama. Čak su i problemske tipologije, najčešće, zapravo tipologije *fizičkih*, a ne *duhovnih prostornih odnosa*. *Kontinuitet ideja*, dakle, zamenjen je ovde prividnim *kontinuitetom forme*.

Kada to kažemo, ne mislimo na arhitektonsku formu, odnosno morfološku strukturu kuće, kao završni proizvod graditeljskog mišljenja. Osim u odnosu na sadržaj, ili karakter funkcionalno-tehnoloških procesa, gotovo sve tipologije u arhitekturi se zasnivaju na proučavanju forme – građene, modelovane, crtane, opisivane. Kvalifikovati i svrstavati namere i apstraktne ideje o prostoru, teško je dostižno. S druge strane, u razmatranju arhitekture pozorišta, mi na tipologiju prostornih oblika ne možemo da gledamo kao na niz pojednostavljenih dijagrama, koji su svedeni na samo jedno značenje, a to je geometrija prostornog rasporeda pozornice i gledališta. Arhitektonska forma je složeni, višeznačni jezički sistem, sredstvo izražavanja ideja o sadržaju u arhitekturi – o programu, funkcionisanju, konstrukciji, materijalima i načinima građenja, inženjerskim tehnologijama. Mi govorimo, dakle, o *različitim domenima* formiranja kuća i sredina, čiji su, opet, *objedinjeni aspekti* (socijalni, psihološki, politički, ideološki, etički, estetički, tehnički, ekonomski, ekološki, morfološki i mnogi drugi), ključni kriterijum i ključna vrednost arhitekture. Budući da opisujući „svet pomoću jezika, čovek zapravo *preslikava* svet na taj jezik”⁵ svodenje jezika neminovno znači i uopštavanje i pojednostavljivanje sveta, odnosno osiromašenje naše „modelativne sposobnosti”.

Zato, naš cilj i nije uspostavljanje sopstvene tipologije oblika prostora pozorišne predstave. Umesto toga, mi želimo da se, proučavajući tipologije drugih autora, ali i klasifikujući *ideje* o pozorištu i pozorišnom prostoru, približimo jednoj od mogućih *heurističkih tipologija*.

Tipološke klasifikacije

Tipologije istorijskih modela

1927 – Valter Gropijus (Walter Gropius)

Radeći 1927. godine sa Ervinom Piskatorom (*Erwin Piscator*) na projektu *Totalnog pozorišta (Totaltheater)*, Valter Gropijus je objavio tekst „O modernoj gradnji pozorišta, s obzirom na novogradnju Piscator-Bühne u Berlinu”. U tom tekstu, koji Piskator navodi integralno u svojoj programskoj knjizi *Političko pozorište*, Gropijus iznosi tipologiju prostora pozorišne predstave:

5 Mihailo Petrović, *Fenomenološko preslikavanje, Rečnik knjiženih termina*, Nolit, Beograd, 1986, str. 446.

„U povijesti gradnje kazališta mogu se razlikovati tri osnovna prostorna oblika scenskih zbivanja:

- okrugla arena, cirkus, na čijoj se središnjoj kružnici u punom plasticitetu koncentrično odvija odasvud vidljivo scensko zbivanje;
- amfiteatar Grka i Rimljana, prepolovljena okrugla arena s polukružnom razinom za glumu, proscenijem na kojem se reljefno razvija scena pred fiksiranom pozadinom, ali bez odvajanja od gledalaca zastorom;
- kazalište s perspektivnom pozornicom koje zastorom i orkestrom potpuno odvaja »svijet privida« od realnog svijeta gledalaca i u kojem »scenografija« izgleda kao plošna projekcija u otvorenoj ravnini zastora.

Danas poznajemo gotovo samo posljednji od tih oblika kazališta, perspektivnu pozornicu, kojoj je najveći nedostatak što gledaoca ne uključuje aktivno u zbivanje na pozornici od koje je odvojen. Izbjegavanje tog nedostatka moralo bi dovesti do jače iluzije, do osvježanja kazališta”.⁶

Na ovim teoretskim postavkama, Gropijus gradi koncepciju *Totalnog pozorišta*, u kome se „osmišljenom tehničkom opremom omogućuje režiseru korišćenje perspektivne pozornice, proscenija i okrugle arene, odnosno svih njih simultano, unutar jedne predstave”⁷ čime, zapravo, ustanovljava novi tip scensko-gledališnog prostora – *pozorište-mašinu*. Projektom *Totalnog pozorišta* je otvorena i nova, *funkcionalistička tradicija* u promišljanju odnosa pozorišta i arhitekture, gde se pod funkcionalizmom podrazumeva „radikalni pristup funkciji kao generativnom faktoru prostora”⁸. O pozornici su na ovaj način već razmišljali Rajnhart (*Max Reinhardt*) i Krejg (*Edward Gordon Craig*) nekoliko decenija ranije. Njihov rad, međutim, ma koliko arhitektoničan, bio je ograničen na scenografiju, scensku tehniku i pitanja pozorišne predstave uopšte.

Odmah je uočljiva činjenica da Gropijus u svojim razmatranjima istorijskih tradicija uopšte ne pominje elizabetansku pozornicu. Teško je pretpostaviti šta je razlog tome, pogotovo ako se ima u vidu karakter pozorišnih eksperimenata koje su, u okviru vajmarskog (*Weimar*) perioda Bauhauasa, pod Gropijusovom upravom, vodili Loter Šrejer (*Lothar Schreyer*), Oskar Šlemer (*Oscar Schlemmer*) i Laslo Moholji-Nađ (*Moholy-Nagy László*). To su bile predstave potpuno lišene scenografije i prostornih promena, u kojima je – naravno, u specifičnom semiološkom i estetičkom ključu, snažno parodiran progres, a u središtu pažnje bila neposredna komunikacija izvođača i gledalaca. Njihovo pozorište je, shvaćeno

6 Ervin Piskator, *Političko kazalište*, Cekade, Zagreb, 1985, str. 93.

7 *Ibid.*, str. 94.

8 Ranko Radović, *Savremena arhitektura*, Fakultet tehničkih nauka i Stylos, Novi Sad, 1998, str. 143.

sasvim na elizabetanski način, kao „kosmičko ogledalo jedinstva života”,⁹ bilo posvećeno izučavanju metafizičkih pitanja harmonije čoveka i prostora, gde „prostor pozorišta korespondira sa prostorom vasiona”.¹⁰ Jasno je da Bauhaus nije bio homogen umetnički pokret, ali je izvesno da jedna značajna istorijska tradicija, tako direktno eksploatisana (kao i srednjevekovni pozorišni ritual, uostalom) u umetničkoj produkciji same Škole, nije mogla biti naprosto zaboravljena, kada je Gropijus vršio svoja priprema teoretska istraživanja za projekat *Totalnog pozorišta*. Verovatnije je da, kao konceptijski suprotna mehanicističkom pozorištu Piskatora, Mejerholjda (*Всеволод Эмильевич Мейерхольд*) i ruskih konstruktivista, tradicija renesansnog engleskog pozorišta nije za Gropijusa bila relevantna teorijska pretpostavka. Moguće je, takođe, da Gropijus i elizabetansko pozorište svrstava u tip *arene*, mada za ovakvu pretpostavku nemamo nikakvih nedvosmislenih argumenata.

Druga tema, o kojoj možemo govoriti analizirajući Gropijusovu tipologiju, jeste već pominjana superpozicija *istorijskih tradicija* i *prostornih oblika*, više nego očigledna u načinu na koji Gropijus piše o tipovima inscenacija i njihovim arhitektonskim okvirima. I ovde moramo konstatovati fascinantnu sposobnost modernog pozorišta da, u vremenu u kome su sve druge umetničke discipline usmerene ka radikalnom odbacivanju svakog istorijskog kontinuiteta, ne samo da taj kontinuitet vrednuje i razvija, već i od tih istih disciplina koje uključuje u svoje delovanje, dobija odziv kroz jedan veoma specifičan spoj historicističkog i modernog načina umetničkog izražavanja. Naravno, ovde nije reč samo o kontinuitetu sa neposrednom prošlošću, već i sa tradicionalnim vrednostima ranijih epoha.

U svakom drugom smislu, Gropijusova tipologija prostora pozorišne igre, iako prva u modernoj arhitektonskoj teoriji, ima i danas izuzetnu vrednost, pre svega zbog svoje jednostavnosti i određenosti, kao i zbog izostanka pretenzija da njome bude obuhvaćena ukupna istorija pozorišta i pozorišnog prostora. Reč je o tipološkoj klasifikaciji koja je dovoljno objektivna, ali istovremeno, i dovoljno lična da zadrži trajnu istorijsku vrednost.

1977 – Džordž Ajzenor

Američki arhitekta, scenograf i tehnolog pozorišta Džordž Ajzenor (*George Izenour*), objavio je 1977. godine svoje kapitalno delo u dva toma: *Projektovanje pozorišta* (*Theatre Design*) i *Pozorišna tehnologija* (*Theatre Technology*).

⁹ Loter Šrejer, prema Magdaleni Droste, *Bauhaus, Benedict Taschen*, Berlin, 1998str. 101.

¹⁰ *Ibid.*

U prvom tomu ove enciklopedijske studije, Ajzenor prikazuje istorijske pozorišne modele – od antičkog teatra do pozorišta dvadesetog veka, kao i veliki broj različitih savremenih primera, iz svih sredina, sa težištem na američkoj produkciji objekata za scenska izvođenja. Ajzenorova istraživanja su ilustrovana sa preko 900 dokumenata, od kojih većinu čine originalni autorski listovi. Ovim crtežima vanredne ekspresivnosti su na fascinantan likovni i tehnički način prezentirani brojni objekti i projekti pozorišnih zgrada, relevantnih za istoriju razvoja pozorišnog prostora, onakvu kakvom je autor vidi. U radu na mnogima od ovih projekata je, kao autor ili konsultant, učestvovao i sam Ajzenor. Objekti su uvek prikazani originalnim crtežima kompozitnog plana i perspektivnog preseka u jedinstvenoj razmeri, autorskim fotografijama, kao i brojnim dokumentima prenetim iz arhiva ili drugih izvora. Bez ikakvog ustezanja se može reći da Ajzenorova dela sadrže najpotpuniju i najobimniju građu o pozorišnim objektima izgrađenim od antičkog vremena do sredine dvadesetog veka. Drugo izdanje knjige, objavljeno 1996. godine, dopunjeno je novim priložima, ali se oni, nažalost, ne odnose na savremenu arhitektonsku produkciju, već su to novi primeri objekata značajnih za istoriju pozorišne arhitekture.

Uvodni deo knjige *Theatre Design* je posvećen temama vidljivosti, čujnosti i organizacije auditorijuma, a zatim je predstavljen istorijski razvoj projektovanja pozorišta. U drugom delu knjige, Ajzenor prikazuje *Hronološki i grafički razvoj projektovanja pozorišta, od 300. godine pre nove ere, do 1975. (Chronological and Graphical Development of Theater Design, 300 B.C. to 1975)*, i tu prezentira dva dokumenta koji imaju tipološki karakter: *Šematski prikaz osnovnih formi zapadnog pozorišta sa hronologijom (Principal Western Theater Form Outline Plans & Chronology)*, na strani 33, i *Hronološki razvoj tipova građevina korišćen u ovoj studiji (Chronological Development by Type of Buildings used in this Study)*, na stranama 164. i 165. Oba dokumenta ćemo ovde analizirati detaljno.

Na prvom dokumentu, prikazani su „osnovni planovi antičkih i modernih pozorišta”. Ustanovljeno je šest tipova antičkih formi pozorišta (*primitivno; grčko-Arhajsko; grčko-Klasično; grčko-Helenističko; rimsko pozorište i grčko-rimski odeon*), i prikazana je kontinuirana linija njihovog razvoja, zaključno sa 400. godinom nove ere. *Moderna epoha* je podeljena na tri perioda, pri čemu je u najstarijem, *kasnoj Renesansi* (1550 – 1650) identifikovano pet tipoloških modela: *single vista* pozornica Serlio; *multiple vista* pozornica Paladija; *proscenijumska pozornica* Aleotija; *Šekspirovo pozorište i Balska dvorana (Grande Salle)*. U periodu *Baroka i Neobaroka* (1650 – 1870) ustanovljena su dva modela: *potkovičasti auditorijum sa proscenijumskom pozornicom (Fan-shaped Auditorium – Proscenium Stage)*

i pozorište *Restauracije*. Najzad, u *savremenom* periodu, uspostavljena su četiri tipa arhitektonske strukture scensko-gledališnog prostora: *lepezasti auditorijum sa proscenijumskom pozornicom* (*Fan-shaped Auditorium – Proscenium Stage*); *lepezasti auditorijum sa isturenom, zalučenom krakastom pozornicom* (*Fan-shaped Auditorium – Proscenium, Apron, Caliper Stage*); *delimično ovijeni auditorijum sa utisnutom pozornicom* (*Partially Enveloping Auditorium – Thrust Stage*); i *potpuno ovijeni auditorijum sa pozornicom u krugu* (*Fully Enveloping Auditorium – In-the-Round Stage*).

U nešto izmenjenom obliku, ovaj dokument prenosi i *Encyclopaedia Britannica*,¹¹ budući da je u ovoj referentnoj enciklopediji Ajzenor autor odrednice *Pozorišta i pozornice* (*Theatres and Stages*). Izmene u tipološkom pregledu se odnose na renesansni period, gde se umesto za pet modela, Ajzenor sada odlučuje za tri (*multiple vista*; *single vista* i *Šekspirijanska pozornica*), sa čim bismo se i mi u potpunosti složili. Ako imamo kritički odnos prema izvornom dokumentu, on se odnosi upravo na pomenutu temu, jer definisati tri tipološke grupe pojedinačnim objektima (*Teatro all'Antiqua* u Sabioneti, *Teatro Olimpico* u Vičenci i *Teatro Farnese* u Parmi) smatramo preteranim, pogotovo ako imamo u vidu kontinuitet njihovog razvoja. Pitanje je da li Skamocijevu *multiple vista* pozornicu u Paladijevom *Olimpijskom pozorištu* možemo uopšte smatrati arhitektonskim tipom, budući da nikada nije ni ponovljena ni parafrazirana. Takođe, Skamocijev rad bismo mnogo pre mogli posmatrati kao potpuno jedinstvenu prostornu realizaciju radikalne iluzionističke perspektive, nego što bismo je mogli uvrstili u pozornice, pa ni u arhitektonska dela.

Na temu definisanih tipoloških grupa, moglo bi se reći i da su razlike između dva od četiri savremena modela (*lepezasti auditorijum sa proscenijumskom pozornicom* i *lepezasti auditorijum sa isturenom, zalučenom krakastom pozornicom*) isuviše male za izdvajanje u posebne tipove. Oba navedena modela su veoma bliskih prostornih i funkcionalnih karakteristika, pa bi, po tom principu, i za mnoge druge podtipove panoramske pozornice (*otvorenu panoramsku pozornicu* i *otvorenu pozornicu*, pre svih), u ovom kontekstu nesumnjivo bilo mesta. Mogli bismo diskutovati i o pet antičkih modela, među kojima su tri grčka (*arhajski*, *klasični* i *helenistički*) zapravo razvojni stupnjevi jednog istog pozorišnog prostornog modela, mnogo pre nego tri arhitektonska tipa. Ipak, budući da je ovaj dokument, pre, svega, *hronologija*, pa tek onda *tipologija*, autorski pristup, stav i sloboda izbora su ovde potpuno legitimni.

11 *Encyclopaedia Britannica*, XV izdanje, *Hellen Hemingway Benton, Publisher*, Čikago/London, 1975, knjiga 18, str. 239.

U klasifikaciji objekata, međutim, koji su prikazani u odeljku *Chronological and Graphical Development of Theater Design, 300 B.C. to 1975*, primenjen je sasvim drugačiji, *formalni kriterijum*. Objekti su, dakle, svrstani u šest tipoloških grupa, isključivo prema geometrijskim karakteristikama horizontalnog plana: *potpuno ovijeni auditorijum sa otvorenom pozornicom (Fully Enveloping Auditorium; Open Stage)*; *delimično ovijeni auditorijum sa otvorenom pozornicom (Partially Enveloping Auditorium; Open Stage)*; *neovijeni auditorijum sa otvorenom pozornicom (Nonenveloping Auditorium; Open Stage)*; *potkovičasti auditorijum sa proscenijumskom pozornicom (Horseshoe-Shaped Auditorium; Proscenium Stage)*; *klinasti auditorijum sa proscenijumskom pozornicom (Wedge-Shaped Auditorium; Proscenium Stage)* i *promenljivi auditorijum sa multiformnom pozornicom – od proscenijumske do isturene (Convertible Auditorium and Multiform Stage; Proscenium to Thrust)*.

U ovakvom metodološkom kontekstu, *formalni kriterijumi* zaista pokazuju sve svoje slabosti. Budući da su kružnog, ili približno kružnog oblika osnove, na primer, u istoj kategoriji (*potpuno ovijeni auditorijum sa otvorenom pozornicom*) su: rimski *Koloseum*, objekat za gladijatorske borbe iz 72. godine nove ere, eliptične osnove, dug 190 i širok 155 metara, sa auditorijumom za 50.000 gledalaca; *Berlinska filharmonija* Hansa Šaruna (*Hans Scharoun*), koncertna dvorana iz 1963. godine, slobodne osnove, duga oko 60 i široka oko 50 metara, sa auditorijumom za 2100 do 2200 gledalaca (ili slušalaca); te *Alley Theatre in the Round* u Hjustonu, Teksas, Ulriha Francena (*Ulrich Franzen*), intimno pozorište iz 1968. godine, kvadratne osnove veličine 20 x 20 metara, sa gledalištem kapaciteta 296 sedišta. Na isti način, u kategoriju *neovijeni auditorijum sa otvorenom pozornicom* su svrstani, na primer: *Rimsko pozorište* u Aspendusu; *Agripin odeon* u Atini i *Neronov odeon* u Rimu; *Olimpijsko pozorište* u Vićenci; *Grosser Musiekvereinsaal* u Beču i *Théâtre du Vieux Colombier* u Parizu. Nema, dakle, značaja za ovu tipologiju ni šta je namena objekta, ni koliki su njegova veličina i kapacitet, niti iz kojeg je istorijskog perioda. Jedini kriterijum je *shematski geometrijski odnos* pozornice i gledališta. Ono što ovde zaista predstavlja problem jeste činjenica da je po formalnom kriterijumu zapravo strukturiran glavni deo knjige, pa čitavo delo ovakvim metodološkim postupkom značajno gubi onu uverljivost i snagu koju po vrednosti i karakteru svog sadržaja nesumnjivo ima.

Drugi značajan tipološki dokument, *Hronološki razvoj tipova građevina korišćen u ovoj studiji*, međutim, zaslužuje posebnu pažnju, po nekoliko različitih osnova. To je, po načinu postavke problema, jedan od najznačajnijih tipoloških sistema objavljenih uopšte u ovoj oblasti. Moglo bi se reći da je ovde, u izvesnom smislu,

Ajzenorova metodologija analogna postupku kojim Čarls Dženks ustanovljava svoja *evolutivna stabla* razvoja savremene arhitekture.

Ajzenor, najpre, uvodi hronološku klasifikaciju, i utvrđuje osam istorijskih perioda razvoja pozorišta, od oko hiljadite godine pre nove ere, do 1977, uz prekid delovanja pozorišta u pozorišnim zgradama između 300. i 1500. godine nove ere. Druga ravan klasifikacije se odnosi na uspostavljanje dva osnovna tipa pozornice – *proscenijumska* (*Proscenium Stage*) i *otvorena* (*Open Stage*). Dalja podela je ustanovljena u odnosu na tip gledališta. *Proscenijumskoj pozornici* odgovaraju *potkovičasto* i *lepezasto* gledalište, dok *otvorenoj pozornici* odgovaraju *neovijeni*, *delimično ovijeni* i *potpuno ovijeni* tipovi. U tako postavljenu matricu, Ajzenor unosi 52 objekta, koja smatra najznačajnijim tačkama razvoja pozorišnog prostora. Simbolima označava njihove glavne funkcionalne i tehničke karakteristike, a kao poseban element, uporedo sa konkretnim objektima, uvodi pojave i događaje koji su imali bitan istorijski uticaj (etape razvoja scenske mehanizacije, etape razvoja scenografije, promene u ustrojstvu auditorijuma...) na razvoj arhitektonskog scenskog prostora. Kao posebna tema, uvedene su linije međusobnih uticaja različitih epoha, objekata i pojava, pa je uspostavljen složen strukturni sistem, koji, uz sve naše rezerve vezane za sintezu istorijskih i formalnih tipoloških kriterijuma, predstavlja istraživačku podlogu najvišeg reda.

Veliki nesporazumi, međutim, nastaju kada počnemo da analiziramo periodizaciju, nazive pojedinih epoha, a, posebno, pozicioniranje konkretnih objekata u ovoj matrici. Ako bismo se i složili da su XVI i prva polovina XVII veka u pozorištu možda zaista *Doba arhitekta* (*Age of Architect*) – primer tome svakako ne bi moglo biti *Šekspirovo pozorište* (navedeno u kategoriji *otvorena pozornica – delimično ovijeni auditorijum*), o kojem ne znamo dovoljno, ali znamo da sasvim izvesno nije bilo delo arhitekata. Bilo bi, takođe, veoma zanimljivo pronaći argumentaciju kojom bi bio potvrđen uticaj *Olimpijskog pozorišta* na teatre elizabetanskog vremena (označen horizontalnom linijom). Takođe, veliko je pitanje i da li je arhitektonska koncepcija ili iluzionistička perspektivna scenografija bila osnovna determinanta prostornog razvoja u pozorištu italijanske Renesanse, ali, to ćemo za sada ostaviti po strani. U sledećem periodu, koji je kod Ajzenora *Doba scenografa* (od 1650. do 1800. godine), nema ni reči o velikim arhitektonskim radovima francuskih racionalista XVIII veka, pa se čak ne pominje ni Leduovo (*Claude Nicolas Ledoux*) pozorište u Bezansonu (*Besançon*) iz 1778 – 1784. godine, koje je, ako se ima u vidu radikalno reformisan pristup ustrojstvu auditorijuma, a, takođe i tema jedinstvenog razmatranja svih aspekata pozorišne kuće, verovatno najznačajniji izvedeni pozorišni objekat u poslednja četiri veka.

Ono, međutim, što najviše privlači našu pažnju, i sa čim bismo se najteže saglasili, jeste tretman razvoja pozorišne arhitekture dvadesetog veka, periodizacija koja je uspostavljena, kao i izbor objekata prikazanih u ovom tipološkom segmentu.

Prve dve decenije XX veka nazvane su *Dobom mašinskih i elektrotehničkih inženjera*, a u tom je dobu, kao karakterističan primer, navedeno pozorište *Stari golubarnik* u Parizu, o kojem smo govorili kao o prostoru lišenom bilo kakvog prisustva scenske mehanike, scenografije uopšte, i potrebe za scenskom iluzijom, gde su prostorni i likovni asketizam u potpunosti podređeni i posvećeni intenzivnoj komunikaciji glumaca i gledalaca, kao i posebnoj, *namenskoj dramaturgiji*. Ako u istoriji scenskih objekata postoji pozorište u kojem je dramski tekst u funkciji arhitekture, onda je to *Théâtre du Vieux Colombier*. Pritom, jedan od najznačajnijih objekata pozorišta XX veka, *Festivalska dvorana Helerau*, za koju bi se možda i moglo reći da delom počiva na elektotehničkom inženjerstvu, u Ajzenorovoj knjizi se uopšte ne pominje. Još je veći problem složiti se sa mišljenjem autora da vreme dominacije modernih pokreta, i u arhitekturi i u pozorištu (od 1920. do 1950. godine), zaista određuju *inženjeri elektronike*, te da u njihovo *Doba* nije bilo Meljnikova (*Константин Степанович Мельников*), Gropijusa i Misa (*Mies Van de Rohe*), ni, nešto kasnije, Filipa Džonsona (*Philip Johnson*), Denisa Lazdana (*Denys Lasdun*) ili Alda Rosija (*Aldo Rossi*). S druge strane, koliko god nam bilo teško da prihvatimo vreme od 1950. do 1977. kao *Doba konsultanata*, moraćemo ne samo da se složimo sa Ajzenorom, već i da naglasimo da ovo doba još uvek traje.

Predmet razmatranja u ovom poglavlju su tipologije, i u tom smislu treba posmatrati sva naša neslaganja sa pojedinim Ajzenorovim stavovima. Čak i tada, po postavljenim principima, a ne samo po obrađenom dokumentacionom materijalu, Ajzenorove klasifikacije imaju potpuno izuzetnu vrednost i značaj. Ove bi tipologije, uz nešto dosledniju sistematizaciju objekata, i sa nešto više uzdržanosti u nomenklaturama, mogle biti zaista referentan prikaz istorije, oblikovanja i razvoja pozorišne arhitekture. Uz sve, i uprkos svemu, knjige Džordža Ajzenora, a pogotovo *Projektovanje pozorišta*, spadaju u onu kategoriju kapitalnih dela u kojoj su *Istorija arhitekture* Banistera Flečera, ili *Istorija pozorišta* Čezara Molinarija.

1986 – Ričard i Helen Likroft

Ako bi nam bilo dozvoljeno da se po afinitetu opredeljujemo između različitih pristupa razmatranju istorije i teorije scenskog prostora i arhitekture pozorišta

u celini, naša bi naklonost nedvosmisleno bila usmerena ka delu *Theatre and Playhouse* Ričarda i Helen Likroft (*Richard & Helen Leacroft*). Ovo knjigu poznajemo u izdanju iz 1984. godine.

Ričard Likroft je autor brojnih dela iz istorije pozorišta i pozorišnih objekata, među kojima je (uz *Theatre and Playhouse*) najpoznatija knjiga *Development of the English Playhouse*. On je po osnovnom obrazovanju arhitekta, koji je, uporedo sa sopsstvenom projektantskom praksom, učio scenografiju kod Majkla Sen Denija (*Michael St. Denis*) u Londonskom pozorišnom studiju (*London Theatre Studio*).

Helen Likroft je glumica, školovana na *Kraljevskoj akademiji dramskih umetnosti* (*R.A.D.A.*) u Londonu, koja je nastupala u pozorištima širom Engleske (Bradford, Folkstoun, Lester...), a nekima je i upravljala (*Theatre Royal* u Lesteru).

Kasnije su oboje počeli da se bave pedagoškim radom, Ričard predajući arhitektonsko projektovanje i istoriju arhitekture, a Helen istoriju pozorišta i drame. Zajednički su objavili niz dela iz istorije pozorišta i arhitekture ranih epoha.

Knjiga *Theatre and Playhouse* predstavlja sintezu njihovih zajedničkih istraživanja. Potpuno posebnu vrednost dela čine strukturne izometrijske rekonstrukcije pozorišnih zgrada koje je izradio Ričard Likroft. Ovde naglašavamo da se radi o *zgradama u celini*, a ne samo o *prostoru pozorišne predstave*, što smatramo ključnim doprinosom autora suštinskom razumevanju fenomena pozorišne arhitekture. Na impresivan način, Likroft uspeva da jednim jedinim grafičkim dokumentom analitički prikaže gotovo svaki arhitektonski objekat u knjizi. Delo, naravno, obiluje i originalnom fotografskom dokumentacijom.

U strukturnom pogledu, sadržaj knjige ¹² je više nego zanimljiv.

Delo je organizovano po hronološkom principu sve do vremena modernog pozorišta, odnosno do razmatranja novih tehničkih mogućnosti u pozorištima:

1. Rana Grčka – pravougaona i drvena pozorišta
2. Krugovi, vidljivost i uzdignute pozornice
3. Pozornica i dekor
4. Rimsko pozorište
5. Crkve, mesta i kola
6. Renesansa i perspektivna scena
7. Francuske teniske dvorane, *parteri* i amfiteatri

¹² Ričard i Helen Likroft, *Theatre and Playhouse*, Methuen, London, 1984, str. ii - viii

8. Bikovi, medvedi i glumci – Elizabetanska pozornica
9. Promenljive scene i dvorske maske
10. Javna pozorišta i opere
11. Pozorište Restauracije i lepezasti auditorijum

Prelaz iz tradicionalnog u moderno pozorište je razmotren kroz niz problemskih tekstova:

12. Scenski spektakl i građanski ponos
13. Bezbednost i akustičnost
14. Provincijsko pozorište
15. Zvučnost, vidljivost, ekonomičnost i *scena-kutija (picture frame)*
16. Mašinerija i binski tornjevi
17. Povratak lepezastom auditorijumu
18. Realizam i scenska mehanika
19. Osvetljavanje i *nebeske kupole (sky domes)*
20. Adaptabilni auditorijum
21. Šekspirijanska obnova i intimno pozorište
22. Glumac i gledalac u jednom prostoru

Savremena situacija je, naprotiv, prikazana kroz tipologiju modela scensko-gledališnih prostora, zasnovanu na formalnim karakteristikama:

23. *Scena-kutija u pozorištu tridesetih (picture-frame theatre of the 'thirties)*
24. Izostanak proscenijumskog otvora (*non-existing proscenium opening*)
25. Otvorena pozornica (*open stage*)
26. Trostrano-isturena pozornica (*three-sided thrust stage*)
27. Panoramska isturena pozornica (*pictorial thrust stage*)
28. Pozorišta u krugu (*theatres in the round*)
29. Fleksibilna pozorišta (*flexible theatres*)
30. Eksperimentalna dramska studija (*experimental drama studios*)
31. *Dvorišna pozorišta (courtyard theatres)*
32. Otvorena panoramska pozornica (*open picture stage*)
33. *Jednosobno pozorište (single-chamber theatre)*

U svakom slučaju, *Theatre and Playhouse* je referentno delo najvišeg reda, gde je sistematizacija objekata samo jedna među desetinama značajnih tema. Zato će prikaz ove knjige, u kontekstu naše trenutne teme, biti sveden isključivo na navedene elemente.

Tipologije formalnih modela

1970 – Džo Milzajner

Džo Milzajner (*Jo Mielziner*), učenik Lija Simonsona (*Lee Simonson*), dizajner scene, kostimâ i svjetla u preko 360 pozorišnih predstava, jedan od pionira teatra američke nove drame (*Miler, O'Nil, Vilijams...*), konsultant u brojnim arhitektonskim projektima američkih pozorišnih kuća druge polovine dvadesetog veka (*Vivian Beaumont* i *Forum Theatre* u *Linkoln centru* u Njujorku, sa Erom Sarinenom; *Power Center* na Univerzitetu u Mičigenu, sa Kevinom Ročom; *Krannert Center for the Performing Arts* na Univerzitetu u Illinoisu, sa Harisonom i Abramovicem...), objavio je 1970. godine studiju *Oblici našeg pozorišta* (*The Shapes of Our Theatre*).

Ova knjiga se bavi istorijom razvoja zapadnog pozorišta, uspostavljajući dva osnovna morfološka tipa – *otvorenu isturenu pozornicu* (*Open-Thrust Stage*) i *proscenijumsku pozornicu* (*Proscenium Stage*). Knjiga je ilustrovana „šematizovanim planovima, koji naglašavaju esencijalni međuodnos dve osnovne zone unutrašnjosti pozorišta – prostora događaja, i prostora iz kojeg se događaj posmatra”.¹³ Sa današnje tačke gledišta, moglo bi se reći da su Milzajnerova razmatranja formiranja i razvoja pozorišnog prostora svedena i stereotipna, ali istorijski pristup i nije razlog zbog kog ovu studiju razmatramo. Treba imati na umu da u vremenu u kome je ova knjiga pisana, gotovo da i nije bilo celovitih prethodnih istraživanja različitih tipova i modela savremenog prostora scenske igre, a posebno ne tipoloških sistematizacija pozorišnih prostornih modela. Prva značajnija razmatranja različitih arhitektonskih konfiguracija scene i gledališta u savremenom pozorištu, objavio je Stiven Džozef u knjizi *Glumac i arhitekta* (*Actor and Architect*) 1964. godine, ali samo na nivou teoretskih pitanja, kao i komentara Gatrijevih istraživanja elizabetanske pozornice. Što je u to vreme Bruk već objavio knjigu *Prazan prostor*, a Šekner svoj programski tekst „Prostor u ambijentalnom pozorištu”, sasvim je druga tema, o kojoj će kasnije biti više reči.

Osnovna tema Milzajnerove knjige je, iz našeg ugla gledanja, njeno četvrto poglavlje, koje se odnosi na savremenu američku situaciju, pod naslovom *Višestruki izbor u dvadesetom veku* (*Multiple Choice in the Twentieth Century*). Za ovaj tekst se može reći da je, zapravo, prva konzistentna *formalna tipologija* savremenih scenskih prostora.

Osnovni model o kome govori Milzajner je *proscenijumska pozornica*, a zatim on uvodi temu *Obnova antičkih oblika* (*A Revival of Ancient Shapes*). Prvi tip koji

13 Džo Milzajner, *The Shapes of Our Theatre*, Clarkson N. Potter, Inc, Njujork, 1970, str. 6.

razmatra u ovom kontekstu, naziva *arenom* (Arena Stage). Kao modernu osnovu ovog modela, Milzajner navodi istraživanja sprovedena na *Teachers College* u Njujorku, 1914. godine, i tu postavlja ključnu napomenu: da je kružni oblik gledališta korišćen u antičkoj epohi, ali nikada za dramu – „ovo novo korišćenje je početak njegove obnove”.¹⁴

Govoreći o promenama nastalim u evropskom i američkom pozorištu posle Prvog svetskog rata, a posebno o produkciji koja je tekla uporedo sa radom Brodvejskih pozorišta, u različitim lokalnim (*community*) i školskim (*college*) pozorištima, Milzajner navodi posebno interesovanje američkih pedagoga za rad u prostoru u kome će Šekspirove komade biti moguće igrati i posmatrati na pozornici za kakvu su bili pisani. Zbog toga su improvizovane elizabetanske pozornice postavljane u svaki prostor u kome je to bilo moguće. Neposredno potom, počela je izgradnja stalnih pozorišta sa *otvorenom isturenom pozornicom* za različite Šekspirove festivale (San Dijego, Portland, Oregon...). Rad na ovim pozornicama je direktno podrazumevao radikalno svodenje scenske opreme, i time drastično smanjenje produkcijskih troškova. Ovaj parametar je sigurno imao izuzetan značaj za popularnost isturene pozornice na univerzitetima, u školama i lokalnim pozorištima širom Amerike, ali i u svim ostalim zemljama engleskog govornog područja, u kojima je tradicija izvođenja Šekspirovih drama izuzetno jaka. Dovoljno je setiti se, tim povodom, da je prvo stalno pozorište ovog tipa, *Shakespeare Festival Theatre* Tajrona Gatrija (*Tyrone Guthrie*), izgrađeno 1953. godine u Stratfordu u Ontariju, u Kanadi. Milzajner definiše ovaj tip na sledeći način: „Prava *isturena pozornica* je platforma koja prodire u otvoreni auditorijum u kojem gledalište potpuno obuhvata pozornicu sa tri strane... *Isturena pozornica* je prostor dovoljne širine i dubine za postavku kompletne pozorišne predstave”.¹⁵ Milzajner i ovde, ponovo ima napomenu izuzetne važnosti: „*Isturenom pozornicom* ne smemo nazvati *razvijene predbine* u proscenijumskim pozorištima, u kojima se tehnika glume, režije i scenografije ne razlikuju od uobičajenih, konvencionalnih scenskih umeća”.¹⁶

Ne uvodeći je kao poseban tip, Milzajner pominje i *otvorenu pozornicu*, na primeru *Théâtre du Vieux Colombier*, govoreći o „fleksibilnoj arhitektonskoj postavci, koja je bila stalna i zbog toga značajno smanjivala troškove”.¹⁷

Nakon što ustanovi *Prazninu u građenju pozorišta* (*Hiatus in Theatre Building*) i u kratkom odeljku razmotri period između 1929. i 1950. godine, Milzajner se posvećuje vremenu posleratne „kulture eksplozije”, u kome je građeno mnogo

¹⁴ *Ibid*, str. 67.

¹⁵ *Ibid*, str. 70.

¹⁶ *Ibid*, str. 67.

novih pozorišnih objekata. On, međutim, pominje i posledice dvadesetogodišnje pauze, za koje vreme je došlo do smene generacija – a nova nije školovana u odnosu na savremeni razvoj pozorišta i scenografije, te činjenicu da je ovo opšte neznanje stvorilo konfuziju u projektovanju pozorišnih zgrada.

Zatim, u petom poglavlju knjige, pod nazivom *Višestruki izbor u jednom pozorištu* (*Multichoice in a Single Theatre*), Milzajner uvodi i tip *transformabilne pozornice* (*Multiform Stage*), naravno, analizirajući najpre *Totaltheater*, „kao himeru koja uvek iznova odlaže iluzorno obećanje *multiformne* pozornice”,¹⁸ a zatim dva američka primera: *Loeb Drama Center* na Univerzitetu u Harvardu, iz 1960. godine, arhitekta Hjua Stabinsa (*Hugh Stubbins*) i „pozorišnog inženjera” Džordža Ajzenora, te *Vivian Beaumont Theatre* u njujorškom Linkoln centru, iz iste, 1960. godine, arhitekta Era Sarinena (*Eero Saarinen*) i samog Milzajnera. On potrebu za promenljivim prostorom pozorišne predstave objašnjava razvijenim ambicijama pedagoga, ali i pozorišnih producenata, da drame iz svih epoha, a ne samo elizabetanske, mogu realizovati u prostoru koji po svojim determinantama odgovara pozorištima za kakva su različiti dramski tekstovi pisani. I ponovo, briljantan Milzajnerov komentar: „Nijedna transformabilna (*Multiforme*) pozornica ne može biti besprekorna isturena ni besprekorna proscenijumska pozornica. Da, one funkcionišu. Ali, dodatni troškovi, u scenografiji i konstrukciji dekora, kao i u produkciji, ni izbliza nisu u ravni gubitka vrednosti jedinstvene svrhe, koja je karakteristična za pozorišta stalnog oblika pozornice. Ovi su eksperimenti propali pre svega zbog nemogućnosti da i u jednoj od dve, tri ili pet podesivih pozicija bude stvoreno ono osećanje dobro projektovanog, jednostavnog, čistog, direktnog jednoznačnog oblika pozorišta”.¹⁹ Sa istom vrstom rezerve, Milzajner komentariše i *višenamenske dvorane* (*Multi-Use Auditoriums*).

Najzad, sa pažnjom Milzajner piše o poslednjoj tipološkoj grupi kojom se bavi, o *neutralnom pozorišnom prostoru* (*Uncommitted Theatre Spaces*). Uz značajne lične ograde, koje ima u odnosu na neutralni prostor, Milzajner posebno naglašava kontradikciju između teoretskih pretpostavki ovakvih prostora i realnih tehničkih sistema, kojima se realizuju. Takođe, on govori o stalnom konfliktu između potrebe da scensko-gledališni prostor ne bude unapred definisan i svega onoga što je neophodno definisati u arhitektonskom i tehnološkom smislu (ulazi i izlazi, grejanje i ventilacija, pomoćni tehnički sistemi, priključna mesta scenske rasvete...).

17 *Ibid*, str. 68.

18 *Ibid*, str. 83.

19 *Ibid*, str. 85.

Poštujući potrebu da prostor bude istražen u potpunosti, visoko vrednujući savremenu pojavu *scenskih događaja* (*Happenings*) i njihovu „izuzetnu osobinu, koju dele sa ostalim modernim pokretima u teatru – žudnju za naglašavanjem odnosa glumca i gledaoca”,²⁰ Milzajner smatra da bi bilo neumesno i pretpostaviti kakav bi prostorni okvir za ove događaje bio odgovarajući.

Ukupno, dakle, Milzajner definiše šest tipova, odnosno prostornih oblika, savremenog pozorišta:

1. *Pozorište u krugu* (*Theatre-in-the-Round*) ili *Arena* (*Arena*): pozornica je sa svih strana okružena gledalištem. Ovakvo uređenje omogućava najvećem broju gledalaca neposrednu blizinu glumaca. I gledaoci i glumci su u istom prostoru, ostvarujući intimnu međusobnu komunikaciju.

2. *Otvorena isturena pozornica* (*Open-Thrust Stage*): pozornica je isturena u gledalište, koje je obuhvata sa tri strane. Ukupan prostor za igru je otvoren, i nikakav probušeni zid ga ne deli od publike. Mesto za igru i mesto sa kojeg se igra gleda u istom prostoru.

3. *Proscenijumska pozornica* (*Proscenium Stage*): pozornica koju gledaoci posmatraju kroz ram za sliku portalnog otvora (proscenijumskog luka – *Proscenium Arch*). Publika i glumci su, konsekvntno, smešteni u različite prostore. Ovde nema intimno međusobnog odnosa glumaca i gledalaca, osim ako je auditorijum malog kapaciteta.

4. *Transformabilna pozornica* (*Multiform Stage*): pozornica za koju je mehaničkim ili manuelnim sredstvima moguće menjati prostorne odnose publike i izvođača, formirajući neku ili sve kombinacije *isturene pozornice*, *proscenijumske pozornice* i *arene*.

5. *Višenamenski auditorijum* (*Multi-Use Auditorium*): mehaničkim sistemima ovi auditorijumi mogu menjati svoj prostorni volumen, kako bi gledalište bilo smanjeno ili povećano, kako bi bile omogućene postavke intimnog pozorišta i velikih spektakala, kako bi bili zadovoljeni akustički zahtevi za dramske predstave, muzičke komedije, koncerte i opere.

6. *Neutralni prostor* (*Uncommitted Area*): ovo je fleksibilna postavka gledalaca i izvođača, koji mogu uspostaviti konvencionalne ili nekonvencionalne oblike međusobnih prostornih odnosa.

Ono što nam se čini najznačajnijim u Milzajnerovom delu, jeste njegovo dosledno zalaganje za proučavanje *pozorišnih formi*. Za razliku od drugih autora, Milzajner ne koristi formalne parametre da bi njima argumentovao sopstveno viđenje istorijskog razvoja pozorišnog prostora. Naprotiv, Milzajner veoma

20 *Ibid.*, str. 96.

pažljivo, u po nekoliko rečenica, ali suštinski tačno, elaborira istorijske okolnosti koje su dovele do formiranja, razvoja ili ukidanja neke od prostornih formi modernog pozorišta. Za Milzajnera je prostorni oblik ključno važan, i on se tom temom otvoreno i određeno bavi. Ova knjiga dobija poseban značaj u kontekstu činjenice da njen autor razmatra savremeno američko pozorište, bez pretenzija da svoje zaključke uopštava, bez želje da dramatizuje rezultate svog istraživanja kako bi uspostavio sopstveni formalni autoritet, ali sa suverenom sigurnošću umetnika koji je uradio mnogo, i čiji doprinos likovnim aspektima pozorišta i pozorišnom prostoru ne može biti doveden u pitanje.

1988 – Milenko Misailović

Dugogodišnji dramaturg Narodnog pozorišta u Beogradu, teatrolog, dramski pisac i reditelj Milenko Misailović, objavio je 1988. godine svoju prvu teoretsku studiju prostora pozorišne igre, pod naslovom *Dramaturgija scenskog prostora*. Za njom je sledila i druga knjiga, *Dramaturgija kostimografije*.

Dela Milenka Misailovića su potpuno usamljena u našoj sredini. Ako je rad jugoslovenskih scenografa i kostimografa i bio predmet teatroloških proučavanja, to se nikako ne bi moglo reći i za ovu oblast u celini, a posebno ne za kompleksnu seriju tema vezanih za arhitektonsku konfiguraciju scenskog prostora i relaciju građenog okvira pozorišne predstave sa svim njenim konstitutivnim elementima. Prevedenih dela stranih autora gotovo da i nema, pa je čak i do najelementarnijih podataka o arhitektonskim scenskim objektima, scenografiji, scenskoj tehnici i tehnologiji, pozorišnim veštinama i zanatima, moguće doći isključivo proučavanjem originalnih izdanja. U tom smislu, a i u odnosu na obilje podataka i dokumenata prenetih iz različitih izvora, koji su i kod nas postali dostupni objavljivanjem Misailovićevih dela, ove knjige smatramo veoma značajnim. Mora se napomenuti da u njima izvesnih nepreciznosti ima (to se, pre svega, odnosi na podatke prenete posredno, preko prevoda na druge jezike), kao i da je autorova sklonost klasifikacijama i uporednim analizama možda previše izražena i, ponekad, nasilna. To, ipak, ne umanjuje izuzetnu korisnost ovih publikacija.

Prostor je osnovna tema Misailovićevog dela (od sada ćemo se baviti samo prvim, *Dramaturgijom scenskog prostora*), a u jednom od uvodnih poglavlja (*Opšta morfologija prostora*, str. 20), on definiše klasifikaciju problemskih aspekata prostora, koju je zanimljivo proučiti:

- a) *prostor kao proizvod*
(životni prostori se proizvode u okviru već postojećeg, geografskog prostora);
- b) *prostor kao odnos*
(prostori posmatrani kao ljudski proizvod rezultat su proizvodnih odnosa);
- c) *prostor kao svojina*
(osim što se proizvode, prostori se mogu osvajati, prisvajati i posedovati);
- d) *prostor kao moć*
(proizvodnja prostora ne znači nužno i posedovanje prostora, kao što posedovanje ne znači uvek i upravljanje, odnosno vlast nad prostorom);
- e) *prostor kao vlast*
(životni prostori kao rezultat usmerene proizvodnje, odnosno proizvodnja *vladajućih prostora*, i njihovo preuzimanje kao pretpostavka preuzimanja vlasti);
- f) *prostor kao aspiracija*
(nepostojanje vlasti bez prostora, kao ni prostora bez vlasti nad prostorom, odnosno bez odgovarajućih aspiracija na tu vlast);
- g) *prostor kao strategija*
(svi istorijski prostori su ideologizovani, jer reflektuju domete odgovarajućih civilizacija, prikrivajući klasnu ili vladajuću strategiju i taktiku);
- h) *prostor kao veza i razdvajanje*
(struktura prostora kao dijalektički odnos unutrašnjeg i spoljašnjeg, iz koje proizlaze protivurečnosti prostora);
- i) *prostor kao skrovište vidljivog i nevidljivog*
(životni prostori uobličavaju čoveka, a čovek svoje prostore produhovljava ili oduhovljava);
- j) *prostori kao preobražavanje*
(svi prostori imaju svoj neprekinuti tok, menjanje ili svoju istoriju, pa se mogu preobražavati čak i u svoju suprotnost);
- k) *prostori kao izvor i utok*
(prostor kao generator čovekovih stanja, ali i posledica njegovog delovanja)
- l) *prostor kao zvučni jezik i govor*
(svaki prostor je u isti mah i određeni iskaz ili jezik)

- m) prostori kao dobar i zao duh
(prostori mogu čoveku da služe, kao i da njime gospodare)
- n) prostori kao zagonetka
(čitanje prostora u kojima žive i čitanje prostora prirode)

Jasno je da ova sistematizacija nije sasvim konzistentna, niti svi njeni elementi imaju jednaku vrednost i značenje, ali su mnogi od ovih aspekata postojanja i funkcionisanja prostora više nego relevantni za svest o značaju i konsekvencama koje svaka odluka o prostoru – koncepcijska, ideološka, etička, estetička, funkcionalna, tehnička, ili ma kakva druga, ima na program kojem je posvećena. Posebno je značajno ovo imati na umu kada je reč o pozorištu, gde svaki pojedinačni element, a i pozorišna struktura u celini, tako eksplicitno korespondiraju sa prostornim determinantama.

Ipak, u središtu naše pažnje je sedmo poglavlje Misailovićeve knjige – „Glumci i gledaoci kao kriterij scenskog prostora”, u kojem autor artikuliše svoju tipološku klasifikaciju „*uzajamnosti glumca i publike u pozorišnom prostoru*”.²¹ Ova tipologija obuhvata sedam *formalnih modela*:

1. prostor za igru i publika su odvojeni i suprotstavljeni
2. scena se nalazi između publike
3. scena okružuje publiku sa tri strane
4. scena potpuno okružuje publiku
5. publika potpuno okružuje scenu
6. scena i publika su raspoređene slobodno: publika zauzima više prostora
7. publika i scena su slobodno raspoređene: scena zauzima veći deo prostora

Misailovićeva sistematizacija je, sasvim očigledno, u potpunosti zasnovana na formalnim kriterijumima. U tom je smislu, dakle, ovaj tipološki dokument dosledniji od svih koje smo dosada proučavali – nikakvi parametri istorije razvoja pozorišnog prostora, niti problemski uticaji ma koje vrste, ovde ne učestvuju u određivanju tipova. Takođe, nazivi pojedinih modela su formirani samo na njihovoj opisnoj definiciji.

Ako uporedimo Misailovićevu tipologiju sa Milzajnerovom, ustanovićemo visok stepen analogija, ali i neke razlike. Najpre, Misailović koristi pojam *scena*, dok Milzajner uvek govori o *pozornici* (*stage*). Ova, naoko beznačajna razlika, upućuje nas na suštinsku distinkciju između *modela scensko-gledališnih prostora*, kao realnih, fizičkih, arhitektonskih struktura, odnosno prostornih sklopova u

21 Milenko Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – Dnevnik Novi Sad, 1988, str. 354.

okviru pozorišnih zgrada (koje analizira i sistematizuje Džo Milzajner) i *modela idealnih prostornih odnosa*, tipova koji pripadaju pozorišnoj teoriji, a ne stvarnoj arhitektonskoj produkciji. Sasvim prirodno, iz toga sledi da Misailovićeva *scena koja se nalazi između publike* ne postoji u Milzajnerovoj tipologiji, budući da je ovaj prostorni raspored veoma retko realizovan kao stalna arhitektonska postavka (jedan od usamljenih, izuzetnih primera je velika scena *Zvezdara teatra* u Beogradu, nekadašnja dvorana lokalnog bioskopa, rekonstruisana u stalno pozorište 1984. godine, danas pred novom, temeljnom rekonstrukcijom). Na isti način, *višenamenski auditorijum* je pojam koji se direktno odnosi na arhitektonski tip, a ne na model konfiguracije scensko-gledališnog prostora, pa ga zato nema kod Misailovića. Isti princip važi i za *transformabilnu pozornicu*, dok je Milzajnerov *neutralni prostor* kod Misailovića podeljen na dve kategorije, u zavisnosti od kvantitativnih odnosa prostora za igru i prostora za publiku.

U celini gledano, iako ove dve formalne tipologije pripadaju potpuno različitim pogledima na pozorište i pozorišni prostor, iako u suštini razmatraju različita pitanja, uputno je posmatrati ih uporedo. Na taj način formiran tematski okvir dobija problemski karakter i postaje referentno tipološko polje, u kome se teme uspostavljanja imaginarnog dramskog prostora dovode u istu ravan sa pitanjima konfiguracije scensko-gledališnog prostora, a, zatim, i morfološkog ustrojstva pozorišne građevine.

1993 – Ijan Mekintoš

Britanski teatrolog i pozorišni dizajner Ijan Mekintoš (*Iain Mackintosh*) danas, verovatno, najznačajniji svetski *pozorišni konsultant*, objavio je 1993. godine knjigu *Arhitektura, glumac i gledaoci* (*Architecture, Actor & Audience*) iz 1993. godine. Mekintoš je suosnivač i producent putujuće pozorišne trupe „Prospect”, takođe – što je za nas mnogo važnije, i direktor za projektovanje asocijacije „Theatre Projects Consultants”, koja je u Britaniji neminovni partner arhitektima za gotovo svaki novi projekat, a pogotovo za izgradnju novih arhitektonskih scenskih objekata. Kao glavni pozorišni konsultant, Mekintoš je učestvovao u projektovanju i realizaciji scene *Cottesloe* u Kraljevskom nacionalnom pozorištu (*RNT*), sa Denisom Lazdanom (*Denys Lasdun*), *Trycicle*, sa Timom Fosterom (*Tim Foster*), i *Orange Tree* pozorišta u Londonu, kao i nove Glajnbornške festivalske opere, sa Majklom Hopkinsom (*Michael Hopkins*).

Mekintošova knjiga je je problemska studija, u kojoj se autor bavi istorijom pozorišnog prostora, proučava savremenu situaciju, ali i razmatra različite

mogućnosti budućeg razvoja pozorišta i pozorišne arhitekture. Zalaganje za uspostavljanje dominantne pozicije *konsultanata* u procesu projektovanja pozorišnih zgrada je osnovno programsko pitanje u ovoj knjizi. To je, ujedno, i linija našeg dubokog neslaganja sa Mekintošovim pogledima na promišljanje, projektovanje i izgradnju pozorišta. Za naše istraživanje različitih tipoloških sistematizacija, međutim, tema je samo jedan mali deo ove studije, sadržan u njenom jedanaestom poglavlju pod nazivom „Opera i ples” (Opera and Dance), zapravo, jedan jedini grafički dokument, na kome Mekintoš demonstrira principe *ad quadratum* geometrije u koncipiranju prostora operске predstave.

Dokument se sastoji od četiri grafička elementa, četiri geometrijske šeme, na kojima su prikazani: filozofija prostora tradicionalne operске predstave, u kojoj se prostor igre preklapa sa prostorom iz kojeg se igra posmatra; proporcijski geometrijski dijagram *ad quadratum*, sa „magičnom” prostornom zonom *Vesica piscis*; geometrijska šema distribucije prostora scene i gledališta u pozorištu „XVIII i XXI veka”; i njoj odgovarajuća šema pozorišta „XIX i XX veka”.²² Objašnjenje ovih dijagrama ćemo preneti u celini:

„Ad quadratum geometrija pokazuje način na koji je tradicionalna operска kuća bila usredsređena na magični prostor, nazvan u sakralnoj geometriji ‘vesica piscis’, gde su se svetovi gledalaca i glumaca međusobno spajali. U osamnaestom veku je ovaj prostor bio namenjen muzičarima, tesno smeštenim u uskoj orkestarskoj jami, kao i glumcu ili pevaču na igrajućem prostoru u okviru arhitektonskog volumena dvorane, ispred fronta scenične (perspektivne – prim. R.D.) pozornice. Romantičari su, vođeni scenskim umetnicima i muzičarima, ukinuli igrajući prostor i povećali orkestarsku jamu, sve dok nisu potpuno odvojili publiku od izvođača, koji su bili gurnuti duboko na pozornicu i zarobljeni u naturalističku scensku sliku. Danas, operски reditelji žele da pobegnu od proscenijumske pozornice i vrate se u dvoranu, praveći tako puni krug, da povrate prostor koji su izgubili u prvoj polovini devetnaestog veka. Arhitekti i projektanti pozorišnog prostora prate ih sa oprezom”.²³

Tipološka podela se, dakle, odnosi na geometrijske šeme pozorišta u „XIX i XX”, odnosno u „XVIII i XXI” veku. Navedeno teoretsko zalaganje za operски teatar budućnosti, Mekintoš potkrepljuje primerom sopstvenog predloga scensko-gledališnog prostora za novu zgradu *Festivalske opere* u Glajnbornu, nastalog 1990. godine, u saradnji sa Džonom Berijem (*John Bury*), tada najznačajnijim živim britanskim scenografom²⁴. Na osnovu delimično modifikovane varijante ovog rešenja, objekat je izgrađen 1994. godine.

²² Ijan Mekintoš, *Architecture, Actor & Audience*, Routledge, London i Njujork, 1993, str. 144.

²³ *Ibid*, str. 144.

Lakoća sa kojom Mekintoš ustanovljava kakva će biti forma arhitektonskog prostora u operском pozorištu novog veka – zaista je impresivna! Ovde nije reč samo o autorskom zalaganju za određene kompozicione principe, već o nametanju jedne i jedine formule, čija se vrednost uopšte ne dovodi u pitanje. Činjenica da ta formula počiva na krajnje rigidnim geometrijskim dijagramima, kao i potpuno odsustvo ideje o međusobnoj zavisnosti različitih prostornih nivoa u arhitekturi, našem iskrenom poštovanju doprinosi Ijana Mekintoša nekim od najznačajnijih savremenih pozorišnih prostora (*Cottesloe* i *Trycicle Theatre*, pre svih), nimalo ne ide u prilog.

Problemske tipologije

1932 – Li Simonson

Kao umetnik, scenograf u više od 75 pozorišnih predstava, ali još pre kao kritičar i teoretičar umetnosti, Li Simonson je nemerljivo doprineo oslobađanju američkog scenskog dizajna od dominacije tradicionalnog realizma. Sa grupom umetnika srodnih uverenja, 1919. godine je osnovao *Theatre Guild*, sa zadatkom da u svojim postavkama pozorišnih komada „dramatizuju ideje”.²⁵ Godine 1932. je objavio svoju studiju *The Stage is Set*, a, potom, autobiografsku knjigu *Deo života* (Part of a Lifetime), 1943, najzad, 1950. godine, *Umetnost scenskog dizajna* (The Art of Scenic Design).

Za knjigu Lija Simonsona *Pozornica je postavljena* (The Stage is Set) moglo bi se reći i da je istorija, i da je teorija pozorišnog prostora. To je prva, i verovatno još uvek najznačajnija teorijska studija formiranja i razvoja modernog scenskog prostora i moderne scenografije, kao dva nerazdvojiva, ključno važna aspekta savremenog pozorišta. To je „najinteligentnija, najobuhvatnija, najduhovitija, i, uopšte, kritika vredna najvišeg divljenja, koja je napisana sa ma koje strane okeana mnogo godina unatrag... Rekao sam *kritika*, a ne knjiga o scenografiji”.²⁶ Knjiga je dopunjena i ponovo objavljeno 1960. godine.

Simonson je svoje delo pisao bez pretenzija da ono postane originalno istraživanje. U radu koji nije ni istorijski pregled, niti proročanstvo, već je napisano kako bi „majstor mogao da analizira sopstveni problem”,²⁷ Simonson se oslanjao na referentne studije istoričara i istraživača pozorišta, scenskog prostora, scenografije i arhitekture, i to studije vrlo retko pominjane u drugim delima.²⁸ Ipak, *The Stage is Set* je jedna od najuzbudljivijih *problemskih istorija* scenografije

24 Džon Beri je nedavno preminuo.

25 Li Simonson, *The Stage is Set*, *Theatre Art Books*, Njujork, 1963, str. 3.

26 Luis Mamford, prema omotu knjige *The Stage is Set*.

i prostora pozorišne igre, koja svoju ubedljivost i svežinu nije izgubila ni posle sedam decenija višestrukih tumačenja i „recikliranja”. Ovo delo, takođe, uopšte nije tipološkog karaktera i nema ni jedan prilog koji bi bilo moguće razmatrati kao tipologiju. Ukupna struktura knjige, međutim, način na koji je tekst organizovan, a posebno nazivi jedinica u knjizi, po sebi su postali jedan od najcelovitijih i najinspirativnijih priloga tipologijama scenskog prostora. Ovde su, za razliku od gotovo svih dosada razmatranih tipologija, umesto formalnih obrazaca i geometrijskih šema, teme Simonsonovih klasifikacija *problemi* i *ideje* o pozorištu. Evo kako ta struktura izgleda:

Deo I: DEKOR U POZORIŠTU IDEJA

Poglavlje I: Pozornica kao Svet

1. Nove slike za stare; 2. Još jedna likovna umetnost; 3. Pozorišni teolozi; 4. Greh i spasenje; 5. Napredovanje hodočasnika; 6. Praznik; 7. Oko dramskog pisca;

Poglavlje II: Realizam i realnost

1. Oko uma; 2. Uveriti; 3. Gledanje i verovanje; 4. Slike kao obrasci Kosmosa; 5. Obrasci kosmosa u scenskim slikama;

Poglavlje III: Glumci u propovedaonici

1. Vek bajki; 2. Kamen-temeljac čovečanstva; 3. Prolom; 4. Most;

Poglavlje IV: Uloga scenografa

1. Dizajner kao posrednik; 2. Opit u produkciji; 3. Piščeva rekvizita; 4. Tragično – komično – istorijsko – pastoralno

27 Li Simonson, *Op.cit.*, str. 3.

28 Simonson, kao posebno značajna za svoj rad, navodi sledeća dela: *P. Decharme: Euripides and the Spirit of his Dramas*; *L.B. Campbell: Scemes and Machines on the English Stage; rane i kasne studije o Šekspiru W.J. Lawrence-a*; *L.V. Gofflot: Le Théâtre au Collège*; *G. Bapst: Essai sur l'histoire du théâtre*; *Gustave Cohen: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen age i Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la passion*; *Max Grube: Geschichte der Meininnger*

Deo II: MIT O IZGUBLJENOJ ČISTOTI

Poglavlje I: Grčki realizam – peti vek pre nove ere
1. Lažne prošlosti; 2. Ilustrovani događaj 3. Maska i lice; 4. Dronjci i štake; 5. Pesnik kao novinar-istoričar; 6. Pesnik kao kritičar društva; 7. Kult pseudo-grčkog;

Poglavlje II: Naturalizam – 1501.
1. Stejdž-menadžer Mona; ²⁹ 2. Živi inventar i ognjište; 3. Vodovodne cevi i vitla; 4. Boja i iluminacija 5. Pretvaranje i propadališta; 6. Mimika i mimikrija;

Poglavlje III: Dekor u pozorištu Molijera
1. Veličanstvena pozornica; 2. Zadovoljstva i palate; 3. Isusovska pompa; 4. Molijerov pristanak; 5. Pozlaćeni kavez

Poglavlje IV: Scenska obnova u Šekspirovoj Engleskoj
1. Više vatrometa i plamenih đavola; 2. Krv i voda; 3. Kraljeve i kraljičine gozbe; 4. Usavršeni amater; 5. Vilinske zemlje i pogibeljna môra; 6. Dekor na ulicama; 7. Kratka međuigra; 8. Neophodna iluzija

Deo III: GLUMAC I TREĆA DIMENZIJA

Poglavlje I: Uzgredni proizvod Renesanse
1. Italijanski obrasci i predlošci; 2. Slikarev praznik; 3. Caveat Pictor (Opomenuti slikar);

Poglavlje II: Kraljevske inovacije: Georg II, vojvoda od Saks-Majningena
1. Kretanje i značenje; 2. Plan radnje 3. Mnoštva; 4. Izvori; 5. Zbir detalja; 6. Učitelj za Evropu

Poglavlje III: Sanjarenja: Slučaj Edvarda Grodona Krejga
1. Prevod; 2. Amaterov raj; 3. Prospero bez Arijela; 4. Odbačene lutke; 5. Zakasnela otkrića; 6. Romantični ilustrator; 7. Romantični glumac;

29 Mon (*Mons*), na flamanskom *Bergen* – grad u Belgiji.

Poglavlje IV: Estetički principi: Ideje Adolfa Apije

1. Muzika kao zakonodavac; 2. Plastični elementi; 3. Svetlo kao scenski slikar; 4. Svetlo kao tumač; 5. Orkestrirano svetlo; 6. Svetlo kao graditelj scene; 7. Baština;

Deo IV: ALTERNATIVE

Poglavlje I: Pozorište i njegov komad zemlje

1. Kockarev raj; 2. Slom;

Poglavlje II: Prvi korak ka sutrašnjici

1. Vrata u juče; 2. Pozorišta kao građanski centri; 3. Pozorišta kao centri zajednica;

Poglavlje III: Dramski pisac i izgovorena reč

1. Yeah? Oh, Yeah! 2. Ispražnjeni govor; 3. Ponižena vrednost; 4. Oslabljena reč; 5. Pesnici kao filozofi; 6. Pesnik i seljak; 7. Ponovno vrednovanje; 8. Pogovor (Envoy)

Jasno je da su mnogi od naslova *glava* knjige, koje Simonson uspostavlja, toliko metaforični, da ih je skoro nemoguće čitati i tumačiti bez pažljivog proučavanja konteksta. Ipak, ovi bi naslovi na jedan specifičan, sasvim nenaučni, borhesovski način, mogli biti reperne tačke za mnoga, možda i oprečna, lična promišljanja prošlosti, ali i budućnosti pozorišta. U svakom slučaju, nazivi *delova knjige*, kao i *poglavlja*, gotovo bez daljih razjašnjenja, uvode nas u potpuno autentično i problematizovano poimanje pozorišne istorije, razvoja scenografije i scenskog prostora, kao i tema koje određuju savremeni teatar uopšte, a posebno njegove fizičke pojavne oblike.

1973 – Ričard Šekner

Ričard Šekner, jedan od najznačajnijih i najzapaženijih autora *ambijentalnog pozorišta*, kao teoretičar (urednik najuticajnijeg avangardnog pozorišnog časopisa *Drama Review*), pedagog (profesor na odseku za Scenske studije Njujorškog univerziteta), producent (osnivač i rukovodilac *Performance Group*) i reditelj, deluje od šezdesetih godina dvadesetog veka, pod značajnim uticajem Grotovskog, čiji je učenik bio. Šekner je na Drugom kongresu OISTAT-a (međunarodne

organizacije za scenografiju, pozorišnu arhitekturu, tehniku i tehnologiju) u Pragu, 1972. godine, izložio osnovna teorijska i praktična načela ambijentalnog pozorišta. Tekst je prvi put objavljen u časopisu *Travail Théâtral*.³⁰ Ovaj esej, pod naslovom *Prostor u ambijentalnom pozorištu*, u kojem je uspostavio jednu od najupečatljivijih problemskih tipologija pozorišnog prostora u savremenoj teoriji.

U svojoj studiji, Šekner objašnjava osnovne postavke *ambijentalnog pozorišta* i argumentuje zalaganje za stvaralački pristup integrisanom i generativnom prostoru pozorišne predstave. Ambijentalna scenografija, koja nastaje zajedničkim delovanjem svih učesnika u procesu stvaranja pozorišne predstave uporedo sa radom na čitanju i tumačenju tekstualnog predloška, artikuliše prostor koji pre no što u njemu počnu intervencije nema (teoretski) nikakvu karakterizaciju. Punoća prostora i „beskrajni načini na koje prostor može biti promenjen, artikulisan, pokrenut – čine osnovu ambijentalne pozorišne scenografije”.³¹ Publiku i *živi prostor*, Šekner vidi kao dva osnovna *medijuma pozorišne predstave*. Pri tome, *živi prostor* „ne obuhvata samo prostor koji se naziva scenom, već i sve ostale prostore u pozorištu”.³² Osnovni izvor scenografije u ambijentalnom pozorištu je *telo*. Postoje, takođe, *istorijski* i *kulturni* izvori scenografskog ambijentalnog prostora, koji su različiti u različitim epohama, civilizacijskim ili geografskim sredinama. U ambijentalnom pozorištu, „tekst, radnja i prostor moraju se razvijati zajedno”.³³ Istovremeno, sa izgrađivanjem ambijenta, prostor dobija, ili ne dobija dekor. Publika ulazi u ambijent, i kada joj je to jednom dozvoljeno, osnovni odnosi između gledalaca i izvođača su promenjeni. U konvencionalnom pozorištu, publika se nalazi izvan prostora igre – „fiksirana sedišta, dizajn svetla, arhitektura: kao da je sve to smišljeno da isključi publiku iz bilo kakvog učešća u akciji... U ovome ne vidim nikakvu sredinu. Ili je publika u tome, ili nije... Arhitektonski, pozorište treba da ponudi široko polje ove vrste komunikacija, ne samo da se dogodi, već da je primeti svako ko ima oči za to. Klasično pozorište dopušta publici da vidi glumce koji čine ovakve pokrete. Ali šta biva s omogućavanjem gledaocima da vide druge gledaoce ili glumcima da vide gledaoce? Ovako otvorena arhitektura podstiče kontakt koji je neprekidan, diskretan, fluidan ubedljiv i nesvestan. Divan”.³⁴

Šekner vidi u savremenom zapadnom pozorištu tri osnovne tendencije, koje su definisane, pre svega, prostornom pozicijom gledalaca, odnosno „kroz načine na koje se publika smešta i kako se postupa prema njoj”.³⁵

30 *Travail Théâtral*, No. 9, oktobar-novembar 1972, *La Cité*, Lozana, str. 79 – 96.

31 Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu*, FDU – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 5.

32 *Ibid*, str. 6.

33 *Ibid*, str. 31.

34 *Ibid*, str. 38 – 39.

35 *Ibid*, str. 39.

Prvi model je *ortodoksno pozorište*, koje je svaki konvencionalni pozorišni prostor, nezavisno od geometrijskog odnosa pozornice i gledališta, dakle, uključujući i sve oblike otvorene pozornice. Ovde je scenski prostor na pozornici, a „scena je jako osvetljena i aktivna; s nje informacije teku ka mračnom auditorijumu gde je publika raspoređena na regularna mesta. *Feedback* iz gledališta prema sceni je ograničen”.³⁶

Prostorni odnosi u *ortodoksnom pozorištu* su definisani sledećim karakteristikama prostora za igru i prostora za gledaoce:

Pozornica (Scena)

osvetljena
aktivna
daje
bučna
neuobičajen raspored
u kostimu
magičan prostor

Gledalište (Publika)

u mraku
pasivan
uzima³⁷
u miru
uobičajen raspored
u svakodnevnom odelu
običan prostor

Drugi tip pozorišta je *pozorište konfrontacije*, u kojem je „ortodoksni prostor iskorišćen za neortodoksne ciljeve”.³⁸ Osnovni cilj predstave u *pozorištu konfrontacije* je da isprovocira učešće gledalaca, ili, najmanje, njihovu snažnu reakciju, odnosno „da se (gledalac – prim. R.D.) oseti veoma neprijatno ako ne učestvuje”.³⁹ Kada govori o *pozorištu konfrontacije*, Šekner ima na umu, pre svega, *Living Theatre*.

Karakter scene i gledališta u *pozorištu konfrontacije* je sledeći:

Pozornica (Scena)

osvetljena
aktivna
daje – uzima

Gledalište (Publika)

naizmenično osvetljena i u mraku
naterana na aktivnost
uzima - daje

³⁶ *Ibid*, str. 39.

³⁷ U izdanju Šeknerovog teksta na srpskom jeziku, u prevodu Ivane Vujić i Aleksandre Jovičević, objavljenog u okviru knjige *Ka postmodernom pozorištu* (str. 5-41), po našem mišljenju, došlo je do tehničke greške: atribut *uzimanje* je dodeljen *sceni*, a atribut *davanje – gledalištu*. Budući da je to u suprotnosti sa logikom teksta, uzeli smo slobodu da to ispravimo, bez uvida u originalno delo. Unapred prihvatamo krivicu za moguću grešku. Delove Šeknerovog teksta prenosi i Milenko Misailović u svojoj knjizi *Dramaturgija scenskog prostora* (str. 399 – 412), sa drugačije prevedenom terminologijom. Budući da Misailović koristi neke pojmove koji su, po našem mišljenju, adekvatniji, koristićemo i njih.

³⁸ Ričard Šekner, prema M. Misailoviću, *Dramaturgija scenskog prostora*, str. 403.

³⁹ Ričard Šekner, *Op. cit*, str. 39.

bučna
neuobičajen raspored

obično u svakodnevnom odelu –
katkad goli
magičan prostor postaje običan

bučna
uobičajen raspored, promenjen
pokušajima da se iskoristi čitav prostor
u svakodnevnom odelu –
navedeni na skidanje ili razmenu odeće
običan prostor postaje magičan

Treći tip pozorišta je *ambijentalno pozorište*, odnosno oblik rada u teatru za koji se zalaže i koji sprovodi sam Šekner, pa ćemo njegovu definiciju prostornih odnosa u *ambijentalnom pozorištu* preneti u celini:

„Ambijentalno pozorište ohrabruje uzimanje – davanje kroz globalno organizovan prostor u kome su prostori koje zauzima publika neka vrsta mora kroz koje glumci plivaju, a prostori igre su neka vrsta ostrva ili kontinenata u središtu publike. Publika ne sedi na uobičajeno raspoređenim sedištima; koristi se radije celoviti prostor nego dva suprotstavljena. Ambijentalna upotreba prostora je u osnovi saradnja; akcija se odvija u svim pravcima i zaustavlja se samo kroz saradnju gledalaca i glumaca. Scenografija ambijentalnog pozorišta je odraz zajedništva ove vrste pozorišta. Scenografija podstiče učestvovanje; takođe odražava želju da se učestvuje. Ne postoje uređene strane koje automatski dele publiku od glumaca”⁴⁰

Principi *ambijentalnog dizajna* su sledeći:

1. Za svaku novu predstavu, obrađuje se celokupan prostor.
2. Scenografija uzima u obzir osećanje prostora i prostornih polja.
3. Svaki deo ambijenta je funkcionalan.
4. Ambijent se razvija zajedno sa predstavom koju obuhvata.
5. Glumac je uključen u sve faze planiranja i izgradnje.⁴¹

Ambijentalno pozorište nije predmet našeg istraživanja, budući da ova vrsta teatra podrazumeva izbor, artikulaciju i preuređenje već postojećeg prostornog okruženja – *ambijenta*. Izbor prostora je prva faza pripreme ambijentalne pozorišne predstave, i potpuno je nevažno da li je taj prostor u objektu ili van njega, koja je izvorna namena prostora, i koja će mu namena biti po zaključenju pozorišnog projekta. Danas je ambijentalno pozorište ravnopravni, ako ne i preovlađujući deo onog segmenta savremenog pozorišta za koji bi se moglo reći da je istraživački. Ali, ambijentalni scenski prostor i ambijentalna scenografija sa namenski projektovanim i izgrađenim pozorišnim zgradama imaju malo ili

⁴⁰ *Ibid*, str. 40 – 41.

⁴¹ *Ibid*, str. 41.

nimalo veze. Ovde je ambijentalnom pozorištu posvećena značajna pažnja, kao nerazdvojivom, i ključno važnom delu Šeknerove tipologije, bez koga ova klasifikacija ne bi imala nikakvog smisla.

1995 – Ijan Mekintoš, Roni Malrin i Margaret Šuring

Godine 1995, u *Kraljevskom nacionalnom pozorištu (Royal National Theatre)* u Londonu, prikazana je izložba *Stvaranje prostora za pozorište (Making Space for Theatre)*, namenjena britanskoj postavci na Praškom Kvadrjenu, koje je održano juna iste godine. Autor izložbe, u okviru koje je prikazana produkcija savremenih arhitektonskih scenskih objekata u Velikoj Britaniji, od 1958, do 1995. godine, bio je Ijan Mekintoš. Kao katalog izložbe, ali i kao izdanje mnogo šireg profila, objavljena je knjiga sa istim naslovom, Ronija Malrina (*Ronnie Mulryne*) i Maragaret Šuring (*Margaret Shewring*). Knjiga je strukturirana u dva dela, od kojih je drugi posvećen dokumentovanju objekata prikazanih na izložbi, putem fotografija, planova, autorskih crteža, ali i različitih brojčanih i tekstualnih podataka, uključujući i autorske konceptijske stavove, ali i procene vrednosti objekata koje su dali njihovi korisnici. Prvi deo knjige čine dvadesetčetiri problemska stručna teksta, organizovana u tri podceline: *Stvaranje prostora (Making Space)*; *Društveni prostor (Social Space)* i *Prostor pozorišta (Theatre Space)*. U poredu sa ovom knjigom, objavljena je i publikacija *Make Space! – Design for Theatre and Alternative Spaces*, posvećena ambijentalnoj i alternativnoj scenografiji i alternativnim pozorišnim prostorima uopšte. Bez obzira na to što se, iz ranije već navedenih razloga, alternativnim prostorima u ovom radu nećemo baviti, više je nego korisno imati u vidu knjige *Making Space for Theatre* i *Make Space!* kao jedinstveni okvir savremene britanske pozorišne scene.

Iako knjiga *Stvaranje prostora za pozorište* formalno nema ni jedan tipološki prilog ili pregled, način na koji je dokumentacija o objektima organizovana u drugom delu publikacije, kao i karakter i teme tekstova u prvom delu, naveli su nas da, oslanjajući se na nedvosmislene klasifikatorne karakteristike, ali i implicitne naznake, posmatramo ukupnu strukturu knjige kao tipološku sistematizaciju.

Ukupno je prikazano trideset objekata, koji su procenjeni kao referentni za ukupnu produkciju od preko sto izgrađenih ili radikalno rekonstruisanih pozorišta u Britaniji u nepunih četrdeset poslednjih godina. Specifičnost britanske sredine, u kojoj su preko četiri stoleća građena isključivo privatna, komercijalna pozorišta, i gde je tokom čitavog devetnaestog veka izgrađen samo jedan nacionalni teatar – *Italijanska opera u Kovent Gardenu (Covent Garden)* 1858. godine, donela je

jednu posebnu vrstu pragmatizma i pozorišnoj arhitekturi, u kojoj je razvijen izuzetan senzibilitet za odnos glumca i gledaoca, za pozorište lišeno dekorativizma i kompleksnih tehnoloških sistema, i za arhitektonski prostor kao konstitutivni element pozorišne predstave. U takvoj duhovnoj i konceptualnoj situaciji, započeto je značajno državno finansiranje izgradnje novih pozorišta, i uporedno delovanje ova dva fenomena stvara okvir za konstituciju savremene arhitektonske produkcije, koja je, posmatrana u celini, danas svakako među najzanimljivijim i najvrednijim u svetu.

Objekti su, najpre, podeljeni u dve celine: *Konvencionalna pozorišta (Mainstream Theatres)*, kojih je osamnaest, pretežno sa proscenijumskom pozornicom, i dvanaest *Novijih prostora (Newer Spaces)*. Konvencionalna pozorišta su podeljena po veličini, na *velika* i *srednja*, a u posebnu kategoriju su svrstane arhitektonske i tehničke *rekonstrukcije* istorijskih objekata. Noviji prostori su sistematizovani po sasvim drugačijim kriterijumima. Najpre je uvedena kategorija *Isturene i kružne pozornice (Thrust and In-the Round)*, zatim *Dvorišna pozorišta (Courtyard Theatres)* i, najzad, *Jednostavna i jeftina (Simple and Low Cost)*. Dakle, reč je o veoma neobičnom načinu povezivanja različitih kriterijuma, koji, za čudo, kao posledicu donosi veoma homogenu i fluentnu celinu.

Ono što je, takođe, potrebno pomenuti je činjenica da ovde, zapravo, i nije reč o *pozorišnim zgradama*, već o *pozorišnim prostorima*. Tako *Kraljevska nacionalno pozorište* u Londonu, na primer, nije prikazano kao objekat, već su predmet prezentacije dva (od ukupno tri) scenska prostora u ovoj zgradi, koji su svrstani u dve različite tipološke grupe (*Olivier Theatre* spada u *velika konvencionalna pozorišta*, a *Cottesloe Theatre* u *novija, dvorišna pozorišta*). Treća scena, *Littleton Theatre*, iako je značajna tema jednog od problemskih tekstova,⁴² nije uopšte dokumentovana, a da jeste, verovatno bi bila svrstana u kategoriju *konvencionalnih pozorišta srednje veličine*. Još dalje, iako knjiga obiluje fotografijama unutrašnjosti sala, kao i eksterijera objekata, standardna grafička dokumentacija se odnosi isključivo na prostore pozornice i gledališta, dok je objekat samo naznačen gabaritnim planom. Iako se, dakle, u tekstu govori o „potrebi za zgradama koje *rade* kao pozorišta i *dopadaju se* kao arhitektura”,⁴³ te „tako potrebnom dijalogu između pozorišta i arhitekture”,⁴⁴ odnos između *pozorišta kao prostora predstave* i *pozorišta kao kuće*, potpuno je zanemaren.

42 Ričard Ejr (*Richard Eyre*): *Directing for the RNT, Making Space for Theatre, Mullryne and Shewring LTD*, Stratford na Ejvonu, 1995, str. 92.

43 Ijan Mekintoš, “Forty Years of British Theatre Architecture”, u: *Making Space for Theatre*, str.115.

ZAKLJUČAK

Ideje o pozorišnom prostoru

Obnova, ponavljanje i transpozicija formalne artikulacije scensko-gledališnog prostora nikada nisu mogli biti, pa, posebno, ni u modernoj epohi, temelj istinskog razvoja pozorišta. Ma koliko ova umetnost bila istorična, eklektična i tradicionalna, oslonac njenog kontinuiteta je u trajnosti *ideje o pozorištu*. Sa punom svešću govorimo o *jednoj ideji*. I u vremenima najrazvijenijih pluraliteta, kao što je naše, razučene i kontradiktorne linije izraza govore o različitim viđenjima *načina* na koje se pozorište iskazuje. U različitim epohama i sredinama, teatar se obraća različitim socijalnim grupama, argumentuje različita politička uverenja, ali je misija pozorišta konstantna – scenskim sredstvima, kroz komunikaciju glumaca i gledalaca, u realnom vremenu i fizičkom prostoru, ostvariti zajednički katartički doživljaj. Mnoštvo načina na koji različita pozorišta tu svoju osnovnu funkciju realizuju, ni u kom slučaju ne dovodi u pitanje njihovu jedinstvenu prirodu – nije „njihova istost u tome što su ista, nego u tome što su različita”⁴⁵.

Bilo bi moguće uspostaviti bezbroj presečnih ravni, referentnih za identifikaciju, analizu i vrednovanje kontinuiteta ideja u razvoju pozorišta i pozorišnog prostora. Savremeni autori i teoretičari alternativnog pozorišta – Grotovski, Barba, Ronconi (*Luca Ronconi*), Šekner, Vilson (*Robert Wilson*) – više su nego skloni traženju osnova teatra u predantičkoj evropskoj kulturi te tradicijama istočnih civilizacija. Istoričari pozorišne arhitekture – Pevzner, Mekintoš, Šubert (*Hanelore Schubert*) – razmatranje razvoja često počinju engleskim i (ili) italijanskim renesansnim teatrom. Sasvim je moguće, i bilo bi opravdano, istraživanja ograničiti na dvadeseti vek. U svakom slučaju, pozorište našeg vremena, i, posebno, ustrojstvo savremenih scenskih objekata, počivaju na vrednostima različitih ideologija, kultura i religija, na tradicijama mnogih epoha i mnogih geografskih prostora.

Naše je uverenje da arhitektonski okvir savremenog zapadnog pozorišta ima dva temeljna uporišta u istoriji: *tradicionalne* i *moderne* ideje o pozorišnom prostoru. Uz jasnu svest o slabostima svake sistematizacije, ali i o neminovnosti organizacije dokumenata i mišljenja, uspostavili smo sledeću tipologiju ideja o prostoru pozorišta:

44 *Ibid.*

45 Ranko Radović, u razgovoru o rekonstrukciji Narodnog pozorišta u Subotici, 1999.

Tradicionalne ideje:

1. Antičko pozorište u Grčkoj
– pozorište kao etička i socijalna vrednost
2. Antičko pozorište u Rimu
– pozorište kao urbana vrednost
3. Renesansno pozorište u Engleskoj
– pozorište kao „ogledalo vasiono”
4. Renesansno pozorište u Italiji
– pozorište kao „ogledalo vlasti”
5. Barokno pozorište u Italiji i Francuskoj
– pozorište kao „inverzija sveta”
6. Pozorište kraja XVIII veka
– racionalizovano pozorište
7. Pozorište XIX veka
– pozorište kao monument

Moderne ideje:

1. Naturalizam i psihološki realizam
– „intimni teatar”
2. Postnaturalizam i antinaturalizam
– „razbijanje scenskog prostora”
3. Ka jedinstvenom scensko-gledališnom prostoru
– „otvorena pozornica”
4. Ka jedinstvu pozorišne predstave
– „**oslobođena pozornica**”
5. Ka obnovi antičkog scenskog prostora
– „**monumentalna pozornica**”
6. Ka pozorištu-mašini
– „totalno pozorište”

U okvir naših razmatranja tradicionalnih ideja, nisu ušli tradicionalni oblici *vanevropskog pozorišta*, bez obzira na uticaj japanskog teatra, na primer, na mnoge moderne i savremene autore. Smatramo da vanevropsko tradicionalno pozorište počiva na potpuno posebnoj logici, smislu i sistemu komunikacije, te da savremeni teatar ne dodiruje nepo-sredno, već kroz uticaj na ličnosti, škole i

institucije. U tom smislu – i na taj način, vanevropski teatar je ugrađen u moderne ideje o pozorištu i pozorišnom prostoru.

Jasno je da ova sistematizacija predstavlja tek početni skup tema za dalja razmatranja pitanja ustrojstva, artikulacije i upotrebe pozorišnog prostora, koja su predmet sledećih radova i istraživanja. Cilj ovog teksta nije bio da uspostavi ma kakav konačan stav prema relaciji scenskog događaja i fizičkog prostora u kome se događaj odvija. Naprotiv. Naša zalaganja, ponovićemo, usmerena su ka prepoznavanju potrebe da svaki novi napor u traganju za drugim i drugačijim prostornim okvirima pozorišta u sebe uključi i temeljno preispitivanje nasleđa, jednako kao i savremenog konteksta, ali da, pre svega, bude oslonjen na lična uverenja i ličnu ideju. Jedino u tom slučaju, razgovori o tipovima, modelima i klasifikacijama mogu imati smisla.

Ključne reči:

prostor za igru, konfiguracija, tipološke klasifikacije, tipologija oblika, tipologija ideja

Radivoje Dinulović

**TYOLOGY OF THEATRE SPACE: CLASSIFICATION OF TYPES
AND MODELS OF STAGE-AUDIENCE SPACE IN THEORY
AND HISTORY OF 20th-CENTURY THEATRE**

Summary

Defining a theater space is one of the crucial and most complex issues of modern theatre. In theatre architecture, as well as in theatre theory and practice, the entire 20th century was noted for its re-thinking the configuration of stage and auditorium. In the context of a search for a „new theatre space”, a significant number of teams (Appia/Tessenow, Copeau/Jouvet, Reinhardt/Poelzig, Piscator/Gropius, Meyerhold/Barhin-Vahtangov, Brook/Lecat...) created a wide scale of different architectural models. Those spaces were built (or designed) with a clear intention to avoid the contradiction between modern theatre and its old, conservative and ideologically unacceptable, architectural framework. In order to classify new performance spaces, a several theatre historians and theoreticians (Mielziner, Izenour, Leacroft, Mackintosh, Misailović...) created different typological classifications. In general, the main criterion for these typologies was a geometrical scheme of the relation between „stage” and „auditorium”. Such theoretical approach resulted with the mechanical and routine application of these „models” on numerous theatre buildings all-over the world. At the same time „the question of house” (Le Corbusier) was almost never asked. Because (not only) of that, contemporary theatre left the theatre building in search for the new opportunities in various architectural and urban environments. On the other hand, from the point of view of architects and investors, the „theatre” is still one of the most significant and valuable building types. This fact leads us to conclusion that the replacement of a ‘typology of shapes’ with a ‘typology of ideas’ concerning a theatre space is *conditio sine qua non* not only for the theatre architecture, but for the institutional theatre in general.