УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Факултет примењених уметности
Докторске уметничке студије
студијски програм: Примењене уметности и дизајн

ЧЕХОВ – МОТИВИ
интердисциплинарна амбијентална поставка

докторски уметнички пројекат

Ментор
мр Јасна Драговић, ред. проф. ФПУ у пензији

Кандидат
мр Нинослава Р. Вићентић

Београд, 2021.

Ментор: мр **Јасна Драговић**, ред. проф. у пензији,
Факултет примењених уметности у Београду

Чланови комисије: мр **Љиљана Петровић**, ред. проф.
Факултет примењених уметности у Београду

Александар Костић, ред. проф.
Факултет драмских уметности у Београду

мр **Божидар Ђуровић**, ред. проф.
Факултет савремених уметности

др ум. Добривоје Милијановић, ван. проф.
Факултет драмских уметности у Београду

Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Чехов – мо̄тиви* је амбијентална, интердисциплинарна поставка која користи начин и принципе сценографског изражавања у уметничком обликовању, како простора тако и текста који му је намењен. Настао је с циљем да укаже на могућности и улогу коју сценографија може имати у намери да се изрази изван уобичајеног контекста, избору одређеног вербалног садржаја и њему иманентног простора, као и средстава и начина њиховог међусобног прилагођавања, артикулације и презентације.

Чехов – мо̄тиви је амбијентална поставка серије слика насталих по мотивима Чеховљевих драма. На првом спрату зграде Музеја града Београда, помоћу светла, звука, сценографских интервенција и аутентичног амбијента старе зграде омогућена је, временски и просторно издвојена секвенца која обједињује изабране мотиве, и системом организованих знакова остварује њихово повезивање у (нови) текст. Сам простор се пројектује уместо да буде место пројекције, преузима организацију слика, емитује значење и постаје активни саучесник у процесу трансформације посматрача у интерпретатора текста. Фокус се са естетског, помера на феноменолошки, физички и емотивни доживљај који доприноси читању и тумачењу, свим чулима сагледаних, слика.

Рад је подељен у три дела од којих је први део покушај да се на основу семиолошких метода успостави једна могућа теорија сценографије, други је анализа сценографских читања Чеховљевих дела, а трећи део представља опис уметничког пројекта, постављеног тако да практично примени и провери изнете тезе из првог дела рада како би се произвео јединствени догађај на граници између визеулних и извођачких уметности.

Кључне речи:

сценографија, Чехов, мотиви, интердисциплинарна поставка, урбани простор, амбијентална сценографија, визуелна драматургија

Abstract

Doctoral art project *Chekhov – Motifs* is an environmental interdisciplinary exhibition that uses the scenography principles of expression in design of both - the space and the text intended for it. It was created with the aim of pointing out the possibilities and role that scenography can play in the decision to express itself outside the usual context, as an autonomous practice when selecting a certain verbal content and its immanent space, as well as the ways of their mutual adjustment, articulation and presentation.

Chekhov – Motifs is an exhibition of a series of scenes created on the motifs of Chekhov ‹s plays. On the first floor of the Museum of the City of Belgrade, various motifs were staged and united in a temporally and spatially separated sequence - as a fictional environment that leads visitors through. The use of light, sound, scenography interventions and the possibilities of an authentic urban environment enabled their connection into a (new) text. The space itself was projected instead of being a place of projection, and takes responsibility in the organization of images, emits meaning and becomes an active participant in the process of transforming the observer into an interpreter of the text. The focus shifts from the aesthetic to the phenomenological, physical and emotional experience that contributes to the reading and interpretation of images perceived by all the senses.

The work is divided into three parts, the first of which is an attempt to establish a certain theory of scenography based on semiotics methods, the second is an analysis of scenography readings of Chekhov›s works, and the third is a description of an art project set so as to practically apply and verify the thesis presented in the first part of the work, and serves to form a unique event on the border between visual and performing arts.

Key Words:

scenography, Chekhov, motifs, interdisciplinary exhibition, urban space, enviromental scenography, visual dramaturgy

Реч захвалности

Реализација докторског уметничког пројекта *Чехов – мотиви* била је сложена уметничка продукција која је захтевала ангажовање декора, реквизите, костима, расвете, дизајн светла, видео радова и звука. Захваљујем се свим пријатељима, колегама и сарадницима који су га својом вером, стрпљењем, искреном подршком, стручним саветима и посвећеним радом омогућили.

Хвала Јасни Драговић, Ениси Успенски, Жељку Рудићу, Драгани Панић, Александру и Јани Костић, Даници Бојић, Елди Станковић, Леониди Ајдер, Илији Ђорђевићу, Мирославу Сретеновићу, Леонори Векић, Владимиру Перићу, Душану Петровићу, Татјани Кубуровић, Вери Спасеновић, Биљани Совиљ, Весни Поповић, Милици Ђуров, Јелени Сопић, Ивану Бокору, Јасмини Петковић, Дејану Павићу, Марку Вусићу, Владимиру Крунићу, Немањи Станићу, Алену Алидинију, Музеју града Београда, Мадленијануму, Културном центру Београда.

И Јани и Марку, зато што су са мном.

Садржај

Увод у предмет и уметнички циљ рада 1

· Методологија 2

· Сценографија и амбијентална сценографија терминолошке одреднице 3

· Материјал доступан током изучавања сценографије 6

I Сценографија као превод текста – слушање простора и гледање речи 9

1.1 Сценографија као знак 10

1.2 Функције сценографије 11

1.3 Сценографски хронотоп 13

II Сценографско читање драмског текста А. П. Чехова 15

2.1 *Галеб* 17

2.2 *Три сестре* 21

2.3 *Иванов* 29

2.4 *Вишњик* 33

III ЧЕХОВ – мотиви интердисциплинарна амбијентална поставка 44

3.1 Од урбаног јавног простора до амбијента 44

3.2 Амбијентална сценографија и нова функција публике 45

3.3 Употреба амбијента приликом стварања наратива 47

3.4 Опис слика 53

Слика 1 · Хол, *Без позоришта се не може.* (пролог) 53

Слика 2 · Хол, *Потребне су нове форме* 55

Слика 3 · Ходник 1 – *Алеја у парку испред куће* 58

Слика 4 · *Трем куће сеоског имања* 60

Слика 5 · *Трпезарија* 62

Слика 6 · *Соба која је се и сад још зове дечја* 64

Слика 7 · *Орман сто година стар* 65

Слика 8 · *О како је лепо дрвеће* 67

Слика 9 · Алеја, Ходник 2 – Крај 68

IV Резултати истраживања (Закључак) **69**

4.1 Резиме 70

4.2 *Summary* 72

V Литература **74**

VI Прилози **82**

VII Биографија **100**

VIII Изјава **101**

8.1 Изјава о ауторству 101

8.2 Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада 102

8.3 Изјава о коришћењу 103

Увод у предмет и уметнички циљ рада

Током последњих деценија сценографија убрзано умножава смисао и дејство, мења улогу, покреће сценску игру и све активније учествује у настанку новог текста. За сопствени израз осваја и просторе изван класичних у којима се полази од радње да би се дошло до простора као њене подлоге и подршке. Процес се све чешће обрће у супротном смеру, од простора се полази и креће ка тексту, а сценографија, сопственом иницијативом, функционише као *визуелна драматургија* (Lehmann 2006: 157) - централна компонента, повод, покретач и организатор радње.

Функције и карактеристике сценографије теоријски су сагледане у првом делу рада, а практично примењене у другом делу рада, у анализи сценографских тумачења Чеховљевих драма. Управо са поставкама ових драма, најутицанији сценографско-редитељски ауторски парови (Свобода/Крејча, Дамиани/Стрелер, Боровски/Љубимов, Оболенски/Брук, Конољенко/Погребничко) из корена мењају дотадашњи однос према сценском простору док сценографија постаје извориште и покретач нових читања познате радње, одигране на оригиналан начин. Успешном праксом ових, и многих других уметника широм света, у периоду од 60-тих до 90-тих година XX века, сценографија се ослобађа обавезне дескрипције драмског простора, носи став и постаје активна компонента сценске радње, чиме усмерава ток кретања савременог позоришта и формира сопствене законитости.

Трећи део рада описује уметнички пројекат *Чехов – мотиви*, који настаје са циљем да прошири поље позоришног мишљења, реинтерпретира и прилагоди јавном простору наменски обликоване мотиве изведене из Чеховљевих драмских простора[1]. Кроз интердисциплинарну поставку низа амбијенталних целина које функционишу попут сценских слика, коришћењем различитих средстава и израза (фотографије, делови декора, реквизите, костими, звук, светло, мирис, дигиталном

1 Драмски простор разматрамо искључиво као књижевну категорију, онај простор у коме ликови живе и који служи писцу да се у својој драми снађе и њиме разведе ликове и организује драмску радњу

технологијом и софтверске интервенције), а на основу (пре)познатих мотива створен је јединствени текст који је покретач нових сазнања, чулних искустава и вредности.

Докторски уметнички пројектат *Чехов – мотиви* је теоријски и практични доказ о начину на који се сценографија еманципује приликом избора, адаптације и начина извођења одређеног текста. Истовремено, бирајући и организујући простор, текст и начин његовог читања и тумачења, користимо традиционална сценографска изражајна средства, уз нова која поставка у амбијенталном простору захтева и осваја. Процес кретања се, у случају овог рада, одвија симултано и двосмерно – како сам простор утиче на изабране мотиве и сценске слике, тако ће и оне утицати на доживљај самог простора од стране публике.

Методологија

Коришћењем семиолошке и лингвистичке методе које сценографију тумаче као комплексан (сценски) знак, издвојили смо њене основне карактеристике и функције. Сценографија се посматра као превод у невербални систем знакова, а рад указује на њене могућности приликом поставке и уклапања драмског дела у сценски простор.

У другом делу рада, коришћене су историјске, теоријске и театролошке методе реконструкције одређених поставки у анализи сценографских читања одабраних Чеховљевих драма.

Трећи део, опис докторског уметничког пројекта *Чехов – мотиви* преиспитује утицај како теорије на настанак и развој савременог позоришног израза тако и резултата овакве уметничке праксе на саму теоријску мисао – радом је обликован процес преображаја лингвистичких у нелингвистичке знаке, али и наставак процеса преображаја тих знакова у нови текст намењен извођачима и гледаоцима који га даље тумаче.

Сценографија и амбијентална сценографија – терминолошке одреднице

Када говоримо о сценографији мислимо на грану примењене уметности, уметничку и техничку дисциплину која обезбеђује продукцију простора у коме се одређена радња одиграва и организацију односа унутар њега. У преводу са грчког она значи сценско писање и подразумева дело које настаје као реални или имагинарни, симболични простор, опремљен тако да буде подршка (вербално, кинетички или аудио) саопштеном тексту. Сценографија се најчешће изражава невербалним средствима, па је зато у овом раду разматрамо као превод у други знаковни систем који може понудити:

а) просторно одређену, завршну, тачку свих кретања на сцени

б) средство за мотивацију сценске игре

в) предлог за тумачење текста

г) учествовање у синтези и означавању (конструисане) стварности

Изворно је недоречена, намењена и извођачима и гледаоцима који ће поруку са сцене послати, фиксирати и довршити. Док радњу подржава и омогућава, она утиче на формирање и (рас)простирање сигнала, а њена употребљивост недвосмислено је ставља у ред примењених уметности.

Као и режија, сценографија је млада уметничка област, која у садашњем облику постоји нешто више од сто година. За промоцију термина најзаслужнији су европски позоришни уметници који су термин успоставили и практично применили непосредно пре и после Другог светског рата. Сценографи од почетка прихватају обавезу да у дескрипцију задатог текста унесу сопствени уметнички став који ће ускладити или испровоцирати остале сегменте сложеног (позоришног) израза и обезбедити естетски убедљив простор за развој јединствене драматургије и сценске игре.

Један од највећих сценографа XXвека, чешки уметник Јозеф Свобода (Jozef Svoboda) од самог почетка свог стваралаштва, 50-тих година прошлог века инсистира на овом термину. У српском језику он улази у употребу готово истовремено када

и у осталим источноевропским земљама, па се у садашњем облику користи преко седам деценија, што нас сврстава у ред земаља које су од почетка препознале и неговале вештине, специфичности, одговорност и могућности којима сценографија располаже. Исто толико се у Србији и школују академски образовани уметници овог профила баштинећи традицију пионира сценографије и сценографско-уметничке педагогије на нашим просторима.[2]

У неким језицима, нарочито у енглеском, термин сценографија тек однедавно је у широј употреби па је због тога још увек актуеално његово дефинисање. Сам термин, како то теоретичар сценографије Арнолд Аронсон примећује, звучи истовремено и антички и савремено (Aronson 2005: 7).[3] За промоцију у енглеском језику овог, европском позоришту добро познатог термина, најзаслужнија је сценографкиња, редитељка и професорка Памела Хауард (Pamela Howard) и њена књига *Шта је сценографија?*, која је можда и прва, пре двадесетак година, покренула тему и дефиницију појма из угла стваоца и уметника. Практичним примерима проф. Памела Хаурад је преиспитала обавезу, одговорност и улогу коју сценографија има у сценској поставци. По њеним речима она није део, већ бешавна синтеза свих саставних делова позоришног догађаја (Howard 2002: 29). Од сваког израза од кога је сачињен сложен (позоришни) текст преузима понешто и на сваки од њих понечим утиче, па подразумева решења која директно обликују начин режије, извођења, и пријема одгледане игре од стране публике. Са намером да што вештије артикулише простор и извођење, користи сва расположива средства и неуморно трага за новим (Howard 2002). Оваква учења обезбедила су основу да се сценографија самопреиспита, ојача, постепено осамостили и иступи са предлогом будуће поставке и покретања њеног решења.

У раду ће увидом у одређене поставке Чеховљевих дела бити представљен начин на који неки од највећих сценографа друге половине XX века спацијално преводе

---

2 На Факултетру примењених уметности од његовог оснивања 1948, постоји Катедра сценографије коју је покренуо и академски утемељио Миленко Шербан, истакнути српски сликар и један од пионира српске сценографије.

3 Управо ће ову његову особину, комплексна зато што је противуречна, тематизовати и сам уметнички пројекат.

и решавају задатке које пред њих ставља (драмски) текст. Ово је прилика да се још једном осврнемо на уметност позоришних великана чији је рад директно утицао на даљи развој савремене сценографије и њено све активније ширење изван граница традиционалног позоришта. Уверени смо да савладане сценографске вештине омогућавају и подржавају и успешан и убедљив израз изван сценских простора. Иако амбијентално позориште и амбијентална сценографија (Аронсон 2018), подразумева и укључује сва класична сценографска знања, ауторима новог текста ће се, у зависности од самог извођења, отворити нове могућности, али и поставити нова питања, изазови и обавезе.

Последњих деценија смо сведоци како актуелна и жива уметничка и позоришна пракса свесно превазилази границе између различитих дисциплина и области, и како хепенинзи, инсталације, улично позориште, фолклорне и ритуалне игре, разне манифестације, демонстрације, масовни спектакли или камерно, авангардно, савремено позориште посредно, али активно, осавремењују традиционално позориште. Тако се постиже двосмерна интеракција - традиционална уметничка знања професионализоваће и доестетизовати авангардни израз док ће он својим слободама утицати на актуелизацију класичне сценске игре.

Докторски уметнички пројекат практично преиспитује теоријске ставове изнете у првом делу рада и искуства великих сценографа у раду са Чеховљевим драмама, али је и инспирисан радом уметника као што су Роберт Вилсон (Robert Wilson), Хајнер Гебелс (Heiner Goebbels), Ромео Кастелучи (Romeo Castelucci), Робер Лепаж (Robert Lepage), Димитрис Папајоану (Dimitris Papaioannou) и њиховим изворно сценографским тумачењима, која користе просторно, визуелно и материјално значење за настанак богатих чулних доживљаја намењених публици (Joslin McKinney and Scot Palmer 2017). На сам уметнички пројекат директно су утицале поставке уметника и трупа које се изражавају у јавним, приватним, урбаним или природним просторима, или ако за свој израз користе класичну позорницу, у њен третман уносе нови сензибилетет који брише границе између публике и извођача.

Материјал доступан током изучавања сценографије

Поставља се питање шта све чини материјал којим располажемо када се упустимо у теоријско промишљање сценографије и њене улоге у давно изведеној сценској поставци? Колико материјални докази који остају после чина осмишљеног да буде пролазан, пружају увид у поставку чије је остале трагове избрисало време? Сваки део наведеног материјала само делимично може сведочити о сложеном тексту састављеном од више подједнако важних уметничких израза који истовремено делују, а које су саме поставке, уневши их у начин игре, стопиле у јединствен и компактан текст кога је немогуће раздвојити на сегменте, а да се при том не оштети сама поставка.

Ликовно вешто урађене скице и макете – очувани остаци некадашњег рада и значајан материјал, као архивска грађа могу нам пружити само делимичне и непотпуне доказе о намерама, начину игре, порукама и утиску који је поставка производила. Скице и макете само су прелазни облик, етапа у једном процесу, стање између замисли и остварења, материјални доказ, коме се потоњом анализом лако могу додати (или оспорити) значења која су му припадала, уз велику опасност да буде изолован и посматран изван своје сврхе.

Позоришне критике су неопходне како би се сазнало како је одређено време прихватило сценску поставку и евентуално разјасниле релацију драмског простора саопштеног текстом, и материјално остварене сценографије. Оне могу пружити драгоцен материјал о начинима читања одређеног текста али, на жалост, јако мали број критика пружа детаљнији опис сценографије и њене улоге у поставци.

Фотографски објектив често не одолева моћи кадрирања, уношењу личног става, интересовању и очекивању, и често истиче глумца науштрб простора. Фотографска репродукција сценографије увек јој одузима одређену димензију, па и она припада фаталној изолованости примера, и не саопштава пуно о начину игре, функцији и употреби датог простора.

Декори, реквизита и костими, чак и када су сачувани, давно су размонтирани и

одложени у магацинима где постепено губе живот, јер изван система односа које успостављају са текстом, драматургијом, светлом, звуком, сценским простором, глумцима и публиком, немају никакво значење.

Редитељске или сценографске белешке и изјаве су инклузивни материјал који служи као подлога на коју се могу додавати остали фрагменти, и од непроцењивог су значаја за реконструкцију целовите поставке када непотпуни уметнички материјал постаје релевантан доказ. Без њих је тешко (и опасно) поставити основу за читање давно одигране поставке, оног што ју је организовало изнутра, што се не налази поред и око драмског текста, него, унутар њега.

Видео-запис, који открива целовити ток поставке и живо обједињује све сценске исказе представља најпотпунији увид у одиграну поставку, изражајни потенцијал и улогу сценографије, али је, као материјал у интегралној верзији, веома ретко доступан.

Критике, утисци гледалаца, скице, редитељске белешке, макете, преостала реквизита, костими, технички цртежи, најчешће су само повод за размишљање о поставци. С обзиром да извођења више нема, фрагменти који остају, иако стварни и опипљиви, претворени су у музејске експонате и „неме сведоке“ и лако могу навести на криви траг, дајући тек понеке назнаке о игри чији су били део. Без обзира о каквом типу документа је реч, важно је да је аутентичан, односно да је произашао из живог, непосредног и оригиналног позоришног деловања. У раду приступамо искључиво анализи сценографија о којима располажемо са довољно података, иако смо унапред свесни да ће нам промаћи многи успостављени, а занимљиви односи какви су – размена покрета, гестова, погледа и изјава. Покушали смо, на основу утисака посматрача и намера аутора, да фрагментима дочарамо однос простора и одгледаног садржаја, свесни да нам јединствено искуство, тајна и чар саме поставке заувек остају недоступни.

Све ово смо покушали да надокнадимо уметничким пројектом који је гледаоцима омогућио оно што је у теоријском и историјском осврту на улогу сценографије остало ускраћено. Посетиоци су имали прилику да доживе ауру јединственог,

временски и просторно изолованог догађаја, који истиче сопствену елузивност, и због простора и времена који га уживо (активно) савлађују, губи јасне контуре и готово нестаје пред очима гледалаца.

Као грађу користили смо елементе универзалне опреме сценских простора и делове реквизите и декора некадашњих поставки, пошто су пренети из позоришних фундуса задобили нови живот. Серијом слика у амбијенталном простору, реализоване су и побуђене асоцијације на нека ранија сценографска тумачења Чеховљевих драма, као омаж великанима без којих савремено позориште не би имало данашњи облик, али и њима се износе и нови, оригинални ауторски ставови. Пројектом *Чехов – мотиви* истакнути су дивергентност и потенцијал сценографског израза, убедљивост и атрактивност његовог деловања изван традиционалних позоришних простора као и флексибилност и прилагодљивост замишљеној намени.

I

Сценографија као превод текста – слушање простора и гледање речи

Рад сценографа подразумева трансформацију лингвистичких у нелингвистичке знаке али подразумева и даљу трансформацију нелингвстичких знакова у *текст*. Створено дело је нови текст за гледаоца који га даље чита. Поруке које се са сценског простора шаљу према гледаоцу могу бити послате директно од извођача ка гледалишту или индиректно, преко сценографије до гледалишта, са намером да пруже подршку исказаној мисли.

Сценографија обезбеђује простор у коме се кодификује природа одређене радње и којим се нуди организација стварности коју прихватају њени учесници. Хаотичност, неред знакова и света, „референцијалног" универзума, преображава се уметничким деловањем у оквиру строго контролисаног (сценског) простора у систем организованих знакова.

Сценографија је наменско средство, начин стварања и обликовања текста у простору, технички поступак којим се текст реализује визуелним средствима. Иако сваки пут другачија, јединствена и неспутана, оптерећена једино константним трагалаштвом за одговарајућим и оригиналним решењима, она поседује сопствене законитости и преузима једну од водећих улога у савременом позоришту.

Својом убедљивошћу сценографија се постепено изборила за самосталност па се већ дуго њени принципи користе аутономно, изван традиционалних поставки, са различитим уметничким или комерцијалним циљевима. Савладавање сценографског језика омогућиће ширење ове уметничке дисциплине далеко изван простора у коме је настала.

1.1. Сценографија као знак

Сценографија се може посматрати као текст који функционише као комплексан (сценски) знак који чине успостављени визуелни односи – светла и таме, звука и паузе, пуног и празног, покрета и мировања, линија, површина, величина, боја, материјала, као и начина њиховог просторног распростирања и комбиновања. Њени означитељски системи су сви сегменти синхроног извођења – декор, реквизита, покрет, звук, светло, итд. Изражава се интертекстуално, визуелним, вербалним, гестуалним, аудио и кинетичким средствима, те се мора и тумачити комбинованим лингвистичко-естетско-извођачким теоријама, како би се омогућила анализа везе са самим текстом на који игра реферише, сагледала њена комплексна улога у одређеној поставци и што тачније прочитале намере аутора и извођача.

Сценографија обухвата сва три чиниоца знака – знак (сценографија и простор који она у садејству извођача и посматрача заузима), објекат на који се знак односи (драмски простор, простор описан у тексту) и кориснике знака, интерпретаторе (гледаоце и извођаче). Она је другостепени знак, јер нуди пренесени смисао, сложенија је и у односу на првостепене знаке – драмски простор (који тумачи) и сценски простор (који је њен материјални ослонац), који представљају књижевни односно спацијални денотат.[4] Она указује на оно што конкретно постоји, али и на оно што симболише као знак, истовремено и денотира и конотира, упућује на контекст и представља:

– *Ограничено, омеђено место*, издвојени је део сцене, који може грубо или дискретно продрети у гледалиште. Иако им је илузија неопходна, најзначајнији сценографи XXвека често се поигравају границама конвенционалних сценских простора и строгом поделом на простор игре и простор гледалишта, најчешће с циљем да активирају и сједине оба простора.

4 Ако је драмски, текстом наведени простор – башта, салон, трпезарија, кабинет, соба и сл., онда он има дословни смисао као што га има сценски простор – позорница, који је увек простор намењен (разноврсној) сценској игри, приказивању и развоју догађаја који не морају имати свог референта у стварности.

– *Вишеструко место*, дихотомија сцена – сала, од пресудног је утицаја на однос текст – Поставка и омогућава интерактивни однос између извођача и посматрача игре.

– *Прецизно кодирано место* – и као такво опстаје и у савременом позоришту у коме је гледалац навикнут на преиспитивање, конфронтацију, игнорисање или рушење граница између сценског простора (уметничког и изузетног) и сале (свакодневице).

Међусобно успостављени односи у овом вишеструком, ограниченом и прецизно кодираном простору зависе од визуелног, акустичног и кинетичког кода. По француском театрологу Патрису Павису сценска поставка је „успостављање односа, у датом простору и у дато време, између различитих материјала (означитељских система), у зависности од неке публике (…) То је објекат сазнања, систем односа које продукција (глумци, редитељ, сцена уопште) као и рецепција (гледаоци), успостављају између конституисаних у будуће означитељске системе“ (Pavis 1988: 133).

1.2. Функције сценографије

Као сложени конструисани простор сценографија има оријентациону, идеолошку и стратешку функцију.

1. Оријентациона функција – омогућава да се суоче и уклопе драмски (имагинарни простор, у коме ликови живе, описан вербалним знацима) и сценски простор (материјални простор позорнице као подлога и вербалним и невербалним, визуелним знацима). Ова функција обезбеђује:

а) Оријентисање ликова и контролисано развијање радње, уређује односе и испуњавају или стимулишу један од задатака погледа – „сређивање“ погледом захваћеног простора како би се лакше дошло до логике и смисла посматраног призора.

б) Усмеравање пажње посматрача – сценографија мора да обезбеди недвосмислену поруку или да намерно провоцира колебање и изазива гледаоце својом истакнутом равнодушношћу, све са циљем да усмери и задржи њихову пажњу и обезбеди просторно-временски континуум.

Ову функцију испољавају они простори који „нестају“ када започне одређена сценска поставка која их је инхибирала. У подели коју предлаже Ан Иберсфилд она је *естетска* (Ibersfield 1982: 33) зато што уређује однос поруке са самом собом, а порука престаје да буде референт општења и постаје циљ овог процеса. Оријентациона функција је веома експлицитна с обзиром на то да сценографија опредмећује поруку која постаје носилац сопственог значења и подлеже посебној семиологији: стилизација, симболизација, итд.

2. **Стратешка функција** сценографији омогућава заузимање става, доношење одлуке како ће се радња играти и како желимо да буде протумачена. Сценографски простор нуди правила игре, начине читања текста и тумачења одређене сценске поставке помоћу сценских знакова који су пренесени посматрачима по строго утврђеним правилима. Стратешка функција је и *конативна* (loc.cit.) јер, с циљем изазивања обостране реакције, одређује односе између поруке и њеног примаоца, олакшава тумачима и ауторима да донесу одлуку и дају одговоре (макар и привремене и субјективне).

3. **Идеолошка функција** – циљ ове функције је успостављање интеракције која ће омогућити просторно сједињење сценографије и посматрача, што за последицу има стварање просторно и временски изолованог чина, просторе високог напона са компримованим временом који сваку радњу и предмет претварају у знак.

Ово је функција која се односи како на само обликовање сценографије тако и на одлику њене рецепције и перцепције од стране гледалаца. Сценографија делује целовито чак и онда када је само назначена реквизитом, појединачним елементима или фрагментима. Такви елементи постају носиоци система значења око којих се – посредством пажње гледалаца и психологије читања слика – образује простор

са интегрисаном предметном целовитошћу. Гледалац оно што прима може свесно мењати одузимањем или додавањем, може редуковати, анализирати, повезивати приказано са сопственим искуством. Сценограф и редитељ овом чињеницом могу манипулисати, иако је никада до краја не могу предвидети. Идеолошка функција је и *референцијална* зато што јој је један од основних задатака да гледаоца знаком убеди у истинитост и реалност. Сценографија постаје доказ да се нешто тако, на том месту и тада догодило.

С обзиром на то да је сценографија форма (визуелне) комуникације она у себи носи могућност да усмери, задржи, активира или пасивизује машту примаоца порука, јер својом очитошћу или чулном упечатљивошћу, скраћује процес мишљења. Она може да спаја и раздваја сценске елементе, да врши или негира своје функције – обједињава поставку на пасиван начин, као неутрални „флуид", да присили гледаоцада се ангажује у повезивању призора у више или мање кохерентну целину. Без сценографије текст се тешко спаја са сценском сликом, и обрнуто, и ако је претходно нема, она настаје тамо где текст ствара сценску слику (Вићентић: 2020).

1.3. Сценографски хронотоп

Свако „где" има своје „када" и свако када одређено је трајањем.

(Hočevar 2003:11)

Простор и време су свуда присутни у свету чула. Они нису примарно предметни, већ прожимају сваку предметност. Кант их назива формама посматрања. Они су универзални, изван таквих форми нема чулног предмета и представе… простор и време не опажамо посебно као остале предмете, већ их опажамо са предметима (…) простор и време не постоје одвојено за себе, чак и тамо где се уместо њих налази празнина, доживљавамо их само у спрези с предметима које попуњују или омеђавају… Иако простор и време припадају једно другом ипак су радикално различити – простор као једнородна разноврсност и време као ванпросторно збивање.

(Jaspers 1990: 76)

Сценографија има своје простирање у времену као што и сценографско време има своје трајање у простору. С тим у вези подједнако је важно где и када се одређена радња догађа, јер „ниједан од топоса није „невин“, што ће рећи неутралан на само догађање, и општи смисао“ (Миочиновић 2008: 49).

Сцена се гледа онолико колико траје поставка, а сценографија представља време темпирано у простору који се гледа. Простор може бити критеријум временских токова, исто као што се временским токовима могу мерити просторни токови. Контекст је временско-просторна категорија која омогућава различите интерпретације и увек изнова може оживљавати већ небројено пута приказане драмске текстове.

Током сценске поставке никад не постоји само једно време, исто као што не постоји само један простор, јер се у приказаном драмском времену или сценском простору увек укрштају и нека друга времена и простори. Приказани простор као и време одвијања радње, у себи садрже више слојевитих, унутрашњих, имагинарних, одсутних простора и времена. Задатак сценографије је да обезбеди простор који идеално одговара догађају и може активно моделовати његов интензитет.

Сценографски хронотоп изолује и стабилизује причу и, уз темељну анализу културних и друштвених прилика, у ограниченом времену и скученом простору омогућава да јунак измени своју судбину. Неопходан је како би се понудила ангажована репродукција стварности, „увек репродуковане просторне структуре, које нису ту да би дефинисале некакав конкретни свет, већ да би пружиле слику коју људи имају о просторним односима у друштву у којем живе и о сукобима који проистичу из тих односа. Сцена је увек симболизација социо-културних односа“ (Ibersfild 1982: 121).

II

Сценографско читање драмског текста А. П. Чехова

"Чехов је писао за позориште које је у то време још било позориште далеке будућности"

(Христић 1969)

Поставке Чеховљевих драма од 60тих година прошлог века, испровоцирале су, покренуле и развиле оригиналан начин игре и стоје у основи савременог односа према сценском простору, у коме сценографија преузима све доминантнију улогу. У раду ћемо фокус померити на начине сценографских читања и превођења ових драма у (сценски) простор. Оне ће бити предмет испитивања у свом материјалном, визуелном, сценском облику са свим нелингвистичким феноменима (визуелни, звучни, кинетички и др.) које садрже ради остваривања како интра-комуникативног процеса (између извођача) тако и интер-комуникативног процеса (са публиком).

Све наведене поставке биле су револуционарна читања Чеховљевих дела, али је њихова револуционарност, као и сам текст (специфична по својој дискретности), остала увијена у традиционални плашт (Христић 1994). У анализи која следи открићемо како је сценографија допринела актуелизацији Чеховљевих драма и како је покренула трагање за новим, мањим, слободнијим – интимнијим и узбудљивијим просторима који тачније одговарају захтевима текста.

На самом почетку овог дела рада, неопходно је открити какве задатке и могућности Чехов поставља пред тумаче својих драма – шта је то у вербалној поруци што провоцира њен активни однос са невербалним, као и како су ове поставке дефинисале основне карактеристике и функцију савремене сценографије?

Први језик Чеховљеве драматургије су речи (иако често привидно – јер се најчешће прича о баналностима, свакодневици), а други, суштински, језик су односи између свега што на сцени видимо и изван ње наслућујемо – језик ликова, изговорених речи, одигране радње и геста, простора које ти односи заузимају, као и трагова, узрока и последица поступака које радња оставља на простор (Христић 1994). Својим драмама Чехов истиче две идеје које постоје од античког, грчког позоришта а које нам се чине нарочито значајним и подстицајним у новим читањима:

1) позориште је део фестивала, постоји у *ūосебном времену и на ūосебном месūу*. У временске одреднице Чехов уноси и елементе празника – јединствених прилика и свечаности које се одвајају од свакодневице. Овим се постиже интеграција свакодневног и посебног, церемонијалног. Долазак гостију или окупљање домаћина одређеним поводом може се поистоветити са остваривањем заједништва када се људи, долазећи у позориште под дејством сценског чина преобразе у публику.

Празник или повод за славље индуковани је догађај произведен са намером да сви ликови додатно уједине у учеснике. Сам писац наизменично мења њихове улоге вешто их преводећи из протагониста у једној у посматраче у следећој сцени. Празници су оне ситуације у којима се и сасвим обични, често безначајни људи налазе у „изненада заоштреним ситуацијама које нису у стању да савладају, и од којих се тражи да играју улоге очигледно веће од њих“ (Христић 1994: 174). Чехов нуди неопходу околност која ће окуптити личности драме у одређени простор кога више не могу напустити. Свако има свој разлог зашто је баш тада ту присутан, а “нешто се догоди зато што у таквим ситуацијама мора нешто да се догоди” (*ibid*.: 106).

2) Не мање значајна веза са античким позориштем је и подразумевање и уважавање природе која обухвата сценски простор. Природа обавија Чеховљев драмски простор и у континуитету га испуњава, подржава сегмент приказан на сцени, нема и равнодушна на радњу која се у простору одвија, али неумитна и активна, са сопственим законима и логиком којом ће га коначно савладати. У драмама су увек су присутне извесне временске смене (дана у ноћ, лета у јесен, ноћног

невремена у мирно јутро) чиме је улога визуелне компоненте приказаног текста додатно истакнута.

И окупљање сликовитог друштвеног узорка, издвојене и хетерогене групе људи које сам (празнични) повод спаја у простор који не могу напустити пре него што се нешто у њему не догоди, као и истовремено разграђивање тог простора, који природа постепено савлађује, биће и основне теме уметничког пројекта *Чехов – мотиви*.

2.1. *Галеб*

Сценографија Јозеф Свобода, режија Отомар Крејча, Народно позориште (Národní divadlo), Праг, Чехословачка, 1960.

У покретању процеса осавремењивања Чеховљевих драма доминантно је било позориште Чехословачке 60-их година XX века. Сарадња редитеља Отомара Крејче[5] са сценографом **Јозефом Свободом** (Jozef Svoboda 1920–2002) из корена је променила свест о улози сценографије у процесу интерпретације и прихватања одгледаног текста.

Својим читањима Крејча и Свобода нам омогућавају да сагледамо како су Чеховљеве драме покретале оригинална решења. „Не желимо да подвлачимо историјску и социјалну условљеност ликова, већ њихово обнављање у свим друштвеним формацијама и њихову општељудску зависност на свеприсутним конфликтима између жеље и воље, способности и чежње, представе и стварности, намере и чина, итд.“ (Kraus 1967: 38). У Крејчиним режијама Чехов улази у свет својих гледалаца како би им говорио о својим искуствима, а они њему постављали питања. Сценографска решења увек реферишу на податке из датог текста, у коме се тражи оправдање за све одлуке и начин на који ће теме бити игране како би се досегла

5 Отомар Крејча је један од најзначајнијих чешких редитеља друге половине XXвека. Његово савремено читање Чехова уживало свестрано уважавање у европском позоришту тог доба – од стране критике, уметника и публике. Његове поставке покренуле су читав низ осавремењених читања (не искључиво Чехова), која су значајно утицала на целокупно модерно позориште.

истина коју очекује драмски текст. „Творац наше делатности је песник, ми смо само његови тумачи, они који преносе, ми смо само гласници оног што он каже. Свој задатак ћемо утолико боље испунити уколико се препустимо песнику, уколико својом игром конкретизујемо његову поруку, смерно, што је објективније могуће, тачно, доследно, строго, са највећим самоодрицањем и одрицањем од магичне моћи нашег заната“ (Krejča 1974: 38). И даље, „пут истине пролази кроз комад, а не мимо њега. Размишљати о оном што писац није написао, нема никаквог смисла. Што има смисла, то је размишљати о оном што је написао“ (*ibid*.: 176).

Свобода је за ову поставку први пут употребио светлосни патент који ће убрзо потом постати стандардна опрема свих сценских простора. Постављањем у низ рефлектора слабог напона опремљених параболичним огледалима постиже ефекат познат као „светлосна завеса“ (Albertova 2008: 95). У мањим размерама поновио их је још неколико пута дуж сценског простора, и тиме с неколико дифузних планова густе „измаглице“, створио слојевиту атмосферу *бескрајне дистанце* за којом је, с Крејчом, трагао како би остали верни захтевима текста, и приказали дистанциране поседе, изоловане пространствима руских степа – хоризонт Чеховљевог света. Све до тада Чехов се играо у тескоби коју симболише физичка претрпаност сцене гомилом намештаја, која је временом битно утицала на све мање динамичан начин игре. Овај сценографско-редитељски пар успева визуелно да обрне перспективу, унесе екстеријер на сцену и прикаже (и оптужи), огромно пространство за трагедију руског човека.

Свобода омогућава сценографски уобличен простор, истовремено и физички стваран и симболички имагинаран. Сценска слика постаје апстрактна и ванвременска, губећи своју земаљску тежину. Екстеријер имања активно је присутан у ентеријеру куће, промене се одвијају несметано, строге границе између простора нестају. Баштенска гарнитура, дрвена клупа која стоји у равни са отвором портала, љуљашка и још мало реквизите стоје на истом месту током читаве драме. Пет црних грана са лишћем које титра, виси са суфита и пробија светлосну завесу. Дуж сцене је дрвена стаза са конструисаним покретним механизмом, који ће Нини омогућити да на самом почетку из дубине сценског простора дуго трчи у месту пре

него што коначно истрчи у предњи план, што експлицитно указује на даљину из које је дотрчала и величину самог поседа.

Чеховљеви ликови су овим читањем просторно и временски изоловани, окружени несавладивом даљином која их сабија, судбином која им више није наклоњена и измаглицом која онемогућава оријентацију. „Чеховљеви јунаци се збијају један уз другог, могли бисмо чак и рећи: живе сувише близу један другог, а простором који их окружује и који прети да их сваког часа прогута, они су затворени“ (Христић 1994: 143). Живећи у малом, ограниченом простору они живе динамично, њихов живот је убрзан. Док сви желе да се отргну од сеоске досаде и чамотиње, светлосна завеса их, попут магле, дискретно обавија, уједињује или раздваја. Они нису у затвору, ипак, као на усамљеном острву окружени су нематеријалном измаглицом као дискретном, али несавладивом препреком.

Уз све уважавања захтева текста, овај високостилизовани простор успео је да смести и неопходну драматику реалног живота, и омогући, како Јан Кот то увиђа, „хладно купање у театру апсурда и суровости“ (Кот 1970: 14), што се испоставило као спасоносно за Чеховљево позориште и савремену публику којој је добро познати комад прочитан на сасвим нов начин.

Сценографија и костим Валериј И. Левентал, режија Олег Јефремов, МХАТ (Московский Художественный академический театр), Москва, СССР, 1980.

Сценографија и костим *Валерија Левентала* (Вале́рий Я́ковлевич Левента́ль, 1938–2015), као и звучна партитура представе, подсећају на првог *Галеба* на сцени МХАТ-а (Московский Художественный театр). На самом почетку, док се у тишини гаси светло у сали, на сцени се појављују нежни обриси грања и лишћа на завесама од црног тила које окружују сценски простор у коме се мешају разни звуци – галебово кричање, откуцаји сата, хук ветра и људски гласови. У свет ове поставке Чеховљевог Галеба полако се тоне звучном и светлосном партитуром која омогућава публици да се у потпуности одвоји од садашњег тренутка и уплови у други хронотоп.

Из тих тајанствених дубина, удаљених простора далеке прошлости, нечујно,

Валериј И. Левентал, сценографија и костим, МХАТ, Москва, 1980.

из позадине, израња стари павиљон. Старо, грубо, оронуло дрвено склониште љубавних парова, павиљон полукружног крова, једва стоји, знатно нагризен зубом времена, као реликвија која чува тајну некадашњих поставки и постаје подијум и подлога за нове, али неодвојиве од традиције, сценске игре.[6] На њему се не одвија само Трепљевљев комад и тематизује проблем позоришта, уметности и стваралаштва, овде се играју и многе друге епизоде из живота јунака драме. На овом простору, свако ће, на сопствени начин, добити прилику и простор да на оригиналан начин одглуми своју судбину.

Павиљон као да нуди (безбедну) подлогу за све критичне тренутке њихових живота, фиксира и изолује, али и премешта тренутак у коме се радња дешава. Ту се догађају раскиди и мирења, чују се исповести, прекори, одјекују пуцњи, лију се сузе. Трепљевљев комад одиграва се пред завесом од белог платна. Млади уметник, у једноставној црној кошуљи, појавиће се у павиљону са пушком и убијеним галебом, и одатле отићи из живота – сломљен јер је беспомоћан, добар и рањив, потпуно лишен агресивности и одлучности неопходне за борбу и евентуални опстанак у

6 Обично много суптилнији у изведби – овај је рустичан, обрађен руком којој није стало до уметничког утиска.

свету који га окружује. И сам Чехов истицао је да пуцањ није драма већ случај, драма се дешава пре и после њега. А за све то време около, светлом и звуком, непрекидно тече други живот, много шири, незаинтересованији за појединачне и групне судбине, загонетнији – до краја несагледив и свеобухватан.

У финалу, када је све готово, редитељ нуди свој епилог поново приближавајући павиљон публици, на коме ће испред ветром поцепане завесе Нина, у којој нема више ничега од узбуђене и наивне девојке у белом с почетка представе. Сада у црној хаљини чита, давно написан, Трепљевљев комад. Позадина је тамна, отмена, тајанствена и злослутна. Током ове поставке ноћ неће пасти, као што неће ни коначно сванути. Само неопходна светлост пада на лица глумаца и делове сценографије и ствара необичне, оштре сенке. Позадина сјаји модрим одсјајем, у дубини позорнице отвара се поглед на суморно и прекрасно, зачарано језеро, магичан парк, чудан, удаљени свет који повремено наметљиво продире до самих гледалаца – до садашњости. Човек је ограничен и смртан, са приликом да одигра своју улогу, окружен и условљен неограниченом и бесмртном природом која (пре) остаје као неми сведок одиграних догађаја.

2.2. *Три сестре*

Сценографија Јозеф Свобода, режија Отомар Крејча, Позориште иза капије (Divadlo za branou), Праг, Чехословачка, 1966.

Прва је од четири заједничке поставке коју је ауторски тим Крејча/Свобода са ансамблом поставио на сцену тек отвореног, малог прашког позоришта.[7] Током кратког периода свог постојања (1965–1972) *Позориште иза капије* и његове

7 Крејча 1965. напушта Народно позориште, у коме због неслагања с управом још 1961. даје оставку на место директора драме. Са својим оданим сарадницима оснива легендрано прашко *Позориште иза капије (Divadlo za branou)*. У то време, сценограф Јозеф Свобода био је оснивач и вођа позоришта у специјалном студију који је изградио, а у коме је била смештена и постављана опрема и техника за пробе представа *Латерне магике*. По џентлменском договору, Свобода уступа овај простор Крејчи обезбеђујући тако новооснованој трупи кров над главом (Albertova 2008).

поставке стећи ће светску славу и постати респектабилни пример освеженог, модерног и врхунски уиграног позоришног ансамбла. Њихова играња остаће као пример целовитог склада свих уметничких израза које подразумева позоришни чин – уиграност глумаца са декором, простора и светла, музике и мизансцена. Додатну вредност овим продукцијама омогућава храброст и умеће аутора да недостаке који су пратили овај физички скроман, непрофесионално опремљен извођачки простор, вешто окрену у сопствену корист и да понуђеном игром превазиђу техничку спутаност и истовремено обезбеде јединствену и непоновљиву предност ових сценских извођења.

У поставци *Три сестре* Крејча, уз Свободину помоћ, успешно и убедљиво демонстрира нове начине читања Чехова. „Њоме се отвара сасвим нова веза у разумевању и тумачењу Чеховљеве драмске вештине, у којој се његове драме коначно ослобађају готово диктатуре стила Станиславског“ (Христић 1969: 3). На малој и ниској сцени Позоришта иза капије неопходну „бескрајну дистанцу“ Свобода овог пута постиже у „обученом“ у сиво, ахроматском, тамном и строго контролисаном сценском простору у коме вешто и прецизно наставља да користи светло како би постигао магију.

Физичка аномалија саме сцене била је озбиљна лимитираност висине[8] на једном њеном делу. С обзиром на то да је постојала ограниченост расположиве ширине, једина димензија која остаје на располагању сценографу за развијање радње, промена и мизансцена је дубина. Отварањем димензије дубине, у оквирима скромне, камерне и физички условљене сцене и вештом сценографском интервенцијом, омогућени су слојевити простори који се уклапају један у други и утростручују по плановима. Сиве кулисе изолују сценску слику, ограничавају кретање, ликови су, ма колико сами одбијали то да прихвате збијени, сапети и притиснути наспрам непостојећих зидова. Једини низак отвор кроз који се улази и излази са овог сценског антипростора доприноси илузији безнађа. У последњем чину отвор је величине малог прозора кроз који више нико осим слабог зрака светла не може проћи. Овим се визуелно

8 С једног дела спушта се носећа греда па висина сцене на овом месту износи свега 2,40 метара.

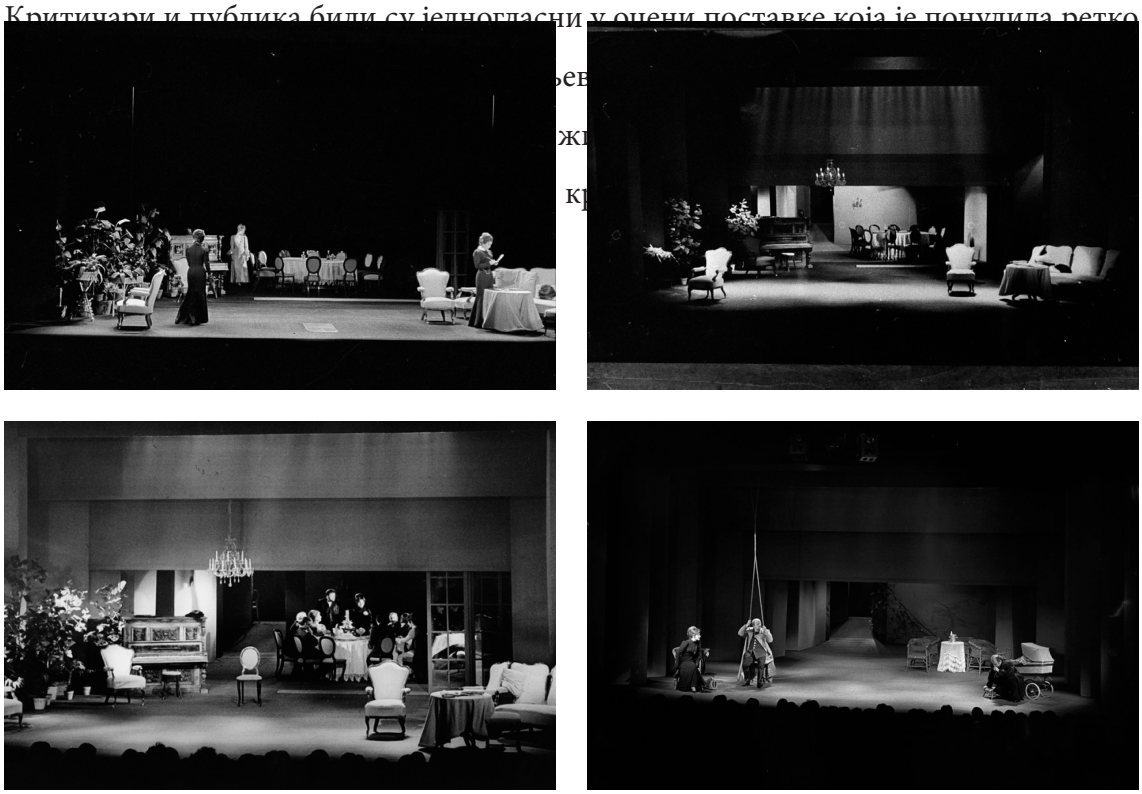
дочарава постепено губљење поседа Чеховљевих јунакиња, које сам текст захтева. Простор се физички смањује, слика као да се „зумира“, одбацујући све што мора да постане непотребно.

Савршено једноставне и визуелно неатрактивне кулисе које личе на инвентар традиционалног сценског простора, помоћу режије светла омогућиле су Свободи да, меко и бешумно, технички моделује сценски простор и омогући појављивање и нестајање намештаја на мађионичарски начин. Оне неутралишу границу између простора, о(не)могућавају поглед на простор недоступан за очи (али доступан за акцију), а њиховом употребом бришу се границе између простора, наглашава утисак атмосфере комада - омогућава прикривање физичких недостатака сцене, истичу захтеви текста и ауторске одлуке при његовој артикулацији. Постепено појављивање и нестајање крупне реквизите у првом и другом чину – „плантажа“ различитог намештаја (клавир, столови, столице, фотеље, лампе, лустери и сл.) заправо је цитат реквизите коју су користили Станиславски и сценограф Симов за премијерну поставку драме.

За Свободу је постојала очигледна сличност између импресиониста и Чехова, али и велика разлика у колориту њихових слика (сценске или књижевне). Чеховљев колорит је по њему био сасвим супротан Манеовом и Монеовом, па ова сценска слика садржи сасвим једноставну, ахроматску атмосферу. „Не знам зашто“, говорио је, „осећам код Чехова ту сиву. То је психолошко питање… тај јасан, сиви тон, та густа магла, та атмосфера коју је тешко дефинисати, из које тражимо излаз, нове могућности постојања… место у коме живе ликови који не виде јасно ствари, који сањаре“ (Svoboda 1970: 155). Иако актери физички не могу да напусте ограничени простор у коме се крећу, у њима жеље остају живе, немогуће их је разуверити, свако је спреман на сопствено лутање до циља. Њихов покушај да напусте овај простор од почетка је осуђен на пропаст, њихово копрцање и одустајање да то схвате доводи их до апсурда и гротеске. Сценографија је обезбедила убедљивост и оправдање за њихова сложена понашања, истакла и омогућила богатство многих драгоцених детаља, важних за развој радње и ново читање познатог текста.

„Што се тиче моје сценографије за *Три сестре* колико год се чинила једноставна, задатак је био незгодан. Пуно људи га је схватило. Немогућност тражења илузије у простору овог позоришта. На крају сам рекао – играћу се изузетном прецизношћу, са незнатном илузијом. Направићу систем сивих кулиса и омогућити простору да каже оно што се устручавао ‑ овде ће се то догодити“ (*ibid*.: 156).

Критичари и публика били су једногласни у оцени поставке која је понудила ретко



Јозеф Свобода, сценографија, Позориште иза капије, Праг, 1966.

Сценографија Давид Боровски, режија Иштван Хорваи, Виг театар (Vígszín-ház), Будимпешта, Мађарска, 1972.

9 БИТЕФ 01 представља авангарду на фестивалу који се успоставља и декларише као фестивал нових позоришних тенденција. Допринеће у приказивању класичних текстова саопштених на нов начин, при чему ће увек њихова визуелна опрема ићи укорак са унутрашњом режијом. Остаје забележено да су глумци преко двадесет пута изашли на бис да се поклоне публици која је то аплаузом тражила (Билтен БИТЕФ-а 01, 1967).

У раду ћемо навести записе великог руског сценографа **Давида Боровског** (Давúд Львóвич Борóвский-Броóдский 1934–2006), који се у форми поезије, присећа и тумачи своја сценографска решења. С обзиром на то да су овако речити и прецизни увиди у начин на који сценографија преводи текст у језик слика, веома ретки, наводимо их у целини и то у неколико наврата током рада. Они уместо слика и фотографија могу најтачније дочарати уметникову идеју и сврстати сценографе, који се такође изражавају сликама и осталим невербалним средствима, међу песнике.

С друге стране, записи Давида Боровског допринеће интертекстуалности самог рада, што је издвојено као једна од карактеристика сценографије коју преиспитује и уметнички пројекат *Чехов – мотиви*.

Први Чехов.
Добро је што није у Русији, већ у Мађарској.
Слободније је у сваком погледу.
Присећам се најбољег што сам видео.
Ујка Вања са декорацијама Дмитријева у МХАТ-у.
Ефросов Галеб.
Три сестре и Иванов Отомара Крејче...

Четири чина.
Четири годишња доба.
Пролеће. Зима. Лето. И јесен.
Неостварене наде расуте по тексту.
Оља страсно жели натраг у родну Москву.

Радња драме почиње у пролеће, завршава се у јесен...
Кад би се некако у пролеће могао уписати почетак јесени.
Почетак краја.

Сунце. Јутро. Лепо сервиран сто за доручак. Имендан најмлађе сестре, Ирине.

А у четвртом, последњем чину на том истом столу
брдашце опалог лишћа.
За столом седе сестре у црном.
Носе црнину за својим животима...

Нека лишће пада и нека се вијори од самог почетка, од
пролећа. Од времена наде.
– Брат Андреј ће бити професор!
И заковитлало се јесење лишће.
– У Москву, у Москву!
И лишће, лишће...
Ето, таква би то била мејерхољада.

(Боровский 2012)[10]

Термин *активна сценографија* у теорију уводи совјетски теоретичар сценографије Виктор Берјоскин у студији *Савремене етапе еволуције совјетске сценографије* и то управо у анализи сценографија Давида Боровског. Активна сценографија је она која кретању ликова у простору претпоставља кретање и промену самог простора.

Природно, суво јесење лишће пада током целе поставке и постепено пуни под онемогућавајући несметано кретање јунака. Када у драми дође јесен, лишће престаје да пада и прекида се радња која се, до тада, у континуитету одвијала. Дрвеним даскама ограђен је простор који представља кућу Прозорових - зидови од дасака су обојени белом бојом која се љушти и открива дрвену текстуру. Овај простор испуњен је реквизитом која припада дневном боравку - трпезаријски сто са столицама, плинске лампе са белим абажурима, кристалне вазе са белим цвећем. Ту је и део гвоздене ограде која затвара овај салон на отвореном, док по њему промичу, магритовски надреални ликови сестара у црним хаљинама, са кишобранима, којима се штите од опадања лишћа. Боровски лишћем које опада и бојом која се љушти непосредно приказује проток времена при чему је важан његов

10 Давид Боровски, у преводу проф. Енисе Успенски

квалитет, а не квантитет, а управо је то тема из другог плана, позадина и подлога свих разговора које ликови воде. Није важно то да време протиче, већ на који начин оно учествује у игри, мења и прождире јунаке драме наочиглед гледалаца. Природа која окружује кућу, не обазирући се на становнике и живот који се у њој одвија, неумитно продире и пуни простор. Наслућујемо да ће га веома брзо и савладати, да од куће која је изгубила функцију врло брзо више ништа неће остати.

Радња драме је спора, времена има напретек, а ипак све протиче као трен. Боровски у песми, мотивима којима се подсећа својих сценографских решења и идеја за поставке Чеховљевих драма, истиче четвороструку поделу простора и времена – четири су стране света, четири годишња доба, четири димензије – ширина, висина, дужина и време, од којих су у позоришту само прве три дефинисане и ограничене и које се током поставке откривају, док је време, димензија сасвим другачијег квалитета, али незаобилазни део сценске слике. Време је активно и видљиво, ту је да целу причу обујми, заокружи, отцепи, пренесе и испоручи у сценски простор и јединствени хронотоп, јер „најсуштинскије су за театар оне уметничке форме у којима се, као у покретима глумаца, простор и време не дају одвојити. Театар је у пуном смислу четвородимензионална уметност“ (Иванов 1980: 124).

Сценографија Јуриј Коноњенко, режија, Јуриј Љубимов, Театар на Таганке, 1981, Москва, СССР

Ово је веома значајна поставка *Три сестре*, у режији великог руског редитеља Јурија Љубимова (Юрий Любимов)[11] којом је отворена нова зграда чувеног московског позоришта на Таганки. Била је то субверзивна, уметничка критика милитаризације руског друштва, војне диктатуре и директног мешања Русије у унутрашњу политику других земаља. Ова смела идеја читања Чеховљеве драме подржана је упечатљивом сценском сликом. У позадини сцене доминира зид некада исликан фрескама, а онда

11 Некадашњи глумац који је одлучио да почне да се бави режијом у својој 42. години. На свој рад је скренуо пажњу једном поставком коју је урадио с групом студената, у то време свежих ветрова совјетске уметничке сцене, и задобио поверење културне јавности па му је на располагање уступљено до тада запуштено и неугледно московско позориште. Таганка својим неконвенционалним сценским поставкама, високог уметничког квалитета убрзо постаје популарна у Москви, а са поставком Хамлета ова позоришна трупа стиче и светску славу.

пресликан, чађав и прашњав – стари манастир претворен је у војничку касарну. Ликовним решењем, фреске су невешто, грубо и на брзину премазане тамним и земљаним тоновима тако да старе свете слике само дискретно пробијају нове наносе гарежи, малтера и боје.

На афиши су међу ауторима и извођачима наведени и чувени руски глумци који су тумачили Чеховљеве ликове у ранијим епохама. Они су на сцени присутни у аудио записима који допиру са звучника и који се емитују током поставке, и цитирају се, не с намером да истакну архаичност, већ да донесу дашак деликатне носталгије за прошлим временима. Уобичајена реквизита Чеховљеве драме нагомилана је у леви ћошак – метални рамови војничких кревета, кофе и контејнер испуњен прљавим униформама док је испред окачено старо, метално корито. У сценографији **Јурија Конољенка** (Ю́рий Ильи́ч Кононе́нко 1938–1995) војни гарнизон је агресивно запосео простор породице Прозоров, као што ће бучна и раштимована лимена војничка музика надгласати музику Чајковског, Вивалдија, па чак и говор Вершињина и Тузенбаха. Као пример неспретног спајања прошлости и садашњости стоји кабаста, примитивна дрвена платформа, пола позорница, пола недовршена шупа, као да је довучена из првог чина *Галеба* и остављена тако недоречена да физички смета и уноси забуну. Испред ње је поређано неколико редова једноставних дрвених столица, на којима седе извођачи. Када су одсутни из сцене, леђима су окренутих кући, а лицем ка гледалишту, које нетремице посматрају, широм отворених очију, оптужујућим или испитвачким погледом (Senelick 1997: 226).

На десној страни налази се зид прекривен огледалом, тако да се у њему огледа део сцене са извођачима и део сале са гледалиштем. Ово је био начин да се постигне позната интимна атмосфера старог позоришта чија је позорница и сала била много мања. Током поставке зид са огледалом се повлачи и отвара поглед на војни оркестар који свира на тераси зграде, са погледом на добро познати московски трг. Технички, ово је било могуће зато што су архитекте и грађевинари током изградње нове сцене омогућили покретан зид који својим повлачењем може отворити поглед на улицу и трг. Бука и ваздух познатог московског трга пуне простор неубичајеним аутентичним звучним и светлосним фрагментима стварности. „Хтели сте у Москву

ево вам Москве... хтели сте да знате шта ће бити после нас па ево изволите“ (*ibid.*: 227). Стварна, не позоришна а ипак легендарна Москва, као живи, урамљен и истакнут исечак указује на посебност овог места коју свакодневица маскира.

Јуриј Љубимов у режији ове поставке одлази неколико корака даље од Крејче, постављајући Чехова далеко од уобичајеног и очекиваног носталгичног миљеа у непожељан, неудобан, прљав, силом наметнут војни свет. Радикално размонтиран Чеховљев стереотип изгледа да прихвата и овај изазов, иако публика и јавност као да још увек није била сасвим спремна на овако сурово читање Чехова. Саму поставку пратиле су одређене конроверзе чије заташкавање као да је умањило њен уметнички значај. Љубимов се одриче својих уметничких идеала и гласан протест замењује сарказмом, повлачи се из јавности на неко време. Две године касније, током службеног боравка у Лондону, одузето му је држављанство и забрањен повратак у земљу.[12]

2.3. ***Иванов***

Сценографија Јозеф Свобода, режија Отомар Крејча, Позориште иза капије (Divadlo za branou), Праг, Чехословачка, 1970.

Ово је поставка која је играна на сцени Позоришта иза капије у Прагу неколико година после светским успехом овенчане поставке *Три сестре* истог ауторског тима и ансамбла. У интервалу између две поставке Чеховљевих драма чини се да је постигнут напредак у смислу још савременијег, смелијег и комплекснијег читања драме у коме сценографија преузима доминантну улогу.

Свобода је понудио јединствено, издвојено и ограничено место које омогућава симултану игру Крејчиног редитељског колажа. Сцена истовремно представља салон и двориште – поново је постигнута убедљива симбиоза екстеријера и ентеријера. На поду је интензивно зелени тепих, рустични дрвени плот затвара простор испуњен

12 У земљу ће се вратити тек десетак година касније.

намештајем – два велика кристална лустера висе одозго, два богато украшена, гвоздена канделабра стоје са стране, дотрајали, мекани плишани троседи, фотеље и клавир, као фрагменти удобног живота сеоске аристократије испуњавају овај „обор“. Сви глумци су током целе поставке присутни на сцени, укључујући и велики број слугу који помажу приликом сценске радње или стоје у њеној позадини. Игра се без паузе и поделе на чинове, у даху.

Код Чехова је драмски простор само привидно отворен, с обзиром на то да у њему живе отуђена људска бића, не само од оног што желе, већ и од оног што могу. Они су утамничени сами собом и својом немоћи. Простор и у овој поставци преузима активну улогу у спутавању и онемогућавању ликова да имају сопствени живот, дефинишу проблем и коначно крену пут промена, за својим жељама (чак и онда када га привремено или стално напусте). То необично двориште је мала тамница из које нико не може да изађе, ликови су осуђени једни на друге, приморани да чују шта једни о другима мисле. У заједници се самоћа још болније открива, јасније се истиче упућеност ових људи једних на друге, па је тако појачана и њихова немоћ да се међусобно схвате.

Чињеница је да Чеховљеви јунаци никада нису сами, они су увек окружени другим људима, као што ни догађаји нису изоловани од осталих радњи које их прате, тако ни јединке не живе у изолацији од осталих људи, већ су ухваћени у неизбежну мрежу свакодневице. Живот се не зауставља да би се одиграла драма, у сваком секунду неко може бити прекинут у интими доласком, за тај тренутак, неважне личности. Нико од ликова током целе поставке не напушта сцену (осим током кратког одласка на погреб, са кога ће се јако брзо вратити). Крејча и Свобода су им омогућили да чују све оно што једни о другима мисле, покажу оно шта јесу, приморали их је да се суоче у једној језгравитој метафори. „Тимпанист који све време прати симфонију, успешније ће обавити свој посао од оног који игра карте онда када не лупа у тимпан. Од мноштва утисака гледалац прима најважнија. Остало је периферно. Наша жеља да прикажемо савременост довела нас је до оваквог начина рада“ (Krejča 1970: 118).

Сцена у којој Иванов бежи из свог дотадашњег дома у дом своје нове, младе веренице,

иронично је приказана тако што он остаје на истом месту. У Иванову се стиче огромна жеља да прекорачи задате границе свог света, али и још већа помиреност са његовом празнином, што га чини јаловим у остварењу сопствених наума. Његова судбина је израз кукавичке побуне. Из тог затвореног света нема излаза. Једини излаз је смрт, која мења смисао комада. Када умире Ана Петровна, жена Николаја Иванова, четири слуге доносе црни кревет, као ковчег, на који Ана леже, као на одар и износе је, док Саша, ћерка Лебедевих, ставља бели венчани вео. Сви излазе у погребној поворци само на тренутак из тог неумитног круга да би се убрзо поново вратили у свој ограничени простор. Ликови драме напуштају сцену поново када прелазе преко леша Иванова, не примећујући га, равнодушно прекорачују преко тела као да је уобичајена препрека на путу. Савест и поступци добронамерних људи се не могу подразумевати, стварност наноси лагу и „доброј души".

Овако јасно детерминисан простор директно утиче на понашање у њему, пружајући ликовима уточиште, он их физички јасно ограничава док их додатно обједињује, истиче заједништво и равноправност. Ограда их изолује и спречава да га напусте, њихова припадност групи и међусобна интеракција су истакнуте у простору ограниченог кретања који функционише по строгим правилима, па простор не остаје неми сведок дијалога и радњи. Ова поставка *Иванова*, попут Чеховљеве драме, носталгична је слика паланке са којом нешто није у реду. Сви заједно зраче туробну визију чудне гомиле у којој су сви усамљени. Из глумачке игре одстањују фрагментарност и испрекиданост, истиче се општи план и колективност, свим ликовим се намеће активно учешће у одвијању комада, свака споредна улога може у сваком тренутку профункционисати као главна. И противници постају, ако не партнери, онда саучесници. Иронично је приказана неподударност речи и њиховог значења, на начин који би и самом Чехову највероватније импоновао.

Крејча је извршио драматуршку интервенцију, остављајући Чеховљев текст готово недирнутим. Непотребно је наглашавати колико би без подршке сценографије овако нешто било готово неостваривo.

Сценографија Давид Боровски, режија Олег Јефремов, МХАТ, (Московский

Художественный академический театр), Москва, 1976.

Могућност остварења давнашњег ритма. Једном
у позну јесен у Павловску, у околини Лењинграда,
у шетњи сам нашао идеју: простор парка
упресовати са фасадом дворца у једну раван.
Чини ми се, у драми нема кретања.
Јунак се круни од самог почетка.
Депресија је болест XX века.
Жалосни покушаји спасавања.
Обавезно: треба да извирују мотиви Симова и
Дмитријева.
У графици грана – мале фотографије у рамовима:
Качалов, Леонидов, Лушски.
Чехов.
Станиславски.
И Артјом – Фирс.
И Симов с Дмитријевим.
И Книпер с Немировичем...
Из гледалишта се неће видети..,
А глумци, нека осећају њихово присуство.
За успех!
Са срећом!
(Боровский 2012)[13]

Наведена песма је још једна литерарна, проницљива и вредна уметничка успомена на начин трагања за сценографским решењем. Давид Боровски одгледао је Свободиног и Крејчиног Иванова и мислио да бољу поставку од ове није могуће направити, па је одбијао да прихвати понуђен посао, све док му се као решење није појавила

13 Превод Др Енисе Успенски, ред. проф. ФДУ

асоцијација на Павловск, маузолеј кнеза Павла I, недалеко од Петрограда.

Боровски затвара сценски простор прочељем запуштене виле, из које је истиснуто време. Пустара испред некад отменог здања, доба позне јесени – трње и суве гране без лишћа, упресовани су у фасаду маузолеја (попут видљивих вена и артерија), постају посмртни споменик времена кога више нема, запуштено место које је тешко пронаћи јер га је природа, која равнодушно уништава последње остатке некадашњег живота, камуфлирала и ускоро ће га потпуно савладати.

По гранама су покачене фотографије из значајних руских поставки Чехова, сценографа, глумаца, редитеља који су га тумачили. Ови интертекстуални цитати и фотографије уметника заслужних за традицију успешних читања намењени су извођачима. Њима Боровски жели да одржи континуитет игре Чеховљевих драма али и да подсети на обавезу коју савремени уметници имају према својим предходницима и самом аутору и значајно доприноси слојевитости и интертекстуалности саме поставке. Ово реешење директно ће преузети и нешто каснија поставка *Три сестре* у режији Јурија Љубимова (о којој је већ било речи).

2.4. *Вишњик*

Сценографија Лучано Дамијани, режија Ђорђо Стрелер, Пиколо театар (Piccolo Teatro), Милано, Италија, 1974.

Ђорђо Стрелер је у Пиколо театру у Милану постављао *Вишњик* два пута, 1955. и 1974. „Данас бих зачуђеном пролазнику који би упитао 'зашто' одговорио веома простодушно: зато што је *Вишњик* ремек-дело" (Streler 1974: 31). Класично, јер је написано за данас и сутра, непролазно. Може бити само више или мање очигледно у неким раздобљима, али је увек тачно, потребно, делотворно и – револуционарно. Његова форма, начин исказивања се може временом мењати, док уметничко дело остаје нетакнуто. „Вишњик је можда највећи пример оног најбољег што нам је грађанско друштво оставило у области позоришта" (*ibid.*: 33). У другој поставци, коју ће ова анализа обухватити, сценографију и костим урадио је ***Лучано Дамијани***

(Luciano Damiani 1923–2007), један од најзначајнијих европских сценографа друге половине XX века.

Вишњик из самог наслова дела – простор као главни лик, башта која и треба и не треба да постоји. Дамијани поставља вео испуњен латицама који виси са таванице изнад гледалишта у сали, разапет и преко просценијума, све до портала. Латице титрају у ритму драмске радње, да би се на крају вео откачио, а латице засуле гледалиште и део сцене. Тајанственост баште померена је у први план и приказана светлосном завесом кроз коју се види цео призор, и која представља четврти зид, деликатну, нематеријалну, визуелну границу. Светлуцава, треперава, неопипљива атмосфера, као немирни ћилим, „густ од прашине, сунца, месеца и ветра који се мења и постаје и ноћ и зора, час лирична, час трагична и мрачна“ Стрелер (*ibid.*: 13). На тај начин се кроз башту види прича, она се не може избећи, али се такође не може ни буквално приказати. Бела је сцена, од бехара расцветалог вишњика и снега, симбол невиности и смрти, детињства и старости – симбол немоћи остарелих јунака да одрасту. Као симбол и лета (костим) и зиме (декор), нуди двоструку слику спојену у својој безвременој белини.

Сценски под постао је природна „зарaван са различитим нивоима: велики сиви и блистави тепих баште постаје ка дну небо пошто је развучен полазећи од дечје собе, навише. Кроз велику стару подеротину тепиха/неба/баште, назире се рељеф града у изградњи и мали чаробни воз који пролази на хоризонту. Воз постаје веза I и II чина, као ситна, играјућа, реквизита добија своју активну улогу, на сцени покрет и глас. Рикванд далеко у позадини са малим возом-играчком који се креће дуж платна с једног краја на други, са својим малим светиљкама, лименим вагонима, механичким уређајем, њишући се и он између играчака, сећања и фикције, у другом чину, излази иза кулиса и долази до рампе, па опет одлази у позадину, иза кулиса и поново се појављује у дну сцене. Мали воз се креће из дубине сцене ка просценијуму савлађујући различите нивое и планове, баш како се иначе крећу ове играчке. Климајући се и звиждећи у својој нестварности правог живота, дечје и позоришне игре. Задржана је тема изгубљеног детињства, воз који у даљини пролази може да буде, он јесте, нешто истинито; испред, он је играчка која бежи клатећи се на

својим малим, лажним шинама“ (*ibid.* : 27). Сценограф и режисер су у самом тексту пронашли реквизиту којој су доделили улогу лика, један је непомичан и на издисају, готово занемео, док је други детињаст, разигран и гласнији, орман у I чину, возић у II и столице у III чину, доказ су да тачно пронађен натуралистички детаљ може изванредно допринети слојевитости сценског исказа.

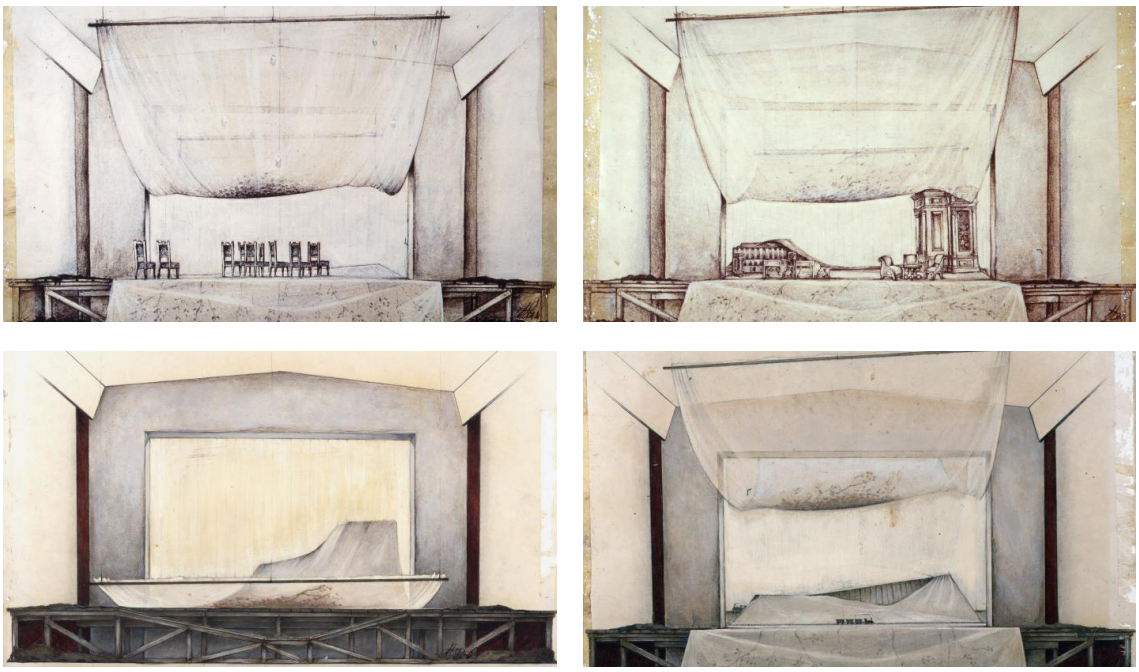
Чехов драмом нуди помало аветињски, двосмислени простор, у коме обитавају помало духови, помало људи (Фирс), више простор сећања него стварног живота. Он ништа не препушта случају, ни то да се прва два чина одигравају у дечјој соби, ни чињеницу да се у њој налази орман (све до ове поставке редитељски и сценографски занемарен симбол), „старији од најстаријег лика“ – неми чувар времена старог као из бајке. Орман је део декора који има драмску функцију, он просипајући свој садржај и буквално као речи, комуницира као посредник између ликова којих више нема и стварних ликова. Чехов му и буквално додаје глас када Варја „отвара орман који шкрипи“ што недвосмислено доказује да је сам аутор подвукао важност, скренуо пажњу на овај симбол.

Орман је споменик натрпан стварима, препун доказа многоструких живота, који ће се, када га отворе, као лавина сручити на позорницу „прашина, штрас, перје, шешири, велови, пантљике, ципеле, кутије, морнарска одела, (…) кутије са куглама за јелку које се котрљају и ломе, хартије, писма и на крају хромирана дечја колица са црном мушемом као мали мртвачки сандук, која ће се кретати лево-десно на просценијуму да најзад ударе у Љубов која још не зна да су је ударила колица њеног покојног детета. Када схвати, Љубов ће тихо заплакати.“ Орман је чувар кућних тајни, вишњик чувар историје породице и поседа, обе метафоре омогућавају поглед унутра, у непознато, скривено од очију или од стварности…

Ова значајна поставка у актуелизацији Чеховљевих драмских дела, али и модернизацији позоришног израза, скренула је нарочиту пажњу и на улогу реквизите – детаља и фрагмената живота, игре и успомена која доприноси да се драмски простор адекватно преведе у простор који може да дирне публику непосредном тачношћу (симболика дечје собе, свечаног салона, нагомиланог

намештаја, спакованих кофера на празној сцени). Сваки предмет на сцени има своје драмско дејство, на позорници нема малих и неважних ствари, на њој величина и остала својства предмета зависе од њихове сценске, односно драматуршко-психолошке функције која се постепено открива током развоја радње. Реквизита има само привидну самосталност, условљена је и повезани са радњом, може да изазове преокрет и има своју судбину – креће се, мења, служи радњи, траје или страда. Своју позорницу не може напустити, као што ни гледалац, у класичном позоришту, не може прећи рампу и ући у свет ових предмета.

Поставка је била најбољи пример како сценска реквизита може у извесним ситуацијама преузети улогу субјекта, као што лице може преузети функцију сценографије, постајући статични предмет - Чеховљев Фирс, стари кућепазитељ, лик написан тако да се лако може трансформисати и прећи у објекат. Предмети,



Лучано Дамијани, сценографија и костим, Пиколо театар, Милано, 1974.

светло, звук и остале компоненте сценске слике могу својом изражајном снагом дочарати и оживети прошлост, постати необорив доказ и лик који има шта да каже, што све треба да допринесе превазилажењу заблуде да је у позоришту активан искључиво глумац или гледалац.

Сценографија Клое Оболенски, режија Питер Брук, Театар Буф ди Нор (Bouffes du Nord), Париз, Француска, 1981.

Енглески редитељ Питер Брук (Piter Brook) један је од најзначајнијих стваралаца, мислилаца и позоришних иноватора друге половине XX века. Својим поставкама најавио је нова, не само позоришна, већ културна кретања и сасвим новим приступом класичним делима извршио велики утицај на све савремене редитеље и дао пример на који начин чувајући вештину, хуманост, етичност и традицију можемо наставити еволуцију позоришног израза.

По доласку у Париз, као један од најпризнатијих светских редитеља чије се продукције брижљиво припремају, ишчекују и прате од стране целокупне културне сцене, Питер Брук наставља са својим испитивањима и иновацијама. За рад његове трупе уступљено му је, готово сто година старо, оперетско позориште Буф ди Нор (Bouffes du Nord), аутентичан и скривени драгуљ позоришног Париза.

Чим су пронашли старо позориште, иза станице Гар ди Нор (Garre du Nord) Петер Брук и Мишелин Розан (Micheline Rozan) одлучили су да се ту сместе и да га за потребе свог рада реконструишу тако да сачувају његову јединственост и могућности које пружа. Претекло и заборављено у наслагама времена, са богато патинираним зидовима и трошним ентеријером, чији остаци указују на некадашњу отменост, оно доноси, иако на издисају, аутентичан дах прошлог времена. Потенцијал овог места велики уметник је препознао и искористио у сопственим истраживањима и продукцијима, на радост осталих сарадника и публике. У традицији, на остацима прошлости, Брук препознаје могућност да изрази сопствену естетику. Од поставке до поставке негује брижљиви однос према самом простору, као уваженом документу које је временом добило ауру уметничког дела, па је његова чаролија уочена и истакнута.

Основна идеја ове поставке *Вишњика* је била да простор позоришта буде употребљен као посед осиромашене руске породице. Како се само позориште налази у неугледном делу Париза, у који се не залази без повода (а и тада се сама зграда тешко проналази), његова временска и просторна изолованост је употребљена као метафора неопходна

да би се обухватио простор Чеховљеве драме. Мало посетилаца, у то време, зна за ово скривено место и тумараће у потрази за позориштем по неугледном и опасном делу Париза да би на крају, за труд и храброст, добили на поклон, неочекиван, достојанствен, ликовно раскошан, очишћен и испражњен простор спреман да пружи подршку и ексклузивност радњи коју ће угостити и обезбедити.

Као на отвореном плану, у реалној размери, Брук и **Клое Оболенски** (Chloe Obolensky 1942) постављају драмски простор *Вишњика*. Огољени и ољуштени зидови старог позоришта носе трагове малтера, избледелих боја, поцепаних тапета и окруњених гипсаних украса који се додатно, али дискретно, светлом и патинажом, истичу. Растресени простор старог водвиља постаје прецизна метафора пропалог породичног поседа који публику активно укључује у драмску радњу. Са само неколико пажљиво одабраних детаља унесених са стране (персијски теписи, паравани, неколико столица са високим наслонима, јастуци) наговештена је топла, домаћа атмосфера приватног и интимног простора.

За поставку *Вишњика* из 1981. сценски под је прекривен великим персијским теписима, удобном подлогом, која добија симболичност источњачких приповести и магичног ћилима. Сама шара великог централног тепиха, нешто је другачија од оријенталних мотива претходних поставки. На теписима су флорални елементи, арабеска линија и боја. На овај начин Питер Брук и сценографкиња Клое Оболенски у сценски под учитавају вишњик-башту, која се мора приказати, мора бити подлога радње, али ју је немогуће представити реално и на тај начин оригинално, ефектно и једноставно проналазе решење које је основни проблем при преводу *Вишњика* у сценски простор. У основу пода уткана је цветна арабеска, по којој се хода, лежи, одмара и седи. Како простор има амфитеатарски постављено гледалиште, иако линеарне, шаре на поду, довољно су уочљиве да се физички везују за глумце, да прожимају њихова кретања, односе и понашања, па постају истакнута подлога радње. Током другог чина декоратери ће уролати ове тепихе и оставити да, као оборена дебла, послуже гувернанти Шарлоти да, попут играчице на трапезу, по њима балансира и изводи своје циркуске тачке. У последњем чину теписи су поново уролани и склоњени тако да открију бетонски под који је сада симбол оголелог,

продатог имања из кога се стари власници повлаче, пошто ће ускоро и сам посед нестати.

У част повратка на сцену власнице имања, коју сви третирају и ишчекују као велику светску звезду, централном стазом кроз партер гледалишта прострт је црвени тепих – на сцену улази цењена и вољена, добро позната личност, према којој се сви опходе као према краљици. Рањевска је обучена у веома луксузан костим, елегантну црну хаљину, са ручним радом и богатим украсима по узору на високу париску моду. Њено краљевство је трошна „кула од карата“ која трепери под налетима животних струјања и питање је дана када више неће моћи да им одоли.

Цео простор позоришта у овој поставци учествује у мизансцену. Када одлази на спавање, Рањевска пролази кроз гледалиште и пење се на балкон. Током бала, јеврејски оркестар свира постављен иза гледалишта. Варја баца кључаче на Трофимова из гардеробе која се налази уз сцену. Простор је по окончаној аукцији и продаји имања испражњен, Лопахин, нови власник, који коначно реализује дуго жељену куповину имања, тријумфално баца на под свежањ тешких кључева којима ће претходно, попут управника затвора, дуго задовољно звецкати, а све његове власнике и станаре, породицу и послугу пронаћи ће скупљене и сакривене иза паравана. Поставка се завршава изласком глумаца са цене, кроз салу, кроз излаз којим ће затим изаћи и публика. Када се врата за њима затворе, на сцени једино остаје заборављени стари лакеј.

Мали број максимално употребљене реквизите истиче и дефинише ситуације и односе, а не средину, а драмску радњу дестилује на поему о „животу и смрти и транзицији и промени“ (Senelick 1997: 326) режирану тако да буде потчињена животном току и његовој фаталности и пролазности. Унутрашњи ритам не дозвољава испланиране и веште „моменте“ као ни истакнуте епизоде, ритам је убрзан јер би по Бруковом мишљењу „одсуство виталности било издаја“ (*ibid*.: 328) текста, па редитељ не оставља простора да меланхолија и безнађе овладају простором који припада подједнако и ликовима и публици која својим присуством активно учествује у поставци. „Чехов приказује појединце и друштво у стању

непрестане промене: он је драматург животног кретања (ритма). А живот је увек истовремено и озбиљан и смешан, чудноват и горак.“ Ова поставка била је архитектонски уоквирени исечак у слици савременог града у чији живот је вешто уклопљен фиктивни живот ликова.

Давид Боровски, режија Јуриј Љубимов, Театар Диониса, Атина, 1995.

За крај овог дела уместо ликовног прилога и описа, наводимо још један запис-песму Давида Боровског без непотребних коментара. Он речито, сажето и сликовито, на чеховљевски начин, нуди прецизан увид у своје решење.

Омањи театар. Тачније – први спрат стамбене зграде у центру Атине.
У црној сали четрнаест црних стубова.
Раније је овде био класични перистил са шеснаест стубова и, по свему судећи, украшавао је атријум с базеном у центру.
Онда је двориште прекривено и два стуба су посечена због сцене.
И тако, „Вишњик“.
А, како да се о њему размишља?
Четрнаест стубова, да им додам још два, она која су раније уклоњена.
То су стабла дрвећа.
Читава шума.
Воћњак.
Остаје ми само да окречим основице стубова, као што се кречи дрвеће у воћњацима.
Окречити их у висини Јепиходова.
И сви ликови да се тако обуку: горе црно, доле бело.
Само један-једини, стари слуга Фирс да носи мољчави фрак боје мариниране вишње: „У прећашњим временима вишња се сушила, маринирала, остављала за зиму. Кувало се слатко...“

Узгред, и фотеље у партеру пресвучене су бордо плишом...
Ево и заглонетног типа – Пролазник у другом чину.
Ко је он?

Стрелер је у свом генијалном „Вишњику“ смислио: излази неко у старом шињелу и на чистом руском језику (језику на којем је написан комад): „Дозволите да вас питам...“
У сали миланског Пикола – шок.
Од неочекиваности.
Чини ми се у једној Чеховљевој приповеци неки музичар одлучи да се окупа, а када изађе из воде, установи да му је одело украдено.
Добро би било убацити тог голог мужика.
Прикривајући се мокрим растињем, нека упита госпоgу, како да дође до станице...
У финалу Фирс ће бити у белој ноћној кошуљи. И када схвати, да су га заборавили, прићи ће вишњи-стубу и ишчезнути у њему – у њој...
Ова весела драма одиграна је први пут у јануару 1904.
За пет месеци њен аутор је умро.
Строј шеснаест црно-белих стубова.
Ich sterbe – последње су Чеховљеве речи.

(Боровский 2012)[14]

14 Превод Др Енисе Успенски, ред. проф. ФДУ

Лучано Дамијани, сценографија и костим, Пиколо театар, Милано, 1974

Плакат за изложбу *Чехов – мотиви*, Музеј града Београда, 2020.

III

ЧЕХОВ – мотиви

Интердисциплинарна амбијентална поставка

3.1. Од урбаног јавног простора до амбијента

Простор је стварање. Ко ствара
простор ствара оно што је успело да га испуни.
Анри Лефевр (Lefevre 1974:179)

Музеј града Београда, смештен у згради некадашње Војне академије, у Ресавској 40б омогућио је поставку у којој је сам простор преузео активну улогу у стварању и тумачењу наратива, и постао покретач приче. Како би се обезбедила уметнички артикулисана, наменска средина, примарно се користи све са чиме простор аутентично располаже (физичка запремина и облик његових просторија, светлост, температура, звук, мирис, својства подлоге по којој се креће, изглед зидова итд.), па је избор и дефиниција мотива – сценских слика, подређена физиономији и условностима зграде Музеја. На овај начин обезбеђује се обострана, материјална и визуелна, сарадња текста и простора, и простора и форме, те слике подршком простора постају убедљива асоцијативна поља. Секундарно, оне се технички граде помоћу стандардне сценографске опреме (потконструкција, практикабли, делови декора, зидова, ограде, врата, прозори, намештај, крупна и ситна реквизита, теписи, завесе и костими), док је на самом крају интервенисано звуком, светлом и специјалним ефектима (видео-рад, пројекција) како би добили јединствен догађај – у кратком временском периоду изолован од свакодневице на чије место ступа једна друга реалност, истовремено и наша и туђа.

3.2. Амбијентална сценографија и нова функција публике

Пуноћа простора, бескрајни начини на које простор може бити промењен, артикулисан, покренут – чине основу амбијенталне позоришне сценографије (...) Ако је публика један медијум у коме се представа одиграва, онда је живи простор други.
(Schechner1992: 6)

Позориште је место окупљања извођача и посматрача (одређене радње), на коме се дешава „јединствено пресецање естетски организованог и свакодневног, реалног живота“ (Lehmann 2004: 16), на ивици друштвеног догађаја у коме посматрачи/публика, између осталог, стичу утисак у којој мери оно што доживљавају може зависити од њих самих. Са жељом да се подржи њихова независност у грађењу смисла понуђене поруке, донесена је одлука да између публике и простора у коме је серија слика постављена, не постоји извођач као посредник. Тако гледаоци добијају улогу активних интерпретатора, они су и посматрачи и извођачи који ће слике доживети физички, свим чулима. Простор их сабира, усмерава и разводи. Они сопственим проласцима, кретањем, заустављањем, стајањем, седењем, пењањем, посматрањем и враћањем на одгледано, производе радњу и учествују у транспоновању приказаних мотива у сценске слике.

Позорница овде није издвојена и уоквирена недодирљива реалност, она се у свакој појединачној слици приказује уживо. Употребом разних техника, дискретно је произведен догађај који мења статус гледалаца и логику њихових опажања, и омогућава њихово непосредно присуство у процесу настанка слика и грађења њиховог смисла. Осим могућности да доживе јединствено искуство и без интерпретатора протумаче понуђене слике, постоји још један разлог да се публика употреби као извођач текста који јој се нуди.

Чехова не занимају идеје већ људи који их носе, умео да пронађе једноставну и ефектну ситуацију која галерију портрета обједињује и чини драмски функционалном. Својим драмама позорници је намењо сликовити пресек људи из разних слојева, скуп различитих генерација, друштвених класа и улога у драмској радњи. На сцену је изводио учитеље, лакеје, слуге, уметнике, господаре, музичаре, војнике,

најмлађе, младе, људе средње генерације и старце, комичаре, научнике, циркузанте и сл., чему по свој својој социјалној непредвидивости може одговарати узорак случајних посетилаца изложбе. Они, попут глумаца који излазе на припремљену сцену, улазе у изолован простор, који помоћу визуелних и аудитивних средстава постаје сведок смене становника, идеологија, друштвених система. Некадашњи становници присутни су само у материјалним, окошталим остацима живота из кога су се одавно повукли, а живот исцурео. На њихово место сада ступа публика која добија одговорну улогу у тумачењу у повезивању понуђених слика и удахне, макар на кратко нови живот, пре него што и овај простор са свим својим доказима некадашњег времена, нестане.[15]

У овом трансформативном процесу гледалаца у извођаче, сам простор има најодговорнију улогу – он радњу омогућава, усмерава и обликује. Ту настају сценске слике као текст намењен „погледу који чита, сцена је графија, пјесма која настаје без иједног потеза писца. Сценографија, име казалишта комплексне визуалности, стоји пред проматрачким погледом попут неког текста, сценке пјесме у којој је људско тијело метафора, а ријека његових покрета у једном више не једноставно метафоричном смислу писмо“ (*ibid*.: 121).

На овај начин је материјално представљен начин ишчитавања давно одиграних дела. Од аутентичних остатака и фрагмената извођења (од утисака публике до делова декора или редитељских белешки) археолошки се реконструише некадашња игра. Њена аутентичност постаје мање важна уколико реконструкција дочара утисак и емоцију који је желела да произведе.

Током дана поставка је имала највећи ефекат у сутон, у кратком временском интервалу приликом смене дана у ноћ, док је и сама поставка била на располагању публици свега неколико дана. Све заједно, самом догађају је додало онај незаобилазни ефемерни тренутак који сваки позоришни чин одликује и који га, између осталог, издваја од свакодневице. Овим је посетиоцима поставке омогућено да физички и

15 Музеј града Београда и стара зграда Војне академије су пред планираним реновирањем које ће садашњу ситуацију објекта коначно изменити, па ће и стварност уметности одредити судбину поседа јунака Чеховљевих драма.

емотивно доживе оно што им је теоријским делом рада, описом и препричавањем улоге сценографије, било ускраћено.

3.3. Употреба амбијента приликом стварања наратива

То је савремена прича – о изгубљеној садашњости, осакаћеном времену са видљивим траговима несталог простора рођеног дома, некадашње светковине живота. Посматрач и саучесник изложбе пролази кроз Чеховљев хронотоп у којем спољашњост продире у унутрашњост, а унутрашњост излази у спољашњост, док се берлоновско време прелама кроз ствари које су изгубиле своју употребну вредност и ту су само да би у нама изазвале бол за неким минулим временима.

(Успенски 2020)

Кад одемо у кућу сећања, стварни свет одједном ишчезне.

(Bašlar 2006: 69)

Традиционална *сцена-кутија*, с издигнутом позорницом, порталом и мањим или већим просценијумом, оденута дубоко црном позадином је сцена коју је Чехов добро познавао и којој је наменио своје драме. Она обезбеђује тајновити, функционални, активни, сложени свет изузетних ситуација – скривених и назначених речи и гестова. Временски, просторно и звучно изолована, представља неутралан простор који је намењен да подржи одлуку и постане било који простор који и статичне гледаоце, лако проводи у целокупно измаштан универзум. Сви остали, несценски, амбијентални простори који се користе за разна извођења, имају свој видљиви, спољашњи текст и свој унутрашњи контекст, поседују сопствену физиономију, логику, поетику и историју која је обавезујућа, условљава и учествује у изгледу и форми уметничког израза. Они би тек требало да успоставе јединствен и динамичан, стваралачки, однос слика које нуде, с публиком која их прима, па се поставке у несценским просторима одвијају кроз узајамну сарадњу слика и гледалаца.

Основни проблем поставки изван традиционалних, позоришних зграда јесте

како повезати људске судбине са визуелним значењима изабраних средина, те их стога „треба процењивати двоструко: шта они самим својим постојањем могу наговестити или потенцијално садржавати као своју још неиспуњену усмереност или дејство и какав може бити однос тог потенцијалног просторног стремљења са стремљењем драмске радње“ (Мисаиловић 1988: 396). У том двојаком, узајаном процесу позорница постаје гледалиште, а гледалиште позорница (*ibid* : 397). Уметнички пројекат *Чехов – мо̄тиви* амбијенталне, сценске слике успоставља тако да се драмски и сцен(ограф)ски простор доживљајем сједињују.

Поставка и реализација пројекта организована је тако да понуди збир сценских слика, линеарно повезаних простора и започиње идејом употребе целог првог спрата зграде Музеја. Затим се долази до врсте уметниче интервенције и средстава која се користе у изражајне сврхе. Добро познати мотиви Чеховљевих драма сведени су на неопходне, како би обезбедили наратив искоришћен као везивно ткиво између драмског и сценографског – два различита али међусобно зависна простора. Језик се овде не појављује као говор ликова, он је садржан у називима приказаних слика и изведен је из Чеховљевих драмских простора, па и кад нема изговорених речи, на основу (познатих) мотива, препричаних визуелним средствима, настаје заједнички текст – сценарио.

Идеја од које смо кренули била је да зграда Музеја добије улогу удаљених, породичних имања на којима се одвијају Чеховљеве драме. Стара зграда Војне академије у којој је сада смештен Музеј града Београда, подигнута је 1899. управо у време када је и Чехов писао своје драме. Својом јасном и строгом неокласицистичком формом естетски се уклапа у форме руских, јавних и приватних, здања тог времена. Њена маса, запремина, обрада зидова, таванице и пода, светло, ритам и динамика одговара руским породичним домовима у којима се одвијају Чеховљеве драме. Објекат се простире на три градске улице, и својом величином омогућава просторно-временски еквивалент удаљених имања која су некада представљала „оазе живота у бескрајној празнини и пустоши“ (Христић 1994: 141), али су одавно изгубљена. На трен ће их открити садашња публика, управо пре него што ће поново, овог пута заувек, нестати.

У стварању жељеног амбијента као подршке мотивима, прво је практично употребљена физиономија и естетика саме зграде. Она је дуго била заборављено здање у градском језгру, временски и просторно изолована, нудећи материјалне трагове и патину минулих времена и утисак оронулог, запуштеног простора из кога су се становници давно повукли, уступивши место природи која је (у тишини и миру) почела да га савлађује.

Овај, широј публици непознат објекат својом величином и изгледом буди машту, изазива поштовање, повезује разне судбине (историјски и садашњи тренутак) и позива на (ограничену) акцију. Он је магичан иако реалан, наш и њихов, у новој улози неочекиван и познат, имагинаран и коначан - постаје конкретан, док истовремено буди и фиксира успомене. Уметничком интервенцијом искоришћен је као критеријум временских токова и пружа временску слојевитост што указује на његову укљученост у само догађање и општи смисао. Тако је испуњен један од задатака сценографије - да обезбеди простор који одговара догађају. У овој амбијенталној поставци сценографија је искорачила за корак даље активно моделујући и сам догађај, наратив и простор који му је намењен.

Као даља разрада идеје и спона изабраног амбијента и Чеховљевих мотива са савременом публиком, приступа се стварању и представљању простора не само поседа већ и породичног дома и родне куће. Амерички историчар и теоретичар сценографије и позоришта, Арнолд Аронсон, у есеју *Нове куће за ново позориште* уочава одлучујућу улогу дома, породичног, приватног простора у данашњем друштву и каже, „ако је Дионисово позориште било реплика агоре – 'дома' атинског друштва и ако је црква била 'дом' средњовековног друштва, а дворана ренесансног, онда морамо потражити наш 'дом'. Где живи друштво касног XX века? Одговор би могао да понуди отисак-модел за позориште.

Желео бих да истакнем да је дом нашег друштва заправо кућа. Никада раније у историји није приватна кућа имала такав значај (...) Савремено човечанство не живи на трговима и пијацама, у цркви или дворанама централне власти, већ у дискретним и често високоиндивидуализованим домовима (...) Модерно друштво састоји се из

засебних јединица које, када се искомбинују стварају комшилук, околину, градове и нације (...) Потрага за новим облицима позоришног простора требала би да нас одведе до куће“ (Aronson 2005: 41). И даље наставља да предлаже да као простори дома могу послужити и заборављени урбани простори „Па како изгледа та кућа-позориште? Можда већ постоји у позоришним продукцијама које за своја извођења користе просторе напуштених фабрика, магацина, плесних дворана, позоришних сала, железничких станица (...) призивајући духове прошлости док стварају могуће позориште будућности“ (*ibid*.: 42).

Чехов је један од првих, а вероватно и највећи, писац који је своје драме сместио у просторе дома. Они, иако дискретно, веома експицитно подржавају описану драмску радњу. С циљем да се у изабраном урбаном простору прикаже амбијент старог, напуштеног дома постављена су основна сценографска питања; Колико су просторије велике, који је њихов облик и однос? Каква комуникација и кретање су могући унутар простора, а какво између простора? Одакле долази светлост? Како су постављени прозори и пролази? Куда они воде и шта се кроз њих види? Како су обрађени зидови и подови? Шта све од простора можемо добити у подстицању одређене радње?

Одговори на ова питања не само да су кућу, сада дом Чеховљевих јунака, описали и „нацртали“, већ су дефинисали избор и пласман мотива. Унутар „бесконачног“ простора уписује се вербални и невербални текст који омогућава одвијање оригиналне радње. Сценске слике су омеђене целине, док су заједно део ширег плана.

Понуђене слике-мотиви су дедраматизоване, постављене тако да делују замрзнуто, као да су давно заустављене у времену и затечене брзим повлачењем и евакуацијом његових некадашњих станара. Када их гледаоци открију и почињу да тумаче инсистирају на томе да је сваки детаљ подједнако важан, па им се, како би се сагледале искључиво као делови целине, одузимају планови и не постоји одвајање на главно и споредно. Сваки сценски призор и детаљ у њему, предмет је просторне анализе и преиспитивања његове функционалности и поставља се и обликује тако

да постане видљиво место за прављење и испољавање смисла, али и да допринесе општој слици и подржи коначни утисак целог догађаја.

Све време је присутна игра имагинарног (вансценског, удаљеног, несагледивог и ванвременског) и реалног (сагледивог и блиског) простора. Њиховом могућом инверзијом постиже се промена перспективе гледања на приказану ситуацију. Истакнут је значај родне куће, као простора у коме наше успомене имају стан, као што је сценографија стан одређеног дела. „Прошлост, садашњост и будућност дају кући различите динамизме који се често мешају, сударајући се понекад или изазивајући се међусобно. Кућа у животу човека одстрањује неизвесности, она у изобиљу пружа своје савете континуитета. Без ње би човек био расуто биће. Она подржава човека кроз олује неба и непогоде живота. Она је тело и душа“ (Bachelard 1969 : 33).

Аутентични простор ће дискретно, као „паспарту“, уоквирити издвојене догађаје, сценске слике, испричане реквизитом, деловима декора, костимом, линијама, површинама, бојом и текстуром, светлом и звуком које ће притом користити, не само његову видљиву логику, већ и његову невидљиву драматургију. Уметничке интервенције уважиле су диспозицију, структуру и изглед самог простора, а постављене сценске слике покренуле су напон који се увећавао, усмеравао и развијао њихову метафоричност. Линије и површине, текстура, светлосна и звучна полифонија, детаљи, гест, боје и просторни односи материјализују „сложен сплет алузија и одјека који, уз сву привидну случајност и пристајање на недовршеност“ (Lehmann 2004: 146) граде композицију овог дела.

За реализацију слика користи се грађевински материјал, елементи декора, и реквизите, костими, светло, фотографије, тон и звук. Слика се гради интердисциплинарно, са намером да садашњи тренутак преиспита и донесе одлуку о изгледу и доживљају прошлости која се приказује. Поставка је вишедимензионална и тако се и сагледава, док се пажљивом употребом светла и звука, управља кретањем и пажњом гледалишта.

Иако је у опадању, делимично је присутно дневно светло које разоткрива и не

може потпуно завести поглед, а смена природног и вештачког осветљења одвија се постепено, током саме поставке, наочиглед гледалаца, који по дневном светлу улазе, а по ноћном осветљењу напуштају поставку.

Реално време у коме се поставка могла погледати је сутон дугог летњег дана, смена дана и ноћи, природног и вештачког светла. Шире, премијера и отварање поставке било је на дан Чеховљеве смрти, 15. јула 2020, у години јубилеја, 160 година од рођења великог писца. Још шире, град, земља и свет је откључан и пуштен из пролећног карантина у који је затворен због актуелне вирусне пандемије, док је сама поставка нешто најближе позоришту што се тих месеци у Београду могло видети. Испоставиће се накратко, пред ново, јесење, повлачење у још једну рестрикцију и изолацију.

Нарочито се инсистира на тренутном, непоновљивом, празничном као једној од одлика позоришне уметности, али и Чеховљевих драма које се одвијају у посебном времену и на посебном месту са свим елементима празника – јединствених прилика и свечаности које се одвајају од свакодневице.

Можда овај специфични поглед на просторно-временску категорију може да се упореди са метафором којом велики италијански позоришни редитељ Ђорђо Стрелер, у својим редитељским белешкама, износи проблем поставке *Вишњика* упоређујући га са три кинеске кутије. „Прва кутија је психолошка, људска прича која се тиче њених јунака – истинита, лепа, дирљива прича, пуна неочекиваних обрта, догађаја и открића. Друга кутија је историјско-социолошка, у њој је садржано кретање друштвених класа у њиховом дијалектичком односу. Друга кутија садржи прву, ужлебљену у њу. Трећа кутија је антрополошка, кутија живота“ (Strechler 1974: 16). Уколико желимо тачно да дефинишемо Чеховљев драмски простор, све три кутије морају бити приказане истовремено, „тачан декор би требао да буде кадар да подрхтава на тај троструки подстицај“ (*loc.cit.*). У нашем пројекту простор обезбеђује дом, родну кућу као спону некадашњег драмског и актуелног садашњег времена, а садашњи тренутак и његова изузетност, дозвољава нам да учитамо Стрелерову метафору.

Овим је испуњена улога јавног, несценског простора и њиме реализованог амбијента у новонасталом тексту. „Представе које се од почетка стварају у отвореном или природном простору могу се у њему рађати и произилазити из њега као свог материјалног, омеђеног 'двојника' који се представом оживљава, буди и покреће, тако да и сам постаје представа (....) и сам почиње да игра" (Мисаиловић 1988: 394). Испоставило се да су понуђене слике и хронолошки пратиле настанак Чеховљевих драма – поставка почиње сликом из *Галеба*, његове прве драме, а завршава се последњим чином Вишњика, последње драме коју је написао.

3.4. Опис слика

Слика 1 Хол *Без позоришта се не може (пролог)*

Кад одемо у кућу сећања, стварни свет одједном ишчезне. Шта су нама куће на улици кад призовемо родну кућу, кућу апсолутне интимности, кућу у којој смо стекли осећај за интимност? Та кућа је далека, изгубљена, више у њој не станујемо, сигурни смо, авај, да у њој више никада нећемо становати. Она је више од сећања. Она је кућа снова, наша ониричка кућа.

(Bachelard 2006: 69)

Посетиоци се окупљају у централном холу (улаз из Ресавске), пењу се на спрат двострано оријентисаним степеништем, пролазећи поред портирске собе. Сви ови простори и ходник, и степениште и портирница остају аутентични, без икаквих интервенција. Публика је уведена у позоришну ситуацију, *давно напуштено породично здање*, дуго затворену кућу која чува успомене на некадашњи живот. Портирница садржи основни инвентар (календар, сточић са телефоном, чивилук, вентилатор или грејалица, слабо радно светло...). Портир (Фирс, стари лакеј, *Вишњик*) са батеријском лампом током поставке, по потреби, дискретно окупља и разводи публику, како би се обезбедило и пратило кретање гледалаца – усмерава их светлом, не обраћа им се, он припада другом свету, давно прошлом времену, не говори њихов језик, њега су стари власници заборавили и оставили да подели

судбину напуштене куће.

Одатле, попевши се уз степенице, пролазе кроз главни отвор грађевинског портала, налик позоришним порталима, који као кроз „временску мембрану“, уводи гледаоце у сопствену атмосферу (емотивно-мисаоно расположење). Они кроз хол и преко постављене сцене настављају обилазак простора и самостално одлучују о начину даљег кретања. Њихово опажање биће линеарно-сукцесивно, они од овог тренутка улазе и постају део самих сценских слика.

Без позоришта се не може (пролоī), хол, степениште,
Музеј града Београда, 2020.

Слика 2 *Потребне су нове форме*

Део парка на имању (Сорина). Широка алеја води у дубину, ка језеру, на које, на брзину склепана позорница (за аматерску, породичну представу) спречава поглед.

(А. П. Чехов *Галеб*)

Двострано оријентисаним, раскошним степеништем, публика кроз постојећи портал, улази у простор који представља „*део парка који окружује имање*“. У првом простору, холу од кога воде два дугачка ходника у лево и десно крило зграде, је постављена „*на брзину склепана сцена за аматерску представу*.“ Врата ходника лево остају затворена, а публика се, обликом позорнице и светлом усмерава и узлази у ходник с десне стране.

Време – тек што је Сунце зашло (20 сати)

Декор - позорница димензија 300x300 цм поставља се од практикабала на које су спуштене, неједнако поређане, дрвене даске. Око позорнице и на њој је постављена конструкција од бешавних грађевинских цеви са разапетом мрежом изнад пода. Простор портала са сценским подом и црним зидом у позадини представља позадину која ће слику физички, просторно и временски, одвојити од свакодневице.

На позорницу се пење и са ње силази, преко практикабала постављених у два нивоа. Са конструкције од гвоздених цеви висе две плоче таласастог, зарђалог лима, са неколико слојева боје која се љушти и представљају подерану завесу, као симбол мале породичне позорнице која је пропала од времена и некоришћења. Окачена је и љуљашка, постављена ту још док су Трепљев и Нина били деца. Ту су и два стара гвоздена железничка фењера које је Трепљев позајмио са оближње железничке станице и донео како би осветлио позорницу за породичну премијеру свог комада. С једне и с друге стране се налазе дрвена клупица и неколико шамлица, за гледаоце, као и микс-пулт одакле се надгледају светло и пројекција. Публика се пење на сцену или седи на њој или на клупама око ње.

Истовремено у овом простору су, са незнатним интервенцијама, набројани сви елементи традиционалне позоришне сцене – портал, позорница, завеса, рефлектори,

седишта за гледаоце, потконструкција кулиса, итд. Гледаоци преко позорнице кроз коју су прошли, улазе у остатак приче... Сцена је истакнута као поље веома сложених напона, јер су ка њој и са ње усмерена многобројна очекивања. Она обезбеђује материјалну подлогу сценском процесу, виртуелности, једном могућем-немогућем, она није дефиниција, већ потенцијал, одређена просторна асоцијација. Сценографија понекад покрива, а понекад открива њену потентност, празнину и виртуелност. И када нема текста, позорница је пуна потенција, наслага, натопљена је атмосфером претходних догађања. Она није бели папир, она је подсликана или пресликана површина, припремљена да прими нове потезе.

Звук & светло, пројекција - људски жамор, гласови, руски језик (текст који је и у драми публици неразуман), постепено се чује ветар и громови у даљини (спрема се невреме), *пале се две црвене лампице*, и трепћу („*то је нешто декадентно*“) као знак за узбуну и сигнал да се напусти простор, „*представа се прекида*“, публика одлази у следећи простор...

Сваки комад има своју унутрашњу конструкцију и спољашњу форму, текстуалну и просторну драматургију, своју енергију, потенцију, унутрашња струјања и напон, јединствену спољну манифестацију, уочљиве поруке, слојевита значења. *Галеб* је драма оштрих сукоба, прича о неспојивости оних који не могу једни без других - понекад очајнички требају једни другима и једни без других не могу, али у том свету сложене међузависности, свако има другачије погледе и аспирације. *Галеб* је суров комад који расправља о неподударности људских жеља, нескладу идеја и карактера.

Апијини и Свободини апстрактни и испражњени сценски простори, Копоов и Бруков празан простор били су основа за решење ове слике. Суровост комада је постигнута огољеним, рустичним сценским простором а драматичност појачава сукоб и ритам гвоздених шипки које су симбол сценске конструкције, носе само „завесу“, мрежу и љуљашку. Елементи декора са само неколико знакова, представљени су као скица у настанку, цртеж који би тек требало да се развије, задобије волуминозност и причу и постане слика.

У цивилизацији слика ускраћивање и празнина остају привилегија. Игра са малом

густином знакова усмерена је на активност и пажњу публике коју постепено треба ангажовати. Густина знакова у обрнутој је пропорцији са ослобађањем маште, ускраћивање је овде употребљено као претпоставка за ново искуство, јер позоришни знаци делу управо ускраћивањем означавања.

Даске које живот значе симбол су и позоришта и живота. Пробијањем четвртог зида улази се, кроз сцену, у симбол, сценску слику, у позориште. Ово би требало да буде оно што Ричард Шекнер у својој анализи амбијенталног простора назива *одскочним местом*, кроз које гледаоци буквално улазе у поставку одакле се надаље слободно крећу. Гледаоци ће се даље, по подели коју Шекнер предлаже, кретати кроз *уобичајена места* одакле ће поставку и слике спознавати на класичан начин пролазећи поред или око слика (*Трем, Трпезарија*), *повољна места* (ходник-алеја) где ће имати прилику да се делимично удаље и слику сагледају с дистанцом и *екстремна места* (*Соба која се још увек зове дечја*, *Орман, Вишњик*), теже доступна и удаљена места, са физички ограниченим погледом и кретањем (Schechner 1992: 32). Простори се отварају један према другом, гледаоци могу једни друге да виде и како се крећу од једног места ка другом. „Опште осећање позоришта требало би да буде осећање места где је могуће направити избор. Осећај који треба да добијемо од савршеног амбијента је осећај *тоталног простора*, микрокосмоса, с протицањем, контактима и интеракцијом“ (*loc.cit.*)

Потребне су нове форме (Галеб), хол, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, практикабли, фосне, клупица, шамлица, љуљашка, железничке лампе, таласасти лим са отпада, димензије приблужно 300×300×450 цм

Слика 3 Ходник 1 ***Алеја у парку испред куће***

Место са кога се долази на *Трем куће* сеоског имања, слика 2, и којим се са трема одлази. Ова слика је интермецо, део аутентичног ентеријера, искоришћеног без икаквих интервенција, обезбеђује дугу дистанцу указану у теоријском делу рада; поглед који се пружа ка бесконачној дубини и замагљује планове и центрирање фокуса. Из ходника се прелази ка осталим сликама где ће се дистанца скратити и простор „зумирати“ и постепено смањити, постати све интимнији и ближи (имање, парк, алеја, трем, трпезарија, дечја соба, орман, воћњак, алеја са посеченим стаблима) да би на крају коначно нестао. У следећим сликама се са декора и крупне реквизите пралази на ситнију, да би и она на самом крају нестала, претворена је у прах, одустајући од простора (и времена) које више не може савладати.

Дуж једног зида су прозори кроз које улећу голубови, окамењене жиле дрвећа утиснуте су и пробијају фасаду, зидови иако масивни, трошни су и дотрајали, све је порозно. Некада раскошна алеја представљена је као запуштена пустара - трње и суве гране без лишћа, упресовани су у фасаду зграде (попут видљивих вена и артерија), која је посмртни споменик времена кога више нема, зарасло место које је тешко пронаћи јер га је природа која равнодушно уништава последње остатке некадашњег живота, камуфлирала и ускоро ће га потпуно савладати.

Време - сутон, Сунце које залази, дугим сенкама осветљава декор који је постављен на другој стране ходника.

Алеја у ūарку исūред куће, ходник, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
димензије приближно 1800×300×450 цм

Описујући рад на проналажењу адекватног решења за поставку *Три сестре*, словеначка сценографкиња Мета Хочевар наводи: „Морам да се населим у дому Прозорових, заједно са Чеховом морам да ходам по њиховој кући, по башти, морам да шетам целим крајем, тамо до железничке станице која је наводно двадесет врста далеко, морам да нањушим Русију тог времена. Морам да заборавим позорницу. Морам да осетим цео простор, целу диспозицију простора у кући, логику кретања станара, њихове навике, њихове претприче – прошлост и њихове снове да бих могла да им 'испројектујем' кућу која ће бити по њиховој мери и где ће и даље моћи да сањају да бих им веровала док их будем пратила кроз њихов (сценски) живот.

(...) У ствари не постављам кућу на сцену него с порталом под мишком и сценом у џепу ходам по њиховој дуго насељеној кући и када је сасвим проучим и у њој се осетим код куће као што се осећају Ирина, Олга и Маша односно као све три заједно и свака посебно заједно с Андрејом и доктором и посетиоцима, онда одређујем правац и обим свог погледа: одакле гледам, шта видим, а шта не видим“ (Hočevar 2003: 38).

Начин трагања за одговарајућим сценским простором заправо је опис поступка којим смо се у овом раду руководили. Публика може бити сведок сценографске интервенције или је занемарити. Понекад рад сценографа може остати невидљив уколико је он јако дискретно уткан у сценску слику. У овом случају простор активно одговара на оно што се од њега захтева па имамо другачији случај – и слике које на свом путу кроз простор нису истрпеле никакве уметничке интервенције доживљавају се као да су брижљиво уметнички/сценографски протумачене. Негде без икаквих интервенција (Алеја, ходник 1) ови простори се аутентично нуде, а негде је искоришћен њихов естетски потенцијал да се са минималном интервенцијом простор унесе у понуђени текст (Алеја, ходник 2).

Слика 4 ***Трем куће сеоскоī имања***

(*Галеб* 2. чин, *Иванов* 1. чин, *Три сестре* 4. чин...)

Дугачка плитка просторија, са паркетом и белим зидовима дуж које је постављен зид који представља трем куће.

Звук & светло – звук прати ову амбивалентост простора па се мешају звуци музике из куће и ентеријера, летње ноћи, са хујањем сова, цврчака и воза који пролази у даљини

Време - сунце залази, дугим сенкама осветљава декор, пале се светла у ентеријеру (велики лустер са упаљене само две сијалице које још увек раде)

Декор - практикабли, намештај, врата и прозори. Од грађевинских скела се, дуж левог зида, прави потконструкција (контура куће), на коју се аплицирају а) кулисе (фрагменти фасаде, прозори, врата, ограде) и б) дрвене даске тако да се добије утисак дрвеног плота.

Фасада куће са плитким тремом, описана је готово дводимензионалном, колажном сликом, арабеском линија и површина и представља пример кратке дистанце. Трем је попут просценијума са отвором портала у позоришту, још увек гранични простор

ентеријера и екстеријера па је реализован деловима декора који такође имају исту граничну функцију (прозори, врата, ограде). Управо испред њих се одвија највећи део Чеховљевих драма. Зидови, врата и прозори су материјализоване границе између отвореног и затвореног, слободног и изолованог, сна и јаве. „Прозори су врло важни код Чехова. Мисли и жеље његових карактера излећу кроз прозоре, док кроз исте у супротном смеру, улазе живот и његова стварност. Прозори треба да буду створени употребом светла на начин на који су то радили француски импресионисти – светло се расипа по ваздуху. Прозори нас воде кроз Чеховљеву атмосферу, њима ентеријери нису ограничени већ отворени.“ (Svoboda, Aronson 2011: 124)

Средишња врата на трема куће, су отворена и омогућавају улазак у означен ентеријер. Сцена истовремно представља салон и двориште, постигнута је симбиоза екстеријера и ентеријера, назначеним са неколико комада намештаја, фрагмената удобног живота сеоске аристократије који испуњавају овај простор – фотеља за љуљање, тепих, лустер, чивилук, арабеске дотрајале гвоздене ограде, ољуштени дрвени плот. Уз минималну употребу намештаја ова дводимензионална, готово апстрактна поставка удаљава се од натуралистичког утиска и открива магичну примамљивост класичне позоришне средине, не нуди илузију стварности већ алузију на одређену стварност. Ситуација је успостављена у конкретном материјалу, створена само за одређени тренутак и средину у чијем контексту сами посматрачи постају активни, откривају и развијају сопствену креативност.

Трем куће сеоскоī имања, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, фосне, тепих, лустер, врата, прозори, лајсне, ограде, чивилук, столица за љуљање, ситна реквизита, димензије приближно 600×200×450 цм

Слика 5 *Трпезарија*

Лево и десно врата, по средини сто, столице, ормарчић, витрина. Кофери, кутије, сандуци, колица, види се да се гости спремају на пут или долазе с пута

(*Галеб* 3.чин, *Вишњик* 1. и 4. чин...)

Друга просторија у низу, дуж ходника, нуди централну поставку како би посетиоци могли кружно да се крећу око ње. С леве стране је просторија преграђена зидом са два отвора. Кроз један се улази у просторију лево, кроз други се излази и враћа у прву просторију (трпезарију).

Звук& светло - озвучено кретање, шкрипа паркета, вуча, гурање намештаја... људски гласови, поздрави, жамор, звук пројектора и пројекција

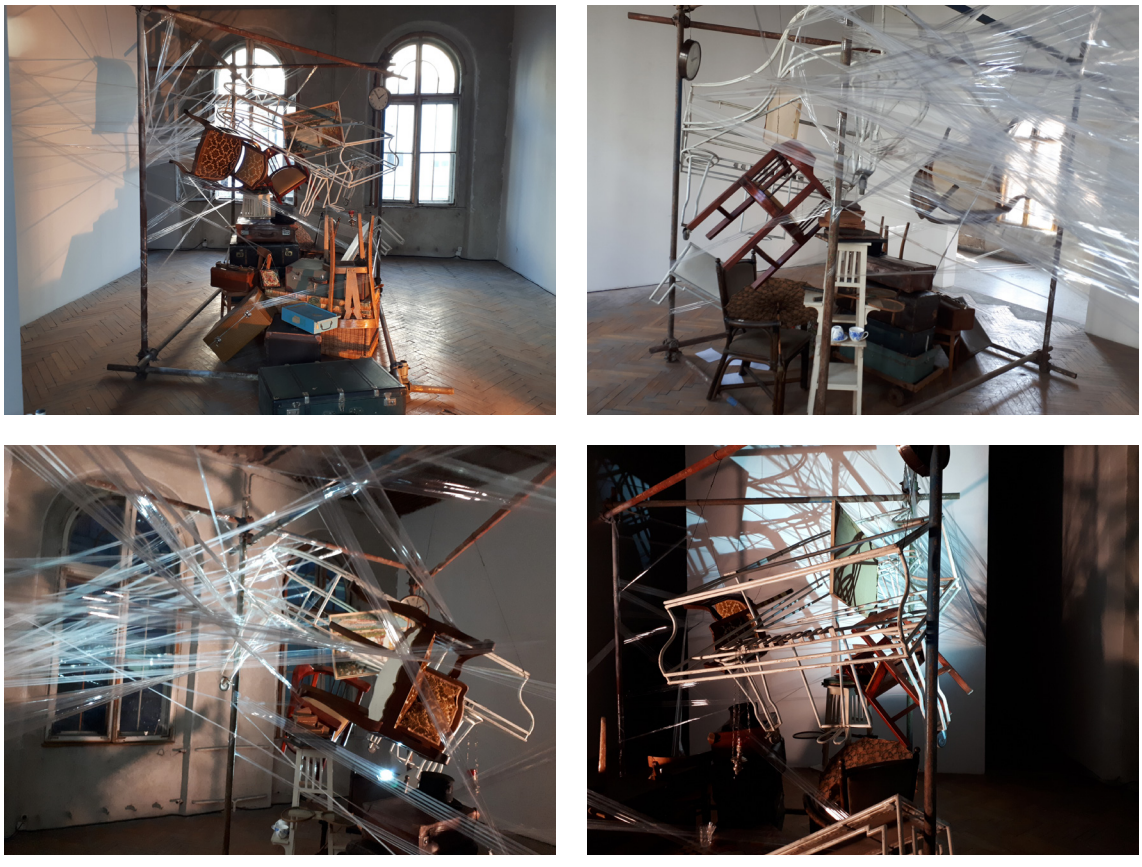
Декор - намештај, ситна реквизита

Прикупљен је и централно сабран намештај, кофери, колица и фрагменти трпезарије. Намештај као да је натоварен на велика теретна колица која ће га као прекомерни (и непотребни) пртљаг одвући до оближње железничке станице или транспортне луке са контејнерима. Од реалног намештаја, до сећања на њега (контура клавира, као на брзину убачен цртеж, спакован је у ову поставку), директно је набројана ситна и играјућа реквизита Чеховљевих драма – карте, шах, кристалне чаше и шоље за воду, сифон-боца, гитара, сунцобран, штап, зидни сат, слика са мотивом Ајфелове куле, постављена наопако, оно што Трепљев жели да уради са Мопасановим текстом, полуцилиндар, кутије и кофери, столице и полуфотеља, сандук, сталак за цвеће, полица за књиге, кандило, чипкани столњак, фиока с накитом...).

Пројекција на зиду другог дела собе, преграђеног зидом, приказују се слике из породичног албума, са путовања, летовања, одмора, прослава, забава, у соби су лигештули са којих се слајдови гледају – још један интермецо, кратка пауза, запета, у гледању поставке, и друга дисциплина и израз (фотографије, звук). Простор може бити испуњен или испажњен, али мора доприносити стварању жељене атмосфере. Парадоксално, празна соба са две лежаљке и старим пројектором који емитује слајдове са породичних путовања, забава и одмора доживљава се пуније и топлије

него трпезарија пуна ствари, сакупљених и на брзину спремна да буде испражњена, како би се окречила и средила, да дочека госте или их управо испраћа?

Растегљива фолија као симбол паковања кофера и пртљага, повезаће ова два сродна, простора, дискретно ће ограничити поставку која као да се опире затварању и паковању у предвиђени простор, па понегде из ње штрчи и испада, онако како испада преобимни, неспретно или на брзину одабран и убачен део пртљага. Избор декора и реквизите у претходне две слике истичу позоришну и сценографску вишезначност – све приказано је истовремено и физички реално и инсценирани знак, као и константно преображавање једног у друго у које ће посматрач сместити не само имагинарни простор драме него и у његову реалну просторно-временску ситуацију. Простор нам показује време, а време нам описује простор.



Трпезарија, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, стреч фослија, клавир, столице, сточићи, сандук, кофери, ситна реквизита, димензије приближно 350×350×450 цм

Слика 6 *Соба која се још увек зове дечја* (*Вишњик*)

Ствари о којима сањамо никад не задржавају своје димензије, не устаљују се ни у једној димензији.

(Bachelard 2006: 16)

Трећа просторија у низу на коју посетиоци наилазе.

По Чеховљевим упутствим, ова сцена из Вишњика, одиграва у соби која се „још увек зове дечја“ и представља доказ како текст најчешће нуди све неопходне информације. „Соба се ’још увек’ зове дечја, она то више није јер деце више нема, детињство припада прошлости.“ Остаје као окамењени пример протеклог времена, музејски експонат смештен у фундусу времена и простора.

Декор - пластичне, танке, шуштаве фолије, стари дрвени коњићи за љуљање, вентилатор

Звук & светло - дечја граја, музика, стробоскоп, светлосни ефекти....

Ова магична и онирична слика има намеру да призове временски удаљено детињство као универзални мотив. Затворен и безбедан простор пуни музика старих рингишпила, музичких кутија и играчака на навијање. Танке провидне завесе које милују, шушкају, замућују поглед, благонаклоно и дискретно усмеравају на кретање укруг, као предлог, а не као наредбу. Ово је епицентар (родне) куће, окриље, скут, која згушњава тајанства среће (*ibid.*: 70) - велика колевка која штити и сан и сањара и гледаочев сусрет с успоменама. „Живот почиње добро, он почиње затворен, заштићен, сав утопљен, у крилу куће“ (*idem* 1969: 34). Простор се сагледава и чита и, из угла новорођенчета, и из угла оних који су му дошли у посету - некадашњих новорођенчади, који после дуго година, обилазе простор собе свог детињства „места у којима је доживљено сањарење, сама се враћају у једном новом сањарењу. Обитавалишта прошлости су у нама неуништива зато што се успомене на некадашње домове поново доживљавају као сањарење“ (*ibid.*: 33).

Слика доприноси да се драмски простор адекватно преведе у простор који може да дирне публику непосредном тачношћу - симболика дечје собе, свечаног салона, нагомиланог намештаја, спакованих кофера на празној сцени (Strechler 1974: 26).

Соба која се још увек зове дечја, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
танка пластична фолија, летвице, дрвени коњићи, димензије приближно 500×500×450 цм

Слика 7 *Орман сто година стар* (*Вишњик*)

Четврта у низу, мала, тамна просторија.

Декор - костими, реквизита (капе, шешири, сунцобран, каљаче и обућа, кутије), мирис нафталина и сувог воћа

Звук & светло - породична прослава, есцајг, чаше, гласови, клавир, билијар

Мала, тамна просторија у коју посетиоци улазе и крећу се њом, као кроз орман. Окачена је гардероба по простору (сведок минулих времена), обућа и кутије по поду, у кутијама накит за новогодишњу јелку, санке и сл. Дубоки, стари плакар, у који су се некадашња деца скривала чува и јединствени мирис осушеног воћа и нафталина. Споља долазе звуци породичне прославе, звецкање есцајга, и звуци клавира.

Орман је пун ствари, он је споменик, препун доказа многоструких живота, и просторија ће се указати као неко гробље времена. „У орману живи центар реда

који штити целу кућу од безграничног нереда“ (*ibid.*: 115). Метафора је интимности, скровитог блага, тајни и аргумента, наслаганих или нагомиланих у његовој дубокој унутрашњости. Попут фиока, сандука и орман је предмет-субјекат, јер собом носи обиље информација, поседује интимност, дубоке унутрашње просторе, он је „опипљиво сведочанство потребе за тајнама“ (*ibid.*: 118). Орман се не отвара без разлога, стари орман чак врло ретко, и не пред било ким. И може га отворити само онај чији је или неко ко о њему води рачуна. Орман је чувар кућних тајни, а *Вишњик* чувар историје породице и поседа, обе метафоре омогућавају поглед унутра, у непознато, скривено од очију или од стварност, и „чувар кућног реда“, предмет са ставом, отмен и затворен пред странцима, док укућанима и њиховим интимама и тајнама пружа уточиште.

Орман сто година стар, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
костими, санке, кофери, вешалице, штендер, ситна реквизита, нафталин,
димензије приближно 300×500×450цм

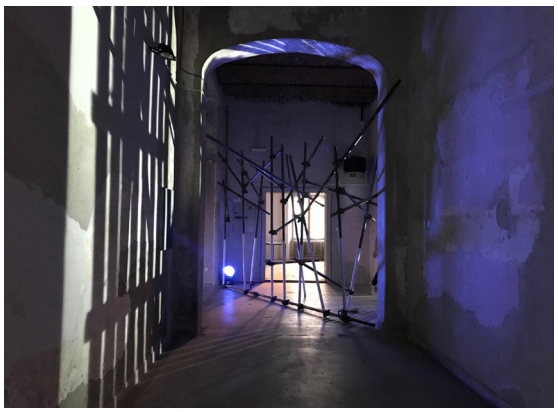
Слика 8 *О како је лепо дрвеће* (*Вишњик*)

Декор - мала, тамна просторија, са зеленим тепихом, вештачка трава, са таванице цури песак у континуираном слапу (пешчани сат)

Звук & светло - звук моторне тестере, сноп светла усмерен је само на песак који сипи

Слика материјализује проток времена које ће у сарадњи с природом постепено савладати простор. Природа која окружује кућу, не обазирући се на становнике и живот који се у њој одвија, неумитно продире и пуни простор. Наслућујемо да ће га веома брзо и савладати, да од куће која је изгубила функцију врло брзо више ништа неће остати. Овом метафоричном сликом истакнута је временска ограниченост и представљени простори из којих је већ истекло време.

Песак који сипи је симбол времена које неповратно тече, и које је ту да целу причу обујми, заокружи, отцепи, пренесе и испоручи у други свет. Простор, уз помоћ времена постаје драмско лице, активни чинилац који делује на догађаје који се у њему дешавају. Континуирани звук моторне тестере као звучна кулиса и објава да се стабла секу, како би обезбедила простор за парцелисање земљишта и нову градњу.



О како је лепо дрвеће, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, димензије приближно 400×60×450 цм

Слика 9 Алеја, Ходник 2 ***Крај***

Стари становници су напустили посед, нови још нису стигли, припрема се терен за нову градњу, посечено је дрвеће, некадашњи воћњак, посечене гране блокирале су даље кретање кроз простор. На други ходник, посетиоци могу да гледају, али им кретање није даље дозвољено. На удаљеном зиду на крају ходника емитује се одјавна шпица са именима аутора и учесника. Овом последњом сликом је истакнута употреба целог простора као једна од почетних одлука, да „нема мртвог простора, нити краја простору" (Шекнер 1992: 6), али има простора доступних само погледу, нашем искуству, сећању и машти.

Алеја у йарку исйред куће, (краја) ходник II, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
димензије приближно 1800×300×450 цм

IV

Закључак

Докторски уметнички пројекат *ЧЕХОВ – мотиви* покреће продукцију независно од традиционалних простора и начина извођења. У јавном, амбијенталном простору постављено је низ слика насталих по мотивима Чеховљевих драма. Нови текст настаје као интердисциплинарни колаж, како мотива самог драмског простора тако и њихових некадашњих сценографских тумачења, описаних у првом делу рада. Понуђена поставка је аутономна у одлуци о избору технике и начина у уметничком обликовању самих слика и простора који их окружује – настаје као условни простор, у оквиру реалног, урбаног простора, преводи на језик визуелних знакова и спацијално (раз)води радњу, омогућава да се опази атмосфера, нематеријално преведе у материјално, сагледиво, понекад готово опипљиво.

Пројекат поседује и визуелно преиспитује – аутореференцијалност, готово истовремено преклапање апстрактног или конкретног, аутономију истакнутог и серијалност. Ово су само неке особине које га сврставају у постдрамско позориште и позоришта сценографије. Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) у свом делу *Постдрамско казалиште* истиче, као једну од карактеристика позоришта сценографије, одустајање од хијерархије на чијем врху је устоличена реч и уступање њене доминантне улоге другим, невербалним, изразима. Пројекат нуди пример *визуелне драматургија* која замењује драматургију регулисану искључиво речима, „која се не подређује тексту и може слободно развити властиту логику (...) Секвенце и коресподенције, чворови и точке згушњавања опажања те њима посредоване, ма колико и фрагментарне конституције значења у визуелној се драматургији дефинирају полазећи од оптичких података. Настаје *казалиште сценографије*“ (Lehmann 2004: 120) коме је својствена употреба амбијента. Публика се често води кроз низове или скупове мањих или већих сцена, слика и ситуација постављених по терену. „На многим од таквих простора показује се намјера да се специфичним концепцијама простора, избором повјесно сигнификантних места или посебно подигнутим инсталацијама омогући посебно

искуство времена“ (Lehmann 2004: 220).

Уметнички пројекат *ЧЕХОВ – мотиви* омогућио је да се практично сагледа, осети и разуме улога сценографије приликом превода и спацијалне адаптације текста. С обзиром на то да се овог пута сценске слике граде у урбаном амбијенту и сама сценографија је амбијентална. У основи, она се прилагођава затеченом стању иако га, мање или више дискретно, према сопственим потребама, уметнички моделује. Ово је била прилика да се публика уведе у процес трансформације вербалног текста у простор, и простора у сведока догађаја који оставља траг у времену. Публика је добивши улогу извођача, могла физички да се увери у то шта од свог традиционалног начина изражавања сценографија поседује и задржава и која нова права и одговорности осваја изражавајући се изван позоришних, строго контролисаних простора. Поврх свега добила је привилегију да сведочи јединственом тренутку. Не очекујући, она бива транспонована у једине, посебно привилеговане сведоке, и будуће тумаче затечених слика. Убрзо после поставке започиње реновирање зграде Музеја која више никада неће имати свој аутентичан облик.

4.1. РЕЗИМЕ
(Уметничко-истраживачки допринос)

Сценографија је наменско средство, уметнички и технички поступак међусобног обликовања простора и њему намењеног текста, и већ неколико деценија превазилази традиционални, позоришни или филмски контекст и себи ослобађа нове просторе за израз, развој и шире деловање у области не само примењених, већ и визуелних уметности.

Традиционална сценографија се доживљава са дистанцом, без додира, и физичког присуства, док поставка *Чехов – мотиви* омогућава гледаоцима да преузму активну улогу извођача, да је свим чулима, емотивно и ментално (постепено) прихвате и освоје. Комуникативни процес одвија се двосмерно, од гледалаца ка простору и од

простора ка гледаоцима који га дефинишу, савладавају и моделују према сопственим намерама. Укидањем граница између представљачког, извођачког и посматрачког простора, укидају се и илузије, гледаоцима се нуди могућност да присуством у метафори на њу утичу, да је доживе као сопствену стварност и да се физички поистовете са понуђеним призором.

Докторски уметнички пројекат указује на:

– улогу сценографије у ширем, политичком, друштвеном и естетском контексту
– интердисциплинарност сценографије – сценографију као спрегу различитих уметничких израза и дисциплина
– изазове којима сценографија употребом нових технологија утиче на обликовање и преобликовање перцепције посматрача
– интеракцију између режије и сценографије и њене последице на представљачки простор, поставку и рецепцију порука код посматрача
– могућност да се сценографија изрази самостално, изван традиционалног контекста, као и нове задатке које том приликом решава

Први и други део рада откривају начине на које се сценографијом усмерава, допуњује, чини видљивим и разуме смисао текстуалног казивања. Уз уметничку зрелост, вештину, убедљивост, и откривање могућности које њен универзалан, вишеслојан, флексибилан и упечатљив језик поседује, сценографија се постепено изборила за независност, па се њени принципи и законитости све више користе аутономно, са различитим уметничким или комерцијалним циљем. Трећи, уметнички део доказује како савладани сценографски језик омогућава распростирање ове уметничке дисциплине изван простора у коме је настала, а сва нова искуства сценографског обликовања амбијенталних простора са различитим наменама и циљевима могу посредно обогатити и конвенционални сценски простор.

4.2. Summary

Scenography is a practical tool, an artistic and technical process of mutual shaping of space and the text intended for it, and for several decades has been growing beyond the traditional, theatrical or film context and enabling its own development and wider action in the field of not only applied but also visual arts.

The traditional scenography is experienced and read with distance, without touch, and physical presence, while the setting *Chekhov – Motifs* allows the spectators to take an active role of the performer, to emotionally and mentally (gradually) accept and conquer it with all their senses. The communicative process takes place in two directions, from the spectators to the space and from the space to the spectators who define, overcome and model it according to their own intentions. By abolishing the boundaries between stage and auditorium space, illusions are also abolished. Spectators were offered opportunity to be present in the metaphor, to physically identify with the scene and to experience it as their own reality.

The doctoral art project points to

– the role of scenography in a broader, political, social and aesthetic context
– interdisciplinary nature of scenography - scenography as a combination of different artistic expressions and disciplines
– the interaction of scenography, direction, sound and light, during the creation of the script and its role in the description of the action through space
– challenges with which scenography, using new technologies, influences the shaping and reshaping of the perception of spectators
– the possibility for the scenography to express itself independently, outside the traditional context, as well as the new tasks it solves on that occasion

The first and second parts of the work reveal the ways in which scenography directs, complements, makes visible and understands the meaning of textual narration. With artistic maturity, skill, persuasiveness, and discovering the possibilities that its universal, multi-layered, flexible and impressive language possesses, scenography has gradually

fought for independence, so its principles and laws are increasingly used, autonomously, with different artistic or commercial goal. The third, artistic part proves how mastered scenography language enables the spread of this artistic discipline beyond the space in which it originated. All new experiences of design an interdisciplinary event in urban environment can also indirectly enrich scenography in conventional stage space.

V
Литература

А Albertová, H.
2008 *Josef Svoboda – Scenographer*, Prague: Arts and Theatre Institute.

Andrić, I.
2013 *San o gradu, Priče o moru*, Beograd: Laguna.

Aristotel
2008 *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta.

Aronson, A.
2018 *The History and Theory of Environmental Scenography*, New York,USA: Bloomsbury Publishing plc
2005 *Looking into the Abyss* : Essays on Scenography, Michigen, USA: The University of Michigen Press
1989 Scenografija je prostor, *SCENA*, časopis za pozorišnu umetnost, (Novi Sad) knjiga I, broj 1 i 2

Б Bablet, D.
1970 *Jozef Svoboda* Lausanne, La Cite : L'Age d'homme.
1975 *Les revolutions scénique du XXeme siècle*, Paris: XXe siècle.
1982 *Les voies de la création théatrale*. 10, Krejča – Brook, CNRS.

Bal, M.
2000 *Naratologija* : teorija priče i pripovedanja, Beograd: Narodna knjiga

Balme B. C.
2009 *Spaces and places* : The Cambridge Introduction to Theatre Studies, Cambridge: Cambridge University Press.

Banu, G.
2010 L'entre-deux ou les bipolarites tchekhoviennes, *Зборник Факултета драмских уметности* (Београд) 17: 25-30

Bart, R.
1971 *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
2003 *Svetla komora*, Beograd: Reč i misao

Bašović, A.
2008 *Čehov i prostor*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

Bašlar, G.

2006 *Zemlja i sanjarenje o počinku*, Novi sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

1969 *Poetika prostora*, Beograd¸ Kultura.

Beumers, B.

2003 *Yuri Lyubimov*: Thirty Years at the Taganka Theatre, London:Routledge.

Боровский, Д.

2012 *Убегающее пространство Москва*: ГСТМ им. А.А. Бахрушина.

Браун, К.

1985 Позоришни простор – рефлексије и постулати, *ПОЉА*, часопис за културу, уметност и друштвена питања (Нови Сад) 318: 290-294

1983 Druga reforma i pozorišni prostor, *SCENA* časopis za pozorišnu umetnost(Novi Sad) god XIX knjiga I, broj 4: 109-114

Bruk, P.

2010 *Povratak izgubljene nade*, intervju, http://www.seecult.org/vest/povratak-izgubljene-nade , preuzeto 24.02. 2018.

1982 Životno kretanje, *SCENA* časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) god XVIII, knjiga I, broj 1: 20-22

1995 *Prazan prostor*, Beograd: Lapis.

В Vitgenštajn , L.

2008 *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*, Beograd: CLIO

Vilar, Ž.

2004 Delo prožeto ironijom, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) 4: http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/scena/scena404/9.htm

Г Glovacki, J.

2004 Priča o dve Moskve, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) 4: http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/scena/scena404/4.htm

Горчагов Н.,

1955 *А.П. ЧЕХОВ В ТЕАТРЕ*, Москва: Государственное Издательство Изобарительного Искусства,

Гргићевић, М.

Вртуљак тужних људи, *Вијесник*, Загреб, 2.20.1985.

E Ефрос, А.

1979 Проба је моја страст (одломци), *Чехов у вишњику савременоī ѿеаѿра*, Зборник радова, ур. Огњенка Милићевић, Нови Сад: Стеријино позорје.

1985 *Dno nije carstvo sna*, Susreti sa stvaraocima, Bilten XIX BITEF-a, Beograd: BITEF

Eko, U.

1973 *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit.

И Ibersfild, A.

1985 Pozorišni prostor – istraživanja o današnjoj režiji, *POLJA*, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja (Novi Sad) 318: 286-289

1982 *Čitanje pozorišta*, Beograd: Vuk Karadžić.

Ingarden, R.

1975 *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Beograd: Nolit.

J Janežič, T.

2014 *Dijalozi o scenskom dizajnu*, https://www.youtube.com/watch?v=EGLfIMAsBPU2014,

Jansen, S.

1981 Šta je dramska situacija, *Moderna teorija drame*, pr.Mirjana Miočinović, Beograd,

Jaspers, K.

1990 *Opšta psihopatologija*, Beograd: Prosveta.

Jevtović, V.

1997 *Uzbudljivo pozorište*, Beograd:GEA.

Jovanov, S.

2004 Čehovljeva fusnota, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) 4: http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/scena/scena404/12.htm

Јовићевић А.

1994 Интерпретација и реинтерпретација светских класика у позоришту на крају двадесетог века, *Култура*, Часопис за теорију и социологију културе и културну политику (Београд)93-94: 9-22

K Kovalenko, G.

1989 Kako je lepo drveće… *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) knjiga I, broj 1 i 2: 90-99

Копицл, В.

Напрезање реализма, *Дневник*, Нови Сад, 18.09.1987.

Kot, J.

Klasici danas, Bilten IV BITEF-a Beograd: BITEF

Kraus, K.

1967 *Iz razgovora pred premijeru*, Katalog I BITEF-a Beograd: BITEF. http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00060_19670101|article:DIVL547|page:40

Reditelj Otomar Krejča, Katalog IV BITEF-a Beograd: BITEF 48-50 http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00060_19700101|article:DIVL590|page:50

Krejča, O.

2004 Pisanje skalpelom, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) 4: http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/scena/scena404/6.htm

1979 Rediteljske beleške namenjene glumcima, *Čehov u višnjiku savremenog teatra*, Zbornik radova, ur. Ognjenka Milićević, Novi Sad: Sterijino pozorje.

1970 *Kontrapunkt i harmonija u tumačenju Ivanova*, Bilten IV BITEF-a Beograd: BITEF

Л Латичић, О.,

2007 Бранковић, Б., Аџић, С., Прпа, Б.

БИТЕФ : 40 година нових позоришних тенденција: документа Београдског интернационалног театарског фестивала : (1967-2007), Београд: Историјски архив

Lehmann, H-T.

2004 *Postdramsko kazalište*, Zagreb: CDU.

Lefevr, A.

1974 *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit

М Маренић, В.

1989 Трагање за природним изласком глумца на сцену, *СЦЕНА* : часопис за позоришну уметност (Нови Сад) књига I, број 1 i 2: 3-7

Mejerholjd, V.E.

1976 *O pozorištu*, Beograd: Nolit.

McKinney J. and Palmer C.
2017 *Scenography Expande*d, New York,USA: Bloomsbury Publishing plc

Меденица, И.
2010 *Кратак преглед играња Чехова у XX веку (с једнит поледом на XXI), Зборник Факултета драмских уметности* (Београд) 17: 11-23

Misailović, M.
1988 *Dramaturgija scenskog prostora*, Novi sad: Sterijino pozorje.

Miočinović, M.
1990 *Pozorište i giljotina*, Sarajevo: Svjetlost.

Moris, Č.
1975 *Osnovne teorije o znacima*, Beograd: BIGZ.

O
Oenslager, D.
1975 *Stage design*, London: Thames & Hudson

П
Patris P.
2008 Sjaj i beda tumačenja klasičnih dela, *TEATRON*, časopis za pozorišnu umetnost (Beograd) 143: 9-29

Pavis, P.
2002 *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin.
1983 Fragmenti pozorišnog rečnika, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) knjiga I, broj 2: 2-7
1989. Rečnik pozorišnog prostora, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost I, broj 1 i 2, Novi Sad: Sterijino pozorje, str.105-110

Od teksta do scene: porođajnje muke, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost(Novi Sad) knjiga I, broj 4: 132-143

Пашић, Ф.
Међу гробовима, *Вечерње новости*, Београд, 2.10.1985.

Петковић, Н.
1995 *Елементи књижевне семиотике*, Београд: Народна књига

Potocki, J.
1970 *Ivanov* Katalog IV BITEF-a Beograd: BITEF 44-47, http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00060_19700101|page:46

Ptačkova, V.
1995. *A Mirror of World Theatre*, Prague: Teatre Instinute

Путник, Р.
1987 Трошност идеала, *Политика*, Београд, 18.09.1987.

PK75,
1976 Praško kvadrijenale, Katalog izložbe, Prag: Pozorišni institut.

P Rayfield, D.
1977. *Anton Chekhov: A Life*, New York, Henry Holt and Co.

Rudnitsky, K.
2000 *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-garde*, London: Thames & Hudson.

C Svoboda, J.and Burian, J.M
1993 *The secret of theatrical space : the memoires of Josef Svoboda* New York: Applause Theatre Books.

Senelick, L.
1997 *The Chekhov Theatre, A century of the plays in performance*, Cambridge: University Press

Smeliansky, A.
1999 *The Russian theatre after Stalin*, http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam031/00709380.pdf

Stajan, DŽ. L.
1981. Komunikacija u drami, *Moderna teorija drame*, pr. Mirjana Miočinović, Beograd; Nolit.

Stouv, B.
2004 Sekire protiv drveća: Anton Čehov i revolucija 1905. *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) 4 http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/scena/scena404/5.htm

Streler, Đ.
1979 Beleške o Višnjiku, *Čehov u višnjiku savremenog teatra*, Zbornik radova, ur. Ognjenka Milićević, Novi Sad: Sterijino pozorje, 11-33

Surio, E.
1982 *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd: Nolit

У Успенски, Е.
2010 А.П. Чехов између реторике и смисла у инсенацијама XXI века, *Зборник Факултета драмских уметности* (Београд) 17: 31-45

Х Howard, P.
2002 *What is Scenography*, London: Routledge

Hočevar, M.
2003 *Prostori igre*, Beograd: Ars dramatica.

Hristić, J.
1994 *Čehov dramski pisac*, Novi Sad: Prometej.
1969 Čehov danas, *SCENA* : časopis za pozorišnu umetnost (Novi Sad) knjiga I, broj 1: 3-11

Ч Čehov, A. P.
1949 *Drame*, Beograd: PROSVETA

Ш Šekner R.
1992 *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta* (priredile i prevele: Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić), Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.

Web:

www.oistat.org
www.firt-iftr.org
www.swg-iftr.org
http://tapra.org
www.taj.tau.ac.il
http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/index?stdlang=ser_lat
www.seecult.org
http://www.pozorje.org.rs/scena.htm
http://www.pozorje.org.rs/arhiva.htm
http://www.mpus.org.rs/mpus/index.php?stranica=publikacije
http://www.mpus.org.rs/mpus/digitalnepublikacije.php
http://www.theatredesign.org.uk
https://www.arhiv-beograda.org/rs/legat-cirilov
https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=67#a
https://www.idu.cz/en/services/collections
https://www.bouffesdunord.com/fr/le-theatre/lhistoire
http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=70

Илустрације:

Наведени илустровани материјал налази се у власништву следећих институција:

– Историјски архив Београда, лични фонд Јована Ћирилова (сл.1 а и сл.4)
– Позоришни институт, Праг (сл. 2а-г)
– Пиколо театар, Милано, Италија (сл. 3а-г и сл.в)

све остале илустрације у Основном тексту и Прилогу су лично власништво ауторке.

VI
Прилози

1 *Потребне су нове форме (Галеб)*, хол, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, практикабли, фосне, клупица, шамлица, љуљашка, железничке лампе, таласасти лим са отпада, димензије приблужно 300×300×450 цм

2 *Трем куће сеоскоī имања*, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, фосне, тепих, лустер, врата, прозори, лајсне, ограде, љуљашка, чивилук, столица за љуљање, ситна реквизита, димензије приближно 600×200×450 цм

3 *Трīезарија*, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, стреч фослија, клавир, столице, сточићи, сандук, кофери, ситна реквизита, димензије приближно 350×350×450 цм

4 *Соба која се још увек зове дечја*, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
танка пластична фолија, летвице, дрвени коњићи, димензије приближно 500×500×450 цм

5 *Орман сто īодина стар*, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
костими, санке, кофери, вешалице, штендер, ситна реквизита, нафталин, димензије приближно 300×500×450 цм

6 *О како је лепо дрвеће*, I спрат, Музеј града Београда, 2020.
старе бешавне грађевинске цеви, димензије приближно 400×60×450 цм

1

1

1

2

2

2

3

3

3

4

4

4

4

5

5

6

6

VII

Биографија

Мр Нинослава Вићентић (1968), доцент је на Одсеку сценографија, Факултета примењених уметности Универзитета уметности у Београду. Дипломирала је 1993. године на Факултету примењених уметности у Београду, на Одсеку сценографија. Одмах по завршеним дипломским студијама почиње да ради као асистент, а затим и предавач на Вишој текстилној школи, на предметима Цртање и Сликање, смер Дизајн текстила. Магистрирала је 1996. године на Saint Martins College of Art and Design у Лондону где стиче звање магистра уметности из области Сценографије. Од 1999. године до данас запослена је на Факултету примењених уметности прво као асистент, а затим и доцент на Одсеку сценографија. Од 2008. године када је уписала докторске научне студије на Факултету драмских уметности у Београду, објављује стручне радове из области теорије и историје примењених уметности. Аутор, коаутор, кустос, координатор и дизајнер поставки многих изложби, пројеката и образовних програма намењених студентима.

Живи и ради у Београду.

Biography

Ninoslava Vićentić, M.A. in ScenographyrnAssistant to the Professor, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Belgrade, Serbia

1993. graduated at the Faculty of Applied Arts, Scenography Dept. From 1993 - 1995. she worked as a teaching assistant and teacher at the College of Textile, Textile Design Dept. In 1996 she completed a postgraduate course at the Central Saint Martins School of Art and Design in London where she gained a Master of Arts in Scenography. From 1999. she is employed at the Faculty of Applied Arts, Scenography Dept. Currently, she is a Ph.D. candidate and completing a thesis in the field of Theory of Drama, Media, and Culture at the University of Arts in Belgrade. Writes texts on the theory of scenography and history of Serbian scenography. Author, curator, designer, and coordinator of various national and international projects, exhibitions, and educational programs. Speaks English and French.

Born and live in Belgrade, Serbia.

VIII

8.1. Изјава о ауторству

Потписани-а **Нинослава Вићентић**

Број индекса: 85/2016

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

ЧЕХОВ – МОТИВИ

интердисциплинарна амбијентална поставка

резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада, да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду,
фебруар, 2021. год.

Потпис докторанда

8.2. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: **Нинослава Вићентић**
Број индекса: 85/2016

Докторски студијски програм: Примењена уметност и дизајн
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

ЧЕХОВ – МОТИВИ
интердисциплинарна амбијентална поставка

Ментор:
Јасна Драговић, ред. проф. у пензији, Факултет примењених уметности у Београду

Потписани (име и презиме аутора) Нинослава Вићентић
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, Потпис докторанда
фебруар, 2021. год.

8.3. Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

ЧЕХОВ – МОТИВИ

интердисциплинарна амбијентална поставка

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду,
фебруар, 2021. год.

Потпис докторанда