Modaliteti tretmana scenskog prostora u režiji "Boga masakra" Yasmine Reze

Fleger, Lea Anastazija

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:894471

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

LEA ANASTAZIJA FLEGER

MODALITETI TRETMANA SCENSKOG PROSTORA U REŽIJI *BOGA MASAKRA* YASMINE REZE

Diplomski rad

Zagreb, 2016.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij kazališne režije i radiofonije

MODALITETI TRETMANA SCENSKOG PROSTORA U REŽIJI *BOGA MASAKRA* YASMINE REZE

Diplomski rad

Mentor: doc. art. Tomislav Pavković **Studentica: Lea Anastazija Fleger**

Zagreb, 2016.

SADRŽAJ

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

1. Uvod.....1

2. *Scena Rogoz* – značajke prostora i njegov tretman.....2

3. Ambijentalnost predstave *Bog masakra*?.....14

4. Dvorana je lice.....18

5. Prizorište vs publika – *Bog masakra* vs povijesne tendencije.....22

6. Emotivni prostori i prostori odnosa lica.....26

7. *Bog masakra* i sociološki pregled odnosa prizorište - publika kroz povijest.....30

8. Zaključak.....35

9. Popis literature.....37

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

Ovaj rad se bavi opisom i tretmanom prostora u vlastitoj režiji predstave *Bog masakra* Yasmine Reze *Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu*. Postavlja se pitanje o mogućoj ambijentalnosti predstave postavljene u zatvorenom prostoru, o funkciji scenografije u takvoj inscenaciji i načinima na koje scenski elementi, kostim i rekvizita poprimaju drugačije značenje. Kroz povijesne preglede nekih aspekata odnosa publika - prizorište i nekih aspekata sociološkog shvaćanja tog odnosa, ovaj rad predstavu usmjerava u suvremeni kontekst tih odnosa. Posebno se to odnosi na različite vizure gledanja, a shodno tome i moguće različite interpretacije te se, posljedično, postavlja i teza o emotivnim prostorima svakog od dramskih lica te o emotivnom prostoru svakog gledatelja. No, ono što je u fokusu rada i polazište za svaku od teza jest scenski prostor i njegov presudni utjecaj pri formiranju redateljskog koncepta, odnosno mjera u kojoj je način tretiranja scenskog prostora i prizorišta ishodišan i presudan za sve ostale značenjske elemente ove kazališne predstave.

Ključne riječi: scenski prostor; prizorište; publika; ambijentalno kazalište; emotivni prostor; rekvizita; Yasmina Reza; *Bog masakra*

1. Uvod

Publika je sastavni dio svakog kazališnog čina. Bez publike nema kazališne predstave. Bez obzira na vrstu prostora u kojem se odvija predstava, na tip predstave koji se izvodi, do predstave nikada ne dolazi bez publike. Publika ima posebno mjesto u činu predstave, a ono može biti različito. Od samog prisustva, voajerizma, do aktivnog sudjelovanja i sl. Publika je sastavni dio svakog scenskog zbivanja. S obzirom na navedene činjenice, nije čudno što se teatrologija velikim dijelom bavi upravo proučavanjem publike u svim njenim oblicima i pojavnostima. Mnogi teoretičari govore da su gledatelji izravni kreatori kazališnog čina zajedno s glumcima i redateljem, oni zajedno tvore sudbinu kazališne predstave.

U ovom radu nastojat ću preispitati suodnos publike i glumaca, odnosno odnos prizorišta i publike. Ispitivat ću kako se mijenja predstava s obzirom na mijenjanje standardnih faktora predstave, kako na predstavu utječe mijenjanje konstanti kazališnih faktora, kazališnog čina. Ta dva odvojena prostora - publike i prizorišta te njihovo mijenjanje i razvoj promatraju se sociološki i teatrološki kroz povijest.

Bavit ću se dvojnošću tih prostora, kao i definiranjem svih ostalih postojećih prostora unutar predstave (od scenografskih, dramskih, prostora emocija lica....). Otvorit ću pitanje igraćeg prostora kao takvog, od povijesnog pregleda do konkretnih primjera u mojoj praksi.

Sve ću to uspoređivati, razrađivati, preispitivati, oprimjeravati i provlačiti kroz rad na svojoj predstavi *Bog masakra* Yasmine Reze.

Stoga rad započinje opisom podrumske *Scene Rogoz* varaždinskog HNK-a. Nakon opisa arhitektonskih datosti, pozicija publike i scenskog oblikovanja prostora s obzirom na redateljski pristup, postavljam tezu o mogućoj ambijentalnosti u tretmanu prostora. Otvorit ću pitanja novih mizanscenskih i prostornih mogućnosti unutar ambijentalnog teatra, novog suodnosa prizorišta i gledališta kao i potenciranja razlika ambijentalnog teatra i teatra barokne scene kutije. Preispitati ću mogućnost tretiranja *Scene Rogoz* kao zatečenog prostora, prostora u kojeg se redateljski ulazi ambijentalnim principima. Bit će riječi i o rekvizitima kao važnim značenjskim elementima prostora u kojem se igra i u kojem se oni nalaze. U kontekstu prostora u kojem jesu, pokazat ću da rekviziti u ovoj predstavi imaju usložnjeno značenje i simboliku.

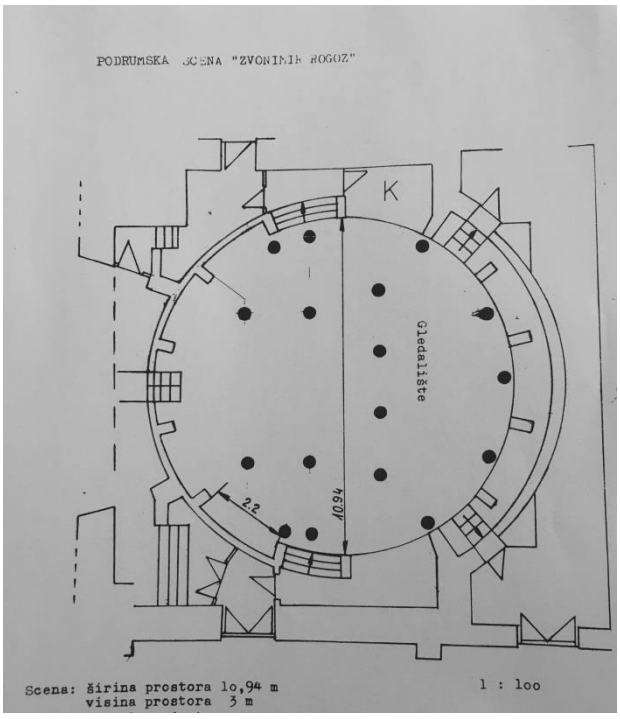
Predstavu *Bog masakra* promotrit ću kroz razne povijesne tendencije, prvenstveno se to odnosi na odnos prizorište-gledalište i na sociologiju tog odnosa. Povezat ću elemente svoje predstave sa elementima iz povijesti kazališta. Sličnosti koje izdvajam nisu u potpunosti primjenjene, istaknut ću samo dijelove podudaranja, podudarne točke. No, posebno ću se baviti emotivnim prostorom lica, o prostoru glumca i njegova lica unutar scenskog prostora i unutar mreže odnosa sa drugim licima.

2. *Scena Rogoz* – značajke prostora i njegov tretman

Bog masakra francuske autorice Yasmine Reze igra se na sceni *Zvonimir Rogoz* u *Hrvatskom narodnom kazalištu* u Varaždinu. *Sama kazališna zgrada, kazalište, koja je mjesto za izvedbe predstavljačkih umjetnosti* (Švacov, 443), izgrađena je 1873. godine prema projektu Hermanna Helmera. Helmer je poznati austrijski arhitekt koji zajedno sa svojim kolegom Ferdinandom Fellnerom projektira kazališta i koncertne dvorane. Njihova tvrtka *Fellner und Helmer* tijekom godina specijalizirala se za taj tip projekata. Varaždinski *HNK* je prvi kazališni projekt Hermanna Helmera. Kazalište ima dvije scene na kojima se igraju predstave (veliku scenu i podrumsku scenu) te koncertnu dvoranu.

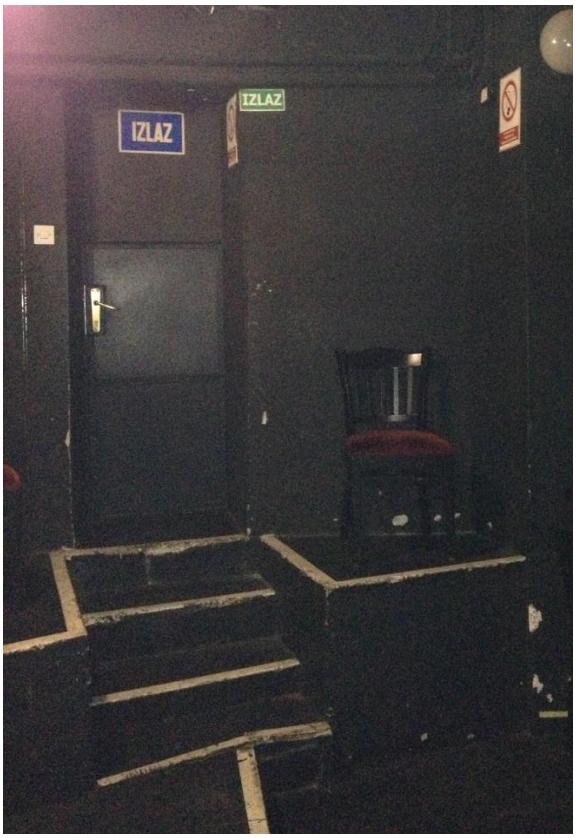
Scena *Zvonomir Rogoz* podrumska je scena *HNK-a Varaždin*. Nosi ime velikog glumca Zvonimira Rogoza koji je svoju glumačku karijeru započeo upravo u *Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu*. Scena se nalazi ispod velike, glavne varaždinske scene.

Tlocrt scene kružnog je oblika, širine 10,94 metra i visine svega 3 metra. *Scenski prostor, kazališnu scena, prostor koji publika konkretno vidi kada uđe u scenu* (Pavis, 338) karakteriziraju crni zidovi i nizak strop. Tamna je to, mračna prostorija, zanimljive kružne arhitekture. Postoje čak četiri ulaza na samu scenu. Četvora vrata povezuju vanjski prostor kazališta i *Scene Rogoz*. Stepenicama se prelazi put od svih vrata do središta scene. Dakle, scena ima četiri para stepenica. Na zidovima koji omeđuju scenu nalaze se izbočine. Kružnost zidova prekida 14 izbočina tvoreći tako 13 niša, dodatnih prostora igre. Izbočine su pravilno raspoređene po opsegu kruga, tlocrta scene. Te izbočine su u prostor istaknute/ispupčene 50 centimetara i dodatni su vizualni lajtmotiv dvorane.

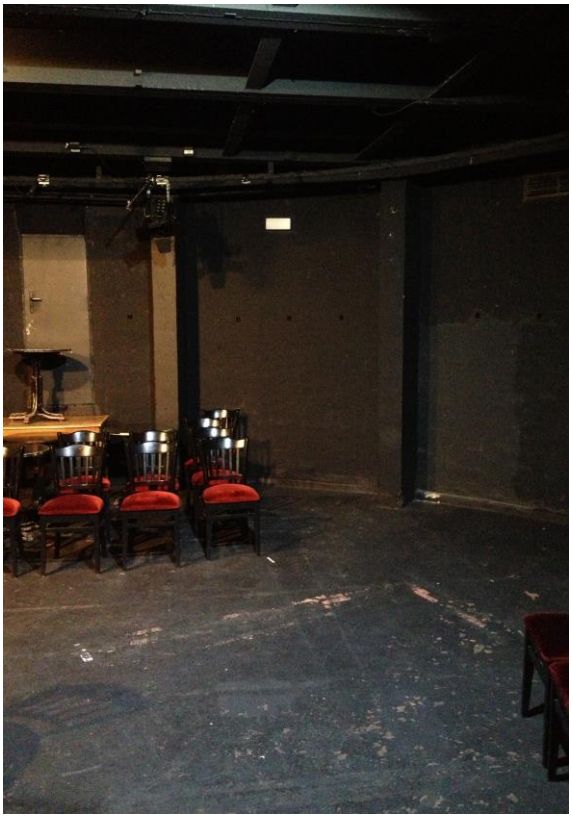


Slika 1.

Slika 2.

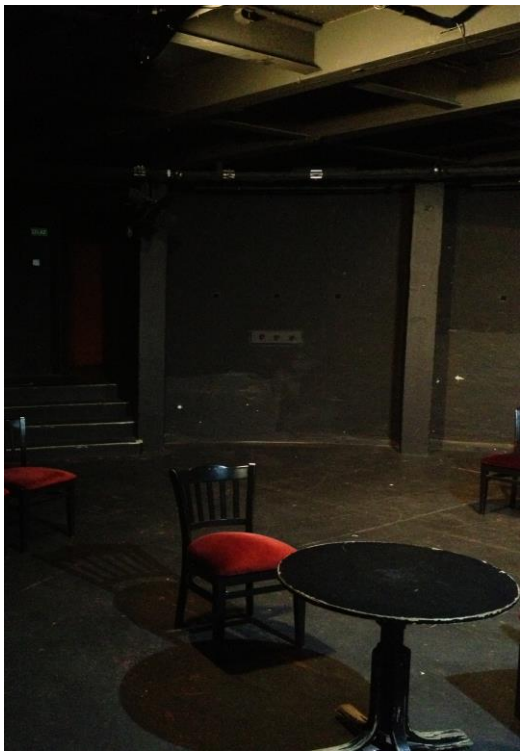


Slika 3.





Slika 4.



Slika 5.

Slika 6.

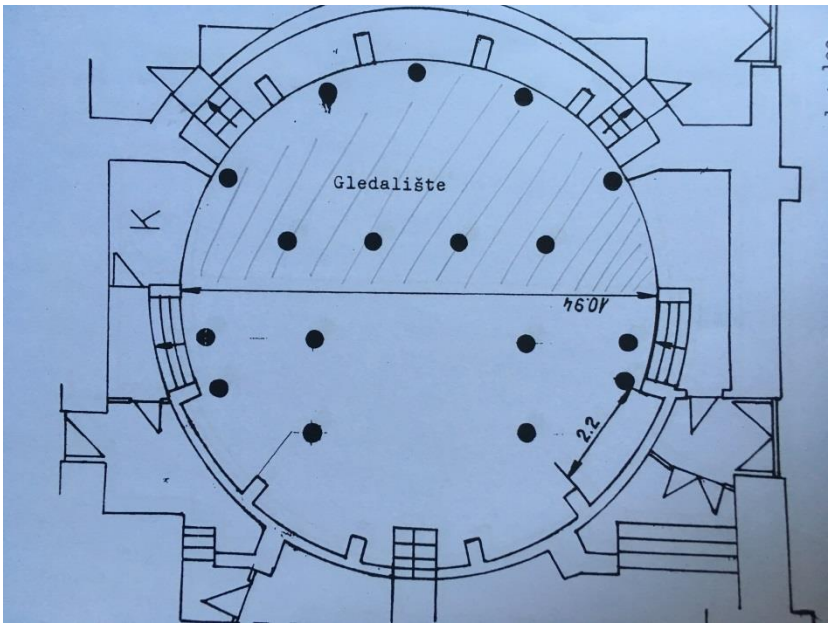


Scena Rogoz nije klasična scena, ako pritom mislimo na scenu barokne kutije, na scenu koja ima rampu, scenu koju već njena arhitektonika određuje u postavu publike. *Scena Rogoz* je podrumski prostor, prostor koji nije prvotno bio mišljen kao igraći prostor. On se nalazi ispod scene namjenjene igranju. Ona je tek kasnije, naknadno dobila nazov *scene*. To je novi, drugačiji prostor za igru, no ipak ga u fomulacijama nazivamo kazališnim prostorom. *S transformacijom kazališne arhitekture - osobito s napuštanjem barokne pozornice-kutije talijanskog tipa i frontalnog položaja gledališta - i s pojavom novih prostora (škola, tvornica, trgova, tržnica, itd.), kazalište se smješta gdje mu se prohtije, trudeći se prije svega doći u što bliži dodir s nekom društvenom skupinom, nastojeći izbjeći uhodane putove kazališne prakse. Taj prostor ponekad odiše tajnom ili poezijom, koje u potpunosti prožimaju predstavu koja se u njemu prikazuje.* (Pavis, 173)

Na sceni *Zvonimir Rogoz* ne postoji pravo, nepomično gledalište. Gledalište čine stolci koji su smješteni jedan do drugoga. Postoje praktikabli koji publiku smještaju u različite visinske razine, postupno povišuju publiku i tako joj daju bolju vizuru pri gledanju predstave. Praktikabli su sada u nekom ustaljenom postavu na sceni, no oni su također pomični i fleksibilni, kao i stolci. Stolci nisu fiksni, oni također imaju mogućnost premještanja. Fleksibilnost publike je velika prednost *Scene Rogoz* i jedna od mojih temeljnih polazišta u promišljanju scenskog prostora. Upravo pozicija publike određuje prostor scenske igre, *dio kazališnog prostora u kojem se kreću glumci.* (Pavis, 300). Tlocrtni odnos publike i igraćeg prostora definirat će tip predstave. *Kazalište se uvijek događa u nekom prostoru koji je omeđen razdvajanjem pogleda (publike) i promatranog predmeta (pozornice). Granicu između igre i ne-igre definira svaki tip predstave i pozornice. Scenski prostor se organizira s obzirom na kazališni prostor (mjesta, zgrade, dvorane).* (Pavis, 338).

Scena Rogoz ima gledalište od stotinjak mjesta. Ono ima svoj uobičajeni položaj. Gledalište najčešće „prepolavlja“ tlocrt scene, dijeli krug na pola, na polukrug. Jednu polovicu prostora zauzima gledalište, a drugu igraći prostor. Tako većina predstava koja se igra na sceni *Zvonimir Rogoz* pokušava imitirati klasični odnos scene i publike, tzv. scenu na rampu.

Slika 7.



Za razliku od takvog „klasičnog“ rasporeda i odnosa, u *Bogu masakra* glumci i publika se nalaze na mnogo bližoj udaljenosti. Uz to glumci nisu na povišenoj pozornici, oni su na razini arhitekture same *Scene Rogoz*, publika je ta koja je izdignuta na praktikablima. Dolazi do drugačijeg suodnosa prizorišta i gledališta, no o tome ću pisati u kasnijim poglavljima.

U *Bogu masakra* publika je smještena na četiri strane tloctra kruga. Postavljena je uokrug, stolci djelomično prate arhitekturu dvorane. Podijeljena je u četiri grupe. Dvije i dvije grupe publike postavljene su nasuprot jedne drugima. Članovi publike se međusobno promatraju tijekom predstave. *The audience in enviromental theater must look to itself, as well as to the performers.* (Schechner, 18) Gledaju reakcije onih drugih. Publika je u *Bogu masakra* prisutnija nego u drugim predstavama. *In the enviromental theater the arrangement of space make it impossible to look at an action without seeing other spectators who visually, at least, are part of performance.* (Schechner, 19)



Slika 8.

Slika 9.

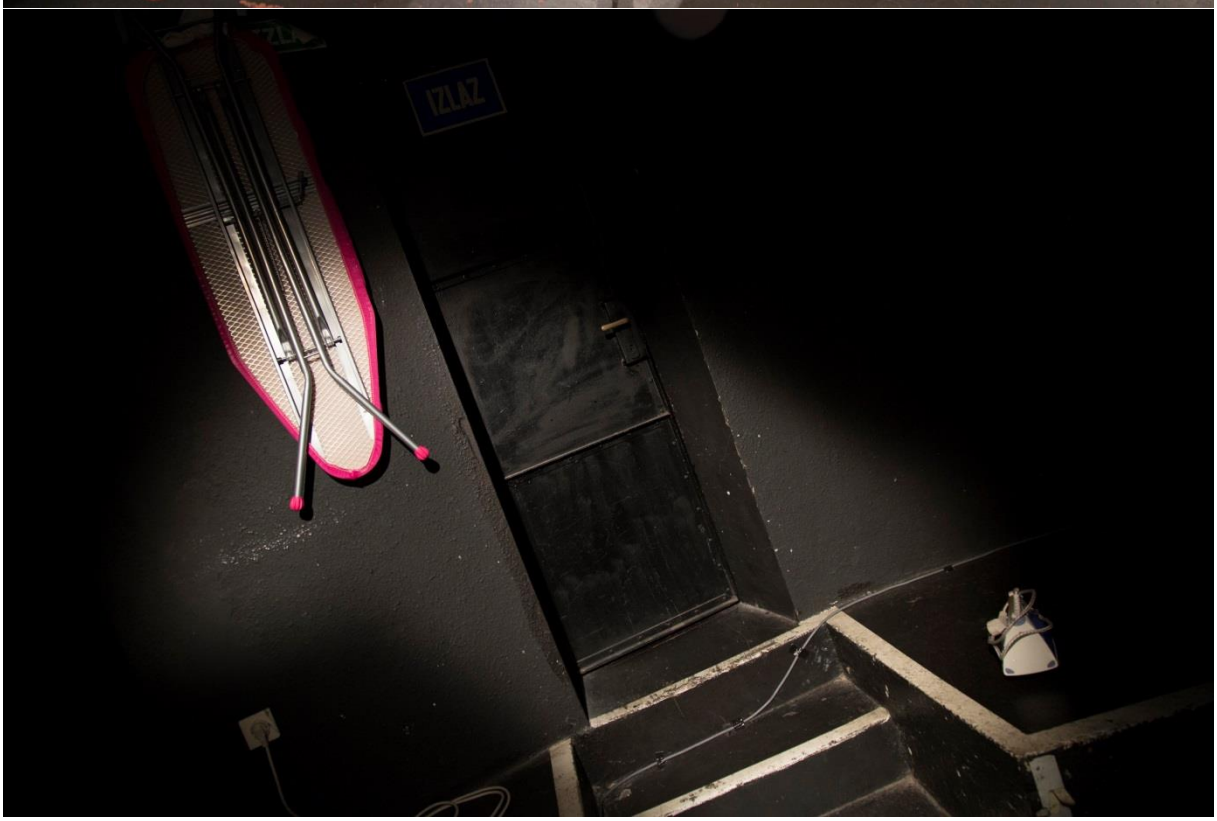




Slika 10.

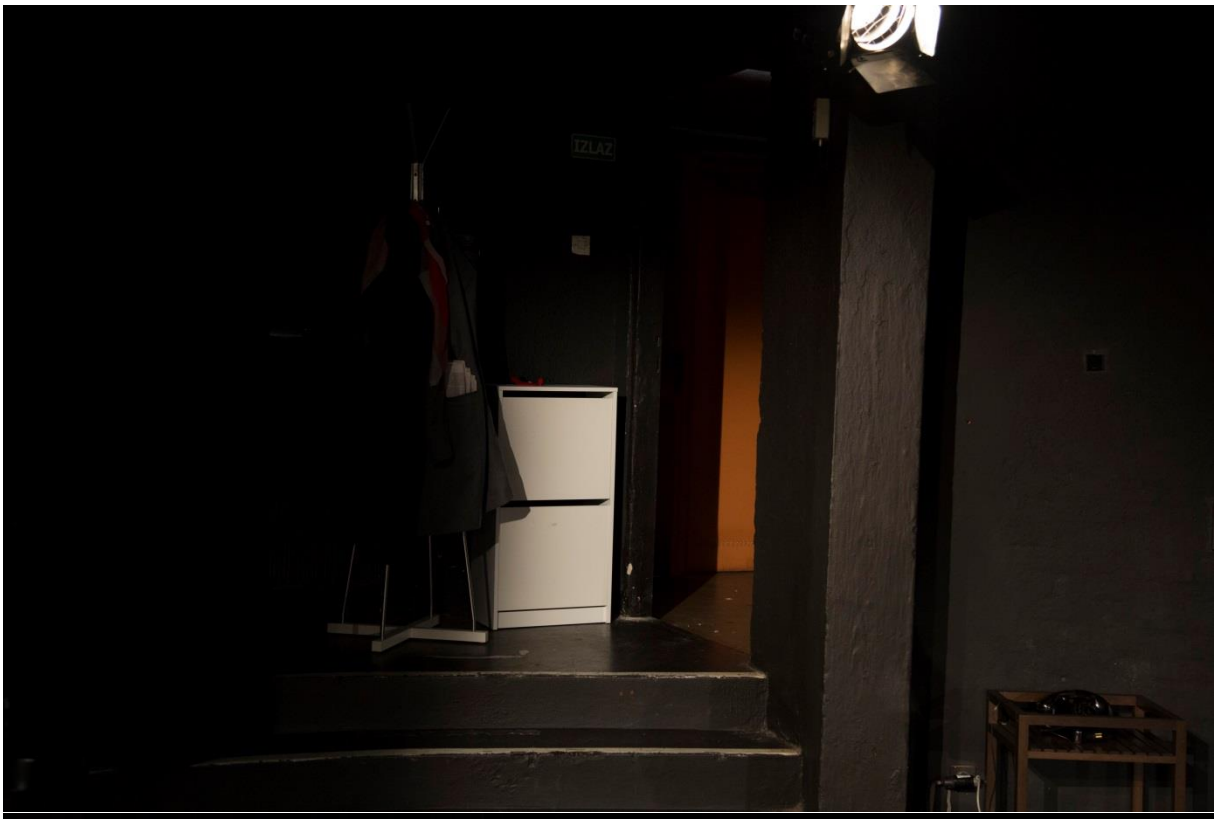
Slika 11.

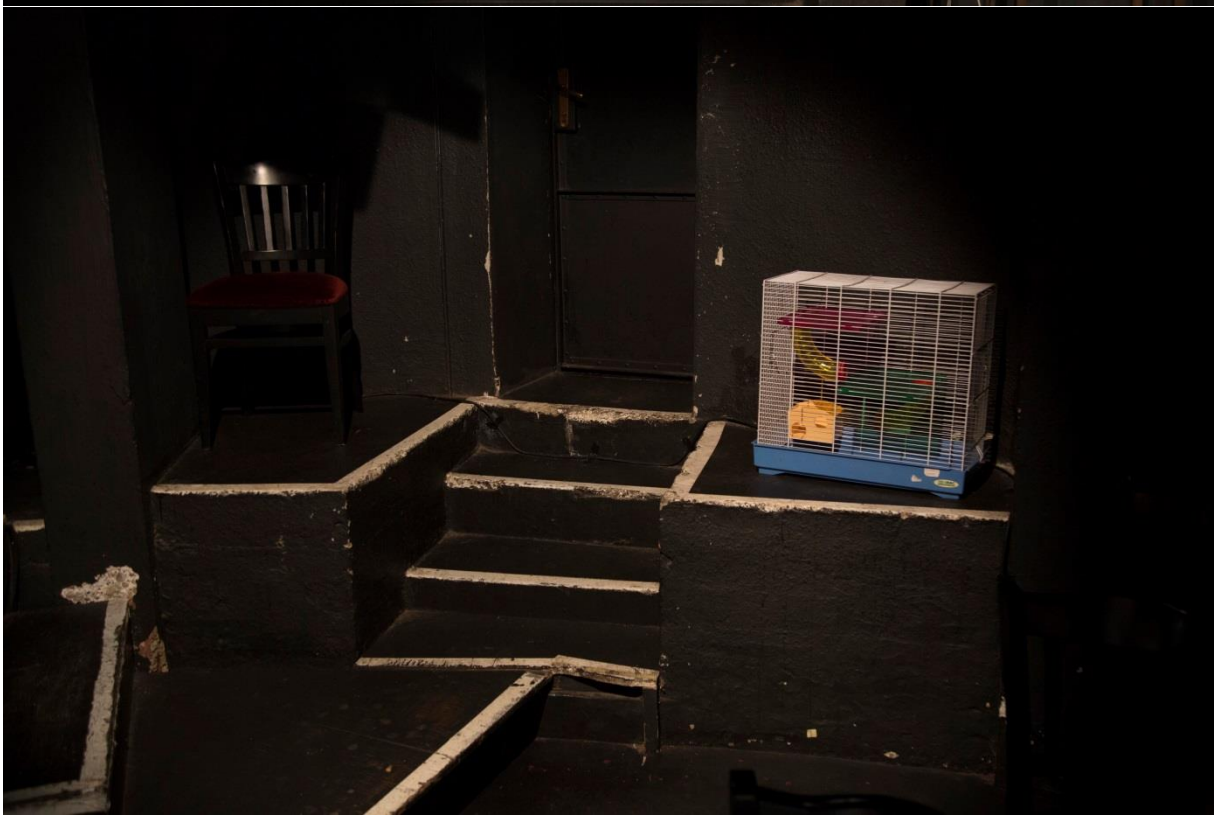




Slika 12.

Slika 13.





Slika 14.

Publika je uronjena u scensku radnju. Glumci igraju na udaljenosti od pola metra od publike. srušena je barijera između prizorišta i publike. U većini predstava koje igraju na *Sceni Rogoz,* publika je postavljena klasično, u očekivanom dispozitivu koji dijeli publiku od glumaca

rampom. Prave, arhitektonske rampe nema, no vidljiva je granica između publike i izvođača. U *Bogu masakra* te razdvojenosti nema. Publika je podjeljena u sektore gledanja. Tako razdvojena u četiri dijela, publika ipak nije individualizirana, pojedinci ipak nisu prožeti ideološkim i psihološkim kodovima individua, još uvijek su dio grupe. No, razdvojene grupe ne tvore jedinstveni entitet, nisu jedno tijelo koje bi inače reagiralo kao jedna kompaktna cjelina. *Kazališna publika je živ organizam podvrgnut zakonima kolektivne psihologije, a ti se uvelike razlikuju od onih individualne psihologije.* (Švacov, 441)

Pogled i želja jednog ili više gledatelja sačinjavaju scensku proizvodnju, dajući smisao predstavi koncipiranoj kao promjenjivo mnoštvo iskazivača. (Misailović, 115) Suočen s tom činjenicom, gledatelj može reagirati na podražaje koje prima na različite načine. Može utonuti u iluziju, biti njome obmanut, može vjerovati ili ne vjerovati, može povezivati, promatrati dane situacije s odmakom, tj. od njega se može očekivati sudjelovanje, prekid igre, poništavanje, konzumacija, iluzionizam itd. *Gledateljev posao (i užitak) je u tome da neprestano obavlja niz mikro-izbora, mini-radnji čiji je cilj fokalizacija, isključivanje, kombiniranje, usporedba. Estetika recepcije u potrazi je za implicitnim ili idealnim gledateljem.* (Misailović, 118)

Prostor publike i prostor glumačke igre dva su osnovna međusobno polarizirana prostora. Svako kazalište, bez obzira na vrijeme u kojem je nastalo ili arhitektonske osobitosti, posjeduje ovu relaciju odnosa. Prostor glumačke igre je prostor tajni, prostor koji otkriva načine kako se tajne saznaju. *Zato je to prostor u kome je sve moguće: iako je određen, taj prostor je simbol svih mogućih prostora, iako je ograničen, on je bez granica.* (Misailović, 358). Drugi prostor je prostor publike ili prostor za publiku. Publici je dana i namijenjena mogućnost da saznaje i otkriva tajne koje pruža prostor glumačke igre. *On svojom prisutnošću - koja se kreće od opijenosti iluzijom do otrežnjavanja saznanjem - sve prati, sve proverava i svemu traži smisao.* (Misailović, 358) *Each enviroment has a different feel, though all are made from simple structures. The audience is arranged in different ways and the action flows through the spaces differently for each production.* (Schechner, 11)

Raspored publike utječe na vrstu i recepciju predstave. Nije isto igra li se na pozornici kutiji, kružnoj pozornici, elizabetanskoj pozornici, u areni, na igralištu, u velikoj tvornici, tijesnoj staji ili nekoj sobi. Svaki prostor uvjetuje drugačije događaje. Osjećanje i doživljavanje prostora i prostornih oblika utječe na doživljavanje kazališne predstave. Da bi se izrazila, kazališnoj umjetnosti je prvenstveno potreban prostor. *Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar.* (Brook, 5)

Povijesno gledano, jedino što je zasigurno zajedničko svim oblicima kazališta jest potreba za publikom. Kazališnom procesu točku na „i“ stavlja dolazak publike. Ona dovršava cijeli umjetnički rad. U drugim umjetnostima moguće je govoriti o radu umjetnika „za sebe samoga“, „za svoje zadovoljstvo“ i ostati unutrar umjetnikova četiri zida. U kazalištu to nije moguće, usamljeni pogled na umjetnost nije ovdje slučaj. Sve dok nema publike i dok publika ne pogleda to umjetničko djelo, djelo je nezavršeno.

Svaka pozornica posjeduje vlastiti tip odnosa (kazališne relacije) prema publici. Svaki se redatelj bavi odnosom publike i glumačkog prostora. Smještanjem gledatelja na različita mjesta pokušava stvoriti i dobiti nove mogućnosti. Sve se češće javlja želja u redatelju za promjenom odnosa između scenskog prizora i gledaoca. Promjena u uzajamnost omogućenu i prostornim odnosom. *The spectator can change his perspective (high, low, near, far); his relationship to the performance (on top of it, in it, a middle distance from it, far away from it); his relationship to other spectators (alone, with a few others, with a bunch of others); whether to be in an open space or in an enclosed space.* (Schechner, 8)

Drama je neposredno prikazivanje teksta pred publikom. (Švacov, 442) Sami tekst, drama *Bog masakra* bilo je polazište za oblikovanje scenskog prostora igre. *Ovo zahtjeva uočavanje prostornih struktura u samom dramskom tekstu ili dešifriranje svekolikih vidljivih i nevidljivih tekstualnih i vantekstualnih odnosa u drami, a to podrazumijeva uočavanje i čitanje postojećih prostorno- vremenskih odnosa, budući da su u drami svi oblici odnosa istovremeno i odgovarajući oblici jezika*. (Misailović, 57) Redateljska analiza teksta obuhvaća prikupljanje i tumačenje postojećih prostornih zadatosti i vremenskih oblika. Ovdje se podrazumijeva zamišljanje i provođenje scenske ideje na papiru ili „u teoriji". Zamišljeni prostor se tretira kao pravi, zamišlja se tijek predstave. Doživljeni prostor se razvija preko imaginarnog prostora do konkretnog, koji će na kraju biti prostor scenske igre. Dakle, ostvarivanju prostornih odrednica buduće predstave prethodi analitički adekvatno redateljsko čitanje prostora. Čitanje čistih upisanih podataka, horizontalno čitanje, treba se produbiti vertikalnim i višedimenzionalnim, detekcijskim čitanjem dramskog djela. Tim čitanjem se ulazi u dublji sloj drame, iščitavaju se podaci koji nisu direktno upisani, ali logično slijede iz stanja stvari. To su činjenice koje sklopom datosti izlaze iz komada. Prostorni odnos postat će prostorni jezik, prostorni sustav, vremenski odnosi zajedno će tvoriti vremenski jezik, dok će se psihološki odnosi povezati u psihološki jezik.

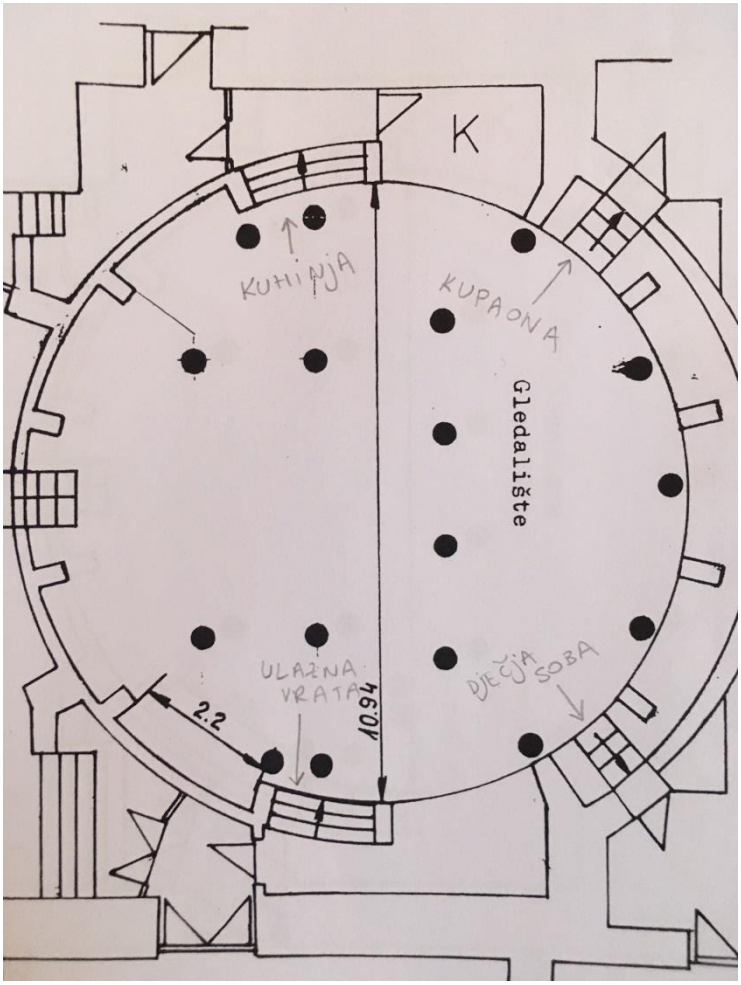
Oblikovanje scenskog prostora je sredstvo da se već postojeći arhitektonski prostor pozornice preobrazi u onaj koji zahtjeva buduća predstava. *Scena Rogoz* je kao prostorni, kao arhitekstonski okvir stvarna. Intervencijom u taj arhitektonski prostor, oblikovanjem scenskog prostora, ona će postati drugi, fiktivan prostor. Istu paralelu možemo povući govoreći o glumcu. On kao stvarni subjekt prikazuje sudbinu koja nije istinski njegova, ali pripada fiktivnom licu kojeg taj glumac prikazuje ili utjelovljava.

Iz tekstualnog predloška Yasmine Reze jasno je da se nalazimo u dnevnom boravku Veronique i Michela Houlliea: *Dnevni boravak. Trebamo odmah osjetiti da se nalazimo kod Houlliejevih. U sredini niski stolić prekriven knjigama iz umjetnosti. Dva velika buketa tulipana u vazama.* (Reza, 3) Dramaturška slika prostora je razvidna i prilično precizno označena. Razvojem dramskih situacija pojavljuju se potrebni elementi scenskog prostora za odvijanje scenske radnje. U tekstu se prostorno još pojavljuju kupaonica, kuhinja i glavni ulaz u stan Houlliejevih.

Kompletna pojavnost *Scene Rogoz*, njena arhitektonska ukupnost tretirani su kao stan, tj. prvenstveno kao dnevna soba. Arhitektura scene postaje arhitektura stana. Svi ulazi koji

postoje na *Sceni Rogoz*, postaju vrata prostorija stana obitelji. Tako su jedna vrata glavni ulaz u stan, druga u kuhinju, treća u kupaonicu i četvrta u dječju sobu.

Slika 15.



Ulazna vrata stana dodatno su označena kao takva i činjenicom da publika u dvorana ulazi kroz ta, inače za ulaz publike u *Scenu Rogoz* neuobičajena vrata. Horizontalnim čitanjem dječja soba nije upisana u tekst, no sudeći po sklopu dramaturških silnica komada, ona zasigurno postoji. Svaka stepenica *Scene Rogoz* postaje stepenica stana. Svaki zid, svaki čavao, svaki plato, strop, postaje dio stana. Podrumsku scenu tretiram poput dizajnera interijera, ne bi li od nje stvorila dom obitelji Houllie. Svaka pojedinost dvorane zadobiva svoje značenje u stanu obitelji i nerijetko je redateljski dodatno naznačena/potencirana nekom scenskom intervencijom. Na zid se vješaju fotografije, afričke maske, daska za peglanje.

Pošto je pozornica svaki prostor na kojem se posredstvom glumačke igre i doživljavanja publike može ostvariti transformacija svega u sve, i po toj svojoj osnovnoj funkciji ona učestvuje u transformisanju svega u sve, i sam scenski prostor podliježe toj transformaciji. (Misailović, 15)

Glavnina radnje odvija se u sobi, u dnevnom boravku. Scenski prostor djeluje zatvoreno, no radi odlazaka u tekstom afirmirane prostore (kuhinju, kupaonicu, dječju sobu i glavni ulaz)

koji se nadovezuju na središnji dio scene (dnevnu sobu) nadvladava se osjećaj zatvorenosti scenskog prostora. Gledatelji može pretpostaviti da se radnja nastavlja i izvan scene. Stvara se dojam da se aktivnoj masi na sceni pridružuju nove mase izvan nje. Scenski prostor ne završava vratima (tj. ulascima na scenu), već ta ista vrata šire scenski prostor. Imaginarni ili nesagledani prostor se nastavlja na ovaj toliko prisutni. Radnja se nastavlja i izvan scene. Iz tih prostora čuju se dijalozi, zvukovi konkretnih radnji, iz njih se donose rekviziti. Ti prostori funkcioniraju ravnopravno sa „glavnim", središnjim prostorom.

Prostorna suprotnost scenski prezentiranoga mjesta radnje i off stagea upravo kod drama s jednim mjestom radnje - postaje čestim modelom jedne središnje semantičke opozicije. (Pfister, 366)

Također, dnevna soba nije jedinstvena. Možemo ju unutar njene cjelovitosti podijeliti na nekoliko zona igre, na nekoliko prostora. Dnevna soba sadrži više prostora unutar sebe. To su prostor oko stola, „književni prostor" oko radnog stola i police sa knjigama, prostor oko sobnog bicikla i šanka, te prostori „produžetaka" dnevne sobe, prostori koji nas vode u vanjske, nesagledane, a u dramsku radnju uključene prostore. *Scena Zvonimir Rogoz* sa svim njenim datostima, specifičnostima, ali i scenografskim intervencijama osnovno je sredstvo stvaranja fikcije predstave.

Pozornica je u stanju da označi sve. Upravo zato je važna stvaralačka laboratorija u kojoj se ili na kojoj se koncentrirane dramske fikcije slažu ili razlažu, usuglašavaju ili sukobljavaju, izgrađuju ili raspadaju. Pozornica omogućava da se preko nje kao preko živog mosta prelazi iz stvarnog svijeta u fiktivni, zamišljeni, imaginarni. (Misailović, 52)

I u *Bogu masakra* pozicije publike, uz arhitekturu scene, određuju scenski prostor. Predstava je režirana tako da ne vide svi gledatelji sve situacije.

Prostor služi kao posrednik između dramske vizije i scenskog ostvarenja. Upravo se na razini prostora događa spoj tekst-predstava. Glumac pred gledateljem uranja u prostorno oživljeni svijet, a gledatelj pred glumcem postaje dokaz da se neki svijet stvorio.

Doživljavajući predstavu, gledatelji se emotivno i/ili percepcijski sve više približavaju scenski oblikovanom prostoru ulazeći u njega dok, on, prostor ne postane i duhovno-unutrašnji prostor samog gledatelja. On postaje usvojen od strane publike. Na taj se način fiktivni prostor sve više širi obuhvaćajući i gledalište. Zanimljiv je odnos između prostornog osjećanja u gledatelju i prostora koji se nalazi van njega. Više je gledateljevih prostora. Jedan je prostor onaj iz kojeg se gleda, drugi onaj u kome se nešto događa, a treći je u samom gledatelju. *Zato u nastanjanju doživljaja odgovarajuću ulogu imaju i prostorna osjećanja gledalaca ili njihova razvijesna svijest o prostoru i prostornim odnosima.* (Misailović, 110)

Moglo bi se reći da je scenski prostor, ta od dramaturgije neodvojiva estetička konvencija, bio iztkan od samih ispreplitanih niti ljudskih odnosa koji su se u njemu uspostavljali, da biće koje je bilo sputano u tim okvirima nije moglo umaći drugim licima koja su se zajedno sa njim pojavljivala na sceni, i da je rasplet te krize mogao da proistekne samo iz tog sudara, a ne zahvaljujući nekom posredovanju spolja. (Divinjo, 437)

Mreža ljudskih odnosa zbijena je na *Sceni Rogoz*. Mizansceni, njihovo kretanje po prizorištu i među publikom posljedica su svih situacija i okolnosti komada. Takvom već ranije opisanom raščlambom naizgled jedinstvenog prostora, postoji mogućnost korištenja raznih pozicija i zanimljivih mizanscena na površinski malom prostoru. Sva su lica gotovo uvijek na prizorištu. Ne postoji situacija kada je na prizorištu samo jedno lice. *Istovremena prisutnost više likova, koji među sobom komuniciraju dijalozima, implicira i neko prostorno povezivanje pri čemu se udaljenost ili blizina i bočna opozicija lijevo - desno mogu semantizirati već s obzirom na stanje sukoba ili konsenzusa između tih likova.* (Pfister, 365)

Odlascima u marginalne zone igranja, u izolirane dijelove scena, širi se prostor igre. Jedna od značajki režije u ovakvom prostoru je glumačko igranje leđima i igranje za određeni dio publike. Budući da je publika podijeljena na četiri dijela, vizure svih članova publika nisu iste. Neke situacije jedan dio publike ne vidi, pa gleda što se dogodilo iz reakcije nasuprotne publike. Ponekad glumci namjerno naglašeno igraju leđima.

Tijekom razgovora na telefonu, Alain odlazi u marginalizirane zone igre. Miče se iz centra pažnje. Tada u većini slučajeva igra leđima. Te pozicije žele naglasiti da on ne želi biti u situaciji u kojoj se nalazi, i prikazuje njegovo odsustvo iz prizorišta. Igra od situacije, dalje, izvan.

Pozicija dvosjeda u prizorištu takva je da su glumci sjedeći na njemu leđima okrenuti jednom dijelu publike. Prema njima glumci također igraju leđima. Npr., Alain i Annette svojim pozicijama na dvosjedu naglašeno pokazuju neudobnost, želju za što kraćim zadržavanjem u nastaloj situaciji. Oni mnogo međusobnih reakcija odigraju profilno, no publika iz stražnje pozicije njihovih tijela, iz pozicije leđa gledaju reperkusije odnosa.

Publika iz očiju drugih promatrača zaključuje ili barem pretpostavlja neku glumačku reakciju, koju ne vidi direktno. Isto tako, neke reakcije glumaca čita iz reakcije glumačkog partnera na određenu situaciju. Publici nije sve „servirano“, ona mora sama odlučivati koji dio scenske radnje će gledati, pratiti. Svaki gledatelj postaje vlastiti montažer predstave. Izbor, selekcija je vlastita i pojedinačna. Gledatelj je tako u aktivnijoj poziciji gledanja nego u klasičnoj predstavi „na rampu“. Gledatelj sam stvara kazalište. *Kazalište je „ono što se dešava između gledaoca i glumaca“* (Grotowski 1968.). Predstava postaje nova stvaralačka sinteza. Gledatelj postaje punopravni oblikovatelj „vlastite“ predstave. Publika je stavljena u voajersku poziciju.

3. Ambijentalnost predstave *Bog masakra*?

S obzirom na karakteristike i specifičnosti predstave *Bog masakra*, sagledavajući osobitosti i uspoređujući ih sa karakteristikama nekih vrsta kazališta, ne možemo ne postaviti pitanje: je li predstava *Bog masakra* ambijentalna predstava?

Pojam ambijentalnosti duboko je ukorijenjen u kazališnu umjetničku praksu. Naš teatar dobro pamti i piše stranice i stranice uspješnih predstava na otvorenom. Misli o ambijentalnom kazalištu neminovno nas odvode u ljetne mjesece na razne lokacije Lijepe naše i promišljanje estetika samih ljetnih festivala koji potiču upravo igranje pod vedrim nebom. Krenuvši od Grada teatra – Dubrovnika i *Dubrovačkih ljetnih igara*, preko Splita i *Splitskog ljeta, Riječkih ljetnih noći, Osječkih ljetnih noći* do novijih Brijuna i festivala kazališta *Ulysses*.

Naša bogata baština ambijentalnih predstava zapisala je mnoga imena redatelja koji su izlaskom iz kazališne scene-kutije pod mjesečinu donijeli uzbuđenje i nove zamisli promišljanjanja prostora igre. Krenuvši od režija Foteza, Spaića, Gavelle, Para, Carića, Kunčevića na raznim dubrovačkim lokalitetima, Prohića, Markovića u Rijeci, osječkog Svibena, sve do režija Lenke Udovički na Malom Brijunu.

Ambijentalna predstava je inscenacija kojoj je polazišna točka režije neki novi „prirodni" prostor. *U svakom slučaju to je teatar koji izlazi iz klasične kazališne zgrade.* (Kunčević, 18) Prostor je često povijesno konotiran, nalazi se u prirodi ili sadrži neku posebnu atmosferu prostora. Prizorište se seli u prostor neke tvrđave, parka, trga, u napuštenu tvornicu, gradsku četvrt, kuću, stan i sl. Ono doživljava prostor kao suigrača u igri, kao partnera koji nadopunjuje smisao teksta. Prostor postaje lice predstave (ponekad i glavno). Ambijent je zamjena za kazališnu scenografiju, kulisu. *To je teatar što ulazi izravno u neartificijelni prostor koji svojim prirodnim ili arhitektonskim zadatostima bitno utječe na samu predstavu.* (Kunčević, 18) Prirodni, zatečeni prostor ne samo da postaje prizorište koje nadopunjuje dramaturgiju komada i značenje samog teksta, već nerijetko šalje i vlastito značenje. Neke režije dosegle su i poklapanje realiteta scenskog zbivanja s realitetom prostora u kojem se igra predstava. Ponekad se doslovnost uklapanja u prostor nadograđuje metaforičnošću. Najprihvaćenije predstave od strane publike su one u kojima se prostor života i prostor kazališta ujedinjuju, u kojima se gluma i život prožimaju. *The fullness of space, the endless ways space can be transformed, articulated, animated - that is the basis of enviromental theater design.* (Shechner, 1)

Uvođenjem teksta u taj „zatečeni" prostor, tekst se prikazuje u drugačijem svjetlu, udahnjuje mu se nova snaga, i potpuno se mijenja odnos publike prema tekstu, prostoru i intenciji predstave. *Taj novi okvir stvara novu situaciju iskazivanja koja nam, kao i u land artu, ponovno otkriva prirodu i prostorno uređenje, a predstavu smješta u neobičan okoliš u kojem je sadržana sva njezina draž i snaga.*(Pavis, 26)

U *Bogu masakra Scenu Rogoz* možemo nazvati „zatečenim prostorom". Taj prostor je zatvoren, ali možemo ga nazvati ambijentalnim jer ne sadrži klasične karakteristike scene,

pozornice. Način na koji iskorištavam sami prostor, tj. načinom tretmana i oblikovanja scenskog prostora, dizajnom interijera, udaljavam se od klasične inscenacije i klasičnog odnosa prema scenografiji kao takvoj. Scenski odnos je drugačiji od onog „klasičnog". *The first scenic principle of enviromental theater is to create and use whole spaces. Literally spheres of spaces, spaces within spaces, spaces which contain, or envelop, or relate, or touch all the areas where the audience is and/or the performers perform.* (Schechner, 2)

Schechner uvodi pojam *ambijentalno kazalište* kako bi imenovao praksu uspostavljanja novih, drugačijih scenskih odnosa, kazališta koje spaja glumce i gledatelje, spaja umjetnost i život te povećava broj žarišta fokalizacije.

U ambijentalnim predstavama pred nama stoje neiscrpne mogućnosti da raznim oblikovanjima samog gledališta stvaramo potpuno nove veze između glumca i publike. (Misailović, 395) Dolazi do traženja novih mizanscenskih mogućnosti i rješenja. Na redatelju je hoće li ostvariti veliki kazališni prostor ili pak intimni, hoće li publiku postaviti frontalno ili igraći prostor obuhvatiti, obujmiti gledalištem. Ambijentalno kazalište nudi pregršt mogućnosti. *Sam scenski prostor biva u ovom slučaju formiran i definiran gledalištem.* (Misailović, 395) Svaki ambijent stvara i izaziva potpuno različita dojam za svaku predstavu, radnja teče kroz prostor uvijek na nov način u svakoj predstavi.

Kao što je već ranije opisivano, u *Bogu masakra* publika je podijeljena u četiri skupine, u novoj je, drugačijoj poziciji u oblikovanju prostora. Glumci igraju na vrlo malenoj udaljenosti od gledatelja. Udaljenost, odnosno blizina gledatelja i glumaca je tolika, da je svaki pogled, svaki treptaj i svaki najmanji pomak bilo kojeg dijela tijela u prizorištu smatran mizanscenom. Sve se vidi i ništa ne promiče publici. Gluma je gotovo filmska, svaki detalj se razmatra u igri i stvaranju lica u određenoj situaciji.

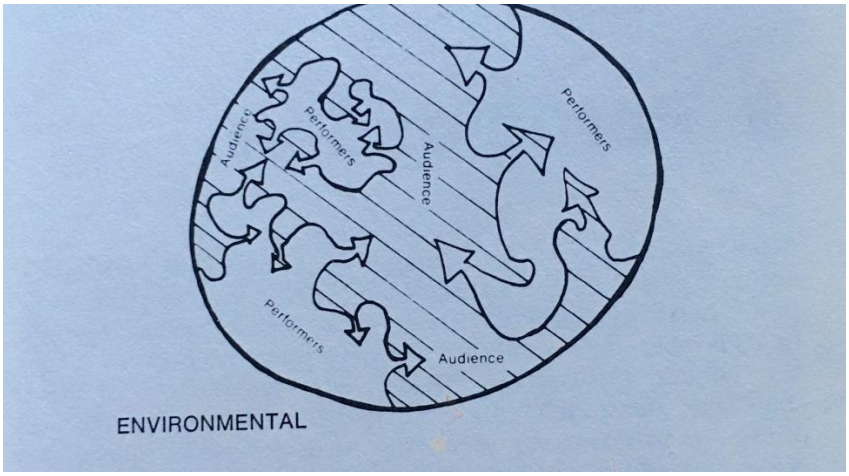
Suvremena režija veliku važnost daje stvaranju primjerenog odnosa između pozornice i gledališta. Pored tog konkretnog odnosa, igraći prostor sa glumcima i gledalište sa gledateljima održavaju određene psihološke i društvene odnose koji daju svrhu predstavi.

Dakle, odnos između pozornice i gledališta neka je vrst barometra koji pokazuje kako kazalište djeluje na publiku. Kazalište ponekad običava modificirati odnos između igraćeg prostora (fikcija) i gledališta (stvarnost). Razbijajući tradicionalni scenski okvir, ono pokušava posredstvom fikcije prodrijeti u gledateljev zbiljski prostor, dovesti u pitanje sigurnost mjesta s kojega promatramo neko zbivanje ne uplićući se. (Pavis, 246)

Postoje primjeri kazališnog ambijenta u zatvorenim prostorima. Pozornica-kutija zahtijeva od gledatelja da se uživi u fikciju, da se prepusti iluziji. Nasuprot tome, brehtijanska pozornica stvara jaz između gledališta i pozornice, izaziva kritičku distancu i podjelu publike u svezi s dramskim komadom koji se igra pred njom. Neke predstave (dramske igre ili happening) žele ukinuti prostor gledanja kako bi ga uklopile u fikciju, s ciljem da sruše barijeru između pozornice i gledališta.

Prema Schechneru najviši tip kazališta je kazalište ambijenta. *Ono se premješta kroz sve zone igre (pozornica) i kroz sve zone posmatranja (gledalište).*

The audience does not sit in regularly arranged rows; there is one whole space rather than two opposing spaces. The enviromental use of space is fundamentally collaborative; the action flows in many directions sustained only by the cooperation of performers and spectators. (Schechner, 39)



Slika 16.

Scenska radnja teče u svim pravcima i nema „strana“ koje odvajaju gledaoce od glumaca. Upravo karakter uzajamne suradnje, kako ističe Schechner, navodi publiku da sudjeluje u predstavi i objašnjava nadmoćnost ovog tipa kazališta u zajedničkoj kulturi. Dramska radnja u ambijentalnom kazalištu razvija se i u zonama igre i u zonama iz kojih gledatelji gledaju igru. Schechner ističe kako se ove dvije zone miješaju i svaka režija sama definira zone gledanja i zone igre. Svaki gledatelj ima mogućnost biranja pozicije gledanja. Izbor mjesta je slobodan, a cilj je pružiti publici mogućnost raznovrsnog izbora vizure. Gledatelj ne očekuje ravnomjerni ili uobičajeni tijek predstave, nego mozaik iznenađenja. On postaje sukreator predstave.

U okviru ambijenta važno je da gledatelji budu stavljeni u dodir jedni s drugima - da su u stanju da vide jedni druge i da su u mogućnosti da se udobno postave u odnosu jedni na druge. (Misailović 409)

Što se tiče osvjetljenja, Schechner kaže da ono treba biti dovoljno opće da gledatelji u dužim momentima ne bi bili u mraku (osim u iznimnim slučajevima).

U *Bogu masakra* svjetlom se stvara atmosfera postojećeg svjetla stana obitelji Houllie. Scensko svjetlo je minimalno prisutno i njegov postav određuju pozicije četiriju zona publike. Stan, prizorište, puno je lampi, postojećih svjetlećih objekata samog stana, plan rasvjete je takav da dodatno naglašava arhitektonske datosti *Scene Rogoz* u smislu njenog izjednačavanja sa dnevnom sobom Houlliejevih. Svjetlosni znakovi tijekom predstave ne mijenjaju se, oni su postojeće osvjetljenje stana, što je u skadu i sa dramaturgijom samog komada. Jedine svjetlosne promjene prisutne su na početku i samom kraju predstave. One označavaju početak i kraj kazališnog čina.

Kazalište koje prostor doživljava kao partnera u zajedničkoj borbi traženja smisla, koje upija njegove povijesne naslage, koje dakle doživljava prostor kao Lice, možemo nazvati ambijentalnim. (Kunčević, 78)

U ambijentalnim predstavama nerijetko se dobiva drugačija vizualna, akustična, taktilna, olfaktivna i toplotna struktura prostora.

U *Bogu masakra Scena Rogoz* tretira se kao ambijent, kao zatečeni prostor. Ona ima mogućnost takvog tretmana jer nije klasična scena. Zato ima mnogo osobitosti koje „normalne“ scene nemaju. Upravo zato moguće joj je pristupiti na način sagledavanja ambijentalnog teatra. Izlazi se iz scene kutije i postavljaju se potpuno nove zakonitosti igranja predstave i postavljanja scenografije i publike radeći usporedbu ponovno sa klasičnom scenom kutijom. *Scena Rogoz* sadrži posebnu atmosferu, ona je zatvorena scena, doprinosi dojmu intimnosti koja se stvara između publike i glumaca. Zatečeni prostor *Scene Rogoz* postaje prizorište, ono nadopunjuje dramaturgiju komada *Bog masakra*. Stvoren je novi okvir suodnosa publike i glumaca. Igra se na više žarišnih mjesta, publika bira što gleda. U *Bogu masakra* postignuta je unutarnja ambijentalnost. Predstava je poprimila mnoge značajke ambijentalog teatra, ali ne u otvorenom ambijentu, već u zatvorenom.

Richard Schechner detektirao je i pobrojao šest osnovnih postavki ambijentalnog teatra:

1. The theatrical event is a set of related transactions.

2. All the space is used for performance; all the space is used for audience.

3. The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in „found space“.

4. Focus is flexible and variable.

5. All production elements speak in their own langauge.

6. The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no text at all.

Uspoređujući sve izvedbene aspekte predstave *Bog masakra* sa ovim postavkama, vidljivo je da postoji mnogo zajedničkih dodirnih točaka. U redateljskom odabiru samog prostora, u oblikovanju prostora, postavu publike, pa tako i odnosu prizorišta i gledališta, u osvjetljenju, stvaranju atmosfere, stilu, odnosno tipu glumačke igre, te izdizanju prostora kao važnog lica i faktora same predstave, odnosno komada.

4. Dvorana je lice

Prostor je svjedok događaja događaja koji se odvijaju u njemu. *To znači da prostor svjedoči i da u svom razvoju postaje dvojnik svega što se u njemu i zajedno s njim zbiva.* (Misailović, 154) Sukladno s tom činjenicom, mjesto radnje je oblik imaginarnog života. Na njemu je prisutna koncentracija energije koja će se kroz razvitak radnje u tom prostoru preljevati i uključivati u energiju same scenske radnje. Zato mjesto radnje nije samo neki prostor u kojem se dotična radnja odvija, prostor nije samo okvir u kome će se odvijati dramska radnja. Prostor ima svoje unutarnje, ne samo površinsko, već i dubinsko značenje. On je slojevit, ima svoj podtekst. *On zajedno sa licima učestvuje u zbivanju postajući tokom radnje „nijemo lice". Dakle, prostor može imati različite funkcije, on može podnositi neku radnju kao objekt, izazivati neku radnju kao subjekt, saučestvovati u nekoj radnji kao „nijemo lice" i svjedočiti o nekoj radnji kao „nijema povijest".* (Misailović 155)

U prostoru se nerijetko krije dramatika određene prostorne situacije. Svi elementi prostora, a i prostor u cjelini, imaju i dramsku funkciju sudjelovanja u ljudskoj sudbini. Prostor se još od povijesti nameće čovjeku i njegovom duhu. Svaki čovjek reagira na određeni prostor. Želi ga osvojiti, uhvatiti, ili se opire prostoru, ponekad se brani od njega i sl. No, o tome ću pisati u posebnom poglavlju.

Svaki prostor ima svoje vidljive ili nevidljive sile (skrivenu ili potencijalnu energiju), svoje pravce usmjerenosti (diktat ili vlast prostora). Unutarnji sadržaj prostora ne predstavlja samo logiku tog prostora nego karakter ili psihologiju prostora i društvenu vrijednost ili sociologiju prostora: iz svega toga proizlazi zdravlje i bolest prostora, korisnost ili štetnost prostora. (Misailović, 157).

Prostor na sceni, u slučaju *Boga masakra* dnevni boravak, sjecište je i mikrokozmosa i makrokozmosa svijeta drame. Stvaramo pozornicu koju zovemo svijet.

Postojeći dijelovi prostora koji su dio imaginarnog stana upisanog u arhitekturu *Scene Rogoz* su: središnji dio scene, radni prostor, prostor oko sobnog bicikla, te prostori odlazaka prema vanjskim prostorima. Središnji dio scene čine dvosjed, niski stolić i dva taburea. Ovdje se odvija glavnina radnje komada. To je prostor u kojeg domaćini Houlliejevi primaju Reilleve. Tu se raspravlja o inicijalnom problemu i razlogu susreta, jede se pita, piše se izjava itd. Radni prostor je prostor koji uključuje radni stol sa pisaćom mašinom na kojoj Veronique piše svoje radove i pripadajuću fotelju te policu sa knjigama iz umjetnosti. To je dominantno njezin prostor. Prostor Michela je prostor oko sobnog bicikla. Sobni bicikl vozi uglavnom Michel kako bi ispucao bijes prema svojoj ženi Veronique. To je prostor njegove sigurnosti, prostor u koji on bježi kada god može, prostor obrane od tako prisutnog prostora kojim dominira Veronique. Prostori odlazaka prema izlazima su prijelazni prostori, prostori čija funkcija je najsličnija funkciji hodnika. Oni su produžeci dnevne sobe, prostori razrijeđene koncentracije intenziteta, energije prostora. To su putevi prema dječjoj sobi, prema kuhinji, kupaonici i izlazak iz stana. No, to su ujedno i prostori napetosti. Naime, većina odlazaka u kuhinju svojevrsni je nastavak, produžetak prizora koji se netom prije zbio u središnjem dijelu

scene i odlazak određenog lica u kuhinju za posljedicu nema samo donošenje nekog rekvizita ili izgovorenim tekstom uvjetovanog predmeta, nego glumci svojom pojavnošću u tim naoko rubnim prostorima dodatno potenciraju stvorenu dramsku napetost. Tako će, npr., Alain iz tog rubnog prostora, u ovom slučaju prostora ispred kupaonskih vrata, čuti kako Michel i Veronique ismijavaju nadimak kojim on naziva svoju suprugu i svojim promatranjem i mizanscenskom pozicijom stvarati dodatnu napetost jer je publici uočljiv, a Michel i Veronique ga ne vide. Iz tih, vanjskih, „off- prostora" dolaze elementi karakteristični za te prostorije. Tako se iz kuhinje donose pladnjevi, hrana, piće, iz kupaone sušilo za kosu, ručnici, lavor, daska za peglanje, sa glavnog ulaza cipele i kaputi. Rekvizitom se ti prostori dodatno afirmiraju i pojačavaju činjenicu njihova prisustva. Oni su sastavni dio stana i poput prostora imaju svoj život, svoj mizanscen, simboliku i sudbinu. Oni imaju samo prividnu slobodu i samostalnost, no zapravo su povezani sa scenskom radnjom. Predodređeni su igrom glumaca na sceni, njihova sudbina ovisi o sudbini likova.

Rekviziti su scenski predmeti kojim se glumci služe ili kojima rukuju tijekom predstave. Vrlo brojni u naturalističkom teatru koji rekonstruira neku sredinu sa svim njezinim atributima. U drami apsurda se pretvaraju u predmete-metafore prodiranja vanjskog svijeta u život pojedinca. Postaju punopravni likovi i naposljetku potpuno preplavljuju pozornicu. (Pavis, 317)

Rekviziti na sceni izazivaju radoznalost u publici. Oni se u razvoju radnje neprestano kreću, mijenjaju pozicije, nerijetko i funkcije, oni su žive, promijenjive materijalnosti. Njihova sudbina može postati poput ljudske. I rekviziti mogu imati svoju dramu koja se odvija na sceni, npr. monografija o Kokoschki: ona je na početku bila samo obična knjiga - katalog sa opusom autora Oskara Kokoschke. Iz sasvim običnog promatranja slika, ona ostaje na stoliću, u sredini radnje. Zahuktavanjem energija i situacija, jedno od lica, Annette, u komadu povrati. Povrati po knjizi Kokoschke. Ta se knjiga potom pere vodom, suši ručnikom, zapeglava peglom za rublje, suši fenom, parfemira i na kraju se na nju stavlja mnoštvo debelih knjiga ne bi li se stranice samog kataloga izravnale. Knjiga je zasigurno prošla dramu i njena se sudbina promijenila tijekom komada. Nekad je u nekom predmetu, u nekoj stvari, koncentrirana čitava ljudska sudbina, ljudsko biti ili ne biti. Veronique je duboko vezana za svoju knjigu i njezina motivacija se tijekom drame mijenja s obzirom na sudbinu knjige i njezino promjenjivo stanje na sceni.

Daska za peglanje se unosi na scenu kada se katalog Kokoschke treba osušiti. Tada u radnji ima svoju provotnu i osnovnu funkciju daske za peglanje. Preko njenog rukovanja saznajemo ponešto o licima komada. Michel je „domaćica" u kući, jer on njome, što je iz scenske radnje vidljivo, izvrsno rukuje i on očito jedini glača u svojoj obitelji. Dakle, rekvizit nam ponekad otkriva karakteristike i sudbinu nekog lica i time nam neki postupci ili radnje postaju jasniji. No, nije to jedina funkcija daske za peglanje. Ona postaje svojevrsni šank za ispijanje pića. Nakon sušenja knjige, on ostaje u prizorištu i počinje se koristiti na drugi način. Lica daju daski za peglanje novu funkciju, na njoj se toči rum, na nju se naslanjaju lica kao na šank, on mijenja svoju sudbinu tijekom komada.

Špricaljka za vodu obično se koristi za vlaženje suhe odjeće prije glačanja ili zalijevanje cvijeća. U *Bogu masakra* i ona mijenja svoju prvotnu funkciju. Njome se pere katalog Kokoschke, tj. šprica vodom ne bi li se ona oprala. No, ne samo to, kada Veronique dolazi u fazu povišenog stanja, uzrujavanja, uzima špricaljku i špricanjem vode po svome licu se smiruje. Kapljice vode ovlažuju joj glavu i to je jedan od načina njenog povratka u nultu poziciju, u poziciju smirenosti. Špricaljkina sudbina se mijenja više puta kroz predstavu. Ona također postaje „oružje". Mehanizam koji se koristi u borbi. Voda koja izlazi iz špricaljke van, postaje svojevrsno oružje.

U predstavi ima još mnogo ovakvih primjera. Gotovo svi rekviziti koriste se u svojoj originalnoj, ali i promijenjenoj, nadodanoj, novoj funkciji koja glumačkom igrom dobiva smisao. Tada dobiva potpunu logiku tog funkcionalno izmijenjenog načina upotrebe.

Objekti nekad mogu da izazovu prelom ili zaokret dramske radnje.(...) Sve zavisi od funkcije koju im je namjenio pisac, redatelj, scenograf ili glumac, ili svi oni zajedno. (Misailović, 305)

Rekvizita i scenski namještaj (mebl) su elementi kojima se stvara značenjski sloj stana u kojem se odvija radnja. Estetika i uređenje dominantno je određen prevlašću lica Veronique. Ona je dekorirala njihov stan i emotivno je ona vladarica njihovog životnog prostora. Budući da ju zanima Afrika i budući da piše o afričkim tragedijama i patnjama, cijeli je stan uredila u afričkom stilu. Od afričkih maski na zidu, preko ukrasa, okvira za slike, posuđa u afričkom stilu do uzorka tkanina jastučnica i taburea. Rekvizita u ovom određenom prostoru, u karakteristično uređenom obiteljskom stanu, dobiva svoj život. Baš taj ambijent, prostor u kojem se našla, daje rekviziti dodatnu usložnjenost. Rekviziti se uklapaju u prostor te se tretiraju u kontekstu samog komada. Oni nisu obični predmeti, u kontekstu prostora u kojem se nalaze njihovo značenje se usložnjava i oni nerijetko dobivaju simboličko značenje. Kada su povezani sa životom lica, oni označavaju i njihov život, sudbinu i puteve.

Scenografija kao dekor u *Bogu masakra* ne postoji. Dekor u smislu *slikarska, kiparska i arhitektonska sredstva pomoću kojih je na pozornici uobličen okvir radnje. Etimologija riječi dekor (slikanje, ukrašivanje, urešenje) polazna je točka mimetičkog i slikarskog poimanja dekora. Prema prvotnom shvaćanju dekor predstavlja iluzionistički oslikanu pozadinu, najčešće prikazanu u perspektivi, koja omeđuje prostor scene smještajući je u određeni milje.* (Pavis, 50)

U ovoj definiciji se opisuje naturalistička estetika. Danas se nastoji koristiti naziv scenografija, scenski dispozitiv ili scenska plastika. Teži se rješavanju scenskog dispozitiva anti-mimetički, ne-ilustrativno. Dekor postaje fleksibilan, sa mnogo upisanih značenja, podteksta, simbola i sl. Dakako, to ovisi o tipu predstave.

U *Bogu masakra* scenografija postoji u suvremenom značenju tog pojma, znanosti i umjetnosti organizacije pozornice i kazališnog prostora. Cilj je smjestiti smisao režije u dijalog između prostora i teksta. Oblikovatelj scenskog prostora vodi računa o širim okvirima: pozornici i njenom obliku, odnosu između pozornice i gledališta, položaju gledališta, neposrednoj okolini prostora scenske igre i kazališne zgrade.

Misailović piše o tendencijama u oblikovanju scenskog prostora. Dijeli ih na razbijanje frontalnosti, otvaranje prostora, uređenje scenografija, restrukturiranje dekora i dematerijaliziranje scenografije. Razbijanjem frontalnosti pozornice kutije talijanskog tipa u *Bogu masakra* na *Sceni Rogoz* prizorište se otvara gledalištu i pogledima publike, gledatelj se približava samoj radnji, cijeloj glumačkoj igri. Otvaranjem prostora i umnažanjem fokalizacije, povećanjem točaka igre u prostoru, dolazi se do mogućnosti relativiziranja jedinstvene i nepromjenjive percepcije. To se postiže smještanjem publike posvuda uokolo. Scenski prostor je uređen i oblikovan s obzirom na zahtjeve glumačke igre i specifičnosti redateljskog iščitavanja dramskog teksta. Scenski dispozitiv je strukturiran tako da se naizmjenično oslanja na prostor, kostim, rekvizit. Svi ovi pojmovi su pojmovi koji nadilaze ogoljelu viziju površine koju treba ukrasiti i koji bi – upotrebom laganih i pokretnih materijala – trebali dematerijalizirati scenografiju. Tako se pozornica koristi kao rekvizit, kao „produžetak“ glumca, a rekvizit dobiva svoj logični scenski život. Nije nametnut, nego postaja prirodni suigrač glumaca u njihovoj igri.

5.Prizorište vs publika – *Bog masakra* vs povijesne tendencije

Predstavu *Bog masakra* možemo promatrati kroz razne povijesne tendencije. U ovom poglavlju povezivat ću svoju predstavu sa odabranim elementima iz povijesti, ponajprije se baveći odnosom prizorišta i publike.

Oni se najlakše mogu usporediti sa raznim prostornim principima i različitim tretmanima odnosa gledatelja i glumaca, odnosno prostora publike i prostora scenske igre. Te sličnosti odabranih povijesnih elemenata i postupaka iz *Boga masakra* nisu primjenjeni u potpunosti, došlo je do podudarnosti određenih dijelova, određenih redateljskih mišljenja. Zato neću pisati o kompletnim teorijama i stilovima, već samo o fragmentima koji su jednaki u mojoj predstavi *Bog masakra* i u povijesnim konstantama.

Tako, npr. *scenski prostor u naturalističkom teatru javlja se kao reproduciranje svakodnevnih socijalnih sredina posmatranih kao prostorno oličenje ljudskih sudbina. U težnji da se na sceni prikaže „komad života" ili „isječak iz života", u ovom tipu scenskog prostora cilj je da se teatar „slije sa životom" i da uništi prokletstvo uslovnosti koja ih razdvaja ili dijeli.* (Misailović, 162)

Možemo reći da je s pojavom naturalizma kao stila na pozornici zavladala karakteristična prostorna forma. Ona je zatvorena, interijerna, soba. Tako su razni oblici soba (dnevna, spavaća, trpezarija, kuhinja, kancelarija, itd.) postale prostorne konstante gotovo svih scenskih rješenja i zbivanja na sceni tog doba. U *Bogu masakra* radnja se odvija u stanu, ponajviše u dnevnom boravku. Taj prostor podsjeća na naturalistički princip igranja u zatvorenoj sobi. Ona daje intimitet predstavi, igranjem glumaca na sve strane, ne samo frontalno, dobiva se dojam životnosti, oni uistinu prikazuju „dio života" na sceni. Publika je u *Bogu masakra* u voajerskoj poziciji. Publika je zapravo u poziciji zidova dnevnog boravka, dnevne sobe, oni su uronjeni zajedno sa glumcima u njihov životni prostor.

Meiningenci scenski prostor karakteriziraju s obzirom na radnju i likove koji će se u njemu pojavljivati i igrati. Smatraju da je karakterizacija neophodna, pa zato sceni daju individualizirani izgled i oblik. Karakter dobiva s obzirom na povijesno razdoblje u kojem se radnja odvija te s obzirom na osobnosti likova čije je prebivalište. Isti je odnos kao odnos kostima i likova. *Namještaj i rekvizita isto tako treba da svjedoče o povijesnoj točnosti inscenacije.* (Misailović, 195)

Zidovi su ispunjeni životnim detaljima. U svakom postojećem kutu prostora postavljeni su istinski, realitetni kućni predmeti. Meiningenci su brinuli o najsitnijim detaljima života. Inzistirali su na svim detaljima tražeći da daju atmosferu, raspoloženje određene scenske slike, odnosno prostora u skladu sa karakterima likova i dramskom radnjom, razvojem dramskih situacija. Dekor više nije prosti okvir radnje, već se uključuje u nju, nije samo prisutan na pozornici, već sudjeluje u tumačenju dramskog djela.

U *Bogu masakra* svaka stepenica, svaki zid, svaki dio *Scene Rogoz* iskorišten je kako bi se prostor upotpunio životnošću. Brine se o svakoj tegli, svakoj lampi, svakoj knjizi, ne bi li se

prikazala vjerodostojnost prostora i lica koja žive u njemu. Na zidovima su obiteljske fotografije, uspomene, afričke maske. Prostor se tim detaljima kakrakterizira, on dobiva osobine lica, a i lica osobine prostora. Događa se međusobno prožimanje. Prostor tim detaljima dobiva karakter, postaje karakterizirano lice komada, no zadobiva i izvjesnu atmosferu te svoju posebnost.

Osim povijesne točnosti u kostimima i dekoru, majningenska režija se mnogo brinula i za efektnu životopisnost scenske slike u cjelini. (Misailović, 196)

Meiningenci pokušavaju stvoriti jedinstvo scenske slike, stvaraju jedan prostor, jednu scenografiju za cijelu predstavu. Tako su ostvarivali neprekinuti, jedinstveni tijek radnje.

Jedno od najznačajnijih dostignuća meiningenovaca je ostvarenje idejnog i stilskog jedinstva svih elemenata predstave. Izvedba drame stekla je novu vrstu jedinstva, postala je organka i dinamička cjelina. (Senker, 37)

U *Bogu masakra* nema promjene scene. Sve se igra u jednom prostoru. Prizorište se scenografski tijekom predstave ne mijenja. Prostor igre je jedinstven. Publika ulazi u stan obitelji Houille i na kraju predstave izlazi iz njega. Vrijeme igranja realno je vrijeme trajanja predstave. Bez ikakvih vremenskih odmaka, odlazaka u prošlost, prekidanja slijedova i sl. Vrijeme igranja predstave poistovjećeno je sa realnim vremenom publike. Stoga je meiningenovsko stilsko jedinstvo ovdje definirano stilom uređenja stana. No, ovaj je prostor ipak doživio određenu promjenu, od „umivenog", čistog i skladnog prostora, on se tijekom dramske radnje pretvara u prostor kojim je zagospodario bog masakra: Alainov mobitel je uništen, monografija o Kokoschki ispovraćana, tulipani pokidani, sadržaj Anetteine torbice prosut po podu. Socijalne maske - kojih je i prostor na početku predstave jedno od oličenja! – su pale, od konvencionalne situacije došlo se do emotivnih i verbalnih ekstremizama, i kao što dramska lica na kraju predstave doživljavaju određenu promjenu i spoznaju, tako se sa njima promijenio i scenski prostor. I to ne samo u smislu njegove uneređenosti, naime, promjena koju su lica doživljela zacijelo će u budućnosti ostaviti traga i na izgledu tog prostora. Sa sudbinom dramskih lica mijenja se i sudbina prostora.

Meiningenci su željeli među publikom nadvladati osjećaj zatvorenosti scenskog prostora. Gledateljima se nametala iluzija da radnja ne završava na sceni. Dapače, ona se nastavlja i izvan scene, u nesagledanim ili imaginarnim prostorima koji se nalaze izvan same scene.

Kao i kod njih, produžeci *Scene Rogoz* (četiri izlaza) igraju kao postojeći vanjski, *off* prostori igre. Prostor prizorišta se proteže i izvan same arhitekture scene. Radnja koja se odvija na prizorištu, nastavlja se i u njegovim produžecima, izvan same *Scene Rogoz*, radnja se događa i izvan publici vidljivog prizorišta. Tako se još više dobiva dojam prostora u kojem se nalazimo, stana.

Glumci se kreću po cijelome prostoru. Svaka individualna reakcija glumca sinkronizirana je i povezana sa reakcijama svih ostalih glumaca na sceni. Stvorena je mreža reakcija. U *Bogu masakra* svi su glumci gotovo cijelo vrijeme na sceni, čak i kad se nalaze u nekom od pokrajnjih prostora, očekivanje njihova povratka ili pak sama činjenica njihova izbivanja ima

presudne reperkusije na zbivanja u glavnom prostoru. Svi sudjeluju u situacijama i njihove reakcije proizlaze jedna iz druge.

Novom koncepcijom kazališnih predstava ostvarenih u Majningenskom teatru, u kojima su glumac i dekor bili u uzajamno-dinamičkom odnosu, majningenovci su obogatili razvoj pozorišta slijedećim stvaralačkim principima: dekor je u službi dramske radnje, razvijanje uzajamnosti između dekora i glumca, pokret je značajan zbog svoje izražajne moći, jedinstvo scenske slike oličava jedinstvo scenske ideje. (Misailović, 196)

Odnos između glumaca i dekora shvaćen je kao dinamički odnos: dekor treba prilagođavati kretanju glumca, glumac treba koristiti sve prostorne mogućnosti koje mu dekor nudi. *Ni glumčeva pojava, ni njegov kostim, ni dekor nemaju, u tako zamišljenoj scenskoj slici svoju samostalnu estetsku vrijednost koja bi bila proporcionalna stupnju njihove sličnosti s nekim povijesnim likom, nošnjom ili ambijentom. Umjesto toga, ističe se njihova funkcionalnost, odnosno stupanj sudjelovanja u stvaranju ugođaja i značenja scenske slike.* (Senker, 46)

U *Bogu masakra* prostor opisuje glumce, a glumci prostor. Isto je i sa tretmanom rekvizite i kostima. Naglašena je funkcionalnost i povezanost scenskih elemenata sa glumcima.

Antoine je u svojem kazalištu od glumačke igre zahtijevao da što više uključuje dekor u glumačku igru. Dekor je služio u njegovom kazalištu kao oličenje „životne sredine“. Kao posljedica tih redateljskih uputa, njegovi glumci ne igraju samo u dubini scene, već i u njenim najudaljenijim kutovima. On je nerijetko postavljao glumca i leđima okrenutog publici. Ta redateljska intervencija u ustaljeni tip frontalne glume najprije je izazivala čuđenje i dosta zbunjenosti, no kasnije je prihvaćena od strane publike.

U *Bogu masakra* takvim načinom igre postiže se bliskost s publikom, neposrednost, te veća komunikacija gledatelja i glumaca. Igra se leđima, ruši se klasičan način igranja frontalno prema publici. U već ranije opisanim zonama igre glumci se ponašaju na način kako odlučuju pozicionirati sebe prema ostalim licima i na način kako to uvjetuje dramska situacija. S obzirom da se svako od lica u pojedinim situacijama svjesno izdvaja, izolira iz glavnog prostora, tako su i njihove pozicije tijela prema raščetvorenoj publici diktirane tim dvjema premisama. Uz često okretanje leđa barem jednom dijelu publike, ovo dodatno učvršćuje tezu o individualiziranom promatranju i iščitavanju predstave iz svake od različitih vizura, a ujedno pridonosi i dinamičnosti scenskog zbivanja.

Tako naturalistički teatar, nadahnut naturalističkom dramaturgijom, usvaja postojeće prostore i ponašanja svakodnevice i, prenoseći ih na scenu, nastoji stvoriti što istinitije životne prostore. (Misailović, 206)

Artaud je odlučio ukinuti scenu i zamijeniti je nekom vrstom jedinstvenog prostora. Prostora koji ne sadrži zidove, ni bilo kakve pregrade. Cilj mu je bio potpuno ujediniti glumce i gledatelje, htio je da između gledatelja i predstave, te dvije mase dođe do „neposrednog općenja“. To je bilo moguće jer se gledatelj nalazio usred radnje i bio obavijen i ispresijecan njome.

U *Bogu masakra* publika je smještena na poziciju zidova stana. Ona je potpuno uronjena u igraći prostor. Publika voajerski promatra radnju sa velike blizine, nalazi se usred radnje.

6. Emotivni prostori i prostori odnosa lica

Pavis radi konkretnu podjelu prostora koji se nalaze u kazališnom činu.

1. DRAMSKI PROSTOR

To je dramaturgijski prostor o kojemu govori tekst, apstraktan prostor koji čitatelj ili gledatelj mora sagraditi u mašti.

2. SCENSKI PROSTOR

To je zbiljski prostor scene po kojoj se kreću glumci, bilo da se ograničavaju na pozornički prostor u užem smislu ili da se kreću među publikom.

3. SCENOGRAFSKI PROSTOR

To je scenski prostor, točnije definiran kao prostor unutar kojega su smješteni publika i glumci tijekom predstave. Karakterizira ga odnos između to dvoje, kazališna relacija. Izraz prostor publike mogli bismo zadržati za mjesto koje publika zauzima tijekom predstave i pauza (ili pred samu predstavu). Kazališni prostor je rezultanta svih prostora.

4. LUDIČKI PROSTOR

To je prostor koji stvara glumac, svojom prisutnošću i kretanjem, svojim odnosom prema grupi, svojim aranžmanom na sceni.

5. TEKSTUALNI PROSTOR

To je prostor viđen u svojoj grafičkoj, foničkoj ili retoričkoj materijalnosti, prostor „partiture" u kojoj su pohranjene replike i didaskalije. Tekstualni se prostor ostvaruje ako se tekst ne koristi kao dramski prostor koji čitatelj ili gledatelj fikcionalizira, nego kao sirovi materijal ponuđen pogledu i uhu publike kao pattern (Pavis, 300)

O većini prostora već sam pisala, no u ovom poglavlju bavit ću se ponajviše prostorom glumca i lica. Njihovim životinim i emotivnim prostorima.

Ljudski životni prostori oličavaju ljude, ljudska bića. Isto tako, ljudi sebi uobličavaju svoje prostore. To je jedno od osnovnih egzistencijalnih načela.

Vrijeme i prostor predstavljaju lice svakog stvarnog „ja", ali isto tako otkrivaju i njegovo naličje: ali pošto čovjek izgrađuje i svoje imaginarno ili idealno ja (koje nosi i kad se ono ne ostvaruje i ne potvrđuje u svakodnevnom životu), imaginarnost ili prividnost toga „ja" upravo otkrivaju stvarno vrijeme i stvarni prostor kao nadmoćnije komponente svakodnevnog. (Misailović, 16)

Mjesto radnje je neka vrsta oprostorenog života, jer mjesto radnje živi, posjeduje svoju vidljivu i nevidljivu radnju, koja izlazi u vidljivoj radnji glumaca ili dramskoj radnji uopće.

Veronique je uredila stan Houlliejevih. Preko scenskih elemenata, stana možemo donijeti mnogo zaključaka o obitelji, pogotovo o glavi obitelji, Veronique. Čime se bavi, što je zanima, što dopušta, odnosno ne dopušta djeci, kako ih odgaja, što čita, živi li zdravo itd. Ljudska okolina mnogo govori o ljudima koji obitavaju u njoj. Oni se međusobno prožimaju i postaju slika i prilika jedno drugog. Okolina poprima obilježja osobe, a osoba okoline. Tako je stan Houlliejevih prepun knjiga iz umjetnosti, na zidovima vise afričke maske, cijeli stan ima afrički prizvuk, prema fotografijama sa zida možemo vidjeti gdje su putovali. Djeca imaju kućnog ljubimca, hrčka, prisutan je na prizorištu kavez, vozi se sobni bicikl, voda se pije iz aparata za vodu i sl.

Vreme i prostor su žive konstante svakog dramskog lika i svakog karaktera: vreme i prostor predstavljaju koordinate formiranja lika i njegovog unutarnjeg i spoljnjeg uobličavanja uopšte. (Misailović, 15)

Funkcija prostora se sastoji u tome da se samim prostorom postavljaju uvjeti za djelovanje lica. Prostorom se lica mogu karakterizirati. Ali ne samo to, funkcija prostora općenito se sastoji u prostornoj „ulozi stvaranja modela".

Iza prikazivanja stvari i objekata, u čijem okružju djeluju likovi teksta, ocrtava se sustav prostornih odnosa, struktura toposa. Ta je struktura, s jedne strane, načelo organizacije i raspodjele likova u umjetničkom kontinuumu i, s druge strane, djeluje kao jezik za izražavanje drugih, neprostornih odnosa. Upravo se u tome i sastoji posebna uloga stvaranja modela umjetničkog prostora u tekstu. (Pfister, 364)

Lica imaju „svoje prostore" unutar prizorišta. Prostore sigurnosti u koje bježe, ali postoje i prostori iz kojih bježe, u kojima se ne osjećaju kao da su u svojoj koži. Veronique je kraljica cijelog stana. Ona ima prevlast nad tim teritorijem, ona ga je podredila sebi, svom ukusu i svojim željama. Osjećaj ugodnosti boravljenja u takvom prostoru naglašen je njezinim opuštenim sjedenjem na svim scenskim elementima. Ona gotovo uvijek sjedi nogu podigutih na taburеima, nema problema sa sjedenjem na podu (na jastucima), na dvosjedu obično leži. Mizanscenskim pozicijama naglašavam ovu dominaciju i slobodu njenog lika unutar njenog prostora. Ona je emotivno vezana uz svoj prostor, uz svaku knjigu, svaki jastuk, svaku fotografiju. Njezin muž, Michel, u potpunoj je suprotnosti odnosa prema prostoru. On je potlačen prostorom Veronique. On u njemu nema slobode i ima samo jednu zonu igre, mali dio stana u kojem je on siguran. U toj zoni on vrlo često boravi. Izvan nje, osjećamo u njemu napetost, ne može se uspoređivati njegov govor tijela i govor tijela Veronique u prihvaćanju životnog prostora. On često bježi do svog sobnog bicikla. Vozeći ga, dobiva sigurnost i rješava se nakupljenog bijesa, frustracije i nezadovoljstva. Tom poboljšanom raspoloženju pridonosi i rum koji se nalazi skriven iza afričke maske, elementa koji emotivno pripada Veronique. On je dodatni bonus u rješavanju problema i bijega u svoj svijet. Emotivno, on ne osjeća pripadnost stanu i životnom prostoru, no karakterno nema snage, želje, niti mogućnosti suprotstaviti se svojoj supruzi. Zato je osuđen na privikavanje, prihvaćanje situacije i trenutačno rješavanje i razbijanje svoje inercije odlaskom na bicikl.

Prostor je specifičan i individualan, nije općenit. Koncepcija prostora vrlo je konkretizirana, a mjesto radnje je privatni interijer. On je uređen po želji jednog od lica, tako da njoj bude topli dom.

Konstantnost mjesta radnje, interijera ispunjenog brojnim namještajem i drugim objektima, izolira ga od vanjskog svijeta koji prodire samo pojedinačnim šumovima i pobuđuje nam dojam tjeskobe i bezizlaznosti što i odgovara determinističkoj koncepciji likova. (Pfister, 360)

Lica se nalaze u svojoj sredini, u njoj su zatvorena. Neke ta sredina ispunjava, a neke emotivno zatvara. Npr., Michel je u svom stanu gost, ne osjeća se kao kod kuće, on se nalazi u sredini koja njemu ne dopušta promjene. Taj prostor njega čini zatočenim, on je u njemu ukočen. S druge strane, Veronique je vladarica njihova stana, ona dominira tim prostorom. Nju taj prostor ispunjava, otvara, oslobađa i daje joj sigurnost.

Gosti, Annette i Alain Reille, nalaze se u gotovo bezizlaznoj situaciji. Oni su zatvoreni u prostoru, stanu Houllieja i čekaju rasplet situacije ne bi li se mogli vratiti u svoje emotivne prostore. Ovdje se nalaze radi društvenih okolnosti, pokušavaju zadržati svoje socijalne maske, no oboje su prisutni na prizorištu samo tijelom, ne i duhom. Duhom su u svojim emocionalnim prostorima. Alain čak i očito, vidno, odogvaranjem na telefonske pozive odlazi iz prostora stana. svako javljanje na telefon je odlazak u njegov emocionalni prostor, prostor posla, prostor financija. Taj prostor je njemu prioritetan, situacija u kojoj su se našli njemu je nebitna. On pozivima odlazi u svijet farmacije, odvjetništva, odlazi u Haag. On svjesno i bez želje za skrivanjem svoje namjere što prije želi napustiti ovaj prostor u kojem se tjelesno, fizički nalazi. Annette je jača u vlastitoj borbi i prividnoj želji ostanka na prizorištu. Ona želi ostati dosljedna svojoj socijalnoj maski do kraja, želi mirno izgladiti situaciju. Iako je njezin emotivni prostor također izvan prizorišta, on je negdje u potencijalnom razgovoru s mužem, u rješavanju drugih, njoj važnijih životnih pitanja od ovih radi kojih su kod Houlliejevih.

Osim prostora, rekviziti imaju središnju poziciju između lika i njegova kostima te scenografije (unutar optičkih, vidljivih znakova drame). Dok je kostim izuzetno vezan za lice, rekvizit pripada licu. Ponekad pripada i scenografiji, to je u skladu uključenosti rekvizita u djelovanje lika u radnji. *Tako elementi scenografije povremeno postaju rekvizitima i to tako što njima rukuje neki lik, a dijelom scenografije nanovo postaju čim lik prekine haptički kontakt s njima.* (Pfister 381)

Rekvizit također može postati dijelom kostima, ako je vezan uz neko lice. Isto tako dio kostima može postati rekvizitom ako se u nekoj danoj situaciji odvoji od svoje funkcije kostima, ako ga lice može na neki poseban način uključiti u igru. *Unutar pozicija lik – kostim – rekvizit - scenografija može se, dakle, jedan jedini predmet pomicati s jedne na drugu poziciju.* (Pfister, 382)

Veoma važan dio kostima lica Veronique je nakit. Veronique je puna drvenih afričkih narukvica. One joj daju dozu „umjetničke ludosti“, dojma kojeg ona želi pokazati na van, nakit je dio njezine maske, načina na koji se ona predstavlja drugim licima. Te narukvice, kao kostimografski element zaigraju i kao rekvizit. U situacijama kada se uzruja, ona naglo pije vodu. Moment prije tog čina, pred samo uzrujavanje, ona počinje zveckati narukvicama.

Pomiče ruke gore dolje i proizvodi zvukove. Ti zvukovi su znak njenom mužu, Michelu, da krene po vodu, ne bi li se ona smirila. Narukvice ovdje više nemaju samo kostimografsku funkciju, funkcija se mijenja, dio kostima postaje rekvizit. One postaju partneri u igri i dobivaju drugo značenje od onog prvotnog, kostimskog.

Veronique i Michel kao domaćini, prije samog početka radnje, ugošćujući Annette i Alaina u svoj dom mole ih neka skinu svoje cipele i daju im papuče za vrijeme boravka u njihovu stanu. Papuče, odnosno cipele postaju znak (ne)mogućnosti odlaska iz prostora, stana. One postaju ključ, skidanjem papuča i oblačenjem vlastitih cipela događa se otključavanje puta prema izlasku iz cijele situacije i stana. Baš se tuđim cipelama igra Veronique. Ona ih ne želi dati svojim gostima prije nego se riješi nastali problem, jer bi njihovim obuvanjem gosti samo i jednostavno otišli. Papuče su u funkciji zadržavanja Annette i Alaina, a njihove cipele u funkciji bijega, odlaska. Ovdje također uočavamo da je dio kostima postao rekvizit. Ali ne običan, već značenjski, simbolički. Cipele i papuče nisu više samo u funkciji obuće.

7. *Bog masakra* i sociološki pregled odnosa prizorište - publika kroz povijest

Fergusson je rekao da se „veliko kazališno zrcalo" života svojega vremena nakon preduga odražavanja svjetskog rasula konačno i samo „rasulo na krhotine". Redatelj se „per definitionem" našao pozivanim da skupi te krhotine, sklopi ih određenim redom i spoji. (Senker, 31)

Ne postoji univerzalni kazališni model koji bi se mogao primjeniti u svim stilskim razdobljima i zemljopisnim područjima, tradicijama, pa taj proces spajanja kazališnog zrcala odvijao se u raznim smjerovima. Povijest kazališta razlaže se na razne pravce i razne redateljske rukopise spajanja rasutih krhotina u jedinstvenu cjelinu, predstavu.

Prva naprsnuća tog famoznog zrcala pojavila su se u renesanski, a produbila se u baroku. U tim se razdobljima pojavio „model kazališnog zdanja" raspolovljenog na dva oštro odijeljena prostora. (Senker, 11) Ta dva prostora su prostor glumačke igre i prostor gledališta. Prostoru glumačke igre pripadaju glumci, tehničko osoblje, a gledalište publici. Budući da kazališna umjetnost živi od interakcije između ova dva odijeljena segmenta, prostor njihova sudara važan je za stvaranje svih vrsta i oblika scenske umjetnosti. *Ovisno o razdoblju nastanka kazališnih prostora odnosno zgrada kao i sociološkoj funkciji i strukturi publike pri ispunjenju bitne pretpostavke za ostvarenje scenskoga čina, odnos glumišnog i gledateljskog prostora unutar njihova zajedništva u cjelovitu teatarskom kompleksu se mijenjao*. (Batušić, 235)

Povezanost ove dvije skupine u većini povijesnih razdoblja možemo nazvati *jednosmjernim susretom.* Umjetnička poruka u jednom smjeru usmjerena je prema publici. Ta dva prostora odvojena su rampom, scenskim lukom i zastorom. Jaz između publike i glumaca bio je velik. Razdvojenost je pospješivao dekor, prividnim širenjem iluzionističkih slikarskih uradaka. Svijet glumačke igre tako se mijenjao u svojoj suštini u iluziju, dok je prostor publike ostajao nepromijenjenim. Neka su kazališta uglednim ljudima dozvoljavala da sjede na pozornici. *Prostor kazališnog čina nastaje suigrom glumaca i gledatelja, pa stoga, predznak kazališta, odnosno kazališnog prostora dobivaju danas svi ambijenti gdje se odvija predstava u najraznovrsnijim žanrovskim inačicama.* (Batušić, 228) Prožimanje, ali i suprotstavljanje prostora scenske igre prostoru za publiku, njihovo dvojstvo odnosno jedinstvo unutar iste cjeline, osnovna su teatrološka pitanja koja me zanimaju. Utvrđivanjem njihova odnosa, mogu se promatrati bitni elementi djelovanja nastali u sudaru, spoju prizorišta i gledališta. *Promjene koje tijekom stoljeća nastaju u suodnosu između prostora scenskog čina i onoga namijenjenog publici nisu samo uvjetovane razvitkom redateljskih i glumačkih ostvarenja, inscenacijskih zahtjeva i mogućnosti već i recepcijskom razinom publike, odnosno njenom ulogom u nerazdvojnom zajedništvu s rađanjem kazališne umjetnosti.* (Batušić, 236)

Ni gledališni ni pozornički pod-prostori nisu, međutim, ostali cjeloviti i nepodijeljeni već su se i oni postepeno raslojavali. (Senker, 11) Razjedinjenost prostora za gledanje prati se raznim sociološkim analizama kroz povijest. Žanrovska i sociološka podjela prostora prisutna je od samog nastanka kazališta do danas. Gledalište se tijekom povijesti dijelilo na

hijerarhizirane dijelove. Tako se pojavljuju parter, lože i balkoni (galerije). Lože i parter uglavnom su namijenjeni aristokraciji, dok su balkoni namjenjeni građanima. Povijesti kazališta ipak je zanimljivija podjela igraćeg prostora, tj. podjela glumačke igre unutar scene, položaj glumaca na pozornici. On nikada nije bio slučajan.

Upravo ovaj odnos prizorišta i gledališta zaokuplja veliki dio moje režije. Taj odnos određuje život predstave. Atmosferu, tip glume, scenografiju, kostime, svjetlo. Položaj publike uvelike određuje sve navedene faktore, elemente predstave. Potpuno je drukčija režija ako je publika blizu ili daleko, ako je na jednoj ili više strana prizorišta. Pozicija promatrača (ili u nekim predstavama konkretnim sudionicima) određuje tip predstave. Budući da je u *Bogu masakra* publika na velikoj blizini glumcima, svaki detalj je značajan. Kako u glumačkoj igri, tako i u scenografiji, detaljima na kostimima i sl. Važan je i sociološki pristup promatranja i procjene reakcija publike. U *Sceni Rogoz* nema rampe, nema hijerarhije gledanja, sva je publika jednaka, ravnopravna.

U antičkoj Grčkoj, oko centralne orkestre, gledatelji kružno obgrljuju prostor glumačke igre. Sve vizure gledatelja jednake su. *Kružni razmještaj publike maksimalno je potencirao zajedništvo između prizorišta i gledališta.* (Batušić, 238) Predstava je tada u isto vrijeme svečanost i bogoslužje te užitak u općepoznatim mitovima i pričama. Ona je dio javnog života polisa. Publika je poznavala osnovne linije priča, dolazila je gledati predstavu radi umjetničke interpretacije ili žudnje za postizanjem katarze. *Za postizanje katarze, potrebno je zajedništvo prizorišta i gledališta, a ono se temelji na svjesnoj suigri obaju inicijalnih elemenata kazališnog čina.* (Batušić, 297) Ovdje vlada apsolutna demokratičnost, jednakost, nema povlaštenih. Demokratičnost je prisutna u *Bogu masakra*. Svaki pojedini gledatelj ima slobodu izbora mjesta gledanja. Nema povlaštenih pozicija.

Rimske građevine već pokazuju promjene. Tamo pozornica i glumci nisu u jednakom zajedništvu kao kod Grka. U kazališnom prostoru više nema zbora, ovdje dominira polukrug. Sociološka slika rimskog kazališta, ima drugačiju sliku publike. Većina publike se nalazi u polukružnom gledalištu, no senatori i povlašteni slojevi sjede ispred, u prvim redovima u svojim naslonjačima. Gledatelji ne dolaze u kazalište radi religije, već radi zabave. Kazalište nužno priziva gledatelje u svoje okružje. Glumci su odvojeniji od publike, igraju frontalno ispred *scenae frons*.

U srednjovjekovnoj podjeli glumci su također bili na pozornici. Na pozornici je bio cijeli svijet, od raja do pakla, i značenjski položaj glumaca na sceni također nije bio irelevantan. *Svi tipovi sakralne srednjovjekovne pozornice variraju temeljno scensko načelo - simultanitet, tj istodobnost prikazivanja svih scenskih mjesta na jedinstveno strukturiranom prizorištu, pokazuje iznova zanimljivo zajedništvo izvođača i gledatelja.* (Batušić, 246) Glavne točke poimanja svijeta su nebo i pakao. U scensko-prostornom smislu, to je značilo smještaj te metafizičke linije horizontalno ili vertikalno. Gledatelji zajedno sa glumcima sudjeluju u putovanju. *Ovdje računaju na spoznajno-emocionalni aktivitet publike pobuđen svjesnim percipiranjem teksta.* (Batušić, 304)

U elizabetinskom kazalištu podjela glumačke igre po prostoru imala je simboličku vrijednost. Pozornica je u to vrijeme bila središnje zrcalo života onog vremena, bila je simbolički prikaz

kozmosa. *Arhitektura same pozornice je sama po sebi simbol dvorca, prijestolja, trijumfalnog luka, oltara i groba. Zato je dekor bio „sveuporabljiv, iznimno praktičan i sazdan od stalnih elemenata elizabetinske slike svijeta.* (Senker, 12) U antičkom i elizabetinskom kazalištu na pozornici se događao spoj fizike i metafizike. *Pozornica je funkcionirala kao pojednostavljen model fizičkog i metafizičkog kozmosa u kojemu se odvija dramska radnja, te je položaj glumaca na sceni označavao položaj čovjeka (dramskog lika) u njemu.* (Senker, 13) Odnos prema publici prenosi se manirističkim načelom kazališnog zrcala. Shakespeareovi komadi vode se ponajviše stalnom matricom „kazališta u kazalištu".

Manji značaj položaja glumca na sceni donijela je barokna kutija. Ovdje je scena ravna ploha, njegove pozicije više nisu od kozmičke važnosti. Ali, naravno, mizanscen svake predstave je različit. Pozicije glumaca na sceni svele su se na kazališnu i redateljsku interpretaciju dramskog teksta. U baroknoj kutiji publika promatra događaje na sceni. *Oni se nizom novih zanimljivih tematsko-dramaturških postupaka neopazice uvlače u sam mehanizam scenskoga stvaranja, i to upravo kroz demonstraciju raznih oblika njegova funkcioniranja.* (Batušić, 310)

Realisti i naturalisti nisu mogli prihvatiti način uprizorenja koji se temeljio na pretpostavci da je sustav znakova općenit i nepromjenjiv. (Senker, 16) Oni smatraju da svaki novi tekst treba novu scensku sliku. Da pozornica mora biti promijenjiva. Svaki tekst, pa time i predstava mora izgraditi svoj vlastiti, originalni „kazališni jezik". Svaka predstava ima svoj prostorno-vremenski model, svoje odnose između svih elemenata predstave (scenografija, kostimografija, rekviziti, šminka, stil igre itd.). Posebnost svake predstave je u mreži, u karakterističnom povezivanju svih elemenata predstave u cjelinu koja čini novi, logični, makrokozmos, svijet. Idejno i stilsko jedninstvo svih elemenata u razdobljima realizma, naturalizma, pa kasnije simbolizma i moderne, htjelo je stvoriti novi svijet unutar fikcije, imaginarnog svijeta na pozornici.

Dva prostora, prostor glumačke igre i prostor publike u tim periodima nisu se pokušavali poništiti. Prihvatila se konvencija „četvrtog zida". Ta konvencija imala je i svoj umjetnički razlog.

Nakon dugog perioda ovakve podjele, ta dva kazališna prostora i dvije sociološke mase, dolazi do ideje o stvaranju jedinstva svih sudionika kazališnog čina. Ova ideja se prožimala krajem devetnaestog i u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća. Kontinuirana je to ideja i zahvatila je poetike raznih redatelja. Redatelji „prisnog kazališta" veliku pažnju u svojim režijama pridaju mogućnosti spajanja dvaju kazališnih prostora, prizorišta i gledališta u jedinstvenu cjelinu. U toj jedinstvenoj masi, došlo bi do duhovnog i tjelesnog zbližavanja glumaca i gledatelja.

Meiningenci su svojim glumcima zabranjivali izravno, privatno obraćanje publici (što je do tada bio slučaj sa glumačkim zvijezdama). *Umjetničko djelo se, poima prvenstveno kao model zbilje, a ne kao znak.* (Senker, 49) Vodili su se načelima istinitosti i životne uvjerljivosti da bi se izazvao drugačiji odnos prema publici. Nikako samodopadni ili koketirajući sa publikom.

Andre Antoine ideju scenske slike preobrazio je u ideju zatvorenog prostora koji je pomna rekonstrukcija stanovite društvene sredine (milieu) i u kojemu se od početka do kraja predstave neprekidno ostvaruje „organsko" jedinstvo radnje, značajeva, govora, dekora, kostima, svetla, zvukova i drugih elemenata imaginarnog svijeta drame. (Senker, 19) On želi rekonstruirati pojedini fragment suvremenog svijeta. Gledatelj iz detalja prepoznaje svoj život, suvremeni fragment na pozornici i tako se povezuje sa predstavom.

U MHAT-u je publika još uvijek u gledalištu, odvojena od pozornice, ali proživljavanjem emocija, povezuju se glumci i publika. Oni proživljavaju iste emocije i na taj način se sjedinjuju. Stanislavski ostvaruje jedinstvo publike i glumaca na razini skupnog doživljaja onoga što se odvija na sceni.

Max Reinhardt pokušavao je stvoriti „prisno kazalište". Htio je zbližiti glumce i gledatelje. To je radio na komornim scenama bez scenskog luka i proscenija. *Rabio je Kabuki-staze, a često se upuštao u rekonstrukciju antičke, srednjovjekovne ili renesansne kazališne arhitekture, misleći da će u tako organiziranom prostoru obnoviti i poseban osjećaj zajedništva kakav su poznavali tadašnji glumci i gledaoci.* (Senker, 22) Reinhardt je uspostavljanje jedinstva dvije razdvojene grupe htio postići osvještavanjem važnosti rituala kao „faktora povezivanja". To je pokušavao postići ugođajima koji podsjećaju na rituale, vizualno-akustičkim sredstvima.

Branko Gavella bio je također svjestan važnosti shvaćanja kazališta kao kolektivnog čina. On kazališnu zajednicu naziva jednim od glavnih faktora kazališne umjetnosti uopće. Na relaciji glumac - gledatelj dolazi do *obostranog i inverznog pojačavanja i podupiranja intenziteta proživljavanja* (Senker, 22). U toj stvorenoj zajednici masa, kolektiv se spaja u višu cjelinu. Među publikom i glumcima dolazi do emocionalne suigre, *mitspiela*. On se događa na razini glumac - glumac, glumac - gledatelj te gledatelj - gledatelj.

Vsevold Mejerholjd smatra gledatelja vrlo sposobnim. On ne želi da publika utone u iluzionizam, da biva hipnotizirana. Gledatelj zna da se pred njim igra, i on svjesno prihvaća tu konvenciju. On će postati suučesnik u toj igri. Mejerholjd izravno povezuje izvođača i gledatelja. *Mejerholjd je razbijao dosadašnje šablone i stvarao novi suodnos prizorišta i gledališta. Bez obzira na to u kakvim je dvoranama prikazivao svoje predstave, on je postojeću arhitektonsku zadanost ambijenta poništavao izvedbom. To je prvi primjer u novijoj kazališnoj povijesti da izvedbena sastavnica scenskoga čina kreira zajednički prostor glumaca i publike.* (Batušić, 277) Stvaraju ga isključivo izvedbena obilježja predstave.

Ruska avangarda rješava se arhitektonskih prepreka u povezivanju publike i glumačkog prostora. Oni uklanjaju scenski luk, zastor i rampu. Prostor igre se raznim stazama, platoima i produžecima zabija u gledalište. Sav prostor namjenjen glumcima, namjenjen je istovremeno i publici.

Kod Bertolta Brechta nakon izvedbi bile su organizirane rasprave s gledateljima. *Kazališna predstava poslužila bi kao izravan poticaj na razgovor o prikazanom i raščlanjenom problemu, ponajčešće političke naravi, a svrha tih dijaloga između autora, glumca i gledalaca bijaše provjera i zbližavanje skupa individualnih mišljenja te njihovo stapanje u skupno mišljenje*. (Senker, 27) On je htio stvoriti zajednicu prije ili nakon izvođenja

predstave. Tijekom njegovih predstava, publika se, zajedno s glumcima, morala čuditi svijetu kojeg vidi oko sebe kako bi zajednički stigli do novih spoznaja. *Glumci se služe efektom začudnosti ne bi li dopirali do vlastite spoznaje, dok će gledalište, pod utjecajem s pozornice, stvarati prema višoj razini odnosa prema svijetu, svoj vlastiti put.* (Batušić, 323)

Richard Schechner u svojim ambijentalnim predstavama je miješao glumce i gledatelje. Obraćali su se izravno jedni drugima. Allan Kaprow svojim happeninzima planski povezuje ljude koji se nalaze na raznim mjestima. U happeninzima ne sudjeluju ni glumci ni gledatelji. Glavni akteri su ovdje skupine slučajno ili planski povezanih ljudi koji se nalaze na istom prostoru. O ambijentalnom teatru sam već sam pisala u drugom i trećem poglavlju. U ovim tipovima kazališta zasigurno je najveća i najdjelotvornija razina „faktora spajanja“ svih sudionika kazališnog događanja.

8. Zaključak

Tijekom povijesti ljudi su prostor promatrali iz cjelokupne stvarnosti pogleda na svijet i život. Ljudi su uvijek kritički promatrali prostor, tako da je povijest promatranja prostora neodvojiva od ljudske povijesti općenito. Što se tiče kazališta, prostor je postao jedno od glavnih lica kazališnih predstava i razmišljanja o kazalištu. Scenski prostor je prikaz ljudskog mišljenja o svijetu. Scenski mikrokozmos umanjeni je prikaz šireg, makrokozmičkog strujanja misli određenog povijesnog razdoblja, prostora i sl. Prostor ima veliku kazališnu moć. Kazalište je sa svojim prostorom preslika svijeta i vremena.

Glavnu dihotomiju, dvojnost kazališnog prostora čine prizorište i gledalište. Prostor igre i prostor promatranja. Arhitektura pozornice i arhitektura publike kroz povijest sve više streme jednom prostoru, povezivanju u jednu cjelinu. Odnos te dvije cjeline kroz povijest se mijenjao i mijenjao, ovisno o sociološkim i političkim čimbenicima.

Tijekom povijesti uočava se važnost prostora i mijenjanja istog. Tako se u dvadesetom stoljeću razvojem dramaturgije otvara novo poglavlje režije - dramaturgija scenskog prostora. Tako se sve više daje važnost spajanju i povezivanju dramske radnje i prostora.

Dramska lica povezana su sa prostorom. Lice i prostor neodvojivi su jedno od drugoga. Dramska radnja ne odvija se samo u prostoru, već se počinje odvijati *sa* prostorom. Prostor kao takav ima svoju funkciju i značenje. To se postiže adaptacijom scenskog prostora i unošenjem rekvizita koji ga artikuliraju. Prostor igre ne treba opisivati prostor, već mu dati značenje. Kada prostor dobije dramaturško značenje, on postaje lice predstave, prestaje biti samo ukras. Prostor je neizostavni i ravopravni član tima predstave. On licima daje značajke, kao što i lica prostoru daju svoje karakteristike.

U radu na predstavi *Bog masakra* veliki izazov je bio pristup *Sceni Rogoz* kao ambijentalnom prostoru. Tako sam ga tretirala, prema zakonitostima ambijentalnog teatra. Nazvat ću ovaj tip predstave *unutarnja ambijentalnost,* odnosno *predstava sa ambijentalnim principima u zatvorenome.* Prvenstveno zbog tretmana scenskog prostora, odnosno smještanja publike na četiri strane dvorane te opisanim zonama igre u prolazima među publikom. Ovako uvjetno shvaćenu ambijentalnost dodatno naglašava tretman arhitektonike dvorane u smislu uređenja stana sa težnjom da sve arhitektonske datosti postanu određeni funkcionalni elementi životnog prostora Houllijevih. Nadalje, moment na koji predstava računa je mogućnost međusobnog gledanja sve četiri strane publike sa karakterističnom mogućnošću iščitavanja određene glumačke reakcije ili radnje koja je jednoj vizuri zaklonjena iz reakcija ostalih triju strana publike kojima je pogled na dotičnu radnju ili reakciju dostupan. Ono što isto tako logično slijedi iz ovoga jest namjerna i u ovaj redateljski pristup uključena željena nemogućnost da svi gledatelji sve vide, ali ne sa namjerom povlašćivanja određenog dijela publike, nego sa namjerom stvaranja *vlastitog i specifičnog emotivnog prostora gledanja* koji je zbog brojnosti različitih vizura uvijek jedinstven. Predstavljeni i pred sve četiri strane publike izloženi kazališni materijal radikalno je drugačiji iz svake od 107 mogućih vizura, tako da svaki pojedinac u publici ima svoju *povlaštenu* vizuru. Povlaštenu, jer nijedna druga nije ista;

pritom isto tako nijedna nije hijerarhizirana u vrijednosnom smislu jer nijedna vizura ne omogućuje da se vidi sve. Stoga, u sociološkom smislu, ova predstava uspostavlja mogućnost apsolutne demokratičnosti gledanja.

Presjekom povijesnih tendencija napravila sam usporedbu svoje predstave i kazališnih povijesnih činjenica. Sličnosti su očigledne, no danas se uspostavljaju u drugom kontekstu. Taj kontekst je suvremen, povijesni principi se koriste u drugom okviru koji donosi današnja publika, publika potpuno drukčijeg kazališnog senzibiliteta. Taj senzibilitet nedvojbeno je suvremen, a gore spomenuta unutarnja ambijentalnost omogućuje gledatelju stvaranje svog jedinstvenog, unikatnog emotivnog prostora i, zašto ne reći, vlastitog *doživljaja* predstave.

9. Popis literature

1. Batušić, Nikola *Uvod u teatrologiju,* Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991.

2. Brook, Peter *Prazni prostor,* biblioteka mm, Split, 1972.

3. Divinjo, Žan *Sociologija Pozorišta*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1978.

4. Kunčević, Ivica *Ambijentalnost na dubrovačku*, biblioteka Mansioni, hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012.

5. Misailović, Milenko *Dramaturgija scenskog prostora,* biblioteka Teatrologija Yugoslavica, Sterijino pozorje - „Dnevnik", Novi Sad, 1988.

6. Pavis, Patrice *Pojmovnik teatra,*ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004.

7. Pfister, Manfred *Drama* Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.

8. Reza, Yasmina *Bog masakra* (kazališni prijevod)

9. Schechner, Richard *Enviromental theater*, Hawthorn books, INC, New York, 1973.

10. Senker, Boris *Redateljsko kazalište*, Prolog 6. Patrice Pavis *Pojmovnik teatra,* ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004.

11. Škreb, Zdenko i Stamać, Ante *Uvod u književnost, teorija, metodologija***,** Biblioteka Posebna izdanja, nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.

http://www.hnkvz.hr/ , pristupljeno 15.9.2016.

https://books.google.hr/books?id=YSUUONfamiEC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=axioms+for+environmental+theatre+schechner&source=bl&ots=c6ynV6cCSR&sig=d_7YFKzYpC6PPbDEyPRl6rgFX_s&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjM2O_Qxq3PAhWLaRQKHQhVAekQ6AEIXDAJ#v=onepage&q=axioms%20for%20environmental%20theatre%20schechner&f=false, pristupljeno 26.9.2016.