

Ivan Medenica¹
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

ALEKSANDAR DENIĆ: SCENOGRAF I KOREDITELJ FRANKA KASTORFA²

792.071.2.021 Денић А.
792.071.2.027 Касторф Ф.
COBISS.SR-ID 83413513

Apstrakt

Cilj ovog teksta je da pruži uvod u buduću, sveobuhvatnu analizu specifičnosti rada jednog od vodećih nemačkih i svetskih reditelja Franka Kastorfa i njegovog, sad već desetogodišnjeg stalnog saradnika, srpskog scenografa Aleksandra Denića. Polazi se od tvrdnje nemačkog kritičara Tomasa Irmera da je Denić „koreditelj” Kastorfovih predstava i ona pokušava da se dokaže na primeru njihove poslednje saradnje, predstave Božanstvena komedija Beogradskog dramskog pozorišta (oktobar 2022), uz korišćenje i drugih primera. Takođe, izdvajaju se i analiziraju stilska svojstva Denićevih scenografija rađenih za Kastorfove predstave: odnos vidljivih i zaklonjenih (zatvorenih) prostora, odnos različitih kulturnih i istorijskih okvira (transistoričnost/transkulturalnost), gustoća znakova, reference na masovnu kulturu i potrošačko društvo.

Gljučne reči

scenografija, Aleksandar Denić, Frank Kastorf, postdramski teatar, korediteljski rad

Ovaj tekst zamišljen je kao uvod u sveobuhvatniju analizu poslednje „dekade”³ u radu srpskog scenografa Aleksandra Denića, one koju je obeležila njegova saradnja s jednim od vodećih nemačkih i svetskih reditelja, Frankom Kastorfom. U periodu od 2012. do 2022. godine, u rasponu od postavke

1 ivan.medenica@gmail.com

2 Rad je nastao kao rezultat finansiranja naučnoistraživačke delatnosti Fakulteta, prema ugovoru sklopljenim sa Ministarstvom prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

3 Reč dekada stavljena je pod znakove navoda zbog toga što se tako zove i izložba scenografskih radova Aleksandra Denića, koja je u produkciji Fondacije Saša Marčeta i uz podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i drugih organizacija i pojedinaca, 22. 10 2022. otvorena u kulturnom centru Bioskop Balkan u Beogradu.

Dame s kamelijama Aleksandra Dime Sina u pariskom pozorištu Odeon do inscenacije *Božanstvene komedije* Dantea Aligijerija u Beogradskom dramskom pozorištu, dvojica umetnika ostvarila su nekoliko desetina izuzetno značajnih dramskih i operskih predstava, a koje nisu samo poetički vrlo osobite, autentične, već predstavljaju i specifičan oblik saradnje scenografa i reditelja.

Uzajamnu inspiraciju dvaju umetnika nazvati novom fazom svakako ne bi bilo preterivanje ako se primeti da su tek Deničeve detaljima bogate scenografije, uz silinu istorijskih smernica, Kastorfovu transistorijsku svest o protivrečnim slojevima istorije dovele do ikonoklastičnog izraza. Pozorišne scenografije Aleksandra Denića velike su priče koje svaki pozorišni komad Kastorfa postavljaju u okvir novih dimenzija, razarajući pri tome svaku ustaljenu dramaturgiju. U tom smislu, Denić nije samo stvaralac scenskog sveta već i koreditelj. (Irmer 2022)⁴

Analiza Deničevog scenografskog rada i njegovog „korediteljstva” s Kastorfom, u ovom će se tekstu zasnivati na poslednjoj predstavi koju su dvojica umetnika dosada inscenirala i ujedno jedinoj realizovanoj u Srbiji, pomenu-toj *Božanstvenoj komediji*. Kao uzorke/ilustracije za analizu pojedinih principa Deničevog rada s Kastorfom, koristiću i neke njihove druge predstave, one koje sam gledao i/ili o kojima su izvori (skice, fotografije, makete) zastupljeni na izložbi *Dekada*. Jedan od ciljeva ovog rada biće dokazivanje hipoteze o korediteljskom odnosu u radu reditelja Franka Kastorfa i scenografa Aleksandra Denića.

Dobro je poznato da je scenski prostor u savremenom pozorištu veoma složena i značajna dispozicija koja sublimira glavne teme predstave, te nastaje u zajedničkom i ravnopravnom radu reditelja i scenografa, a ne „dekorum”, scenografska ilustracija prostora dramske fikcije. Princip mimetičkog pozorišta s promenama nekoliko prostora dramske fikcije, koji doživljava vrhunac u naturalističko-realističkom pozorištu kraja 19. i početka 20. veka, danas se sve ređe javlja. Čak i u savremenim postavkama drama Antona Pavloviča Čehova, drama u kojima promene fikcionalnih *lokacija* nisu bile samo u funkciji razvoja radnje, već je pisac tom elaborisanom „dramaturgijom pro-

4 U pitanju je predgovor za katalog izložbe *Dekada*. Tekst je objavljen na jednoj strani velikog formata, bez bibliografskih podataka.

stora” simbolički kondenzovao i sumirao glavne teme svoje drame, sve je prisutniji jedinstven, organski koncept scenskog prostora, a sve manje ovakve promene. Sjajan primer ove realističko-simboličke Čehovljeve dramaturgije prostora jeste onaj iz *Tri sestre*. Na realističkoj ravni, svaki prostor je u direktnoj korelaciji sa situacijom koja se u njemu dešava, koja uvek podrazumeva okupljanje većeg broja različitih likova: proslava Irininog imendana u salonu porodične kuće u prvom činu, pokušaj organizovanja maškara u istom prostoru u drugom činu, štab za vanredne okolnosti, te sakupljanje pomoći nastradalima (u gradu besni požar) u spavaćoj sobi Olge i Irine u trećem činu, ispraćaj garnizona u dvorištu kuće u četvrtom činu. Istovremeno, na simboličkoj ravni ovakva dramaturgija prostora rekapitulira temu „pada kuće Ašer”, u rasponu od prisvajanja imanja do unošenja malograđanske, tmurne atmosfere koje sprovodi snaha sestara Prozorov, a što kulminira konačnim socijalnim i metafizičkim porazom sestara, njihovim suočavanjem s večnim pitanjima egzistencije ispod „otvorenog neba”. Drugim rečima, pratimo razvoj od zračnog i toplog prostora salona, preko istog tog, ali sada hladnog, tmurnog i zagušljivog prostora, te sabijanja u mali prostor u kom se pride nema nikakva privatnost, do totalnog „izbacivanja” iz kuće i pogleda u nebo, u potrazi za odgovorom na pitanje – zašto patimo?⁵

Dakle, i u slučajevima kada imamo tako promišljenu, simboličku dramaturgiju prostora fikcije, u savremenim se inscenacijama sve više ide na „zgušnjavanje”, organski koncept scenskog prostora. U postavkama Čehova u poslednjih pola veka mogu se nasumično izdvojiti sledeći važni primeri: apstraktni „tunel vremena” u *Višnjiku* u režiji Georgija Araga⁶ (metafora vremena koje usisava i melje likove), groblje u *Višnjiku* Anatolija Efrosa⁷ (nemogućnost da se izade iz prošlosti kao metafora smrti), derutna žučkasta kutija bez izlaza u *Ujka Vanji* Jirgena Goša⁸ (metafora sveta iz kojeg se ne može pobeći, sartrovski prostor „iza zatvorenih vrata”).⁹

Ova digresija s dramama Čehova, te njihovim savremenim režijama imala je funkciju, kao što je istaknuto, da potvrdi tvrdnju da se scenski prostor danas misli na integralan i organski način, u tesnoj saradnji reditelja i scenografa, a kao jedan od osnovnih dispozitiva predstave. Međutim, ovo opšte „pravilo“ u

5 O ovome više u: Medenica, Ivan (2010) *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

6 Rumunski reditelj György Harag (1925–1985)

7 Ruski i sovjetski reditelj Анатолий Васильевич Эфрос (1925–1987)

8 Nemački reditelj Jürgen Gosch (1943–2009)

9 O ovome više u: Medenica, Ivan (2010) „Kratok pregled igranja Čehova u XX veku (s jednim pogledom na XXI)”, *Zbornik radova FDU* br. 17, Beograd: FDU.

nekim je rediteljsko-scenografskim tandemima posebno naglašeno, tako da, kao u slučaju saradnje Kastorfa i Denića, postaje pravo *korediteljstvo*.

Pre fenomena „transistorijske svesti”, kako ovu zajedničku odliku Kastorfovih režija i Denićevih scenografija zove Irmer, njihov koncept scenskog prostora bazično određuje dijalektika na liniji vidljivo–skriveno, unutra–napolju, živo prisustvo – medijska transpozicija. Kao što je dobro poznato, u svim predstavama nemačkog reditelja u poslednjim decenijama radnja se sve vreme uživo odvija, međutim u pojedinim scenama, ponekada i veoma dugačkim, ona je zaklonjena od pogleda gledalaca jer se odigrava u zatvorenim i/ili udaljenim prostorima: na ulici ispred pozorišta, u trodimenzionalnim delovima scenografije, u drugim delovima pozorišne zgrade (prostorima iza, ispod ili pored scene, u foajeima, hodnicima...). Gledaoci nesmetano prate i te prizore zahvaljujući kameramanima koji u stopu prate glumce, snimaju njihovu igru, a ona se uživo prenosi na velikim ekranima na pozornici. Ovakav pristup je u savremenom teatru postao gotovo trend, redovno je prisutan, da navedemo samo neke primere, u režijama Engleskinje Kejti Mičel, Francuza Žulijena Goslena, čak i u nekim projektima drugog velikog Nemca, Hajnera Gebelsa, ali ne treba zaboraviti da je rodonačelnik ove poetike – Kastorf. Ovu tvrdnju potvrđuje i Patris Pavis, koji prenos uživo, inače, naziva „filmska izvedba” (*performace filmique*).

Kada se na sceni ili bilo kom drugom mestu glumci snimaju uživo, pa se njihova slika prenosi publici, a da nisu nužno vidljivi 'glavom i bradom', govorimo o filmskoj izvedbi: zapravo, to jeste film koji se prikazuje, ali se radnja odvija i prikazuje uživo (...) Ovaj žanr postoji u različitim oblicima od devedesetih godina. Frank Kastorf ga je primenjivao u pozorištu Folksbine. Ideja je često da se dopuni rad glumaca tako što se snimaju izbliza, kada nisu neposredno vidljivi ili kada pokušavaju da umaknu diskretnim pogledima. (Pavis 2021: 89)

O estetskoj prirodi prenosa uživo integrisanog u izvedbu, Hans-Tis Leman piše u kontekstu svog ekstenzivnog razmatranja „globalne” funkcije medija u postdramskom pozorištu, a ujedno i postmodernom.¹⁰ Pored usputne i duhovite opaske „kod umjetnika koji se smatra 'postmodernim' upravo je teško zamisliti da se ne igra medijem” (Lehmann 2004: 306), autor sistematično razdvaja i temeljno elaboriše četiri osnovne funkcije medija u postdramskom pozorištu. Dve od njih, i to one najvažnije, veoma su značajne i za rad Franka

10 O razlici i preklapanju koncepata postmodernog i postdramskog pozorišta videti u: Lehmann, 2004: 25-26

Kastorfa: mediji kao konstituenti pozorišnih formi i mediji kao izvor inspiracije (Isto: 304–310). Ovu drugu funkciju ostavićemo za kasnije, jer je prva ono što nas direktno vraća na postavljeno pitanje istovremenog prisustva i odsustva, odnosa vidljivog i skrivenog koje se postiže kada je u scensko izvođenje ugrađen i video prenos uživo. Kombinovanje izvođenja i njegovog prenosa uživo omogućava problematizovanje i preispitivanje estetske premise pozorišta i izvođačkih umetnosti generalno, a to je kontinuirana energetska, telesna, misaona i duhovna razmena, te međuzavisnost scenskog dešavanja i reakcija publike.¹¹ Poseban aspekt ove funkcije jeste, kako ističe Leman, da se u izvedbu unosi način opažanja karakterističan za film i televiziju (Isto: 306). Pri tome se prevashodno misli na projektovanje krupnog plana glumčevog lica, što dalje omogućava amplifikovanje, te izoštravanje i veću delotvornost njegovih mimičkih izražajnih sredstava. To je, u Kastorfovim predstavama, nekada u funkciji složenijeg portretisanja lika, ali još češće u funkciji jačeg komičkog efekta. Dakle, prenos uživo koji je integrisan u izvođenje ima, pre svega, formalnu funkciju (sve ove gore izlistane), a manje značenjsku.

Ovde nas pre svega zanima kako se ostvaruje *korediteljstvo* između reditelja i scenografa u odluci koji će se prizori igrati zaklonjeni od gledalaca (u scenografiji, u pozorišnim prostorima izvan pozornice, na otvorenom...), te biti snimani i projektovani na ekran, a koji će se igrati klasično, na pozornici, neposredno vidljivi za publiku. Krajnje pojednostavljeno: da li Kastorf unapred odlučuje koji će prizori biti zaklonjeni i medijski transponovani, ili Denić dolazi s odgovarajućim predlozima scenskog prostora, koji podrazumevaju i koncept unutra-napolju, vidljivo-zaklonjeno, ili do rešenja dolaze zajednički, u procesu proba? Iz same inscenacije to se ne može zaključiti, te ostaje neizvesno.¹² U osnovi, ovo je pitanje u potpunosti izlišno – kao i ono koliko je u nekoj ulozi udeo reditelja, a koliko glumca – te je ta nemogućnost da se na njega odgovori, odnosno njegova bazična irelevantnost najbolji je pokazatelj da je, zaista, reč o korediteljskom postupku.

U *Božanstvenoj komediji* Beogradskog dramskog pozorišta postoji veliki broj prostornih rešenja. Ona koja su na sceni, i neposredno vidljiva su: usamljena telefonska govornica, spoljašnji deo skromne i male gostionice (kao i govornica, trodimenzionalna, realistička konstrukcija), veliki broj naređanih gajbica kola-kole u pozadini pozornice, široki prostor koji vodi do transportnog

11 To je ono što Erika Fišer-Lichte definiše svojim konceptom „autopoetičke povratne sprege“. Videti u: Fischer-Lichte, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance*, London: Routledge

12 Odgovor bi mogao da se dobije samo iz intervjua s njima dvojicom.

ulaza na hinter binu, kao i sam taj ulaz. Naravno, vrlo je vidljiv, jer zauzima dobar deo scene, i veliki ekran na kojem se emituju zaklonjeni prostori i prizori igrani u njima. Prostori koji su van vidnog polja publike su: dvorište ispred ulaska na hinter binu, obližnja ulica na Crvenom krstu, sauna (takođe trodimenzionalni, realistički prostor, kao i prethodna dva nalik scenografiji na setu za film), hodnici ispod pozornice, enterijer skromne sobe blagajnice Herte iz bioskopa (opet potpuno realistički), gledalište letnje scene BDP-a koje ovde označava tribine na fudbalskom stadionu...

Pre nego što pređemo na pitanje porekla ovih rešenja, odnosno da li ona imaju (i kakav) mimetički kvalitet (podražavaju li prostore književne fikcije?), neophodno je utvrditi u čemu se sastoji priča ove predstave, šta je njena tekstualna/fikcionalna osnova. Ko god je očekivao da je predstava *Božanstvena komedija* inscenacija slavnog srednjovekovnog speva Dantea Aligijerija, ne poznaje poetiku Franka Kastorfa. Tekstualnu osnovu predstave čini koliko slavni spev, toliko i mnogi drugi materijali, ili reference na njih: roman Petera Handkea *Golmanov strah od penala*, razmatranja Bokača, Marine Cvetajeve i drugih o Danteovom delu, scene iz filmova Kventina Tarantina, itd.

Osobnost Kastrofovog prosedea, ali i opšte stilsko svojstvo postdramskog teatra (čije je jedno od najboljih primera baš rad ovog nemačkog reditelja) jeste da ti materijali nisu hijerarhijski organizovani, da nije reč o interpolaciji sporednih tekstova u glavni. Naprotiv, svi materijali su ravnopravni, horizontalno se računaju u svim pravcima i tako onemogućavaju bilo kakvu značenjsku sintezu. To odgovara pojmu 'rizoma' onako kako su ga formulisali filozofi Žil Delez i Feliks Gatari. (Medenica 2022)

Zbog obilja i gustine svih scenskih znakova, uključujući i one scenografske, o čemu će još biti reči, kao i zbog ovog odsustva sinteze tekstualnih materijala, njihovih tema i motiva, opažanje u ovakvoj vrsti postdramskih predstava je nužno selektivno, a recepcija skoro potpuno subjektivna – svodi se na asocijativna povezivanja svakog pojedinačnog gledaoca. „U postdramskom kazalištu očito je sadržan zahtev da na mjesto sjedinjavajuće i zaključujuće percepcije mora stupiti otvorena i raspršena” (Lehmann 2004: 108). Ako je ovo početna premisa, onda mogu da ponudim ličnu *montažu* narativnog materijala ponuđenog u predstavi *Božanstvena komedija* Franka Kastorfa, a da čak i ne znam koliko u nju verujem, da li sam je razvio doživljajem same izvedbe, ili naknadnim promišljanjem. Dakle, reč bi mogla da bude o prožimanju i kontrastu između dva sveta, dve kulturno-istorijske epohe i prevashodno dva odnosa prema ženama, odnosno muško-ženskim relacijama.

S jedne strane je savremeni, marginalizovani, usamljenički i otuđeni svet golmana Bloha, (anti)junaka Handkeovog romana *Golmanov strah od penala* (tumači ga Marko Gvero). On je u metaforičkom bekstvu od sebe i sveta, s mukom pokušava da taj svet percipira, poveže njegove fragmente, artikuliše, sebi približi. „Bloh svet uglavnom vidi kao veštački, namešten, nametljiv; doživljava ga kao skup nepovezanih detalja, čudi se kako neki gest ili moment deluje kao da se sam po sebi razume, tj. kao nešto što ima kontinuitet, celovitost, autentičnost...” (Gojković 2019: 141). Istovremeno je i u stvarnom izbeglištvu u drugom gradu, kod žene koja mu je u međuvremenu postala stranac, a zbog toga što se krije jer je ubio drugu ženu.

Rediteljev izbor da njih obe, i ubijenu bioskopsku blagajnicu Gertu, i gostioničarku iz provincije kod koje se Bloh krije, Hertu, igra ista glumica (Milena Vasić) može da se protumači kao jasan znak golmanovog odnosa prema ženama generalno. Već na nivou samog teksta, a zbog toga što se razlikuju za samo jedno slovo, njihova imena sugerišu da je ovde reč o *everywoman*, kao i što je, i pored svih njenih posebnosti (uključujući i zločin), Blohova situacija univerzalna. On je *everyman* u svetu marginalizovanih, praznih, poraženih, otuđenih i besmislenih ljudi. Kao kontrast takvom svetu, čoveku i odnosu prema ženama, stoji Danteov Raj, onaj u kojem će se, posle svih iskušenja Pakla i Čistilišta, u čistoj ljubavi spojiti sam Dante (u predstavi ga igra Aleksandar Radojičić) i njegova Beatriče (Dunja Stojanović). Njihova ljubav je najviše ispunjenje i ostvarenje životnog, odnosno posmrtnog lutanja koje opisuje *Božanstvena komedija*.

Odnos ili sukob ova dva sveta ima i onu gore pomenutu prirodu, kako je Irmer naziva, *transistorijske svesti*, jer se prožima savremeni milje društvene margine sa srednjovekovnim (ili vanvremenskim) prostorima hrišćanske mitologije. Deničeve scenske prostore koje sam gore grupisao po kriterijumu vidljivi-zaklonjeni sad mogu da pregrupišem prema ovom transistorijskom, a možda bi bolje bilo nazvati ga *transkulturalnom* kriterijumu. Treba istaći da ova transistoričnost ili transkulturalnost nije obeležje samo *Božanstvene komedije*, već celog opusa tandema Kastorf – Denić.

Od predstava koje sam uživo gledao, a čije se scenografske makete mogu da vide na izložbi *Dekada*, pre svega bih istakao *Fausta*, rađenog primarno po remek-delu Johana Volfganga Getea u Kastrofovom tadašnjem berlinskom pozorištu, Folksbine. Naime, i ovde je u osnovi montaža različitih književnih materijala, a pored *Fausta* se najviše izdvaja poznati roman *Nana* Emila Zole, što odgovara „francuskoj vezi” u Kastorfovoj adaptaciji Getea: kontek-

stu francuskog Drugog carstva i Alžirskog rata. U Denićevoj ingenioznoj scenografiji, fizički jedinstvenoj a kulturološki dekonstruisanoj grandioznoj građevini, prožimaju se tvrđava iz srednjeg veka s čeljustima đavola umesto ulaza (upravo kao standardizovana pozornica/mansion koja je u misterijskim ciklusima iz srednjeg veka predstavljala pakao), što se odnosi na *Fausta*, sa potpuno vernom replikom ulaska u pariski metro i obeležjima kolonijalnog ambijenta, što se odnosi na *Nanu* i, generalno, francuske materijale u predstavi. U njihovoj postavci operskog ciklusa *Prsten Nibelunga* Riharda Vagnera, taj se transistorijski/transkulturalni segment uvodi, između ostalog, ikonografijom vezanom za zlato savremenog doba – naftu... Da još malo ostanem na ovoj digresiji: osim transkulturalnosti, *Faust* je odličan primer i druge odlike Kastorf-Denićevog korediteljstva, gore analiziranog odnosa između vidljivih i zaklonjenih prostora. Ovde je, naime, najmarkantniji zaklonjeni prostor unutrašnjost metroa, a koja je urađena na impresivan realistički način.

U *Božanstvenoj komediji* BDP-a nalaze se, s jedne strane, prostori koji, u stilu filmski preciznog, atmosferskog i detaljnog realizma, označavaju fiktionalne prostore iz Handkeovog romana koji pripadaju istom takvom, realističkom savremenom miljeu. Tu je, pre svega, svetlom naglašena usamljena i prazna telefonska govornica, koja kao da je iskočila iz nekog film-noara. U njoj se razgovor nikada neće desiti, jer ili nema nikoga s druge strane žice, ili likovi, predvođeni Blohom, uvek zakasne na telefonski poziv, iako veoma žustro, u grupi trče prema govornici pri svakoj zvonjavi. Ovakav prostor u korelaciji s ovakvom scenskom radnjom (još jedan primer korediteljstva) stvara efekat tužno-komične, apsurdističke egzistencije, obeležene usamljenošću, napuštenošću, prepuštenošću svetu, otuđenošću – upravo onakve egzistencije kakvu ima Bloh. U istom stilu „filmskog realizma”,¹³ a kao što smo već nagovestili, Denić je osmislio i realizovao i druge prostore iz sveta Handkeove književne fikcije: skromna garsonjera blagajnice Gerte ili ista takva, provincijska gostionica Blohove poznanice Herte i sl. Kao što je to karakteristika Denićevih realističkih eneterijera i u drugim predstavama koje je radio s Kastorfom, i ovi prostori su zagušeni brojnim znakovima, koji nisu uvek koherentni, već je njihova „gustina”, ta unutrašnja složenost, pa i (namerna) protivurečnost u funkciji odmaka od realizma ka izvesnom nadrealizmu, stvaranja većeg broja različitih kulturalnih referenci, te konačno, moguće je, i scenografovih sasvim ličnih asocijacija, posveta, namigivanja. Inače, *gustina* nelingvističkih znakova (muzičkih, kostimskih, scenografskih, glumačkih, itd.), a što znači njihova maštovitost, nekoherentnost, protivurečnost, složenost, eklektičnost

13 Ne treba zaboraviti da je Aleksandar Denić filmski scenograf koliko i pozorišni.

i slično, sveopšta je odlika i Kastorf-Denićeve poetike, ali i postdramskog pozorišta generalno.¹⁴ U pomenutim enterijerima meni lično su bili posebno duhoviti znakovi koji su, između ostalog, upućivali na lokalni, srpski kontekst, kao što su neki vrlo specifični pokrivači.

Scenski prostori koji upućuju na fiktionalni svet Danteove *Božanstvene komedije* stilski su različiti utoliko što poglavito nisu realistički (niti scenografski u užem smislu). To je logično i opravdano, jer takva nije ni većina prostora u samom spevu: pripadaju univerzumu hrišćanske mitologije, istorije pokrivene debelim slojevima legendarnog... Za te prostore fikcije Denić obično nije osmišljavao i konstruisao trodimenzionalne scenografske enterijere, već je koristio delove arhitekture samog Beogradskog dramskog pozorišta i okolni, spoljašnji ambijent. Izuzetak bi bili fantazmagorični, vrlo atmosferični, nadrealni i ironični prizori s Vergilijem, Danteom i drugima koji se odvijaju u realistički konstruisanoj sauni. Ovim prvim, „ambijentalnim prostorima”, on i Kastorf su različitim sredstvima, glumačkom radnjom, svetlosnim i zvučnim efektima, davali neku oniričnu atmosferu, koja je neretko imala i snažan ironijski efekat. Takvi su prostori hodnici ispod i/ili pored scene, teretni ulazak na hinter binu, dvorište ispred njega, obližnja ulica... Dobar deo prizora iz *Božanstvene komedije* igrao se i na samoj sceni, izvan trodimenzionalnih scenografskih konstrukcija... Na kraju treba naglasiti da kao ni narativni tokovi, odnosno tekstualni materijali, tako ni scenski prostori koji označavaju različite fiktionalne svetove nisu bili, kako bi se iz ove analize moglo zaključiti, oštro razdvojeni (ili čak uopšte), nego su se neprestano preklapali, mešali, uranjali jedni u druge.

Poslednje, ali ne i najmanje značajno: gustini scenografskih znakova, a kojom se takođe ostvaruje transkulturalni ili transistorijski kvalitet predstave, doprinose i pop-kulturne reference, one koje upućuju na savremeno medijsko i potrošačko društvo, te masovnu kulturu. One su opšta, ne samo u ovom projektu, odlika Kastorfovog i Denićevog rada, njihov vrlo prepoznatljiv potpis. Leman vrlo izričito ističe baš taj aspekt poetike nemačkog reditelja: „inscenacije Franka Castorfa rafiniranom trivijalnošću dovode kazalište u odnos sa žutim tiskom i banalnošću...” (Lehmann 2004: 160). Sličnu tvrdnju razvija i Irmer o Denićevim scenografijama: „Njegove scenografije su ujedno i umetnička dela za sebe, često neverovatne materijalne raskoši i jednake mašte u istraživanju istorijskih dokumenata, komercijalnih artefakata i ar-

14 „U postdramskom kazalištu postaje pravilom da se krši konvencionalizirano pravilo i više ili manje etablirana *norma gustine znakova*. Postoji ili neko previše ili neko premalo”. (Lehmann 2004: 115)

tefakata pop-kulture i njima svojstvenih strategija masovne kulture” (Irmer 2022). Ovde je na delu pomenuta, druga funkcija medija koju Leman izdvaja u kontekstu postdramskog pozorišta: inspirisanje njima.

Najkarakterističniji, gotovo nezaobilazan znak popularne kulture i potrošačkog društva u Denićevim radovima, pa tako i u scenografiji za *Božanstvenu komediju*, jeste logo Koka-kole. On se pojavljuje kao natpis na gostionici (doduše, ispisan tipičnim, ali ipak izmenjenim fontom), ali i na velikom broju nagomilanih gajbica. Pored toga što je najuniverzalnija referenca na „rafiniranu trivijalnost” konzumerističkog sveta, a to je jedan od sveprisutnih motiva u radovima tandema Kastorf–Denić, u konkretnoj predstavi oznaka ovog brenda se može shvatiti, sasvim slobodno (kao i sve drugo u ovakvoj poetici, uostalom), i kao metafora konkretnog sveta, onog golmana Bloha, savremenog, ispraznog, konfekcijskog.

Nadam se da je ovaj rad uspeo da pruži, na bazi analize pre svega predstave *Božanstvena komedija* Beogradskog dramskog pozorišta, dokaze za hipotezu koju uvodi Tomas Irmer, a koju ja prihvatom i razrađujem, da Aleksandar Denić nije „samo” scenograf predstava Franka Kastorfa, već njihov „koreditelj” u smislu da dvojica umetnika zajednički postavljaju integralni, organski, višeslojni koncept scenskog prostora kao glavnog dispozitiva predstave. Podjednako značajan je, verujem, i pokušaj da se mapiraju i na konkretnom primeru analiziraju stilska svojstva Denićevih scenografija u Kastorfovima projektima: mešanje različitih kulturno-istorijskih okvira i referisanje na savremenu medijsku/popularnu kulturu kao nezaobilazni segment tog *mešanja*, odnos vidljiv, prisutan prostor – zaklonjen, medijski posredovan prostor, i opšta gustina scenografskih znakova.

Literatura

- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge.
- Gojković, Drinka (2019) „Peter Handke, buntovnik i utopista” u Peter Handke, *Golmanov strah od penala*. Beograd: Laguna.
- Irmer, Tomas (2022) „Predgovor”, katalog izložbe radova Aleksandra Denića *Dekada*, Beograd: Fondacija Saša Marčeta.

- Lehmann, Hans-This (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: CDU/ThH.
- Medenica, Ivan (2010) *Klasika i njene maske*, Novi Sad: Sterijino pozorište.
- Medenica, Ivan (2010) „Kratak pregled igranja Čehova u XX veku (s jednim pogledom na XXI)”, *Zbornik radova FDU* br. 17, Beograd: FDU.
- Medenica, Ivan (2022) „Kastorfov božanstveni penal”, *NIN* br. 3752, 24. 11. 2022.
- Pavis, Patrice (2021) *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: CLIO i Bitef-teatar.

ALEKSANDAR DENIĆ: FRANK CASTORF'S STAGE DESIGNER AND CO-DIRECTOR

Abstract

*The aim of this text is to provide an introduction to a future, comprehensive analysis of the particularities of the work of one of the leading German and world directors, Frank Castorf, and his ten-year permanent collaborator, Serbian stage designer Aleksandar Denić. The text is premised on the thesis by German critic Thomas Irmer that Denić is the “co-director” of Castorf’s plays. We attempt to prove this thesis on the example of their last collaboration, *The Divine Comedy* in Belgrade Drama Theater (October 2022), and by using examples of their other collaborations as well. In particular, stylistic characteristics of Denić’s sets created for Castorf’s performances are distinguished and analysed, namely: the relationship between visible and hidden spaces, the relationship between different cultural and historical frameworks (tranhistorical/transcultural), the density of signs, and references to mass culture and consumerism.*

Keywords

scenography, Aleksandar Denić, Frank Castorf, post-dramatic theatre, co-director’s work

Primljeno: 14. 11. 2022.

Prihvaćeno: 29. 11. 2022.