

Prostornost izvedbe u predstavi Leica format

Bosanac, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:693748>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije

Luka Bosanac

**PROSTORNOST IZVEDBE
U PREDSTAVI *LEICA FORMAT***

Rijeka, 2020.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije

Luka Bosanac

**PROSTORNOST IZVEDBE
U PREDSTAVI *LEICA FORMAT***

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Puljar D'Alessio

Rijeka, rujan, 2020.

Juri.

Mojem suputniku i supatniku.

Suvremeno izvedbeno stvaralaštvo, kao i suvremena humanistička teorijska misao, fenomenu prostora ne pristupa isključivo kao prema pukom, unaprijed zadanom, neutralnom okviru, unutar kojeg se zbivaju određeni procesi, a pojedini entiteti naprosto nalaze svoje mjesto. Već mu se pristupa kao samostalnom organizacijskom principu, kao kompleksnom društvenom i umjetničkom procesu. Primjer iz izvedbenog stvaralaštva u kojem se ogleda takva specifična prostornost jest predstava Leica format, nastala u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, 2019. godine, prema istoimenom romanu Daše Drndić. Toj se predstavi u ovome radu pristupa iz aspekta prostornosti izvedbe utemeljenoj na strukturi dramatizacije epskog djela koje tematizira odnos grada, povijesti i pojedinca, a u kojemu specifični geografski prostor već služi kao središnji organizacijski princip. Za potrebe pisanja analize ovog izvedbenog djela iz aspekta prostornosti poseže se za analitičkim konceptima iz teorijskih refleksija na fenomen prostora Henrija Lefebvrea, Edwarda Soje i Hansa-Thisa Lehmana, dok će teorijske refleksije bell hooks i Michela Foucaulta poslužiti za širi uvid i bolje razumijevanje problematike prostora i prostornosti. Važno je i napomenuti da je spomenuta promjena u istraživačkom pristupu prostoru i prostornosti dio tzv. prostornog obrata koji se dogodio unutar suvremene društvene humanistike. Tako se u ovome radu daje i osvrt na promjenu istraživačkog fokusa unutar humanističke teorijske misli, ali i bavi reperkusijama koje je takva promjena imala na izvedbene umjetnosti.

KLJUČNE RIJEČI: dramatizacija, otrećivanje, prostornost, scenska adaptacija

UVOD

Na samom koncu siječnja 2019. godine, imao sam premijeru predstave *Regoč*, u režiji Olje Lozice, a u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca. U predstavi sam sudjelovao u svojstvu asistenta režije. Dakle, u svojstvu člana autorskog tima predstave, člana tima koji se bavi pitanjem kako odnosno putem kojih mehanizama stvoriti kazališnu predstavu (u slučaju predstave *Regoč* predstavu za djecu). Specifičnost moje pozicije nalazi se u tome što po svojem fakultetskom obrazovanju ne pripadam pojedincima osposobljenima za bavljenje pitanjima putem kojih mehanizama i kako stvoriti kazališnu predstavu, već prije za bavljenje pitanjima što bi značilo ono što uviđamo na sceni, tijekom same izvedbe ili na primjer što impliciraju odnosi između autorskog tima i izvođača, odnosi među članovima autorskog tima ili kakvi su odnosi među članovima ansambla. Drugim riječima, studirajući *kulturalne studije*, interdisciplinarno područje koje, najjednostavnije rečeno, društvene fenomene analizira koristeći književno-teorijske alate, osposobljavan sam za bavljenje hermeneutikom odnosno za interpretiranje društvenih fenomena i društvenih pojava i situacija. U tom smislu, više sam opterećen pitanjem 'što' i značenjima koja se uspostavljaju povrh procesa, nego pitanjem 'kako' odnosno samim procesom. Ipak, u svojstvu asistenta režije, kao izvedbeni radnik, a ne kulturolog-istraživač na terenu, bio sam opterećen samim procesom. U ožujku iste godine, započinjem s radom na predstavi *Leica format*, prema istoimenom romanu Daše Drndić, u režiji Franke Perković i u dramatisaciji Gorana Ferčeca. Također u svojstvu asistenta režije, kao član autorskog tima, a ne kao nezavisni istraživač i interpretator kako bi možda i priličilo mojem fakultetskom humanističkom obrazovanju. Specifičnost ove predstave jest što govori o gradu, što se grad uspostavlja kao protagonist oko kojeg i zbog kojeg se sve događa, što na specifičan način uokviruje jedan geografski prostor. Ili kako je i pisalo u nekim najavama predstave: *Leica format* – predstava o Rijeci, Rijeka u predstavi. Potonji natpis me i naveo na razmišljanje o prostoru i mogućnostima prostora. Na osvještavanje prostora kao fenomena koji naprosto jest (bez uplitanja ljudskog promišljanja povrh njega samog) i kao fenomena koji jest onoliko koliko se i kako individualno ljudsko promišljanje angažira u njegovoj konstrukciji. Na taj način i sudjelujući u procesu stvaranja predstave i svjedočeći procesu stvaranja predstave koju mogu opisati kao 'prostor u prostoru' i 'prostor o prostoru' se i rodila ideja o *prostornosti izvedbe*. Ovaj put, za potrebe diplomskog rada, iako je konstitutivno za ideju, bivanje u procesu ostaje sekundarno, a u prvi plan dolazi spomenuto bivanje povrh procesa, a s time i pokušaj analize i interpretacije stečenog iskustva i rezultata do kojeg smo svi kao ekipa predstave došli.

METODA, STRUKTURA I CILJ

Rad je podijeljen u dvije cjeline. U fokusu prve cjeline nalazi se smjena paradigme unutar humanističkih znanosti odnosno fenomen koji se naziva *prostornim obratom*, kao i reperkusije koje je imao na izvedbene umjetnosti. Potom se fokus prebacuje i na teorije prostora bell hooks, Michaela Foucaulta, Hansa-Thiesa Lehmana, Henrija Lefebvrea i Edwarda Soje. Dakle, prva cjelina donosi i kratki pregled teorijskih refleksija navedenih autora na fenomen prostora i njihove ključne koncepte. Druga cjelina rada pak u svoje središte stavlja analizu slučaja prilikom koje će se posegnuti za Lefebvreovim, Sojinim i Lehmannovim konceptima, a teorijske refleksije hooks i Foucaulta poslužit će za osvjetljavanje različitih klasifikacija i pristupa fenomenu prostora. Dakle, predstavu *Leica format* – nastale u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca 2019. godine (prema istoimenom romanu Daše Drndić iz 2003. godine) – analizirat će se iz aspekta prostornosti izvedbe, a sama analiza predstave također je podijeljena je na dva dijela. Na dio koji se bavi odnosom dramatizacije i prostornosti, i na dio koji se bavi odnosom scenske adaptacije i prostornosti.

U ovome radu, pored teorijskog pregleda, koristit će se i interpretativni pristup prilikom analize slučaja odnosno istraživanja prostornosti izvedbe na primjeru predstave *Leica format*. Prilikom analize predstave, kombinirat će se teorijski alati iz područja humanističkih teorija prostora, ali, kako je predmet analize slučaja iz područja izvedbenih umjetnosti, i iz područja teorije izvedbe odnosno izvedbenih studija (eng. performance studies). Iz polja humanističkih teorija prostora odabrani su, dakle, Henri Lefebvre i Edward Soja, a iz polja izvedbenih studija rad se oslanja na koncepte Hansa-Thiesa Lehmana.

Cilj ovoga rada jest povezati humanističko promišljanje fenomena prostora i studije izvedbe, ne zato što studije izvedbe u svojim razmatranjima isključuju ili nedovoljno uključuju aspekt prostora, nego zato što suvremene tendencije u izvedbenom stvaralaštvu, kao i u analitičkom promišljanju izvedbe, tretiraju prostor kao ravnopravni element, kao dramaturšku funkciju, kao materijal koji je relevantan u onome obimu u kojemu to može biti i dramski tekst, izvođačko tijelo i sl. Suvremena misao i stvaralaštvo prostor, dakle, ne tretiraju kao puki arhitektonski objekt, kao praznu kutiju koju treba privremeno popuniti sadržajem odnosno, za kontekst izvedbenih umjetnosti točnije rečeno, događajima. Parafrazirajući tvrdnju Hansa-Thiesa Lehmana (2004) iz knjige *Postdramsko kazalište*, radi se o otklonu od dramskog teksta kao regulativnog principa izvedbe koji je rezultirao preobrazbom ostalih elemenata izvedbe poput prostora u samostalne scenske principe. Može se stoga reći i da je

cilj ovoga rada na primjeru predstave *Leica format* analizirati upravo prostor kao regulativni princip izvedbe oslanjajući se na humanističke teorije prostora, kao i na teorije koje progovaraju o prostoru iz aspekta *izvedbenih studija*.

PROSTORNI OBRAT

Tijekom 1990-ih godina u humanističkim i društvenim znanostima sve se više odustaje od tzv. apsolutnog poimanja prostora. Prostor se sve manje doživljava kao „neutralnu rešetku u koju su kulturalne razlike, povijesna memorija i društvene organizacije naprosto upisane“, a što je dovodilo do toga da je „prostor funkcionirao kao puki organizacijski princip, ali je uglavnom bio izostavljen iz analitičke obrade“ (Gupta i Ferguson, 2009: 7). Drugim riječima, prostor se prestaje doživljavati kao statično i fiksirano spremište u kojem (se) (z)bivaju drugi entiteti ili procesi (Brković, 2013). Teorijske refleksije sve manje govore o prostoru kao pukom okviru koji će naknadno biti ispunjen i počinje ga se analizirati kao rezultat društvenih procesa odnosno i prostor se počinje promatrati kao točku artikulacije društvenih silnica. Dolazi do inauguracije prostora kao društvenog fenomena. Kulturalna geografkinja Doreen Massey (1994) navedeni problem da se prostor doživljava kao neutralnu rešetku opisuje kao vezanost uz mjesto, kao projekciju osjećaja ukorijenjenosti koji je proizlazio iz stava da su mjesta homogena i stabilna, a što implicira sliku kulture kao mnoštva otoka. 'Krizna mjesta' nastaje uslijed globalizacijskih procesa koji dovode do kompresije prostora (i vremena), do vizure u kojoj nam se sve čini bližim. Odnosno, uslijed navedenih procesa dolazi do osvještavanja povezanosti s ostatkom svijeta, do osvještavanja društvenih i političko-ekonomskih tokova što uzdrma dotadašnja uvjerenja o cjelovitosti i koherentnosti mjesta kojima pripadamo. Dolazi do geografske fragmentacije, tj. vizure u kojoj su mjesta tek fragmenti neke cjeline, a ne neovisni i odvojeni 'otoci'. Mjesta kao fragmenti impliciraju da je u njima kao pojedinačnostima upisana kompleksnost kulturalnih događanja i procesa. Da se u njima kao pojedinačnostima ogledaju tokovi koji čine mrežu relacija iz koje se može izvući potom šira slika cjeline, točnije društva. Pritom, važno je napomenuti da kao što mjesta više ne možemo smatrati, uslijed globalizacijskih procesa, izoliranim dijelovima, isto tako niti prostor svijeta ne možemo smatrati koherentnom cjelinom. Ingold prema Parkinu (2007: 3) tako ističe ideju holizma kao procesa u kojem se trasiraju veze između etnografskog fenomena i šire slike društva odnosno iznosi tezu da je „društveni i osobni život neprestano u toku i otvoren, da se širi u različitim smjerovima i da nije ograničen ikakvom totalizirajućom cjelinom“ (ibid, str. 3). Drugim riječima, živimo u svijetu tokova i procesa, a ne u svijetu

izoliranih i zaokruženih objekata. Ovakvo stanje zahtjeva, naposljetku, i novi koncept mjesta koji je u otklonu od prethodnog, reakcionarnog osjećaja za mjesto povezanog uz spomenuto apsolutno poimanje prostora. Massey (1994) tako razrađuje i progresivni koncept mjesta koji podrazumijeva sljedeće tvrdnje: da su mjesta procesi – točke artikulacija društvenih interakcija; da granice mjesta ne znače podjelu – različita mjesta nisu suprotnosti jer su sva mjesta uvijek dio onoga što se nalazi izvan određenih granica¹ (kao što je i ono izvana dijelom onoga unutra); da su mjesta puna unutrašnjih konflikata – nema cjelovitosti u identitetu; i da sve navedeno ne poriče specifičnost mjesta – svako mjesto konstelacija je, kao što je rečeno u prvoj tvrdnji, širih društvenih odnosa, koji se ne ukrštaju isto ni na kojem drugom mjestu. Navedene tvrdnje impliciraju relacijski pojam prostora koji je u otklonu od, na početku spomenutog, apsolutnog pojma prostora. Ako je mjesto označavalo konkretni etnografski i geografski fenomen koji se proučavalo isključivo vertikalno, znači izolirano od konteksta (i ostalih mjesta) koji ono okružuje i jedino s obzirom na užu lokaciju koja je odabrana za istraživanje, uslijed globalnih političko-ekonomskih promjena koje su i humanističke discipline navele na drugačiji analitički pristup, pojam mjesta ustupa svoju poziciju pojmu prostora. Pojam mjesta, s jedne strane, implicirao je strogu vezanost za lokaciju i isključivao je procesualnost i kontinuiranu prisutnost društvenih tokova. Pojmu prostora, s druge strane, imanentna je svijest o procesima i tijeku stvari. „Prostor ne postoji izvan procesa koji ga definiraju“ (Harvey prema Brković, 2013: 122), „proces se ne zbivaju u prostoru, nego definiraju vlastiti prostorni okvir“ (ibid). Dakle, unutar kulturalne geografije dolazi do afirmacije progresivnog koncepta mjesta što rezultira udaljavanjem od analiziranja isključivo izolirane fizičke lokacije, a približavanjem prema kontekstualnoj analizi koja mjesto reafirmira kao prostor koji je prije svega kulturni proizvod. Istraživanja prostora tako se više približavaju društveno-humanističkim disciplinama, poput sociologije, antropologije, pa i književne teorije. Takva istraživanja prostora inzistiraju i na njegovim simboličkim dimenzijama, a ne samo na fizičkim. „Otvoraju se pitanja kako se prostor značenjski oblikuje, koji su procesi stvaranja [mjesta] i kakvog su značenja prijevori oko prostora“ (Čapo i Gulin Zrnić, 2011: 10). Prostorni obrat tako se odnosi na promjenu u analitičkom promišljanju i teorijskim refleksijama na prostor u kojoj dolazi do povezivanja materijalnih (fizičkih)

¹ Doreen Massey (1994) isto tako tvrdi da se granice nekog mjesta mogu tek uvjetno odrediti. Naime, društveni odnosi se možda ukrštaju na nekoj lokaciji, ali ti isti odnosi se tu ne prekidaju već svoj tok nastavljaju dalje. Mjesta ostaju specifična iako su dijelom istih društvenih tokova jer se oni ni na jednom mjestu ne ukrštaju isto. A tome je tako jer je *geometrija moći* rezultirala stanjem u kojem različiti pojedinci i društvene skupine zauzimaju različite pozicije u globalnim tokovima, ali i unutar samog mjesta. Stoga osjećaj mjesta i svijeta u globalu nije isti za sve pojedince i društvene skupine. Autorica kao odlučujući faktor u osjećanju mjesta i prostora navodi i entitete poput rase, roda i dobi.

prostora s mentalnim (kognitivnim) prostorima. No, važno je napomenuti da su i prije 1990-ih autori poput Michela Foucaulta i Michela de Certeau pristupali prostoru naglašavajući njegovu simboličku dimenziju. Pogotovo je ključno Lefebvreovo uvođenje koncepta *življenog prostora* (o kojemu će biti riječi u kasnijim poglavljima) tijekom 1970-ih. Dakle, i prije 1990-ih se interes prebacuje na ljudsko iskustvo prostora i njegov kulturalni značaj, ali unutar prostornog obrata 1990-ih način govora o prostoru se mijenja tako što se o njemu ne govori isključivo iz aspekta ljudskog iskustva koje ga poput nekog okvira ispunjava sadržajem, nego se o prostoru počinje govoriti kao o samostalnom entitetu, a ne usputnoj pojavnosti. „Želi se prostor [mjesto] istaknuti kao narativ za sebe“ (Rodman, 1992: 642). Važno je istaknuti i da je *prostorni obrat* istovremeno i kritika historicizma. Historicizam kao teorijski pristup odnosi se na povijesno-vremensku perspektivu promatranja društvenih fenomena, procesa i pojava i kao takav izostavlja kompleksnost prostornog aspekta. Odnosno, prostor se iz povijesno-vremenske perspektive promatra, ako se promatra, isključivo kao fizička lokacija koja se mijenja uslijed nekakvih događanja. Prostor je uglavnom promatran kao teritorij koji u nekom vremenskom odsječku mijenja svoje okvire odnosno granice. Prostorni obrat u tom smislu znači zamjenu povijesnog interpretiranja kontekstualnim uokvirenjem, a kontekst kao koncept sinkronijske prakse implicira proizvodnju svakidašnjeg, suvremenog okvira događanja (Šuvaković, 2015). Prostorni obrat kao kritika historicizma zapravo označava i promjenu unutar suvremene društveno-humanističke misli radi koje dijakronijski pristup u proučavanju – kronološki, u vremenskom slijedu, biva zamijenjen sinkronijskim pristupom u proučavanju – bez vremenskog slijeda, uzimajući u obzir recentni trenutak.

PROSTORNI OBRAT I IZVEDBENE UMJETNOSTI

Izvedbene umjetnosti kao diskurzivne prakse, kao (re)prezentacije prostora ne upućuju na prostore koji već postoje u zbilji, nego tijekom same izvedbe, u samom činu izvedbe, proizvode prostore odnosno performativno ih uspostavljaju. To će značiti da sam čin izvedbe ne mora biti referencijalan, ne mora odražavati neki unaprijed postojeći entitet (prostor), već se uzastopnim radnjama proizvodi novo, vlastito i samostalno značenje, koje onda figurira kao neovisna konstrukcija odnosno koje predstavlja samo sebe. U tom smislu, performativno uspostavljanje znači i autoreferencijalnost – upućivanje na vlastitu konstruiranost, a ne čin predstavljanja postojećih entiteta i obilježja s kojim se samo potvrđuju kao norma koja je također nastala uzastopnim ponavljanjem određenih radnji, a zbog kojeg su se zacementirale kao opće-prihvaćena društvena pojava. Takav performativni karakter izvedbenog prostora,

njegov potencijal proizvodnje novog značenja, kao i potencijal konstrukcije novog reda, implicira njegov udio u sociokulturnoj proizvodnji prostora što svakako i izvedbene umjetnosti uvodi u domenu prostornog obrata. U fokusu se, dakle, nalazi također svojevrsni proces, a ne isključivo samorazumljiva fizička lokacija odnosno arhitektonski objekt. Iako, problematično je smatrati arhitektonski objekt nekakvog kazališta ili neke druge institucije kao fizičku lokaciju samorazumljivom stoga što na materijalno oblikovanje prostora utječu gospodarski, ideološki i tehnološki čimbenici, a takva *društvena proizvodnja prostora* neminovno utječe i na *društvenu konstrukciju prostora* odnosno na „stvarnu transformaciju prostora – ljudskim društvenim razmjenama, sjećanjima, predodžbama i svakodnevnim korištenjem materijalnog okružja – u prizore i radnje koji nose simboličko značenje“ (Low prema Čapo i Gulin Zrnić, 2011: 30). Prema tome, performativni karakter izvedbenog prostora zapravo jest ekvivalentan spomenutoj društvenoj konstrukciji prostora, radi čega prostorni obrat u domeni teorijskih istraživanja izvedbenih umjetnosti treba promatrati kao rezultat performativnog² obrata u teorijama kulture početkom 1990-ih godina. Sve do kasnih osamdesetih godina 20. stoljeća kulturu se promatralo tekstualno, što će značiti da je društveni život organiziran kao strukturirani skup znakova i simbola koje se potom treba 'pročitati', pa i interpretirati (Bachmann – Medick, 2013). Performativni obrat u društvenoj humanistici, s druge strane, rezultirao je promjenom istraživačkih perspektiva, odnosno u vidno polje ulazi metafora “kulture kao izvedbe“ radi čega je u pojam performativa valjalo eksplicitno uključiti i tjelesne radnje/činove³ (Marjanić, 2011).

Za ovo poglavlje – jer govori o prostornom i performativnom obratu - konstitutivna je konceptualizacija prostora koju Erika Fischer-Lichte⁴ daje u djelu *Estetika performativne umjetnosti*. Autorica, naime, u njemu eksplicitno razdvaja pojam prostora od pojma prostornosti. Za nju je pojam prostora vezan uz statičnost i fiksiranost, a pojam *prostornosti* uz dinamičnost i fluidnost. Drugim riječima, uz nestalnost i tranzitornost. Prostor, u kojem i na kojem se događa izvedba, nastavlja postojati, nepromijenjenih (fizičkih) obilježja, i nakon

² Pojam performativa u humanistički diskurs uveo je britanski filozof jezika John L. Austin, 1955. godine kada je održao niz predavanja na Harvardskom sveučilištu pod nazivom *How to do things with words*. Performativ, dakle, navodi Austin (1962) ima svoj korijen u glagolu 'to perform' koji je u bliskoj vezi s riječju 'akcija'. To nas navodi na zaključak da cilj performativa nije samo izgovor odnosno nešto izreći, nego nešto i učiniti, tj. djelovati. Ili prema Blečić (2015), radi se o razlikovanju performativa i konstativa. „Konstativi su iskazi kojima se nešto tvrdi, oni mogu biti istiniti ili neistiniti, a performativi su iskazi kojima se čini neka radnja i ne mogu biti istiniti ili neistiniti“ (ibid, str. 226).

³ Vidi u: Butler, J. (1988) *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*.

⁴ Njemačka teatrologinja. Najpoznatija je po svojim knjigama *Semiotika kazališta* (*Semiotik des theatres*) iz 1983. godine, *Povijest drame I i II* (*Geschichte des Dramas*) iz 1990. godine i *Estetika performativne umjetnosti* (*Ästhetik der Performativen*) iz 2008. godine.

trajanja izvedbe, kao što je postojao i prije njenog početka. A prostornost, s druge strane, „ne postoji prije ili poslije izvedbe, nego se – kao i tjelesnost i glasovnost – uvijek proizvodi u i tijekom izvedbe“ (Fischer-Lichte, 2009: 130). Nadalje, autorica takav pojam prostora opisuje koristeći naziv geometrijski prostor, a suprotstavlja mu naziv *performativnog prostora* koji označava rezultat dobiven prostornošću⁵. Rezultat kojemu je svojstven karakter događaja, a ne objekta. Performativni prostor se uspostavlja, prema Fischer Lichte (2009), kroz tri strategije. Prva strategija je strategija 'praznog' prostora u kojem kretanje izvođača i publike nije ograničeno. Druga strategija je strategija vlastite kreacije i uređivanja prostora, vlastitog zadavanja nekih koordinata, pomoću koje se istražuje nove mogućnosti odnosa između izvođača i publike. A treća strategija je strategija eksperimentiranja s postojećim, unaprijed danim prostorima koje se puni novim mogućnostima. Ovu trijadu strategija možemo nazvati i strategijama proizvodnje (performativnog) prostora. Sve tri strategije podrazumijevaju istraživanje novih mogućnosti odnosno prostornost kao radikalnu otvorenost prema novim izvedbenim mogućnostima.

Dakle, prostorni obrat unutar izvedbenih umjetnosti možemo opisati kao davanje prostoru karakteristiku izvođenja odnosno posljedično tome shvaćanje prostora kao izvedbe, ali i izvedbe kao prostora. Prvo shvaćanje odnosi se na perspektivu koja u prvi plan stavlja sam čin izvedbe, strukturirani niz neverbalnih (tjelesnih) i verbalnih radnji, čijim se uzastopnim ponavljanjem određena značenja konstruiraju i konstituiraju (potvrđuju), ali se završetkom svake izvedbe nanovo i dekonstruiraju i 'raspadaju'. Prostor kao izvedba tako podrazumijeva događajnost i temporalnost. Drukčije rečeno, podrazumijeva umjetničko djelo bez djela (konačni rezultat ne postaje konkretni objekt), i umjetničko djelo koje u svojem samom početku računa i prepušta se prolaznosti. Drugo shvaćanje, shvaćanje izvedbe kao prostora vezuje se uz koncept *praznog prostora*. Peter Brook (1972) u svojoj istoimenoj knjizi navodi

⁵ U *Semiotici kazališta* Erika Fischer-Lichte pristupa prostoru kao elementu u konstituiranju kazališnog koda. Baza kazališnog koda jest trokut A/X/S. A (kao *actor*) označava izvođača koji predstavlja X (neki lik), a S (kao *spectator*) označava gledatelja koji to promatra. A odnose među točkama tog trokuta oblikuje a) način na koji je prostor postavljen - gdje se izvedba događa, na kojoj je lokaciji i unutar kakvog okoliša, ali i dioba prostora igre od prostora promatranja, i b) prostorna sredstva poput rasvjete, dekoracije i rekvizite. Isto tako, navedeno specifično materijalno prostorno oblikovanje, uvelike je određeno „društvom u kojem se izvedba događa, pa ono funkcionira i kao znak vrijednosti i ideja koje se u njemu primjenjuju i na taj način prevladavaju. Dakle, prema Fischer-Lichte (1992), bazični kazališni kod organiziran je prema nekakvom prostornom principu, a prostorni princip neminovno odražava i neke društvene principe, pa se prema tome i u kodu A/X/S ogledaju i društveni principi. Kao primjer toga navodi se potpuna separacija gledališta od pozornice u 19. stoljeću. Izvođači na pozornici počinju igrati kao da publike nema, a publika ostaje skup pasivnih pojedinaca kojima je zabranjeno bilo kakvo sudjelovanje u izvedbi. Tu pojavu autorica vidi kao primjer lišavanja kazališta društvenosti – niti izvođači tako vide one koje predstavljaju, niti oni koji su predstavljeni vide sebe međusobno. Kratki osvrt na ovo djelo Erike Fischer-Lichte više služi kao usputna kontekstualizacija autoričinog pristupanja prostoru u kontekstu izvedbene umjetnosti odnosno kazališta, nego što se u njemu nastojalo prikazati specifičnu teorijsku refleksiju na fenomen prostora.

primjer čovjeka koji hoda praznim prostorom, a da bismo tu situaciju mogli nazvati kazalištem, još nam je jedino potrebna osoba koja će gledati čovjeka kako hoda (praznim) prostorom. Dewsbury (2000) navedeni primjer, pa time i koncept praznog prostora tumači tako što odbacuje pitanja na koja odgovarajući stižemo do razloga pojavljivanja čovjeka na pozornici. To su pitanja poput: tko je on, zašto je ovdje, što želi napraviti, itd. Odbacujući navedena pitanja, a time i razloge čovjekovog pojavljivanja navedeni performans „vidimo kao čin oprostornjivanja, a ne kao situaciju iz koje će se graditi priča o nekom karakteru“ (ibid, str. 7). Takav otklon od dubinske dimenzije odnosno psihologizacije koja može dovesti do konstrukcije lika kojeg neki izvođač ili izvođačica predstavljaju karakteristika je postdramskog kazališta⁶. Dakle, prazni prostor u domeni postdramskog kazališta označava prostor ispražnjen od geneze problema do koje se dolazi odgovarajući na gore navedena pitanja, prostor u kojem ne postoji lik, nego izvođač/ica koji/a ne reprezentira nekog drugog, nego prezentira samog ili samu sebe, 'ovdje i sada', prostor koji nije ispunjen unaprijed danom pričom koju se treba scenski ispričati, prostor koji je oslobođen pred-egzistirajuće ideje i koji je prepušten *vlastitoj konstrukciji*. U tom smislu, izvedba nije ništa drugo do prostor, ništa drugo do organizacijski princip sama po sebi. Postdramsko kazalište, može se reći, u otklonu je od historicizma, dijakronijske potrage problema koji će postati opravdanje za scenska zbivanja, pa prema tome izvedba kao prostor operira onim elementima koje nalazi u sadašnjem trenutku, ovdje i sada, dovodeći ih u odnose koji neće privilegirati igru nijednog od elemenata. Zaključno, prva perspektiva označava punjenje i pražnjenja, proces konstrukcije i dekonstrukcije značenja, koji je obilježen događajnošću i temporalnošću. Druga perspektiva odnosi se na prostor kao izvedbeni organizacijski princip, kao mrežu elemenata. A specifičnost mreže (elemenata) jest da svaka njena točka posjeduje jednaku važnost, a istovremeno i da je svaka točka mreže povezana sa svim ostalim dijelovima mreže (Stanković, 2020). Ove dvije komplementarne perspektive tako tvore koncept *prostornosti izvedbe*.

Predstava Leica format odabrana je za analizu utoliko što se u njoj ne ogleda samo perspektiva prostora kao izvedbe, perspektiva konstrukcije i dekonstrukcije, odnosno prolaznosti koja i jest specifičnost svih izvedbenih umjetnosti. U Leici format istovremeno se ogleda i perspektiva izvedbe kao prostora, što bi značilo izvedbe kao uspostavljanja prostora, kao one koja stoji ispred fizičkih zadatastih u kojima se događa. Kao one koja ovladava tim istim fizičkim zadatastima. Leicu format, stoga što uz inherentnu perspektivu *prostora kao*

⁶ O postdramskom kazalištu detaljnije u poglavlju o Hansu-Thiesu Lehmannu, str. 16-19.

izvedbe, sadrži i komplementarnu perspektivu *izvedbe kao prostora*, može se opisati i kao *proces otrećivanja*. Kao proces prevladavanja fizičkih i ideoloških zadataki nekog prostora.

ODABRANE TEORIJE: HOOKS I FOUCAULT

Kao što je rečeno u uvodu, pregled teorijskih refleksija bell hooks i Michela Foucaulta služi kako bi se osvijetlilo neke od ključnih klasifikacija i poimanja fenomena prostora, a koje su obilježile društveno-humanističku misao druge polovice 20. stoljeća. Ujedno, ove su teorijske refleksije važne i stoga što su utjecale na to da se promijeni pristup u istraživanjima prostora i prostornosti.

bell hooks

bell hooks, pravog imena Gloria Jean Watkins, Afroamerička je teoretičarka čije područje interesa jest intersekcionalnost. Točnije, preplitanje entiteta rase, klase i roda. No, za potrebe ovoga rada fokus će biti na onim njenim teorijama i tezama koje daju novo svjetlo u promišljanju društvenog prostora. U tom smislu, važna je njena knjiga eseja *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics* iz 1990. godine i esej *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, ali i knjiga koja je njeno najpoznatije djelo *Feminist Theory: From Margin to Center* iz 1984.

Važno je istaknuti da se bell hooks, kao što naslovi njenih knjiga i eseja i sugeriraju, u svojem promišljanju društvenog prostora eksplicitno bavi konceptom margine i njenim političkim potencijalom. Važno je prije toga objasniti na koji način autorica kontekstualizira vlastito bavljenje marginom. Naime, u svojim teorijskim refleksijama ističe politički potencijal postmodernizma odnosno njegov značaj za suvremeno iskustvo pojedinaca pripadnika crnačkih društvenih skupina. Najveći doprinos postmodernizma, tvrdi hooks (2015), vidljiv je u tome što mnoge druge društvene skupine s crnim stanovništvom dijele osjećaj alijenacije, nesigurnosti i gubitka čvrstih entiteta. Odnosno, radikalnost postmodernizma jest u tome što nas je uputio na „senzibilitet koji prelazi granice klase, rase, roda, itd. koji mogu biti plodno tlo za konstrukciju [nove] empatije (...), što uključuje i glasove izmještenih, marginaliziranih, eksploatiranih i potlačenih članova crnih društvenih skupina“ (ibid, str. 54-57). Politički potencijal postmodernizma, dakle, jest što vodi svojevrsnu *politiku razlike*. A takva postmoderna kultura, koja kritizira esencijalističke interpretacije socijalnog identiteta - što će značiti inzistiranje na univerzalnosti ljudskog iskustva i statičnosti identitet – a rezultat takve kritike jest ideja decentriranog subjekta,

smatra prostorom (sic!) u kojem se „mogu proizvesti uvjeti za nove i varirajuće forme povezivanja“ (ibid str. 63). Postmodernistički otklon od univerzalizacije ljudskog iskustva uvodi u humanističku teorijsku misao i koncept *fragmentacije*. Entiteti poput 'žena', 'muškarac', 'crnac', 'bijelac', 'homoseksualac', 'heteroseksualac', itd. podrazumijevaju cjelovitost, cjelovitost koja poopćava i zaboravlja specifičnosti i razlike pojedinačnog. Fragmentacijom odnosno rastakanjem totalizirajuće cjeline koju tvore svaki od navedenih entiteta uvode se partikularnosti konstitutivne za, prema Hooks, *politiku lokacije*. „Pitanje prostora tako postaje pitanje pozicioniranja, odnosno lociranja: ne samo geofizička umještenost nego još više i naša 'socijalna lokacija' (definirana rasom, etničnošću, klasom, religijom, rodom, seksualnom i političkom orijentacijom, institucionalno i dr.) obilježava način našeg spoznavanja (...)“ (Čapo i Gulin Zrnčić, 2011: 47). Politika lokacije tako je vezana uz pravo na razliku, pravo na postojanje višestrukih, međusobno različitih subjektiviteta.

Na taj način bell hooks kontekstualizira vlastiti koncept margine. Može se zaključiti, dakle, da *margina* označava prije svega nečiju socijalnu lokaciju, nego fizičku distanciranost od centra u kojem je koncentrirana moć i u kojem se proizvodi dominantna ideologija. bell hooks i tvrdi da se ono odnosi na „proizvodnju prostora unutar dominantne kulture“ (2015: 228), da ono ne znači odsustvo iz cjeline, nego vizuru cjeline iz specifične socijalne lokacije. Autorica navodi vlastito iskustvo življenja u segregiranoj crnačkoj obitelji kao primjer margine: „Živeći kao što smo živjeli mi, na specifičan smo način vidjeli stvarnost. Vidjeli smo ju iznutra prema van, ali i iz van prema unutra. Odnosno, spoznavali smo i centar iz pozicije margine, ali i marginu iz pozicije centra. Razumjeli smo oboje. Takav način viđenja stvarnosti osvijestio nas je da je cjelina sastavljena i od centra i od margine“ (ibid., str. 229). Drugim riječima, društveni prostor konstituiran je i od centra i od margine, a ne samo od centra. Osvještavanje toga odvodi nas od shvaćanja margine isključivo kao depriviranosti, kao prostora iz kojeg treba pobjeći u centar, kao da margina označava jedino isključenost i izoliranost od ostatka društva. Margina svakako jest isključenost, ali ujedno je i prostor prednosti, a kao takav i prostor otpora. bell hooks (ibid) nastavlja s vlastitim primjerom, pa navodi da je kao Afroamerikanka pohađala većinski bjelačko sveučilište i da je tako stjecala uvid u to kako centar funkcionira. Pritom, kritički se odnosila prema znanju koje je dobivala i to tako što je nastojala prepoznati koje akademske diskurzivne prakse dovode do asimilacije nje, kao crkinje, i diskriminacije. Dakle, kao studentica na većinski bjelačkom sveučilištu spoznavala je kako funkcionira centar, ali je zadržavala i vlastitu marginalnu poziciju. hooks tako navodi da stvara „razliku između marginalnosti potkovane opresivnim strukturama i marginalnosti kao prostora otpora“ (ibid, str. 235) odnosno pojam margine nadograđuje

moćnošću radikalne otvorenosti i novih mogućnosti i tako stvara potencijalni, što bi Soja nazvao (1996), *Trećiprostor* kojim se želi narušiti dominaciju centra naspram margine. Važno je naglasiti da hooks ne izostavlja da margina implicira i depriviranost, ali svoj koncept margine definira i kao način života (življeni prostor, op. a.) u kojem leži politički potencijal, potencijal otpora. A taj potencijal se ostvaruje tako što odlučimo ostati margina kritički se osvrćući na djelovanje centra, odbijajući da nas marginom čini jedino nametnuta depriviranost. Drukčije rečeno, margina i sama odabire ostati Drugi, a odbija isključivo autoritativno utvrđivanje vlastitog položaja.

Michel Foucault

Michel Foucault francuski je teoretičar čije je djelo uvelike utjecalo na humanističku teorijsku misao druge polovice 20. stoljeća. Smatraju ga filozofom, iako se on sam odrekao titule filozofa., unatoč tome što je diplomirao filozofiju, kao i psihologiju. Najpoznatiji je prema svojim radovima u kojima se bavio odnosima moći i znanja i u kojima je davao kritiku društvenih institucija poput zatvora i psihijatrijskih bolnica. Veliki utjecaj izvršio je i na (post)strukturalističku teorijsku misao. Najpoznatija njegova djela su *Povijest ludila u doba klasicizma* (Folie et Déraison: Histoire de la folie à l'âge classique) iz 1961. godine, *Riječi i stvari* (Les Mots et les choses) iz 1966, *Arheologija znanja* (L'Archéologie du savoir) iz 1969. godine, esej *Ovo nije lula* (Ceci n'est pas une pipe) iz 1973, *Nadzor i kazna* (Surveiller et punir) iz 1975. godine i *Povijest seksualnosti* (L'Histoire de la sexualité) iz 1976. godine. U ovome poglavlju, s obzirom na to da se rad bavi teorijama prostora, izložit će se Foucaultov esej *O drugim prostorima* (Des espaces autres) iz 1967. godine.

Foucault prvo navodi kako je srednji vijek bio obilježen lokalizacijom (*the space of emplacement*). Mjesta su se smatrala koordinatama društva i postojala je podjela na sveta i profana mjesta, zemaljska i nebeska mjesta, itd. Takva hijerarhija mjesta unosila je svojevrstni red u srednjovjekovno društvo. Nakon uspostavljanja heliocentričnog sustava, lokalizacija biva zamijenjena prostiranjem (*extension*). Osvještava se neprestano i simultano kretanje stvari i prostora (Zemlje). Naposljetku, prostiranje biva zamijenjeno raspoređivanjem (*the site*) koje je obilježeno blizinom različitih elemenata u prostoru⁷. Odnosno, Foucault govori o skupovima odnosa, zbiljskim položajima koji određuju neki društveni red. Te prostore dijeli na dva tipa: na utopije i na heterotopije. Utopije tako predstavljaju mjesta koji nemaju stvarni

⁷ Foucault ih tako ne imenuje, ali možemo zaključiti da se ovdje radi o onome što Latour prema Hoolbrad (2011) imenuje mrežom aktanata. Svaki element je aktant, svaki element ima transformativni efekt na cijeli skup. To se odnosi na relacije između materijalnog i nematerijalnog odnosno na njihovo izjednačavanje u aktante.

prostor, pa su k tome i nestvarna. One su mjesta koja stupaju u direktnu ili obrnutu analogiju sa stvarnim prostorom društva. *Heterotopije*, s druge strane, su mjesta koja se nalaze izvan svakog drugog mjesta, a čiji se položaj ipak može odrediti. One su mjesta „koja doista postoje i koja su oblikovana u samom temelju društva – koja su nalik protupoložajima, jedna vrsta djelotvorno ostvarene utopije u kojoj se zbiljski položaji, svi drugi zbiljski položaji koji se nalaze unutar dotične kulture istodobno predstavljaju, osporavaju i izokreću“ (Foucault 1984: 10). Dakle, heterotopije su zbiljska mjesta koja u sebi nose elemente utopijskog i koja se manifestiraju samo u relaciji prema nekom drugom jestu. Foucault tako navodi i šest načela opisivanja heterotopija, tj. heterotopologije. U prvom načelu heterotopije dijeli na heterotopije krize i heterotopije devijacije, a koje su karakteristične za primitivna društva. U heterotopije krize spadaju npr. rituali prijelaza odnosno prostori prijelaza, a u heterotopije devijacije ludnice, zatvori, starački domovi, itd. U drugom načelu ističe da svaka heterotopija ima vrlo preciznu funkciju u društvu u kojem se nalazi, ali da ju društvo kroz povijest može na različite načine primjenjivati. Tako ističe primjer groblja koje je do 19. stoljeća bilo smješteno u srcu grada, a od 19. stoljeća na ovamo, u predgrađu. U trećem načelu, za Foucaulta je kazalište primjer heterotopije i ovo načelo je posebno važno za ovaj rad s obzirom na to da kroz humanističke i izvedbeno-studijske teorije prostora istražuje prostornost izvedbe na primjeru kazališne predstave. Dakle, treće načelo govori o moći heterotopije da u stvarnom prostoru u odnos dovede nespojiva mjesta i lokacije. „Vrijednost heterotopije u kontekstu izvedbe jest što nam svjedoči o tome na koje druge načine prostori i mjesta mogu biti konstituirani: posrijedi je usporedba onoga što jest s onime što također može proizaći“ (Tompkins, 2014: 29). Četvrto načelo povezuje heterotopije s vremenom. S jedne strane jest funkcija akumulacije i prezentacije vremena kao u muzejima i bibliotekama, a s druge strane jest funkcija zaustavljanja vremena odnosno heterotopije kao mjesta vječnosti. To su npr. lunaparkovi, sajmovi, plaže, godišnji odmori, itd. – prostori koji 'zaustavljaju' protjecanje stvarnog vremena. Peto načelo pretpostavlja heterotopije kao prostore u koje nije lako ući i izaći odnosno kao prostore koji mogu biti lako dostupni, kao i izolirani, teško dostupni. To mogu biti bilo koji prostori za ulazak u koji jest potrebna karta, dozvola ili posebni protokol i pravila ponašanja. Šesto načelo se odnosi na funkciju heterotopije koja se realizira između dviju krajnosti, realnog i iluzije. S jedne strane, imaju zadaću osvještavanja da je sav stvarni prostor tek iluzija, a s druge strane, imaju zadaću stvaranja još jednog stvarnog prostora, ali koji je savršen, naspram trenutnog koji je manjkav. Kao primjer savršenog stvarnog prostora Foucault navodi puritanske kolonije koje su Britanci oformili u 17. stoljeću i jezuitske kolonije u Paragvaju. A kao suprotnost kolonijama navodi bordele.

Foucault svoje heterotopije razrađuje kao koncept u kojem je sadržano i stvarno i zamišljeno, a koji ujedno i nije samo njihov puki zbroj. Heterotopija je utoliko ostvareni zamišljeni red, koliko i nije. Heterotopija možda pruža mogućnost subverzije, ali Foucault ne vidi moment otpora, kao njen konstituirajući dio. Heterotopija je prije prostor koji tek ukazuje na to da su određene druge, nove mogućnosti moguće – jer sadrži elemente utopije, ali ona sama nije prostor otpora jer da bi mogla izokrenuti zbiljske položaje, oni se u njoj moraju i ogledati, dakle nanovo konstituirati. Perpetuirati.

ODABRANE TEORIJE: LEHMANN, LEFEBVRE I SOJA

Analitički koncepti i teorije prostora sljedećih autora poslužit će za analizu predstave *Leica format* iz aspekta prostornosti. Predstavu se analizira iz perspektive odnosa dramatizacije i prostornosti, kao i iz perspektive odnosa scenske adaptacije i prostornosti.

Hans-Thies Lehmann

Njemački teatrolog i teoretičar filma i medija Hans-Thies Lehmann najpoznatiji je po svojem djelu *Postdramsko kazalište* iz 1999. godine, a u kojem prema induktivnom principu, analizirajući izvedbene uratke nastale u razdoblju od 1970-ih do 1990-ih, izvodi teorijske postavke o njihovim obilježjima, a koja je potom opisao kao postdramsko kazalište. Ukratko, postdramsko kazalište podrazumijeva one izvedbe koje se ne baziraju na dramskom tekstu. Točnije, osnovna teza Lehmannove knjige jest da se princip drame (prema Lehmannu i lingvistički tekst) i princip kazališta (izvedba) ne trebaju poistovjećivati. Da princip drame - utemeljen na fabuli i oponašanju odnosno na iznošenju sukoba između radnji koje reprezentiraju ljudi i stvaranju fikcije koja treba uvjeriti da predstavlja stvarnost - nije imanentan princip kazališta. Kazalište odnosno izvedba nije „varijabla koja ovisi o nekoj drugoj realnosti – životu, ljudskom ponašanju, itd.“ (Lehmann, 1999: 45). Kazalište odnosno izvedbena dimenzija može se razvijati vlastitom logikom, a ne logikom unaprijed zadane priče koja bi trebala reprezentirati stvarnost. Lehmann tako analizira stvaralaštvo mnogih kazališnih autora i ističe logike razvijanja njihovih radova koje idu mimo isključivo dramske logike. Nakon ovog kratkog uvoda u koncept postdramskog kazališta, važno je usmjeriti ovo poglavlje rada prema koncepti prostora. Naime, unutar *Postdramskog kazališta* Lehmann razvija i vlastitu teoriju prostora i posvećuje mu čitavo poglavlje. Stoga je bilo važno ovim uvodom kontekstualizirati Lehmannov pristup i promišljanje prostora.

Za početak valja istaknuti da Hans-Thies Lehmann također govori o svojevrsnom obratu u kontekstu prostornosti izvedbe. Obrat na koji se referira događa se oko 1980. godine. Naime, tada dolazi do značajnijeg distanciranja kazališta (izvedbe) od političke aktualizacije s jedne strane i dramske književnosti s druge. Tijekom 1960-ih neoavangardno stvaralaštvo vrši neke pomake prema vizualnoj semiotici, tvrdi Lehmann (1999), ali ona ostaje u sjeni političkih iskaza. Tijekom 1970-ih, prostornost izvedbe se sve više promišlja u kontekstu političke aktualizacije koja je svoj oblik poprimala u inzistiranju na kontaktu s publikom. Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih, napuštaju se takvi aktivistički koncepti. „Sada [1980-ih] se radilo više o tome da se postigne uranjanje gledaoca u pogled, u detalje, formalne strukture i signifikantnost (...) Postdramski prostor više ne služi drami, također ni u nekoj politizirajućoj aktualizaciji. Naprotiv, kazališni proces, obratno, postaje slikovno-prostornim iskustvom“ (ibid, str. 214).

Lehmann ističe i dvije tzv. prijetnje dramskom prostoru. To su *centrifugalni prostor* i *centripetalni prostor*. Drugim riječima, vrlo intiman prostor i golemi prostor. Ako bi dramski prostor, prema tome, bio 'srednji' prostor u kojem je moguća struktura zrcaljenja odnosno da „okvir pozornice ipak fungira kao zrcalo koje dopušta da se homogeni svijet promatrača prepozna u također u sebi dosljednom svijetu drame (...) potrebni su uzajamno zatvaranje, potpunost i samoidentitet obaju svjetova. Tek to omogućava za proces identificiranja nužnu sigurnost granice između emisije i recepcije znakova (...)“ (1999: 210). No, u slučaju kada se tijela izvođača i tijela gledateljica i gledatelja previše približe dolazi do prevladavanja fizičke i fiziološke blizine (dah, znoj, pogled, mišići, itd.) nad mentalnim značenjem. Dolazi do gubljenja distance potrebne za prenošenje znakova i signala. Nastaje „prostor centripetalne dinamike u kojoj kazalište postaje momentom suživljenih energija umjesto prenošenih znakova“ (ibid). S druge strane, u slučaju kada je velika dimenzija prostora odlučujuća u recepciji izvedbe, radi se o centrifugalnoj dinamici. „To može biti prostor koji jednostavno svojim golemim dimenzijama preteže nad opažanjem svih drugih elemenata ili ga nad-determinira, ili prostor koji izmiče zaposjedajućem promatranju“ (ibid). Centrifugalna dinamika tako je moguća u prostorima stadiona ili u onim prostorima u kojima se igra na više mjesta istovremeno, zaključuje Lehmann. Kao jedno od prostornih rješenja u predstavi *Leica format* koje nadilazi konvenciju pozornica – rampa – gledalište jest pista koja 'curi' iz proscenija po sredini partera. Na njoj predstava započinje, preko nje se uvodi likove iz prošlosti, demonstrira prakse karakteristične za život u gradu Rijeci, i sve to u neposrednoj blizini pojedinaca koji sjede u parteru i osjećaju suživljenost s izvođačkom energijom unutar nastalog centripetalnog prostora.

Centrifugalni prostor i centripetalni prostor one su tzv. prijetnje dramskom kazalištu u kojima još uvijek može biti jasno određena granica između realnog i fiktivnog. No, u slučaju u kojem neka od tih 'prijetnji' ne povlači granicu između realnog i fiktivnog, ne zato što su izvođači nedovoljno blizu ili nedovoljno daleko od gledateljica i gledatelja, nego zato što glavna odrednica takvog scenskog prostora „nije ta da simbolički predstavlja neki drugi fikcionalni svijet, nego da se ističe i zaposjeda kao realan dio i kao nastavak kazališnog prostora“ (Lehmann, 1999: 211), takav se prostor onda naziva *metonimijski prostor*. On ne funkcionira kao metafora, naglašavajući sličnosti između reprezentacije i reprezentiranoga. On ne funkcionira kao prostor u kojem promjena svjetla i scenografije sugerira npr. protjecanje razdoblja od nekoliko dana, tjedana, mjeseci ili godina ili promjenu mjesta radnje, nego kao prostor koji ostaje u „kontinuumu realnoga: svakako prostorno-vremenski uokviren isječak, ali ujedno i dio u kontinuitetu te utoliko fragment životne zbilje“ (ibid). Metonimijski je prostor tako povezan s opozicijama izvedbena hladnoća/izvedbena toplina i prezentacija/reprezentacija.. Naime, izvedbena toplina u postdramskom kazalištu ustupa mjesto izvedbenoj hladnoći, a scenska reprezentacija ustupa mjesto scenskoj prezentaciji. Izvedbena toplina povezana je s onim izvedbenim prostorima koji predstavljaju neki drugi prostor odnosno koji se referiraju na zbiljske prostore i tako stvaraju iluziju da na sceni zaista gledamo dnevni boravak, gradsku ulicu, livadu i sl. U predstavi *Leica format* ne poseže za realizmom, ali apstrahirana scenografija predstave upućuje na konkretne arhitektonske objekte grada Rijeke poput crkve Sv. Vida ili stambene zgrade u Krešimirovoj ulici koje su nekada bile hoteli. Lehmann govori o *toplini* upravo zbog mogućnosti poistovjećivanja fikcionalnog i realnog, zbog mogućnosti prepoznavanja elemenata iz zbilje koju živimo. S druge strane, specifičnost *Leice format* nalazi se i u dvodimenzioniranju scenskih subjekata - drugim riječima, u pretvaranju scenskih subjekata u *govorne površine* što za posljedicu ima izvedbenu hladnoću. Izvedbena hladnoća svojstvena je tako metonimijskim izvedbenim prostorima, odnosno onim prostorima koji se ne referiraju ni na koji zbiljski prostor niti ga nastoje igrati. Postojanje scenografskih objekata koji mogu reprezentirati stvarne arhitektonske objekte grada Rijeke ne implicira i poistovjećivanje pozornice s gradom Rijekom. Scenska zbivanja ostaju ništa drugo nego scenska zbivanja: hod s lijeve na desnu stranu ne znači npr. bježanje ili skrivanje, nego naprosto hod s lijeve na desnu stranu izvedbenog prostora, a poistovjećivanje s fizičkim prostorom grada Rijeke događa se na razini recepcije zbog signala koji se odašilju u izvedbi, a koji se tiču lokalnog konteksta. Lehmann tako govori o *hladnoći* zbog nedostatka dubinske psihološke dimenzije prostora koja već na primarnoj, izvedbenoj razini omogućava poistovjećivanje sa stvarnim prostorom, a ne tek na

sekundarnoj razini, razini recepcije. Izvedbena hladnoća tako implicira scensku prezentaciju (pozornica je pozornica), a izvedbena toplina scensku reprezentaciju (pozornica je npr. dnevni boravak stana u kojem živi glavni lik).

Henri Lefebvre

U ovome poglavlju dat će se osvrt na ključne analitičke koncepte francuskog autora i marksista Henrija Lefebvrea. Henri Lefebvre rodio se 1901., a umro je 1991. godine, kada, navodi Soja (1996), izlazi njegova šezdeset i deveta knjiga *Éléments de rythmanalyse*. Ono što je zasigurno izvršilo utjecalo na njegovo djelo jest da je živio tijekom skoro cijelog 20. stoljeća: svjedočio je najvažnijim događajima suvremene povijesti, a što je usmjerilo i oblikovalo njegove teorijske refleksije, kao i odredilo teme i područja kojima se bavio. Lefebvre je transdisciplinarni teoretičar i utoliko je teško striktno odrediti njegova područja istraživačkog interesa. Ali ako se već moraju istaknuti, onda je najtočnije (iako i dalje vrlo reduktivno) navesti marksističku teoriju odnosno teoriju alijenacije (baveći se kojom daje i kritiku staljinizma i komunističkog dogmatizma), urbanu sociologiju (preplitanje urbanizacije i industrijalizacije i njene društvene reperkusije) i teoriju svakodnevice (specifičnije, tijelo kao konstelacija prirodnog (psihološkog) i društvenog ritma). Prema Soji (ibid.), Lefebvre je tako prvi koji je ukazao na i prikazao skrivenu dimenziju onoga što je nazvao življenim prostorom (*l'espace vécu*). Prema tome, njegovo najvažnije djelo jest *Proizvodnja prostora* (*La production de l'espace*) iz 1974. godine. U tom djelu i razrađuje navedeni teorijski pojam, ali kroz izlaganje analitičke trijade koja sadrži elemente nužne za stvaranje, kaže Zieleniec (2007), 'pravog znanja o prostoru'. Prije nego što se krene u njeno izlaganje, važno je istaknuti još poneku informaciju o stvaralaštvu Henrija Lefebvrea. Pored knjige *Proizvodnja prostora* iz 1974., među važnijim njegovim djelima svakako je i knjiga *Kritika svakidašnjeg života* (*Critique de la vie quotidienne*) iz 1947., *Pravo na grad* (*Le droit a la ville*) iz 1968., *Urbana revolucija* (*La révolution urbaine*) iz 1970. i *Dijalektički materijalizam* (*Le matérialisme dialectique*), prvi puta objavljen početkom Drugog svjetskog rata, 1940. godine.

Bio je zaokupljen binarnom opozicijom centar-periferija, a ta opozicija zapravo se odnosi na opoziciju grad-selo. „Grad, kao područje moderniteta, tamo je gdje urbanizacija i industrijalizacija imaju najveći efekt na proizvodnju prostora unutar kapitalizma, ali proizvodnja prostora se ne smije promatrati samo u kontekstu grada“ (Zieleniec, 2007: 62). Lefebvre tako uočava kategoričku zatvorenost prema novim mogućnostima interpretacije prostora koje modernizacija prve polovice i početkom druge polovice 20. stoljeća zasigurno donosi i smatrao je da stanje u kojem postoji ili-ili podjela adekvatno ne opisuje suvremeno

doba obilježeno bujajućim kapitalizmom. Smatrao je da je odnos između ta dva pola daleko kompleksniji i promatra ga iz aspekta načina proizvodnje uspostavljenog procesom urbanizacije koja je stvorila novu, treću vrijednost. Ili Lefebrevim riječima: „Neizbježna urbanizacija društva (...) uspješno nadilazi opoziciju između grada i sela, ali to ne znači da ih degradira u nediferenciranu masu“ (1991: 55). Odnosno, reperkusije industrijalizacije u prvoj polovici 20. stoljeća osjeća i selo i grad, a ne samo selo. Industrija eksploatira zemlju, smješta se uz izvore sirovina i pogodne puteve i tako selo pretvara u predgrađe, a grad biva reduciran samo na područje potrošnje jer je proizvodnja smještena upravo u predgrađe. „Krizu tradicionalnog grada prati [svjetska] kriza agrarne civilizacije, podjednako tradicionalne. Te dvije krize idu rukom pod ruku te se čak i podudaraju“ (Kovačević, 2008: 21). Dakle, Lefebvre u istraživanje prostora suvremenog doba uvodi treći element, fenomen *urbanog*, a fenomen urbanog valja razlikovati od grada jer mu ono nije istovjetno (Richter, 1975). Urbano, dakle, nije grad, a ni selo. Ni centar ni periferija. Urbano je prije grad-selo, centar-periferija, ali ne jedino. Urbano nije njihov puki zbroj, ali svakako sadrži oba pola. Urbano je nešto treće, novi prostor. Ono je „mentalni i društveni oblik simultanosti, okupljanja, sustizanja i susreta, kvaliteta koja se rađa iz kvantitete (prostori, predmeti, proizvodi)“ (ibid, str. 167). Lefebvre u svojoj knjizi *Urbana revolucija* (2003) fenomen urbanog imenuje *urbanim društvom*, a koje je „rezultat industrijalizacije kao procesa dominacije nad agrikulturnom proizvodnjom“ (str. 2).

Vratimo se sada na spomenutu trijadu. Lefebvre u, kao što je rečeno, svojem najpoznatijem djelu *Proizvodnja prostora* (1991) iznosi tri koncepta koji služe za novo istraživanje prostora, istraživanje koje podrazumijeva bavljenje proizvodnjom prostora, dakle procesom, a ne bavljenje stvarima u prostoru. To su: 1) prostorne prakse, 2) reprezentacije prostora i 3) prostori reprezentacije. *Prostorne prakse* uključuju „produkciju i reprodukciju prostora, partikularne lokacije i prostorne cjeline karakteristične za svake društvene formacije. One osiguravaju kontinuitet i koherentnost nekog prostora“ (str. 33). One se odnose na „vezu između dnevne rutine i urbane stvarnosti – na mreže koje povezuju mjesta rada, privatnog života i odmora unutar perceptivnog prostora [espace perçu]“ (str. 38). Kao i sve društvene prakse, i prostorne prakse su direktno življene prije nego što su konceptualizirane (str. 34) *Reprezentacije prostora* su „konceptualizirani prostor, prostor znanstvenika, urbanista, tehnokrata, društvenih inženjera, kao i određenog tipa umjetnika sa znanstvenom pozadinom – svih onih koji identificiraju ono percipirano i življeno s onim što se poima [s kognitivnim prostorom, espace conçu]. Ovo je dominantan prostor u društvu“ (str. 38) jer podrazumijeva „odnose u proizvodnji koji nastoje uvesti red u društvu koji ti isti odnosi nameću“ (str. 33).

Prema Soji (1996), dominantan je i stoga što uspostavlja kontrolu nad znanjem tako što dešifrira prostorne prakse odnosno što se u njemu stvara znanje o prostornim praksama; što je on skladište epistemološke moći – zna što se u svijetu događa, pa to može i objasniti i nametnuti, a riječi su glavni alati; što u njemu nastaju ideologije, i što je prostor kreativne imaginacije i utopije. *Prostori reprezentacije* jesu „direktno življeni prostor [espace vécu] posredovan simbolima i slikama, prostor stanovnika i korisnika, ali i nekih umjetnika koji *opisuju*, a nemaju nikakvu drugu intenciju osim *opisivati*. Ono je prostor kojim se dominira (...) i koji simboličkom upotrebom objekata prekriva fizički prostor“ (str. 39). Ono je subjektivno doživljen prostor i naizgled pasivan: koristeći se simbolizmima raznih vrsta uspijevamo spojiti imaginaciju i stvarnost i tako proizvesti novo. Odnosno, u ovom prostoru se pomoću ljudske imaginacije objektivno percipirane stvari mijenjaju, pa su tako prostori reprezentacije ujedno i prostor otpora (Soja, 1996).

Da bi bolje objasnio svoju trijadu, Lefebvre su u svojem djelu koristi metaforom tijela. Spacijalne prakse tako bi bile upotreba tijela: uporaba ruku, nogu, senzornih organa. Reprezentacije prostora bile bi načini govora o tijelu utemeljeni na nekom znanju (anatomija, biologija, fiziologija, farmacija itd.) ili ideologiji. A prostori reprezentacije odnosili bi se na značenja i interpretacije koja pridajemo tijelu s obzirom, ali i mimo dominantnih i općeprihvaćenih značenja i interpretacija. Lefebvre u *Proizvodnji prostora* (1991) navodi i koje reperkusije na teorijsku misao ima konstituiranje trijade, a ne još jedne binarne opozicije. Dualizam, naime, dovodi do stvaranja antagonizama i podrazumijeva dominaciju prvog elementa u opoziciji, a uvođenje trećeg elementa upućuje na kompleksnost, na sive zone unutar dualističke crno-bijele vizure svijeta. Spacijalne prakse kao *fizičko polje* još uvijek ostaju isključivo u domeni mjerljivoga, matematički provjerljivoga i empirijski potkrijepljenoga, a reprezentacije prostora kao *mentalno polje* reproduciraju percipirano fizičko polje poput zrcala, zdravorazumski ga shvaćajući kao normu pomoću koje se može kontrolirati društveno-kulturne tokove koji predstavljaju življeni prostor. A ono je prostor koji percipirano ne doživljava kao normu koju treba nekritički prezentirati, prostor koji uspostavlja vlastiti red mimo reda nametnutog unutar reprezentacija prostora odnosno mentalnog polja. Drugim riječima, življeni prostor kao *društveno polje* ima relativnu autonomiju naspram mentalnog polja, što će značiti da ne zrcali u potpunosti red konstruiran u mentalnom polju, red koji je konstruiran na temelju percipiranog fizičkog odnosno identifikacijom fizičkog i društvenog. Potonje implicira da su sva tri polja⁸ (fizičko, mentalno i društveno) spojena u

⁸ Kratki pregled Lefebvreove trijade:

a) spacijalne prakse - perceptivni prostor (fizičko polje)

kompleksnu mrežu odnosa, a ne međusobno odvojena i nezavisna. Sva tri polja ujedno imaju istu količinu stvarnoga i zamišljenoga. Lefebvreov novitet upravo jest što uvodi dimenziju društvenog polja, kao prostora otpora i novih mogućnosti. Važno je istaknuti da sam Lefebvre društveno polje ne naziva prostorom otpora i novih mogućnosti (op. a.).

Zaključno, povežimo još pojam urbanog društva i življeni prostor. Urbano društvo, kao što je rečeno, rezultat je industrijalizacije kao kapitalističkog osvajanja prostora grada i sela. Prostor sela je eksploatiran, pretvoren u predgrađe, a grad je sveden na isključivo potrošačku funkciju. Urbanizacija je, prema Lefebvreu, neminovna. Do nje mora kad-tad doći. Za njega nije problematičan sam proces urbanizacije. Za njega je problematično kada dupli proces industrijalizacije i urbanizacije gubi na svojem značaju jer ne podrazumijeva urbano društvo kao svoj cilj, kao svoju konačnicu, nego ga podređuje industrijskom rastu (Lefebvre, 1996 - <https://theanarchistlibrary.org/library/henri-lefebvre-right-to-the-city#toc13>). Kada, dakle, industrija podređuje grad svojim potrebama, kada uporabna vrijednost biva zamijenjena razmjenskom vrijednosti i kada grad, naposljetku, postane prostor koncentracije moći. Lefebvre u urbanizaciji vidi politički potencijal, a urbano društvo kao društvo njegovih stanovnika i direktnih korisnika, a ne kao prostor tehokrata i različitih društvenih inženjera. Vidi ga kao direktno življeni prostor, a ne prostor dominacije. Urbana revolucija bi, prema tome, bila proces ponovnog konstituiranja prostora urbanog kao življenog prostora.

Edward Soja

Edward Soja se u svojem djelu i stvaralaštvu bavio pretežito političkom geografijom i urbanističkom teorijom. Njegova kapitalna djelo jesu knjiga *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* iz 1989. godine, u kojoj izlaže postmodernističku perspektivu kao ključnu za suvremene teorijska istraživanja u polju društvene (političke i kulturne) geografije, i *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* iz 1996., u kojoj reinterpreтира i nadograđuje, u prethodnom poglavlju obrađene, Lefebvreove koncepte, ali koncepte Michela Foucaulta i bell hooks. Za potrebe ovoga rada fokus će biti na drugom teorijskom naslovu, kao i na Sojinoj reinterpetaciji i nadogradnji Lefebvreovih koncepata.

Sojina ključna rečenica jest „Everything comes together in Thirdspace“, pa će ju u ovome poglavlju pokušati i objasniti. Uvodno, a nastavno na Lefebvreovu trijadu, spomenuti

b) reprezentacije prostora – kognitivni prostor (mentalno polje)
c) prostori reprezentacije – življeni prostor (društveno polje)

*Trećiprostor*⁹ kao treći pojam konstituiran je da unese nered u prividnu cjelovitost i uređenost binarnih opozicija. Ali, navodi Soja (1996), niti on nije konačan, već samo ukazuje na mogućnost neprestanog dodavanja novog člana u cilju proizvodnje novog znanja. Trećiprostor nije niti „kombinacija ili u-između pozicioniran naspram nekakvog kontinuiteta“ (ibid, str. 60) niti „dodatak na postojeći binarizam (ibid., str. 61). Trećiprostor prije treba shvatiti kao proces, *proces otrećivanja* (eng. Thirthing-as-Othering) koji dovodi do *trijalektike prostornosti*¹⁰ koja se fokusira na *društveni prostor* kao na: a) potpuno drugačiji način promišljanja prostora koji je, tvrdi Soja, bio potisnut ili isključivo materijalističkim ili isključivo idealističkim interpretacijama, b) kao na sveuključujući i radikalno otvoreni način definiranja prostorne imaginacije. Soja, dakle, Lefebvreove spacijalne prakse, naziva *Prviprostor* i objašnjava ga kao perspektivu koja je fokusirana na 'stvarni' materijalni svijet, na svijet koji može biti empirijski obrađen; Lefebvreove reprezentacije prostora naziva *Drugiprostor* i objašnjava ga kao interpretaciju svijeta iz perspektive 'imaginarnih' reprezentacija prostornosti, iz perspektive mentalnih i kognitivnih formi; Lefebvreovi prostori reprezentacije bile bi ekvivalent Sojinom *Trećemprostoru* koji je ujedno i realan i imaginaran,

⁹ Homi K. Bhabha postkolonijalni je književni teoretičar i kritičar, indijskog podrijetla. U svojoj knjizi *Smještanje kulture* (The Location of Culture) iz 1994. godine također daje koncept *Trećeg prostora*, ali se u njegovoj elaboraciji oslanja na lingvistiku i psihoanalitičku teoriju Jacquesa Lacana. Važno je napomenuti da svoj Treći prostor, za razliku od Soje koji ga promatra u kontekstu društvene proizvodnje prostora, promatra u kontekstu postkolonijalnih teorija kulture što svakako nije tema ovoga rada. Ali s obzirom na to da i Bhabhin koncept govori o radikalnoj otvorenosti, samo ju naziva drugačije, činilo se važno osvijetliti i ovu interpretaciju, kako bi bavljenje Trećimprostorom/Trećim prostorom u ovome radu bilo potpunije.

Bhabha tako govori o kulturalnoj *hibridnosti* i inzistira na tezi da kultura ne može – jer nije statični entitet – biti fiksirana u specifičnom prostoru i specifičnom vremenu. Prema njemu, upravo su kolonijalistički procesi vođeni idejom o nekontaminiranosti kulture, o postojanju specifičnosti koje razdvajaju Zapad od Istoka, bijelce od crnaca, itd. Odnosno, drugim riječima, lokacija koja je nepoznata, ostaje izvan, i kao takva smatrana specifičnom u prostoru i vremenu, što sugerira postojanje kulturalne esencije i intrinzičnih karakteristika. A takvo viđenje kulture kao mnoštva otoka potpomaže konstituiranju određene lokacije kao centra, a određene lokacije kao periferije, čemu je istovremeno i pripisivanje određenih karakteristika svakom od tih polova, a na temelju upravo mišljenja da postoji kulturalna esencija odnosno specifičnost u vremenu i prostoru. Posljedice toga jesu mišljenje o kolonijalizatorskoj kulturi kao superiornoj, a o koloniziranoj kulturi kao inferiornoj. Koncept hibridnosti razumijevajući kulturu kao proces i stalnu mijenu, narušava polarnosti uspostavljene mišlju o kulturi kao fiksiranoj specifičnim prostorom i vremenom. Svaka je kultura konstantno u procesu hibridnosti i to ne jedino u smislu pukog miješanja elemenata kultura nego i istovremenog propitivanja svake esencijalizacije kulturnog identiteta. Takva dekonstrukcija dovodi nas i do Trećeg prostora. To je proturječni i ambivalentni prostor iskazivanja“ i upravo bivanja „u-između“ mnogih dualizama kao mjesto prevođenja, posredovanja, pregovaranja i progovaranja kulturnih značenja (Bhabha, 1996).

¹⁰ Trijalektika prostornosti reakcija je na dugogodišnje postojanje dviju iluzija, kao dviju strana binarne opozicije, u zapadnoj humanističko-teorijskoj misli. To su, navodi Soja (1996), *iluzija transparentnosti* – koja nas tjera da vjerujemo da je svijet u potpunosti osvjetljen kako bismo ga mogli vidjeti mentalnim okom odnosno razumjeti; unutar ove iluzije nema zakutaka, sve je logički posloženo i stoga racionalno obujmljivo. Ova iluzija implicira idealističku perspektivu odnosno tezu da je ratio početak i kraj svih stvari (stvarno je samo ono što se može iskomunicirati). Tu je i *realistična iluzija* – koja nas tjera da previše materijaliziramo svijet, odnosno da smatramo da su objektivne stvari zbiljskije od misli što nam onemogućuje da se vidi više od same površine stvari. Soja (ibid) zaključuje kako niti jedan pol u zapadnoj misli ne ide do svojih ekstrema, nego da supostoje.

dakle realan-imaginaran, ali, zbog svoje radikalne otvorenosti, i više od toga, više od sebe samog. Ono implicira totalnost potencijalnog znanja, ali izbjegava svaku totalizaciju u finalni oblik neke trajne strukture (ibid, str. 57). Sljedeći popis daje preglednu konceptualizaciju Lefebvreovog i Sojinog analitičkog alata:

LEFEBVRE

spacijalne prakse - perceptivni prostor (fizičko polje)

SOJA

PRVIPROSTOR - realno

reprezentacije prostora – kognitivni prostor (mentalno polje) DRUGIPROSTOR - imaginarno
prostori reprezentacije – življeni prostor - **društveno polje** - TREĆIPROSTOR

Kazališni proces kao proces otrećivanja

„Svaki prostor je umješten prije nego što se akteri pojave (...) Pred-egzistencija prostora uvjetuje subjektovu prisutnost, djelovanje i diskurs; ipak, iako subjektova prisutnost, djelovanje i diskurs, iako pretpostavljaju neki prostor, isto tako ga mogu i negirati“ (Lefebvre, 1991: 57). Ove riječi dovoljno blizu opisuju i proces stvaranja kazališne predstave. U poglavlju *Prostorni obrat i izvedbene umjetnosti* rečeno je da se specifičnost predstave Leice format nalazi u tome što se u njoj ogledaju dvije perspektive. Prostornost kao izvedba i izvedba kao prostor. Potonja podrazumijeva događajnost i temporalnost, a druga perspektiva, kao što je isto rečeno, može se poistovjetiti sa Sojinim *procesom otrećivanja*, procesom prevladavanja fizičkih i ideoloških zadatosti nekog prostora. Samoju kazališnoj predstavi, dakle, prethodi neki fizički prostor, arhitektonski objekt, još specifičnije određena pozornica s ograničenim tehničkim mogućnostima ili neko drugo mjesto s vlastitim ograničenjima i mogućnostima koje je promišljeno i zamišljeno kao mjesto događanja izvedbe. Tu negdje počinje odnos nadmetanja i borbe između autorske imaginacije, ideje i želje i određenih prostornih zadatosti. Ili kako kaže jedna rečenica iz romana kojom se opisuje odnos gradova/okoline/prostora i pojedinca „*tko će koga usisati, tko će koga okužiti, usmrtiti*“. Prema tome, proces stvaranja kazališne predstave možemo opisati i kao Sojin proces *otrećivanja* u kojemu se neke objektivne zadatosti nastoje mijenjati. Ono je proces u kojemu se pomoću ljudske imaginacije objektivno percipirane stvari mijenjaju (op. cit., str. 17), pa je tako proces stvaranja ove kazališne predstave kao proces otrećivanja, ujedno i proces svojevrsnog otpora.

Taj proces otpora odnosno proizvodnje prostora naravno započinje redateljskim i izvođačkim probama. Probama koje se mogu shvatiti kao Lefebvreove *prostorne prakse*. Svakodnevnim dolaskom izvođača i autorskog tima u prostor u kojem se održavaju probe,

reproducira se prostor otpora. Reproduciraju se autorske ideje i izvođačke kreacije koje se stvarajući nove mogućnosti opiru objektivnim zadatostima fizičkog polja u kojem se djeluje. Odnosno, objektivno fizičko polje se počinje mijenjati. Zadatosti fizičkog polja možda usmjeravaju i oblikuju društvene relacije, ali ih ne determiniraju u potpunosti. Točnije, zbog procesa imaginacije u kojem se uspostavljaju simbolizmi raznih vrsta, dakle, zbog simboličke upotrebe objekata, izmiče se fizičkom polju, prekriva ga se i nadilazi njegovo objektivno percipiranje. Stvara se, Lefebvreovim rječnikom, življeni prostor koji Soja naziva *Trećiprostor*. Taj, nazovimo ga, življeni prostor postaje poprište društvenih relacija koje se oblikuju na nepredviđene načine. Ono je društveno polje koje se konstituira pod dominacijom, ali mimo Lefebvreovih *reprezentacija prostora* koje predstavljaju ideje uprave u instituciji koja producira predstavu, njihove mentalne projekcije o tome kako bi društvene relacije unutar življenog prostora trebale izgledati. Kada se kaže 'kako bi društvene relacije trebale izgledati', misli se konkretno na mišljenje o tome kako bi trebao izgledati proces stvaranja kazališne predstave s obzirom na resurse kojima Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca kao institucija raspolaže. Odnosno s obzirom na način na koji uprava kazališta identificira fizičko polje i društveno polje. Specifičnost pogleda na društveno polje iz aspekta *reprezentacija prostora* jest što je on neizbježno kritičarski, a kritičarski pogled je, prema Josette Feral (2007), neizbježno neizravan. Nedostaje mu iskustvena dimenzija i temelji se na vlastitoj pretpostavci o redu koji bi trebao vladati unutar društvenog polja. Perspektiva *reprezentacija prostora* je specifična i utoliko što poima, prije nego što iskusi poimano, što svoje znanje temelji na vlastitoj konceptualizaciji prostora prije nego na direktnom doticaju s prostorom. Takvu perspektivu Soja naziva *Drugiprostor* i opisuje ju isključivo kao polje imaginarnog. Zašto? Zato što se zadržava u prostoru mentalnih i kognitivnih formi odnosno interpretira svijet isključivo na temelju imaginarnih projekcija. I na temelju njih uspostavlja i vodi 'politku prostora' koja na različite načine oblikuje konačni proizvod odnosno predstavu i njeno izvođenje. Na taj je način „svaka izvedba (predstava) upisana u prostor smješten unutar specifičnog društvenog reda, a ipak, kao umjetnički događaj ima mogućnosti distancirati se od tog reda reflektirajući ga dodajući mu nove (utopijske) kvalitete“ (Wihstutz, 2012: 3). Upravo, ta mogućnost reflektiranja prostora dodavajući mu nove kvalitete predstavlja moguću strategiju aproprijacije društvenog prostora odnosno ta mogućnost upravo jest *proces otrećivanja (Thirthing-as-Othering)*, proces korištenja fizičkog prostora kao življenog prostora, a življenog prostora kao *Trećegprostora* (otpora).

ANALIZA PREDSTAVE LEICA FORMAT

Adaptacija romana u predstavu i adaptacija drame u predstavu zasigurno nisu isti procesi. Možda jesu slični jer se i u jednom i u drugom slučaju radi o prevođenju književnosti u jezik izvedbene umjetnosti. Ali zasigurno se ne radi o istim procesima. Adaptacija drame proces je prevođenja književnog djela koje samo po sebi računa na to prevođenje. Ono je književno djelo napisano za scensko uprizorenje, scensku adaptaciju, iako ono može ostati i samo drama za čitanje i kao takva biti zaokruženo i dovršeno djelo. Ali i u samom procesu čitanja drame negdje se unaprijed računa da bi ona mogla postati i kazališna predstava, pa čak i plesna izvedba ili nešto drugo. Dramskoj književnosti inherentna je namijenjenost za scensko uprizorenje, a to da ostane samo 'čitalački' tekst tek je jedan od mogućih smjerova u kojima može ići njena sudbina kao djela. Na kraju krajeva, obilježje drame kao *književnog* roda koje ju razlikuje od npr. epike je, u grubo rečeno, to što je utemeljena na dijalogu, ne na opisivanju, a ne to što je namijenjena scenskom uprizorenju. Odnosno glavna razlika između epskih (možemo ih opisati i kao narativne) i dramskih tekstova je to što je u dramskih tekstova prisutno „nepostojanje *posredujućeg komunikacijskog sustava*“ i „neposredno prožimanje unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava“ (Pfister, 1998: 26). Posredujući komunikacijski sustav zapravo jest fiktivni pripovjedač koji je prisutan u epici i narativnim tekstovima radi čega recipijent u njima ne može biti neposredno suočen s likovima. U dramskim tekstovima, radi odsutnosti fiktivnog pripovjedača, tvrdi Pfister (1998), recipijent je neposredno konfrontiran s prikazanim likovima. Nadalje, epski pripovjedač svojim izvještavanjem i opisivanjem uspostavlja situaciju u kojoj sudjeluju likovi, a dramska situacija uspostavlja se samo dramskim govorom, govornim činom lika. Ta odsutnost fiktivnog pripovjedača kao posredujućeg komunikacijskog sustava onaj je *prazni prostor* unutar dramskog djela koji ostaje (radikalno) otvoren za nove mogućnosti. Za nova čitanja, interpretacije, pa naposljetku i scenskog uprizorenja. Na mjesto fikcionalnog pripovjedača kao posredujućeg komunikacijskog sustava karakterističnog za epiku dolazi izvedbeni prostor kao posredujući komunikacijski sustav karakterističan za dramu. Izvedbeni prostor će na svoj specifičan način određen idejama autorskog tima opisati i izvijestiti o situacijama u kojima se nalaze likovi. Dakle, razlika između epike i drame je ta što se fikcionalne situacije u epici upravo uspostavljaju kroz opise i izvještaje pripovjedača, a unutar drame se uspostavljaju djelovanjem lika (njegovim govorom) odnosno djelovanjem glumaca ako se govori o izvedbenoj dimenziji drame. Prema tome, izvedbeni prostor će samo izvijestiti i opisati situaciju, ali njeno uspostavljanje ne ovisi o njemu. Ona postoji i mimo njega.

Navedena raščlamba bila je nužna kako bi nas uvela u specifičnost slučaja koji se u ovome radu analizira, kao i u specifičnost perspektive iz koje mu se pristupa u toj analizi. Predmet analize ovoga rada jest kazališna predstava, ali koja je rezultat dramatizacije epskog književnog djela, a potom i scenske adaptacije dramatizacije u kazališnu predstavu. A pristupa mu se iz aspekta prostornosti, što će značiti iz aspekta u kojem se prostor promatra ne isključivo kao opis ili dodatna informacija o događanju na sceni ili puki medijator, kanal između književnog djela i predstave, nego kao dramaturški materijal i funkciju, prostor kao događaj, prostor kao proces i proizvodnju. Valja tako podsjetiti na dvije perspektive koje će se u radu preplitati prilikom istraživanja prostornosti, a koje su uvedene u poglavlju *Prostorni obrat i izvedbene umjetnosti*. Prva perspektiva nazvana je *prostor kao izvedba* i odnosila bi se tako na vizuru prostora kao događaja, procesa i proizvodnje, a druga perspektiva *izvedba kao prostor* odnosila bi se na vizuru prostora kao dramaturškog materijala i funkcije odnosno na vizuru prostora kao dramaturškog organizacijskog principa.

Odnos dramatizacije i prostornosti

S obzirom na to da će se u ovome poglavlju i u ostatku rada upotrebljavati pojmovi adaptacija i dramatizacija, valja istaknuti za početak potencijalne razlike između pojmova (scenska) adaptacija i dramatizacija. „Dramatizacijom se, dakle, smatra pretvorba epskog teksta u dramski tekst postupkom koji teži iz sustava epike izlučiti potencijal dramskog i prenijeti ga u novi, dramski tekst. Adaptacijom, kojoj je radi jasnijeg određivanja pojma poželjno pridodati i atribut *scenska* ili *redateljska*, smatra se postupak prijenosa značenja iz proznog izvora brojnim redateljskim zamislima uobličavanja materijala na sceni, ali bez zapisivanja dramatizacijskog procesa u čvrsto strukturiranom dramskom tekstu“ (Botić, 2013: 26). Pojam *adaptacije u širem smislu* može označavati bilo koje prevođenje jednog medija jezikom drugog (sinonim za adaptaciju može biti i remedijacija¹¹, ali navedeni pojam se više vezuje uz kontekst intermedijalnih studija). Pa se tako može govoriti i o adaptaciji drame u predstavu - iako je drama kao dijalogizirana forma već namijenjena scenskom izvođenju - jer se radi o prevođenju jezika književnosti u jezik žive izvedbe. Ali s obzirom na to da se analiza slučaja u ovome radu temelji na analizi kazališne predstave *Leica format*¹², nastale prema

¹¹ Lukić (2011) i definira remedijaciju kao „prevođenje' jednoga medija sredstvima i jezikom drugog medija“ (str. 52).

¹² U predstavi glume: Tanja Smoje, Aleksandra Stojaković, Jelena Lopatić, Anastazija Balaž, Biljana Torić, Olivera Baljaka, Ivna Bruck, Denis Brižić, Edi Ćelić, Dean Krivačić, Nikola Nedić, Giuseppe Nicodemo, te studenti Glume i medija pri Akademiji primijenjenih umjetnost u Rijeci. Scenografiju potpisuje Igor Vasiljev, s asistenticom Paolom Lugarić, a kostimografiju Barbara Bourek, s asistenticom Ivanom Butković. Autor glazbe je Josip Maršić, a autorica videa Judita Gamulin. Suradnica za pokret je Ivana Kalc, a oblikovatelj svjetla Alan Vukelić. Uz

istoimenom romanu, treba istaknuti da je scenskoj adaptaciji (režijskim i izvođačkim probama) prethodio proces dramatizacije romana. Dramaturg Goran Ferčec tako je epski tekst romana pretvorio u dramski tekst odnosno u dijalošku formu, niz replika i sl., a redateljica Franka Perković dramatizaciju je adaptirala u scensko-izvedbeno djelo.

„Drame uglavnom pozivaju na suradnju; one nagovještaju mnoštvo mogućih realizacija; njihovi autori, na neki način, stvaraju djelo 'tuđim' rukama. Romani, s druge strane, figuriraju kao potpuni i završeni“ (Babbage, 2018: 91). Prema tome, koja je specifičnost dramatizacije epskog djela s obzirom na postojanje fikcionalnog pripovjedača kao posredničkog komunikacijskog sustava odnosno one instance koja uspostavlja imaginarni prostor romana? Koji je, u tom slučaju, odnos dramatizacije romana i (izvedbenog) prostora? Roman kao epska vrsta uspostavlja se proizvodnjom diskurzivnog prostora koja se odvija se kroz opisivanje i izvještavanje. Odnosno, kroz pripovijedanje. Romanom kao diskurzivnim prostorom upravlja fikcionalni pripovjedač koji određuje prostorni i vremenski raspon priče, kao i intenzitet opisivanja i izvještavanja. Goran Ferčec u svojoj dramatizaciji epskim opisima romana pristupa iz perspektive gradnje govornih površina, a manje iz perspektive konstrukcije psihološki slojevitih likova. Govorne površine koncept su koji je u teoriju književnosti i izvedbe uvela Elfireda Jelinek, ali u ovome ćemo se radu poslužiti interpretacijom iz Lehmannovog *Postdramskog kazališta*. Dakle, govorne površine odnosile bi se na osamostaljivanje jezika unutar izvedbe jer iskazi izvođača ne stvaraju veo iluzije oko njega, skrivajući ga iza nekog lika. Nego, iskazi izvođača ono je što u ovom slučaju igra, a izvođački glas funkcionira kao medij tog iskaza. Drugim riječima, u slučaju govornih površina, važnije je što se govori, a ne tko govori.

I – DOLAZAK

ANTONIA HOST

*Nekada, **tamo**, poznavala je automehaničare, advokate, tapetare, električare, ginekologe, pulmologe, otorinolaringologe, ortopede, o psihijatrima da ne govorim, psihologe, zubare, pedijatre, interniste i kardiologe, zapravo liječnike za sve.*

FLORIAN WINTER

*Nekada, **tamo**, poznavala je bankare, pisce, vodoinstalatere, redatelje, arhitekate, filmađizije, šahiste, pomorce, glumce, karikaturiste, slikare, prodavačice domaćih jaja i srijemskog sira, kipare, mesare, alkoholičare, ugostitelje, recepcionare, parketare, kamiondžije.*

Gorana Ferčeca, na dramaturgiji predstave je radila i Nataša Antulov. Predstava je praižvedena 17. svibnja 2019. godine.

VIKTOR ZIBAROWSKY

Sve njih znala je lično i temeljno. S nekima je išla u vrtić, s nekima u male ili velike škole, s nekima se ljubila. S nekima je jela pečenog smuđa na splavima Ade, s nekima je brala trešnje. S nekima je plakala, nečiju je djecu čuvala, neke je pokopala..

Iz odabranih citata dramatizacije vidljivo je da iza svake replike stoji ime, mogli bismo reći, lika. No, same replike usmjerene su na izvještavanje o ženskoj osobi koja je nekada živjela *tamo*. Pripovijeda se o Njoj u nekom drugom prostoru i nekom prošlom vremenu, a ne gradi se dubinska dimenzija imenovanih likova. Isto tako, citirani iskazi nisu performativi, nego prije konstativi – ne impliciraju djelovanje ili nekakav čin, nego narativno izvještavanje o subjektu, Njoj. U samom romanu, navedene replike izgovara pripovjedačica i tako upravlja diskurzivnim prostorom romana. A ono što se postiglo ovakvim dramaturškim postupkom jest da diskurzivni prostor dramatizacije gradi subjekt koji će u jednom trenutku preuzeti pripovjednu ulogu. Istovremeno, grafičko isticanje riječi *tamo* u pismu i korištenje perfekta direktno upućuje na postojanje onoga *ovdje*, ovdajšnjeg prostora odnosno implicira simultanost prostora-ovdje i prostora-tamo. 'Tamo' se može definirati jedino ako postoji nekakvo 'ovdje' prema kojem se odnosi. Na razini sadržaja, *prostor-ovdje* možemo označiti kao Sojin *Prviprostor*, realan prostor odnosno Lefebvreovo *fizičko polje*. To je, dakle, prostor koji se odnosi na „vezu između dnevne rutine i urbane stvarnosti – na mreže koje povezuju mjesta rada, privatnog života i odmora“ (op. cit.). Ono je prostor koji Ona-subjekt, u dramatizacijom postavljenom aktualitetu, percipira, prostor koji je okružuje i koji iskušava. *Prostor-tamo* u dramatizaciji ostvaruje se samo u odjecima¹³. Njega se više ne percipira kao realan, fizički prostor. Kao prostor koji se iskušava u aktualitetu koji uspostavlja dramatizacija. Njegova dramaturška funkcija jest opravdati izmještenost Nje-subjekta iz prostora-tamo u prostor-ovdje, a koja se sugerira dramaturškim oblikovanjem replika kao niza konstativa, a ne performativa. Kao pripovjednog niza, a ne slijeda izvođačkih činova.

6 – GRAD – REDOVI – RAKUNI

(...)

ONA

¹³ Odjek je pojam iz teorije citatnosti i označava one fragmente u književnom djelu koji evociraju neko prijašnje djelo u formi reminiscencija. Odnosno ono je slučaj kada se „tuđi tekst djelomice dodiruje s vlastitim, pa se radi o relaciji presjeka ili intersekcije između *tuđeg* i *svog*“ (Oraić-Tolić, 1990: 14). U kontekstu dramatizacije koju se analizira, odjek bi označavao evociranje nečeg prošlog ili prijašnjeg kako bi došlo do usporedbe. Konkretno, radi se o evokaciji pripovjedačicinog života prije dolaska u Rijeku, o Njenom životu u Beogradu. Srž odjeka Bachelard opisuje na sljedeći način: „Tek nakon odjeka bit ćemo u stanju osjetiti i rezonance, i sentimentalne reperkusije, i dozivanje iz [autor kaže: vlastite] prošlosti“ (Bachelard, 2000: 11).

Ovdje ljudi obožavaju stajati u redovima. To su mirni redovi iz kojih isparava poslušnost. Dok se čeka, najbolje je ništa ne govoriti.

PERLA MEIZEN (šapće)

Jeste li vi Srпкиnja?

ONA

U redovima najviše se čeka u jutarnjim satima, najviše oko jedanaest. U poslijepodnevnom satima čeka se manje, u poslijepodnevnom satima ljudi se odmaraju od jutarnjeg čekanja, tako da je najbolje račune plaćati poslijepodne.

Navedeni citati impliciraju Lefebvreove *prostorne prakse* koje se odnose na „produkciju i reprodukciju prostora, partikularne lokacije i prostorne cjeline karakteristične za svake društvene formacije“ (op. cit., str. 16). Svakodnevne radnje poput stajanja u redovima i plaćanja računa ono je što reproducira *prostor-ovdje*. Međutim, važno je istaknuti da se u ovom slučaju radi o pripovijedanju Nje-subjekta o tim prostornim praksama što će značiti da postoje jedino u kognitivnoj formi. U nastavku dramatizacije Ona ne stupa u dijalog ni s kojim drugim dramatizacijskim subjektom što će značiti da ju ništa ne navodi na performativni čin. Drugim riječima, ništa ne dovodi do sukoba. Dolazi do nizanja konstatacija o prostornim praksama koje konstituiraju *prostor-ovdje*.

(...)

ONA

Bez redova oni koji ne rade ne bi baš nikakvog posla imali, jer i to što im ostaje. To čekanje u redovima ipak je nekakav posao, nekakva mala aktivnost. I kakva-takva komunikacija s ostalim ojađenim svijetom.

SABINA SEREVENT

Muškarac u automobilu na semaforu stišće mitesere s oba kažiprsta, uopće ne drži volan.

PERLA MEIZEN (šapće)

Jeste li vi Srпкиnja?

ONA

Možda zato i ja reparim. Da održim kontakt s okolinom. Da izgleda kao da pripadam. A ne pripadam.

(...)

Dakle, ono što sugeriraju odabrani citati jest da Ona-subjekt unutar diskurzivnog prostora ne sudjeluje u prostornim praksama koje perpetuiraju *prostor-ovdje*. Ona ih opisuje, ona o njima

govori, ali ne pretendira ni na što drugo nego da ih opiše. Dramaturškim i književno-teorijskim rječnikom: ne pretendira ni na što osim da o njima pripovijeda, da donosi konstatacije, a ne da nešto čini odnosno djeluje. Ovako postavljena dramaturgija scenskog subjekta implicira Sojin *Trećiprostor* odnosno Lefebvreov *življeni prostor* koji je nazvao *prostorima reprezentacije*. Ona-subjekt percipira fizički prostor, prostor-ovdje, ali ga interpretira na način koji ga ne perpetuira i potvrđuje u dominantnom smjeru, nego ga direktno živi zauzimajući poziciju outsider-ice i uviđajući ga na novi način. Odnosno, u *Trećemprostoru* se pomoću ljudske imaginacije objektivno percipirane stvari mijenjaju, pa su tako prostori reprezentacije ujedno i prostor otpora (Soja, 1996). Kao što je prije rečeno, citiranim iskazima postiže se simultanost prostora-ovdje i prostora-tamo. Aktualitet dramaturgije jest *prostor-ovdje* uspostavljen nizom konstatirajućih, a ne performativnih replika, koji će se aktualizirati kao dramaturška struktura izvedbe. Dramaturške reperkusije diobe diskurzivnog prostora dramaturgije na prostor-ovdje i prostor-tamo su: uspostavljanje izvedbenog teksta koji će putem odaslanih signala implicirati stvarni, prostor Rijeke i imaginarni prostor izmještenog pojedinca unutar kojeg dolazi do transponiranja objektivno percipiranog prostora u prostor novih mogućnosti, novog društvenog reda. Izvedbeni tekst dramaturgije romana Leica format tako funkcionira na dva glavna tematsko-dramaturška nivoa: niz konstatirajućih iskaza sugeriraju tok svijesti, prostor imaginacije Nje-subjekta u kojem se na novi način konstituira realni, fizički, percipirani prostor grada Rijeke. Odnosno, prostor-ovdje na dramaturškoj razini operira na dva nivoa: referirajući se na stvarni fizički prostor, pripovjedačica proizvodi vlastiti življeni prostor.

Na početku analize istaknulo se da Goran Ferčec dramaturgizirajući roman ne stvara psihološko potkovanu i cjelovitu likove, već sastavlja niz govornih površina – iskaza koji pripovijedaju o životu Nje-subjekta u prostoru-ovdje i prostoru-tamo. Ipak, nekoliko primjera dramaturgije bacaju drukčije svjetlo na dramaturško oblikovanje njenog diskurzivnog prostora. Radi se o primjerima, ajmo ih za sada nazvati likovima, Antonie Host, Lee Moser i Ludviga Jakoba Fritza.

4 – FUGA – ANTONIA HOST

ONA

Fuga je poremećaj izgubljenog sjećanja, dugotrajna amnezija koja ne narušava čovjekove mentalne sposobnosti. Fuga ponekad potiče na bezglavi odlazak iz poznate okoline uslijed nesavladive potrebe za stvaranjem novog života u novoj sredini. Primjer Antonije Host.

ANTONIA HOST

Ja sam Antonia Host, četrdeset-dvogodišnja kućanica i majka dvoje djece. Svibanj je 1992. Dan je sunčan. Posuđe je oprano, kreveti namješteni. Nosim smeđu putnu torbu, ispucanu od stajanja i ne-putovanja. Za sobom ne zaključavam vrata. Pjevam «Bella ciao» sotto voce. Ne bih mogla reći da sam tužna. Sjedam u vlak i stižem u luku dva sata prije polaska broda za jug Evrope. Kupujem kabinu. Gledam u more. Putujem dva dana. Pjevušim.

ONA

Kratka biografija Antonije Host.

ANTONIA HOST

Ja, Antonia Host. Odrastam u fanatično religioznoj katoličkoj obitelji. Živim zazidana u svijetu zabrana. Bez izlazaka, bez druženja. U nijemoj samoći i s košmarima u glavi.

(...)

Na temelju sljedećih replika saznajemo nešto o genezi problema Antonie Host, upoznajemo razloge njezinih postupaka, što doprinosi njenom psihološkom produbljivanju, višedimenzioniranju, dramskoj *toplini* radi koje ju možemo percipirati kao osobu od krvi i mesa. A ne isključivo kao dvodimenzionalnu govornu površinu. Međutim, replike Antonie Host usmjerava i nagovještava Ona-subjekt. Antonia Host, iako uspostavljene psihološke dimenzije, nije samostalni lik, ne razvija se na temelju vlastite unutarnje motivacije. Nego se razvija na temelju pripovijedanja Nje-subjekta. Iako replike sugeriraju da priča o Antonii Host jest priča nekog prošlog vremena (1992.), iako ona izvještava o samoj sebi, ona je proizvod Nje kao pripovjedačice. Drugim riječima, Antonia Host pripada *prostoru-ovdje*, prostoru u kojem Ona-subjekt trenutno boravi, ali ne pripada sferi prostornih praksi i fizičkog, perceptivnog prostora, nego sferi pripovjedačicinog življenog prostora, *prostoru* njene *reprezentacije* prostora koji percipira. Antonia Host proizvod je imaginacije Nje-subjekta, ali se prema pripovjedačici odnosi kao njen alter-ego. Antonia Host ne uspijeva pobjeći iz sredine u kojoj se nalazi, kao što i Ona-subjekt ostaje zaglavljena u prostoru-ovdje nakon izmještanja iz prostora-tamo.

(...)

ONA

Ubrzo potom transportiraju je u njezin bivši grad. Tamo je čeka muž, poznata javna ličnost, političko-vjerska. Čekaju je djeca, sad već punoljetna.

ANTONIA HOST

Tko su oni? Ja ih ne poznajem.

ONA

Odvode je na psihijatrijsku kliniku na kojoj liječe amneziju, iskorjenjuju njezinu fugu.

(...)

S druge strane, Lea Moser daje potpuno drugu interpretaciju prostornosti u dramatizaciji romana. Rečeno je da prostor-ovdje – koji kao dramatski aktualitet ispunjava diskurzivni prostor dramatizacije - operira na dva nivoa: na nivou fizičkog, perceptivnog prostora, na nivou Lefebvreovih prostornih praksi odnosno Sojinog *Prvogprostora*, i na nivou življenog, realno-imaginarnog, prostora, na nivou Lefebvreovih prostora reprezentacije odnosno Sojinog *Trećegprostora*. Primjer Lea Moser pokazuje da ono što se prvotno smatralo *prostorom-ovdje* može operirati kao prostor-fuge koju Ona-subjekt opisuje kao „bezglavi odlazak iz poznate okoline uslijed nesavladive potrebe za stvaranjem novog života u novoj sredini“. Odnosno, da je Lea Moser zapravo pripovjedačica, tj. Ona-subjekt.

LEA MOSER

Lea Moser otvori škure i zabaci glavu kao da dobila je čušku. Odlazi do banke, podiže ušteđevinu i kupuje avionsku kartu za Helsinki. U Helsinkiju, Lea Moser odlazi kod svoje prijateljice iz djetinjstva, Sare. Tamo njih dvije razgovaraju. Noću sjedimo prekrivenih nogu svaka u svom krevetu i jedemo goleme količine čokolade.

(...)

ONA

Imala sam prijatelja, u davnosti vesele smo seksove imali. Našli smo se nakon male dvadesetogodišnje stanke na Park aveniji. Jeli smo hrenovke s nogu, onda smo odletjeli u Helsinki jer ja nisam bila u Helsinkiju, a tamo imam prijateljicu iz djetinjstva, Saru. U Helsinkiju dotjerali smo se što se odjeće tiče pa smo otišli u skupi restoran i jeli svježi bakalar. Svoje troškove platila sam dijelom ušteđevine koju čuvam za pokop jer odlučila sam da još ne želim umrijeti.

(...)

Ako shvatimo Lea Moser kao pripovjedačicu, odnosno ako shvatimo da se Ona-subjekt zapravo zove Lea Moser, prostor-ovdje kao dominirajući prostor diskurzivnog prostora dramatizacije već zapravo postaje *Trećiprostor*, a ne da je *Trećiprostor* tek jedan od dijelova prostora-ovdje. Odnosno, prostor-ovdje već jest neki fizički prostor, doživljen na specifičan način, prostor-ovdje jest življeni prostor u kojem je postavljen novi društveni red, mimo dominantno zamišljenog ili nametnutog društvenog reda. Na razini sadržaja to bi značilo da je

pripovjedačica uspješno otišla iz sredine kojoj nikako nije uspijevala pripadati i ostvarila svoju želju za novim životom u novoj sredini.

Slučaj Ludwiga Jakoba Fritza unutar dramatizacije možda je i najteže analitički obraditi. On, kao i Antonia Host, proizvodi su pripovijedanja Nje-subjekta, za razliku od Lee Moser koju se može tumačiti upravo kao Nju samu, imenom i prezimenom. No, Ludwiga Jakoba Fritza ne možemo ni na koji drugi način povezati sa samom pripovjedačicom. Preko Ludwiga Jakoba Fritza uspostavlja se i specifičan odnos prema onome što bi Lefebvre nazvao fizičkim poljem. On je, nazovimo ga, lik koji pripada početku 20. stoljeća. On, kao austrijski turist 1911. godine stiže u Rijeku. U diskurzivni prostor, prostor-ovdje, uvodi ga Ona:

12 – LUDWIG JAKOB FRITZ DOLAZI U GRAD

JAKOB FRITZ

Bože, kako je lijepo, mogao bih ovdje ostati!

ONA

U srijedu, 25. listopada 1911, Ludwig Jakob Fritz stiže na kolodvor i kupuje vodič "Guida di Fiume".

JAKOB FRITZ

Kolodvor je projektirao Ferenc Pfaff iz Mađarske, isti Pfaff koji je projektirao kolodvor u Zagrebu. Ovaj ovdje kolodvor je mali, iako se grad doima velikim, odasvud dopire talijanski, češki, slovački, engleski, mađarski, njemački i francuski.

ONA

I danas ovdje govore se razni jezici, ali ti jezici ne čuju se; nije više kao onomad, ovdje ništa više ne miješa se, ovdje sve stoji.

JAKOB FRITZ

Bože, kako je lijepo.

(...)

Dakle, Ona i Fritz, prije svega, različito doživljavaju grad. Fritz je očaran živošću i prostranošću grada Rijeke, dok ona uočava mrtvilo i posvemašnju usporenost. Fritzov prostor ipak ne možemo shvatiti kao 'stvarni' prostor unutar dramatizacije, kao *prostor-ovdje* koji predstavlja dramatizacijom postavljen aktualitet, koji Ona-subjekt na sadržajnoj razini percipira, prostor koji je okružuje i koji iskušava. Fritzov fizički prostor, grad Rijeka, isti je fizički prostor u kojem boravi i Ona. Ali s obzirom na to da Fritz pripada vremenu s početka 20. stoljeća, on pripada isključivo domeni imaginacije pripovjedačice. On niti nije njen alter-

ego kao Antonia Host, u slučaju kojem bismo mogli govoriti o realno-imaginarnom prostoru, novoj interpretaciji objektivno percipiranog prostora. On je rezultat njene mentalne projekcije koji ostaje izvan življenog (društvenog), a unutar fizičkog polja *prostora-ovdje* kao diskurzivnog prostora dramatizacije. Dramaturšku funkciju Ludwiga Jakoba Fritza zapravo treba promatrati u kontekstu heterotopije odnosno moći kazališta da u stvarnom prostoru u odnos dovede nespojiva mjesta i lokacije. „ (...) posrijedi je usporedba onoga što jest s onime što također može proizaći“ (op. cit., str. 25). Ako je dramaturška funkcija Antonie Host bila prikazati nesupjeli pokušaj bijega iz sredine, a funkcija Lee Moser prikazati uspješan bijeg iz sredine, funkcija Ludwiga Jakoba Fritza jest prikazati pojedinca koji želi ostati u sredini iz koje su Host i Moser bježale. „Bože kako je lijepo! Mogao bih ovdje ostati“, prvo je što Fritz uopće kaže u cijeloj dramatizaciji. Ali pritom, uvodeći ga u diskurzivni prostor dramatizacije, u *prostor-ovdje*, uvodi se grad kao fizičko polje iz razdoblja od prije više od sto godina. Na taj način spajaju se nespojiva vremena, mjesta i lokacije u jedan diskurzivni prostor dramatizacije koji smo nazvali *prostor-ovdje*. Na taj način, ono funkcionira i kao Foucaultovska heterotopija

Antonia Host, Lea Moser i Ludwig Jakob Fritz odabrani su kao elementi dramatizacije za analizu stoga što posjeduju određenu samostalnost kao fiktivni subjekti u odnosu na pripovjedačicu, iako i dalje uvelike ovise smjeru i intenzitetu njenog pripovijedanja. Antonia Host funkcionira kao njen alter-ego, Fritz kao rezultat njene imaginacije, a Lea Moser može se čitati zapravo kao osobni identitet pripovjedačice. No, odabrani su i stoga što se na temelju njih može izvesti kompleksna prostorna usloženost ove dramatizacije.

Dakle, diskurzivni prostor dramatizacije podijeljen je na *prostor-ovdje* i *prostor-tamo*. *Prostor-ovdje* predstavlja dramatski aktualitet jer je ono prostor koji ona percipira, prostor koji je okružuje i koji iskušava. Kao takav, on ujedno i dominira diskurzivnim prostorom dramatizacije, a *prostor-tamo* se javlja samo u odjecima. Nadalje, *prostor-ovdje* na dramaturškoj razini operira na dva nivoa. Na nivou fizičkog polja, perceptivnog prostora odnosno na nivou prostornih praksi, prema Lefebvreu, tj. na nivou *Prvoprostora* prema Soji, i na nivou društvenog polja, življenog prostora odnosno na nivou prostora reprezentacije, prema Lefebvreu, a na nivou *Trećegprostora* prema Soji. Izvedbeni tekst dramatizacije romana Leica format tako funkcionira na dva glavna tematsko-dramaturška nivoa: niz konstatirajućih iskaza sugeriraju tok svijesti, prostor imaginacije Nje-subjekta u kojem se na novi način konstituira realni, fizički, percipirani prostor grada Rijeke. Drugim riječima, referirajući se na stvarni fizički prostor, pripovjedačica proizvodi vlastiti življeni prostor. Naposljetku, ako se Lea Moser uzme kao Njezin identitet, *prostor-ovdje* kao dominantni

prostor diskurzivnog prostora dramaturgije postaje *Trećiprostor*. Prostor-ovdje već jest življeni prostor u kojem je postavljen novi društveni red, mimo dominantno zamišljenog ili nametnutog društvenog reda.

Zaključno, valja reći da se prostor-ovdje može shvatiti i kao Lefebvreove reprezentacije prostora odnosno Sojin *Drugiprostor*. Prostor-ovdje dominantan prostor je dramaturgije jer se diskurzivno uspostavlja kao dramatski aktualitet. Ona-subjekt je tu gdje je, u Rijeci, ali se istovremeno i opire takvom aktualitetu, ne prihvaća takvo stanje i nastoji nanovo, vlastitim simbolizmima, konstatacijama i opisima, stvoriti vlastiti življeni prostor odnosno promijeniti zadatosti prostora koji dominira u njenom pripovijedanju. Prostor-ovdje na neki način posreduje između fizičkog prostora u kojem se Ona-subjekt nalazi i onoga gdje bi se i kako htjela nalaziti. Takvo prenošenje dijalektike ovdašnjeg i tamošnjeg u red apsolutnog (Bachelard, 2019) upravo se nadilazi procesom *otrećivanja*, uvođenjem trećeg elementa, konstitucijom Trećegprostora kao radikalno otvorenog prostora za nove mogućnosti koje nadilaze puko reflektiranje percipiranog u društveno polje. Možda sljedeća rečenica iz dramaturgije najbolje i opisuje kompleksnost prostorne strukture koju se nastoji analizirati: „Tamo si gdje nisi, a tamo gdje si, zapravo nisi“.

Odnos scenske adaptacije i prostornosti

U prethodnom poglavlju osvijetlilo se dramaturšku strukturu utemeljenu na prostornosti, a koja će kao takva poslužiti i kao središnji organizacijski princip izvedbene dimenzije predstave *Leica format*. Koja je specifičnost, dakle, scenske adaptacije dramaturgije epskog djela, romana *Leica format*, koja se bazirala na proizvodnju govornih površina, a ne likova, na zadržavanju pripovjedačke dimenzije teksta, a ne na stvaranju dramskog luka koji će dovesti do sukoba, pa i ciljane transformacije? Drugim riječima, dramaturgija romana nije išla u smjeru karakterističnom za dramsko kazalište: linija na kojoj se gradi narativ nije utemeljena na nizu performativnih činova, koji gradeći situaciju dovode do stanja napetosti, pa naposljetku do rješenja i raspleta. Dramaturgija romana gradila je narativ nizom konstativa koji u međusobnom preplitanju prizivaju različite prostore i vremenske dimenzije.

Dva tjedna prije premijere, režijske i glumačke probe počele su se održavati na samoj pozornici, a ne više u odvojenom prostoru, u zgradi nedaleko od same zgrade kazališta. Pozornica, u tom odmaklom stadiju proizvodnje predstave, naravno, nije prazna. Na njoj se nalazi konstruirana kazališna scenografija, a kao jedno od scenografskih rješenja jest i pista koja se proteže duž partera. U potpoglavlju analize *Odnos dramaturgije i prostora* ističe se da izvedbeni tekst dramaturgije romana *Leica format* funkcionira na dva glavna tematsko-

dramaturška nivoa: kao niz konstatirajućih iskaza koji sugeriraju tok svijesti, prostor imaginacije Nje-subjekta u kojem se na novi način konstituira realni, fizički, objektivno percipirani prostor grada Rijeke. Izvedbeno, potonje se riješilo, točnije rečeno, prostorno proizvelo upravo uz pomoć postavljene piste. Postavljena pista približava izvođače publici, probija se rampa koju predstavlja proscenij, a koji strogo razdvaja pozornicu od publike, pa se diskurzivni prostor izvedbe preljeva u realni fizički prostor u kojem se nalazi publika. Predstava započinje tako što lik Nje, a glumi ju Tanja Smoje, izlazi na pistu, ali od strane partera i počinje izgovarati sljedeći tekst:

0 - INTRO

Ovo je kao bajka, sve ovo. Bajki ima i košmarnih. U bajkama obitavaju čudovišta i vile, patuljci i divovi, u njima smrti su nježne, ljubavne, ali i okrutne i osvetničke. (...) Ovo je kao bajka, sve ovo, naši životi danas. Izvan pameti je.

Osim što je indikativan sam tekst koji govori da je sve ovo oko nas bajka, jedna od mnoštva mogućih konstrukcija, indikativan je i način izvođenja samog teksta. Glumica ga izgovara kao da će i sama, s publikom, gledati jednu bajku, a tom dojmu potpomaže upravo pista koja se proteže kroz parter, na kojoj Ona stoji sučelice pozornici, kao i sama publika. Ovakva, prema Lehmannu, centripetalnost prostora, gdje je moment suživljenih energija ispred prenošenja znakova (op. cit., str. 11), ovakvo fizičko približavanje izvođačice i publike i oblikovanje zajedničkog ljudskog energetskog prostora, suprotstavljenog prostoru pozornice¹⁴ već implicira svojevrsnu podvojenost. Odnosno dramaturško oblikovanje *prostora izvedbe* kao Njenu osobnu konstrukciju fizičkog prostora grada Rijeke, kao njenu imaginarnu projekciju jednog prostora kojeg se može objektivno percipirati. Podvojenost koja je prisutna u ovakvom oblikovanju prostora izvedbe odnosi se na dramaturško rješenje da Ona kao scenski subjekt cijelo vrijeme jest svjesna da prostor koji proizvodi jest rezultat njene imaginacije i specifične društvene lokacije. Njen hod po pisti kao da nam govori 'evo, sada ćemo pogledati kako ja doživljavam grad Rijeku', kao da je uzela daljinski upravljač, upalila televizor i ušla u njega. Prije nego što se krene u daljnju analizu, potrebno je izdvojiti i nekoliko rečenica o ostatku scenografije predstave. Čini ju konstrukcija izgrađena na nekoliko katova i s nekoliko platoa koji su namijenjeni izvođačima, a na podu pozornice postavljeno je nekoliko skulptura-replika gradskih građevina poput npr. crkve Sv. Vida ili nekadašnjeg niza hotela koji su sada pretvoreni u stambene zgrade, u Krešimirovoj ulici. Svi scenografski objekti apstrahirani su,

¹⁴ Nikola Batušić u Uvodu u teatrologiju (1991) pozornicu naziva igralište, pa se tako govori o suprotstavljanju igrališta i gledališta.

ne inzistira se na detaljima – prevladava siva boja materijala od kojeg su i građeni. Takva scenografija ne pretendira realistično oslikati grad, već prije svojim apstrahiranim objektima sugerirati prostor nečije imaginacije okužene realnim prostorom grada, odnosno ukazati na to da to što gledamo nije fizički prostor grada, nego unutarnji svijet Nje-subjekta koji je u sukobu s vanjskim svijetom, njena specifična socijalna lokacija koja je u konstantnom sukobu s fizičkom lokacijom. Takva scenografija reprezentira ne zbiljski prostor Rijeke, nego prostor 'u-između' realnog i imaginarnog, prostor koji nije ni jedno ni drugo, ali niti njihov puki zbroj, nego nešto treće. Trećiprostor, prostor 'u-između'. Kao takav, on je uvijek potencijalni prostor, „prostor u još uvijek neiskazanom akcijskom naponu“ (Misailović, 1988: 52). Ipak, ovo je razina izvedbenog prostora, a izvedbeni prostor nije istovjetan prostornosti izvedbe. Izvedbeni prostor tek je jedan od elemenata prostornosti izvedbe. Kao što je rečeno, Ona na pisti najavljuje što će se gledati, a kad se vrati na pozornicu događa se preokret koji je omogućen dramaturškim oblikovanjem dvodimenzionalnih govornih površina, a ne kreacijom psihološki slojevitih, trodimenzionalnih, likova. Izvođači izgovaraju niz konstatirajućih replika o Njenom životu u prostoru-tamo, oni ih ne izgovaraju kao likovi, nego kao govorne površine, pa važnija ostaje informacija koju se čuje od samog scenskog subjekta odnosno toga tko govori. Tko govori ne ostaje važno jer ove replike ne predstavljaju performativni čin. Performativi su, dakle, „iskazi koji ne opisuju, niti utvrđuju, već djeluju, vrše radnju koju imenuju“ (Vujanović, 2007: 58), a konstatirajuće replike opisuju, utvrđuju i izvještavaju. Dakle, zbog izostanka psihologizacije, iskazi izvođača ne vezuju se uz njih, već se osamostaljuju i plutaju izvedbenim prostorom s čime se postiže da se sam izvedbeni prostor preoblikuje u jednu homogenu govornu površinu koja je suprotstavljena Njoj-subjektu. Na pozornici se tako uspostavlja Ona-subjekt i prostor-subjekt – koji se u ostatku izvedbe premrežavaju, nadopunjuju i međusobno isključuju. Na taj se način i prostor-tamo javlja u odjecima, a prostor-ovdje postavlja kao scenski aktualitet i dominantni prostor unutar izvedbenog diskurzivnog prostora. „*Tko to govori, grad ili ja*“, zapita se Ona.

U prethodnom poglavlju istaknulo se tri jezgre dramatizacije na temelju kojih se mogla izvesti kompleksna prostorna usloženost dramatizacije, a sada će se opisati i njene izvedbene reperkusije. Dakle, da ponovimo, te tri jezgre jesu likovi Antonie Host, Lee Moser i Ludwiga Jakoba Fritza. Antonia Host, glumi ju Jelena Lopatić, na sceni se pojavljuje s putnom torbom u ruci iz koje potom vadi zelenu haljinu i oblači. U tom trenutku ona preuzima identitet svoje prijateljice Lydie Paut s čime se sugerira pokušaj bijega i stvaranja novog života u novoj sredini. Lea Moser, glumi ju Aleksandra Stojaković, pojavljuje se na samom kraju predstave i nosi istu putnu torbu s kojom je na scenu stupila Antonia Host.

Također vadi istu zelenu haljinu i oblači ju. Lea Moser nadjenjuje si ime Tessa, Tessa Koller. Antoniu Host vraćaju u staru sredinu i ne uspijeva joj pokušaj bijega, a Lea Moser uspijeva u bijegu i ne napušta svoju fugu. Ovakvo korištenje istog kazališnog znaka, na dvije različite točke u izvedbi, kao i od strane dvije različite izvođačice, zaokružuje izvedbeni diskurzivni prostor kao prostor fuge, prostor pokušaja bijega, koji od početnog neuspjeha, ipak biva uspješan. Antonia Host (alias Lydia Paut) i Lea Moser (alias Tessa Koller) metonimijski su produžeci pripovjedačkog subjekta – izmještenog, lutajućeg, rascijepljenog i rasredištenog. Njihove priče obrubljuju izvedbeni tekst, ali i diskurzivni prostor dramatizacije (fugiraju ih) pa čitatelj/gledatelj na koncu spoznaje da je trajanje izvedbe čitavo vrijeme bilo suspendirano u nekakvoj vremenskoj petlji, uzglobljeno između dva bijega, dva zaborava i dvije fuge (Ryznar, 2014). U trenutku Leinog epiloga, Ona stoji sučelice Lei, promatra ju s piste koja se proteže prema kraju partera. Takvo prostorno rješenje u zrcaljenju također je indikativno za njihovo poistovjećivanje, pored podudarnosti u iskazima poput onog o putovanju u Helsinki kod prijateljice iz djetinjstva. Da su Antonia Host i Lea Moser Njezini metonimijski produžeci implicira i sam kraj predstave odnosno prostorni raspored izvođača. Naime, na samom kraju predstave, u samom središtu pozornice ostaju Antonia Host, Lea Moser i Ona između njih.

Ludwig Jakob Fritz, glumi ga Edi Ćelić, pored Nje je jedini scenski subjekt koji ulazi na pozornicu preko piste. Upravo njegovo pojavljivanje na pisti s kovčegom u jednoj ruci, a turističkim vodičem grada Rijeke u drugoj, gdje iz daleka prilazi pozornici, odjeven u vidljivo drugačiju odjeću, scenski potvrđuje Njenu rečenicu da Ludwig Jakob Fritz stiže u grad (Rijeku) iz nekog drugog kraja, iz nekog drugog grada, kao turist. I u nekom drugom vremenu. A to da se radi o nekom drugom (fiktionalnom) vremenu, nekom drugom razdoblju povijesti grada sugerira se i znatno drugačijom glazbom, kao i promjenom u rasvjete. Dakle, ne samo da je pozornica uključena u proizvodnju prostora. U proizvodnju prostora uključeno je i gledalište. Fritzov hod po pisti, hod preko cijelog partera, a kako bi došao do pozornice označava: a) put iz udaljenog mjesta do grada Rijeke, i b) pretvorbu grada Rijeke iz 2019. u grad Rijeku iz 1911. Simultanošću njenog iskaza „*U srijedu, 25. listopada 1911, Ludwig Jakob Fritz stiže na kolodvor i kupuje vodič 'Guida di Fiume'*” i Fritzovog kretanja po pisti prema pozornici, kao i navedenim promjenama u glazbi i svjetlu, spajaju se tri vremenska prostora u *prostor izvedbe*. Unutar izvedbenog diskurzivnog prostora imamo prostor-ovdje kao prostor scenskog aktualiteta, prostor prošlosti i realni fizički prostor publike. Međutim, grad Rijeka iz 1911. ne postaje dominantni prostor unutar izvedbenog diskurzivnog prostora. Zašto? Zato što na pozornici ostaje Ona koja kao pripovjedačica, smještena u prostor-ovdje

upravlja spomenutim prostorom prošlosti odnosno prostorom grada Rijeke iz 1911. „Pripovjedačica tako na sebe preuzima ulogu dirigenta, arhivara ili kompilatora koji svojim opaskama i komentarima popunjava fuge [prostor, op.a.] između tuđih iskaza“ (Ryznar, 2014: 37). Pored Nje, na pozornici se nalazi i ostatak izvođača čiji iskazi tvore ponovno homogenu govornu površinu, prostor-subjekt koji sudjeluje u kompilaciji Fritzove scenske epizode.

Zaključci analize:

Analitički dio rada podijeljen je na dva dijela. Na analizu odnosa dramatizacije (izvedbenog teksta) i prostornosti u kojoj se pokazuje da je struktura dramatizacije utemeljena na prostornosti, a što će kao takvo poslužiti i kao središnji organizacijski princip izvedbene dimenzije predstave *Leica format*. Drukčije rečeno, istraživanjem ovog odnosa htjelo se ukazati na dramaturšku utemeljenost prostornosti kao izvedbenog organizacijskog principa predstave. Drugi dio analize istražuje odnos scenske adaptacije dramatizacije i prostornosti odnosno osvjetljava izvedbene reperkusije dramaturške strukture koja je utemeljena na prostornosti.

Za kraj, navelo bi se šest tzv. potencijala prostora izvedbe koje Joanne Tompkins (2014) navodi u svojoj knjizi *Theatre's Heterotopias: Performance and Cultural Politics of Space*, a koji možda i najbolje opisuju kompleksnost *prostornosti izvedbe* predstave *Leica format*, ali i prostornosti izvedbe uopće. To su, dakle, potencijal da prikaže odsutna mjesta; da stvara iluziju beskonačnog broja lokacija; da pozornica kao izvedbeni prostor prezentira višestruka značenja, čak i istovremeno; da tragovi 'mjesta' iz prošlosti (i iz budućnosti) ostaju u izvedbi; da se postav uprizorenog svijeta može podudarati s neposrednim okruženjem izvedbe, ali može implicirati i neka druga geografska područja; da prostori u izvedbi ne moraju biti stvarne lokacije.

ZAKLJUČAK

Istraživanje prostora i prostornosti u ovome radu specifično je utoliko što predmet analize pripada kontekstu izvedbenih umjetnosti odnosno, s druge strane, polju dramaturgije kao skupu strukturalnih i organizacijskih principa. Istovremeno, prostor i prostornost predstave Leica format istraživalo se kroz primjenu teorijskih alata iz područja društvene humanistike, a ne isključivo iz polja izvedbenih studija, radi čega se kao zadatak nametnulo uključivanje i aspekata koji prethode samoj izvedbi u sam istraživački proces. U ovome se radu tako analizirao i proces režijskih i izvođačkih proba u kontekstu prostora unutar institucije koja producira predstavu. Odnosno, proces stvaranja kazališne predstave promotrilo se iz aspekta društvenog polja, točnije kao proces otrećivanja, kao proces nadilaženja fizičkih i ideoloških zadataki prostora. Potom se analiziralo dramaturgiju: istaknulo se specifičnosti oblikovanja epskog djela u formu namijenjenu scenskom izvođenju, kao i ukazalo na dramaturšku utemeljenost na prostornosti. I na kraju, rad se posvetio opisivanju dramaturških reperkusija na izvedbenu dimenziju. Drugim riječima, prostornost izvedbe se tako zaokružuje kao kompleksni proces suigre društvenih zadataki i umjetničke imaginacije, kao dijalog stvarnih mogućnosti i estetičkih zahtjeva.

Nadalje, prostornost izvedbe aspekt je koji je svojstven svakoj pojedinačnoj izvedbi. Dakle, ono nije svojstveno samo ovoj predstavi i svaka izvedba ima vlastitu specifičnu prostornost, kao što i predstava Leica format ima svoju. Isto tako, potrebno je istaknuti da ovaj osvrt na prostornost izvedbe u predstavi Leica format nije i jedini mogući pristup. Dapače, analiza u ovome radu zasigurno nije uključila sve aspekte predstave, već samo one za koje se smatralo da najbolje osvijetljavaju njene specifičnosti u aspektu prostornosti.

Kao što je rečeno u uvodu, i sam sam sudjelovao u stvaranju predstave Leica format. Kao član autorskog tima, točnije kao asistent redateljici Franki Perković, bio sam upoznat s čitavim procesom stvaranja kazališne predstave. Isto tako, u razgovorima s Goranom Ferčecom uputio sam se i u proces dramaturgije romana Daše Drndić. Važno je, dakle, istaknuti da sam provodeći vrijeme s njima, kao njihov suradnik zasigurno uronio u dimenzije kazališnog procesa koje nekako uvijek ostaju samo naše, koje ostaju iza pojavnosti objelodanjene u izvedbi. I ne samo s njima, već i s izvođačima, a posebno s Edijem Čelićem, glumcem koji je utjelovio Ludwiga Jakoba Fritza i čije refleksije na materijal koji mu je dodijeljen zasigurno ostaju jedna od tih najdragocjenijih dimenzija čiji bi opis ili analiza predstavljali samo njenu redukciju. Upravo te oku publike skrivene, neprepričljive, izrazito iskustvene dimenzije ono je što prije svega sačinjava bilo koji izvedbeni proces. Ovim se

radom upravo htjelo ukazati, ne samo na kompleksnost kazališnog procesa, nego i na kompleksnost borbe između osobnih refleksija autora (mislim i na čitav autorski tim i na izvođače) i institucionalnih zadataki, prvenstveno prostora, a svakako i ekonomske sfere. Drukčije rečeno, ovim se radom, barem jednim njegovim dijelom htjelo ukazati na sferu kompromisa koju podrazumijeva skoro svaki insitucionalni rad, a od koje se nastoji obraniti spomenute osobne refleskije i estetičke zahtjeve i kriterije koje postavljamo pred samima sobom.

BIBLIOGRAFIJA

- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Babbage, F. (2018) Re-mediating Book to the Stage. U: Reilly, K., ur. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. London: Palgrave Macmillan, str. 91-95.
- Bachmann Medick, D. (2013) Culture as text: reading and interpreting cultures. U: Neumann B. i Nünning, A., ur. *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter, str. 99-118.
- Bachelard, G. (2000). *Poetika prostora*. Zagreb: Ceres.
- Batušić, N. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Bhabha, H. K. (1994). *Location of Culture*. London i New York: Routledge.
- Blečić, M (2015) *Prolegomena*, 14 (2), str. 225-230.
- Brković, I. (2013) Književni prostori u svjetlu prostornog obrata. *Umjetnost riječi*, 57 (1-2), str. 115-138.
- Brook, P. (1972). *Prazni prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić.
- Čapo, J. i Gulin Zrnić, V. (2011) Oprostornjavanje antropološkog diskursa: od metodološkog do epistemološkog zaokreta. U: Čapo, J. i Gulin Zrnić, V., ur. *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Zagreb: Biblioteka etnografija, str. 9-65.
- Dewsbury, J. D. C. (2000). *Theatre, an Empty Space: a Thought Performance After Gilles Deleuze*. Bristol: University of Bristol.
- Fischer-Lichte, E. (2009). *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Fischer-Lichte, E. (1992). *Semiotics of Theatre*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.
- Feral, J. (2007) Što je preostalo od umjetnosti performansa. *Up&nderground – časopis za utopijsko-revolucionarno-kritičke i umetničko-političke teorijske prakse*, 11-12, str. 95-103.
- Foucault, M. (1984) Of Other Spaces: Utopia and Heterotopia. *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 5, str. 46-49.
- Gupta, A. i Ferguson, J. (1992) Beyond „Culture“: Space, Identity and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7 (1), str. 6-23.
- hooks, b. (2015). *Yearning: Race, Gender and Cultural politics*. New York: Routledge.
- Hoolbrad, M. (2011) Can the Things Speak? *Open Anthropology Cooperative Press, Working Paper Series #7*

Kovačević, L. (2008) Henri Lefebvre: Pravo na grad. *Operacija: grad – Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, str. 16-29.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford i Cambridge: Blackwell.

Lefebvre, H. (2003). *The Urban Revolution*. Minneapolis i London: University of Minnesota Press.

Lefebvre, H. (1996). The Right to the City. – na <https://theanarchistlibrary.org/library/henri-lefebvre-right-to-the-city#toc1>

Lehmann, H. T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: Centar za dramsku umjetnost.

Lukić, D. (2011). *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 2, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*. Zagreb: Leykam international d. o. o.

Marjanić, S. (2011) Od performativnog obrata šezdesetih ili performativno je transformativno. *Kazalište*, 45-46, str. 107-111.

Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Misailović, M. (1988). *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – Dnevnik.

Oraić Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Parkin, D. (2007) Emergence and Convergence. U: Uliaszek, S. i Parkin D., ur. *Holistic Anthropology: Emergence and Convergence*. New York: Berghahn Books, str. 1-20.

Pfister, M. (1998). *Drama – teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski ITI centar.

Richter, M. (1975) Le droit a la ville. *Revija za sociologiju*, 5 (4), str. 165-169.

Ryznar, A. (2014) Interdiskurzivne fuge u romanu Leica format Daše Drndić. *Fluminensia*, 26 (1), str. 35-46.

Rodman, M. C. (1992) Empowering Place: Multilocality and Multivocality. *American Anthropologist, New Series*, 94 (3), str. 640-656

Stanković, R. (2011) Kritika Lefebvreovog poimanja prostora. *Drugost: časopis za kulturalne studije*, No. 3, str. 74-81.

Soja, Edward W. (1996). *Thirdspace*. Cambridge: Blackwell Publisher.

Šuvaković, M. (2015) Prostorni obrat: komparativna analiza funkcije mjesta u eksperimentalnoj poeziji i vizualnim umjetnostima. *Život u umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 96 (1), str. 60-73.

Tompkins, J. (2014). *Theatre's Heterotopia: Performance and Cultural Politics of Space*. New York: Palgrave Macmillan.

Vujanović, A. (2007). Performativ i performativnost. U: Jovičević, A. i Vujanović, A., ur. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, str. 58-68.

Wihstutz, B. (2013) Introduction. U: Fischer-Lichte, E. i Wihstutz, B., ur. *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. New York: Routledge, str. 1-10.

Zieleniec, A. (2007). *Space and social theory*. London: Sage Publications Ltd.

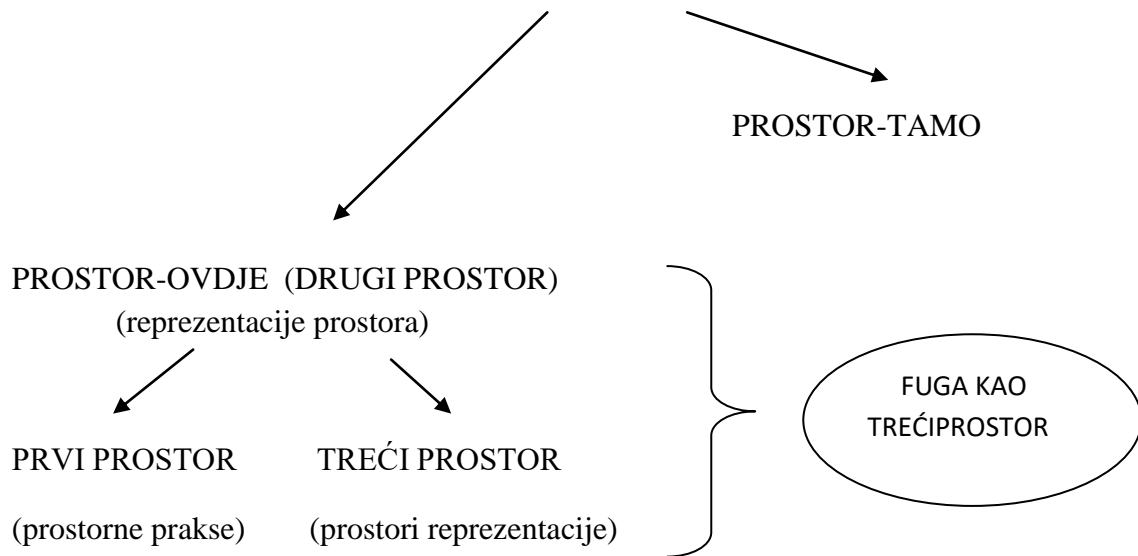
IZVORI

Drndić, D. (2003). *Leica format*. Zagreb: Meandar.

Ferčec, G. (2019). *Leica format – dramatizacija*, verzija: 9.5.2019.

APPENDIX

DISKURZIVNI PROSTOR DRAMATIZACIJE ROMANA LEICA FORMAT



SADRŽAJ

SAŽETAK	3
UVOD	4
METODA, STRUKTURA, CILJ	5
PROSTORNI OBRAT	6
PROSTORNI OBRAT I IZVEDBENE UMJETNOSTI	8
ODABRANE TEORIJE: HOOKS I FOUCAULT	11
bell hooks	11
Michel Foucault	14
ODABRANE TEORIJE: LEHMANN, LEFEBVRE I SOJA	16
Hans-Thies Lehmann	16
Henri Lefebvre	18
Edward Soja	22
Kazališni proces kao proces otrećivanja	24
ANALIZA PREDSTAVE LEICA FORMAT	26
Odnos dramatizacije i prostornosti	27
Odnos scenske adaptacije i prostornosti	36
Zaključci analize	40
ZAKLJUČAK	41
BIBLIOGRAFIJA	42
IZVORI	45
APPENDIX	46