

Univerzitet u Novom Sadu
Asocijacija centara za interdisciplinarne i multidisciplinarne studije i istraživanja

Doktorska disertacija:

**FENOMENOLOGIJA SPEKTAKLA:
SCENSKI DIZAJN KAO SREDSTVO KONSTRUKCIJE DOGAĐAJA**

Kandidat:

mr Tatjana Dadić Dinulović

Mentori:

dr Živko Popović, redovni profesor,
Akademija umetnosti u Novom Sadu

dr Darko Reba, vanredni profesor,
Fakultet tehničkih nauka u Novom Sadu

Beograd/Novi Sad, 2013.

SADRŽAJ

REZIME	4
RESUME	5
I UVOD ili SCENSKI DIZAJN KAO IDEOLOGIJA	6
II ISTRAŽIVAČKI I METODOLOŠKI OKVIR	24
III FENOMEN SPEKTAKLA	31
1. Pojam i osnovne odrednice spektakla	31
2. Spektakl kao društvena pojava	46
3. Pozorište kao najsloženiji oblik umetničkog spektakla	56
IV SCENSKI DIZAJN: TEORIJA, POETIKA I PRAKSA	70
1. Pojam i osnovne odrednice scenskog dizajna	70
2. Prostor u scenskom dizajnu	85
3. Tekst u scenskom dizajnu	93
4. Forme i funkcije scenskog dizajna	117

V	KRITIČKI PRIKAZ REFERENTNIH RADOVA SCENSKOG DIZAJNA	
1.	IZMEŠTANJE, Dorijan Kolundžija	131
2.	SD 02: MESTO KRSTAC, autorski tim Grupe za scenski dizajn	140
3.	MAGIČNA KOCKA, Branko Pavić	152
4.	PEEP SHOW, Mia David	163
5.	SHOPPING & GAZING, Irena Šentevska	173
6.	ENOLAVATAR, Aleksandar Brkić	184
7.	TIJELO NIKAD NE LAŽE, Marina Radulj i Monika Ponjavić	195
8.	SEDAMSTO HILJADA STUBOVA, autorski tim PortArt-a	206
9.	FOTOSTUDIO, Vesna Mićović	217
10.	KAFANA SRBIJA, Miljana Zeković i autorski tim	227
VI	ZAKLJUČAK	240
VII	LITERATURA I IZVORI	246
VIII	INDEKS KLJUČNIH POJMOVA	278
IX	INDEKS IMENA	284

REZIME

Pojam scenskog dizajna označava oblast profesionalnog, umetničkog, kustoskog, teorijsko-kritičkog i edukativnog delovanja koja je nastala proširenjem pojma i oblasti scenografije. Ovaj pojam uveden je u srpski jezik da označi objedinjeni proces promišljanja, kreiranja i realizacije scenskog prostora i scenske slike u najširem smislu reči, odnosno, stvaranje kompleksnog, sintezijskog okruženja, fizičkog i misaonog, u kome scena može da bude i građena i mišljena. Kao polje profesionalnog delovanja u pozorištu, scenski dizajn obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva – artikulaciju fizičkog prostora za igru i dizajn dekora, kostima, zvuka, svetla i svih ostalih scenskih sredstava, objedinjenih u procesu nastanka prostora pozorišne predstave. Kao kompleksna umetnička i kustoska disciplina, scenski dizajn pripada interdisciplinarnom polju ukrštanja pozorišta, arhitekture, vizuelne umetnosti, performansa, instalacija, *site-specific* projekata, teksta, novih medija i izlaganja, ali i interdisciplinarne umetnosti po sebi. Osvajanjem prostora „između“ uspostavljen je otvoreni model umetničkog istraživanja i delovanja, pa ovakvu vrstu proširenja možemo smatrati suštinskim pokretačem velikog broja novih ili transformisanih stvaralačkih praksi. Tako o scenskom dizajnu možemo govoriti kao o umetnosti koja je nastala primenom logike pozorišta na druge umetničke discipline. Delo scenskog dizajna može nastati u svakom stvaralačkom procesu koji podrazumeva scenski način mišljenja i upotrebu scenskih sredstava, a koji za cilj ima realizaciju prostora scenskog događaja. U radu je prikazano, analizirano i vrednovano deset studija slučaja umetničkih i kustoskih praksi u oblasti scenskog dizajna. Ovom kritičkom analizom ukazano je na raznovrsnost ishoda, umetničkih formi i sredstava, različitost ambijenata u kojima su dela izvedena, vrste publike i javnosti kojima se obraćaju, kao i specifičnosti načina njihovog nastanka i raznovrsnost upotrebe medijskih linija. Takođe, prikaz razvoja scenskog dizajna van prostora pozorišta omogućio je ustanovljavanje tri njegove ključne karakteristike – višemedijsku prirodu scenskog dizajna, posebnu ulogu prostora u delima scenskog dizajna i uspostavljanje specifičnog odnosa između izvođača i publike.

RESUME

Term scene design relates to professional, artistic, curatorial, theoretical and educational practices developed from the expanded meaning of scenography – as semantic category and artistic discipline. It has been introduced into Serbian language to indicate a joint process of conception, creation and realisation of a performing space and a scene in the broadest sense of the words. Or more precisely, to signify a creation of a complex synthetic environment, physical or intellectual, much broader than actual theatre space, in which scene can be build or thought. In professional theatre practice, scene design connects several artistic disciplines - design of a performing space and set, costume, sound and light design, joint together in the process of creating a space for theatre performance. As a complex artistic and curatorial practice, scene design belongs to interdisciplinary field – it stands at the crossroads of theatre, architecture, visual arts, performance, installation, site-specific projects, text and new media, as well as interdisciplinary art. By taking the space “in between” disciplines, scene design becomes an open model for artistic research and practice, serving as a core drive for a large number of new or transformed artistic and curatorial works. This is why we can say that scene design developed the process of theatre logic applied to other artistic disciplines. Every creative process which includes scenic way of thinking and scenographic means of expression, and aims at realisation of performing space, can be defined as scene design artwork. The research included presentation, analysis and evaluation of ten case studies of artistic and curatorial practices of scene design. The analysis aimed at showcasing diversity of artistic outcomes, forms and means of expression, variety of performing environments and types of audience, as well as specific circumstances in which works were created or diversity of media used. At the same time, insight into development of scene design works outside theatre practice resulted in establishing three of its key characteristics – multimedia nature of scene design, essential role of space in scene design works and specific relation between performer and audience.

I

UVOD

ili SCENSKI DIZAJN KAO IDEOLOGIJA

Okruženje u kome je nastao scenski dizajn, kao pojam, oblast delovanja i disciplina, formirano je pod uticajem stanja u profesionalnom pozorištu, ali i u obrazovnom sistemu vezanom za pozorište u Srbiji poslednje dve decenije dvadesetog veka. Scenski dizajn, tako, nije nastao iz potrebe za novim umetničkim izrazom, drugačijim shvatanjem sveta ili iz ideje za uvođenjem nove stvaralačke discipline, već iz potrebe za promenama u onome što je već postojalo – za „ustanovljavanjem, razvojem i valorizacijom svih oblasti, delatnosti i procesa koji grade fizički korpus i opremu scenskog prostora, kao i sredstava komunikacije i korespodencije teatra i svih oblika spektakla sa javnošću, kulturnom i građanom sredinom“, kako stoji u izjavi o zadatku Jugoslovenskog društva za umetnost i tehnologiju pozorišta (Justat), osnovanog u Beogradu 1991. godine¹. Justat je, tako, među prvima skrenuo pažnju na važnu, a tada zapostavljenu temu svakog profesionalnog pozorišnog okruženja – neophodnost sagledavanja i razumevanja umetničkih disciplina, inženjerskih tehnologija i zanata koji čine pozorišnu predstavu, drugim rečima, na značaj ravnopravnog tretmana svih učesnika u koncipiranju, pripremi i realizaciji pozorišne predstave. Izostanak te ravnopravnosti bio je možda i najvidljiviji na primeru scenografa i kostimografa. Kao autori i najbliži saradnici pozorišnih reditelja, oni su imali veliku odgovornost i izuzetno zahtevnu, složenu i delikatnu ulogu u stvaralačkom i

¹ Justat (YUSTAT) je nastao kao udruženje građana, sa idejom da utiče na profesionalni rad u pozorištima u domenu scenografije i pozorišne tehnike, kao i na sistem obrazovanja u ovim oblastima. Ovu asocijaciju osnovalo je deset profesionalaca različitih struka, neposredno vezanih za projektovanje pozorišnih objekata, scenografiju, pozorišnu tehnologiju i produkciju, kao i pozorište Atelje 212. Justat je osnovan 1991. godine, a primljen u članstvo OISTAT-a, međunarodne Asocijacije za scenografiju, pozorišnu arhitekturu i tehnologiju, na kongresu u Pitsburgu 1995. godine, postajući time OISTAT centar za SR Jugoslaviju. Rad ovog udruženja profesionalaca i stručnih institucija podrazumevao je pripremu profesionalnih normativa i standarda, organizaciju obrazovnih programa, naučnih i stručnih skupova, međunarodnu saradnju u okviru OISTAT-a i van njega, izdavačku i izlagačku delatnost.

produkcijском процесу, а, истовремено, по правилу недovoljna овлашћенја и слободу одлучивања².

Са друге стране, идеја Јустата о повезивању позоришта, школа и факултета, али и „проектантских бироа и извођачких предузећа, уметничких ателјеа и професионалних агенција“³ указала је на другу важну тему – потребу за успостављањем везе између система образовања и професионалног деловања у позоришту⁴. Scenografija је комплексна уметничка дисциплина у којој професионални рад захтева не само познавање принципа ликовне уметности већ и разумевање простора, знање технике и технологије, као и употребу различитих медија. По речима Тодора Лалићког, ради се о уметности која „није само ликовност, изглед, симбол и метафора... нешто само објективно или само субјективно, већ пре – јединство мноштва ствари по себи, објединjenih опажањем, мишљењем и реализацијом“⁵.

² О професионалној позивцији сценографа сведочи Радивоје Динуловић, архитекта и сценограф, дугогодишњи технички директор Ателјеа 212 и један од оснивача Јустата, у интервјуу у Београду, 25. јула 2011. године: „На 'Susretima професионалних позоришта Србије' у Земуну крајем осамдесетих, који је организован на иницијативу Герослава Зарића и Бориса Ћакширана, тада припадника млађе генерације београдских сценографа и костимографа, највише речи било је о њиховом маргиналном статусу. Позивција сценографа налазила се, најчешће, између редитеља и техничке дирекције, при чему су редитељи били захтевни, а техничке дирекције опструктивне; њихови honorari били су ниски и готово да није постојала могућност да се запосле као стални сценографи у позоришту; да би опстали, морали су годишње да релизују седам или осам сценографија. Јасно је да је таква позивција била у потпуној несразмери са енергијом и ентузијазмом које је требало уложити само у једну представу. То су биле осамдесете године двадесетог века, без много новца и улагања у опремање представа, и са лошом сценском техником - у то време, све је било врло скромно... Мени је ситуација коју сам затекао у позоришту била страна – чињеница да не постоји међусобно поверење међу припадницима различитих професија у процесу настанка представе за мене је била неуобичајена. Такав однос је требало менјати...“

³ Из текста „Prvo Bijenale сценског дизајна“, *Katalog I Bijelana сценског дизајна*, Јустат и Музеј применјене уметности, Београд, 1997, стр. 3

⁴ „Као технички директор Ателјеа 212 сусретао сам дипломце Факултета применјених уметности у Београду који су, као сценографи или костимографи, долазили да раде на дипломским представама а да претходно никада нису имали прилике да изађу на позорницу. Њихов први улазак у физички простор позорнице био је, дакле, у време израде дипломског рада. За рад у позоришту је, за време њиховог школовања, прилика било много – могли су да волонтирају или асистирају старијим колегама, а позоришта су увек била заинтересована за такву врсту сарадње... То се, међутим, никада није дешавало јер су, кроз школовање, били васпитавани на потпуно другачији начин“, каже Радивоје Динуловић у интервјуу 25. јула 2011.

⁵ Тодор Лалићки у писму студентима магистарских студија на Групи за сценски дизајн Универзитета уметности у Београду, мај 2005.

Školovanje scenografa u Srbiji i nekadašnjoj Jugoslaviji, u načelu, nije podrazumevalo ovakav pristup.⁶

Prvi profesori scenografije kod nas bili su slikari⁷, koji su scenografiju posmatrali kao oblast izvedenu iz likovne umetnosti. Tako je i obrazovanje scenografa tradicionalno bilo zasnovano prvenstveno na slikarstvu što je, sa jedne strane, oblikovalo generacije mladih umetnika koji „znaju kako da crtaju i vizuelno prenesu svoje ideje“⁸ i time „održavaju scenografiju kao formu likovne umetnosti“⁹. Sa druge strane, međutim, ovakav pristup umanjio je pažnju koja je morala da bude posvećena funkcijama, organizaciji, artikulaciji i dramaturgiji scenskog prostora. Ideja scenografa se, tako, zasnivala na vizuelnoj predstavi, odnosno, potrebi da na pozornici bude uspostavljena prethodno zamišljena slika. Dihotomija između likovnog i dramskog oduvek je postojala u scenografiji, pa se i danas kao jedno od ključnih pitanja razumevanja oblasti scenografije, čak i u onom smislu u kome se ona tumači kao „proširena“ disciplina, razmatra dilema - da li scenografija pripada likovnoj ili dramskoj umetnosti. U mnogim umetničkim školama u svetu, kao i među scenografima i drugim pozorišnim umetnicima i teoretičarima, o ovoj temi postoje različita mišljenja. Uverenje da scenografija pre svega pripada dramskoj umetnosti, pa tek onda likovnoj, odnosno, da njena funkcija u dramskoj strukturi jeste važnija od konstrukcije vizuelne scenske slike, predstavlja suštinu mišljenja na kome je nastao scenski dizajn, najpre kao pojam i ideja, a zatim i kao škola i oblast delovanja. U tom smislu, posebno mesto u

⁶ Dolaskom u Beograd čehoslovački scenograf Juraj Fabri (Juraj Fabry) doneo je u našu sredinunovi pogled na bavljenje scenografijom: „Zahvaljujući obrazovanju koje je stekao na akademiji u Bratislavi i iskustvu u pozorišnoj praksi u Čehoslovačkoj, Jura je uneo potpuno drugačiji pristup u našu pozorišnu produkciju. Njegovo znanje o scenografiji je, osim slikarstva, podrazumevalo i suvereno vladanje scenskim prostorom, tehnikom i tehnologijom. Scenografsko obrazovanje na bratslavskoj akademiji zahtevalo je da budući scenografi moraju prvo da savladaju poslove majstora pozornice i šefa radionica, pa je njihovo znanje počivalo i na tehničkoj produkciji, pravljenju maketa i asistiranju scenografima. Kod nas se, sve do dolaska Geroslava Zarića na akademiju, scenografija učila kroz štafelajno slikarstvo, dakle, bez suštinskog poznavanja tehnologija, bez istinskog razumevanja prostora i bez bavljenja prostornim modelima.“ Radivoje Dinulović u intervjuu 25. jula 2011.

⁷ O istoriji razvoja scenografije kod nas kao discipline piše Olga Milanović u knjizi *Beogradska scenografija i kostimografija 1868-1941*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1983.

⁸ Pamela Hauard: *Šta je scenografija?*, Clio, Beograd, 2002, str. 9.

⁹ Ibid, str. 9

domenu uticaja na stvaranje pojma scenskog dizajna, a kasnije i na razvoj ove discipline u oblasti obrazovanja, pripada Pameli Hauard (*Pamela Howard*), britanskom scenografu i osnivaču međunarodnih postdiplomskih studija scenografije na londonskoj školi *Central Saint Martins College of Art and Design*.

Pamela Hauard je u britansku pozorišnu praksu uvela pojam *scenography* tumačeći ga kao „pisanje scenskog prostora“, a ne njegovo slikanje ili crtanje. Na taj način napravila je razliku u odnosu na uobičajeno korišćene termine *set design* i *stage design*. Početkom devedesetih, ona je u Britaniji smatrana borcem za novo razumevanje i tretiranje scenografije, a ovaj pojam je, pre svega zahvaljujući njenom delovanju, postao univerzalan termin koji se danas koristi u profesionalnoj praksi i obrazovanju u mnogim zemljama u kojima to prethodno nije bio slučaj. Pamela Hauard scenografiju ne posmatra kao segment predstave, već kao uspostavljanje odnosa prema prostoru predstave u celini, kao „sveobuhvatan pristup kreaciji u pozorištu, sa likovne tačke gledišta“¹⁰. To znači da u shvatanju scenografije ona polazi istovremeno od proučavanja dramskog i arhitektonskog prostora, a zatim analizira sve ostale konstitutivne elemente predstave, kao što su svetlo, zvuk, izvođači ili gledaoci. U svom profesionalnom i teorijskom radu, ona naglašava važnost objedinjavanja svih komponenti scenskog dela, posmatrajući scenografiju kao integralni deo dramaturgije, režije i glume dok, sa druge strane, tumači telo, pokret i glas glumca kao scenografska sredstva. Razvijajući dalje ovakav pristup, Pamela Hauard pomerila je svoje polje delovanja i ka režiji, pisanju, pa i interpretaciji teksta, dok je kao pedagog načinila i korak dalje, motivišući svoje studente scenografije da preuzmu potpuno autorstvo scenskog događaja – da pišu delo, režiraju ga, kreiraju vizuelnu i zvučnu sliku, izvode delo ili obezbeđuju njegovo izvođenje. Drugim rečima, njeni učenici našli su se u poziciji pisca, reditelja, producenta, tehničkog realizatora, ponekad glumca i izvođača, majstora svetla i zvuka, odnosno, autora dela u

¹⁰ Ibid, str. 147

celini¹¹. Jasno je, dakle, da je pod uticajem Pamele Huard scenografija, u okviru pozorišta, a zatim i van njega, počela da se pojavljuje kao samostalna umetnička disciplina. Ovaj pristup, koji je svakako podložan različitim kritičkim preispitivanjima, za vreme i situaciju u kojoj je nastao bio je izuzetno važan. Za naše okruženje predstavljao je potpuno nov i drugačiji pogled na oblast scenografije.

Polazeći od potrebe da pojam *scenography* dobije odgovarajući prevod na srpski jezik koji će, u isto vreme, u našoj pozorišnoj praksi i shvatanju pozorišne umetnosti uopšte biti proširen u odnosu na već postojeći i, u značenjskom smislu, jasno definisan pojam scenografije, nastao je termin „scenski dizajn“¹². Ovaj pojam prvi put zvanično se pojavljuje u javnosti 1996. godine pokretanjem najznačajnije i najmasovnije manifestacije posvećene dizajnu i tehničkoj produkciji u scenskoj umetnosti u ovom delu Evrope - Bijenala scenskog dizajna. U nazivu ove manifestacije prvi put se u našoj javnosti, profesiji i kulturi pominje sintagma „scenski dizajn“.

Bijenale scenskog dizajna¹³, prva problemska manifestacija u Jugoslaviji vezana za oblast scenskog prostora, osnovana je sa idejom da „promoviše, unapređuje, stimuliše, razvija i usavršava kreativni i profesionalni rad u svim oblastima vezanim za dizajn, tehniku i tehnologiju, produkciju, realizaciju i promociju pozorišnih projekata i scenskih događaja uopšte“¹⁴. Struktura ove izložbe, kako stoji u katalogu prvog Bijenala, naglašava složeni karakter spektakla kroz vezu između prostora, scene i događaja sa jedne strane, i procesa produkcije kroz

¹¹ Pamela Huard je osnovala međunarodni festival scenografije „Scenofest“ prvenstveno kao mesto na kome njeni studenti, okupljeni u mreži „European Scenographers Centres“, mogu da prikažu svoj rad, a kasnije i kao poseban program Praškog kvadrigenala.

¹² Autorima pojma „scenski dizajn“ smatraju se Radivoje Dinulović, Milosav Marinović i Irena Šentevska.

¹³ Osnivači i idejni tvorci Bijenala scenskog dizajna bili su Radivoje Dinulović i Irena Šentevska (arhitekti), Milosav Marinović (dramaturg), Miomir Mijić (akustikolog) i Milena Dragičević Šešić (kulturolog). Vrlo bliski ovom timu bili su Geroslav Zarić (scenograf), Irina Subotić (istoričar umetnosti), Ranko Radović (arhitekta) i Ljubomir Draškić (pozorišni reditelj). Autor velike izložbe šest Bijenala scenskog dizajna bila je Irena Šentevska.

¹⁴ Iz osnivačkog akta Justata, a prema *Katalogu V Bijenala scenskog dizajna*, Justat i MPU, Beograd, 2004, str. 5

autorski rad, tehničku razradu, pripremu i realizaciju, sa druge. Na taj način, na Bijenalu su, pored likovnog i zvučnog dizajna spektakla, dizajna scenskog prostora i sredstava promocije i komunikacije, ravnopravno tretirani radovi iz oblasti primenjene scenske umetnosti i zanatskog umeća. „Prvo Bijenale scenskog dizajna u Muzeju primenjene umetnosti predstavljalo je 'čudo' za Beograd zato što je jedna scenografsko-kostimografska izložba, odjednom, pretvorena u spektakl po sebi. Prvi put u našoj sredini na takvoj izložbi nisu predstavljene samo fotografije iz predstava, skice ili makete, već sama dela. Naravno, sada znamo da je prenošenje pozorišta u galeriju i dalje jedan od osnovnih problema sa kojima se suočavamo u predstavljanju scenske umetnosti – da li je to moguće, da li je potrebno i da li je smisljeno. Ali, u određenoj meri, Bijenale je bilo revolucionaran poduhvat - umesto skica i fotografija, imati delove pozorišta u galerijskom prostoru i oživeti ih bez upotrebe 'velikih' tehnologija - prisustvom ljudi, direktnim fizičkim kontaktom sa scenskom opremom koja je, inače, daleko od publike i od koje nas uvek deli 'četvrti zid'. Na ovoj manifestaciji scenski dizajn je kao pojam i kao kategorija, dobio veliki kredibilitet.“¹⁵

Na prvom Bijenalu scenskog dizajna 1997. godine izloženi su različiti elementi dekora, rekvizite i kostima, među kojima i kulise iz predstave „Garderober“ Jugoslovenskog dramskog pozorišta, vajarski rad Živorada Žire Savića, prvog dobitnika Velike nagrade Bijenala. Zato o ovoj manifestaciji u celini možemo da govorimo kao o ideološkom projektu – u smislu izbora radova, načina njihovog predstavljanja, a posebno pristupa nagrađivanju. Velika nagrada Bijenala nikada nije dodeljena ni jednom scenografu, niti kostimografu za izvedeno delo, već različitim autorima za razvoj mišljenja o scenskoj umetnosti. Od samog početka, ova nagrada promovisala je ideologiju Justata – zalaganje za umetnost u javnom prostoru, spektakularizaciju grada, promišljanje umetnosti uopšte na scenski način ili fuziju različitih umetničkih disciplina. Namera Bijenala bila je da kao scensku umetnost identifikuje različite pojave i discipline, ali i da u samoj scenskoj umetnosti odredi one aspekte koji su progresivni i avangardni. Bijenale

¹⁵ Radivoje Dinulović u intervjuu u Beogradu, 25. jula 2011.

je bila manifestacije koja promoviše nove ideje i predstavlja izazov za iskorake iz uobičajenog i opšteprihvaćenog.

Osim kroz šest Bijenala scenskog dizajna, ova oblast profilisana je i zahvaljujući međunarodnim simpozijumima Justata na kojima su razmenjivana mišljenja teoretičara, kustosa, umetnika i stručnjaka iz različitih oblasti i sredina¹⁶, a koje su pratili studentski konkursi vezani za teme simpozijuma. Tako je, zahvaljujući svim aktivnostima ove asocijacije, formirano okruženje u kome je ideja o scenskom dizajnu kao disciplini dobila jasan oblik. U tom smislu, mogli bismo da kažemo da je razvoj ideje o scenskom dizajnu „promenio shvatanje scenografije u Srbiji - kroz Bijenale, simpozijume i ukupno delovanje Justata i, naravno, susrete sa stručnjacima i umetnicima iz inostranstva. Beograd je postao mesto u koje ljudi poput Pamele Huard, Majkla Remzora (*Michael Ramsaur*), Tomaša Žiške (*Tomaš Žižka*) ili Mete Hočevar¹⁷ redovno dolaze, a univerzitet u Beogradu institucija na kojoj gostuju kao predavači. Ovakvo delovanje počelo je da menja sredinu. Mislim da je današnja savremena umetnost u Srbiji, između ostalog, obeležena i programima Justata.“¹⁸

Za ustanovljavanje i formiranje oblasti scenskog dizajna, veoma je važan rad i uticaj Branka Pavića, grafičara i slikara, čije se delovanje odvijalo nezavisno od rada Justata. Branko Pavić je, kao profesor likovnog obrazovanja na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, devedesetih godina prošlog veka vodio sopstvenu umetničku, obrazovnu i kulturnu politiku, želeći da uspostavi nove modele rada u nastavi. U okviru programa audio-vizuelnih istraživanja, kako je

¹⁶ U okviru ciklusa „Spektakl-grad-identitet“ održana su tri međunarodna simpozijuma – „Spektakl-grad-identitet“ 1996, „Ulice i trgovi – prostori spektakla“ 1997. i „Balkanski gradovi – pozornice kraja 20. veka“ 2000. godine. Objavljene su i dve knjige – Zbornik radova *Spektakl grad identitet i Urbani spektakl*.

¹⁷ Majkl Remzor je dizajner svetla i profesor na Univerzitetu Stanford (Stanford University) u San Francusku, Kalifornija; Tomaš Žiška je umetnički direktor trupe Mamapapa i profesor scenografije na Fakultetu dramskih umetnosti (DAMU) u Pragu, Češka; Meta Hočevar je scenograf i profesor scenografije na Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju (AGRFT) u Ljubljani, Slovenija.

¹⁸ Radivoje Dinulović u intervjuu u Beogradu, 25. jula 2011.

kasnije nazvao svoje delovanje¹⁹, Pavić je inicirao i izveo niz umetničkih projekata i akcija koje su označile izuzetno važan prodor u shvatanje arhitekture, vizuelne umetnosti, spektakla, ali i obrazovanja u tom domenu. Njegov rad odredio je „uspostavljanje novih vrednosnih kriterijuma i konceptualnih, likovnih i scenskih kvaliteta kroz animaciju i transformaciju prostora u zgradi Arhitektonskog fakulteta u Beogradu“²⁰. Takođe, njegove radionice prevazišle su okvire obrazovne institucije u kojoj su nastale, ostvarujući širi značaj u kultunom kontekstu tog vremena. Branko Pavić je došao u Justat kao formirani umetnik, sa potpuno definisanom platformom sa koje nastupa, a njegovo delovanje imalo je ogroman uticaj na dalji rad ove asocijacije, ali i buduće škole scenskog dizajna.

Bez obzira na uticaj koji su aktivnosti Justata imale na sredinu, osnivanje interdisciplinarnih postdiplomskih studija i Grupe za scenski dizajn na Univerzitetu umetnosti u Beogradu 2001. godine predstavlja prvu stvarnu i formalnu potvrdu ove discipline. Studije, osnovane kao do tada jedini program koji su zajednički formirali Univerzitet umetnosti i jedna nevladina organizacija, bile su namenjene istoj grupi ljudi kojoj se obraćao i Justat, a oslanjale su se na sve profesionalce sa kojima je ova asocijacija u prethodnom periodu sarađivala. Novi studijski program je, zapravo, sa jedne strane bio kulminacija ideje za koju se Justat zalagao, a sa druge prekretnica u načinu delovanja i mogućim ishodima. Školovanje u oblasti scenskih umetnosti bilo je do tada organizovano kroz direktne programe na dva fakulteta Univerziteta umetnosti u Beogradu – Fakultet dramskih i Fakultet primenjenih umetnosti. Druga dva, Fakultet muzičke i Fakultet likovnih umetnosti, nisu imali direktne obrazovne programe iz ovog domena, iako su umetnici iz tih škola bili učesnici profesionalne scenske produkcije. Posebno je važna i činjenica da su u nomenklaturi pozorišnih zanimanja „iza scene“ ogromnu većinu činila ona za koje u našoj sredini nije bilo ni jedne stručne škole, što je jasno govorilo o vrednovanju ovih poslova, ali i o nezainteresovanosti stručne i opšte sredine. U isto vreme, iskustva drugih

¹⁹ Rad Branka Pavića i njegovih kolega Dragana Jelenkovića i Milorada Mladenovića prikazan je u knjizi *Audio-vizuelna istraživanja 1994-2004*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2008.

²⁰ *Katalog II Bijenala scenskog dizajna*, Justat i MPU, Beograd, 1998, str. 129

sredina, pre svih Velike Britanije, Holandije, Finske i Češke, jasno su govorila o mogućem drugačijem pogledu na ovu temu. Škola scenskog dizajna²¹ okupila je značajne profesore, formirala grupu profesionalaca iz čitavog regiona i omogućila uvođenje pojma scenski dizajn u registar zanimanja na svim nivoima obrazovanja – od osnovnih do doktorskih studija.

Ako govorimo o statusu scenskog dizajna danas, treba uočiti da su ovakve studije u globalnom kontekstu još uvek veoma retke, pa ovaj program, smatra prvi magistar scenskog dizajna Irena Šentevska²², predstavlja jedan od najprogresivnijih i najsveobuhvatnijih na akademskoj mapi sveta, na kojoj još uvek dominiraju tradicionalne „disciplinarne“ studije scenografije i kostima kao primenjene umetnosti. U tom smislu, tvrdi dalje Šentevska, studije scenskog dizajna kao deo studija kulture s teorijsko-kritičkim pristupom, jedna su od retkih oblasti u kojima se umetničko obrazovanje u Srbiji može upoređivati sa ekvivalentnim programima u vodećim zemljama sveta. Istovremeno, poslednjih desetak godina obeležene su velikim promenama u strukturi studijskih programa na umetničkim fakultetima u Srbiji, što je velikim delom posledica reforme nastale na bazi Bolonjske deklaracije, ali i izmenjenog shvatanja funkcije, karaktera i forme obrazovanja. Čini se, međutim, da se poseban značaj škole scenskog dizajna nalazi u specifičnom načinu mišljenja, drugim rečima, u ideologiji zasnovanoj na stalnom otvaranju novih stvaralačkih i obrazovnih prostora, dinamičnoj razmeni i sukobu ideja i podjednakom vrednovanju svih učesnika u scenskoj produkciji.

Pojam scenskog dizajna danas označava oblast profesionalnog, umetničkog, kustoskog, teorijsko-kritičkog i ideološkog delovanja koja je nastala proširenjem pojma i oblasti scenografije. Uveden je u srpski jezik da označi objedinjeni

²¹ Grupa za scenski dizajn interdisciplinarnih postdiplomskih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu osnovana je 2001. godine, a do 2007. vodio ju je Radivoje Dinulović. Od 2007. do 2008. programom je rukovodila Jelena Todorović. Kroz programe magistarskih i doktorskih studija prošlo je oko sto studenata. Doktorske studije predstavljaju prve umetničke studije na tom nivou obrazovanja u regionu jugoistočne Evrope.

²² Irena Šentevska: *Swinging 90's: scenski dizajn u Srbiji 1990-2000*, magistarski rad na Grupi za teoriju umetnosti i medija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2008, elektronska verzija.

proces promišljanja, kreiranja i realizacije scenske slike u najširem smislu te reči. Ovaj pojam, dakle, nije sinonim za dizajn dekora (*set design*), dizajn pozornice (*stage design*) ili dizajn u pozorištu (*theatre design*), već podrazumeva stvaranje kompleksnog, sintezijskog okruženja, fizičkog i metaforičkog, u kome scenska slika može da bude i građena i mišljena, a koje se prostire daleko van prostora pozorišta.

Kao oblast profesionalnog delovanja, scenski dizajn izveden je iz pozorišne scenografije i kostimografije kao tradicionalnih disciplina ili, još šire posmatrano, iz praksi koje, konvencionalno shvaćene, podrazumevaju profesije vezane za delovanje u pozorištu, na filmu, televizi i radiju, kao i svim oblicima javnih scenskih događaja. U pozorišnoj praksi danas, scenski dizajn obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva – artikulaciju fizičkog prostora za igru i dizajn dekora, kostima, zvuka i svetla – objedinjenih u organskom procesu nastanka pozorišne predstave. Interdisciplinarnost scenskog dizajna ogleda se u tome što povezuje scenografe, kostimografe, pozorišne tehničare i tehnologe, arhitekte, dizajnere svetla i zvuka, ali i kritičare i istraživače, reditelje i producente, dramaturge i sve one čije je delovanje usmereno na scenski prostor. „Kvalitetan dizajn i tehnička produkcija u scenskim umetnostima ne mogu da postoje bez profilisanog umetničkog koncepta, sposobnosti komunikacije, poštovanja saradnika i koordinacije svih heterogenih delatnosti koje čine scenski događaj“ stoji u katalogu V Bijenala scenskog dizajna²³. Činjenica da je na ovoj manifestaciji Velika nagrada dodeljena reditelju (Egonu Savinu) i to za „izuzetan doprinos scenskoj vizuelnoj kulturi ostvaren saradnjom sa scenografima, kostimografima i tehničkim saradnicima“²⁴, snažno govori u prilog mogućim promenama i drugačijem razumevanju ne samo scenografije i scenskog dizajna u našoj sredini, već i pozorišta kao umetnosti, prakse u kulturnoj produkciji, pa i politici.

²³ *Katalog V Bijenala...*, str. 52

²⁴ *Ibid*, str. 14

Kao posebna umetnička disciplina, scenski dizajn izveden je iz pozorišta, ali ne iz pozorišne umetnosti u celini već iz scenografije. Preciznije rečeno, scenski dizajn izveden je iz praksi izlaganja i predstavljanja scenografije. Naravno, kao ključno pitanje ovde se ponovo javlja nedoumica može li deo pozorišne predstave, van konteksta te iste predstave u celini, biti prikazan u galerijskom prostoru ili je „izlaganje pozorišne umetnosti tašta slava i lažni trud“²⁵. Miloš Hlavka (*Miloš Hlávka*) o ovoj temi kaže: „Istina je da se pozorišna umetnost uživo, koja se odigrava u trenutku naše percepcije, ne može izlagati, ali njene komponente mogu; njena duša ne može da postoji, ali duh može, njen oblik u vremenu ne može biti predstavljen, ali može biti prikazan u prostoru... ne jedinstveni trenutak našeg emocionalnog iskustva, već istorijski ili psihološki preduslov tog iskustva...“²⁶ Kada je scenografija prvi put izvučena iz konteksta pozorišnog dela i postala galerijska disciplina, započeto je i sistematsko izlaganje i predstavljanje scenografske umetnosti. Rezultat ovog procesa jeste i nastanak uticaja scenografije, scenskog izražavanja i scenskog načina mišljenja na druge umetnosti. Taj uticaj, naravno, nije nastao odmah, već u onom trenutku u kome je izlaganje scenografske dokumentacije i artefakata postalo predmet posebne umetničke intervencije.

Ključno mesto u razvoju scenskog dizajna kao umetnosti pripada Praškom kvadrijenalu, najznačajnijoj međunarodnoj manifestaciji posvećenoj scenskoj umetnosti. U prvom katalogu ove izložbe iz 1967. godine, Vladimir Jindra (*Vladimir Jindra*) kaže: „Zadatak Praškog kvadrijenala je da pokuša da uhvati specifičnu prirodu scenske umetnosti, ne razdvajajući scenografiju od režije i drugih komponenti dramske umetnosti, i naglašavajući njihov sintezijski karakter“²⁷. Kvadrijenale je, tako, osnovano sa idejom da scenografija bude uneta u izlagački prostor, ali kao deo pozorišnog dela, o čemu govori i Miloš Hlavka: „Posetilac mora izložbu da doživi kao predstavu; mora da oseti da se

²⁵ Miloš Hlávka prema knjizi Věre Ptáčkové: *A Mirror of World Theatre*, Theatre Institute, Prague, 1995, str. 5

²⁶ Ibid, str. 5

²⁷ Vladimir Jindra prema knjizi Věre Ptáčkové: *A Mirror...*, str. 6

ona tiče samo njega, da je postavljena samo za njega i da je on njen glavni deo.“²⁸ Ipak, počeci predstavljanja scenografskog rada zasnovani su na izlaganju autentičnih dokumenata, drugim rečima, dokumentacije koja nije pravljena za galeriju već za potrebe pozorišne produkcije kao što su scenografske i kostimogarfske skice, makete i fotografije iz predstava, i to kao aranžman, odnosno, asamblaž. Tako je prvu umetničku vrednost izložbe predstavljala kompozicija artefakata, budući da Kvadrijenale nije bilo manifestacija koja se obraća široj publici, već mesto susreta profesionalaca iz različitih geografskih, političkih i kulturnih sredina koji su retko imali načina da se sretnu u drugim i drugačijim okolnostima. U izvesnom smislu, bio je to festival scenografije i prilika da se scenografi i kostimografi predstave jedni drugima, da se među sobom takmiče i da, zahvaljujući ovoj izložbi, grade ugled, pre svega u svojim sredinama, ali i u okviru profesije kojoj pripadaju. O tome Pamela Hauard kaže: „bez neprekinutog trajanja OISTAT-a, našeg svetskog bratstva scenografa – a to je naš dug Pragu, sedištu Praškog kvadrijenala i vođstvu Jaroslava Maline – ne bismo poznavali jedni druge“ ²⁹. Treba takođe naglasiti da je za umetnike iz Istočne Evrope Kvadrijenale predstavljalo značajnu mogućnost za predstavljanje svog rada Zapadnoj Evropi i zapadnoevropskim pozorištima. Razvoj praksi izlaganja, ne samo na Kvadrijenalu, već i na drugim manifestacijama poput Venecijanskog bijenala, pojava novih medija i njihovo ukrštanje i preklapanje, kao i razvoj umetničkog tržišta, u velikoj meri uticali su prvo na pojavu, a zatim i na dominaciju umetničkih praksi u izlaganju i predstavljanju scenografskog rada. Na taj način, izložbene postavke dobile su elemente samostalnih umetničkih dela što, u konačnom ishodu, predstavlja nastanak scenskog dizajna kao kustoske, a zatim i umetničke prakse.

Kao kompleksne stvaralačke discipline, scenografija i scenski dizajn pomerali su se u prvoj deceniji dvadeset prvog veka od pozorišta ka interdisciplinarnom polju ukrštanja scenske umetnosti, arhitekture, vizuelne umetnosti, performansa,

²⁸ Ibid, str. 5

²⁹ Pamela Hauard: Op. cit, str. 7

instalacija, *site-specific* projekata, teksta, novih medija i izlaganja, kao i interdisciplinarnu umetnost po sebi. Osvajanjem prostora „između“ uspostavljen je otvoreni model umetničkog istraživanja i delovanja, pa ovakvu vrstu „proširenja“ možemo smatrati suštinskim pokretačem velikog broja umetničkih i kustoskih praksi. U tom smislu, moguće je uočiti sve veću sličnost između velikih međunarodnih manifestacija koje, formalno, pripadaju jednoj od navedenih oblasti umetničkog stvaralaštva. Tako je na Kvadrifenu u Pragu i Bijenalu u Veneciji (umetničkom i arhitektonskom), moguće videti veliki broj postavki, instalacija i događaja koji bi u odnosu na sredstva izražavanja, likovnu i značenjsku vrednost dela, artikulaciju prostora i profile umetnika, lako mogli da zamene mesta. Potreba za „belom kockom“, idealnim izlagačkim prostorom, ili „crnom kutijom“, idealnim izvođačkim prostorom, ključno je dovedena u pitanje, otvarajući mogućnost za nastanak hibridnog okruženja u kome pripadništvo nekoj disciplini, osim možda u ideološkom smislu, nije više najvažnija tema. Tako o scenskom dizajnu van pozorišnih praksi, možemo govoriti kao o umetnosti po sebi koja je nastala primenom logike pozorišta na druge umetničke discipline. Umetničko delo u oblasti scenskog dizajna može nastati u svakom stvaralačkom procesu koji podrazumeva scenski način mišljenja i upotrebu scenskih sredstava, a koji za cilj ima realizaciju scenskog događaja.

U domenu proizvodnje, distribucije i recepcije scenskih događaja, važnu temu predstavlja razvoj i upotreba digitalnih medija u umetnosti, ne samo kao načina prezentacije dela ili demonstracije tehnološkog umeća, već kao prostora umetničkog istraživanja, izražavanja i, sve češće, izmeštanja. Upotreba i transformacija različitih tehnologija u kreiranju scenske slike i scenskog prostora dramatično su promenila kontekst u kome delo nastaje, otvarajući brojna pitanja vezana za digitalnu tehnologiju kao tehniku rada, medij i estetsku kategoriju. U novom medijskom okruženju pojavili su se radovi koji omogućavaju napuštanje jednog od najznačajnijih koncepata u izvođačkim umetnostima – zajedničkog fizičkog prisustva izvođača i publike. Važno je naglasiti da se ovde ne radi o zapisu koji tehnički reprodukuje izvođenje, već o „prevazilaženju geografije“ ili

stvaranju „sinergije između publike i tjelesno neprisutnog umjetnika“³⁰ kako ovaj proces naziva Muharem Bazdulj. Živo prisustvo umetnika biva ukinuto, a scena, prepuštena tehnologiji, sama po sebi postaje izvođač ili ekstenzija događaja. Uočavamo, međutim, još jedan važan element čitavog procesa, smatra Bazdulj, a to je svest da konkretan umetnik, umetnički čin ili umetničko delo postoje u stvarnosti, iako ne postoji njihova istovremena prisutnost u datom fizičkom okviru. Scensko delo nastalo u digitalnom okruženju ima potencijal generisanja specifičnog iskustva i za posmatrača i za izvođača, postajući proizvod njihovog zajedničkog rada, dok ovakva vrsta interaktivnosti predstavlja važan faktor doživljaja samog dela. Jasno je, dakle, da recepcija dela, u našem slučaju dela scenskog dizajna, ukazuje na potrebu da percepcija i vizuelnost u umetnosti moraju biti istraživani i redefinisani u skladu sa promenama tehnoloških i ekonomskih procesa koji utiču na umetničku produkciju, tvrdi teoretičar umetnosti Fredi Rokem (*Freddie Rokem*)³¹. Stvaranje iluzije prostora i probijanje granica fizičko-arhitektonske postavke omogućilo je „otvaranje novih prostora za izvođenje u kojima mogu delati akteri fizički/virtuelni. Stoga ne čudi činjenica da su danas i fizička i virtuelna mesta jednako privlačni i značajni prostori za obezbeđivanje i interakcije između aktera i posmatrača.“³²

Kao teorijsko-kritička disciplina scenski dizajn pripada složenoj diskurzivnoj mapi koja podrazumeva brojne teorijske i naučne oblasti, kao i kustoske i umetničke prakse. U formalnom smislu, ovaj pojam prvi put definisao je teoretičar umetnosti Miodrag Šuvaković u knjizi „Pojmovnik savremene umetnosti“ iz 2003. godine, a dopunila ga je Irena Šentevska 2008. godine u magistarskom radu „*Swinging 90s*“ na Grupi za teoriju umetnosti i medija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Ipak, utemeljivačima ove oblasti u našoj sredini i promoterima pojma scenski

³⁰ Muharem Bazdulj: „Sinergija u doba kraja geografije“ u katalogu *Izmeštanje*, S.Cen i KIOSK, Beograd, 2011, str. 122

³¹ Ovom temom Fredi Rokem bavi se u knjizi *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, 2000.

³² Milica Bajić: *Analitičke razlike fizičkih i virtuelnih manifestovanja prostora u umetnosti*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2010, str. 23

dizajn u međunarodnoj teoriji i praksi možemo smatrati grupu autora³³ čiji su radovi objavljeni u seriji monografskih publikacija vezanih za manifestaciju Bijenale scenskog dizajna, od 1997. do 2006. godine. Osim toga, u referentne teorijske izvore možemo svrstati dela „Spektakl – grad – identitet“ i „Urbani spektakl“ koja su nastala na osnovu pomenutog ciklusa međunarodnih simpozijuma, kao i monografiju „Teatar – politika – grad“, objavljenu u okviru nastupa Srbije na Kradrijenalu u Pragu 2007. godine. Sva ova dela sadrže interdisciplinarni prikaz oblasti scenskog dizajna, kao i problemske poglede na temu u celini i njene pojedine aspekte. Reč je o skupu autorskih tekstova na osnovu kojih je moguće ustanoviti jasno, precizno i sveobuhvatno, kao i metodološki zasnovano shvatanje oblasti scenskog dizajna. Sa druge strane, iako je scenski dizajn uspostavljen kao jedna od oblasti interdisciplinarnog stvaralaštva što je potvrđeno uvođenjem u registar zanimanja i akademskih zvanja na svim nivoima školovanja, kritičko mišljenje o ovoj oblasti pojavljuje se fragmentarno, teorijsko se postepeno razvija ali još uvek nije steklo poziciju i uticaj koji zaslužuje, dok je broj autora i bibliografskih jedinica koje se bave ovom temom srazmerno mali u odnosu na obim produkcije. Činjenica, međutim, da je do sada u Srbiji jedanaest kandidata odbranilo doktorat, a četrdeset jedan magistraturu iz oblasti scenskog dizajna, daje osnov za očekivanje da će ova situacija uskoro i radikalno biti promenjena.

U svetskoj praksi i literaturi nailazimo na sličnu situaciju. Poseban problem ovde predstavlja činjenica da pojam scenskog dizajna nije uobičajen za druge jezike, posebno engleski, pa se u domenu prevođenja ne može uvek napraviti jasna razlika u odnosu na druge pojmove koji imaju slično značenje. U tom smislu, najznačajniji i najsveobuhvatniji pokušaj teorijsko-kritičkog tumačenja pojava u scenskom dizajnu predstavlja serija teorijskih simpozijuma „Proširena scenografija“³⁴ u organizaciji Praškog kvadrijenala. Zadatak ovog ciklusa bio je

³³ Ovde pre svih ubrajamo Radivoja Dinulovića, Ranka Radovića, Irinu Subotić, Milenu Dragičević Šešić i Miomira Mijića.

³⁴ Ciklus „Scenography Expanding 1-3“ pod vođstvom Teje Brejzek, kustosa za teoriju Praškog kvadrijenala, održan je 2010. godine u Rigi (Letonija), Beogradu i Evori (Portugalija). Simpozijumi

da uspostavi prostor za okupljanje i razmenu misli teoretičara, stručnjaka i umetnika otvaranjem brojnih pitanja vezanih za svrhu, poziciju i karakter scenografije u današnjem kulturnom, političkom i ideološkom kontekstu. U okviru ovih simpozijuma još jednom je, takođe, u prvi plan došlo i tradicionalno važno pitanje – da li je i kako moguće pozorište kao efemernu umetnost prikazati u galerijskim uslovima, što je u teorijsko-kritičkom smislu označilo i radikalno preispitivanje svih opšteprihvaćenih pretpostavki Praškog kvadrijenala.

Jasno je da je uspostavljanje određenje pojma scenski dizajn u kontekstu redefinisanja pojma spektakla u savremenom društvu, neophodno. Smisao ove studije, dakle, nije u tome da postavi konačne i nepromenljive okvire za razvrstavanje pojava u scenskom dizajnu, već da podrži organizaciju mišljenja i približi nas produbljenom razumevanju ove pojave, njenom kreativnom tumačenju i podsticanju novih izražajnih formi, sredstava i ishoda. Bez pretenzija da bude konačna lista tema relevantnih za bavljenje strukturom pojava u scenskom dizajnu, ova studija usmerena je ka istraživanju ideologije spektakla u najširem smislu reči.

Definicije pojma ideologije su, naravno, brojne i složene, a značenja i tumačenja različita. Želela bih, međutim, da naglasim da se ovde radi o ličnom viđenju ideologije koju ne posmatram kao „fantazmatsku konstrukciju koja služi kao podrška našoj percepciji realnosti“³⁵, niti verujem da je njena „funkcija da nas opskrbi podnošljivom društvenom realnošću“³⁶. Pod ideologijom podrazumevam organizovani sistem ideja, mišljenja i vrednosti koji je zasnovan na vaspitanju, obrazovanju i profesionalnom delovanju pojedinca u određenom društvenom kontekstu, a koji tog pojedinca usmerava ka posebnim ciljevima, očekivanjima, postupcima i akcijama. U tom smislu, ideologija je svaki javno izražen skup

su predstavljali teorijsko-kritički uvod u Praško kvadrijenale 2011. u domenu razumevanja scenografije kao discipline i njenog predstavljanja van prostora pozorišta. Teja Brejzek je profesor i programski direktor zajedničkog programa doktorskih studija scenografije Univerziteta umetnosti u Cirihi (ZHdK) i Instituta za pozorište, film i medije Univerziteta u Beču (Universität Wien).

³⁵ Irena Šentevska: Op. cit, str. 24

³⁶ Ibid, str. 24

znanja i verovanja, kao i svako organizovano predstavljanje mišljenja, stavova i vrednosti, i to u odnosu na određene društvene fenomene. Ne želim dakle, da se distanciram od ideologije ili se od nje ogradim, već, naprotiv, da posebno istaknem njen značaj – smatram da je poimanje realnosti, društvenog i profesionalnog konteksta u kome živimo i delujemo, duboko ideološko.

U prilog tome vidim i činjenicu da je u vreme masovne proizvodnje i potrošnje svega, pa i umetničkih dela, tržište u celini preuzelo logiku, sredstva i karakter pozorišta i primenilo ih na svaki aspekt života. U savremenom društvenom i kulturnom kontekstu koji prepoznajemo kao društvo spektakla, scenski dizajn zauzima sve značajnije mesto budući da nije više u relaciji samo sa pozorištem, pa ni sa scenskom umetnošću i scenskim pojavama uopšte, već sa načinom života u celini i svim fenomenima koji definišu savremeni oblik ljudskog postojanja i komunikacije. Prihvatanje ove činjenice, svakako, predstavlja neminovnost, ali nas ne oslobađa obaveze da uspostavimo platformu na kojoj ćemo zasnovati delovanje protiv onih aspekata i manifestacija društva, pa i čitavih društvenih sistema, čije postojanje, vrednosti i stavove konstatujemo, ali ih ne delimo. Iako, dakle, živimo „unutar scene“, svestan izbor scenskog načina mišljenja ne ukazuje na potrebu da „slavimo“ spektakularnost društva ili koristimo spektakularno u svim drugim oblastima koje nisu umetnost. Naprotiv, moja ideja je da pokažem mogućnost upotrebe spektakla upravo kao sredstva delovanja protiv takvog društvenog sistema, i to u bilo kojoj oblasti – profesionalnoj, umetničkoj, kustoskoj, teorijskoj ili kritičkoj, u kojoj ovakav način mišljenja nije usmeren ka disciplinama, poljima delovanja i tehnikama, već osvetljava ideologiju delovanja, odnosno, suštinu. Sposobnost uspostavljanja organizovanog sistema vrednosti u kome je moguće razlikovati pojave iako one izgledaju slično i, sa druge strane, određenje prema (ne)učešću u stvaranju i potrošnji spektakla, svakako jesu ideološka pitanja. Zbog toga je lična interpretativna mapa prema kojoj proučavam i tumačim fenomen scenskog dizajna, ideološki oblik takvog delovanja.

Scenski dizajn danas ima ishode u vrlo različitim profesijama i praksama. Kao oblik mišljenja predstavlja kategoriju određenja prema tome šta je umetnost, čemu ona služi, kakva je relacija između umetnosti i profesije ili odnos prema egzistencijalnom i duhovnom. U profesionalnom i akademskom smislu, to je disciplina koju je moguće učiti i studirati i koja je prepoznata kao potrebna u različitim profesijama, i to ne samo u scenskoj produkciji. Ova studija nastala je iz potrebe da se uspostavi teorijska platforma za sagledavanje scenskog dizajna kao oblika profesionalnog delovanja, kao kompleksne strukture posebnih umetničkih i kustoskih praksi, i kao područja mogućih pogleda na vrednosti stvaralaštva, pa i života uopšte.

II ISTRAŽIVAČKI I METODOLOŠKI OKVIR

Predmet i problem istraživanja

Istraživanje u ovoj studiji usmereno je na pojam, strukturu i tipologiju pojava u oblasti scenskog dizajna, a u okviru fenomena spektakla u najširem smislu reči.

Najpre su ispitani pojam i osnovne odrednice spektakla, a zatim i društveni i umetnički okvir ove pojave. Posebna pažnja posvećena je pozorištu kao najsloženijem obliku spektakla. Scenski dizajn kao teorijska, kustoska, umetnička i profesionalna oblast istražen je prvo kroz definiciju pojma i njegovih osnovnih odrednica, preko razmatranja prostora kao polazišta i svih njegovih pojavnih oblika, do analize teksta kao semiološke kategorije i krajnjeg ishoda scenskog dizajna. Poseban deo studije posvećen je uspostavljanju tipoloških klasifikacija pojava u scenskom dizajnu, pri čemu je analiza izvršena na osnovu složene grupe kriterijuma zasnovanih na već ustanovljenim tipologijama, a koja je zaključena problemskim razmatranjima.

Istraživački problem koji je posmatran jeste uzročno-posledična relacija između profesionalnih, umetničkih i izlagačkih praksi, sa jedne strane, a sa druge teorijskih razmatranja i postavki u scenskom dizajnu. Nakon toga predstavljen je kritički prikaz referentnih radova u oblasti scenskog dizajna, i, na kraju, zaključna razmatranja.

Cilj istraživanja

Osnovni cilj istraživanja jeste uspostavljanje definicije pojma „scenski dizajn“ u kontekstu redefinisavanja pojma spektakla u savremenom društvu, kao i uspostavljanje tipološke klasifikacije heurističkog tipa kojom su obuhvaćeni i sistematizovani različiti doprinosi u oblasti scenskog dizajna, a koji su identifikovani, analizirani i vrednovani u procesu istraživanja. Smisao ove tipološke klasifikacije nije u tome da postavi konačne i nepromenljive okvire za razvrstavanje pojava u scenskom dizajnu, već da omogući organizaciju mišljenja i prezentacije rezultata koje će voditi produbljenom razumevanju ove pojave, njenom kreativnom tumačenju i podsticanju novih izražajnih formi, sredstava i ishoda. Posredni cilj istraživanja jeste organizacija i razvoj mišljenja o scenskom dizajnu u profesionalnoj praksi, kao i u edukaciji.

Polazne pretpostavke

Kao polazište u istraživanju, ustanovljene su tri osnovne pretpostavke.

Prva pretpostavka tiče se scenskog dizajna kao oblasti posebnih umetničkih i kustoskih praksi. U tom smislu, postavljena je hipoteza da je scenski dizajn, izlazeći iz prostora pozorišta i primenjujući scenska sredstva i logiku na druge umetničke discipline, postao umetnost po sebi.

Druga pretpostavka vezana je za scenski dizajn kao postupak realizacije umetničkog spektakla. Ova studija je usmerena na ispitivanje tvrdnje da se scenski dizajn kao stvaralačka oblast uspostavlja u relaciji između prostora i teksta, pri čemu događaj postaje posrednik, odnosno, sredstvo za konstrukciju doživljaja. U najširem kontekstu, scenski dizajn predstavlja postupak, sredstvo i način mišljenja, čijom primenom je u „društvu spektakla“ moguće delovati protiv takvog društvenog sistema.

Treća pretpostavka odnosi se na scenski dizajn kao sredstvo u obrazovanju, primenjeno na srodne stvaralačke discipline, pre svega na arhitektonsko i urbanističko planiranje, projektovanje i teoriju. U tom smislu, radom je proveren stav da tehnike, procedure i tekovine scenskog dizajna primenjene u nastavi drugih kreativnih oblasti mogu da donesu posebnu vrstu ličnog, grupnog i kolektivnog stvaralačkog iskustva koje počiva na doživljajnoj prirodi scenske umetnosti. Ovo iskustvo omogućava nov i autentičan način sagledavanja uobičajenih profesionalnih praksi, njihovih dometa i razloga zbog kojih postoje.

Metodologija istraživanja

Istraživanje je sprovedeno kroz dve faze – teorijske i praktične.

U okviru teorijskog istraživanja posmatran je spektakl u najširem problemskom i ideološkom okviru, kao i scenski dizajn kao teorijska, poetička i praktička kategorija.

Praktično istraživanje obuhvatilo je prikaz i analizu brojnih primera umetničkog i kustoskog delovanja u scenskom dizajnu. Prvu fazu istraživanja predstavljala je identifikacija pojava u savremenoj umetnosti i kulturi koje mogu biti prepoznate kao ishodi scenskog dizajna. Ova faza zasnovana je na proučavanju ključnih manifestacija u oblasti scenskog dizajna kao što su Praško kvadrijenale, Bijenale scenskog dizajna i Bijenale u Veneciji. U drugoj fazi pažnja je bila posvećena kritičkoj analizi izabranih primera koja je vodila ka uspostavljanju kriterijuma tipoloških analiza, a rezultat ovog procesa bio je uspostavljanje tipoloških klasifikacija. Završnu fazu istraživanja predstavljao je rad na uspostavljanju sintezijskog pogleda na proučenu oblast.

Primenjeno je nekoliko metodoloških postupaka, ciljano usmerenih ka određenim fazama istraživanja koje je sprovedeno putem četiri osnovne metode – analize sadržaja, studije slučaja, intervjua i ankete.

U teorijskom delu rada upotrebljena je metoda analize sadržaja koja je primenjena na tekstualne i druge dokumentacione izvore (studije, monografije, kataloge, kritike i prikaze, članke, eseje...), kao i vizuelne izvore (fotografije, filmske i video zapise, crteže, skice...). Takođe, korišćena je i istorijska metoda za razumevanje nastanka teorijskih postavki o spektaklu i scenskom dizajnu. Kao deo primarnog istraživanja vezanog za uspostavljanje definicije scenskog dizajna i ustanovljavanje osnovnih odlika ove oblasti, sprovedena je anketa među nekadašnjim studentima magistarskih i doktorskih studija scenskog dizajna.

U praktičnom delu rada primenjena je metoda studije slučaja koja je korišćena u identifikaciji, analizi, vrednovanju i kritičkom prikazu referentnih radova iz oblasti scenskog dizajna. Ovde je sprovedeno primarno istraživanje putem ličnog prisustva izvođenju ili učešću u događajima koji su dokumentovani autorskim priložima, dok je jedan broj radova istražen preko dostupne dokumentacije, iz literature, sa Interneta ili putem drugih izvora. Ovo se odnosi samo na one radove koji su ključno važni za razumevanje posmatranih fenomena, a lično prisustvo izvođenju nije bilo moguće. Takođe, za potrebe analize kreativnog procesa, sprovedeno je primarno istraživanje putem serije intervjuja sa onim autorima čija su dela analizirana, a o kojima nije bilo pisanih dokumenata.

Ukupan proces istraživanja, a posebno u delu prikaza kustoskih i umetničkih praksi, sproveden je prevashodno na teritoriji Republike Srbije. Zbog razumevanja i potpunijeg sagledavanja istraživačkog polja, u istraživanje su uključeni i neki primeri iz neposrednog okruženja (pretežno sa teritorije bivše Jugoslavije), a sasvim sporadično i neki veoma značajni primeri iz međunarodne prakse. U odnosu na način izbora, veličinu i konstrukciju uzorka, istraživanjem je obuhvaćen širok spektar različitih umetničkih i kustoskih praksi iz oblasti scenskog dizajna. Na izbor ovih radova uticao je niz međusobno zavisnih faktora – kao prvi kriterijum, postavljen je lični doživljaj izvedenog umetničkog ili kustoskog dela, što znači da je uzorak u najvećoj mogućoj meri zasnovan na neposrednom ličnom uvidu. Dalje, raznovrsnost ishoda, umetničkih formi i

sredstava predstavljao je važan faktor u konstrukciji uzorka. Takođe, raznovrsnost ambijenata u kojima su radovi izvedeni, vrste publike i javnosti kojima se radovi obraćaju, različiti načini njihovog nastanka i raznovrsnost upotrebe medijskih linija, predstavljali su osnov za formiranje uzorka.

Pregled prethodnih istraživanja

Radove referentne za ovo istraživanje čini skup različitih izvora među kojima je posebno značajna serija monografskih publikacija koju su izdali Justat i Muzej primenjenih umetnosti u Beogradu u okviru manifestacije Bijenale scenskog dizajna, od 1997. do 2006. godine. Reč je o katalogima izložbe koji sadrže veliki broj autorskih tekstova stručnjaka veoma različitih profesija, a koji se tiču odnosa između pozorišta, scenske umetnosti, spektakla, arhitekture, grada i društva u najširem smislu reči. Ovi tekstovi pisani su kao obrazloženja izbora radova za izlaganje, principa i kriterijma nagrađivanja, kao i ukupne politike razvoja Bijenala scenskog dizajna.

Drugu grupu izvora predstavljaju materijali nastali kao rezultat ciklusa međunarodnih simpozijuma Justata pod nazivom „Spektakl-grad-identitet“. Ovaj materijal čini knjiga „Urbani spektakl“ (Justat i Klio, Beograd, 2000), zatim štampana publikacija „Spektakl-grad-identitet“ (Justat, Beograd, 1998), kao i knjiga izvoda „Balkanski gradovi kao pozornice kraja 20. veka“ (Justat, Beograd, 2000). Takođe, ovde spada i elektronska publikacija „Prostor pozorišta nakon 20. veka“ (Scen, Novi Sad, 2012). Poseban značaj ima monografska publikacija „Teatar-politika-grad“ (Justat, Beograd, 2007), objavljena kao katalog zvaničnog nastupa Srbije na Kradrijenalu u Pragu 2007. godine. Najnoviji izvor predstavlja elektronsko izdanje zbornika radova sa međunarodnog simpzijuma „Scenski dizajn - između profesije, umetnosti i ideologije“ (Scen, Novi Sad, 2013), kojim je započet ciklus međunarodnih simpozijuma pod nazivom „Šta je scenski dizajn?“.

Poseban istraživački izvor predstavljaju pojedinačni tekstovi objavljeni u domaćim i međunarodnim časopisima („Kultura“, „Arhitekutra i urbanizam“, „Teatron“, „Izgradnja“, „Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti“, „Zbornik Muzeja primenjene umetnosti“, „*De re Aedificatoria*“, „Forum“, „Kvart“, Beograd; „Scena“, „DaNs“, Novi Sad; „Rukovet“, Subotica; „Nasleđe“, Kragujevac; „Prostor“, „Savremeno graditeljstvo“, Banjaluka, BiH; *Bühnentechnische Rundschau*, Berlin, Nemačka; *Perormance research*, Aberstvit, Vels; itd), kao i zbornicima sa nacionalnih i međunarodnih konferencija („Dijalog o festivalima“, „Arhitektura scenskih prostora u Srbiji“, „Arhitektura domova kulture u Srbiji“, Novi Sad; „Arhitektura i ideologija“, „Kulturna produkcija i kulturna politika u Srbiji“, „Nove škole za nova pozorišta“, Beograd; „*Designtrain*“, Amsterdam, Holandija; „*Il teatro e le forme della formazione*“, Milano, Italija; „*ISDSWE*“, Peking, Kina; „*Scenofest*“, „*4dny*“, Prag, Češka; itd). Naučni projekti Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu „Tehničko-tehnološko stanje i potencijali objekata za scenske događaje u Republici Srbiji“ (2008-2010) i „Tehničko-tehnološko stanje i potencijali objekata domova kulture u Republici Srbiji“ (2011-2014), kao i međunarodni projekti OISTAT-a „*Theatre Atlas*“, „*Digital Theatre Words*“ i „*World Stage Design*“ predstavljaju, takođe, važne izvore.

Značajno mesto pripada seriji međunarodnih simpozijuma „*Expanding Scenography*“ u organizaciji Praškog kvadrijenala, održanoj u Rigi (Estoniji) 2009, Beogradu i Evori (Portugalija) 2010. godine. Osim elektortonske knjige izlaganja u izvodima sa sve tri konferencije, a u izdanju Praškog kvadrijenala, objavljene su i dve knjige sa tekstovima odabranih autora – „*Expanding Scenography: On the Authoring the Space*“ (2011) i „*The Disappearing Stage*“ (2012). Takođe, katalozi Praškog kvadrijenala, kao i knjiga „*A Mirror of World Theatre*“ u izdanju *Divadelny ustav* iz Praga (1999) čine značajnu istraživačku građu.

Još su dva važna izvora – već pomenuta knjiga Pamele Hauard „Šta je scenografija“, kao i knjiga Orena Parkera (Oren W. Parker) i Kreiga Volfa (Craig

R. Wolf) „Scene Design and Stage Lighting“. Ovaj drugi izvor posebno je značajan zbog toga što predstavlja kapitalno delo u domenu scenografije i tehnologije u pozorištu, čiji autori, koristeći na engleskom jeziku upravo pojam *scene design*, govore o sveobuhvatnom pristupu vizuelnim konstitutivnim elementima scenografije u pozorištu.

Poseban i specifičan izvor čine studentski radovi – tekstualna obrazloženja doktorskih i magistarskih umetničkih projekata, doktorske disertacije i magistarske teza, seminarski radovi na doktorskim magistarskim i diplomskim studijama i semestralni projekti studenata na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu, Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, Arhitektonsko-građevinskom fakultetu u Banjaluci (BiH), Akademiji lepih umetnosti, Novoj akademiji umetnosti, Fakultetu primenjenih umetnosti i Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, kao i Fakultetu dramskih umetnosti u Skoplju (Makedonija).

III

FENOMEN SPEKTAKLA

1. Pojam i osnovne odrednice spektakla

Po Enciklopediji Britanici (*Encyclopaedia Britannica*) pod odrednicom spektakl podrazumeva se vizuelno atraktivno izvođenje ili događaj koji uspostavlja značajan vizuelni efekat. U Rečniku teatarskih termina Patrisa Pavis (Patrice Pavis) spektakl je svaka priredba koju je moguće gledati i koja podrazumeva saučestvovanje, odnosno publiku. Drugi autori i teoretičari pojam spektakla definišu na različite načine: kao praznik za oko i kolosalnu predstavu³⁷; kao zadovoljstvo za čulo vida koje uključuje različite vrste događaja koje posmatramo – klasično pozorište, televiziju i film, urbane i ratne scene agresije³⁸; kao spektakularan doživljaj koji ostvaruje intezivnu, pozitivnu ili negativnu impresiju nekog događaja³⁹; ili kao magični događaj koji u čoveku izaziva strahopoštovanje⁴⁰. Možda najlepšu definiciju spektakla daje jedan od najznačajnijih baroknih umetnika Đovani Lorenzo Bernini (*Giovanni Lorenzo Bernini*) koji pod ovim pojmom podrazumeva magični čin oblikovanja kojim je moguće na takav način zvesti vid, da nastaje potpuna zapanjenost⁴¹. Reč je, dakle, o kompleksnoj pojavi koju je teško obuhvatiti definicijom jer označava „umetnost i zabavu, mesto gde se one ostvaruju i publiku ili društveni čin

³⁷ Ognjenka Milićević: „Palanke velegrada“ u Zborniku radova *Spektakl-grad-identitet*, YUSTAT, Beograd, 1997, str.36

³⁸ Slobodan Danko Selinkić: „Grad bez spektakla, reutilizacija, komemorativni spektakl, ruševina“, u *Ibid*, str. 42

³⁹ Dragana Bazik: „Scenografija gradskog prostora“, u *Ibid*, str. 106

⁴⁰ David Rockwell: „Living in the moment“, u knjizi David Rockwell and Bruce Mau: *Spectacle*, Phaidon Press, New York, 2006, str. 19

⁴¹ „The Public Theatre: Bernini's urban spectacles“ prema *Ibid*, str. 119

prisustvovanja izvođenju. Spektakl sadrži elemente mnogih umetnosti: književnosti, muzike, glume, slikarstva, vajarstva, arhitekture, urbanizma...⁴²

Različiti kriterijumi prema kojima je moguće klasifikovati spektakl, najčešće, više govore o vremenu i prostoru u kojima spektakl nastaje, karakteru upotrebljenih scenskih sredstava ili načinu na koji posmatramo ovu pojavu, nego o suštinskim odrednicama pojma. Tipologija spektakla, tako, može da podrazumeva podelu na tradicionalne i savremene, urbane i ruralne, institucionalne i alternativne, javne i interne, spontane i kreirane, vizuelne i auditivne, kao i na mnoge druge oblike ovog fenomena. U žanrovskom smislu, smatra Irena Šentevska, ovu pojavu možemo da posmatramo kao „pozorišnu predstavu, koncertno izvođenje muzike, modni performans, državnu priredbu, korporativnu svečanost, ulični festival, dodelu Oskara ili 'Pesmu Evrovizije'“⁴³. Ovakvo određenje srodno je, smatra dalje Šentevska, definiciji „scenskog izvođenja“ koju je razvio Ričard Šekner (Richard Schechner), po kojoj ovaj pojam obuhvata umetničko pozorište, sakralni i svetovni ritual, sport i medijski posredovanu „socijalnu dramu“ (puput ceremonije biranja Pape, suđenja za ubistvo ili ratnog dejstva).

Među mnogim tipološkim kriterijumima izdvaja se pitanje razloga zbog koga spektakl nastaje. Na osnovu tog kriterijuma, spektakle je moguće podeliti na umetničke, koji nastaju kao odgovor na stvaralačku potrebu autora, i namenske, koji su kreirani sa određenom pragmatičnom motivacijom – političkom, komercijalnom ili kulturnom. Takođe, ova druga forma spektakla vezana je za događaje koji ne pripadaju umetnosti, ali se odlikuju scenskim karakterom i scenskim sredstvima kojima su oblikovani. Važno je pomenuti i pitanje uticaja različitih društvenih kretanja na izmenjenu poziciju i upotrebu spektakla, posebno na kraju 20. veka, kada tržišna ideologija dobija ključnu ulogu u procesu izbora i usmeravanja sredstava komunikacije, ali i načina percepcije. „Da li se može reći

⁴² Sreten Vujović: „Grad spektakl identitet – traganje za modernism, kulturnim identitetom grada“ u Zborniku radova *Spektakl...*, str. 39; autor ovde parafrazira definiciju pozorišta navedenu u Rečniku književnih termina

⁴³ Irena Šentevska: Op. cit, str. 15

da je spektakl ovladao svetom i da je postao sastavni deo gledanog, izvođenog i doživljenog života? Okrenimo se i naći ćemo ga u vidu bilborda, svetlećih reklama, prometnih supermarketa, saobraćajnih gužvi, dvospratnih pozornica i milionskog auditorijuma, muzejskih svetlećih artefakata, stadionskih predstava, ambijentalnih instalacija; u proizvodnji i potrošnji političkih, kulturnih i sportskih događaja; u totalnoj ekranizaciji života.⁴⁴ Očigledna ekspanzija namenskog spektakla u „pozorištu našeg vremena u kome mogu da nađu mesta najraznovrsnije kategorije školovanja ljudske svesti“⁴⁵, kao i moguće veze i preklapanje ova dva modela, značajne su teme vezane za fenomen spektakla.

Različita teorijska razmatranja ove pojave omogućila su ustanovljavanje nekoliko ključnih zajedničkih odlika kojima je spektakl moguće jasnije odrediti. Po svojoj prirodi, spektakl je vremenski i prostorno organičen – to je efemerna pojava (privremena, kratkotrajna i neopipljiva) koju, kao i svaki drugi nematerijalni proizvod, nije moguće sačuvati. Spektakl je „umetnost nestajućeg, doživljaj koji omogućava intenzivno iskustvo snažno zabeleženo u sećanju posmatrača, čija se osnovna vrednost nalazi u trenutku u kome nastaje (i nestaje)“⁴⁶. On nema fizičku zaostavštinu, bez obzira na upotrebu artefakata kao sredstava artikulacije scenskog prostora ili reprodukciju i umnožavanje slika kojima je događaj moguće dokumentovati ili produžiti njegovo dejstvo. Dalje, spektakl omogućava posmatraču diskontinuitet sa realnošću u kojoj se nalazi i izlazak iz uobičajenog i očekivanog. O tome govori i An Ibersfeld (*Anne Ubersfeld*) ustanovljavajući dve zone ili dva prostora u kojima se, po njoj, nalazi gledalac⁴⁷: prvi je prostor svakodnevnog života koji se podvrgava uobičajenim zakonima i logici, a drugi mesto različite društvene prakse gde zakoni i kodovi koji tom praksom upravljaju, ne upravljaju i gledaocem. Tako spektakl dobija „status sna, jedne imaginarne

⁴⁴ Miroslava Lukić-Krstanović: „Antropološki koncept spektakla u mreži rituala, svetkovina i događaja“, Glasnik Etnografskog instituta SANU, LIV, Beograd, 2007, str. 141, <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0350-0861/2007/0350-08610701141L.pdf>, 20. septembar 2012.

⁴⁵ Oto Bihalji Merin: *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1965, str. 302

⁴⁶ Julie Taymor: „Living Theater“ u knjizi David Rockwell and Bruce Mau, Op. cit, str. 106

⁴⁷ An Ibersfeld: *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str. 37

konstrukcije za koju gledalac zna da je potpuno odvojena od sfere svakodnevnog života⁴⁸. Spektakl je, dalje, neizvestan i neočekivan - uprkos težini i obimu umetničkog rada utrošenog na njegovu pripremu i produkciju, najuzbudljiviji deo spektakla jeste neplanirani i neočekivani trenutak, momenat koji po rečima Dejvida Rokvela (*David Rockwell*) može da iznenadi posmatrača: „sve pripreme za spektakl zapravo dozvoljavaju jedan ovakav katarzičan, spontani momenat u kome se ljudi ujedinjuju. Reditelji spektakala rade na tome da omoguće ovaj momenat, a ipak ne poseduju nikakvu realnu kontrolu nad njim⁴⁹. Iskustvo spektakla, odnosno, potreba da mu pripadamo i u njemu učestvujemo, nastaje upravo u trenutku realizacije neočekivanog. Taj trenutak nas od pojedinaca transformiše u publiku, potiskujući mnoštvo senzora koje nam, u realnim okolnostima, nameće logično rasuđivanje i stvarnost. Tako spektakl, kaže dalje Rokvel, postaje „veći od nas samih... veći od života“⁵⁰, povezući ljude, okupirajući naša čula, transformišući prostore i, u krajnjem ishodu, menjajući pojedinca. Ovu ideju potvrđuje i stav Andreja Tarkovskog (*Андрей Тарковский*) koji kaže da umetnost ne može nikoga ništa da nauči „budući da za četiri hiljade godina čovečanstvo nije ništa naučilo... Umetnost jedino ima mogućnost da, kroz potres i katarzu, učini ljudsku dušu prijemčivom za dobro“⁵¹. Doživljaj se, tako, uspostavlja kao najvažniji krajnji ishod svakog spektakla.

Umetnički spektakl

U proučavanju spektakla kao umetničke pojave jasno se izdvajaju dve važne teme – motiv zbog koga spektakl nastaje i dejstvo koje proizvodi. To znači da je umetnički spektakl moguće posmatrati i tumačiti kao oblik odgovora umetnika na sopstvenu stvaralačku potrebu čiji je krajnji cilj ostvarenje doživljaja kroz saigru gledalaca i izvođača.

⁴⁸ Ibid, str. 37

⁴⁹ David Rockwell and Bruce Mau: Op. cit, str. 21

⁵⁰ Ibid, str. 20

⁵¹ Andrej Tarkovski: *Vajanje u vremenu*, Anonim, Beograd, 1999, str. 42-48

Za analizu umetničkog spektakla izdvojiću dva osnovna pojma – pojam umetnika i pojam umetničkog dela. U definiciji prvog, Miodrag Šuvaković kaže: „status subjekta umetnosti ne može se više odrediti na osnovu veštine, tehnike ili ograničenog domena (zanata, medija) bavljenja, već na osnovu koncepta umetnosti i strategija kojima se subjekt umetnosti služi da bi produkovao umetnička dela i svet umetnosti“⁵². Ovaj pojam, smatra dalje Šuvaković, uključuje četiri različita određenja – pojam autora (osobe koja koncipira i projektuje umetnički rad), pojam producenta (osobe koja ostvaruje poslovne odnose, i organizuje realizaciju i proizvodnju umetničkog dela), pojam intelektualca (osobe koja ne samo da stvara svoj rad već i promišlja njegov duhovni i društveni smisao) i pojam zvezde (osobe koja se pojavljuje i deluje u svetu masovne kulture). Ovakva podela izuzetno je zanimljiva iz nekoliko razloga. Osim što ukazuje na moguće povezivanje ili objedinjavanje pristupa i veština u umetnosti, kao i na različite aspekte ličnosti umetnika posebno karakteristične za umetnost dvadesetog veka, ona dovodi u vezu stvaralački proces sa društvenim kretanjima i proizvodnjom. U tom smislu, relacija autor-producent-intelektualac-zvezda jasno ukazuje na uticaj masovne kulture i njeno uključivanje u proces nastanka dela. Svest o neminovnosti delovanja društva čija je suština merkatilna, istovremeno, otvara i prostor za različite strategije usmerene protiv takvog okruženja.

Šuvaković, dalje, određuje i status umetničkog dela i kaže da je to „značenjska i vrednosna odrednica umetničkog produkta u svetu umetnosti i kulture... kako je delo načinjeno, teorijski određeno, vrednovano i interpretirano“⁵³. On ovde razlikuje dve zamisli: umetničko delo kao izuzetnu tvorevinu koju stvara umetnik, drugim rečima, kao artefakt ili završen materijalni predmet, i umetnički rad kao objekat, situaciju ili događaj, odnosno, otvorenu situaciju koju publika recepcijom dovršava. Naravno, u teoriji umetnosti, kao i u različitim istorijskim razdobljima, postoji više određenja pojma umetničkog dela. Ipak, za razumevanje umetničkog spektakla najznačajnijim smatram ispitivanje stvaralačkog procesa kao

⁵² Miodrag Šuvaković: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 747

⁵³ Miodrag Šuvaković: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije*, SANU/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, str. 335

individualnog čina, sa jedne strane, i načina na koji je delo moguće doživeti od strane pojedinca, sa druge. Važno je, međutim, naglasiti da mi nije namera da se bavim psihologijom umetnosti, niti da ustanovljavam i objašnjavam mentalne procese umetnika, kao ni onih koji deluju kod percepcije umetničkog dela, već da osvetlim ideologiju na kojoj nastaje spektakl kao umetnička pojava.

Pojam ideologije je, kroz istoriju, najčešće dovođen u vezu sa vladajućim društvenim i političkim odnosima i raznovrsnim oblicima dominacije i moći, pa je dobijao različita značenja i bio tumačen na mnogo načina. U fenomenološkom smislu, za nastanak i razvoj ideologije potrebno je vreme u kome ona biva oblikovana, postajući odrednica kolektivnog mišljenja i, u krajnjem ishodu, konkretnog programa ili načela nekog pokreta, stranke ili režima. Istovremeno, svaka ideologija vezana je za teoretičara čija uverenja, stavovi ili vrednosti u najvećoj meri određuju njen oblik. Reč je, dakle, o proizvodu individualnog promišljanja koji, zbog različitih uticaja i usmerenja, biva kolektivno razvijan i primenjivan na oblike društvenog života. U teoriji, ovaj pojam se pojavljuje u osamnaestom veku u značenju nauke o idejama⁵⁴, sa željom da ideologija bude uspostavljena kao nadređena drugim naukama ili nadnauka koja se bavi analizom svih ljudskih ideja. Tokom devetnaestog, a zatim i početkom dvadesetog veka, ideologija je uspostavljena kao negativan, kritički ili polemički pojam, pa se njeno definisanje, razumevanje i tumačenje menja, u zavisnosti od teorijske perspektive.

Karl Marks (*Karl Marx*) razlikuje dva pojma ideologije. Sa jedne strane, on ideologiju posmatra kao sinonim za duhovnu proizvodnju, predstavljajući je kao nadgradnju koja obuhvata sva područja duhovne delatnosti čoveka – moral, religiju i nauku. Sa druge, ideologija označava iskrivljivanje stvarnosti, lažnu sliku društva koja zaslepljuje svoje članove i onemogućava ih da uoče protivrečnosti i

⁵⁴ Pojam ideologija prvi put se pojavljuje u vreme Francuske revolucije, a njegovim autorom smatra se Antoan Desti de Trasi (Antoine Destutt de Tracy). On je ideologiju razumeo kao nauku čiji su predmet proučavanja bile ideje i ideali u nameri da znanje odvoji od predrasuda.

sukobe interesa koji su već ugrađeni u postojeće odnose⁵⁵. Marks, dakle, objašnjava ideologiju kao pogrešnu, krivu, fetišiziranu ili lažnu svest ili spoznaju, slično odrazu u iskrivljenom ogledalu, povezujući je sa klasnom pripadnošću i interesima dominantnih grupa. Antonio Gramši (*Antonio Gramsci*) pod pojmom ideologija podrazumeva svest koja, primereno svojoj klasnoj ulozi, može da sadrži odrednice samoobmane i mistifikacije, ali koja nije samo iluzija i manipulacija nego „objektivna i aktivna stvarnost“. U svom najvišem značenju, tvrdi Gramši, ideologija predstavlja pogled na svet koji se indirektno izražava u umetnosti, pravu, privredi i svim drugim individualnim i kolektivnim manifestacijama života, ali koji može da dobije i negativno značenje i postane dogmatski skup apsolutnih i večnih istina⁵⁶. Karl Manhajm (*Karl Mannheim*) ideologiju shvata kao sadržaj mišljenja koje je društveno uslovljeno i koje se može razumeti samo ako se razume njegov društveni i istorijski razvoj. Ideologija se, tako, sastoji od uverenja i vrednosti vladajuće grupe koja i sebi i drugima prikriva stvarno stanje društva, i time ga smiruje i čini stabilnim. Manhajm razlikuje ovaj oblik ideologije od onog koji naziva utopijskim i prema kome je potpuna promena strukture društva važnija od podrške postojećem stanju stvari⁵⁷.

Važan pomak u promišljanju pojma ideologije nalazimo kod Luja Altisera (*Louis Althusser*). Odbacujući pojednostavljeni koncept ideologije kao iskrivljene svesti, ovaj teoretičar smatra da svest biva konstituisana u ideologiji i kroz ideologiju, koja zatim postaje neizbežna, večna i neuhvatljiva. Ideologija je doživljeni odnos prema svetu, smatra on, a biva realizovana u institucijama, njihovim ritualima i praksama, kao i kroz ideološke državne aparate koje je moguće podeliti na represivne i nerepresivne. Pod represivnim aparatima, Altise podrazumeva

⁵⁵ O pojmu ideologije Karl Marks piše u knjizi *The German Ideology* iz 1846. godine, prvi put objavljenoj na nemačkom 1932, prema Internet arhivi Marksa i Engelsa, http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_The_German_Ideology.pdf, 23. avgust 2011.

⁵⁶ O Gramšijevom razmatranju pojma ideologije koje iznosi u okviru svoje teorije hegemonije, videti na *Ideology and Cognition: notes towards a cognitive model of ideological formation*, <http://ideologyandcognition.com/?p=17>, 23. avgust 2011.

⁵⁷ O pojmu ideologije Manhajm piše u knjizi *Ideologija i utopija*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2007.

policiju i vojsku, dok u nerepresivne ubraja religiozne, obrazovne, političke i kulturne. Razumevajući, tako, umetnost kao deo ideologije, Altise smatra da ona istovremeno govori o ideologiji, ali je i njen sastavni deo⁵⁸. Razmatrajući, dalje, ovaj složeni pojam, Slavoj Žižek ideologiju posmatra kao snoliku konstrukciju koja nam ne dopušta da vidimo realno stanje stvari ili realnost kao takvu⁵⁹. Iako pokušavamo da se oslobodimo ideološkog sna otvarajući oči i odbacujući ideološke naočare, u potpunosti ostajemo svesni tog sna. Ideologija, dakle, nije nešto od čega je moguće pobeći, ograditi se ili distancirati. Zato je naše poimanje realnosti uvek je ideološko, smatra Žižek.

U poznim modernističkim i postmodernističkim teorijama kulture ideologija je definisana kao oblik društvene i simboličke proizvodnje zamisli, vrednosti i uverenja. Ideološki sistem, smatra Miško Šuvaković, čine tri elementa - simboličke reprezentacije zamisli, vrednosti i uverenja, zatim subjekt koji je društveno proizveden za te simboličke reprezentacije i, na kraju, društvena delatnost u kojoj subjekt ideologije izražava, prikazuje i sprovodi „svoje“ zamisli. U ideološkom i kulturološkom smislu, tvrdi dalje Šuvaković, ideologija je „relativno povezan i definisan skup zamisli, simboličkih predstava, vrednosti, uverenja i oblika mišljenja, ponašanja, izražavanja, prikazivanja i delovanja koji dele članovi socijalnih grupa, pripadnici političkih stranaka, državnih institucija ili društvenih klasa⁶⁰. U tom smislu, ideologijom umetnosti nazivaju se relativno celoviti sistemi „estetskih, umetničkih, tržišnih i političkih zamisli, vrednosti, uverenja, metode stvaranja i prezentacije dela u institucijama kulture i sveta umetnosti.“⁶¹

Zato je analiza stvaralačkog procesa, drugim rečima, porekla elemenata na kojima nastaje kreativni jezik, kao i ideja koje takav jezik transformišu u umetnički

⁵⁸ O Altiseovom razumevanju pojma ideologija videti u eseju „Ideologija i ideološki državni aparati“ iz 1971. godine, http://ebibliotekasocommunitas.files.wordpress.com/2010/05/altiser_ideologija-i-ideoloski-aparati-drzave.pdf, 24. avgust 2011.

⁵⁹ Miško Šuvaković: *Pojmovnik teorije umetnosti*, str. 320

⁶⁰ Ibid, str. 319

⁶¹ Ibid, str. 320

sadržaj, u direktnoj vezi sa motivima na kojima nastaje spektakl kao umetnička pojava. O ovoj temi Jožef Nađ kaže: „model ne dolazi ni iz koncepta ni iz drugih iskustava, nego iz samog sebe... Činim ono što nepresušno dolazi iz mene. Po sredi je stalna spremnost, stalna ispunjenost. Neprestano traje to emitovanje odnekud s visina, tu sam da ga odrazim ili propustim kroz sebe.“⁶² O Nađu, Nenad Prokić veoma jednostavno govori kao o autoru: „takav pozorišni izraz se protivi poređenju i svođenju na bilo koje vrste. Intimna mešavina muzike, slikarstva i arheologije. Muzika i dalje daje ritam, slikarstvo i dalje obezbeđuje vizuelne tonove, arheologija i dalje istražuje, sakuplja i spaja delove. Ali, to sve skupa, u pozorištu još nema svoje ime. Ni njemu samom još nema imena: on više nije ni koreograf, a nije ni reditelj. U nedostatku mogućnosti da jezikom odredimo ono što on jeste (što je verovatno osveta samog jezika), možda je najbolje nazvati ga autorom.“⁶³ Zanimljivo je i razmišljanje Tomija Janežiča koji smatra da je umetnik uvek sam u procesu rada, „jer predstava, ono suštinsko, ono važno, ono iz čega se rađa sve ostalo, ono o čemu ljudi ni ne znaju da postoji ili da treba da postoji, raste u toj samoći. I raste i treba da raste kada nitko ne zna, a i ne brine o tome šta će biti, i kada misli da zna, i kada misli da ne zna, i kada brine o tome, i kada su svi zbunjeni, i kada nitko ne veruje, i kada se svi plaše, i kada je sasvim drugačije, i kada netko vidi i kada nitko ne vidi...“⁶⁴. Primeri ova dva kreativna principa direktna su ilustracija načina rada koji ne traži oslonac u konceptu, tuđem iskustvu ili stereotipu, već postavlja suštinska pitanja u odnosu na stvaralački proces, ali i umetnost uopšte⁶⁵. Jasno je da primena ovakvog postupka ne dozvoljava nikakav kompromis, ni za umetnika (u svakom

⁶² Jožef Nađ u katalogu 38. BITEF-a, BITEF, Beograd, 2004, str. 19

⁶³ Nenad Prokić: „Razgovor sa čuvenim evropskom rediteljem Jožefom Nađem“, Ibid, str. 18

⁶⁴ Iz elektronskog pisma Radivoju Dinuloviću, 30. novembra 2007. godine

⁶⁵ O ovoj temi govori i Matko Botić u kritici predstave „Galeb“ Tomija Janežiča i izvođenju Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu: „U moru suvremenih interpretacija čehovljanskog kanona, Janežičev je opus s Galebom pojačan predstavom koja bez srama može stajati uz bok Goschevu Ujaku Vanji, Gotscheffljevu Ivanovu i Schillingovu Galebu. Novosadska predstava taj status ne zaslužuje stilskim inovacijama, domišljatim strategijama aktualizacije ili režijskim reinterpretacijama – njezin jedini zalog uspjehu čvrsta je odluka da se logika pisma slijedi nauštrb okova forme, bez straha da će rušenje apsolutnosti cjeline naštetiti lomljivom sadržajnom teretu. U zburkanom finalu drugog čina Janežičev glas probija se kroz metež s autoironičnom opaskom: Ovo nije Čehov! Dajte mi Čehova! Ovo nije Čehov! Nakon cjelovečernjeg druženja s novosadskim glumcima, ovakav Čehov izgleda kao jedini na kojega možemo pristati.“, <http://www.snp.org.rs/static/zagreb/ovo%20ni%20je%20cehov.html>, 9. mart 2013.

od navedenih značenja ovog pojma), ni za publiku kojoj se, u ovom slučaju, ne nude dizajnirani prizori već prostor spektakla koji, iznova, donosi nove mogućnosti za različita čitanja. U takvom prostoru, kaže Natalija Mihalkova, čovek nije sredstvo već cilj⁶⁶.

Druga tema, dejstvo koje spektakl proizvodi kod gledalaca, vezana je za ishod stvaralačkog procesa ili pitanje recepcije. Pod recepcijom ovde podrazumevam situaciju i proces percipiranja, čitanja i doživljaja umetničkog dela⁶⁷ u kome gledalac prima i obrađuje dobijene senzacije i informacije. Teoriji umetnosti svojstvena su tri modela recepcije umetničkog dela. Prvi se tiče direktne recepcije koja se odnosi na proces artikulacije percepcije, čitanja i doživljaja dela, drugim rečima, na direktan neposredan odnos konkretnog dela i posmatrača.⁶⁸ Drugi je vezan za produktivnu recepciju koju Šuvaković određuje kao „deo procesa ostvarenja i dovršenja umetničkog dela“⁶⁹. U ovom slučaju delo biva dovršeno tek suočavanjem sa publikom koja je aktivan učesnik njegove realizacije. Tipičan primer produktivne recepcije jeste pojam otvorenog dela koji u teoriju uvodi Umberto Eko (*Umberto Eco*). Pod ovim pojmom Eko podrazumeva delo koje dovršava recipijent ili izvođač, pa ono nije dato kao zatvoren koncept, već kao otvorena struktura koju svako od učesnika oblikuje na drugačiji način. Otvoreno umetničko delo pruža posmatraču i čitaocu uverenje da svet koji posmatra ili u kome čita delo nije unapred definisan i ne podrazumeva konačna rešenja. Radi se o okruženju u kome on, kao odgovoran saučesnik, neprestano dovodi u pitanje sve što je već stečeno i ustanovljeno ili daje nove predloge. U tom smislu, delo je otvoreno za stvaralačke dopune i integracije. Teoretičar Fredi Rokem ukazuje na još jedan aspekt recepcije dela tvrdeći da je percepcija publike „uslovljena, konstruisana ili formirana onim što akteri na pozornici mogu

⁶⁶ Natalija Mihalkova prema Nikiti Mihalkovu u filmu „Majka“, Moskva 2003. (RTS 2, 25. 4. 2011)

⁶⁷ Miodrag Šuvaković: *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, str. 290

⁶⁸ O teorijama recepcije umetničkog dela piše Nikola Dedić u tekstu „Estetika, komunikacija i teorija recepcije“, *Kultura*, broj 131, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2011, str. 23-39

⁶⁹ Miodrag Šuvaković: *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, str. 291

ili hoće da shvate, onim kako percipiraju sebe i (fiktionalni) svet oko njih⁷⁰, dodajući da modusi percepcije i vizuelnosti u umetnosti moraju biti istraživani i čak redefinisani u skladu s promenama tehnoloških i ekonomskih procesa koji utiču na umetničku produkciju. Tako, konačno, treći model recepcije umetničkog dela polazi od pretpostavke da je naš doživljaj dela uvek posredovan jezikom ili kulturom. „Recepcija u kulturi je istorija primanja i delovanja nekog umetničkog dela, autora ili tendencije u umetnosti na gledaoca, društvenu ili istorijsku formaciju publike, drugim rečima, posmatra se istorijski uticaj dela i modela njegovog primanja u konkretnim ili hipotetičkim uslovima“⁷¹. Jasno je, dakle, da je društveni kontekst u kome se odvija komunikacija na relaciji delo – gledaoci uvek uslovljena političkim, ekonomskim, ideološkim ili kulturnim fenomenima koji, u velikoj meri, utiču na recepciju spektakla. Ipak, bez obzira na navedene modele, najvažnije mesto u procesu umetničke komunikacije pripada doživljaju dela. Bilo da doživljaj posmatramo kao emocionalno stanje koje umetničko delo svojim izgledom (ili uticajem na druga čula) direktno uzrokuje kod publike, ili kao kompleksno egzistencijalno stanje nastalo percepcijom, čitanjem i razumevanjem dela, jasno je da je doživljaj najvažniji ishod stvaralačkog procesa, ali i veze između umetnika i publike.

Sve navedene teme i pojave, kao i karakteristike spektakla, važne su za kontekst u kome ovaj fenomen nastaje. One, takođe, određuju i usmeravaju perspektivu iz koje je moguće posmatrati i definisati spektakl kao umetničku pojavu. U tom smislu, umetnički spektakl moguće je definisati kao svaki unapred pripremljen javni događaj koji je izveden u realnom prostoru i realnom vremenu, uz upotrebu scenskih sredstava⁷². Ova definicija, međutim, zahteva detaljnu analizu pojedinačnih odrednica.

⁷⁰ Freddie Rokem: „Where to Look?: Spectator in the Modern Theatre“, MASKA, broj XVIII, 2-3 (80-81), *Vision and Visuality*, Ljubljana, 2003, str. 16

⁷¹ Miodrag Šuvaković: *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, str. 291

⁷² Ova definicija razvijena je u okviru nastave na Grupi za scenski dizajn Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Događaj

Polazeći od definicije Stivena Hokinga (*Stephen Hawking*) koji prostor-vreme određuje kao četvorodimenzionalni prostor čije su tačke događaji⁷³, mogli bismo da, praveći inverziju ove definicije, kažemo da je događaj osnovni element četvorodimenzionalnog prostora. U tom slučaju, iz prethodne definicije umetničkog spektakla možemo da eliminišemo pojmove „realan prostor“ i „realno vreme“ jer su i prostor i vreme već sadržani u pojmu događaj. Jasno je da Lesingovu podelu umetnosti na one koje se realizuju u prostoru (slikarstvo, vajarstvo, arhitektura) i one koje se odvijaju u vremenu (poezija, muzika), gde je pozorište specifična umetnost koja se realizuje i u prostoru i u vremenu, ne možemo više u potpunosti i doslovno primeniti. Ishod ovakvog razmišljanja je ideja da danas ne postoji ni jedno umetničko delo koje nije ostvareno u obe kategorije - iako slika, na primer, zauzima prostor, njena percepcija zauzima vreme, pa bismo mogli da smatramo da video igra, koja zauzima virtuelni prostor, zahvaljujući načinu korišćenja zauzima i prostor i vreme.

Javni

Osnovna dilema koju je ovde moguće postaviti odnosi se na razliku između javnog i privatnog karaktera prostora. Baveći se temom urbanog prostora, Lorens Halprin (*Laurens Halprin*) ustanovljava dva vida života savremenog grada: „jedan je javni i društveni, gde se sve odvija na otvorenom i međusobno se prepliće. To je život ulica i trgova, velikih parkova i javnih prostora, žive aktivnosti i uzavrelosti trgovačkih četvrti... Postoji, isto tako, i drugi vid života u gradu – privatni i povučen od sveta, lični, izdvojeni, život usredsređen na pojedinca, koji traži mir, zaklonjenost i povučenost.“⁷⁴ Ako bi pod pojmom privatnosti podrazumevali mogućnost ili pravo pojedinca ili grupe da lični život zadrže van dometa javnosti, jasno je da o tome danas teško da može biti govora. Znamo da *Google Earth* čini

⁷³ Stiven Hoking: *Kratka povest vremena*, Alnari, Beograd, 2002, str. 221

⁷⁴ Laurens Halprin: *Gradovi*, Građevinska knjiga, Beograd, 2001, str. 5

dostupnim detaljne snimke gradova, ulica, pa čak i kuća, da u Ujedinjenom Kraljevstvu postoji nekoliko miliona kamera⁷⁵ - „budnih očiju koje motre svoje stanovnike“⁷⁶, a da fenomen „Velikog brata“ ne označava samo pogled u život drugih ljudi, već i mogućnost samoprojektovanja i samoidentifikacije kroz živote drugih pa time i privid sopstvenog života. „Funkcionalnost spektakla sve više ide u pravcu 'javne dnevne sobe', gde se svi/mnoštvo osećaju kao kod svoje kuće (ulične gužve, šoping, političke akcije, mitinzi i protesti).“⁷⁷ Zato je o postojanju privatnog prostora veoma teško govoriti. Mogli bismo, dakle, da kažemo da je danas sve dostupno javnosti, ili da je svaki prostor javan.

Unapred pripremljen

Odrednica „unapred pripremljen“ ukazuje na potrebu ustanovljavanja i tumačenja veze između elemenata smišljenog i spontanog u jednom događaju. Svaki unapred pripremljen i do detalja isplaniran događaj kao što je, na primer, ceremonija otvaranja olimpijskih igara ili izvođenje pozorišne predstave, u sebi uvek sadrži elemente spontanog zato što nije moguće u potpunosti pripremiti i predvideti pojedinačne segmente događaja. Sa druge strane, svaka spontana akcija kao što je odlazak na posao, porodična ili poslovna večera ili šetnja ulicom, nužno podrazumeva „nastup“ koji je donekle promišljen i ogleda se u izboru odeće, stavu ili načinu verbalne komunikacije - dakle, podrazumeva upotrebu scenskih sredstava i scenskog načina mišljenja. Erving Goffman (*Erving Goffman*) uveo je u teoriju sociologije pojam dramaturške perspektive kao jedan od načina na koji je moguće proučavati društveni život⁷⁸. Koristeći pojmove „pozornica“, „glumac“ i „publika“ u metaforičkom smislu, Goffman je posmatrao i

⁷⁵ Tačan broj CCTV (Close Circuit Television) kamera u Britaniji nije sa sigurnošću utvrđen jer statistički rezultati pokazuju velike razlike. Tako prema istraživanju iz 2002. godine pod nazivom „CCTV in London“ (http://www.urbaneye.net/results/ue_wp6.pdf, 29. januar 2007.), u Britaniji ima više od 4 miliona CCTV kamera, dok je CCTV User Group u martu 2011. godine objavila nove rezultate koji su pokazali da u Britaniji postoji 1.8 miliona kamera (<http://www.politics.co.uk/reference/cctv>, 26. septembar 2012).

⁷⁶ <http://www.politics.co.uk/reference/cctv>, 26. septembar 2012.

⁷⁷ Miroslava Lukić-Krstanović: Op. cit, str. 148

⁷⁸ Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Edinburg, 1956, *Preface*

analizirao kompleksnost društvene interakcije, objašnjavajući „način na koji pojedinac u svakodnevnim situacijama predstavlja sebe i svoje aktivnosti drugim ljudima, načine kojima rukovodi i vrši kontrolu nad utiscima koje oni o njemu formiraju, kao i sve ono što bi mogao, ili ne, da uradi dok nastupa pred drugim ljudima“⁷⁹. Po njemu, društvena interakcija je veoma slična pozorišnoj, a ponašanje ljudi u svakodnevnom životu blisko je scenskom nastupu glumaca. Istovremeno, publiku čine drugi pojedinci koji to izvođenje posmatraju i na njega reaguju. Uspostavljajući analogiju sa pozorišnom predstavom, ovaj autor u društvenoj interakciji razlikuje „prednji front“ ili deo pozornice na kome glumci nastupaju pred publikom, i „zadnji front“ ili zadnju binu gde svako može da bude ono što zaista jeste, oslobađajući se uloge ili identiteta koji prihvata tokom nastupa. Primenjujući perspektivu pozorišne predstave i dramaturške principe koje odatle izvodi, Gofman, zapravo, ustanovljava dramaturški model društvenog života.

Ovde je zanimljivo pomenuti i knjigu „Nenasilna borba u 50 tačaka“⁸⁰ u kojoj autori, kroz prikaz strategije nenasilne borbe na način veoma blizak marketinškoj teoriji, detaljno opisuju i objašnjavaju alate korišćene devedesetih godina dvadesetog veka u Srbiji u različitim javnim i, naizgled, neplanskim akcijama. Na taj način, i formalno je osvetljen karakter događaja koji su obeležili život Beograda u tom periodu – od martovskih demonstracija i zasedanja Terazijskog parlamenta 1991. godine, do studentskog protesta i političkih događaja 1996. i 1997. godine. O svom pristupu autori kažu: „akcije prerastaju u kampanju. Kampanja je strateški planiran i realizovan niz nenasilnih akcija usmeren ka vašoj ciljnoj grupi... Svaka javna akcija treba da je deo šireg postignuća ili kampanje, a vaša strategija treba da objasni kako izvesne akcije doprinose izgradnji kampanje i logično ih poveže u organizovanu aktivnost“⁸¹. Pozivajući se na tipologiju koju je ustanovio Džin Šarp (*Gene Sharp*), autori dele nenasilne

⁷⁹ Ibid, *Preface*

⁸⁰ Srđa Popović, Andrej Milivojević i Slobodan Đinović: *Nenasilna borba u 50 tačaka*, Samizdat, Beograd, 2007.

⁸¹ Ibid, str. 76

akcije na tri opšte kategorije u koje spadaju protesti i ubeđivanje (poput marševa, isticanja simbola ili bdenja), nesaradnja (kao što su bojkot proizvoda ili neplaćanje poreza) i intervencije (zaposedanje, straže ili štrajk glađu). Jasno je da su u svakoj od ovih akcija i njihovih „činova“ ulični protesti u Beogradu, osim spontanih elemenata, uvek sadržali i pripremljene i promišljene delove. Knjiga o nenaslinoj borbi postala je pravi primer udžbenika koji je, sa sličnim idejama i ishodima, veoma uspešno korišćen u mnogim drugim zemljama.

Scenska sredstva

Videli smo da je u odrednici „unapred pripremljeno“ sadržan i pojam „scensko“. Upotreba scenskih sredstava u pozorišnoj praksi podrazumeva artikulaciju fizičkog prostora za igru i dizajn dekora, kostima, zvuka i svetla, objedinjenih u zajedničkom procesu stvaranja pozorišne predstave. Van prostora pozorišta, upotreba scenskih sredstava ili scenski način mišljenja označava primenu logike pozorišta na druge umetničke discipline, ali i život uopšte. Scena⁸² je, tako, mesto događaja, stvarni ili zamišljeni čin, situacija tretirana kao objekat posmatranja, grafička ili fotografska predstava viđenog, kontekst ili okruženje u koje je nešto postavljeno. U tom smislu, svaki prostor, fizički ili psihološki, koji podrazumeva scenski način mišljenja može biti tretiran kao scena.

Rezultat ove analize jeste svođenje definicije spektakla na novu, koja bi trebalo da glasi – svaki događaj je spektakl. Ili, drugim rečima, svaki događaj može biti posmatran kao scenski. U tom kontekstu, još jednom bih želela da naglasim da

⁸² U pozorištu, scena predstavlja segment dramskog teksta ili scenske radnje, odnosno, najmanju fabularno-tematsku jedinicu u razvoju dramske radnje. Po Rečniku književnih termina, moguće je definisati na osnovu spoljnih znakova izmene dramske situacije „kao promenu ličnosti na pozornici, izlazak jedne i ulazak druge ličnosti, s tim što pozornica nikada ne sme da ostane prazna.“ Scena predstavlja i deo pozornice na kome se odvija radnja. Irena Šentevska određuje scenu kao „materijalni i institucionalizovani prostor izvođenja (njegov konstruisani i konvencionalni kontekst), bilo kakvog da je izgleda i na bilo kojem mestu da se nalazi. To znači da je scena javni prostor na kojem izvođač ne izvodi svoj 'performans' privatno, za samog sebe, već isključivo u suočenju s publikom koja taj prostor prepoznaje i prihvata kao institucionalno određen (determinisan u 'sistemu umetnosti' kome pripada).“; *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, str. 700-701

se moje tumačenje i razumevanje umetničkog spektakla zasniva, pre svega, na ideji koja ne polazi od izražajnih sredstava, koliko god ona bila važna u ukupnom umetničkom oblikovanju dela i njegovom doživljaju. Sredstva nisu ni polazište, niti cilj umetničkog procesa, već alat kojim se formuliše poruka zasnovana prvenstveno na ličnom, a u određenim slučajevima, i na grupnom ili kolektivnom stavu. Ne radi se, dakle, o traganju za formom, već, kako to vidi Piter Bruk (*Peter Brook*), o konačnoj proverbi: „kada posle mnogo godina razmišljam o nekom uzbudljivom pozorišnom iskustvu, u svom sećanju nalazim utisnutu srž... Ne nadam se da ću se setiti tačnih značenja, ali iz srži mogu da rekonstruišem niz značenja... Nekoliko časova može popraviti moja razmišljanja za ceo život. Ovo je skoro, ali ne sasvim nemoguće postići“⁸³. Pozorište bi zato, kao najrazvijeniji i najizloženiji oblik spektakla, moglo biti označeno kao sredstvo za sveobuhvatno proučavanje života, ljudskih odnosa i društvenih kretanja..

2. Spektakl kao društvena pojava

Novi društveni odnosi, zasnovani na ekonomskom i tehnološkom razvoju, usloveli su pojavu društva spektakla kao osnovnog, a u mnogim slučajevima i jedinog određenja kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog veka. Organizujući društvo prema sopstvenim ciljevima, ekonomija je omogućila spektaklu da postane najznačajniji društveni proizvod a, zatim, i da podredi ljude novim životnim pravilima. „Čini se da ćemo živeti u nekom fiziološki i mentalno novom prostoru, još čvršće okovani zidovima, nekim nevidljivim medijskim stegama i kulisama, potpuno novim dekorom, ali i onim nevidljivim digitalnim, lavirntnim ogradama u svetu koji će uvažavati samo jedan jezik sporazumevanja“⁸⁴ – jezik spektakla.

⁸³ Piter Bruk: *Prazan prostor*, Laris, Beograd, 1995, str. 157

⁸⁴ Nikola Cekić, Mirjana Anđelković i Petar Mitković: „Križa identiteta grada ili nestanak javnog, urbanog čoveka“ u Zborniku radova *Spektakl...*, str.118

Dominacija robe

Pojam društva spektakla u teoriju je uveo Gi Debor (*Guy Debord*) još 1967. godine, objavivši istoimenu filozofsko-sociološku studiju koja je imala izuzeno veliki uticaj na razumevanje i tumačenje ovog fenomena. Debor objašnjava nastanak društva spektakla uspostavljenjem razlike između „viška preživljavanja“ i „povećanog preživljavanja“, drugim rečima, pomeranjem od male, zanatske proizvodnje ka masovnoj proizvodnji, nastaloj u želji da se prevaziđe oskudica. Ekonomski rast oslobodio je ljude od brige o elementarnom preživljavanju, ali je formiranje nezavisnog tržišta podredilo čitavu zajednicu uslovima koje diktira ekonomija. Tako se, po Deboru, ljudsko ostvarenje više ne izjednačava sa onim što neko jeste, već sa onim što ima. U tom smislu, kao jednu od osnovnih odlika društva spektakla možemo smatrati dominaciju robe. O tome Debor kaže: „spektakl je stupanj na kojem roba uspeva da kolonizuje čitav društveni život. Komodifikacija nije samo vidljiva: mi više ne vidimo ništa drugo. Svet koji vidimo je svet robe.“⁸⁵

Izmenjeni društveni odnosi značajno su uticali i na drugačiju ulogu radnika koji je, nakon završenog radnog dana, postao potrošač. U ponašanju radnika-potrošača, njegovim potrebama i očekivanjima došlo je do suštinskih promena – želje, interesovanja, stremljenja i nezadovoljstva postali su preusmereni sa aktivne društvene i političke uloge na kupovinu i sticanje dobara. Kao rezultat, jedan od osnovnih ciljeva savremenog potrošača postala je kupovina robe koja mu nije potrebna za zadovoljenje osnovnih životnih potreba. Nепrekidna proizvodnja i obilje proizvoda stvorili su naviku potčinjavanja, pa je potrošač, prihvatajući ponuđenu ulogu, ostvarenje osnovnih potreba zamenio stvaranjem lažnih. Na taj način upotrebna vrednost proizvoda prestala je da bude kriterijum izbora, roba je sama sebi postala svrha, a jedina stvarna potreba postala je potreba za novcem. U tom procesu, začaranom i „zarobljenom“ potrošaču podršku su počeli da

⁸⁵ Gi Debor: *Društvo spektakla*, Blok 45, Beograd, 2003, str. 32

pružaju svi – prodavci, dizajneri i marketinške agencije, podstičući kupovinu, kreirajući nove modele proizvoda i smišljajući kampanje za njihovu promociju.

Kultura i kulturna politika takođe su podvrgnute zakonima tržišta. Vrednovanje kulturnih i umetničkih sadržaja kao potrošnih dobara omogućilo je zamenu autentičnih ostvarenja proizvodima koji su nastali kao rezultat trenutne potražnje. Zahvaljujući pobedi tržišne logike kultura i umetnost postale su važna roba društva spektakla, a materijalna vrednost ustanovljena je kao značajnija od umetničke. Istovremeno, potrošač je postao pasivan posmatrač umetnosti, počeo je da prihvata sve umetničke izraze na isti način, kao i da troši sve što mu je ponuđeno. Zato je nemogućnost umetničke komunikacije u društvu spektakla najjednostavnije objasniti nemogućnošću komunikacije u celini.

Važnu ulogu u procesu uspostavljanja dominantne pozicije robe, preuzeli su mediji. Po Fransisu Balu (*Francis Balle*), osnovni zadatak medija jeste uloga posrednika između „mandarina“ i „trgovaca“⁸⁶. Zauzimajući međuprostor koji bi trebalo da obezbedi distancu između stručnjaka-pojedinca i publike, zadatak medija jeste da ukažu na činjenice, prenesu informacije i prikažu događaje, u čemu nijedan glas ne sme da nadjača drugi. Uspostavljajući odnos razdvajanja, ali ne i suprostavljanja između ova dva sveta, mediji bi trebalo da omoguće prostor za slobodu mišljenja, zasnovanog na prethodno stečenom znanju. Logika tržišta se, međutim, uvukla u sve oblasti društvenog života, obuhvatajući i prostor medija koji su, umesto posredničke, preuzeli stvaralačku ulogu i prešli na jednu od navedenih strana. Okrenuti ka tržišnom načinu mišljanja mediji su, na taj način, ostvarili značajan doprinos društvu spektakla i uključili se u proces izjednačavanja vrednosti.

⁸⁶ Francis Bal: *Moć medija*, Clio, Beograd, 1997.

Proces vrednovanja

O ovoj, drugoj, važnoj karakteristici društva spektakla, Pjer Burdije (*Pierre Bourdieu*) kaže: „jedna od najčešćih strategija sastoji se u tome da se... stave jedni pored drugih... neosporna vrednost i jedna neosporno sporna vrednost, i sve to u nastojanju da se izmeni sama struktura vrednovanja“⁸⁷. Zahvaljujući obimnoj proizvodnji, dogodile su se suštinske promene u procesu donošenja odluka potrošača. Nekada sudbinska odluka koju je trebalo doneti prilikom opredeljenja za jednu vrstu proizvoda, u koju je ulagano dugotrajno istraživanje i stručno znanje, postala je samo jedna u nizu sličnih odluka koje potrošač donosi svakodnevno. Poznavanje neke oblasti nije više bilo neophodno da bismo formirali mišljenje – cena probe i neuspeha nije više bila velika. Tako je potrošač glavni oslonac našao u iskustvu a ne u znanju, postajući u potpunosti zavisn od dostupnosti informacija putem različitih medija. Tradicionalni simboli vrednosti koji su nekada posmatrani kao vrhunski ideali, postali su dostupni velikom broju ljudi, a simbol nekadašnje žudnje zamenjen je lako dostupnom robom. Ovakav odnos prema proizvodu ključno je uticao na izmenjen karakter samog procesa vrednovanja – promenom pravila u zavisnosti od potreba i okolnosti, sve je postalo podjednako vredno i podjednako tačno. Obilje informacija, hiperprodukcija slika, kao i brzina kojom se pred nama pojavljuju i smenjuju, omogućilo nam je da postanemo površni, oslanjajući se na opšte i nepouzdate izvore. Na taj način, kvantitet je postao osnovno merilo vrednosti.

Značajnu ulogu u ovom procesu dobilo je javno mnjenje ili, po rečima Eriha Froma (*Erich Fromm*), osvajanju ličnog identiteta zasnovanom na osećanju bezuslovnog pripadanja masi⁸⁸. Prema različitim istraživanjima javnog mnjenja, vrednovanje jednog proizvoda u najvećoj meri zavisi od toga da li će taj proizvod prihvatiti većina korisnika. Na taj način potrošač dobija potvrdu sopstvenog

⁸⁷ Pjer Burdije: *Narcisovo o gledalo*, Clio, Beograd, 2000, str. 79

⁸⁸ Erih From: „Osećanje identiteta – individualnost nasuprot konformizmu gomile“ u knjizi *Zdravo društvo*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 51-53, prema <http://filozofija.differentia.co.yu/skriptarnica/from-individualnost.htm>, 28. januar 2007.

izbora koji je za njega, prethodno, već napravio neko drugi. „Tržište je u medije uvelo vladavinu mnoštva mišljenja čija je logična posledica *relativizam* u kojem sve postaje vredno, što znači da više ništa ne vredi. Svako ima svoju istinu, svoj ukus, svako svoju nagodbu sa Bogom ili sopstvenom savešću.“⁸⁹ Budući da je odgovornost samostalnog donošenja odluke postala prevelika, mišljenje većine ustanovljeno je kao jedina poželjna i moguća istina. Tako informacija više ne prethodi javnom mnjenju, već ga sledi, postajući komentar mišljenja koje su, prethodno, zabeležili istraživači tržišta. Izmenjen sistem vrednovanja promenio je i naš odnos prema toleranciji koja je postala „obaveza netolerantnog ponašanja prema svima onima koji nisu odustali od toga da biraju i koji se i dalje usuđuju da hijerarhizuju lepo i dobro da bi mogli da kažu šta je najbolje a šta najgore, a šta najlepše ili manje lepo... ovo je era u kojoj svi možemo biti geniji“⁹⁰.

Značajan doprinos medija društvu spektakla dala je i pojava „medijskih intelektualaca“⁹¹ ili „mandarina na dugme“⁹². Ovaj fenomen označio je pojavu stručnjaka koji nisu bili spremni da vrednosti struke odmere sa kolegama u profesionalnom polju delovanja, već su se opredelili za proveru u javnosti putem medija, posebno televizije. Preuzimajući ulogu predstavnika neke discipline, medijski intelektualci zastupali su istinu koja je zvanično već bila prihvaćena od strane većine. Obezvređujući autonomiju profesionalnog polja, smatra Burdije, doveli su u pitanje stečena i naučno potvrđena znanja i prilagodili ih trenutnim potrebama. Medijski intelektualci prihvatili su ulogu saučesnika u borbi koja nije zasnovana na činjenicama i naučnim instrumentima, već na priznanju popularnosti, nivou gledanosti, javnom mišljenju i opšem sudu. Zato je spektakl „neprekidan, potpun i besraman... ljudi se pred kamerama pretvaraju u *borderliners*, to jest u 'pogranične stanovnike'. Oni žive na liniji koja razdvaja san

⁸⁹ Fransis Bal: Op. cit, str. 13

⁹⁰ Ibid, str. 83

⁹¹ O ovom pojmu piše Pjer Burdije u knjizi *Narcisovo ogledalo*.

⁹² O ovom pojmu piše Fransis Bal u knjizi *Moć medija*.

od jave, istinito od lažnog, televiziju od realnosti i gledaoce od učesnika, tako da je konfuzija potpuna.“⁹³

Uspostavljanje novog prostor-vremena

Zahvaljujući razvoju i upotrebi digitalne tehnologije, uspostavljeno je novo prostor-vreme kao još jedna dominantna karakteristika društva spektakla. Tehnologija je omogućila „širenje auditorijuma na proizvoljnu veličinu, određenu praktično samo svojstvima spektakla, odnosno, njegovom temom, njegovom privlačnošću, spektakularnošću. Nema više ni granica u mogućnostima transporta ljudi do mesta spektakla i njihovog fizičkog smeštanja, zahvaljujući čemu svaki spektakl može da se vidi i čuje, ako treba i u istom trenutku, bilo gde u svetu.“⁹⁴ U novom, spektakularnom prostor-vremenu nestale su sve prethodno ustanovljene granice, kao i prepreke za razmenu ljudi, robe, kapitala i ideja. U društvu u kome je došlo do ukрупnjavanja robnih marki i njihove dostupnosti u gotovo svim delovima sveta, gde preovlađuju ekranske slike koje informacije i događaje čine lako dostupnim, ali i brzo zaboravljenim, u takvom društvenom okruženju prostor je postao apstraktan, a vreme spektakularno. Sa druge strane, uklanjajući svaku geografsku i vremensku udaljenost, tvrdi Debor, društvo spektakla proizvelo je novu unutrašnju udaljenost u obliku spektakularnog odvajanja, stvarajući društvo usamljenih pojedinaca. Spektakl, smatra on, „dovodi izolovane pojedince u blizak kontakt, ali samo kao izolovane pojedince“⁹⁵.

⁹³ Fransis Bal: Op. cit, str. 103

⁹⁴ Miomir Mijić: „Od tehnologije spektakla do soektakla tehnologije“ u Zborniku radova *Spektakl...*, str. 23

⁹⁵ Gi Debor: Op. cit, str. 107

Odnos stvarnosti i sveta slika

Jasno je da je zahvaljujući razvoju potrošačkog društva i dominantnom uticaju medija masovne komunikacije, uloga slike postala ključna u formiranju uverenja i stavova, ali i društvenog ponašanja. Gledanje, nekada aktivan proces pomoću koga smo saznavali, proveravali, poredili i računali⁹⁶, u društvu spektakla postalo je pasivno. Razumevanje i tumačenje slike, tako, nije više vezano za proučavanje odnosa između objektivnog i subjektivnog, već ukazuje na drugačiju stvarnost u kojoj se krećemo: „spektakl nije samo skup slika, to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama“⁹⁷. U tom procesu predstava je postala važnija i dominantnija od realnosti, dok je slika ustanovljena kao vrednost po sebi i aktivan tvorac stvarnosti koji, samim činom prikazivanja, utiče na realan život umesto da ga beleži. Slika je, tvrdi Dejan Sretenović, magična reprodukcija stvarnosti koja uspostavlja novi sistem apstraktnih odnosa između individua i stvari, namećući ih kao realne⁹⁸. U konačnom ishodu za pojedinca, život je postao ogromna akumulacija prizora, a spektakl „inverzija života, nezavisno kretanje neživota“⁹⁹.

Ključna moć slike ogleda se u njenom stvarnosnom efektu¹⁰⁰ prema kome postoji samo ona stvarnost koja je prikazana putem slike – događaja nije bilo ukoliko nije snimljen i predstavljen u medijima. Pitanje medijske cenzure ili odabira istine koja će biti prikazana, još jedno je važno pitanje aktivnog učešća slike u stvaranju realnosti. Primera za ovu temu ima mnogo, posebno ukoliko se setimo neposredne istorije ratovanja na tlu bivše Jugoslavije. U tom smislu, sasvim je jasno da je vladavina znakova zamenila raspravu o idejama, dok su, istovremeno, brzina smenjivanja prizora i nedostatak vremena za razmišljanje,

⁹⁶ Ian Jeffrey: *Photography: a Concise History*, Tames and Hudson, London, 1981, str. 26

⁹⁷ Gi Debor: Op. cit, str. 17-18

⁹⁸ Dejan Sretenović: „Istorije pogleda“ u katalogu izložbe *Scene pogleda/The Gaze Scenes*, Soros centar za savremenu umetnost, Paviljon Veljković/Cinema Rex, Beograd, 1995, stranice nisu numerisane

⁹⁹ Gi Debor: Op. cit, str. 17

¹⁰⁰ Pjer Burdije: Op. cit, str. 36

odredili sliku kao „instrument poraza misli“¹⁰¹. Fenomen stvarnosnog efekta slike vidljiv je i u procesu pretvaranja realnih događaja u medijske spektakle u kome se kod publike stvara iluzija prisustva scenskom događaju. Direktni televizijski prenos američkog bombardovanja Persijskog zaliva u Iraku 1991. godine, omogućio je prvi put u istoriji medija masovnih komunikacija uvid u događaje koji su ličili na predstavu, pa je granica između stvarnog i imaginarnog postala gotovo nepostojeća. Na ovaj način, slika u društvu spektakla ustanovljena je kao dominantno sredstvo stvaranja potpuno nove realnosti.

Zavodljivost reklame

Očigledno je da spektakl predstavlja fascinaciju, trenutak u kome slika više „nije ono što zidove čini veselijim ili ih ukrašava, ona je ono što briše zidove, briše ulice, fasade i svu arhitekturu, briše svaki oslonac i svaku dubinu, i... upravo nas ta likvidacija, ta resorpcija u površinu... čini da zapadnemo u tu zapanjenu, nadstvarnu euforiju, koju ne bismo zamenili za bilo šta drugo, a koja je prazan i neodoljiv oblik zavođenja.“¹⁰² Jasno je, takođe, da se potrošačko društvo u najvećoj meri oslanja na reklamu kao na oblik zavođenja. Stvaranje novih potreba potrošača, kao i oživljavanje već postojećih, zavise ključno od reklame, odnosno, od prisutnosti proizvoda u slici koja svakodnevno stiže do potrošača. Dilema „da li jednu stvar želimo zato što su nas u to pomoću komunikacije ubedili ili samo prihvatamo komunikaciona ubeđivanja koja se odnose na stvari koje smo već želeli“¹⁰³ prestala je da bude relevantna. U društvu spektakla, fascinacija reklamnim porukama i prizorima zasniva se na „stapanju svih virtuelnih načina izražavanja“¹⁰⁴. Tako je, govor reklame postao nosilac implozije smisla, kako to vidi Žan Bodrijar, uspostavljajući jednakost svih, nekada različitih, znakova.

¹⁰¹ Fransi Bal: Op. cit, str. 62

¹⁰² Žan Bodrijar: *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 96

¹⁰³ Umberto Eko: *Kultura, informacija, komunikacija*, Op. cit, str. 203-204

¹⁰⁴ Žan Bodrijar: Op. cit, str. 91

Zahvaljujući nestajanju tradicionalne upotrebne vrednosti proizvoda došlo je do transformacije pristupa potrošaču, pa je pojava emocionalnog brendiranja¹⁰⁵ označila usmerenost ka potrošaču kao pojedincu. Tako, na primer, avion nije više posmatran kao prevozno sredstvo, već kao veza sa ponudama turističkih agencija, dok je hrana, nekada povezivana sa neprijatnim i dugotrajnim poslovima pripremanja jela u kući, postala asocijacija za čulno uživanje. Prema ovakvom pravilu zavođenja, uspešan plasman proizvoda ili usluge, podrazumeva uspostavljanje emocionalnog dijaloga sa potrošačem, neprekidnu prisutnost proizvoda i njegovu vidljivost u javnosti, kao i uspostavljanje veze sa svakodnevnim životom kupca. Reč je, zapravo, o udelu reklame u svesti i emocijama potrošača, ali i ponudi zadovoljavajućih rešenja za „poboljšanje“ njegovog života. Reklama je, tako, dobila mogućnost da svakog dana osvaja nove prostore. „Lekari naših duša ne moraju više, kao u Frojdovo vreme, da leče probleme nastale usled potiskivanja, već da se bave 'psihičkom prazninom' nalik 'rupi' u našoj duši.“¹⁰⁶

Još jedan način drugačijeg pristupa savremenom potrošaču označila je i pojava vizuelne trgovine (*visual merchandising*) ili prodaje izlaganjem. Radi se o specifičnom predstavljanju robe koje treba da bude atraktivno i odlučujuće privlačno za pogled potencijalnog kupca. Vremenom, sa nastankom velikog broja novih robnih marki, repositioniranjem postojećih, zaoštavanjem tržišne konkurencije i sve većim cenama zakupa prostora, značaj ovakve vrste trgovine postao je veliki. Estetizacija, dominantna za ovakvu vrstu „postavke“ u izlozima radnji, preselila se i u unutrašnjost prodavnica i postala metod kreiranja ukupnog identiteta robne marke. U osnovi ovakve trgovine nalazi se prodaja robe vizuelnim sredstvima koja, osim reklame, podrazumava i dizajn izloga, ali i prodajnih postavki u unutrašnjosti radnje. Ovakav izlog se „najupečatljivije reprezentuje u minimalistički aranžiranim vitrinama poznatih marki visoke mode, trgovinama umetnina, antikvarijatima i uopšte buticima ekskluzivne robe... to su

¹⁰⁵ Mark Gobe: *Emocionalno brendiranje: nova paradigma povezivanja brenda sa ljudima*, Mass International, Beograd, 2006.

¹⁰⁶ Fransis Bal: Op. cit, str. 103

oni u kojima nisu izložene cene. Oni daju osnovnu informaciju o trendu i omogućavaju da se nasluti stil tekuće sezone. Time odaju i svoju edukativnu ambiciju, određuju 'in' i 'out' potrošače i u načelu su klasno opredeljeni.“¹⁰⁷ Povezujući vizuelnu trgovinu sa ukupnim profitom radnje, koncept prezentacije proizvoda dobio je scensku vrednost ili smišljenu sceničnost koja je direktno i nedvosmisleno ušla u službu potrošačkog društva.

Diverzija

Debor smatra da je upravo spektakl poistovetio društvo sa idologijom. Za njega, spektakl predstavlja vrhunac idelogije jer najpotpunije otkriva i izražava suštinu svih ideoloških sistema¹⁰⁸. Ne možemo, dakle, da pobegnemo od činjenice da živimo u društvu spektakla. U takvoj situaciji jedan od mogućih izbora za svakog pojedinca jeste saglasnost sa postojećim društvenim okvirom i opšteprihvaćenim načinom mišljenja i delovanja. Drugačija perspektiva, međutim, ukazuje na polje delovanja koje Debor naziva diverzijom – to je aktivnost koja odvraća, stimuliše, zavarava i odvlači pažnju: „diverzija je suprotnost citatu... fleksibilni jezik antiideologije“¹⁰⁹. Radi se, dakle, o sposobnosti svakog pojedinca da praveći individualnu revoluciju na planu mišljenja, dovede u pitanje sve što je ustanovljeno kao opšta ili zvanična istina. Istovremeno, radi se i o sposobnosti, ali i hrabrosti, da mislimo kreativno, zalažući se za vrednosti koje ruše postojeće tabue. To je veština drugačijeg shvatanja savremenog života. Stvarnost uspostavljanja takvog okruženja jasno ukazuje na mogućost izbora ili na „lične mape pomoću kojih tražimo izlaz iz ovog privida koji nam se nameće kao jedina stvarnost“¹¹⁰.

¹⁰⁷ Miloš Bobić: „Izlog“, Vreme br. 685, 19. februar 2004, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=368738>, 26. septembar 2012.

¹⁰⁸ Gi Debor, Op. Cit, str. 130

¹⁰⁹ Ibid, str. 126

¹¹⁰ Aleksa Golijanin u pogovoru knjige Gija Debora: Ibid, str. 138

3. Pozorište kao najsloženiji oblik umetničkog spektakla

Reč pozorište je homonim koji, istovremeno, označava najmanje tri pojma - umetničku formu, društveni oblik komunikacije i fizički okvir u kome se ostvaruje pozorišna umetnost. Takođe, ovaj pojam označava i instituciju u kojoj se odvijaju različiti, ali međusobno povezani, umetnički, tehnički i operativni postupci i procedure koji su određeni pripremom, produkcijom i realizacijom scenskih događaja. Delovanje ovakve institucije definisano je i njenim zalaganjem za određene umetničke ideje, vrednosti i stavove, a gotovo uvek je „podvrgavano pravilima koja su nametali oni koji su pozorište finansirali.“¹¹¹ Bez obzira na oblik vlasništva nad pozorišnom institucijom, državna vlast uvek je imala mogućnost da različitim zakonima, pravilima ili kulturnom politikom uslovi njegov rad. Posebno mesto ovde zauzima i pitanje vlasništva nad prostorom pozorišne igre i vremenom pozorišne predstave koje uspostavljaju „grupe ljudi i pojedinci uključeni u proizvodnju igre i njezino vlasništvo“¹¹², pa se ovaj odnos dodatno usložnjava, utičući u značajnoj meri na društvenu, idejnu i estetičku percepciju pozorišne institucije.

Pozorište kao umetnička pojava

Ako bismo se vratili na Lesingovu klasifikaciju umetničkih disciplina, videli bismo da se suštinska odlika pozorišnog jezika ogleda u tome što njegove poruke komuniciraju i u vremenu i u prostoru paralelno. Dramski tekst ili muzika predstavljaju elemente ovog jezika koji pretežno pripadaju komunikaciji u vremenu, dekor, kostim ili osvetljenje delovi su komunikacije u prostoru, dok pokret pripada trećoj grupi elemenata koji sintetizuju oba polja i predstavljaju specifičnu odliku pozorišnog jezika. „Najsuštinskije su za teatar one umetničke forme u kojima se, kao u pokretima glumca, prostor i vreme ne daju odvojiti.

¹¹¹ Milena Dragičević-Šešić i Branimir Stojković: *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2003, str. 107

¹¹² Slobodan Prosperov Novak: *Planeta Držić*, Cekade, Zagreb, 1984, str. 14

Teatar je u punom smislu četvorodimenzionalna umetnost...¹¹³. Kompleksan karakter pozorišta ogleda se i u tome što se u njemu susreću i preklapaju veoma različite umetničke discipline. U tom smislu, pozorište je „složena umetnost, koja u sebi sadrži elemente svih ostalih umetnosti, to jest književnosti, muzike, slikarstva, skulpture i arhitekture, te umetnost glume koja nije niotkuda preuzeta i predstavlja specifičnu karakteristiku pozorišta.“¹¹⁴

Jasno je da je postojanje pozorišta kao umetničke forme pretpostavka za nastanak pozorišne predstave kao umetničkog dela. Pod pozorišnom predstavom ovde podrazumevam svaki unapred pripremljen javni umetnički događaj čiji je zadatak da izgradi umetnički čin u kome izvođači i gledaoci, kroz estetsku ili etičku komunikaciju, ostvaruju zajednički doživljaj emocionalnog pročišćenja ili katarze. Za Pitera Bruka pozorišna predstava je umetnost za koju nije dovoljno da se „bori jedino umetnik čijoj je strasti neophodna, jer ona predstavlja njegov život“.¹¹⁵ Nije dovoljno, kaže dalje on, da samo pisci i glumci dožive ovu prisilnu neophodnost – „publika je takođe mora osećati... Teža strana kreativnog rada sastoji se u tome da se i u publici izazove jedna neporeciva glad i žeđ“.¹¹⁶ O svom shvatanju pozorišta Pamela Hauard kaže: „Pozorište je svuda gde postoji neka tačka susreta između izvođača i njihove potencijalne publike“¹¹⁷. U takvom prostoru i ostvarenjem takvog kontakta, smatra ona, pozorište gradi svoju umetnost. Zato je pitanje publike, kao jedini zajednički element svih formi teatra, jedno od najsloženijih pitanja pozorišne predstave i pozorišne umetnosti uopšte.

Pod pojmom publike u najširem smislu reči možemo da posmatramo grupu jedinki okupljenu u određenom prostoru i vremenu, sa idejom da prisustvuje odabranom scenskom događaju. Pod publikom, naravno, nikada ne

¹¹³ Vjačesla Ivanov: „Gledalište i scena“ u zborniku radova Ognjenke Milićević (ur): *Prostor-dramsko lice*, Sterijino pozorište, Novi Sad, 1980, str. 124

¹¹⁴ *Rečnik književnih termina*, str. 589

¹¹⁵ Piter Bruk: Op. cit, str. 152

¹¹⁶ Ibid, str. 153

¹¹⁷ Pamela Hauard: Op. cit, str. 21

podrazumevamo pojedinca, već je posmatramo kao kolektivnu pojavu, kao „grupu sasvim različitih ljudi koji su odlučili da rade istu stvar iste večeri, i zajedno uđu u prostor zvani pozorište. Kada gledaoci dođu, oni su jedni drugima stranci, ali za nekoliko sekundi postaju zajednica...“¹¹⁸. Ovu grupu povezuje socijalni fenomen konvencije prema kojoj su svi prihvatili sporazum da se radi o pozorišnoj predstavi, a ne o stvarnom životu, usvajajući time i svest o toj konvenciji. To znači da zakoni i običaji svakodnevnog života u teatru nemaju istu vrednost – u prostoru pozorišta realnost se za publiku menja u potpunosti, a vreme u kome se odvija predstava biva ustanovljeno kao zaseban svet. Sa druge strane, scenska umetnost zaštićena je i određena prostorom za igru - „ništa što se dešava na sceni ne povlači konsekvence u stvarnosti: 'ubistvo' koje se odigra među likovima na sceni ne znači smrt tog glumca u svakodnevnom životu.“¹¹⁹ Drugim rečima, pozorište kod publike provocira doživljaj na granici između stvarnosti i privida, neprekidno dovodeći tu granicu u pitanje. Zato Bruk smatra da se u pozorište stiže na dva načina – kroz foaje i kroz vrata koja vode na pozornicu: „jesu li to, simbolički rečeno, veze, ili na njih treba gledati kao na simbole podeljenosti? Ako je scena deo života, ako je publika deo života, onda prolazi moraju biti slobodni a prolaz od spoljašnjeg života do mesta susreta lak. Ali, ako je teatar u svojoj suštini veštačka tvorevina, onda vrata kojima se ulazi na scenu glumca opominju na to da on sada ulazi na jedno posebno mesto koje zahteva kostim, šminku, prerusavanje, promenu identiteta, što važi i za publiku koja se takođe oblači, kako bi iz svakidašnjeg života, preko crvenog tepiha, stupila na jedno privilegovano mesto. I jedan i drugi pristup su istiniti i moraju se pažljivo upoređivati, jer sa sobom nose potpuno različite mogućnosti vezane za potpuno različite društvene okolnosti.“¹²⁰

Načini na koje gledalac može da učestvuje u pozorišnom događaju ili da ga menja svojim učešćem, veoma su različiti. O tome govori istorija razvoja

¹¹⁸ Ibid, str. 131

¹¹⁹ Aleksandra Jovićević: „Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protest u Srbiji 1996-1997.“ u knjizi *Urbani spektakl*, Clio, Beograd, 2000, str. 148-9

¹²⁰ Piter Bruk: Op. cit, str. 146

scensko-gledališnog prostora, posebno u dvadesetom veku kojim dominira potreba za reorganizacijom i redefinisanjem scenskog prostora. U tom smislu, odnos scene i gledališta treba posmatrati kao „prostor što ga scena čini sa gledalištem. Oni napori savremenog teatra koji se trude da omoguće što bolju saradnju glumaca i gledalaca, pokušavaju, u stvari, da ujedine ta dva prostora – scenu i gledalište – u jedan“¹²¹. Biti deo publike podrazumeva kolektivno ponašanje koje je, najčešće, u potpunosti spontano i nastaje kao rezultat iskustva pojedinca koje deli sa drugim članovima grupe. Sa druge strane, neformalnost organizacije grupe istovremeno može da predstavlja i osnovni izvor nepredvidivosti njenog ponašanja. U jednom od istraživanja uticaja publike na pozorišnu predstavu, Bruk je ustanovio da se, među rečima koje na francuskom jeziku označavaju osobu koja gleda, izdvaja jedna koju on određuje kao kvalitativno drugačiju od ostalih – reč „*assistance*“. „Assistirati – reč je jednostavna: ona je ključ... Gledaoci mogu blenuti u ono što se dešava na sceni, očekujući da glumac učini sve... kada mu se desi ono što zove 'dobra predstava', to znači da je naišao na publiku koja je u praćenje predstave unela aktivnu zainteresovanost i život. To je publika koja asistira... Publika pomaže glumcu; u istom trenutku, ta ista pomoć se sa pozornice vraća prema publici“¹²². Iako se, dakle, prema pozorišnoj konvenciji „četvrtog zida“ gledalac nalazi izvan prostora događaja koji posmatra sa određene daljine, on je „prisutan svim čulima, osećajima i razumom“¹²³, pa u konačnom ishodu, linija portala koja razdvaja ova dva sveta u isto vreme postaje i mesto koje omogućava njihov susret. Reč je, dakle, o fenomenu prema kome postoji samo praktična, ali ne i funkcionalna razlika između glumca i publike. Učešće publike, tako, tvrdi dalje Bruk, jeste saučesništvo u radnji u kome „boca postaje toranj u Pizi ili raketa za let na Mesec“¹²⁴. Pozorište zato nije samo „igra za gledanje (*schauspiel*)“, niti „igra za slušanje (*hörspiel*)“ već „suigra (*mitspiel*)“¹²⁵, odnosno, zajednička igra izvođača i

¹²¹ Vjačesla Ivanov: „Gledalište i scena“ u zborniku radova Ognjenke Milićević (ur): *Prostor...*, str. 124

¹²² Piter Bruk: Op. cit, str. 161

¹²³ Meta Hočevlar: *Prostori igre*, JDP, Beograd, 2003, str. 24

¹²⁴ Piter Bruk: *Otvorena vrata*, Clio, Beograd, 2006, str. 21

¹²⁵ Branko Gavela: *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967, str. 168

gledalaca, i kompleksan fenomen u kome se gube pojedinačni elementi. Čini se da najveća vrednost i značaj ovog umetničkog fenomena leži upravo u tom potpuno posebnom svojstvu pozorišta da u njemu „gledalac uvek postane učesnik“¹²⁶. Pozorište bi tako moglo biti definisano i kao „umetnost preobražavanja u drugo biće“¹²⁷ što podjednako važi i za izvođače i za gledaoce. „Kad sve funkcioniše, a publika i izvođači se povežu preko tamne razdelnice, oni postaju jedno, i obe strane to znaju.“¹²⁸

U odnosu na sistem sredstva koja čine jezik pozorišne komunikacije, ključno mesto u procesu oblikovanja, razumevanja i tumačenja pozorišne predstave pripada scenografiji u onom smislu u kome je definiše Pamela Huard – kao elegantnu sintezu prostora, teksta, istraživanja, likovne umetnosti, glumaca, reditelja i gledalaca, koja doprinosi stvaranju istinski originalnih dela¹²⁹. Ona smatra da gledalac treba da napusti pozorište dirnut i potresen vrednostima komada, a ne da pamti samo pojedine glumce, scenske ili dramske efekte, zasebne delove celokupnog scenskog događaja. Pozorišni dizajn nije usamljenička delatnost, smatra dalje Huard, a scenografija ili kreiranje scenskog prostora, ne može da egzistira kao samodovoljno i konačno umetničko delo. Pozorište, tako, postaje „jedna nedovršena skica: precizna, ali ne kruta; zamisao koja bi se mogla nazvati 'otvorenom' a ne 'zatvorenom'. To je suština teatarskog načina razmišljanja: pravi teatarski dizajner o svojim nacrtima misliće kao da su oni sve vreme u pokretu, u radnji, u odnosu prema onome što glumac unosi na scenu koja se razvija. Drugim rečima, za razliku od slikara pred štafelajem koji radi u dve, ili vajara koji radi u tri dimenzije, dizajner razmišlja u terminima četvrte dimenzije – protoka vremena. Dakle, nije u pitanju slika scene, već pokretna scenska slika“.¹³⁰

¹²⁶ Radivoje Dinulović: *Arhitektura pozorišta XX veka*, Clio, Beograd, 2009, str. 22

¹²⁷ *Rečnik književnih termina...*, str. 589

¹²⁸ Pamela Huard: Op. cit, str. 132

¹²⁹ Ibid, str. 152

¹³⁰ Piter Bruk: *Prazan...*, str. 116

Pozorište kao društvena pojava

Složeni odnos između pozorišta i društva u kome ono deluje, kao i njihovi međusobni uticaji, bili su kroz istoriju predmet različitih teorijskih razmatranja i rasprava. Pitanja društvene funkcije i pozicije pozorišta u direktnoj su vezi sa ukupnim razvojem pozorišne umetnosti, a posebno sa uticajima različitih pokreta, škola i autora koji su delovali u dvadesetom veku. Sa druge strane, društvena i politička kretanja uvek su i u velikoj meri uticala, a nekada čak i menjala, oblike i ishode pozorišnog stvaralaštva, ne samo kroz delovanje različitih autora već i u odnosu na rad samih pozorišnih institucija, njihovu repertoarsku politiku ili stav prema tržištu. „Stoga pozorišna praksa zavisi od stepena njene uklopljenosti u društvo jednog tipa, od uloge koju ona u njemu igra i vrednosti slike ljudskog bića koju ona pruža.“¹³¹ Sa druge strane, jasno je da različiti tipovi društvenih odnosa ne utiču samo na sadržinu i stil pozorišnih komada, već i na načine kojima čovek, kroz pozorište, pokušava da nađe odgovore na pitanja sopstvenog položaja u određenom društvenom kontekstu. U tom smislu, interakcija između teksta, predstave i publike „ne može se posmatrati u vakuumu, već kao događaj koji je utkan u kompleksnu matricu društvenih interesa i akcija, od kojih sve 'komuniciraju' ili daju doprinos pozorišnom iskustvu koje dobija posebno 'značenje' za njegove učesnike“¹³².

Društvena uloga pozorišta, najčešće, podrazumeva i njegovu obrazovnu funkciju kroz proces organizovanog širenja i usvajanja kulture i kulturnih vrednosti, u čemu posebno mesto pripada nacionalnim pozorištima kao, načelno, državnim institucijama. Zadatak ovakvih institucija određen je, u najvećem broju slučajeva, nacionalnom kulturnom politikom, a njihov rad može da bude usmeren u različitim pravcima – od negovanja klasika kao što je to slučaj sa francuskim nacionalnim pozorištem *Comédie Française*, preko predstavljanja vrhunskih pozorišnih dostignuća kako deluje londonski *National Theatre* ili podrške

¹³¹ Žan Divinjo: *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978, str. 765

¹³² Marvin Carlson: *Places of performance – the semiotics of theatre architecture*, Cornell University Press, Ithaca, 1993, str. 5

nacionalnoj dramaturgiji poput rada *Royal Court Theatre* u Londonu, do zastupanja umetničke ideje bez posedovanja sopstvene zgrade kako svoju misiju objašnjava *National Theatre of Scotland*¹³³ i promovisanja nacionalnog identiteta u slučaju dablinskog *Abbey Theatre* ili nacionalnih pozorišnih institucija u zemljama na Balkanu.¹³⁴ Tako se „početkom devetnaestog veka, u vreme nacionalnog buđenja srpskog naroda, rodila ideja o pozorištu kao instituciji koja bi pomogla u borbi protiv zaostalosti i nepismenosti, doprinela stvaranju naprednijih društvenih ideja i razvijanju narodne kulture.“¹³⁵ Povezujući, najčešće, pojmove države, nacije i ideologije, nacionalna pozorišna kuća označava instituciju koja je u neposrednoj vezi sa jezikom određenog naroda i njegove kulture.

Kao društveni oblik komunikacije, pozorište označava okupljanje, susret, razmenu ideja ili društveni čin prisustvovanja izvođenju. Tako pitanje proučavanja pozorišne publike ponovo dolazi u centar interesovanja, postajući važan element odnosa pozorišta i društvenog okruženja u kome deluje. Dvojni karakter pozorišta kao socijalnog fenomena, drugim rečima, uporedno postojanje javnog (pozorišta za sve) i privatnog pozorišta (za nekolicinu), još više je potencirao pitanje ukupnog značaja i uloge pozorišne publike. „Dok zauzimamo mesta u pozorištu skoro uvek nosimo razrađen sistem stavova koji na nas utiču pre nego što je predstava počela: po završetku predstave, naučili smo da ustanemo i izađemo istog časa.“¹³⁶ Ukoliko gledaocima ponudimo, smatra Piter Bruk, da još malo posede u tišini „to izgleda prirodniji i zdraviji završetak jednog zajedničkog iskustva nego što je beg – ukoliko bežanje nije takođe rezultat izbora, a ne društvene konvencije.“¹³⁷

¹³³ „Gde? Svuda. Bez sopstvene zgrade, NTS će nastupiti u velikim pozorištima, malim pozorištima i prostorima koji nisu pozorište, u Škotskoj i van nje.“

<http://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=s7>, 4. januar 2007.

¹³⁴ Ian Herbert prema Bojani Janjušević: „Internacionalističko protiv nacionalizma pod maskom žrtve“, <http://www.pozorje.org.yu/scena/scena306/6.htm>, 4. januar 2007.

¹³⁵ Istorijat narodnog pozorišta u Beogradu na www.narodnopozeriste.co.yu, 28. novembar 2006.

¹³⁶ Piter Bruk: *Prazan...*, str. 150

¹³⁷ *Ibid*, str. 151

Proučavanje međusobnog odnosa publike, sa jedne strane, i pozorišnog dela i pravaca razvoja pozorišne umetnosti, sa druge, podrazumeva istraživanje još nekoliko važnih tema. Pre svih, zanimljivo je pitanje pripadnosti gledalaca određenoj „pozorišnoj zajednici“ okupljenoj prema različitim kriterijumima - društvenom položaju, ideologiji ili srodnim umetničkim interesovanjima. Važno je i pitanje razloga koji publiku opredeljuju za pozorište, kao i očekivanja gledalaca u odnosu na rediteljski ili glumački izraz, pozorišni stil epohe, ideološke vrednosti komada ili institucije u kojoj se delo izvodi, zabavu ili lične želje pojedinaca. Ipak „činjenica da u jednom pozorišnom komadu izvesna pozorišna publika ranije ili kasnije prepoznaje pouku koja je se tiče, svedoči o tome da se između dramskog stvaralaštva i raznih vrsta pozorišne publike može uspostaviti vrlo neodređen odnos.“¹³⁸ Jasno je da se ovde radi o uticaju veoma različitih faktora – od opštih stavova publike o tome kako treba da izgleda jedan pozorišni komad, preko vrednovanja pozorišne kritike, umetničkog ukusa ili ideja reditelja o tome koja publika voli njegov rad, do strategija vlasnika pozorišnog prostora, bilo da se radi o zastupanju određene državne ili društvene ideologije, ili o potrebama i kretanjima pozorišnog tržišta. Upravo je uloga pozorišnog tržišta ključno uticala na pojavu nove pozorišne publike, a zatim i na homogenizaciju pozorišnog proizvoda koji treba da odgovara unapred definisanim očekivanjima gledalaca. U prilog tome Žan Divinjo smatra da je „sud o delu jednog dramskog pisca reditelj počeo da donosi ne samo na osnovu njegove stvarne vrednosti, nego isto tako – i pre svega – polazeći od predračuna troškova koje zahteva njegovo postavljanje na scenu i prihoda za koje očekuje da će ih ono doneti“¹³⁹. Sa druge strane, uloga pozorišne kritike doživela je ozbiljne promene upravo zahvaljujući razvoju pozorišnog tržišta, ali i medija masovne komunikacije. Izlazeći iz okvira estetičkog vrednovanja dela, uz pomoć i podršku štampe, radija i drugih elektronskih medija, zadatak savremenog kritičara, osim ocene kvaliteta pozorišnih komada, podrazumeva i obaveštavanje i ubeđivanje publike da (ne)treba da gleda određeno pozorišno delo.

¹³⁸ Žan Divinjo: Op. cit, str. 51

¹³⁹ Ibid, 1978, str. 702-703

Bez obzira na društveni okvir u kome se pozorište razvijalo, bilo da se radi o sredinama koje su iz ideoloških razloga uticale na širenje dostupnosti pozorišne produkcije (kao što je to nekadašnji SSSR) ili o sredinama u kojima je izvršena krajnja komercijalizacija teatra (kao što su Brodvej u Njujorku ili Vestend u Londonu), i u kojima je gledanje pozorišnih predstava postalo deo turističke ponude, ishod procesa demokratizacije pozorišta je veoma sličan ili, čak, identičan. Sa druge strane, „tragična situacija moderne drame... jeste u tome što se njena najdublja i najčistija uopštenost obraća najmanjem broju ljudi“¹⁴⁰. Da bi ostvarilo suštinsku društvenu ulogu i funkciju, pozorište je „uvijek nalazilo svoj *raison d' être* kad je bilo socijalnih grupa koje su intenzivnim htijenjem nastojale da raskinu okove statičkih socijalnih omeđenja, kad su to htijenje prenosili u kazalište, i kad je taj aktivni borbeni duh ispunjavao kazališni hram“¹⁴¹. Odnos pozorišta i društvene stvarnosti nije, dakle, pitanje odraza stvarnih događaja na svet pozornice, već verovatno najznačajnije pitanje savremenog pozorišta – umetničkog događaja kao opšte ideološke, društvene i umetničke vrednosti. Prema rečima Ronalda Harvuda (*Ronald Harwood*) jasno je da je socijalna uloga pozorišta dovedena u pitanje, između ostalog i zato što društvo trenutno ne oseća potrebu za onom vrstom uznemiravanja koje jedino pozorište može da stvori. Ipak, pozorište će „društvu ponovo biti potrebno kada društvo bude smatralo da je ono potrebno. Ponovo će doći do eksplozije drame, ali apsolutno niko ne može znati ni kada ni gde.“¹⁴²

Pozorište kao prostorna pojava

Fizički okvir u kome nastaje i realizuje se pozorišna predstava čini pretpostavku delovanja pozorišta kao institucije. Namenski projektovana i izgrađena arhitektonska fizička struktura sa programskim, funkcionalno-tehnološkim i prostornim karakterom pozorišne kuće podrazumeva tri ključna elementa koji, na različite načine, određuju ovaj složeni fizički sistem. Prvi element jeste scensko-

¹⁴⁰ Đerđ Lukač: *Istorija razvoja moderne drame*, Nolit, Beograd, 1978, str. 69

¹⁴¹ Branko Gavela: Op. cit, str.16

¹⁴² Ronald Harvud: *Istorija pozorišta*, Clio, Beograd, 1998, str. 6

gledališni prostor, kao jedan od osnova fizičkog i duhovnog određenja pozorišta u celini. Drugi je prostor pozorišne predstave koji, osim scensko-gledališnog, obuhvata i sve druge prostore koji učestvuju u pripremi i izvođenju predstave. Treći je pozorišna zgrada u celini, u odnosu na poziciju i funkciju pozorišnog objekta u urbanoj strukturi, kao i na arhitektonski jezik kojim je kuća oblikovana.

Konfiguracija scensko-gledališnog prostora nastala je kao posledica ustanovljavanja pozorišne umetnosti, a razvijala se i menjala na osnovu transformacije ideja o pozorištu, umetničkih scenskih sredstava i scenske tehnike i tehnologije. U dvadesetom veku, „vremenu koje možemo identifikovati kao epohu modernog pozorišta, mnogo različitih pojava oblika zamenilo je jedinstven model pozorišta, i kao forme umetničkog delovanja, i kao socijalnog fenomena i kao građevine“.¹⁴³ Na taj način, tema artikulacije mesta dramske igre – scenskog prostora, i mesta sa koga se ona posmatra – gledališta, nije više bila određena samo jednom vrstom njihovog međusobnog odnosa. Zato je zadatak „kazališne arhitekture da nađe najidealniji spoj između prostora glumčevog kretanja i govora, i onog prostora koji mora obuhvatiti gledaoca. Taj gledaočev prostor ima i sa svoje strane vlastite zahtijeve. On mora biti određen za naročiti broj gledalaca i mora im pružiti što uži kontakt s glumcem. Pri tome gledalac ipak ne smije smetati glumcu. Naročita sfera glumčevog reprezentativnog zbivanja ne smije biti povrijeđena. Glavni problem kazališne arhitekture leži upravo u tom naročitom zahtijevu koji traži i prisutnost i neprisutnost gledaoca. Glumac mora biti sasvim slobodan u svom kretanju. On se doduše kreće za gledaoca, ali tako kao da taj gledalac ne postoji.“¹⁴⁴ Specifičnost ovog odnosa ogleda se, dakle, u uspostavljanju ravnoteže između posmaranog i posmarača, odnosno, prostora igre i prostora za gledaoce. Po Meti Hočevar, idealna pozorišna dvorana ima uravnotežen odnos između volumena auditorijuma i volumena scene, pa je „njihov dodir u nevidljivom zidu portala dovoljno otvoren za protok energija, za

¹⁴³ Radivoje Dinulović: *Arhitektura...*, str. 47

¹⁴⁴ Branko Gavella: Op. cit, str. 166

jednako vredan odnos 'gledanja' i 'gledanog'¹⁴⁵. Tako se, sa jedne strane, ove dve fizičke „polovine“ povezuju u prostornu celinu, a sa druge zahvaljujući ustrojstvu portala, ostvaruju određenu udaljenost čiji se smisao, prema istom autoru, ogleda u oslobađanju fantazije.

Istovremeno, „konvencija 'četvrtog zida', koji mesto pozorišne igre deli od prostora iz koga se ona posmatra, fizički i duhovno se proteže daleko izvan scene i gledališta“¹⁴⁶, ustanovljavajući prostor pozorišne predstave ili, još preciznije, prostor ukupnog pozorišnog događaja. Susret dva sveta, onog ispred i onog iza kulisa, van prostora i vremena pozorišne predstave, jeste ključna tema koja obuhvata pitanja gde (i kada) počinje i završava se pozorišni događaj, a zatim i ko sve i na koje načine u njemu učestvuje. U odnosu na prostor u kome se priprema (i čuva) pozorišna predstava, to su svakako - radionice, magacini, garderobe, glumački salon i pozorišni bife. Jasno je da upravo „pozorišni ljudi“, oni koji u pozorištu stvaraju ali se i o njemu brinu, čine ključni segment koji određuje karakter svake pozorišne zajednice. Sa druge strane, oni koji u pozorište dolaze, gledaoci, pred sobom imaju neke druge prostore – biletarnicu, foaje i prostor trga ispred pozorišta. Učešće percepcije pozorišnog objekta u ukupnom pozorišnom doživljaju gledaoca, kao i izgled i funkcija pozorišne fasade kao savremenog prostora izlaganja, takođe su važne teme. Svaki od ovih prostora pojedinačno, a zatim i kao integralni deo ukupnog doživljaja, predstavljanju poseban oblik pozornice. Tako je vreme između podizanja i spuštanja zavese ili ulaska i izlaska publike iz sale, samo jedan segment odvijanja ukupnog pozorišnog događaja. O tome Marvin Carlson (*Marin Carlson*) kaže: „čitavo pozorište, uređenje gledališta, njegovi drugi javni prostori, njegov fizički izgled, čak i njegova pozicija u gradu, sve su to važni elementi procesa pomoću kojih publika daje značenje svom iskustvu.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Meta Hočevar: Op. cit, str. 21

¹⁴⁶ Radivoje Dinulović: *Arhitektura...*, str. 20

¹⁴⁷ Marvin Carlson: Op. cit, str. 2

Pozorišni objekat kao fizički okvir u kome se ostvaruje pozorišna umetnost, predstavlja jedan od značajnih elemenata koji učestvuju u formiranju vizuelnog teksta savremenog grada. Pozicija i funkcija pozorišne zgrade u urbanoj strukturi, kao i način na koji pozorišni objekti grade „celovit sistem prostornih jedinica i sklopova koje su, pre svega, izvor i utok ljudskih aktivnosti i okrilje složenih životnih procesa u urbanoj sredini“¹⁴⁸ zauzimaju posebno mesto u procesu označavanja i identifikacije savremenog grada. Marvin Karlson smatra da je pozorišna zgrada jedan od najupornijih arhitektonskih objekata u istoriji zapadne kulture¹⁴⁹. Sa promenama ‘urbanih ideologija’, u celini se menjalo i značenje urbanog okruženja, reflektujući takvu promenu kroz „repertoar arhitektonskih objekata“¹⁵⁰. Novi tipovi objekata, poput fabrika i železničkih stanica, zamenili su stare, kao što su palate i trijumfalne kapije, ukazujući ne samo na nove aktivnosti u urbanom okruženju već i na potpuno novu organizaciju društvenog života. Značajan doprinos izmenjenom izgledu i upotrebi grada na kraju dvadesetog veka dali su i razvoj tehnologije i tržišta, pa su pomenuti novi tipovi objekata zamenjeni još novijim. Istovremeno, zahvaljujući uticaju globalizacije, arhitektura je postala važan učesnik u procesu oblikovanja grada kao tržišnog proizvoda. Ipak, jedan od normativnih tipova objekata koji su ostali u urbanom okruženju, prilagođavajući se u određenoj meri i na različite načine novonastalim okolnostima, jeste pozorište. Iako je ideja o tome šta čini sliku jednog grada u potpunosti izmenjena, stabilnost pozorišnog objekta kao elementa te slike je ostala. To međutim, smatra Karlson, ne znači da je uloga teatra u urbanom kontekstu osigurana, već sasvim suprotno, da je pozorište bilo u stanju da se prilagodi različitim urbanim funkcijama, dok se grad oko njega menjao. Tako je pozorište, od urbanog monumenta „oko koga se organizuje grad“¹⁵¹, kao što je to bio slučaj sa objektima nacionalnih pozorišta na kraju devetnaestog i početku dvadesetog veka, menjalo poziciju i ulogu u urbanoj strukturi na različite načine – bilo kao centralni element „urbanog kompleksa“ (grupe umetničkih institucija koje

¹⁴⁸ Ranko Radović: *Fizička struktura grada*, IAUS, Beograd, 1972, str. 9

¹⁴⁹ Marvin Carlson: Op. cit, str. 6-8

¹⁵⁰ Ibid, str 6. Karlson se ovde poziva na istraživanje Martina Krampena (Martin Crampen) objavljenog u knjizi *Meaning in the urban environment*, Pion, London, 1979, str 69

¹⁵¹ Pjer Lajak: „Šalon na ulici“ u knjizi *Urbani...*, str. 80

postaju novi centar umetničkog i socijalnog okupljanja), kao „urbani fragment“¹⁵² (različite interpretacije pozorišne fasade kao elementa urbane strukture) ili nešto treće, u zavisnosti od društvenih, kulturnih i ekonomskih uticaja i potreba. Jasno je, dakle, da je objekat pozorišta, kroz istoriju, osim što je označavao prostor za izvođenje predstave, nosio i mnoštvo drugih društvenih konotacija – bio je „spomenik kulture, mesto prikazivanja dominantne društvene klase, simbol izopačenosti i poroka, centar političkog aktivizma, rajsko sklonište od grube realnosti spoljnog sveta“¹⁵³. Sve ove konotacije imale su uticaj na oblikovanje i artikulaciju fizičkog prostora teatra. Mnogi elementi na savremenim i istorijskim pozorišnim objektima, neki jasno vidljivi a drugi veoma suptilni, nedosmisleno ukazuju na semiotičku ulogu koju je pozorište imalo u društvu.

Šire posmatrano, veza između pozorišta i grada, može biti upostavljena i kroz odnos između trajnosti i materijalnosti urbanog prostora i kratkotrajnosti i neopipljivosti scenskih događaja. U tom procesu, „umetnik i arhitekta, svako na svoj način, teže da transformišu urbani prostor uzimajući grad kao stvaralački predmet u scenografskom kretanju.“¹⁵⁴ Posebnost ovog odnosa ostvaruje se na veoma različite načine – od upotrebe gradskih prostora za izvođenje scenskih događaja ili korišćenje gradske arhitekture kao scenografije, do reutilizacije postojećih napuštenih objekata, rekonstrukcije postojećih ili izgradnje novih pozorišnih zgrada koje, zatim, postaju centri lokalnih zajednica i novi urbani reperi. U tom smislu, jasno je da tipologija scenskih prostora može da podrazumeva „gotovo svaki element i sklop, pa i čitavu strukturu urbane sredine“¹⁵⁵. Istovremeno, različiti prostori i objekti spektakla postali su aktivan deo uspostavljanja novog kulturnog okruženja. Razvoj i pravci savremene arhitekture, vlasništvo nad zemljištem, objektom, institucijom i programima, tehnološki razvoj, kao i tenzija između pozorišta kao umetničke forme i pozorišta kao komercijalne zabave, odredili su različita promišljanja arhitekture pozorišnih

¹⁵² O pojmovima „urbani kompleks“, „urbani monument“ i „urbani fragment“ videti kod Radivoja Dinulovića u knjizi *Arhitektura...*, str. 133-153.

¹⁵³ Marvin Carlson: Op. cit, str. 8

¹⁵⁴ Pjer Lajak: „Šalon na ulici“ u knjizi *Urbani ...*, str. 73

¹⁵⁵ Radivoje Dinulović: „Spektakl i urbani identitet“ u Zborniku radova *Spektakl...*, str. 10

objekata, kao i elemenata arhitektonskog jezika. U tom smislu, arhitektura pozorišne kuće treba da „predstavlja zaključak istraživanja jednog posebnog teatarskog modela, čiji gest ističe želju za razumevanjem pozorišta kao dela scenografije grada, i grada shvaćenog kao pozorište.“¹⁵⁶

¹⁵⁶ Slobodan Danko Selinkić u kritičkom prikazu projekta rekonstrukcije Ateljea 212, za katalog izložbe „I luighi dello spettacolo“, Officina Edizioni, Rim, 1989, str. 64

IV

SCENSKI DIZAJN: TEORIJA, POETIKA I PRAKSA

1. Pojam i osnovne odrednice scenskog dizajna

O pojmu *scene design* Oren Parker i Kreig Volf pišu 1963. godine u knjizi „Scene Design and Stage Lighting“ koja je u Americi postala ključno delo u oblasti scenografije i tehnologije u pozorištu. Pojam scenskog dizajna u savremenoj pozorišnoj produkciji označen je ovde kao „ukupnost svih elemenata koji počivaju na vidljivosti i njome vrše dejstvo na gledaoce“¹⁵⁷, kreirajući na taj način ukupan vizuelni doživljaj. Ovde odmah uočavamo da se opseg njihovog razmatranja odnosi samo na pojave upućene čulu vida što, naravno, samo delimično odgovara današnjem shvatanju scenskog dizajna kao oblasti koja počiva na ukupnom perceptivnom potencijalu, drugim rečima, angažovanju svih čula.

U našoj sredini, prvo određenje scenskog dizajna vezano, pre svega, za pozorište i nacionalnu produkciju, ali primenljivo i na druge forme scenskog delovanja i oblikovanja, nastalo je u okviru Bijenala scenskog dizajna. Prema propozicijama ove manifestacije, definisana oblast scenskog dizajna obuhvatila je pet osnovnih kategorija različitih aspekata scenske umetnosti u koje je bilo moguće smestiti brojne podvrste. Tako je kategorija „dizajn scenskog događaja“ uključivala dizajn scene i kostima, vizuelno promišljanje scenskog dela ili komponovanu muziku; „primenjena scenska umetnost“ podrazumevala je dizajn scenskog svetla i zvuka, scensko slikarstvo i vajarstvo, izbor scenske muzike ili kompjutersku animaciju; u kategoriju „zanatsko umeće“ svrstani su posebni pozorišni zanatski radovi kao što su stolarski, bravarski, tapetarski, krojački, obućarski ili šminkersko-vlasuljarski; „scenski prostor“ obuhvatao je

¹⁵⁷ W. Oren Parke and R. Craig Wolf: *Scene Design and Stage Lighting*, Harcourt Brace College Publishers, Orlando, USA, 1996, str. 11

konvencionalne i nekonvencionalne prostore izvođenja; dok su u kategoriju „promocija scenskih događaja“ spadale različite aktivnosti vezane za komunikaciju dela ili institucija sa publikom i javnošću u celini. Jasno je da na osnovu navedenih pet kategorija, bez obzira na njihovu složenost, nije bilo moguće formalno ustanoviti definiciju scenskog dizajna. Sa druge strane, uspostavljanje kategorija za izlaganje na Bijenalu i njihovo „širenje“ na druge oblasti scenske produkcije omogućilo je stvaranje okvira za oblast koja će kasnije biti definisana kao scenski dizajn.

Prvu teorijsku definiciju scenskog dizajna formulisao je Miodrag Šuvaković koji smatra da se ovim pojmom „nazivaju različite tehnike artikulacije (projektovanja i fizičke realizacije) prostora izvođačkih umetnosti: teatra, baleta/plesa, opere, performansa, filma, sportskih i političkih spektakla, spektakla popularne kulture.“¹⁵⁸ Po njemu, scenski dizajn nastao je iz pozorišne arhitekture, scenografskog slikarstva i audiovizuelnih tehnika artikulacije izvođačkog prostora. Ove tehnike, smatra Šuvaković, moguće je svrstati u četiri kategorije - „(1) audiovizuelnu artikulaciju scenskog ili vanskenskog enterijera za izvođenje, (2) audiovizuelnu artikulaciju scenskog ili vanskenskog eksterijera (otvorena scena, kvart, grad, krajolik ili sredstva transporta /ulica, put, brod, avion, raketa/ kao prostor izvođenja), (3) audiovizuelnu artikulaciju *cyber*-prostora, a to znači prostora koji je određen hardverskim i softverskim povezivanjem realnog fizičkog enterijera ili eksterijera s virtualnim ekranskim prostorima (VR) i (4) multimedijalnu artikulaciju mrežnog (net) prostora u digitalnoj izvođačkoj umetnosti.“¹⁵⁹ Šuvaković razvija i tipologiju scenskog prostora artikulisanog zahvaljujući scenskom dizajnu: „scenskim dizajnom se realizuju dela koja su: a) dekoracija za izvođenje, b) scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili fizičko okruženje, c) scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili značenjski kontekst, d) scena u funkciji izvođenja kao ambijent u funkciji narativa, e) scena kao akter i

¹⁵⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, str. 634

¹⁵⁹ *Ibid*, str. 634

protagonist izvođenja.¹⁶⁰ Ovom definicijom precizno je određen pojam scenskog dizajna kao sistem tehnika ili skup sredstava kojima je moguće artikulirati prostor izvođenja. Irena Šentevska dopunila je ovu definiciju, dodajući još dve tehnike: „(5) multimedijalnu artikulaciju sredstava komunikacije između izvođača i publike (vizuelna komunikacija u službi marketinga i promocije scenskog događaja kao proizvoda kulturne industrije) i (6) multimedijalnu artikulaciju prisustva scenskog događaja u medijskoj kulturi (s ciljem dokumentovanja ili medijske cirkulacije i redistribucije scenskog događaja, u sekundarnom ciklusu njegove ekonomske eksploatacije).“¹⁶¹ Ova dopuna direktno je vezana za oblast kulturne industrije, marketinga u umetnosti i teorije medija, i označava proces komunikacije dela sa javnošću, njegovu distribuciju i arhiviranje kao važne elemente ukupnog sagledavanja i tumačenja pojma.

U okviru programa postdiplomskih studija na grupi za Scenski dizajn, a posebno kroz magistarske i doktorske radove odbranjene na ovoj grupi, pojam scenskog dizajna intenzivno je ispitivan. Zbog toga, većina autora čije ću stavove vezane za ovu oblast dalje prikazati, dolazi upravo iz tog okruženja. Ovde bih, međutim, želela da naglasim da je reč o stvaralocima iz različitih oblasti koji, svako na poseban način, smeštaju scenski dizajn u široko kreativno polje – od pozorišta do savremenih praksi u umetnosti i kulturi¹⁶². Neki od ovih stavova nikada nisu objavljeni, pa u tom smislu, posebno važnom smatram činjenicu da u ovom tekstu prvi put imamo priliku da ih pročitamo i o njima iznesemo vrednosni stav.

Tomi Janežič¹⁶³ u definisanju pojma scenski dizajn polazi od prostora u pozorištu i kaže: „Uvek smo *negde*. Nešto može da se *desi* samo *negde*. Za pozorište je to dosta važno: ako se nešto *desi* u nekom drugom prostoru to više nije isti i/ili jednak *događaj*. *Negde* ima svoju *likovnost* i/ili *vizualno svojstvo*. *Likovnost* u

¹⁶⁰ Ibid, str. 634

¹⁶¹ Irena Šentevska: Op.cit, str. 13

¹⁶² Razumevanje i tumačenje pojma „scenski dizajn“ Tomija Janežiča, Miodraga Manojlovića, Maje Mirković, Anice Ilijin, Zorana Maksimovića, Aleksandra Brkića i Romane Bošković nastali su kao deo primarnog istraživanja sprovedenog 2011. godine.

¹⁶³ Tomi Janežič je pozorišni reditelj i profesor na Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju u Ljubljani, Slovenija.

pozorištu prisutna je u SVEMU što se *vidi*. Scenski dizajn bavi se svime što se u pozorištu *vidi*." Janežič se, dalje, poziva na sintagmu „prostor igre“ koji je u teoriju scenskog prostora uvela Meta Hočevar, i objašnjava način na koji posmatra i tumači pozorište. „*Prostor igre* (pozorište) može da bude pozorišni i/li nepozorišni prostor u najširem mogućem smislu. U njemu se ne vide samo scena/pozornica (ako ona u konvencionalnom smislu uopšte postoji) i/li samo nešto što je postavljeno na scenu (takozvana scenografija ili kulise ili scenski elementi)... Vidi se arhitektura (u najširem smislu reči) čitavog prostora igre koji u pozorištu, uvek i neminovno, ima svojstvo dvojnosti (u suštinskom i najširem, a ne konvencionalnom, smislu podele prostora na gledalište i pozornicu). Vide se oblici, boje, atmosfera, istorija. Vide se kompozicija, dramaturgija, psihologija, kretanje. Vide se tehnologija, ekonomija itd. Vide se optička varka, simbol, znak, metafora... Vide se ljudska tela u pozorištu. Tela glumaca/performera i tela gledatelja.“ Janežič smatra da prostor pozorišta uključuje gledalište (u slučaju da gledalište u konvencionalnom smislu postoji), zatim prostor između izvođača i gledalaca i, na kraju, prostor između dva izvođača. Prostor pozorišta je, kaže on, i prostor po sebi i sve što se vidi ili dogodi kada se u njega nešto postavi - „(ljudi/ljudska tela koja prate/interagiraju (sa) druga/im ljudima/ljudska/im tela/ima i predmetima/oblicima/bojama/sadržajima u prostoru igre) kada on postaje *prostor igre*. Kao u telu scenskog prostora, scenski dizajn prisutan je u prostoru glumčevog/performerovog tela i njegovog izraza.” Ali, kaže dalje Janežič, „prostor je (i) prostor u našim predstavama, imaginarni prostor. Scenski dizajn se bavi (i) (ili upravo) tim prostorom. *Negde* ima svoje *značenje*. Da li *videti* znači (i) videti *značenje*? Da li sve što se vidi *znači*? Ili se naprosto *vidi*? To pitanje ima veze sa *dizajnom*. Da li *dizajn* (dis signum) počinje (ili prestaje?) sa *značenjem* (signum – znak)? U svakom slučaju *dizajn* ima veze sa *namerom* (termin neposredno povezan sa pozorištem: namera/usmerenost/intencija/intendere je srž radnje/čina, toga da se nešto *desi*), namerom nacrtati, skicirati, oblikovati – u kontekstu *scenskog* dizajna – *scenu* (pozorišni prostor, pozornicu, pozorište, izvorno je to bio šator, tabor, kućerak). Stvar odluke (namere) je u kolikoj meri želi scenski dizajn da oblikuje (kontroluje, interveniše u) sve detalje toga što se u

prostoru igre vidi.“ Moguće je, kaže Janežič, promeniti oblik svega, pa i gledalaca. S druge strane, scenski dizajn može da „otvara prostor i stvara kontekst u kojem će sve vidivo *nepredvidivo* (drugi pojam koji je toliko blizak pozorištu) da *funkcioniše (deluje)*.“

Tumačenje scenskog dizajna Tomija Janežiča predstavlja važan doprinos praktičnom, teorijskom i kritičkom razumevanju ove discipline, posebno zato što je on posmatra iz perspektive autora koji je prevashodno reditelj, ali preuzima i druge uloge u procesu nastajanja i izvođenja pozorišne predstave. Ovaj autentični pristup koji je izgrađen na poznavanju i primeni različitih teorijskih postavki, ali i umetničkih praksi, razvija tokom ličnog istraživanja u pozorištu, možemo posmatrati i kao ideološku kategoriju. Posebno je važna tema dvojnog karaktera prostora koju Janežič definiše kroz odnos „tela scenskog prostora“, to jest spoljašnjeg prostora pozorišta (koji može biti bilo kakav arhitektonski fizički okvir – pozornica, gledalište, odnos među izvođačima, pozorišna zgrada, ambijent, grad, i slično) i „prostora tela izvođača i njegovog izraza“, odnosno unutrašnjeg prostora pozorišta. Postajući prostorno kontekstualizovan, glumac „igra“ prostor ili tumači odnos prema njemu u sebi i iz sebe, čime ustanovljava unutarnji fizički i duhovni prostor igre. Važna je i Janežičeva ideja o prostoru pozorišta u kome se uvođenjem tela i objekata i uspostavljanjem njihovog međusobnog odnosa, gradi prostor igre, kao i ideja o prostoru koji je po sebi pozorište. Ovakvo razmišljanje blisko je stavovima Pamele Huard koja scenografiju posmatra kao sveobuhvatnu disciplinu, određujući sve konstitutivne elemente predstave, pa i izvođače i gledaoce kao scenografiju. U tom smislu, pitanje postojanja namere ili odluke o oblikovanju scene, odnosno, svega što se u prostoru igre vidi, predstavlja možda i ključnu vrednost Janežičevog razumevanja scenskog dizajna.

Marina Radulj¹⁶⁴ određuje scenski dizajn kao „oprostorenje priče“, posmatrajući ga kao umetničku praksu i obrazovni model koji osvaja prostor između disciplina i uvodi trijadu prostor-priča-radnja ili izvođenje. „Scenski dizajn kao praksa oblikovanja uspostavlja se kroz proizvodnju scena, *oprostorenje priče* bez ograničenja na sredstva i medije.“¹⁶⁵ Kao model u obrazovanju, smatra ona, ovaj otvoreni trijadni metod pomaže arhitektama u promišljanju prostor-vremena u kome žive i osvešćenju potrebe za društveno odgovornom i kritičkom arhitekturom kao prostornom praksom. „Scenski dizajn kao edukativni model nosi potencijal obnove postojećih urbanih prostora, jer uvodi novu ravan teksta, naracije, priče, programa, novog sloja *vremena* u postojeće prostore, vraćajući im vitalnost. U vremenu u kojem smo preokupirani slikama, vrijednost priče i pričanja priče čini se ključnom za budućnost. Ispričati priču znači makar na trenutak uspostaviti neku nevidljivu strukturu, veze koje pomažu u razumijevanju bivanja, postojanja, mene, tebe, njih, ovog prostora ili vremena. *Dopustiti priču* nedostižna je i stalno izmičuća vrijednost arhitekture. Arhitektura kao prostor, prostorna forma ili ideja o prostoru može biti i inspiracija za priču. Pričati priču, *zidati* je riječima, mislima, znači trajati u vremenu.“¹⁶⁶ Uspostavljajući vezu između arhitekture i pozorišta, Marina Radulj razmatra pitanje šta arhitekta može da ponudi scenskim i izvođačkim umetnostima, a šta, sa druge strane, od njih da preuzme. Arhitekta, kaže ona, ne može mnogo. „On može da misli, stvara i crta projekcije, vizije, utopije, da ih bilježi nekim efemernijim sredstvima; oprostori ih kao trajne košta mnogo, iziskuje mnogo i traži pravi, zreli trenutak za društvo da i prihvati takvu arhitekturu... često se ispostavlja da ovaj utopista po opredeljenju najbolje misli ne-arhitektonskim sredstvima, jer tu je sloboda mnogo veća nego u praksi. Ono što on danas može da ponudi jeste priča, jer vidi i razumije prostor drugačije. Uspostaviti priču o prostoru jeste pisati u i o vremenu.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Marina Radulj je arhitekta i asistent na Arhitektonsko-građevinskom fakultetu Univerziteta u Banjaluci, Bosna i Hercegovina.

¹⁶⁵ Marina Radulj: 4,5 D BA(O)SNA: ambijentalni scenski događaj, doktorski umetnički rad na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2011, str. 7

¹⁶⁶ Ibid, str. 7-8

¹⁶⁷ Ibid, str. 8

Marina Radulj dolazi iz vanpozorišnog, inženjerskog okruženja, pa je perspektiva iz koje posmatra i tumači scenski dizajn posebna i važna. Ona polazi od arhitekture kao umetničke prakse i uspostavlja odnos prema stavu Mete Hočevar po kojoj je prostor u pozorištu okvir za priču. Marina Radulj proširuje ovaj stav i kaže da scenski dizajn kao umetnička praksa posmatra prostor kao priču. Reč je, dakle, o prenošenju teksta prostorom, pri čemu ni tekst ni prostor nemaju ograničenja u odnosu na izražajna sredstva. U tom smislu, ona uspostavlja vezu između prostora i priče, dodajući treći element – izvođenje. Za nju, prostor u pozorištu jeste pretpostavka za priču; u umetničkoj praksi, međutim, priča je pretpostavka za prostor; dok je veza između njih izvođenje, odnosno, realizacija – priče u prostoru ili prostora kao priče. U odnosu na model u obrazovanju arhitekata, Marina Radulj posmatra scenski dizajn kao sredstvo za promišljanje društveno odgovorne i kritičke arhitekture. Na isti način na koji prihvata stav da arhitektura može biti „i tekst, slika, crtež ili pjesma, jer je arhitektura *način mišljenja*, a ne nužno materijalnost objekata“¹⁶⁸, ona uspostavlja odnos prema scenskom dizajnu kao programskoj ili ideološkoj kategoriji. Ovde nalazim sličnost sa stavom Irene Šentevske koja smatra da scenski dizajn može da posluži kao „semiotički aparat *jednako vredan* kao dramski tekst, dramaturški ili rediteljski postupak, za 'čitanje' konteksta u kome je dato 'umetničko delo' (pozorišna predstava) nastalo.“¹⁶⁹ Suočavajući se sa ponuđenim prostorom i njegovim tumačenjem u konkretnom društvenom okviru, Marina Radulj koristi scenski dizajn kao mogućnost uspostavljanja sopstvene ideje o prostoru.

U tumačenju pojma scenski dizajn Miodrag Manojlović¹⁷⁰ polazi od potrebe za boljim razumevanjem prostora za igru u kome bivaju uspostavljeni uzajamni ljudski odnosi, a čemu doprinosi preispitivanje osnovnih načela njegovog građenja. „Instiktivno građenje prostora prepoznajemo još u ranom dječijem uzrastu, kada djeca grade kućice na drveću, koje podjednako imaju karakter

¹⁶⁸ Džon Hejduk, na predavanju u *Cooper Union School of Art and Architecture* u Njujorku, marta 2010, prema *Ibid*, str. 7

¹⁶⁹ Irena Šentevska: *Op. cit*, str. 5

¹⁷⁰ Miodrag Manojlović je slikar, vizuelni umetnik i nastavnik na Univerzitetu za poslovne studije u Banjaluci, Bosna i Hercegovina.

događaja i funkcije. Djeca umiju da razgovaraju sa predmetima, uspijevaju da ih ožive. Predmetima ne daju uloge i ne pripisuju im značenja, već se kroz međusobno razumijevanje igraju i tako zajedno grade jedan čarobni svijet, u kojem konstruisana realnost, postaje realnija od svake realnosti. To iskustvo možemo primijeniti i u pozorištu u kojem efemerna arhitektura tj. elementi u prostoru koji ju čine treba da imaju podjednaku ulogu (kao i glumci) i u funkciji i u kreiranju samog događaja. Događaj će na taj način sugerisati doživljaje koji onda neće samo činiti prostor igre već će ju i podsticati.“ Deca, smatra on, ne poimaju prostor kao odrasli – pod određenim kulturološkim uslovljenostima i u želji da njime ovladaju i tako lakše manipulišu, već stupaju u odnos sa prostorom, instiktivno birajući mesta za igru. Na osnovu tog iskustva, tvrdi dalje Manojlović, vidimo da je prostor samo prividno materijalan ili da je naše znanje o njemu samo skup informacija, pa ga zato pre možemo smatrati simboličkom nego fizičkom kategorijom. „Stoga, dizajnirati prostor scene (prostor za igru) ne znači po svaku cijenu izgraditi prostor, već prvenstveno u njemu pronaći i nastojati razumjeti njegove postojeće potencijale. Potrebno je artikulirati njegove socijalne, kulturološke, ekonomske, ekološke i sve one slojeve koje taj prostor 'pamti', a koji ni na koji način neće biti narušeni ili ugroženi. Potrebno je uspostaviti ravnotežu između onoga što je potrebno prostoru i onoga što je potrebno nama, jer prostor nikad nije prazan i inertan, nego je ispunjen tišinom koja postoji prije i nakon što u njega kročimo da bismo prividno dali smisao tom prostoru, iako on to od nas i ne očekuje. Potrebno je takođe da mislimo o prostoru zajedno, o onom prošlom i onom budućem, jer svako vrijeme ima svoj prostor, svaki prostor ima svoje sjećanje, a svakom sjećanju treba vremena.“

Nešto dugačije stavove nalazimo kod Milice Bajić¹⁷¹ koja, istražujući načine manifestovanja fizičkog i virtuelnog prostora u savremenoj izvođačkoj praksi, posebno ističe značaj i upotrebu digitalne tehnologije kao alata i medija realizacije dela. Pod scenskim dizajnom ona podrazumeva umetničku disciplinu „koja objedinjuje i stavlja u službu fizičke i virtuelne prostore, stvarajući neretko,

¹⁷¹ Milica Bajić Đurov je scenograf i kostimograf, i nastavnik na Akademiji umetnosti u Beogradu.

fizičko-virtuelna prostorna rešenja u kojima se realizuju različiti tipovi scensko-izvođačkih umetnosti... Zahvaljujući mnoštvu osobenosti, umetnost 'igrajućeg prostora' – scenografija, predstavlja izuzetno zahvalnu oblast istraživanja novih umetničkih formi i izraza. Budući da nema sopstveni jezik, kao na primer muzika ili slikarstvo, scenografija koristi i objedinjuje sve vizuelne medije, stvarajući tako posebne prostorne uslovnosti za izvođenje i multimedijску igru u izvođačkom prostoru. Scenski prostori uvode u svoj izraz osobenosti slikarstva, skulpture, arhitekture, filma, videa, televizije i novih medija, pa njihova realizacija neretko podrazumeva upotrebu najnovijih tehnoloških sredstava i digitalna scenska izvođenja¹⁷². Baveći se, dalje, analizom međusobnog odnosa fizičkog i virtuelnog prostora u novim vidovima scenske reprezentacije, kao i interakcijom između ekranskog virtuelnog prostora ili prostora simulacije i izvođača, ona posmatra scenski dizajn kao prostorni koncept u kome dolazi do razbijanja fizičkog prostora akcije uplitanjem i uranjanjem ekranskog prostora u njega. „Ograničenja fizičkog prostora nadomešćena su... otvaranjem prozora u raznolika virtuelna mesta u iluzionističkom stavu... 'Igram' digitalnih svetlosnih slika poigravanje sa virtuelnim prostorom/akterom kontra fizičkom akteru/prostoru, dovodi do zamaglivanja granica između fizičkog i virtuelnog.“¹⁷³ Razvoj savremenih tehnologija omogućio je pojavu virtuelnog koncepta prostora koji ona objašnjava kao „vidljiv prostor svih slikovnih prikaza, bilo da je u pitanju medij slike, grafike, fotografije, film, video ili kompjuterski generisane slike (oslanjajući se na *teoriju vizuelnog prostora*), a smatramo ga potencijalno perceptibilnim, tj. potencijalno iskustvenim prostorom...“¹⁷⁴ I upravo zato što su i fizički i virtuelni prostor vidljivi i omogućavaju iskustvo ili doživljaj prostora, možemo ih odrediti kao stvarne. Zanimljiva je sličnost ovakvog pogleda sa idejama Muharema Bazdulja koji smatra da kod scenskog izvođenja u virtuelnom prostoru postoji ubedljivost ili svest da konkretan umetnik, čin ili delo postoje u stvarnosti. Scenski dizajn, tako, možemo okarakterisati kao umetničku praksu

¹⁷² Milica Bajić Đurov: Op. cit, str. 7

¹⁷³ Ibid, str. 9

¹⁷⁴ Ibid, str. 57

stvaranja prostora za izvođenje, ali i kao teorijsku oblast razmatranja fizičkih i virtuelnih prostornih manifestacija u izvođenju.

Da bi objasnila kompleksnost discipline koju posmatra kao širu kulturnu aktivnost, Sodja Lotker¹⁷⁵ koristi termin *performance design*¹⁷⁶ kao sinonim za (proširenu) scenografiju ili, u našem slučaju, scenski dizajn. „Danas pominjemo *scenografije izložbi, scenografije snova, scenografije ratova*, i slično, kada govorimo o građenim i aktivnim sredinama koje nas okružuju, a vezane su za lični, politički, društveni ili umetnički milje koji nastanjujemo ili posećujemo. Već odavno, čak ni u pozorištu, scenografija kao element predstave nije više samo kulisa. Scenografija, ili scenski dizajn, danas može biti definisana kao kompleksno okruženje koje obuhvata prostor, svetlo, zvuk i telo, odnosno kao sredina u kojoj nastaju performativni odnosi. Ovakvo okruženje predstavlja aktivan i aktivacioni prostor među-odnosa, 'ljubavnu aferu' prostora i vremena – pokret. Scenografija posmatrana kao okruženje, nije tihi prolaznik, nepokretni svedok, već aktivni činilac promene – to je delovanje koja ima i poetske i etičke posledice. Zato što scenografija shvaćena kao 'prostorna situacija' obuhvata krhke, dinamične i emocionalne odnose izvođača i publike u stvarnom prostoru. To je 'odgovoran prostor stvaranja' koji je, kao mesto susreta ljudi, uvek politički.“¹⁷⁷ Istražujući odnos između pozorišta i vizuelnih umetnosti, Sodja Lotker smešta scenki dizajn u međuprostor i uvodi tri oblika reprezentacije umetničkog dela - živo, posredovano i statično¹⁷⁸. „Mnogo puta je rečeno da prisustvo glumca čini pozorište... ono može biti neposredno u fizičkom prostoru;

¹⁷⁵ Sodja Zupanc Lotker je dramaturg u umetnički direktor Praškog kvadrijenala.

¹⁷⁶ Smatram da je najbliži prevod pojma scenski dizajn na engleski jezik *performance design*. Koriste ga „reformatori“ Praškog kvadrijenala 2011. da bi terminološki označili opisnu sintagmu *scenography expanding ili contemporary scenography*, i na taj način odredili pomeranje u razumevanju oblasti scenografije. Pojam *theatre design* predstavlja drugu mogućnost prevoda, ali se ovde javlja problem zbog toga što se u literaturi i umetničkoj praksi ovaj termin, najčešće, upotrebljava kao sinonim za scenografiju u klasičnom značenju te reči, kao i da označi scenografsko delovanje u okviru pozorišta. Miško Šuvaković u knjizi „Pojmovnik teorije umetnosti“ koristi prevod *stage design* što, iz već navedenih razloga, ne može biti prihvaćeno kao odgovarajući prevod.

¹⁷⁷ Sodja Zupanc Lotker u uvodnom tekstu kataloga Praškog kvadrijenala, *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*, Prag, 2011, str. 19

¹⁷⁸ Sodja Lotker i Martina Černá (urednice): *Intersection – intimacy and spectacle*, Prague Quadrennial of Performance Design and Space, Prag, 2011, str. 93

posredovano putem videa; ili kreirano putem 'odsustva' u prostoru... Takvo odsustvo, bilo da je reč o instalaciji ili scenografskom prostoru bez glumaca, dozvoljava publici da nastani prostor i, na taj način, sama postane događaj. Instalacija bez prisustva izvođača može biti shvaćena kao sećanje na radnju, njeno predviđanje, mogućnost da se radnja dogodi, ili kao prostor 'radnje' publike. To pokazuje da scenografija može biti teatralna bez prisustva živog glumca...¹⁷⁹. Drugo važno pitanje kojim se bavi Sodja Lotker jeste izlaganje scenografije koje definiše kao iznošenje elemenata pozorišne predstave iz inicijalnog konteksta u kome su nastali. „Ovde je reč o složenom dramaturškom skupu međudnosa“¹⁸⁰ zbog čega izlaganje scenografije podrazumeva „kreiranje i re-kreiranje izlagačkog konteksta – prostornog i fizičkog, ali i emocionalnog, umetničkog, društvenog i političkog“¹⁸¹. Tako ona izložbu posmatra kao oblik preispitivanja, izazivanja i provokacije, a ne čuvanja i zaštite koje prepušta muzejima i arhivama.

Sodja Lotker, u skladu sa svojim obrazovanjem, razmišlja kao dramaturg, pa je ključna reč pomoću koje tumači pojave upravo dramaturgija. Sa jedne strane, ona posmatra scenski dizajn kao delovanje u širem kulturnom okviru u kome ne može i ne sme biti zanemaren značaj različitih društvenih pojava. Ovakav način razmišljanja direktno je vezan za tumačenje dramaturgije kao kompleksnog istraživanja konteksta dela u kome istraživač (dramaturg) proučava fizički, društveni, politički i ekonomski milje u kome događaji (u delu) nastaju. Veoma bliske stavove ima i Miodrag Šuvaković koji, baveći se pitanjima politike i reprezentacije umetnosti, smatra da je umetnost uvek diskurzivna i da umetnik, „svestan te činjenice ili ne, svojim delovanjem uvek zauzima stav prema okolnostima u kojima deluje, drugim rečima, prema kontekstu – ideološkom, političkom, estetičkom, etičkom, kulturalnom, socijalnom... U tom smislu, nema umetnosti bez poruke, bilo da je ona politička, društveno zasnovana ili pak

¹⁷⁹ Ibid, str. 93

¹⁸⁰ Sodja Zupanc Lotker u uvodnom tekstu kataloga Praškog kvadrilenala, str. 19

¹⁸¹ Sodja Lotker i Martina Černá (urednice): Op. cit, str. 92

veoma lična.¹⁸² Suština umetničkog delovanja, dakle, zasnovana je na kontekstu koji određuje, označava i usmerava tumačenje dela. Zato Sodja Lotker posmatra društveni okvir kao aktivan činilac promene, drugim rečima, kao delovanje koje za posledicu ima ne samo poetičke već i etičke efekte. Uticaj različitih društvenih pojava na autorski rad ukazuje i na neophodnost razumevanja i prihvatanja promena u pozorištu, kao i njegovog približavanja drugim umetničkim disciplinama i praksama. Na taj način, scenski dizajn uspostavlja odnos sa vizuelnim umetnostima, arhitekturom, sociologijom i drugim oblastima delovanja, otvarajući prostor za transformaciju datog konteksta i uspostavljanje novog. Sa druge strane, Sodja Lotker ukazuje i na mogućnost „mišljenja o prostoru“ kao jednom od ishoda umetničkog stvaralaštva, uspostavlajući vezu sa tumačenjem dramaturgije kao istraživanja strukture, ritma, toka radnje ili dinamike dela. Scenski dizajn, kao prostor dramaturške interakcije (u formi i značenju), može biti građena i fizički konstruisana sredina, ali i „mišljena“ sredina u kojoj je dizajn nevidljiv. Tako nastaje prostor za izvođenje koji izlazi van okvira pozorišta, u fizičkom i medijskom smislu. Ona, dalje, govori o izložbi kao o složenom dramaturškom skupu odnosa koji ne sme da zanemari originalnu situaciju pozorišnog dela i društveno - politički kontekst u kome je delo nastalo, ali koji podrazumeva stvaranje novog okruženja, zasnovanog na scenskom načinu mišljenja, koje posmatraču treba da omogući novi, kontekstualizovan doživljaj. Publika, tako, postaje učesnik – neposredni, fizičkim ulaskom u prostor dela, kretanjem kroz prostor ili reakcijom na delo, ili – posredni, što podrazumeva mentalnu aktivnost, osećajnu, emocionalnu ili intelektualnu.

Maja Mirković¹⁸³ prepoznaje scenski dizajn kao terminološki i misaono nov događaj na polju obrazovanja u oblasti scenske umetnosti. „Namesto daljeg fokusiranja na samo jedan aspekt pozorišnog delovanja... čini se da je namera scenskog dizajna da u interakciji svih učesnika jednog događaja, izgradi

¹⁸² Radivoje Dinulović i Romana Bošković: „Proširena scenografija: scenski dizajn od konvencionalnog pozorišta do savremenih umetničkih praksi“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 17, Beograd, FDU, 2010, str. 50

¹⁸³ Maja Mirković je kostimograf.

sopstveni sistem koji će ga definisati kao vrstu mišljenja i pristupa, na polju edukacije i prakse proizvodnje efemernih scenskih događaja... Ukazujući na važnost ukupnog promišljanja prostora za izvođenje u užem smislu (pozorišna ili druga scena arhitektonski mišljena za izvođenje), scenski dizajn stavlja jači akcenat na timski rad, ali osvešćuje pojedinačne autore o onome što okružuje njihov rad, te ih obučava da postanu dejstveni i u drugim oblastima scenskog 'upisivanja'. On podcrtava značaj autorstva dizajnera, te njegove/njihove odgovornosti na polju kreiranja ukupnog značenja događaja. Važnost učinka ovog mehanizma jeste novi pristup samom pojmu dizajna kao gradivnog elementa mišljenja/značenja. U tom smislu, on se odmiče od tradicionalnog, esnafskog pozicioniranja autora koje se zasniva na njihovom smeštanju/ograničavanju na određeno polje delovanja (kostimografija, scenografija, svetlo, zvuk, itd), kao izdvojenih sektora koji se samostalno razvijaju do trenutka međusobne prezentacije. Istorijski značajan učinak scenskog dizajna ogleda se u nameri da proširi značenja samog pojma scenskog prostora. Na tom polju, scenski dizajn otvara diskusiju potentnosti mesta i rekreiranja postojećih prostora u izvođački, *scenski* prostor, koristeći prevashodno iskustva *site-specific* pristupa istraživanja.“ U stavovima Maje Mirković vidi se snažan uticaj škole scenskog dizajna, kao i ideja Radivoja Dinulovića u čijim tekstovima je, prvi put u našoj sredini, pojam scenskog dizajna formulisan kao oblik mišljenja, posebno u odnosu na potrebu uspostavljanja sintetezijskog odnosa prema kreiranju i produkciji scenskih događaja¹⁸⁴. U tom smislu, Maja Mirković posebno ukazuje na proširenje značenja pojmova „dizajn“ i „scenski prostor“ što, dalje, upućuje i na upotrebu scenskog dizajna kao specifičnog modela u obrazovanju.

¹⁸⁴ Radivoje Dinulović: „Scenski dizajn je oblast profesionalnog, umetničkog, kustoskog, teorijskog i kritičkog delovanja kao i edukacije, koja obuhvata skup pojedinačnih, povezanih ili objedinjenih praksi koje se odnose na promišljanje, artkulaciju, opremanje i upotrebu scenskog prostora, odnosno, prostora scenskih događaja. Pod pojmom scenski prostor podrazumevam svaku fizičku strukturu, trajnu ili privremenu, namenjenu konstrukciji događaja.“, http://www.scen.org.rs/sr/about_us, 30. avgust 2011.

U kontekstu proučavanja scenskog dizajna kao fenomena koji podrazumeva specifičan način mišljenja, izneću ideje još četiri autora koji su, takođe, direktno vezani za uticaj škole scenskog dizajna¹⁸⁵. Za Anicu Ilijin scenski dizajn predstavlja „proces lociranja i artikulacije scenskog događaja u prostoru. Ovaj pojam ujedinjuje u sebi različite umetničke discipline i tehničko-tehnološke postupke (od koncepta, promišljanja i organizacije scenskog događaja, do njegove tehničke, materijalne i medijske realizacije) kojima se scenski prostor transformiše u psihičku, značenjsku, simboličku i duhovnu realnost. Tako realizovan, scenski prostor predstavlja ujedinjen konceptualni i fizički prostor koji našoj perspektivi i našem iskustvu događaja pruža specifičan karakter“. Aleksandar Brkić smatra da je scenski dizajn „način mišljenja o prostoru kao celini, tokom koga se istovremeno razmatra svaki deo fizičkog i mentalnog prostora pojedinačno, ali istovremeno i celina sama. Ovaj proces praćen je nekom vrstom reakcije na taj prostor, u formi slike, zvuka, objekta, akcije ili svesnog izbegavanja reakcije.“ Po Romani Bošković scenski dizajn jeste „konstruisanje događaja“. Ona, međutim, ovaj pojam vidi i kao „stvaranje životne (pune života, drame, tj. događaja) sredine, bilo da je to u pozorištu, u javnom ili privatnom životu ili na izložbi... Ovakva definicija bi, na određen način, mogla da bude i definicija arhitekture. Pri oblikovanju prostora koristimo sredstva koja ne moraju nužno biti scenska, ali ih koristimo na scenski način. Kao rezultat tog procesa nastaje događaj, realan ili imaginaran, pri čemu je ostvaren emocionalan odnos sa prostorom. Iz ovoga proizlazi da je scenski dizajn proces oblikovanja prostora koji za cilj ima ostvarivanje emocionalnog odnosa sa tim prostorom. I tada je 'prostor pokretač priče, odnosno, okvir u kome nastaje događaj“. Posebno zanimljiv stav ima Zoran Maksimović koji scenski dizajn vidi kao „svaku vrstu umetničke intervencije u realnom i imaginarnom prostoru u kome se odigrava neko umetničko delo. Odnosno, scenski dizajn predstavlja svaku vrstu umetničkog delovanja u diegetskom i ne-diegetskom prostoru umetničkog dela, bez obzira da li se pomenuto delovanje odnosi na dizajn svetla prilikom scenskog

¹⁸⁵ Anica Ilijin je arhitekta; Romana Bošković je arhitekta i docent na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu; Aleksandar Brkić je menadžer u kulturi i producent; Zoran Maksimović je dizajner zvuka i docent na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

izvođenja, postavku scenografije u pozorišnoj predstavi, dizajn zvuka u nekom igranom filmu, interaktivnu audiovizuelnu instalaciju ili čak izvođački performans.“ U ovim razmišljanjima moguće je izdvojiti nekoliko zajedničkih ili srodnih stavova. Pre svega, sva navedena određenja vezana su za ideju o prostoru ili od te ideje polaze, bilo da prostor posmatraju kao scenski ili o njemu (i u njemu) misle na scenski način. Ovakvo proširenje prostora pozorišta na scenski prostor u celini, zapravo, govori o potrebi da se scenski dizajn razmatra mnogo šire od konteksta teatra i njegovog fizičkog okvira, kao i da se u razmišljanje o prostoru uključe svi njegovi pretpostavljeni pojavni oblici – od fizičkog, preko misaonog ili mišljenog (u koji možemo da smestimo i psihološki, značenjski ili simbolički) do virtuelnog. Takođe, iako se svaka od navedenih prostornih pojava može posmatrati i analizirati zasebno, suština scenskog dizajna sadržana je u odnosu prema celini, i to u različitim oblastima i oblicima umetnosti i njihovom međusobnom preklapanju, ali i životu uopšte. Treba ukazati i na značaj uvođenja pojma „događaj“ koji je, sa jedne strane, postavljen u direktan kontekst sa prostorom, a sa druge sa pričom, uspostavljajući vezu između ova dva elementa.

U konačnom ishodu, moja želja da prikažem i analiziram različite autorske stavove, ideje i praktična iskustva vezana za pojam scenskog dizajna nije nastala iz potrebe za ustanovljavanjem jedinstvenog i nedvosmislenog određenja ovog pojma. Smatrala sam da je važno ukazati na širinu polja predstavljanjem i osvetljavanjem ideja i praksi umetnika i teoretičara koji deluju u ovoj oblasti. Takođe, moja ideja bila je da ustanovim i osvetlim kontekst, a zatim i da izgradim teorijski diskurs koji će mi omogućiti dalje proučavanje scenskog dizajna, posebno van prostora pozorišta. Rezultat ovog procesa jeste nastanak fenomenološke ili problemske mape koja sadrži veliki broj različitih tema, ali nema pretenzija da bude konačna i u potpunosti zaokružena. U tom smislu, ovu mapu treba posmatrati kao polazište za analizu fenomena scenskog dizajna.

Da bismo razumeli i tumačili scenski dizajn kao postupak kojim se realizuje umetnički spektakl, vratiću se sada na definiciju Stivena Hokinga da je prostor-

vreme četvorodimenzionalni prostor čije su tačke događaji. Ovde vidimo dva referentna pojma koja mogu da posluže kao oslonac za dalju analizu - prostor i događaj. „Ništa se ne može dogoditi a da se ne dogodi *negde*“¹⁸⁶ kaže Meta Hočevar. „Uvek se setim prostora gde mi se nešto desilo. Retko se sećam događaja, a da se ne setim prostora... Događaj i prostor su nerazlučivo povezani.“¹⁸⁷ Mogli bismo, dakle, da kažemo da je prostor sastavljen od događaja. Sa druge strane, događaj određuje prostor tako što u njemu biva artikulisan radnjom ili akcijom. Ukoliko bismo tome dodali bilo koju vrstu zapisa kojim izražavamo misao o prostoru – tekst, sliku, zvuk ili neko drugo izražajno sredstvo, a zatim i njegovo prikazivanje, percepciju i recepciju, kao rezultat bismo dobili tekst. Stoga smatram da proučavanje scenskog dizajna treba da se kreće između prostora (kao polazišta) i teksta (kao ishoda), u čemu događaj vidim kao posrednika ili, drugim rečima, sredstvo za konstrukciju doživljaja.

2. Prostor u scenskom dizajnu

Prostor je kroz istoriju predstavljao predmet istraživanja i značajnu temu različitih naučnih rasprava i teorija. U prirodnim naukama ovaj pojam posmatran je i određivan egzaktno, dok je kao koncept u filozofiji, humanističkim i društvenim naukama često dobijao i metaforička značenja¹⁸⁸. U tom smislu, prostor predstavlja složen i višeslojan fenomen koji možemo da posmatramo u nekoliko ravni – kao prirodnu i građenu sredinu koja nas okružuje i koja poseduje različita svojstva i značenja, a ispoljava se kroz mnoštvo oblika; kao uslov za stvaralačko delovanje i okvir za generisanje ideja; kao predmet oblikovanja i objekat realizacije ideja; ili kao cilj organizovanih društvenih akcija i sredstvo zadovoljenja i ispunjenja potreba pojedinaca i zajednice. U umetnosti, ovaj pojam

¹⁸⁶ Meta Hočevar: Op.cit, str 10

¹⁸⁷ Ibid, str. 13

¹⁸⁸ Pregled razvoja mišljenja o prostoru, kao i tumačenje različitih manifestacija prostora u umetnosti daje Milica Bajić u pomenutom doktorskom radu „Analitičke razlike fizičkih i virtuelnih manifestovanja prostora u umetnosti“.

označava fizički prostor koji je oblikovan, konstruisan ili određen radom umetnika i time određen kao umetničko delo¹⁸⁹. Događaj, o kome je već bilo reči kao o jedinici prostor-vremena, kao umetnička pojava posmatran je različito u zavisnosti od teorijskog pristupa, konteksta u kome je delo nastalo, umetničkog koncepta ili medija u kome je realizovano. Ovde bih, zato, prostor spektakla označila kao mesto susreta fizičkog i dramskog prostora u kome, kao rezultat, nastaje treći – scenski prostor. Ustanovljavanje prostora kao „fizičkog“ ili kao „dramskog“ treba, međutim, uzeti uslovno, jer oba naziva predstavljaju pokušaj terminološkog određenja pojmova.

Fizički prostor

Fizički prostor predstavlja prostor materije koji se manifestuje u obliku predmeta, odnosno, objekata¹⁹⁰, pa ga zbog toga možemo nazvati i stvarni. To je prostor u kome živimo i koji može biti prirodna sredina (kojom se dalje neću baviti) i artificijelna sredina, drugim rečima, arhitektonski ili građeni prostor, bez obzira da li je reč o „običnom“ ili o prostoru umetničkog delovanja. Ovde bih uvela i pojam perceptivnog ili vizuelnog prostora o kome govori Milica Bajić, tumačeći ga kao svesno doživljeni prostor. Vizuelna percepcija prostora podrazumeva da svet koji vidimo oko sebe, zapravo, jeste reprezentacija koju stvaraju naša čula. To je u bliskoj relaciji sa pojmom egzistencijalnog prostora koji Kristijan Norberg-Šulc definiše „kao relativno stabilan sistem perceptualnih shemata, ili 'slika' okoline. Pošto je egzistencijalni prostor jedna generalizacija, apstrahovana iz sličnosti mnogih fenomena, on ima 'objekt-karakter'“.¹⁹¹ Razvoj savremenih tehnologija, smatra dalje Milica Bajić, omogućava pojavu još jednog koncepta prostora – virtuelnog. To je „vidljiv prostor svih slikovnih prikaza, bilo da je u pitanju medij slike, grafike, fotografije, film, video ili kompjuterski generisane slike (oslanjajući

¹⁸⁹ Miodrag Švaković: *Pojmovnik teorije umetnosti*, str. 594

¹⁹⁰ „Objekat je sistem perceptualnih predstava koji zadržavaju svoj stalni prostorni oblik tokom uzastopnih pomeranja, i mogu se izolovati u uzročnom nizu, koji se odvija tokom vremena“ – Žan Pjaže prema knjizi Kristijana Norberga-Šulca *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999, str. 30

¹⁹¹ Ibid, str. 30

se na *teoriju vizuelnog prostora*), a smatramo ga potencijalno perceptibilnim, tj. potencijalno iskustvenim prostorom...“¹⁹². I upravo zato što su i egzistencijalni i virtualni prostor vidljivi i omogućavaju iskustvo ili doživljaj prostora, možemo ih odrediti kao različite, ali ravnopravne manifestacije stvarnog, odnosno, fizičkog prostora. Ovakav prostor u pozorištu, kao najsloženijem obliku umetničkog spektakla, opisuje njegova dinamika, smatra Pamela Huard. Razumeti dinamiku prostora znači prepoznati njegovu geometriju ili način da se premeri i opiše, da se ispita „gde leži njegova moć – u visini, dužini, širini, dubini ili horizontalnim i vertikalnim dijagonalama.“¹⁹³ Ulazak u novi prostor, smatra dalje ona, predstavlja veličanstven lični momenat koji omogućava čoveku da prošeta okolo, osmotri ga iz svih uglova i razmotri odakle izvođači dominiraju nad gledaocima. Pozivajući se na stav Edvarda Gordona Krejga (*Edward Gordon Craig*) da „dizajner mora da oblikuje stopalima, isto kao rukama“, Pamela Huard ističe značaj koračanja i osećanja prostora u procesu istraživanja mogućnosti za njegovo oblikovanje.

Dramski prostor

Osim toga što u prostoru možemo da delujemo, možemo o njemu i da mislimo. Dramski prostor jeste zamišljeni prostor drame ili nekog drugog umetničkog dela. To je apstraktni prostor ideje, misao o prostoru, unutrašnji kreativni prostor čoveka i prostor imaginativnog događaja. Objasnjavajući pojam mašte Gaston Bašlar (*Gaston Bachelard*) kaže da se radi o „proučavanju fenomena poetske slike kada se ta slika pojavi u svesti kao direktan proizvod srca, duše, čovekovog bića shvaćenog u njegovoj aktuelnosti.“¹⁹⁴ Ovaj jedinstveni i efemerni fenomen, smatra on, može bez ikakve pripreme da deluje na druge ljude uprkos svim „branama prostog razuma“¹⁹⁵. Dramski prostor bi, tako, mogao biti „vrsta takmičenja u iznenađenjima koja uzbuđuju našu svest i koja je sprečavaju da

¹⁹² Milica Bajić: Op. cit, str. 57

¹⁹³ Pamela Huard: Op. cit, str. 22

¹⁹⁴ Gaston Bašlar: *Poetika prostora*, Gradac, Čačak, 2005, str. 8

¹⁹⁵ Ibid, str. 9

drema“¹⁹⁶. Po njemu, radi se o prostoru obuhvaćenom imaginacijom, koji ne može da ostane indiferentan, izložen merenjima i mislima geometra, već postaje doživljen sa svim pristrasnostima imaginacije. U pozadini takvog prostora on identifikuje pojam „kuće“ kao topografski termin koji pripada intimnom biću pojedinca. Kuća je, kaže dalje Bašlar, jedna od najvećih sila integracije za čovekove misli, sećanje ili snove, pa zbog toga, u celini ili u sastavnim delovima, možemo da je „pišemo“, „crtamo“ ili „čitamo“. „Tako će, veoma brzo, već od prvih reči, pri prvom poetskom uvodu čitalac koji 'čita sobu' prekinuti sa čitanjem i početi da misli na neko svoje davnašnje boravište... Odškrinuli ste vrata sanjarenja. Vrednosti intimnog tako su zaokupile čitaoca da on više ne čita vašu sobu: on ponovo vidi svoju sobu.“¹⁹⁷ Parafrazirajući Edgara Morena (*Edgar Morin*) koji govori o prostoru fotografije, mogli bismo da kažemo da upravo u ovom svojsvu leži i osnovna odlika dramskog prostora – njegova snaga i bogatstvo nalaze se u svemu čega u njemu nema, što mi u njega projektujemo i unosimo¹⁹⁸. Nešto slično kaže i Pamela Huard objašnjavajući sopstveni pogled na proces uspostavljanja dramskog prostora - „ovo je vreme potpune slobode kada mašta može da tumara, prevazilazi logiku i razum, i stvara najčudesnije veze između reči i prizora.“¹⁹⁹ Srodne stavove nalazimo i kod Tomija Janežiča u tumačenju već pomenutog pojma „aktivne imaginacije“. S obzirom da u njegovom radu posebno mesto zauzima istraživanje procesa glumačke igre, kao i odnosa reditelja i glumca, po Janežiču ne postoji ni jedno osećanje glumca za koje bi se moglo reći da ne odgovara liku. Istina o tome kakav je lik ne postoji – lik se oseća onako kako se u datom trenutku oseća glumac. Zato, kaže on, glumački izraz ne može biti unapred određen prema stereotipu o tome kako datu ulogu treba igrati. U tom smislu, proces aktivne imaginacije možemo označiti kao intimni prostor pojedinca ili neku vrstu „kuće“ o kojoj govori Bašlar. „Mi tako

¹⁹⁶ Ibid, str. 21

¹⁹⁷ Ibid, str. 36

¹⁹⁸ Tumačenja prostora fotografije Edgar Moren iznosi u knjizi *Film ili čovek iz mašte: antropološki esej*, Institut za film, Beograd, 1967, str. 20

¹⁹⁹ Pamela Huard: Op. cit, str. 44

pokrivamo svet svojim proživljenim crtežima. Ne moraju ti crteži da budu tačni. Treba samo da budu ozvučeni u istoj tonskoj skali kao i naš unutarnji prostor.“²⁰⁰

Scenski prostor

Transformacija dramskog prostora u fizički označava uspostavljanje scenskog prostora. Naravno, ovde nije reč o uobičajenom tumačenju scenskog prostora koji bismo, u duhu tradicionalnih ideja o pozorišnom prostoru posmatrali kao artikulaciju mesta dramske igre. Pod scenskim prostorom ovde podrazumevam bilo koju vrstu zapisa ili scenskog teksta kojim izražavamo misao o prostoru. Jasno je da ni ovde ne govorim o nekom određenom mediju, niti smatram da postoji hijerarhija u vrednovanju vrste i oblika zapisa. Suština je u „materijalizaciji mašte“²⁰¹, u umetničkom iskazu koji ima sadržinu, smisao i dejstvo, a ostvaruje se u bilo kakvom fizičkom prostoru. Ovakvu vrstu prostora Marina Radulj označava pojmom „ambijent“, određujući ga kao „kombinaciju eksternog i mentalnog prostora. Tako i rad u ambijentu podrazumijeva *intuitivni* rad koji povezuje instinkt i intelekt, analitiku i maštu autora u bilježenju prostora u kojem živi i stvara. Rad u ambijentu je igra ogledala – prostor je ogledalo čovjeku, a čovjek prostoru. Prostor ovdje nije samo materijalni i fizički nego podrazumijeva i ne-objektivnu stvarnost, kulturnu sferu, maštu. Taj prostor se osluškuje da bi se otkrio.“²⁰² Za Pamelu Huard reč je o oslobađanju praznog i intertnog prostora preko dramskog teksta, dok Meta Hočevar scenski prostor posmatra kao dualitet, deleći ga na stvarni i viđeni. „Stvarni prostor je onaj što ga merim u svim pravcima, određujem mu mere, zamišljam ga i stvaram kao bilo koji drugi prostor izvan pozorišta. Viđeni prostor je onaj koji vidim kao prostor događaja preko kojeg me vodi moje oko ogledala i u kome se fizički ne nalazim. Stvarni prostor postaje viđeni prostor kad iz njega izađem i osvrnem se ka njemu. Cilj stvaranja stvarnog prostora je viđeni prostor.“²⁰³ U tom kontekstu posebno važnim

²⁰⁰ Gaston Bašlar: Op. cit, str. 34

²⁰¹ Jozef Ciler prema knjizi Pamele Huard *Šta je scenografija*, str. 14

²⁰² Marina Radulj: Op. cit, str. 19

²⁰³ Meta Hočevar: Op. cit, str. 32

smatram uvođenje već pomenute sintagme „prostori igre“ kojom Meta Hočevar određuje i objašnjava, ne samo odnos prema artikulaciji prostora, već pre svega ukupan stav prema prostoru pozorišne predstave, u čemu scenskom prostoru pripada posebno važno mesto. Ova sasvim jedinstvena i u potpunosti autentična teorija imala je u našoj sredini nemerljiv uticaj na veliki broj umetnika i teoretičara u oblasti scenskog dizajna, i može se smatrati suštinski važnom za uspostavljanje odnosa prema scenskom prostoru. Zanimljivo je, međutim, da bismo teoriju Mete Hočevar mogli da posmatramo i u kontekstu još jednog prostornog fenomena, nastalog u traganju za terminom koji bi pre mogao da opiše osećaj pojedinca u prostoru, nego okruženje po sebi – *graničnog prostora*.

Granični prostor

Ovo je provokativna i veoma široka kategorija koja podrazumeva najrazličitije oblike i vrste razgraničenja, o čemu govori veliki broj teorijskih rasprava u različitim oblastima – antropologiji, filozofiji, teoriji umetnosti, arhitekturi ili kulturi uopšte²⁰⁴. Mnogi pozorišni reditelji kao što su Piter Bruk, Jerži Grotovski (*Jerzy Grotowski*), Euđenio Barba (*Eugenio Barba*) ili Ričard Šekner, bavili su se temom graničnog prostora, proučavajući vezu između pozorišta i antropologije. Ovde bih, međutim, izdvojila nekoliko stavova koje smatram posebno značajnim za kontekst istraživanja oblasti scenskog dizajna, a koji su vezani pre svega za proces percepcije i recepcije dela.

²⁰⁴ Temom uticaja antropologije na teoriju dramske umetnosti, čemu pripada i fenomen graničnog prostora, bavi se veliki broj teoretičara i umetnika, o čemu govori tekst Radmile Nastić „Antropologija i teorija drame“, objavljen u časopisu *Entoantropološki problemi*, godina 5, sveska 3, Filozofski fakultet, Beograd, 2010, <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/EAP-13.R.Nastic.pdf>, 13. oktobar 2012; Takođe, fenomenom graničnog prostora bavi se i Jelena Todorović u svom istraživačkom radu, a posebno u okviru predmeta „Principi teorije i kritike u arhitekturi i urbanizmu“ na doktorskim studijama Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu, na Departmanu za arhitekturu i urbanizam. Miljana Zeković se ovom temom bavi proučavajući efemernu arhitekturu i njen odnos prema drugim disciplinama, i to u rukopisu doktorskog rada „Efemerna arhitektura kao granični prostor umetnosti“, FTN, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad (u procesu izrade)

Proučavajući period baroka, a posebno barokne likovne umetnosti, o ustanovljavanju graničnog prostora govori Jelena Todorović, smatrajući da je reč o poimanju prostora kao eksperimenta i graničnog fenomena čovekove percepcije i recepcije koji se očitavao u paralelnim prostornim realnostima²⁰⁵. Ovde je posebno važna činjenica da u prepoznavanju graničnih fenomena prostora autorka razmatra poziciju posmatrača koji, ukidajući barijere između iluzije i realne stvarnosti ili, obrnuto posmatrano, povezujući svakodnevni sa idealnim svetom, uspostavlja dvojnu poziciju: „posmatrač je istovremeno postojao u dva prostora – spoljašnjem, po kome se kretao, i unutrašnjem koji je tim kretanjem izgradio.“²⁰⁶ Polazeći, takođe, od pozicije posmatrača, ali razmišljajući o ovom fenomenu iz perspektive scenografa u pozorištu, Meta Hočevar govori o graničnom prostoru ili međuprostoru, istovremeno ustanovljavajući odnos prema „četvrtom zidu prostora igre i četvrtom zidu prostora gledanja“²⁰⁷. Ona ovakvo okruženje objašnjava kao prostor „ni spolja, ni unutra. Negde između, napolju ili unutra na istom mestu, a možda istovremeno napolju i unutra... Na rubu. Na ulazu. Na izlazu... Rub ili granični prostor je na izvestan način uvek pun napetosti, on je onaj koji izaziva, onaj koji ne dopušta pomirenje, agresivan je, pun energije, očekivanja i snage“²⁰⁸. Ipak, posebno značajnim smatram stav Miljane Zeković koja fenomen graničnog prostora posmatra kao svaki onaj prostor koji u realnom prostoru i vremenu pruža predstavu kojom uverava posmatrača u postojanje velike ideje, izvan svojih granica²⁰⁹. Proširujući, dalje, ovu definiciju i postavljajući je u kontekst graničnog prostora u umetnosti, ona tvrdi da je reč o „aktivnom, dinamičkom, neujednačenom i nestalnom prostoru koji nastaje u sinergiji konkretnog realnog

²⁰⁵ Jelena Todorović: „Air and force – the concept of time and presence in the Baroque culture“ u *Zborniku Narodnog muzeja za likovne umetnosti*, XX/2, Beograd, 2012, str. 88

²⁰⁶ Ibid, str. 95

²⁰⁷ Meta Hočevar: Op. cit, str. 65

²⁰⁸ Ibid, str. 56

²⁰⁹ Miljana Zeković: „Ovo je to! (THIS IS IT!) mikrokosmos sadašnjeg trenutka – vladavina svetom kroz svest podanika, Seminarski rad, Doktorske studije, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad, 2011, str. 4. Miljana Zeković dalje objašnjava: „Potreba čoveka da veruje u velike ideje ima svoje utemeljenje u teškoćama koje proživljava u svakodnevici i neizvesnosti koje te teškoće donose u budućnosti. Snaga posledica koje ovakvo ubeđenje nosi sa sobom, apstrahuje načine i puteve kojima je do samog verovanja došlo prevodeći granične prostore u mehanizam potencijalne manipulacije ljudskim umom.“

arhitektonskog prostora, konkretnog umetničkog čina koji se u njemu odvija i sposobnosti posmatrača/publike da oseti, prepozna i iskoristi sve relacije koje nastaju u datom prostorno – vremenskom okviru, zarad doživljaja umetničke vizije²¹⁰. Sa jedne strane, Miljana Zeković prihvata ideju da je prostor neophodan za realizaciju bilo kakvog umetničkog dela. Sa druge strane, ona identifikuje prostor koji nastaje u mislima posmatrača nakon što dođe do realizacije umetničkog čina u realnom prostoru, a koji celokupni događaj prevodi na nivo veoma snažnih, dinamičkih, privremenih i, često, spektakularnih prostora. Ovaj termin, tvrdi dalje ona, pogrešno je tumačen kao „prostor između“, u smislu postojanja realne prostorne granice koja deli događaj i svakodnevnu realnost. On, međutim, mora biti shvaćen „kao kumulativni objedinjujući prostor ožvijen događajem, koji diše (*breathing space*) i živi (*alive space*), a ne deli, nego obuhvata i omogućuje odvijanje događaja²¹¹. Drugim rečima, granični prostor je „preduslov za odvijanje umetničkog događaja, ali je i umetnički događaj uslov za njegovo postojanje“²¹². Sve vodi ka zaključku, tvrdi Miljana Zeković, da su „jedine granice, stvarne ili izmišljene, koje su nam potrebne za izvođenje/doživljaj bilo kakvog performansa danas, ovi granični prostori, koji možda moraju, ili uopšte ne moraju da imaju bilo kakve veze sa samom arhitekturom.“²¹³ Stoga smatram da je granični prostor, prostor graničnog stanja svesti. Odnosno, da je to onaj prostor koji podržava, prati ili generiše neko granično stanje imaginacije. Ovo se odnosi na realni fizički prostor, medijsku prezentaciju fizičkog prostora, na virtuelno ili sajber prostorno okruženje, kao i na apstraktni prostor imaginacije. Granični prostor je, tako, prostor artikulacije nekog graničnog stanja.

²¹⁰ Miljana Zeković: rukopis doktorske teze „*Efemerna...*“, str 5 (u procesu izrade)

²¹¹ Ibid, str 5

²¹² Ibid, str. 5

²¹³ Miljana Zeković u izlaganju „Arhitektura kao granični prostor pozorišta“ na konferenciji „Prostor pozorišta nakon 20. veka“, Zlatibor, novembar 2011.

3. Tekst u scenskom dizajnu

„Nije uopšte toliko važno da li jedan pripovedač opisuje sadašnjost ili prošlost, ili se smelo zaleće u budućnost; ono što je pri tom glavno, to je duh kojim je nadahnuta njegova priča, ona osnovna poruka koju ljudima kazuje njegovo delo. A o tome, naravno, nema i ne može biti propisa ni pravila. Svak priča svoju priču po svojoj unutarnoj potrebi, po meri svojih nasleđenih ili stečenih sklonosti i shvatanja i snazi svojih izražajnih mogućnosti; svak snosi moralnu odgovornost za ono što priča, i svakog treba pustiti da slobodno priča.“

Ivo Andrić²¹⁴

Već sam pomenula stav da se umetnost i kultura ne pojavljuju van diskursa i ne spadaju u delovanje kome se diskurs pripisuje spolja. Sasvim suprotno – umetnost se javlja usred diskurzivnih praksi i njihovih društvenih i kulturnih pojavnih oblika. Umetnički diskurs ne može biti identifikovan kao verbalni ekvivalent umetničke prakse već, pre svega, jeste definisan u odnosu na strukturnu poziciju umetničkog dela, umetnika, publike i interpretatora umetnosti u polju znanja koje nas okružuje²¹⁵. Drugim rečima, umetnost i kultura diskurzivne su po sebi – pogled na kontekst nužni je sastavni deo svakog kreativnog procesa, dok umetničko delo uključuje istorijske i geografske kontekstualizacije stvaranja i recepcije dela.

Proučavanje veze između pojava u društvu i ustanovljavanja njihovog značenja važna je tema semiologije²¹⁶. Zato je semiologija vezana za pitanje procesa u

²¹⁴ Ivo Andrić u govoru povodom dodele Nobelove nagrade za književnost „O priči i pričanju“, u Stokholmu 1961. godine, http://www.ivoandric.org.rs/html/pricanjeandriceva_riznica_ii.html, 28. februar 2012.

²¹⁵ O ovoj temi piše Miško Šuvaković u tekstu „Discursive Analysis of Art (ideological différAnces)“ u zborniku radova *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*, urednika Teje Brejzek, Prague Quadrennial, Prague, 2010.

²¹⁶ Miško Šuvaković u knjizi *Pojmovik teorije umetnosti* kaže da se pojmovi semiotika i semiologija u naučnoj i teorijskoj literaturi često upotrebljavaju kao sinonimi. Novija razmatranja, međutim, semiotiku određuju kao formalnu nauku o znacima i značenju lingvističkog i vanlingvističkog porekla, a semiologiju kao nauku o nastajanju, prenošenju, funkcionisanju i transformisanju znakova i značenja lingvističkog i vanlingvističkog porekla u društvenom životu, pa se semiologija može odrediti i kao semiotika kulture.

kome društvo određuje značenje (ili značenja) bilo kog artefakta kulture. U domenu scenske umetnosti, semiologija otvara prostor za drugačije poglede na proučavanje pozorišta van okvira tradicionalne teatrologije, usmeravajući ih na pozorište kao fenomen kulture s mnogo kompleksnijim slojevima značenja. Pitanja šta pozorište znači i u kakvom odnosu je značenje teatra sa razumevanjem i iskustvom pozorišnog događaja koji ima publika, vezana su ne samo za fizičko okruženje u kome scenski događaj nastaje ili način na koji takvo okruženje utiče na društvene i kulturne pretpostavke umetnika i publike²¹⁷. Za potencijalnu semiološku analizu, mnogo su važnija pitanja načina na koji dato okruženje stimuliše i podržava ideje gledalaca – o značenju pozorišta za društvo, repertoarskoj politici institucije ili mogućnosti interpretacije i integracije umetničkih ideja u ukupno okruženje konkretne publike. Reč je, dakle, o društvenom i kulturnom događaju čija se značenja i interpretacije ne mogu tražiti samo u tekstu postavljenom na pozornicu već, mnogo više, u doživljaju publike okupljene u želji da stekne sveobuhvatno iskustvo. Ovakav način razmišljanja i analize stavlja značajniji naglasak na prijem znaka, oslanjajući se na lingvističku trijadu znak-označeno/označitelj-interpretant²¹⁸. U tom smislu, kao analogiju prethodno ustanovljene tipologije prostora, ovde bih označila dramski, arhitektonski i scenski tekst kao, za ovo istraživanje, ključne elemente semiološke analize pozorišta, a zatim, i scenskog dizajna kao umetničke prakse.

²¹⁷ Marvin Karlson govori o tome da su „čitavo pozorište, način uređenja gledališnog prostora, drugi javni prostori pozorišta, njegov fizički izgled, čak i pozicija u urbanoj strukturi, važni elementi procesa u kome publika daje značenje sopstvenom iskustvu“ – u knjizi Marvin Carlson: *Places...*, str. 2

²¹⁸ Strukturalistička teorija Ferdinanda de Sossura zasnovana je na terminu lingvističkog znaka koji čini odnos pojma i akustičke slike. Znak je naziv celine, a njegovi delovi su *pojam* i *akustička slika* ili *označeno* i *označitelj*. Roland Bart smatra da označitelj predstavlja izraz, a označeno sadržaj (mentalnu predstavu, pojam ili koncept). Marvin Karlson tvrdi da ujedinjavanje označenog i označitelja stavlja veći naglasak na tekst ili samu pozorišnu predstavu kao na mehanizam proizvodnje značenja. Čarls Sanders Pirs razlikuje pojmove znak ili *reprezentant* i efekat ili *interpretant*. U širem smislu, interpretant je značenje znaka, a u užem paradigmatički odnos dvaju znakova. Karlson tvrdi da je uvođenje pojma interpretant omogućilo detaljniju semiotičku analizu pozorišta, posebno u domenu recepcije znaka.

Od dramskog ka scenskom tekstu

Dramski tekst je lingvistički uobličen „nativ“ pozorišne predstave ili nekog drugog scenskog dela, počevši od pisanog dramskog teksta u klasičnoj funkciji dela koje je interpretirano na pozornici, preko drame kao tekstualnog predloška za razvoj šireg scenskog teksta, do pisanog teksta ili tekstova u fragmentarnoj formi i slobodnoj strukturi. Proces tumačenja i prenošenja tekstualnih sadržaja pretvara dramski u scenski tekst. Zbog toga čitanje teksta, smatra Novica Milić, podrazumeva kreiranje drame koja se tiče odnosa doslovnosti i prenosnosti – „jezik se sastoji od reči – reči su imena koja zamenjuju stvari – pa kad se služimo jezikom mi prizivamo odsutne stvari tako da u svesti dobijemo njihove predstave... ideja jezika je da prenese značenje...“.²¹⁹ U tom smislu, scenski tekst predstavlja sistem scenskih znakova i značenja kojima umetničko delo uspostavlja komunikaciju sa publikom. Istovremeno, to je semiološki tekst predstave kao složenog sistema produkcije značenja i smisla, sačinjen od delovanja izvođača i različitih komponenti scenskog dizajna. Samo čitanje bismo, takođe, mogli da posmatramo kao scenu – „bilo da lik zaista izlazi pred nas, na scenu kao u teatru, bilo da ga mi izvodimo u sebi, na scenu naše mašte, bilo da smo sami taj lik, bilo njegovi posmatrači, pa čak i posmatrači na papiru...“.²²⁰ Naravno, osim putem verbalnog jezika dramskog teksta, scenska dela uspostavljaju komunikaciju i vizuelnošću i upotrebom tehnologije, pa ih možemo tretirati kao višemedijske strukture, posebnu pažnju posvećujući ovde ispitivanju potencijala, snage i delotvornosti konkretnih medijskih linija. U tom smislu, ovde bismo mogli da govorimo i o konceptu intertekstualnosti²²¹ prema kome tekst predstavlja otvorenu mogućnost odnosa jednog teksta ili dela i drugih tekstova i dela u kulturi. Zato značenje jednog dela ne proističe iz njega samog već iz njegovog mapiranja među drugim istorijskim i aktuelnim tekstovima kulture. Osim

²¹⁹ Novica Milić: *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2000, str. 11

²²⁰ Ibid, str. 14

²²¹ Koncept intertekstualnosti uveli su francuski poststrukturalisti Julija Kristeva (Julia Kristeva), Rolan Bart (Roland Barthes), Žak Derida (Jacques Derrida) i Filip Solers (Philippe Sollers), okupljeni oko časopisa *Tel Quel* krajem 1960-ih godina. Postrukturalističke teorije teksta ukazuju na to da je tekst oblik otvorene proizvodnje značenja.

toga, proširenjem pojma teksta na vizuelne aspekte scenskog dela, tekst je moguće odrediti i kao „otvoreni prostor transformacije, reinterpretacije, produkcije i razmene značenja između vizuelnog objekta... i čitatelja ili posmatrača“²²². Moguće je, međutim, govoriti o autonomiji scenskog dizajna u celini, ali i o pojedinim elementima scenskog dizajna kao o zasebnim semiotičkim sistemima koji u okviru pozorišne predstave stvaraju značenje i prenose poruke, nezavisno od toga da li bi ovakav pristup trebalo podržati.

U proučavanju ukupnog odnosa dramskog i scenskog teksta važnu ulogu ima publika ili, drugim rečima, recepcija navedenih tekstualnih sadržaja koja podrazumeva proces percipiranja, čitanja, doživljavanja i reagovanja na umetničko delo. Pamela Hauard smatra da je proces stvaranja pozorišne predstave dovršen samo onda kada gledaoci postanu deo samog događaja – „kako ideje teksta, istraživanje, boja i kompozicija, režija i izvođači funkcionišu zajedno, prosuđuju oči i uši gledalaca. Sedenjem u publici, predstava može u celini i svaki put iznova, da se posmatra kritički i drugačije, upoređivanjem reakcije jedne i druge grupe gledalaca.“²²³ Višestrukost potencijalnih značenja i tumačenja dela podrazumeva da se radi o otvorenoj i promenljivoj strukturi, u onom smislu u kome o ovoj temi govori Umberto Eko uvodeći pojam otvorenog dela – umetničkog dela koje dovršava interpretator izvođenjem ili posmatrač činom recepcije. Ovo je u neposrednoj vezi sa idejom o proširenju prostora za izvođenje koji, u fizičkom i medijskom smislu, izlazi van okvira pozorišta, omogućava nastanak novog okruženja zasnovanog na scenskom načinu mišljenja i pretvara publiku u učesnika, otvarajući joj mogućnost kontekstualizovanog doživljaja.

²²² Miško Šuvaković: Pojmovnik teorije umetnosti... , str. 336

²²³ Pamela Hauard: Op. cit, str. 128

Od arhitektonskog ka scenskom tekstu

Tekstualnost, kao jedna od funkcija u arhitekturi, podrazumeva uspostavljanje arhitektonskog teksta kao niza složenih intelektualnih i duhovnih denotacija i konotacija vezanih za oblikovanje i percepciju prostora. Pojam „arhitektura koja govori“ koji koristi Ranko Radović²²⁴ označava svako delo koje jasno izražava neku ideju, funkciju, društvenu poziciju ili specifičnu informaciju, naglašavajući pitanja značenja arhitekture i njenog jezika, kao i vrste komunikacije koju ostvaruje. Sa jedne strane, arhitektonski tekst možemo da posmatramo kao proces uspostavljanja odnosa objekta prema tekstualnom sadržaju, pri čemu sama arhitektonska struktura postaje tekst – slojevitost i dramatičnost prostora omogućavaju uspostavljanje scenske vrednosti koja može da se odnosi na bilo koji deo kuće ili prostorni nivo²²⁵. Na ovaj način arhitektura postaje scenski tekst po sebi, kao što je to slučaj sa objektom Jevrejskog muzeja u Berlinu Danijela Libeskinda (*Daniel Libeskind*) – „svaki ambijent je scena sa jasno izraženom dramskom funkcijom i strukturom. Proporcije, prostorne granice, materijal, tekstura, svetlo, zvuk – istovremeno su sredstva arhitekture i scenskog dizajna. Libeskindova kuća je mašina za proizvodnju doživljaja“²²⁶. Arhitektonski tekst, sa druge strane, možemo da posmatramo i kao fizički, ambijentalni i značenjski okvir ili pretpostavku za nastanak scenskog teksta, na jednak način kao što je to dramski tekst. Van prostora pozorišta, uticaj arhitektonskog teksta na formiranje i

²²⁴ O ovom pojmu Ranko Radović kaže: „Oblici po sebi i struktura građevine treba da govore o unutrašnjem programu, treba da prenesu poruku o funkciji, treba da nam pomognu i da identifikujemo čemu služi kuća. Arhitektura izdvojena iz konteksta ove vrste gubi značenje...“, *Savremena arhitektura*, Fakultet tehničkih nauka i Stylos, Novi Sad, 1998, str. 214

²²⁵ Ovu temu ilustruje primer pozorišta „Atelje 212“. Analizirajući tekstualnost prostora ovog objekta, ustanovila sam da, u našoj sredini, predstavlja primer kuće koja je zahvaljujući arhitektonskom jeziku kojim je oblikovana, načinu primene spoljašnjeg sistema komunikacije i povezivanju različitih segmenata pozorišne produkcije, uspostavila organsku vezu između predstave kao umetničkog proizvoda, pozorišta kao institucije i ukupnog odnosa obe navedene teme prema gradu. Gradeći specifičan pozorišni duh mesta, bez obzira na povremeno vidljive uticaje koje je izvršila izmenjena struktura finansiranja, „Atelje 212“ zadržao je u slici grada identitet kuće - pozorišta. O ovoj temi Slobodan Danko Selinkić piše u komentaru projekta ovog pozorišta za katalog izložbe „Prostori spektakla“ u Forliju u Italiji, 1989. godine: „Arhitektura ovde predstavlja zaključak istraživanja jednog posebnog teatarskog modela, čiji gest ističe želju za razumevanjem pozorišta kao dela scenografije grada, i grada shvaćenog kao pozorište.“

²²⁶ Radivoje Dinulović: „Ovo će ubiti ono ili nova tekstualnost arhitektonske forme“, KVART, 2009, www.kvartmagazin.rs/active/sr-latin/home/clanak/_params/kv_clk_id/2183.html, 27. avgust 2011.

čitanje scenskog, daleko je najizraženiji kod projekata u kojima je prostor polazna tačka kreativnog delovanja, kao što je to slučaj sa *site-specific* umetnošću. Pojam *site specific* odnosi se na umetničke radove osmišljene za određeni prostor i nastale u interakciji sa njim, pa njihovo izmeštanje u neki drugi prostor, najčešće, podrazumeva i delimičan ili potpuni gubitak osnovnih značenja²²⁷. Reč je, dakle, o prostorima koji svojom atmosferom provociraju umetničku ili neku drugu vrstu akcije, zasnovanu prevashodno na doživljaju – prostor ovde postaje inspiracija, partner i motiv za nastajanje intervencije ili događaja, a mnogo ređe vrsta autentičnog dekora²²⁸.

Jasno je da svaki od navedena tri teksta (dramski, arhitektonski i scenski), kao i njihovo međusobno dejstvo, mogu da posluže kao oslonac za semiološku analizu dela scenske umetnosti. Ustanovila sam, takođe, da se dramski i arhitektonski tekst uspostavlja kao polazne tačke za nastanak scenskog, na osnovu čega se javljaju dve osnovne ose interakcije: dramski-scenski tekst, sa jedne strane i arhitektonski-scenski, sa druge. U današnjem shvatanju umetničkog procesa u kome nastaje scenski dizajn obe navedene linije su ravnopravne. To znači da i dramski i arhitektonski tekst predstavljaju podjednako važne polazne tačke u procesu nastanka dela scenskog dizajna van prostora pozorišta, ali i kod onih pozorišnih stvaralaca koji fizički prostor pozorišta, iako unapred dat, svaki put osvajaju i tumače iznova. U tom smislu, istakla bih dijalektičnost kao jednu od značajnih karakteristika arhitekture o kojoj Ranko Radović kaže: „arhitektura nastaje samo i tek tamo gde postoji 'dijalektizacija'... kao proces i kao misaoni pristup (koji) daleko nadmašuje sintezu“²²⁹. Dijalektizacija je proces koji neprekidno traži „poniranje i odluke, temeljnu analizu i procene, pomno građeni osećaj i intuiciju, jednom rečju stvaralački napor i do kraja neizvestan i pokrenut,

²²⁷ Glosar britanske galerije Tejt (Tate),

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=276>, 22. januar 2012.

²²⁸ O ovoj temu učesnici *site specific* projekta „SD 02: mesto Krstac“ kažu da se radi o mestima koja „nude sećanja i tragove prethodnih života, a boravak u njima izoštrava percepciju, vraća osećaj za intuitivnost i provocira sposobnost prilagođavanja na nešto van reči, nešto čemu nema imena...“, CD *SD 02: mesto Krstac*, Grupa za scenski dizajn, Interdisciplinarne postdiplomske studije, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2004.

²²⁹ Ranko Radović: *Stari vrt i novi kavez*, Stylos, Novi Sad, 2005, str. 95

otvoren i društven“.²³⁰ Scenski tekst nastaje upravo u sukobu – u dijalektičkom odnosu arhitektonskog i dramskog teksta. Zato kao najvažniji zadatak scenskog dizajna, u pozorištu i van njega, vidim razrešenje tog konflikta, odnosno, uspostavljanje dijaloga i ravnoteže između arhitektonskog i dramskog teksta.

Scenski dizajn kao tekst

U kontekstu razumevanja scenske slike kao višemedijske umetničke pojave analiziraću tri primera scenskog dizajna u pozorištu koji najjasnije govore o tekstualnosti scenskog dizajna sa jedne strane, ali i o scenskom dizajnu kao umetničkom tekstu, sa druge. Izbor ovih primera nastao je, pre svega, na osnovu kvaliteta samih scenskih dela, ali i zbog toga što eksplicitno ukazuju na širinu mogućih pristupa selekciji, artikulaciji i primeni scenskih sredstava – od gotovo potpune negacije svih elemenata scenskog izraza koji izlaze van neposrednog rada glumaca, preko prihvatanja i upotrebe svih raspoloživih sredstava, do zamene glumačkog rada likovnim, auditivnim i tehničkim scenskim sredstvima i sistemima.

Prvi primer jeste predstava „Eraritjaritjaka – muzej fraza“ (*Eraritjaritjaka - Musée des phrases*) reditelja Hajnera Gebelsa (*Heiner Goebbels*) u izvođenju Vidi teatra iz Lozane (*Théâtre Vidy-Lausanne*)²³¹. Gebels pozorište posmatra kao najkompleksniju umetničku formu²³², a njegov pristup podrazumeva ravnopravnost i jednak značaj svih medijskih linija, nasuprot tradicionalnom shvatanju u kome je interpretacija dramskog teksta putem glumačke igre primarno sredstvo izražavanja, dopunjeno ostalim scenskim sredstvima. Tako, u ovoj predstavi, Gebels polazi od nedramskih, prozno-poetskih tekstova Elijasa

²³⁰ Ibid, str. 95

²³¹ Predstava je premijerno izvedena 20. aprila 2004. godine, a u Beogradu je prikazana u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, na BITEF festivalu 2005. Autorski tim, osim Hajnera Gebelsa, činili su glumac Andre Vilms (Adnré Wilms), gudački kvartet Mondrijani (Mondriaan Quartet), dizajner svetla Klaus Grunberg (Klaus Grünberg), dizajner zvuka Vili Bop Willi Bopp), kostimograf Florence von Gerkan (Florence von Gerkan) i kameraman Bruno Devil (Bruno Deville).

²³² Razmatranja o predstavi Eraritjaritjaka u velikoj meri zasnovana su na predavanju „Composing and directing for theatre“, koje je Hajner Gebels održao na *European Graduate School* u Lojkštatu, u Švajcarskoj; <http://www.youtube.com/watch?v=gplpz23JZ6U>, 22. april 2010.

Kanetija (*Elias Canetti*). Pod nedramskim, ovde podrazumevam tekstove bez čvrstih narativa, jezički nelinearne, odnosno na tekstove koji nisu pisani za scensko izvođenje i koje možemo nazvati asceničnim ili nepodesnim za inscenaciju. Radi se o Kanetijevim razmišljanjima, u formi aforizama, vezanim za veoma različite teme – od opštih zapažanja o životu, međuljudskim odnosima, politici, religiji i jeziku, do odnosa između različitih umetničkih formi, od kojih Gebels gradi svoj „muzej fraza“. Tekst, koji izgovara jedan glumac tokom čitave predstave, jeste samo jedna od narativnih medijskih i scenskih linija, ali ostaje polazna vrednost ovog složenog scenskog dela. Gebels smatra da je nedramski tekst usmeren „pre na odnose i emocije nego na misli izražene rečima... (u Kanetijevim beleškama) tragao sam za rečima, slikama ili muzikom koji otvaraju nove prostore, a ne sužavaju ih.“²³³ I sam naziv predstave Gebels je pronašao u Kanetijevom tekstu – eraritjaritjaka je arhaičan izraz koji na jeziku australijskih Aboridžina označava „čežnju za nečim što je izgubljeno“²³⁴.

Za razumevanje Gebelsovog rada u pozorištu važno je istaći da se njegov pristup zasniva na uspostavljanju ravnoteže između različitih elemenata scenske slike koji „moraju međusobno da koegzistiraju; za postizanje takve koegzistencije radim na svim elementima – dekoru i svetlu, muzici i tekstu – od samog početka proba. Što se kasnije medij pojavi u tom procesu, njegova uloga je ilustrativnija. Ali, ovakvu slobodu (da menjate stvari tokom proba) moguće je imati samo kada ne morate da pratite zahteve dramskog teksta...“²³⁵. Možda je najvažnije reći da Gebels razmišlja kao kompozitor – slojevi teksta, zvuka i slike, kao i način na koji ostvaruju međusobni odnos i uticaj, uređeni su kao muzička kompozicija. On sastavlja i povezuje elemente scenske slike, tretirajući pojedinačne medijske linije kao muzičke instrumente. Posebnost ovog pristupa ogleda se u činjenici da Gebels ne uvodi sve elemente pozorišnog jezika odjednom, već postupno, jedan za drugim – tek kada se posmatrač navikne na jedan medij, uvodi sledeći da bi,

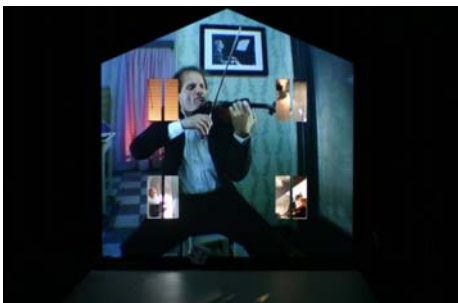
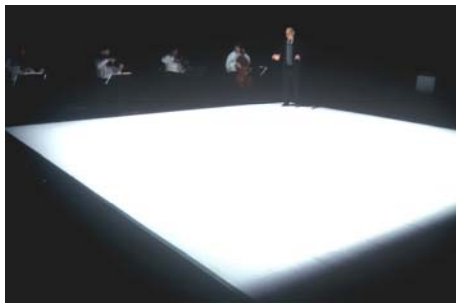
²³³ Hajner Gebels u razgovoru sa Endruom Klementsom (Andrew Clements) za dnevni list *Guardian*, 2. avgust 2004, <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVeraritENG.pdf>, str. 18, 22. april 2010.

²³⁴ <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVeraritENG.pdf>, 22. april 2010.

²³⁵ Hajner Gebels u razgovoru sa Endruom Klementsom, str. 18, 22. april 2010.

na kraju, sve povezao i objedinio u celinu. Treba naglasiti da je svako sredstvo za koje se on opredeljuje zasnovano na konkretnom značenju i svesti o tom značenju. Pozorište, smatra Gebels, nije metod ili instrument za davanje izjava o realnosti, već predstavlja samu realnost²³⁶. Ono ne podrazumeva pričanje priča, već predstavlja mnogo kompleksniji način sastavljanja elemenata koji publiku vodi ka doživljaju neposrednog umetničkog izvođenja. U tom smislu, posebno važan oslonac u domenu kreiranja predstave, ali i njene percepcije, doživljavanja i tumačenja, Gebels je našao u postupku „razdvajanja elemenata“, pozivajući se na pojam koji uvodi Bertold Brecht (*Bertolt Brecht*). Ovaj postupak posebno je vidljiv u prvom delu predstave „Eraritjaritjaka“ – ilustrujući i tumačeći Kanetijev tekst, Gebels u svaku scensku sliku uvodi pojednačne medijske linije, dajući na taj način značaj i ulogu svakom odabranom sredstvu.

²³⁶ „Ja ne verujem pozorištu koje smatra da može da daje tumačenja i interpretacije stvarnosti. Pozorište samo po sebi jeste drugačija stvarnosti... Više me zanima angažovano pozorište koje je jako osetljivo na stvari koje se oko njega dešavaju i koje to reflektuje putem umetničkih mehanizama. Pozorište treba da bude umetnička forma, a ne forma koja prenosi poruku. Tek kada ponovo postane umetnička forma može da ima politicki uticaj.“ – Hajner Gebels u intervjuu sa Dušanom Milojevićem „Kada stvari progovore“, bilten br.14, BITEF, 2008, str. 7, <http://www.bitef.rs/bilten/bilten14.pdf>, 11. februar 2012.



Inserti iz predstave „Eraritjaritjaka“

Predstava počinje kao koncert kamernе muzike – četiri gudača u crnim odelima izlaze na pozornicu, sedaju na stolice i počinju da sviraju. Uslovljena uobičajenim očekivanjima gledalaca pozorišne predstave iznenađena i, u određenoj meri, razočarana zbog toga što se čini da je reč o koncertu, publika vremenom počinje da primećuje kretnje muzičara – „način na koji se muzičke fraze produžavaju u pokrete ruku, a pokret glavom muzičara koji svira prvu violinu prenosi melodijsku temu na onog koji svira drugu“²³⁷ ukazuju na važnu odliku čitave predstave – interakciju između optičkih i akustičkih znakova, ali i Gebelsovu želju da „muziku učini vidljivom“. Kao i tekst, muzika u ovoj predstavi nije „dramska“ jer nije pisana za pozorište²³⁸, i predstavlja drugu važnu medijsku liniju. Njenim izmeštanjem iz uobičajenog (koncertnog) konteksta i stavljanjem u novi (pozorišni), reditelj demonstrira sopstveno viđenje pozorišta kao umetničke forme. Ova predstava se, tako, nalazi na susretu klasične muzike i pozorišta. Nastavljajući sa uvođenjem pojedinačnih medijskih linija, Gebels jasno prokazuje postupak „razdvajanja elemenata“ – nakon što se muzičari, oslobađajući prostor, povuku u zadnji deo pozornice, reditelj uvodi svetlo kao element za sebe. Na pozornici se, postepeno, razvija svetlosni kvadrat koji nije ni ilustracija. a ni podrška nekom drugom mediju, već izražajno sredstvo po sebi, da bi se u sledećoj slici pojavio glumac koji, stojeći na ivici svetlom označenog prostora, izgovara tekst na francuskom. Zanimljiva je činjenica da reditelj namerno bira jezik koji ni sam ne zna, smatrajući da tako bolje može da razume njegovu muzikalnost – ritam percepcije scenske radnje u dramskom teatru u kome razumevanje i tumačenje događaja uvek ide ili ispred ili iza teatarskog čina u ovom slučaju biva izmenjen. Slično dvostrukoj pozornici koju je moguće uspostaviti na akustičkom nivou na kojoj zvuk nije zavisn od slike, ovde dolazi do odvajanja glasa i tela ili teksta i tela, pa publici nije odmah jasno odakle dolazi zvuk – da li ga izgovara glumac, neko van scenskog prostora ili je u pitanju snimljeni zapis. Gebels smatra da se

²³⁷ Wolfgang Sandner: „Disordered memories in an attic“, FAZ, 20. april 2004, <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVeraritENG.pdf>, str. 13, 22. april 2010.

²³⁸ Muzički tekst čine dela Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach), Gavina Brajersa (Gavin Bryars), Džordža Kramba (George Crumb), Vasilija Lobanova (Василий Павлович Лобанов), Alekseja Mosolova (Алексей Молоссов), Morisa Ravela (Joseph Maurice Ravel), Dmitrija Šostakoviča (Дмитрий Шостакович) i Hajnera Gebelsa.

radi o potpunom ili čak iritirajućem razdvajanju elemenata zvuka i slike, dodajući da „moramo imati na umu da je svaki koncert predstava, i to predstava u vizuelnom smislu“.²³⁹ Zatim se, kao protagonista, pojavljuje svetlo koje umesto da prati radnju, menja pokrete glumca – pomeranje svetlosnog pravougaonika na pozornici podstiče pokrete glumca, inicirajući radnju i prethodeći joj. U narednoj slici, glumac na pozornicu unosi maketu kuće. Njenu pojavu prati veoma glasna muzika koja kod publike izaziva različite reakcije – za neke, zvuk podseća na let aviona (što je osetila publika u Njujorku), dolazeći zemljotres (na Novom Zelandu) ili buku na gradskim ulicama (u Beogradu). Na pozornicu, zatim, „ulazi“ pokretni motorizovani reflektor nalik životinji kojim se glumac igra ilustrujući Kanetijeva razmišljanja o odnosu čoveka i životinje, da bi se, u poslednjoj promeni u ovom delu predstave, glumac predstavio „samo kao glumac“, bez muzike, izgovarajući dugi monolog u maniru klasičnog dramskog pozorišta. Ovde se završava prvi deo predstave.

Dvadeset minuta nakon početka predstave, glumac oblači kaput i kroz foaje napušta pozorište. Njegovo dalje kretanje prati video kamera čiju sliku publika vidi kao projekciju na fasadnom platnu (sada) velike kuće koja je „iznikla“ na pozornici. Glumac hoda gradom (u kome se predstava igra), seda u taksu koji ga vozi do stambene zgrade (u kojoj, kako kasnije publika saznaje, živi). Ulazi u kuću, proverava poštansko sanduče, stepenicama se penje do potkrovlja i ulazi u stan. Ovaj deo predstave u kome je pozornica prazna dešava se u odsustvu glumca i traje četrdeset minuta. Čini se, međutim, da se događaji odvijaju u realnom vremenu – televizijske vesti odnose se na događaje toga dana, na novinama koje glumac čita nalazi se datum izvođenja predstave, kao i na kalendaru čiji list otkida. Posebnu potvrdu predstavlja kadar u kome je prikazan zidni sat koji pokazuje realno vreme. U stanu, glumac priprema hranu, seda za sto, a nakon večere čita i kuca na pisačkoj mašini. Kako vreme prolazi, publika

²³⁹ Hajner Gebels u razgovoru sa Markom Fišerom (Mark Fisher) u tekstu „A musical mystery Tour“, The Scotsman, 22. avgust 2004, <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVeraritENG.pdf>, str. 20

polako „osvaja“ prostor za sebe i postaje nestrpljiva – nervira se, ne zna da li će se glumac vratiti, počinje da priča, smeje se. A onda se glumac, koga i dalje posmatramo putem video projekcije, penje stepenicama na sprat i podiže rolentne na prozorima – istim onim koje „spolja“ gledamo na pozornici. U tom trenutku postaje jasno je on sve vreme prisutan, u stanu i kući koji su deo scenografije. U isto vreme, stvarajući dvostruki prostor igre, projekcija na fasadi otkriva različite planove unutrašnjosti kuće dok se kroz prozore vide muzičari i kameraman koji i dalje snima. Muzičari, zatim, izlaze iz kuće, projekcija se „zatvara“ i nastaje mrak.

Kao što upotrebljava scenska izražajna sredstva, Gebels koristi prostor u potpunosti i na sve raspoložive načine. To znači da scena nije samo na pozornici već i u gledalištu, foajeu pozorišta, ali i prostoru van pozorišne zgrade. Neki od ovih prostora publika percipira neposredno, dok u druge ima uvid preko televizijske slike. To, naravno, nije novost u pozorišnoj scenografiji, ali način na koji Gebels potpuno ravnopravno tretira i koristi sve ove prostore, predstavlja novu vrednost. Prostor na pozornici koji bismo mogli nazvati primarnom scenom, izjednačen je po značenju i uticaju sa drugim prostorima kroz koje se glumac kreće ili u njima boravi – pozorišnom zgradom, automobilskom kabinom ili javnim prostorom grada kojim automobil prolazi, kao i privatnim i poluprivatnim prostorima stambene zgrade i stana u kojima se odvija jedan deo radnje. Ravnopravnost svih ovih prostora zasnovana je na njihovoj različitosti, a dodatno ojačana suverenim korišćenjem medija koji pitanje realnog, virtuelnog i imaginarnog prostora dovode u isti plan.

Način upotrebe glumca koji u ovoj predstavi napušta pozornicu, ne označava samo relativizaciju stvarnog, fizičkog scenskog prostora, već uvodi Gebelsa u naredni poduhvat u kome glumac, kao fizičko biće, prestaje da postoji. U predstavi „Štifterove stvari“ (*Stifters Dinge*) Gebels ispituje krajnje granice pozorišnog stvaranja – inspirisan postupkom pisanja Adalberta Štiftera (*Adalbert Stifter*), a ne njegovim tekstovima, stvara „izvođačku instalaciju“, drugim rečima,

predstavu bez glumaca i drugih izvođača. „Predstava 'Štifterove stvari' je kompozicija za pet klavira bez pijanista, komad bez glumaca, izvođenje bez izvođača – mogli bismo da kažemo predstava bez ijednog čoveka. To je, pre svega, poziv gledaocima da uđu u fascinantno prostor pun zvukova i slika, poziv da se vidi i čuje. Predstava se odvija oko svesti o stvarima, predmetima koji su u pozorištu često deo dekora ili služe kao rekvizita i imaju samo ilustrativnu ulogu. Te stvari ovde postaju protagonisti.“²⁴⁰ Gebels, međutim, smatra da u ovom komadu nema metafora – „ja njih vidim kao stvari. Materijale vidim kao materijale, svetlost kao svetlost, drvo klavira kao drvo, metal kao metal, vodu kao vodu. Metafora dolazi iz publike. Dakle, publika sama konstruiše metafore i tumači ih. I tu postoji jako veliki dijapazon različitih tumačenja.“²⁴¹

Sa stanovišta percepcije, doživljavanja i tumačenja predstave „Eraritjaritjaka“, njeno težište nalazim u sukcesivnom i uporednom korišćenju svih raspoloživih sredstava koja su dostupna kompozitoru, arhitekti prostora, dizajneru i izvođaču. Na ovim sredstvima nastala je scenska stvarnost koja dodiruje, prožima i zamenjuje uobičajene vrste pozorišne realnosti. Medij slike ovde ima posebno važnu ulogu jer u pravom smislu reči zavodi čulo vida – ne samo da tekst i muzika postaju vidljivi na pozornici, već upotreba televizijske slike, kao i dvostuki plan pozorišne igre, čine predstavu „vizuelno očaravajućom“²⁴². Zahvaljujući upotrebi različitih medija i načina izražavanja, ovu predstavu nije jednostavno tipološki odrediti – možemo je posmatrati kao pozorišnu predstavu, performans, muzičko pozorište, koncert ili film uživo. Činjenica je, međutim, da u njoj Gebels „povezuje delove veoma različitih kultura i umetničkih žanrova na izuzetno moćan način, prevazilazeći u tom procesu sve uobičajene kategorije scenskih umetnosti“.²⁴³

²⁴⁰ „Stiffers Dinge“, Vidi teatar, Lozana, 2007, str 5,
<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiffersdingeENG.pdf>, 11. februar 2012.

²⁴¹ Dušan Milojević: „Kada stvari govore“, bilten br.14, BITEF, 2008, str. 7,
<http://www.bitef.rs/bilten/bilten14.pdf>, 11. februar 2012.

²⁴² Endru Klements: kritika u dnevnom listu *Guardian*, 2. avgust 2004,
<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVeraritENG.pdf>, str. 17, 22. april 2010.

²⁴³ Ibid, str. 17

Kao drugi primer analiziraću predstavu „Talasi“ (*Waves*) rediteljke Kejti Mičel (*Katie Mitchell*), u izvođenju Narodnog pozorišta (*National Theatre*) u Londonu²⁴⁴. Predstava je inspirisana eksperimentalnim i, verovatno, najznačajnijem romanom britanske književnice Virdžinije Vulf (*Virginia Woolf*), koji je u teoriji književnosti svrstan u kategoriju romana „toka svesti“. Ponovo se, dakle, radi o nedramskom tekstu, posebno nepodesnom za izvođenje iz nekoliko razloga. Postupak toka svesti podrazumeva oslobađanje od hronološkog sleda događaja, predstavljajući „način da se pobegne od 'tiranije vremenske dimenzije', jer pisac prikazuje reakcije likova na događaje, i to kao asocijacije i sećanje.“²⁴⁵ Tako u ovom romanu nema ni radnje, ni dijaloga, a svi događaji ispričani su u formi monologa kojima je preneto razmišljanje likova. Roman je dugo smatran „ne-inscenabilnim (unstagable)... a pokušaj da se uhvati onirička forma toka svesti nepodesnom za vizuelno predstavljanje“²⁴⁶. Dodatni izazov za inscenaciju predstavljao je i veliki vremenski raspon od šezdeset godina koji roman pokriva, kao i činjenica da se događaji odvijaju u veoma različitim i geografski udaljenim prostorima. Važno je istaći i činjenicu da Kejti Mičel spada među reditelje „čije je konceptualno tumačenje klasičnih tekstova postalo zamena za novu dramu“²⁴⁷. Izbor ovog dela, tako, nastao je u procesu istraživanja nedramskih formi teksta kojim je rediteljka tragala za drugačijim oblicima pozorišnog jezika²⁴⁸ u želji da podstakne „posmatrača da zamisle svet romana, a da on ne bude fizički kreiran na pozornici

²⁴⁴ Predstava je premijerno izvedena na sceni „Koteslou“ Narodnog pozorišta u Londonu, 16. novembra 2006. godine. Dizajner predstave je Viki Mortimer (Vicki Mortimer), dizajner svetla Pol Konstabl (Paule Constable), dizajner videa Leo Vornor (Leo Warner), autor muzike Pol Klark (Paul Clark), a dizajner zvuka Gareth Fraj (Gareth Fry).

²⁴⁵ Biljana Dojčinović Nešić: „U lavirintu uma: Džojls, Vulfova, Fokner“, Treći program, Radio Beograd, Beograd, zima-proleće 2008, str. 109, <http://www.radiobeograd.rs/download/Casopis/bdojcinovic.pdf>, 12. februar 2012.

²⁴⁶ Den Rebellato: „Lerning from Europe“ u knjizi *Contemporary European Theatre Directors* (urednici Maria M. Delgado i Dan Rebellato), Routledge, Abingdon, 2010, str. 334, http://books.google.rs/books?id=oMiOfej12roC&pg=PA317&dq=on+katie+mitchell+work&hl=sr&a=X&ei=g_s8T7nwBo-W8gOa-6CKCA&ved=0CDsQ6AEwAg#v=onepage&q=on%20katie%20mitchell%20work&f=false, 16. februar 2012.

²⁴⁷ Majkl Bilington (Michael Billington) u tekstu „Don't let Auteurs Take Over in Theatre“ prema Den Rebellato: Op. cit, str. 317

²⁴⁸ Kejti Mičel u audio zapisu razgovora sa Krisom Kembelom (Chris Campbell) „Attempts on her life“, u Narodnom pozorištu u Londonu, <http://www.nationaltheatre.org.uk/microsite/attempts/audio.html>, 12. februar 2012.

putem dekora, svetla i rekvizite²⁴⁹. U tom smislu provokativna je i činjenica da su dva, inače uobičajeno ograničavajuća faktora – mali budžet i mali prostor za igru – dodatno, pozitivno, uticala na konačan izbor scenskih sredstava.

Koteslou (*Cottesloe*) je najmanji scensko-gledališni prostor Narodnog pozorišta u Londonu, osmišljen kao fleksibilni ili transformabilni eksperimentalni prostor u kome će „novi pisci, novi reditelji i nove tehnike prezentacije dobiti priliku da dokažu sopstvenu vrednost, isprobavajući se u laboratorijskoj atmosferi...“²⁵⁰. Otvorena „crna kutija“ (*Black Box*) omogućava potpuni uvid u scensku tehniku i tehnologiju, predstavljajući jednu od polaznih osnova scenskog izraza u ovoj predstavi u kojoj ništa nije sakriveno od publike. Odmah po ulasku u salu, gledaoci na pozornici postavljenoj nasuprot gledališta vide izvođače, obučene u crno, kako se kreću po prostoru koji liči na radionicu. Sa obe bočne strane pozornice nalazi se niz polica na koje je složeno više od tri stotine rekvizita i delova dekora koje izvođači koriste u toku predstave, dok se u prednjem planu nalazi dugačak sto i nekoliko stolica, a iza njih projekciono platno. Glumci sve scenske radnje izvode samostalno, bez pomoći tehničkog osoblja — čitaju tekst, glume, postavljaju dekor i rekvizitu, snimaju video kamerom, postavljaju svetlo i mikrofone, izvode „foli“ (*foley*) efekte, oblače kostime i šminkaju se. Savladavanje različitih veština kao što je upotreba „foli“ efekata, kreativno snimanje video kamerom, stepovanje ili podražavanje glasa Virdžinije Vulf, u određenoj meri, označava i „proširenje definicije pojma glume“²⁵¹. Važno je pomenuti da se, osim u ulogama likova iz romana (*Waves characters*) koje publika vidi samo kada ih snima video kamera, glumci pojavljuju i u ulogama umetnika (*artists characters*)

²⁴⁹ „Waves“ (education workpack), Royal National Theatre Board, London, str. 3-4, <http://www.nationaltheatre.org.uk/40325/past-productions/resources-to-download.html>, 12. februar 2012.

²⁵⁰ Kenet Tajnen (Kenneth Tynan) u tekstu o sceni „Kotlslou“ u knjizi Ronnie Mulryne and Margaret Shewring: Making Space for Theatre: British Architecture and Theatre since 1958, Mulryne and Shewring LTD, Stratford-upon-Avon, 1995, str. 166. Zbog rekonstrukcije, scena „Kotlslou“ je zatvorena u februaru 2013. godine, i biće otvorena kao scena „Dorfman“ (Dorfman) 2014, <http://www.nationaltheatre.org.uk/backstage/cottesloe-theatre>, 20. april 2013.

²⁵¹ Majkl Gould (Michael Gould) u „Waves“ (education workpack), Royal National Theatre Board, London, str. 10, <http://www.nationaltheatre.org.uk/40325/past-productions/resources-to-download.html>, 12. februar 2012.

– izvođača svih drugih scenskih radnji koje podrazumevaju i čitanje delova teksta za glumce koji se pojavljuju na filmskoj slici. Tako je za publiku posebnost ovog dela u velikoj meri određena „pokretom oka između projekcionog platna i pozornice. Dok posmatramo odlično dizajnirane slika na platnu, u isto vreme prisustvujemo detaljno razrađenoj haotičnoj koreografiji glumaca-tehničara...“²⁵². U domenu scenskog dizajna, jedno od dva sredstva na kojima se zasniva ova predstava jeste tehnika radio drame, odnosno upotreba zvuka kao načina da se publici dočara određeni prostor ili istorijski period. Inspiracija za ovu tehniku nastala je na umetnosti izvođača foli efekata. Naziv „foli“ potiče od prezimena utemeljivača i jednog od prvih majstora ove tehnike, Amerikanca Džeka Folijsa (*Jack Foley*). Uloga foli-umetnika je da za prethodno snimljeni filmski, televizijski ili radio materijal, (re)kreira zvučne efekte zamenom originalno snimljenog zvuka ili njegovom izmenom, stvarajući na taj način puniju zvučnu sliku. Ovaj posao uobičajeno se odvija u studiju za postprodukciju gde foli-umetnici „po meri“ kreiraju različite zvuke koje nije moguće pronaći u zvučnim bibliotekama. Zahvaljujući upotrebi velikog broja različitih i, često, neuobičajenih, rekvizita izvođenje ovih efekata posebno je atraktivno pa je „posmatranje procesa rada foli umetnika poput gledanja niza mini performansa“²⁵³. Iako pred publikom otkrivaju proces kreiranja zvučne slike, izvođači u predstavi „Talasi“ u potpunosti vode posmatrača kroz različite prostore, atmosferu, vreme ili emocije. Predstava se u maniru radio drame oslanja na priču, muziku i zvučne efekte koji, u ovom slučaju, i gledaocu i slušaocu omogućavaju scenski doživljaj. Neobična je i činjenica da je ova predstava izvođena i u direktnom radio prenosu, upravo kao radio drama na talasima mreže BBC, stanice Radio 3.

²⁵² Den Rebellato: Op. cit, str. 334-335

²⁵³ „Waves“ (education workpack), str. 6



Inserti iz predstave „Talasi“

Drugi ključni element koji učestvuje u kreiranju scenske slike jeste upotreba videa koji prikazuje radnju, takođe, nastalu uživo, na pozornici i neskriveno od publike. Slično čitaocu književnog dela koji u svojoj glavi kreira zamišljeni svet likova, prostora ili radnje, prikazivanje vizuelnih fragmenata događaja u romanu omogućava da priča bude pokazana, a ne opisana na pozornici. Video je, tako, ustanovljen kao odličan medij kojim je moguće vizuelno predstaviti delove teksta, ostavljajući publici prostor za dalje tumačenje. I u ovom segmentu, sav materijal proizvode glumci na pozornici – „dve HD video kamere tumačaju pozornicom dok ispred njih nastaju privremene scenske strukture, uživo projektovane na veliko platno.“²⁵⁴ Za ukupno razumevanje događaja važno je istaći i da se glumci u ulogama likova iz romana pojavljuju samo kada ih snima video kamera, odnosno kada ih publika vidi na projekcionom platnu, pa je „odigravanje 'Talasa' posredovano putem filma“²⁵⁵. Takođe, glumci nose kostime iz epohe samo kada je to zaista neophodno, ali čak i tada kostim pokriva samo one delove tela koji se pojavljuju u filmu. Rediteljka smatra da je najuzbudljivija stvar na pozornici uspostavljanje prostora između likova – „on likove čini veoma dinamičnim, aktivno pokušavajući da transformiše, provocira ili zarazi neki drugi lik. Za mene to je ono što se dešava između dvoje ili više ljudi, a što je uzbudljivo. Ista je i priroda prostora između glumaca i publike. Kada između onoga što se dešava na pozornici i publike postoji vakuum jasno je da u tom mediju postoji nešto suštinski pogrešno.“²⁵⁶

Iako je u ovoj predstavi pozornica podeljena na „živo i posredovano, pozorište i video, pozornicu i ekran“²⁵⁷, u celini možemo da je kvalifikujemo kao sintezijsko višemedijsko delo. To znači da sve konstitutivne medijske linije kojima je

²⁵⁴ Den Rebellato: Op. cit, str. 334

²⁵⁵ „Waves“ (education workpack), str. 7

²⁵⁶ Gabriella Giannachi and Mary Luckhurst (editors): *On Directing: Interviews with Directors*, St. Martin's Press, New York, 1999, str. 99, <http://books.google.rs/books?id=4gHwUpLngm4C&pg=PA95&dq=about+katie+mitchell+work&hl=sr&sa=X&ei=1PA8T7IFFcOu8gOF49W5CA&ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&q=about%20katie%20mitchell%20work&f=false>,

16. februar 2012.

²⁵⁷ Den Rebellato: Op. cit, str. 319

predstava izgrađena, bivaju objedinjene i međusobno prožete tako da grade kompleksnu, ali jedinstvenu celinu. Ovde više nema hijerarhije ni umetničkih ni tehničkih izražajnih sredstava, već se radi o delu koje bi sa tačke gledišta autora moglo biti posmatrano kao tekstualna partitura u klasičnom smislu reči, a iz pozicije publike kao doživljajna celina. Iako se, zahvaljujući potpunoj dekonstrukciji pozorišne iluzije (u tradicionalnom smislu reči), čini da će „već nakon nekoliko minuta sve postati dosadno, zahvaljujući ukupnom naporu svih učesnika predstava ostaje snažna i hipnotizirajuća“²⁵⁸, i to u toku svih sto pedeset minuta izvođenja.

Treći primer analize jeste predstava „Galeb“ (*Siráj*) mađarskog pozorišta Kretaker (*Krétakör*) u režiji Arpada Šilinga (*Árpád Schilling*)²⁵⁹, nastala na jednom od najčešće izvođenih dramskih tekstova u istoriji savremenog pozorišta²⁶⁰. Za razumevanje Šilingovog rada važno je odmah istaći da je Kretaker primer mogućnosti da lična autorska energija i uverenje budu dovoljan razlog za okupljanje i pokretanje velike grupe značajnih umetnika u jednoj sredini, a zatim i opstanka u njoj, i to van bilo kakvog institucijalnog okvira, a i bez posedovanja sopstvenog fizičkog prostora. Ideje na kojima je Arpad Šiling gradio svoj poetički izraz ne samo da nisu bile u skladu sa društvenim kontekstom, dominantnom kulturnom i ekonomskom politikom, već su im direktno bile suprotstavljene. U tom smislu, važno je podsetiti se i samog značenja naziva trupe koji jasno govori

²⁵⁸ Philip Fisher: „Waves”, The British Theatre Guide,

<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/waves-rev.htm>, 14. februar 2012.

²⁵⁹ Predstava „Galeb“ premijerno je izvedena 23. oktobra 2003. godine u umetničkom klubu *Fészek Klub Kupolaterem* u Budimpešti, a prikazana je Beogradu u okviru BITEF-a 2006, u Centru za kulturnu dekontaminaciju.

²⁶⁰ Dramu „Galeb“ (Чайка) Anton Pavlovič Čehov (Антон Павлович Чехов) napisao je 1896. godine. Iako je prvi put premijerno izvedena iste godine u pozorištu Aleksandrinski (Александринский театр) u Sant Petersburgu, pravi uspeh komad je doživeo u režiji Konstantina Sergejeviča Stanislavskog (Константин Сергеевич Станиславский) 1898. godine u MHAT-u (МХАТ), kao druga premijera u prvoj sezoni novoosnovanog pozorišta. Ovo izvođenje zanimljivo je i po tome što je Stanislavski tumačio lik Trigorina, a Vsevolod Mejerholjd (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) Trepljeva. Zahvaljujući velikom uspehu predstave, „Galeb“ je postao kulturni dramski tekst ne samo Čehova već i klasične dramske literature, a Čehov značajni dramski pisac MHAT-a. Northwestern University (Evanston), Department of Slavic Languages and Literatures, Early 20th Century Russian Drama, <http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Drama/plays/Seagull/1seagull.html>, 23. januar 2012.

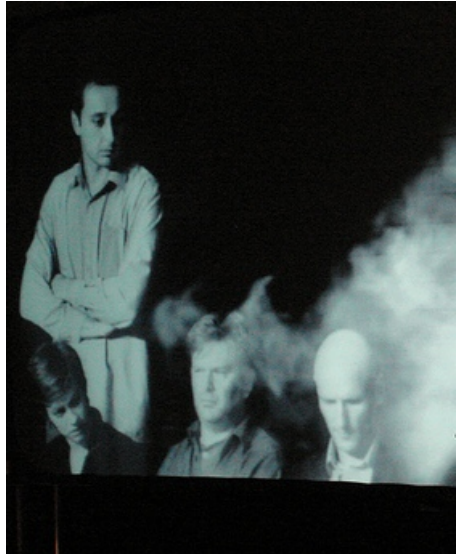
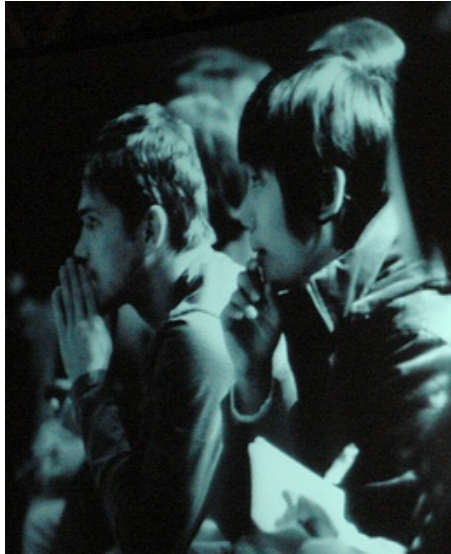
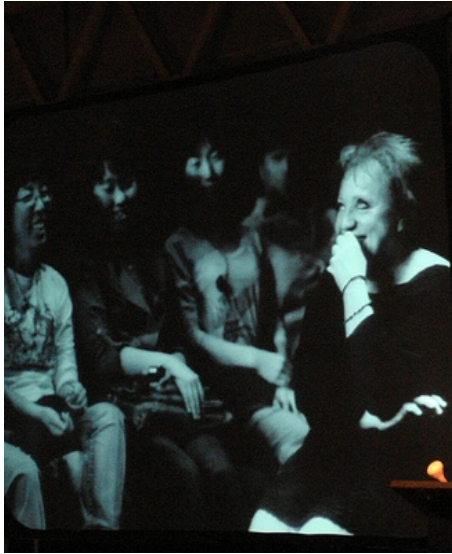
i o načinu njenog delovanja - „KRUG (KÖR) bih definisao kao mesto na kome se dolazi do istine – u našem slučaju istine pozorišta. KREDA (KRÉTA) je metafora za prelaznost i ponovno rođenje, jer iscrtavanjem kruga počinjemo zajednički rad. U trenutku kada ga završimo, brišemo tragove krede i rastajemo se. Kada je nastao, KRÉTAKÖR (KRUG KREDOM) nikako nije bio nastavak nekog prethodnog rada, već je, sasvim suprotno, označavao stalne promene, kontinuirano reorganizovanje trupe, ljude koje sam uvek iznova okupljao i ispraćao. Kretaker je bila nezavisna trupa, neformalna, bez prostora i novca. Postojala je ukoliko sam imao predstavu, a predstava je postojala ukoliko sam imao ideju. Kada smo radili, svi smo živeli za to, kada nismo niko o tome nije razmišljao.“²⁶¹ Drugim rečima, Kretaker je „jednostavan krug na zemlji nacrtan kredom, mali označen i ograđen prostor, na koji možemo da pokažemo prstom i kažemo: 'Vidi, nešto se dešava u ovom krugu – tu smo nagurali deo našeg postojanja.' Zatim će pešaci na svojim đonovima odneti kredu ili će je oprati kiša, pa ćemo negde drugde ponovo nacrtati krug koji će od tog trenutka postati naš označeni prostor, naše pozorište.“²⁶² Šiling smara da rad ove trupe nikada nije bio pod uticajem trenutnih pozorišnih kretanja, mišljenja kritike ili potreba publike, već da je uvek predstavljao nezavisno i odgovorno umetničko delovanje.²⁶³ „Neodgovorno stvaranje pozorišta, bez duhovnog i (ponekad) fizičkog rizika, predstavlja nemoralnu zabavu“.²⁶⁴

²⁶¹ The Story of the Krétakör Theatre, http://kretakor.hu/eng/about_schilling.html, 23. januar 2012.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Arpad Šiling 2002. kaže: „Moramo da prihvatimo da je Mađarsko pozorište u krizi. Veliki zalet koji se dogodio pre dvadeset pet godina neminovno je doveo da nazadovanja. Ovakvo stanje moguće je promeniti samo traženjem novih načina rada, novom energijom. Naša publika je u Mađarskoj sve veća, žele nas kod kuće pošto smo postali slavni u Evropi. Zato je projekat pod imenom 'Krétakör' završen. Krajnje je vreme da ga transformišemo u sastavni deo naše kulturne scene i da na taj način počne učešće u procesu oporavka Mađarskog pozorišta.“

²⁶⁴ Arpad Šiling u intervjuu o predstavi „Galeb“, http://siraj.kretakor.hu/english/01_10.htm do http://siraj.kretakor.hu/english/01_17.htm, 23. januar 2012.



Inserti iz predstave „Galeb“

U domenu scenskog dizajna, Šilingov rad u trupi Kretaker karakterističan je po različitosti pristupa – od predstave „Radnički cirkus“²⁶⁵ (*W-munkáscirkusz*) u kojoj gradi veliku scensku tehničku konstrukciju u relaciji sa nepozorišnim, industrijskim prostorom kao okvirom predstave, koristeći snažna i doslovno brutalna scenska sredstva na granici izdržljivosti i izvođača i gledalaca, do traženja značenjskog i ambijentalnog oslonca u specifičnom arhitektonskom ambijentu napuštene štamparije državnog komunističkog glasila *Rudé právo* u Pragu (neposredno pred njeno rušenje koje je imalo ekonomski, ali i simbolički značaj²⁶⁶), za prvi deo trilogije „Križa“²⁶⁷ (*Krízis/Crisis*). U oba slučaja, scenska sredstva nalaze se isključivo u funkciji pozorišta koje je za Šilinga potraga za istinom koja leži ispod slike²⁶⁸. Za njega, jedini prihvatljivi način rada u pozorištu podrazumeva „odricanje od udobnosti, objašnjavanja, dosadnih naracija, tradicionalnih glumačkih sredstava. Pozorište mora da se suoči sa realnošću ali ne putem realizma već... putem svega što je istinito, jer samo istinito ima značenje na pozornici.“²⁶⁹

Pitanjima kako i kojim sredstvima savremeno pozorište, ali i druge umetničke prakse, preispituju odnos prema tekstovima koji pripadaju klasičnom repertoaru, bave se mnogi teoretičari, iznoseći potpuno različite stavove, pa je Šilingov odnos prema ovoj temi, zato, veoma provokativan. Za razumevanje i tumačenje njegovog rada u predstavi „Galeb“ posebno važnom smatram činjenicu da se radi o klasičnom dramskom tekstu, kanonskom delu pozorišne dramaturgije, koji počiva na korišćenju i interpretaciji nekoliko vrlo različitih dramskih ambijenata, što je u skoro svim prethodnim izvođenjima bila važna tema rediteljske i

²⁶⁵ Predstava „Radnički cirkus“ izvedena je u Beogradu na BITEF-u 2003. godine, u garaži auto-kuće „Zastava“.

²⁶⁶ Objekat nekadašnje štamparije u Pragu srušen je 27. januara 2012. godine.

²⁶⁷ *Krétakör*-ova trilogija „Križa“ nastala je tri godine nakon raspuštanja istoimenog pozorišta i predstavlja model kojim Šiling povezuje mlade umetnike iz različitih sredina, koristi različite medije izražavanja i omogućava ispitivanje individualnih strahova, iskustava, želja i uverenja učesnika. Rad je nastao na inicijativu Praškog kvadrijenala, a trilogija se sastoji iz filma, opere i pozorišne predstave. *Krétakör: Krízis/Crisis – A Trilógia/The Trilogy*, Krétakör Foundation, Budapest, 2011.

²⁶⁸ <http://www.changeperformingarts.it/schilling>, 22. april 2010.

²⁶⁹ http://kretakor.hu/eng/about_schilling.html, 23. januar 2012.

scenografske koncepcije. Ovde je, međutim, reditelj svoj koncept zasnivovao na otklonu od bilo kakve mimetičke ili simboličke relacije prema prostorima u kojima se radnja drame odvija. Scensko-gledališni prostor organizovan je tako da gledalište sa tri strane okružuje prostor za igru – u Paviljonu „Veljković“ u kome je predstava izvedena u Beogradu, sa četvrte strane nalazi se zid, odnosno, ulaz u Paviljon, ka kome je gledalište okrenuto. Glumci i gledaoci su, na izvestan način, zarobljeni u prostoru igre, jer niko ne može ni da uđe ni da izađe a da ne bude primećen. Scenski prostor je mali i gotovo prazan, dok se predstava igra sa opštim i minimalnim scenskim svetlom.²⁷⁰

Predstava počinje gotovo neprimetno jer glumci, obučeni u svakodnevnu, nepozorišnu i „neznakovitu“²⁷¹ odeću, od trenutka ulaska gledalaca u salu sede u publici – najveći deo predstave glumci izvode upravo sedeći u publici, izlazeći na pozornicu u trenutku kada je to potrebno i, isto tako, vraćajući se u gledalište u neku vrstu privatnosti. Tako odnos između gledalaca i događaja, glumaca i događaja, glumaca i gledalaca, ali i gledalaca i gledalaca, stalno biva preispitivan. „Glumci i dalje zadržavaju to lično prisustvo, kao da su oni najpre izvođači, konkretni glumci i građani, a tek potom služe fikciji... Nije više reč o tome da se ponudi novo čitanje komada niti, uostalom, bilo kakvo čitanje! Oni nas uporno navode da živimo u njihovom izricanju, njihovoj igri, njihovom prisustvu i njihovoj veštini da ostvare kontakt. Oni odbijaju da grade ulogu, da se stave u službu autora i njegovih namera. Oni pretenduju na koautorstvo nad predstavom i obraćaju nam se kao partnerima u igri.“²⁷² Šiling, dakle, svodi predstavu na glumačku igru, odriče se svih ostalih sredstava i uzdržava od

²⁷⁰ U tehničkoj specifikaciji predstave stoji da gledalište treba da ima najviše 150 mesta, a prostor za igru treba da bude površine 5x5m. „Dekor“ se sastoji od 11 stolica, identičnih sedištima u gledalištu (od kojih devet treba da bude postavljeno kao sastavni deo gledališta), i jednog stola. Predstava je tiha, pa u neposrednom okruženju ne sme da bude drugih izvora zvuka, dok ulazak nakon početka predstave nije dozvoljen. http://siraj.kretakor.hu/english/seagull_rider.pdf, 22. april 2010.

²⁷¹ Ivan Medenica: „Kratak pregled igranja Čehova u XX veku (s jednim pogledom na XXI), Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, FDU, Beograd, 2011, str. 20

²⁷² Patris Pavis: „Sjaj i beda tumačenja klasičnih dela“, Teatron, br. 143, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 2008, str. 14. Iako Pavis ovu tvrdnju iznosi u negativnom kontestu, za nas ona predstavlja najbolju moguću potvrdu naše teze.

objašnjavanja putem scenskog delovanja – bilo kakve koncepcije koja bi mogla da bude uspostavljena između teksta i gledalaca nema. Ovde nije reč o svođenju ili dekonstrukciji, već uspostavljanju snažnog i asocijativnog odnosa glumaca prema tekstu – ali ne putem tumačenja već putem razmene. „Glumci ne predstavljaju dramske likove, ali ni simboličke figure, već nam, emocionalno ogoljeno, iskreno i ubojito, pričaju o sebi... i o nama. Ovde se publika i glumci, spojeni zajedničkim fizičkim, ali i duhovnim prostorom – stapaju u jedinstvenu zajednicu...“²⁷³.

Kao specifičnost ovog izvođenja vidim i činjenicu da je, iako je predstava izvedena na mađarskom jeziku, prevod zapravo bio nepotreban. Prema Šilingovom uverenju upravo je mađarski jezik posebno važna odlika njihovog pozorišta – mađarski jezik je „jedinstven, *site-specific* način mišljenja, refleksija istorijskih i društvenih kretanja i razvoja. Mađarski je i rezervisan i fleksibilan. Ne može se čulno prevesti na bilo koji drugi jezik, ali se njime može izraziti bilo koji drugi jezik.“²⁷⁴

8. Forme i funkcije scenskog dizajna

U već pomenutoj definiciji pojma „scenski dizajn“ Miško Šuvaković razvija dve tipološke klasifikacije.

Prva klasifikacija vezana je za vrste spektakla u odnosu na fizički karakter prostora u kome spektakl nastaje, odnosno, za „sisteme građenja izvođačkog prostora“. Šuvaković ovde ustanovljava četiri kategorije:

²⁷³ Ivan Medenica: Op. cit, str. 20

²⁷⁴ http://siraj.kretakor.hu/english/01_10.htm do http://siraj.kretakor.hu/english/01_17.htm, 23. januar 2012.

- audiovizuelnu artikulaciju scenskog ili vanskenskog enterijera za izvođenje
- audiovizuelnu artikulaciju scenskog ili vanskenskog eksterijera
- audiovizuelnu artikulaciju *cyber*-prostora ili prostora određenog hardverskim i softverskim povezivanjem realnog fizičkog enterijera ili eksterijera s virtualnim ekranskim prostorima i
- multimedijalnu artikulaciju mrežnog prostora u digitalnoj izvođačkoj umetnosti.

Prva nedoumica vezana za ovu klasifikaciju odnosi se na upotrebu atributa „audiovizuelno“ kojim je određena vrsta artikulacije scenskog prostora. S tim u vezi, podsetićemo se razmišljanja Branka Gavele koji kaže da je pozorište specifičan oblik umetničke komunikacije u kome „glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem. To slušanje i gledanje samo je prijenosno sredstvo, mi glumca poimamo tako, da se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi, koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija.“²⁷⁵ Pozorište je, tako, „svojevrсна zajednička svetkovina, u kojoj učestvuju svi koji se nalaze sa obe strane rampe“²⁷⁶. Osim toga, mnogi primeri iz pozorišne prakse jasno nam pokazuju upotrebu različitih izražajnih sredstava i medija koji deluju i na druga čula. U predstavi „Komunistički manifest“ (Det Kommunistiska manifestet) pozorišta *Tribunalen* i *Galeasen* iz Stokholma prikazanoj na Sterijinom pozorju 2009. godine u režiji Ričarda Turpina (*Richard Turpin*), glumci na pozornici pripremaju i kuvaju pasulj, da bi na kraju pozvali publiku da im se pridruži i večera, pri čemu su, naravno, aktivirani i čulo mirisa, ali i čulo ukusa gledalaca. Slično sredstvo koristi i Tomi Janežič u predstavi „Nahod Simeon“, u izvođenju Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, kada „kuvar“ (inače, tadašnji upravnik SNP-a, Milivoje Mlađenović) na pozornici priprema riblju čorbu. Još dva primera zagrebačke trupe „Bacači sjenki“ ilustruje razloge za već pomenutu primedbu. U predstavi „Ex-pozicija“ Borisa Bakala, Katarine Pejović i Željka Serdarevića prikazanoj na BITEF festivalu 2007. godine, publika ima priliku da

²⁷⁵ Branko Gavela: *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967, str. 151

²⁷⁶ Aleksandar Luj Todorović: *Umetnost i tehnološkoje komunikacije*, Clio, Beograd, 2009, str. 212

još direktnije doživi samo delo i u njemu učestvuje. Predstava je u Beogradu izvedena u prostoru nekadašnje robne kuće „Kluz“ – jedan glumac igra za jednog gledaoca i, držeći ga za ruku i šapućući mu odabranu priču na uvo, vodi gledaoca čije su oči zaklonjene neprovidnim naočarama kroz napušteni objekat do ulice i parka „Manjež“. Slično, ali mnogo dramatičnije iskustvo „Bacači sjenki“ omogućavaju publici u predstavi „Odmor od povjesti (Proces_Grad 01)“ Borisa Bakala i Katarine Pejović izvedenoj na istom festivalu 2009. godine u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ – „ako se ista uopšte može nazvati predstavom. U njoj nema priče, niti vidljive glumačke igre, već samo prepuštanja gledalaca polusnu i slobodnom maštanju o 'intimnoj povjesti koja nas miluje, jer smo od stvarne potpuno izludjeli“²⁷⁷. U ovoj predstavi svaki gledalac biva stavljen u krevet gde, deleći prostor sa drugim gledaocima u zamračenoj prostoriji nalik na bolničku sobu, provodi izvesno vreme, ležeći. Snaga unutarnjeg ličnog doživljaja i suočavanja sa datom situacijom ovde je neopisiva i gotovo nepodnošljiva. Jasno je, dakle, da je pozorište, pa time i scenska umetnost u celini, sintezijska pojava u kojoj se gube pojedinačne medijske linije, obrazući jedinstven i nedeljiv scenski doživljaj. I scenski dizajn kao skup vanpozorišnih umetničkih praksi u potpunosti preuzima ove odlike. Govoreći o novoj stalnoj postavci memorijalnog muzeja u Jasenovcu Vladimir Mationi (*Vladimir Mattioni*) kaže: „Osjećaj je to koji učvršćuje u njegovu trajanju i intenzitetu olfaktivna dimenzija izložbe – miris gume i hrđavog željeza od kojih su napravljeni mračni tuneli koji vode do izložaka, kontrolirajući kretanje posjetitelja, gurajući ih naprijed, usisavajući ih kao živi labirint koji nema miris živice, nego samo njezine taktilne kvalitete, čak hrapavost. Vonjajući na materijale metalurgije i vulkanizersku radnju prostor simbolizira 'industriju smrti“²⁷⁸.

Druga postavka Šuvakovićeve klasifikacije koju je moguće dovesti u pitanje jeste potreba za tipološkim razdvajanjem enterijerskog i eksterijerskog prostora za izvođenje. Uverena sam da za karakter prostora izvođenja nije presudno važno

²⁷⁷ <http://www.bitef.rs/bitef43/?pg=predstava&jez=sr&pred=120>, 12. septembar 2012.

²⁷⁸ Vladimir Mationi prema Silviji Kaličić: „Memoriranje zločina“, Zarez, br. 204, 18. april 2007, http://www.zarez.hr/204/z_vizualna.htm 13. septembar 2012.

gde se on nalazi – unutar arhitektonskog objekta, u gradskom ili prirodnom ambijentu. Ono što određuje njegov karakter jeste, pre svega, pitanje da li se radi o namenski projektovanom i izgrađenom scenskom prostoru, o adaptaciji zatečenog prostora ili o autentičnom, nepozorišnom okruženju. „Ideja o izlasku iz pozorišne zgrade i utvrđivanju scenskog prostora u različitim 'profanim' okruženjima – poput fabričkih hala, sportskih dvorana, crkava ili otvorenih gradskih prostora“²⁷⁹ vezana je prevashodno za potrebu oslobađanja od ograničenja pozorišne zgrade, ali i pozorišta kao institucije, a zatim i za mogućnost upotrebe i teatralizacije različitih objekata i prostora grada. Objasnjavajući principe ambijentalnog pozorišta, pri čemu ovde ne mislim na uređeno prirodno okruženje već na građenje ambijenta za pozorišnu predstavu rediteljskim i scenografskim sredstvima, Ričard Šekner kaže: „nas zanima odnos između glumaca i gledalaca, između prostora i predstave. Ne želimo da skrivamo ni jedan delić ili trenutak stalnog rada glumca-učesnika, već želimo da proučimo taj put i da ponudimo u našoj predstavi ne samo izraz do kojeg smo došli, već i dokumentaciju nivoa na kom smo ranije bili“²⁸⁰. On ovde govori o „kreiranju i upotrebi celokupnog pozorišnog prostora“²⁸¹ ili drugim rečima, o preispitivanju prostora pozorišne predstave. U tom smislu, bilo da je reč o konvencionalnom ili nekonvencionalnom scenskom prostoru, ili izmeštanju predstave u novi prostorni okvir, izbor i artikulaciju prostora moramo posmatrati kao tekst ili poruku, određenu „umetničkim, tehničkim, produkcijskim, ekonomskim, psihološkim, socijalnim, kulturnim, pa i političkim i ideološkim parametrima.“²⁸² U domenu vanpozorišnih praksi scenskog dizajna, posebno je zanimljiv primer umetničkog projekta „Križa – Trilogija: prvi deo: jp.co.de“ Arpada Šilinga i trupe „Kretaker“. Oni su, na poziv Sodje Lotker, na Praškom kvadrijenalu 2011. godine kreirali i izveli delo u već pomenutom napuštenom kompleksu nekadašnje štamparije

²⁷⁹ Radivoje Dinulović: „Ambijentalne pozornice BITEF-a“, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999, str. 65

²⁸⁰ Ričard Šekner, prema Almanahu Bitef-a broj 3, Beograd, 1969, str. 22

²⁸¹ Ričard Šekner: *Ka postmodernom pozorištu*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 6

²⁸² Radivoje Dinulović: „BITEF – Beogradski internacionalni teatarski festoval: kuće, grad i 'nove pozorišne tendencije““, u knjizi Radivoja Dinulovića i Aleksandra Brkića (urednici): *Teatar-politika-grad*, Justat, Beograd, 2007, str. 345

Rudé právo. Deo ovog kompleksa odabran je kao neposredni životni prostor grupe ljudi iz čitavog sveta, koji su se za ovaj projekat prijavili i prošli složen i dug proces selekcije. „Nestvarna tipologija ovih realnih, ali devastiranjem izmenjenih elemenata, predstavlja gotovo neoborivi dokaz o ulozi prostora kao subjekta u umetničkom delu. Shvaćeni možda čak i kao portalni otvori, mnogostruki uokvireni segmenti prostora u kojima se živelo i radilo, pretvarali su se u scenu u momentu u kom su postali okupirani ljudima. Ulogu protagoniste u događaju oni su ostvarili jasnoćom svojih fizičkih i kvalitativnih odrednica - razgovor, diskusija ili umetnički čin koji su se u njima odvijali (uvek spontani, bez prethodnih uvežbavanja i ponavljanja) ostali su nepogrešivo obojeni ovim kvalitetima. Osećalo se kako prostor utiče na tok dešavanja na sceni koju je sam formirao.“²⁸³

Druga, ipak, presudno važna tema koja se tiče karaktera prostora za izvođenje, jeste pitanje vlasništva – da li je prostor privatni ili javni, odnosno, da li postoji restriktivnost u pristupu i korišćenju prostora, kao i kakve vrste ta restriktivnost može da bude. Ograničenje pristupa centralnom gradskom trgu u Novom Sadu za manifestaciju *Cinema City* putem naplate ulaznica za ulazak u javni prostor, sasvim jasno ilustruje ovu temu. Nešto slično vidimo i kod projekta Raskršće (Intersection) izvedenog u na Praškom kvadrijenalu 2011. godine.

²⁸³ Miljana Zeković: „Primer 01, Kretaker (Kreétakör): KRIZA - TRILOGIJA: PRVI DEO: JP.CO.DE“, u rukopisu doktorskog rada „Efemerna...“

Zbog svega navedenog, smatram da postoje dva kriterijuma koji suštinski određuju izvođački prostor i čine osnov za drugačiju klasifikaciju – utilitarni i vlasnički karakter prostora. Ova podela prostora scenskog dizajna, nastala modifikacijom Šuvakovićeve definicije u skladu sa svim navedenim razmatranjima, bila bi na taj način svedena na tri osnovne kategorije:

- realni, fizički, egzistencijalni prostor
- hardversko i softversko povezivanje egzistencijalnog prostora sa virtuelnim ekranskim prostorom i
- multimedijalna artikulacija virtuelnog prostora.

Drugi deo definicije obuhvata klasifikaciju dela scenskog dizajna po funkcijama, i to na pet kategorija:

- dekoracija za izvođenje
- scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili fizičko okruženje
- scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili značenjski kontekst
- scena u funkciji izvođenja kao ambijent u funkciji narativa i
- scena kao akter i protagonist izvođenja.

Iako ovakvu podelu vidim kao zasnovanu i preciznu, smatram da bismo oblike realizacije dela scenskog dizajna tačnije mogli da definišemo neposredno i dosledno kroz pozivanje na konkretne funkcije. Na ovaj način još više bih naglasila činjicu da se „iza“ forme kao podrazumevajućeg ishoda dela scenskog dizajna, nalazi sveukupnost razloga zbog kojih to delo nastaje, kao i eventualni zadatak koji treba da postigne – u pozorištu i van njega. Takođe, bilo bi važno odmah pomenuti još dve bazične funkcije scenskog dizajna – demarkacijsku i ideološku, a u širem smislu shvaćena ovde bi mogla da bude uključena i urbanistička funkcija. Nova klasifikacija bi, dakle, trebalo da izgleda ovako:

- dekorativna funkcija scenskog dizajna
- ambijentalna funkcija scenskog dizajna
- demarkacijska funkcija scenskog dizajna
- značenjska funkcija scenskog dizajna
- tekstualna funkcija scenskog dizajna
- performativna funkcija scenskog dizajna i
- ideološka funkcija scenskog dizajna²⁸⁴.

Jasno je, međutim, da ova podela ne može biti konačna i da ju je neophodno stalno dopunjavati, u skladu sa promenama koje se u samom scenskom dizajnu, kao i u širem umetničkom, kulturnom i društvenom kontekstu odvijaju neprekidno. Naravno, podrazumeva se i da ove funkcije ne egzistiraju nezavisno već da su u neprestanoj međusobnoj korelaciji, da se ukrštaju, preklapaju i grade dinamične međusobne odnose.

U pozorištu, konvencijalna predmoderna scenografija nedvosmisleno je bila zasnovana na dekorativnoj funkciji, o čemu jasno govori i sam pojam „dekor“ koji smo preuzeli iz nemačkog i iz francuskog jezika i kulture, dakle iz sredina u kojima je ovaj oblik scenografskog mišljenja i delovanja bio najrazvijeniji. U tom smislu, sasvim je prirodno da u britanskoj kulturi i onima koje su iz nje izašle ovaj pojam nema tako čvrsto određenje budući da je u tim pozorišnim tradicijama dekorativna funkcija scenografije bila znatno manje važna. Ova funkcija, međutim, u vanpozorišnim praksama scenskog dizajna, ne samo da nije dominantna u strukturi umetničkog dela, već, mnogo značajnije, u ideološkom smislu nije ni prihvatljiva kao predmet interesovanja, pa je zbog toga u ovoj studiji neću ni razmatrati posebno.

²⁸⁴ Ovako shvaćene funkcije scenskog dizajna u direktnoj su analogioji sa teorijskom postavkom funkcija arhitekture kakva se proučava na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu. Nekoliko referentnih tekstova bave se ovom temom - tekst Radivoja Dinulovića „Ideological function of architecture in the society of spectacle“, objavljen u časopisu *De Re Aedificatoria*, br. 3, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2012, str. 53-58; zatim uvodni deo rukopisa doktorskog rada Miljane Zeković „Efemerna arhitektura...“; kao i rad Višnje Žugić „Co-performative function of architecture: the correlation of space and body in the function of merging into a unique scene event“ objavljen u zborniku radova sa međunarodne konferencije „Scene design – between profession, art and ideology“, Fakultet tehničkih nauka i Scen, Novi Sad, 2012, str. 239-247

Ambijentalna funkcija, međutim, uvek je bila jedna od dominantnih odlika ne samo scenografskog već i rediteljskog, pa i dramaturškog postupka. Poreba za ambijentalizacijom, drugim rečima, za uspostavljanjem prostornog okruženja koje ima jasno izražen estetički, psihološki, ali i socijalni karakter, jedna je od osnovnih pretpostavki uspostavljanja i artikulacije prostra igre, odnosno, prostora scenskog događaja. U vanpozorišnim praksama ova funkcija često biva uspostavljena kao dominantna, posebno onda kada je prostor izvođenja, bilo da se radi o objektu ili javnom prostoru u celini, neadekvatan za realizaciju dela, pa ga je neophodno redefinisati u ambijentalnom pogledu. Ovde odmah treba uvesti razmatranje demarkacijske funkcije kao komplementarne ambijentalnoj, s obzirom na to da je reč o integrisanom postupku izuzimanja jedne prostorne celine iz šireg prostornog okruženja, s tim što se ambijentalna funkcija odnosi na karakter, a demarkacijska na granice tog okruženja. U pozorištu, svaka radnja smeštena je u neki ambijent, bilo da se radi o upotrebi klasičnih scenografskih sredstava kojima se taj ambijent kreira ili njihovom delimičnom ili potpunom izostanku, kao u predstavi „Putujuće pozorište Šopalović“ Tomija Janežiča u izvođenju Ateljea 212, ili u predstavi „Kukavičluk“ Olivera Frljića u izvođenju Narodnog pozorišta iz Subotice. U vanpozorišnim praksama izuzetno je zanimljiv primer artikulacije prostora nekadašnje Vojne akademije u Beogradu za potrebe Oktobarskog salona 2010. godine. „Izložbeni prostor je deo čitavog jednog bloka, bivše komande vojske, koji je delimično bombardovao NATO 1999. godine. Jedan kraj ovog kompleksa bila je Vojna akademija. To je vizuelno uistinu impresivna zgrada, i ona predstavlja metaforu svojim simboličkim i istorijskim nabojem. Zapravo, ona je takođe modernistički spomenik Drugom svetskom ratu. Od poslednjeg rata naovamo, uglavnom je napuštena... za potrebe ovogodišnjeg Oktobarskog salona, nekadašnja vojna zgrada prvi put otvorena je za publiku. To je stvar ponovnog pisanja istorije, nade... Izložba će dopuniti sećanja, daće ovoj građevini još jedan sloj života.“²⁸⁵ Okruženje, neočekivano i neuobičajeno za

²⁸⁵ Joan Puset i Selija Prado u tekstu „Razgovor Joana Puseta i Selije Prado, kustosa 51. Oktobarskog salona 2010. godine, sa Šarlotom Bajdler, nezavisnim kritičarem i predavačem istorije umetnosti“, Katalog 51. oktobarskog salona: „Noć nam prija“, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2010, str. 13-14

video radove i prostone instalacije prikazane na Oktobarskom salonu, omogućilo je specifičan i provokativan doživljaj izloženih eksponata. Sa druge strane, minimalna ambijentalizacija kao neophodan galerijski uslov, donela je dodatnu mogućnost čitanja i tumačenja – i radova, ali i prostora. Na taj način postignuta je dvostruka sceničnost ovog ambijenta – sceničnost prostora po sebi i ona koja je nastala unošenjem eksponata, uspostavljenjm njihovih međusobnih relacija i odnosom prema prostoru u celini. Način na koji je kretanje publike usmeravano kroz izložbu, ali i vođeno od strane kustosa, vidim kao važan dramaturški postupak. U nešto širem kontekstu, zanimljiv je primer trga *Piazza d'Italia* Čarlsa Mura (*Charles Moore*) iz 1974. godine, u Nju Orleansu, u Luizijani. Smišljen kao mesto sa kojim će italijanska zajednica u ovom gradu moći da se identifikuje, trg je u horizontalnom planu oblikovan kao teritorija Republike Italije: „Šta po obliku može više da liči na Italiju nego sama Italija? I šta može da bude jasnija, a samim tim i efektnija, direktna kulturna referenca na trgu posvećenom italijanskoj zajednici od arhitektonskog stilskog reda...“²⁸⁶. Sklop ovih arhitektonskih elemenata – kolonade, arkade, stepeništa, ograde, fontana... – čine strukturu koja veoma podseća na pozorišne kulise, stvarajući prostor snažnog scenskog dejstva.

Demarkacijsku funkciju scenskog dizajna najbolje i najjasnije videli smo na primeru pozorišta Kretaker. Postupak demarkacije, ali potpuno lišen bilo kakvih ambijentalnih sredstava i pretenzija, primenila je i muzička grupa Ekaterina Velika 1982. godine u akciji izvedenoj u centru Beograda – „na ulici, nasred Knez-Mihailove, povučena je crta kredom, da bi se provizorno odredilo mesto gde će se grupa nalaziti za vreme izvođenja. Pošto su njeni članovi u stvarnosti zauzeli manje prostora, ostalo je još poveliko parče ulice između njih i linije povučene kredom po sredini. Zanimljivo je da se niko od publike nije usuđivao da pređe tu crtu koja se mogla obrisati nogom, da je to neko hteo, i priđe bliže sastavu koji je svirao pred njima, namerno ničim ograđen. Jednostavno, niko se

²⁸⁶ Charles Moore: „Ten Years Later (Place Debate: Piazza d'Italia), *Places Journal*, no 1, College of Environmental Design, UC Berkeley, 1983, str. 30

nije usudio da to učini, kao da je fiktivna barijera između publike i zvezda u svesti ljudi svejedno postojala.“²⁸⁷ Posebno zanimljiv, u ovom kontekstu, jeste primer filma „Dogvil“ (*Dogville*) Larsa fon Trira (*Lars von Trier*) iz 2003. godine. Ovaj film u potpunosti je koncipiran kao pozorišna predstava. Snimljen je u studiju, na pozornici na kojoj je iscrtana mapa ulica i kuća i na taj način konstruisan prostor sela Dogvil. „U ovom komadu nema zavese koja se otvara na početku, niti postoji scenografija. Umesto toga, inspicijent se šeta po pozornici i govori publici gde se šta nalazi – na primer, neko drvo ili nečija bašta... I rekviziti su najčešće imaginarni; ponekad se samo čuje zvuk koji treba da dočara njihovu upotrebu (zveckanje boca sa mlekom koje mlekađžija raznosi), ili pak red stolica koji predstavlja grobove...“²⁸⁸. Rezultat ovakvog postupka jeste uspostavljanje pravog pozorišnog okruženja u kome se „scenska radnja odvija prevashodno u svesti gledalaca“²⁸⁹.

„Pozorište od kartonskih kutija“ (*Carboard-box-theatre*) autora Žan-Gija Lekaa (*Jean-Guy Lecat*) izgrađeno za potrebe Praškog kvadrijenala 2007. godine unutar objekta Palate industrije (*Průmyslového paláce*) u okviru sajamskog kompleksa Vistavište (Výstaviště Praha), dobra je ilustracija obe navedene funkcije scenskog dizajna – ambijentalne i demarkacijske. Sa klasičnom konfiguracijom scensko-gledališnog prostora, koja je podrazumevala i standardnu scensku opremu, ovaj objekat smišljen je kao ambijent za različita scenska izvođenja, predavanja i susrete. Upotreba kartonskih kutija kao specifičnih prefabrikovanih elemenata kojima je kuća konstruisana i oblikovana, predstavljala je posebnost ove intervencije ukazujući na njen efemerni karakter. U odnosu na šire okruženje, kartonski zidovi zatvorili su hermetičnu strukturu pozorišta obrazujući jasnu liniju razdvajanja unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora

²⁸⁷ Dragan Ambrozić: „Teorija i praksa: nenajavljeni rok koncerti na jvnim mestima“, u Zborniku radova *Spektakl...*, Justat, Beograd, 1996, str. 77

²⁸⁸ Srđan Simonović: „Fon Tritova verzija: vizija Amerike u filmu Dogvil“, str. 5, <http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/16.pdf> 17. septembar 2012.

²⁸⁹ „Dogvil“, Anti Essays, <http://www.antiessays.com/free-essays/73694.html>, 17. septembar 2012.

kuće, odnosno, izdvajanja objekta od prostora izlaganja. Na taj način ova kuća označila je i ambijent za izvođenje i specifičnu instalaciju-događaj.

Važnost značenjske funkcije scenografije varirala je u velikoj meri u različitim epohama razvoja scenske umetnosti – od perioda u kojima gotovo da nije postojala, kao što su antičko ili elizabetinsko pozorište, do situacija u kojima je prenošenje značenja bilo dominantno važno. U slučaju da je značenje prenošeno eksplicitno, ovu funkciju mogli bismo skoro da poistovetimo sa tekstualnom, kao što je to slučaj sa naturalističkim pozorištem. Ukoliko bi, međutim, značenje bilo predstavljeno metaforički ili simbolički, ove dve funkcije bile bi razdvojene, o čemu svedoče radovi Adolfa Apije (*Adolphe Appia*) i Edvarda Gordona Krejga. U vanpozorišnim praksama scenskog dizajna značenjska i tekstualna funkcija imaju veoma izraženo mesto – u nekim slučajevima one egzistiraju uporedo, dok su u drugim objedinjene. Upravo u toj oblasti ove dve funkcije, često, dobijaju i novu vrednost tako što scenski dizajn postaje akter scenskog dela, stičući na taj način i performativnu funkciju. Nakoliko je zanimljivih primera kojima je moguće ilustrovati ove tri funkcije, posebno ukazujući na činjenicu da se one u oblasti umetničkih praksi scenskog dizajna, najčešće, ukrštaju i preklapaju.

Postavku novog Istorijskog muzeja Holokausta memorijalnog centra Jad Vašem (*Yad Vashem Holocaust History Museum*) u Jerusalimu iz 2005. godine²⁹⁰, dizajnirala je Dorit Harel (*Dorit Harel*). „Dizajn ovog muzeja nastaje u vreme u kome, za većinu ljudi, Holokaust nije više deo ličnih sećanja. Zato muzeji i drugi izvori, poput knjiga, filmova i predstava, imaju snagu da oblikuju zapažanje, znanje i emocionalno iskustvo tih događaja...“²⁹¹ Osnovni zadatak postupka koji je autorka primenila u pristupu dizajnu jeste potreba da izložba posetiocima omogući i emocionalno i intelektualno iskustvo. U tom smislu, veliki izazov predstavljao je stalni dijalog (ili sukob) između kustosa i dizajnera – sa jedne

²⁹⁰ Istorijski muzej holokausta deo je memorijalnog centra Jad Vašem (Yad Vashem) u Jerusalemu. Muzej je osnovan 1953. godine, a 2005. izgrađen je novi objekat koji je projektovao arhitekta Moše Safdi (*Moshe Safdie*).

²⁹¹ Ayelet Dekel: „Facts and Feelings: Dorit Harel“, <http://www.midnighteast.com/mag/?p=7330> 17. septembar 2012.

strane, radilo se o želji da u muzeju bude izložen veliki broj artefakata iz postojeće zbirke, a sa druge, o ideji „kreiranja 'slobodnog prostora' u kome posetilac neće biti preplavljen informacijama“.²⁹² U tom procesu, kaže Dorit Harel, neophodno je bilo razmišljati o sredstvima poput „boje, rasporeda, vremena i navigacije, kao o sredstvima kojima se kreira doživljaj i čuva istorija“²⁹³. Njeno interesovanje vezano je i za uticaj vizuelnih poruka na pamćenje, posebno u domenu podsvesnog. „Većina fotografija snimljenih 1940-ih godina je u crno-beloj tehnici. Razmišljajući o Holokaustu, mnogi zato nesvesno 'vide' ljude i događaje iz tog vremena crno-belo. To je rezultat prethodnog vizuelnog iskustva, praćenog emocionalnim osećanjem distance. Jedno od rešenja primenjenih u muzeju jeste postavka savremenih kolor fotografija, na kojima su različita mesta poput ulaza u koncentracioni logor *Birkenau*, odmah pored originalnih crno-belih fotografija. Na taj način narativ Holokausta smešten je u savremenu realnost.“²⁹⁴ U odnosu na ideju o doživljaju prostora, tekstualnost postavke u potpunoj je saglasnosti sa arhitekturom objekta – „sto osamdeset metara duga linearna struktura u obliku klina, preseca brdo sa najviše strane štrčeći iz planinskog grebena. Galerije u kojima je prikazana sva kompleksnost jevrejske situacije tokom tih strašnih godina, račvaju se kao strele, dok se izlaz dramatično pojavljuje iz padine i otkriva pogled na dolinu. Jedinствена scenografija, prostori različitih visina i vrste svetla, naglašavaju žižne tačke narativa.“²⁹⁵ Kretanje kroz ovaj prostor određen je jasnom dramaturgijom – na samom kraju muzeja nalazi se Dvorana imena (*Hall of Names*), memorijalni prostor posvećen milionima žrtava holokausta, odakle posetioci izlaze na balkon sa koga se otvara panoramski pogled na Jerusalem. Na taj način muzej je u celini postao scensko delo po sebi koje, u odnosu na način upotrebe prostora i njegovog doživljaja, ima snažnu dramaturgiju. Ovde je važno naglasiti da ne govorim o dramaturškoj funkciji scenskog dizajna, već o dramaturškom postupku kreiranja doživljaja, na sličan način na koji je to moguće ostvariti scenskom

²⁹² Ibid.

²⁹³ Dorit Harel prema Ayelet Dekel: Ibid.

²⁹⁴ Dorit Harel prema Ayelet Dekel: Ibid.

²⁹⁵ <http://www1.yadvashem.org/yv/en/museum/overview.asp>, 19. septembar 2012.

sredstvima u pozorištu. Dramaturška funkcija, dakle, nije „prosti činilac u formiranju slike dejstva... već sveobuhvatna kompleksna superfunkcija/nadfunkcija, koja se realizuje u celini, kroz sva navedena dejstva“²⁹⁶. Zbog toga ovu funkciju nisam uključila u prethodnu podelu.

Konkursni rad za Veliki egipatski muzej u Kairu iz 2002. godine, autora Dragana Živkovića, Slobodana Denića, Zorana Mitića i Blagote Pešića²⁹⁷ primer je performativne funkcije scenskog dizajna. Specifičnost ovog projekta naglašena je tumačenjem i razumevanjem muzeja u savremenom društvu. Tako autori smatraju da muzej nije „stovarište artefakata“ već „mora biti promenljivi, aktivni, intrigantni, stimulativni, uvek novi i drugačiji – hladni medij. On mora biti interaktivna Sfinga koja postavlja pitanja i odgovore daje tek ako se njihov primalac aktivno uključi u igru i u njenom stvaranju učestvuje relativizujući je prema sopstvenim potrebama. Takav odnos Muzeja i posetioca ima za posledicu da se eksponati i postavke uvek drugačije doživljavaju i da je poseta njima uvek novi i neponovljiv događaj.“²⁹⁸ Autori, takođe, smatraju da i arhitektura muzeja mora da bude hladni medij, a ne „kutija za dragocenosti“. Kao nosilac poruke, arhitektura mora da odgovori na potrebe i zahteve onoga ko tu poruku prima, a u određenim situacijama, mora čak da bude spremna da se menja ukoliko i kada to primalac poruke od nje traži. „Postavku zamišljamo kao kombinaciju virtuelnog i realnog pri čemu arhitektura Muzeja predstavlja link između ovih kategorija. Fasade, unutrašnji zidovi Muzeja, kao i transparentne površine trgova i pozornica celom površinom prekriveni su OLED displejima koji omogućavaju da se njihov izgled menja u deliću sekunde. Tako se posetilac kreće u prostor-vremenu po sopstvenoj želji ili sledi već postojeće puteve, a sam Muzej nikada ne izgleda isto i svaka poseta je neponovljiv doživljaj.“²⁹⁹ Na ovaj način, arhitektura, menjajući

²⁹⁶ Miljana Zeković: uvod u rukopis doktorskog rada „Efemerna arhitektura...“.

²⁹⁷ Ovaj rad svrstan je među šezdeset najboljih, na velikom međunarodnom konkursu na kome je bilo 1800 učesnika. Na 25. Salonu arhitekture u Beogradu 2003. godine, projekat je nagrađen Posebnim priznanjem.

²⁹⁸ Dragan Živković, Slobodan Denić, Zoran Mitić i Blagota Pešić: Veliki egipatski muzej u Kairu, 2002 – iz obrazloženja konkursnog rada.

²⁹⁹ Ibid.

ulogu, od „statičnog okvira za događaj, postaje njegov dinamički i aktivni oslonac“³⁰⁰.

Svesno ili spontano opredeljenje za neku od navedenih funkcija, uspostavljanje njihovog međusobnog odnosa, kao i ustanovljavanje hijerarhije među njima, za mene predstavlja ideološko pitanje. To znači da ideološka funkcija scenskog dizajna nastaje komponovanjem već navedenih funkcija, i to u procesu koji je uvek određen ličnim stavom, drugim rečima, formulisanjem umetničke ideje ili stvaralačkog diskursa. Bilo bi, dakle, neophodno i važno posmatrati funkcije u množini, ali ne „u duhovnom jedinstvu različitih umetničkih disciplina, već u jedinstvenom tehnološkom i tehničkom mediju koji objedinjuje naše fragmentarno uključivanje u svet“³⁰¹. Zanimljivo je da, deset godina nakon što je smišljen projekat za Veliki egipatski muzej u Kairu, Dragan Živković kaže: „valjalo bi naglasiti vremensku distancu. Naime, tek danas, sa rastojanja od čitave decenije, vidim koliko je ovo bio 'vidovit' projekat. Priča o muzeju kao vidu komunikacije... danas je 'uobičajen' način mišljenja“³⁰². Nije, dakle, neobično što je nekoliko važnih primera kojima sam ilustrovala različite funkcije scenskog dizajna vezano za domen izlaganja i predstavljanja – podsetićemo se, scenski dizajn kao umetnost izveden je iz praksi izlaganja i predstavljanja scenografije, odnosno, postavki koje postaju predmet umetničke intervencije.

³⁰⁰ Miljana Zeković: uvod u rukopis doktorskog rada „Efemerna arhitektura...“

³⁰¹ Čedomir Vasić, u intervjuu Veljku Radosavljeviću za dnevni list „Politika“, dodatak „7 dana“, 2. maja 1986.

³⁰² Dragan Živković u elektronskom pismu 20. septembra 2012. godine

V KRITIČKI PRIKAZ REFERENTNIH RADOVA SCENSKOG DIZAJNA

1. IZMEŠTANJE

Dorijan Kolundžija



„Izmeštanje“, Nacionalni paviljon Srbije, Praško kvadrijenale, Prag, 2011.

Proces promena u domenu razumevanja, mesta i predstavljanja scenografije kao discipline, započet na Bijenalu scenskog dizajna, radikalno je nastavljen, ne samo u okvirima nastupa Srbije, već i na Praškom kvadrijenalu u celini, pokretanjem dinamičnog razgovora o tome šta je scenografija danas kao interdisciplinarni fenomen, posebno u kontekstu savremenih trendova u pozorištu i umetnosti uopšte. Dijalog između scenskih i vizuelnih umetnosti Sodja Lotker vidi kao „mesto bitke“ ili polje scenografije – „scenografija je mesto koje odbija našu naviku da odvajamo stvari da bismo je definisali. Scenografija bez konteksta (predstave) ne postoji... Scenografija je raskrsnica: mesto susreta, kolizije, konflikta, razgovora, dodira.“³⁰³ Reč je, dakle, o shvatanju scenskog

³⁰³ Sodja Lotker: *Raskršće: između intimnosti i spektakla – FarockilVon Brandenburg/Kaluđerović*, Katalog izložbe, 80/10, Beograd, 2012, str. 2

prostora u specifičnom kontekstu – umetničkom i, još šire, društvenom i kulturnom. Iako ne odmah prepoznatljiv kao moguće polazište i oslonac, kontekst u kome nastaje projekat „Izmeštanje“³⁰⁴ Dorijana Kolundžije³⁰⁵, prikazan u okviru nacionalne postavke Srbije na Praškom kvadrijenalu 2011. godine, bez sumnje je, svesno ili ne, predstavljao značajan okvir ovog umetničkog dela. U tom smislu, diskurzivnost je podrazumevajuća pretpostavka i za njegovu analizu i tumačenje.

Na, uslovno posmatrano, lokalnom nivou kontekst ovog rada određen je dramatičnim istorijskim događajima na prostoru bivše Jugoslavije. Muharem Bazdulj, tumačeći naziv rada, priziva u sećanje značenje engleske skraćenice *DP – displaced person(s)*. Nastao za vreme Drugog svetskog rata, ovaj pojam korišćen je u toku i nakon završetka ratova u bivšoj Jugoslaviji koja je u svet poslala „novi milionski *DP* kontingent“³⁰⁶. Kontekst je ovde presudno važan, kao što je bio i u projektu Branka Pavića kojim je Srbija u Pragu predstavljena četiri godine ranije, zbog činjenice da, iako na izgled apolitičan, projekat „Izmeštanje“ dolazi sa prostora u kome politika i neposredna istorija predstavljaju determinantnu vrednost života, umetnika i svih „običnih“ ljudi. „*Izmeštanje* je koncept koji je obilježio (skoro) svaku porodicu, (skoro) svaki razred, (skoro) svako susjedstvo.“³⁰⁷ Reč je, naravno, o asocijativnoj i psihološkoj vezi koju ne možemo da zanemarimo – na nju nas, i posle dvadeset godina od kraja rata, još uvek podsećaju događaji i teme koji su odredili pojedinačne, grupne i kolektivne ljudske priče i sudbine.

³⁰⁴ Projekat „Izmeštanje“: autor i kustos - Dorijan Kolundžija; ko-kustosi - Ana Adamović i Milica Pekić; autori - Dalija Aćin; Bojan Đorđev i Siniša Ilić; Dragan Mileusnić i Željko Serdarević; Manja, Ristić; Ana Sofrenović; i Igor Stangliczky; video zapis postavke nalazi se na sajtu <http://vimeo.com/28420594>.

³⁰⁵ Dorijan Kolundžija je umetnik u oblasti primenjene grafike i novih medija. Diplomirao je primenjenu grafiku na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, a magistrirao likovnu umetnost, dizajn i tehnologiju na *Peck School of Arts* američkog univerziteta Viskonsin u Milvokiju. Bio je umetnički direktor Beogradskog letnjeg festivala. Danas vodi studio za nove medije „Galerija 12+“ i radi kao umetnički direktor platforme za savremenu umetnost „Kiosk“. Učestvovao je na mnogobrojnim samostalnim i grupnim izložbama u Srbiji i inostranstvu. Predaje nove medije na Fakultetu za medije i komunikacije univerziteta Singidunum u Beogradu.

³⁰⁶ Muharem Bazdulj u tekstu „Sinergija...“, u katalogu izložbe „Displacements/Izmeštanje“, str.

122

³⁰⁷ Ibid, str. 122

Devedesete godine u Jugoslaviji predstavljale su period razgraničenja i podela, dok se prostori, pre svega fizički, a zatim i mentalni, smanjuju i sužavaju u bukvalnom i metaforičkom smislu. U isto vreme, lokalna ili nacionalna stvarnost, zahvaljujući globalnim promenama, suočavala se sa proširenjem sveta i, barem prividnim, nestajanjem bilo kakvih geografskih ili prostornih granica – komunikacija, susret i saradnja ljudi i umetnika koji žive na potpuno različitim krajevima sveta, najčešće ili isključivo, bivali su ostvareni virtuelnim putem. Tako, zahvaljujući sve značajnijem razvoju tehnologije, u novom globalnom prostoru nastaju i nove umetničke forme. U Srbiji tome doprinose i specifični društveno-politički uslovi, posebno nedostatak promišljene, celovite i trajne strategije i politike u kulturi, koji su dodatno podsticali delovanje umetnika van zvaničnih institucija kulture, ili kreiranje novih institucionalnih okvira različitih vrsta i statusa. U tom smislu projekat „Izmeštanje“ vidim kao politički utemeljeno okruženje, otvoreno za zajednički rad umetnika različitih profila, ideja i vrednosti. Ovde je, naravno, važno istaći da pojam politike posmatram kao bavljenje svim problemskim ravnama različitih aspekata javnog života. U tom smislu, čini se da je i rad Dorijana Kolundžije duboko politički zasnovan – njegovo izmeštanje iz političkog konteksta u tehnologiju zapravo je samo privid. Bez obzira na teme kojima se izabrani umetnici bave – odnosom intimnog i javnog, autora i dela, psihološkim stanjima ili seksualnošću – jasno je da se radi o političkim pitanjima. Kustos, dakle, stvara unutar konteksta i uprkos kontekstu (i društvenom i individualnom) istovremeno, a umetnici koje bira suštinski su tim kontekstom određeni.

Istražujući polje savremene umetničke produkcije i, posebno, upotrebe i transformacije različitih tehnologija u kreiranju scenske slike i scenskog prostora, projekat „Izmeštanje“ ustanovljen je kao zajednički okvir ili platforma za saradnju umetnika, omogućavajući i podržavajući interdisciplinarni pristup novih umetničkih produkcija. U konačnom, galerijskom ishodu, reč je o šest malih „crnih kutija“ fizičkog prostora koji, u isto vreme, predstavlja i virtuelni prostor hologramskog scenskog događaja, izvedenog i snimljenog u nekom drugom

realnom prostoru. Platforma, dakle, podrazumeva potpuno nove uslove za umetnički rad, zahvaljujući istovremenoj upotrebi sredstava Internet komunikacije i digitalnog prostora, omogućavajući umetnicima sa različitih geografskih lokacija da zajednički kreiraju živo izvođenje „koje se odigrava pred fizički izmeštenom ali prisutnom publikom. Video, audio, performans *stream*, internet prisustvo i hologramska projekcija, materijali su iz koga nastaje umetničko delo. Novonastali konceptijski, produkcijski i izvođački uslovi proizvode mogućnosti i ograničenja koja generišu specifična iskustva kako za posmatrače (publiku), tako i za umetnike (performere).“³⁰⁸ Karakter ove platforme, dakle, otvorio je nekoliko složenih problemskih pitanja.

Prvo pitanje tiče se jednog od najznačajnijih koncepata u izvođačkim umetnostima – zajedničkog fizičkog prisustva izvođača i publike u scensko-gledališnom prostoru kao osnovnoj odrednici pozorišta u celini, i prostornoj i duhovnoj. Bez obzira na kriterijume i ustanovljene tipološke klasifikacije koje na njima počivaju, tradicionalne ili moderne ideje o pozorišnom prostoru, kao i moguće pristupe određenju scensko-gledališnog prostora, jasno je da taj morfološki sklop treba posmatrati kao jednu „funktionalnu ćeliju“³⁰⁹. Novo medijsko okruženje, međutim, koje podrazumeva upotrebu digitalnih medija kao prostora umetničkog istraživanja, generiše radove koji omogućavaju napuštanje ovog koncepta, dozvoljavajući čak prisustvo izvođača i publike istovremeno u više prostora. Ovde je važno naglasiti da se radi o novim i neuobičajenim okolnostima i za izvođača i za publiku. Sa jedne strane, izvođač u fizičkom prostoru biva izolovan od publike što se, na različite načine, odražava i na njega i na samo izvođenje. Ali, osim živog, realnog izvođača javlja se još jedan – u digitalnom prostoru nastaje hologramska slika koju, takođe, smatramo izvođačem, iako je u tehničkom smislu hologram trodimenzionalni prikaz kompjuterski generisanog ili realno postojećeg objekta. Ova nova vrsta performativnosti, u kojoj je razdvojeno fizičko prisustvo izvođača i njegovog tela,

³⁰⁸ Dorijan Kolundžija, Ana Adamović i Milica Pekić: „Izmeštanje“, u katalogu „Displacements/Izmeštanje“, str. 13

³⁰⁹ Radivoje Dinulović: *Arhitektura...*, str. 33

dovodi u pitanje konvencionalno shvatanje prostora i vremena u pozorištu. Novonastala slika, međutim, ne predstavlja ni podražavanje originala, niti njegovu kopiju, već simulakrum koji „poseduje sopstvenu, materijalnu realnost. Hologram postaje ono što kopija ne može biti – ekstenzija događaja“³¹⁰. Prostor i vreme, dakle, nisu samo relativizovani već nastavljaju da postoje, u načelu bez ograničenja. Sa druge strane, gledalac, naviknut na činjenicu (ili predrasudu) da pozorište počiva na fizičkom prisustvu glumca, u isto vreme, svestan ograničenosti digitalnog okruženja, biva iznenađen ulaskom virtuelnog tela u fizički prostor događaja. Posmatrač sada ima mogućnost da menja uglove iz kojih gleda stvarajući na taj način sopstvenu perspektivu. Kao rezultat, umetničko delo u doslovnom smislu nastaje kao zajednički rad umetnika i publike - bez obzira na to gde se nalazi (u realnom ili *on-line* prostoru) publika postaje i akter performansa pa, osim samih izvođača, može da određuje pravac i usmerava tok scenske igre pri čemu uopšte ne govorimo o različitim oblicima interaktivnosti. Na taj način relativizacija i ukidanje uobičajenog koncepta scensko-gledališnog prostora predstavlja suočavanje „zamisli živog prisustva, doslovnosti i autentičnosti sa zamislama virtuelnog prisustva, posredovanosti i reprodukcije“³¹¹. Dalje ispitivanje odnosa realnog i virtuelnog okruženja vodi nas ka nizu novih pitanja kao što su javno i privatno, spektakularno i intimno, posredovano i lično doživljeno. Sve ove teme direktno su vezane za nešto drugačije sagledavanje uticaja društva spektakla na polje izvođačkih umetnosti, ali i umetnosti u celini.

Sledeće važno pitanje vezano je za različite pristupe teoriji pozorišta i performansa, odnosno potrebi njihovog nezavisnog posmatranja i tumačenja. Rozali Goldberg (RoseLee Goldberg)³¹² smatra da performans pripada vizuelnim umetnostima, a pozorište dramskim, zalažući se za nezavisno posmatranje ove dve, po njenom mišljenju, gotovo suprotne umetničke forme. Ona na taj način

³¹⁰ Ivan Milenković: „Hologram – ekstenzija događaja“, u katalogu „Displacements/Izmeštanje“, str. 113

³¹¹ Ana Vujanović: „Nepodnošljiva stvarnost digitalnog (tela)“, u katalogu „Displacements/Izmeštanje“, str. 24

³¹² Knjiga Rozali Goldberg *Umetnost performansa od futurizma do danas (Performance Art: From Futurism to the Present)*, prvi put objavljena 1979. godine, predstavlja pionirsku studiju teorije performansa koja i danas važi za temeljno delo u ovoj oblasti.

naglašava suštinsku razliku u odnosu na stvaranje i percepciju pozorišta i performansa, kao i u odnosu na uloge koje u tom procesu imaju umetnik i gledalac.³¹³ Izuzetno je važno razmotriti opravdanost ovakvog razvrstavanja, kao i zasnovanost ustanovljavanja razlika, imajući u vidu savremenu umetničku produkciju koju, kako smo već ustanovili, odlikuju sinteza i integracija umetničkih sredstava i postupaka, a ne njihova klasifikacija i podela. Ipak, kao najvažnije nameće se pitanje – da li je to danas uopšte važno jer i pozorište i performans, kao i mnoge druge umetničke forme, predstavljaju medij izražavanja ideja umetnika potpuno različitih obrazovanja i načina mišljenja, pa je u konačnom ishodu uvek reč o umetnosti, bez obzira na to kako ju je moguće definisati, odrediti ili klasifikovati. Bilo bi tačnije reći da se radi o graničnom prostoru u kome se susreću i preklapaju mnoge discipline, umetničke prakse i umetnici različitih vokacija. Takođe, moramo posvetiti pažnju i performativnosti kao obeležju gotovo svakog stvaralaštva u savremenoj umetnosti. Važno mesto ovde zauzima događaj koji, sasvim sigurno, postaje deo umetničkog čina u odnosu na proces percepcije dela, ali i u odnosu na njegov nastanak. Tradicionalno, umetničko delo jeste objekat, a njegova percepcija može biti tretirana kao događaj. U savremenoj umetničkoj praksi komunikativnost dela postala je posebno značajna, čime je zauzela ključno mesto u kustoskim i umetničkim praksama, kao i u teoriji umetnosti. „Delo je podložno najstrašnijim zloupotrebama, ono je izloženo pogledu, dodiru, nasilju tumačenja bez ikakvih ograničenja, kao što je nago telo Marine Abramović izloženo i pogledu i dodiru i potencijalnom nasilju, i jezivom i genijalnom njenom performansu čije granice određuju samo gledaoci-učesnici“³¹⁴. Proces nastanka dela, takođe, često je postao događaj po sebi koji uključuje ne samo upotrebu različitih izražajnih sredstava već i istinsko učešće publike. U prilog tome vratićemo se na temu hologramske projekcije izvođača i prihvatanju ideje da hologramska slika predstavlja ekstenziju događaja. Nije, dakle, važno da li su umetnici u „Izmeštanju“ slikari, dizajneri, video ili primenjeni umetnici, koreografi, glumci ili muzičari, već šta je njihov konačan proizvod i

³¹³ Izlaganje Rozali Goldberg: „Curating the Future: Performa Commissions“ na međunarodnom simpozijumu Scenography Expanding 2: On Artists/Authors, Beograd, 9. juli 2010.

³¹⁴ Ivan Milenković: Op. cit, str. 112

kakvo je njegovo dejstvo. U oba ova domena, njihova umetnička dela vidim kao dominantno scenska.

Fizički prostor crnih kutija u koje je kustos smestio autorske radove otvorio je još jednu problemsku temu za proučavanje i analizu. „Crna kutija jeste nulti stepen scene – ... prazni prostor koji vapi za izvedbom – susretom različitih scenskih *tekstova*: slike, zvuka, izvedbe, narativa... ona postaje medij susreta geografski razdvojenih materijala, umetnika, idealno fizičko mesto saradnje. Mesto za proučavanje formalnih odnosa između scenskih tekstova koji se međusobno definišu, reartikulišu i sukobjavaju.“³¹⁵ Kutija, tako, postaje maketa, umanjeni svet, animirani fizički model. U ovom oživljenom, artificijelnom svetu biva uspostavljena kontrola nad svim elementima, izvedena iz čovekove opsesivne potrebe da praveći makete i modele stvara i kontroliše svet, ili one da praveći kabinet retkosti zaključi „da je, s obzirom da poseduje 'svet u malom', on zasigurno i njegov vladar. Razlika je isključivo u razmeri.“³¹⁶ Ideja o oživljavanju i uređenju umanjenog sveta kutije jeste, zapravo, ideja o predstavi kao što je to i prava pozorišna scena-kutija. Reč je, dakle, o reprezentaciji, simulaciji ili, čak, o konstrukciji života: „Ponovo sam pogledao scenu... Dizeldorf pravi smrt svoga oca. Ona će se dogoditi i ona se dogodila i ja shvatam da baš ta činjenica ostavlja utisak na mene. On rekonstruiše jedan događaj koji će se upravo desiti i koji se istovremeno desio pre mnogo decenija.“³¹⁷

Još jednu problemsku ravan ovog rada predstavlja već mnogo puta postavljano pitanje izlaganja scenskog događaja van prostora izvođenja, kao i čuvanja i arhiviranja izvedenog dela. Radivoje Dinulović smatra da „ni u idealnim galerijskim uslovima nije moguće izvesti potpunu prezentaciju elemenata, a posebno ne i celine jedne pozorišne scenografije, na primer, ma kako tehnološki kompleksno i savremeno bila podržana ta postavka. Sredstva kojima je predstavu moguće dokumentovati (fotografije, audio i video zapisi, makete i

³¹⁵ Bojan Đorđev i Siniša Ilić: „Crna kutija“, u katalogu „Displacements/Izmeštanje“, str. 45

³¹⁶ Milijana Zeković: Ovo je to („This is it!“), str. 3

³¹⁷ Erlend Lu: *Dopler*, Geopoetika, Beograd, 2006, str. 54

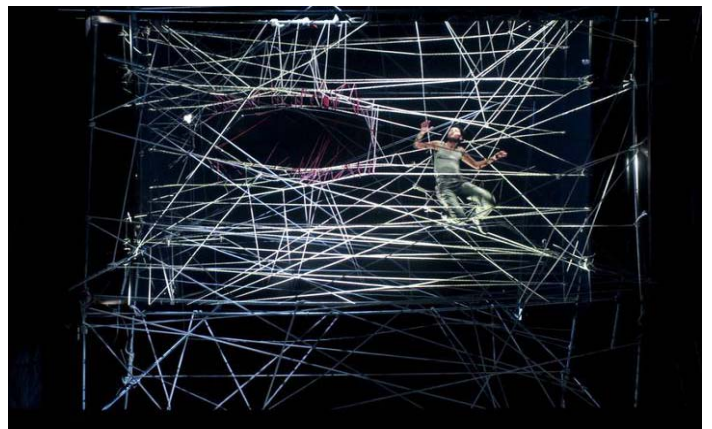
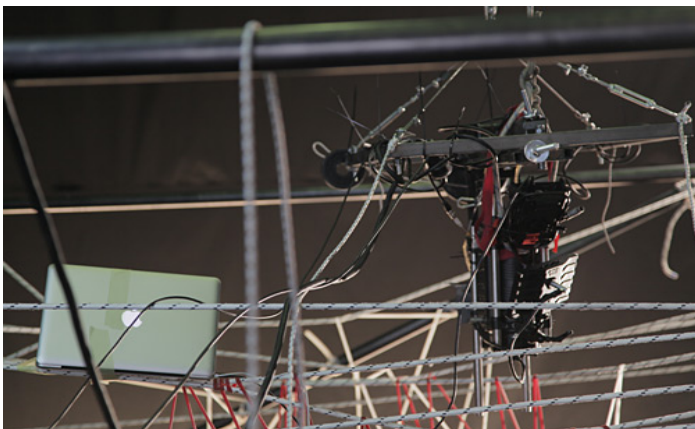
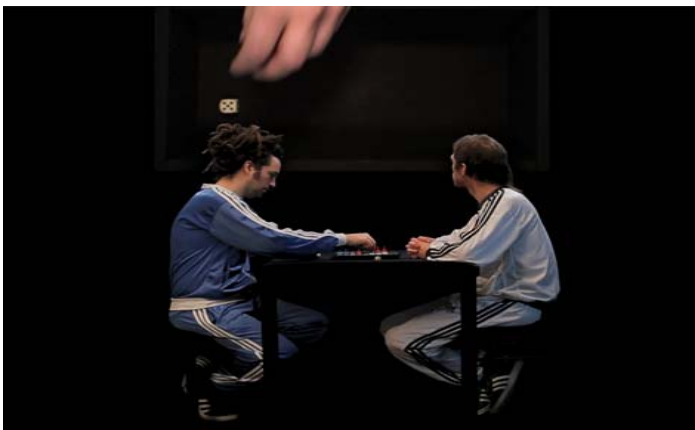
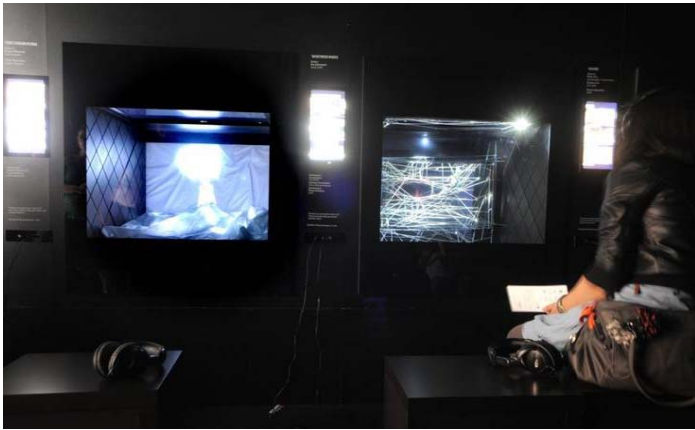
modeli, scenografska dokumentacija, rediteljske i dramaturške knjige, novinske kritike i stručni prikazi...) pripadaju posebnim disciplinama i medijima, imaju svoju svrhu, jezik i zakonitosti, koji jesu u funkciji pozorišne predstave i njenog vrednovanja, ali u načelu nisu adekvatni ni sredstvima, ni jeziku, ni zakonitostima pozorišta. Dokumentacija, uz to, ne podrazumeva uslovnosti i konvencije koje u pozorištu vladaju po definiciji i čine osnovu percepcije, doživljavanja i čitanja pozorišnog dela.³¹⁸ Sličan stav videli smo i kod Sodje Lotker koja smatra da scenografije nema bez konkretnog konteksta – pozorišne predstave, dok Pegi Felan (*Peggy Phelan*) ide još dalje smatrajući da se život predstave „odvija samo u sadašnjem vremenu. Predstava ne može biti sačuvana, snimljena, dokumentovana, ili na bilo koji drugi način uključena u proces predstavljanja: u slučaju da to učini postaje nešto drugo, a ne predstava.“³¹⁹ Prvi korak u drugačijem pristupu izlaganju i predstavljanju scenskog dela u našoj sredini učinio je autorski tim Srbije na Praškom kvadijenalu 2007. godine³²⁰. Rad Dorijana Kolundžije jeste važan korak dalje jer je otvorio mogućnost produženog trajanja predstave u celini, ali i svakog elementa živog izvođenja koji, sačuvan u integralnom formatu i obimu, može biti ponovo prikazan, ne samo kao dokument već, pre svega, kao zasebno umetničko delo.

Projekat „Izmeštanje“ bio je podsticajan, promišljen i značajan spoj ličnog i istraživačkog odnosa prema kreiranju i tumačenju umetničkog događaja – u realnom i medijskom prostoru i, posebno, u konstrukciji prostora, čime je dodirnuo samu suštinu scenske umetnosti.

³¹⁸ Radivoje Dinulović: *Arhitektura...*, str. 28-29

³¹⁹ Pegi Felan prema tekstu Dorita Hannah and Sven Mehzoud: „Presentation/Representation/Re-presentation: Fragments out of the Dark to a lived Experience“, u knjizi Thea Brejzek (ed): *Expanding Scenography: On Authoring of Space, The Arts and Theatre Institute*, Prag, 2011, str. 102

³²⁰ Autorski tim Srbije činili su Radivoje Dinulović, Branko Pavić i Aleksandar Brkić. Ovaj nastup nagrađen je najvišom nacionalnom nagradom „Ranko Radović“ u oblasti multimedijalne umetnosti u arhitekturi i urbanizmu za 2007. godinu.



Inserti sa snimanja projekta „Izmeštanje“ i fotografije postavke u nacionalnom paviljonu Srbije na Praškom kvadrijenalu 2011. godine.

2. SD 02: MESTO KRSTAC

Autorski tim Grupe za scenski dizajn Univerziteta umetnosti u Beogradu³²¹



„SD 02: mesto Krstac“, radionica u selu Krstac, 2003.

Kao deo redovne nastave na Grupi za scenski dizajn interdisciplinarnih magistarskih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu, u okviru predmeta Arhitektura scenskog prostora 2, realizovan je projekat „SD 02: mesto Krstac“. U umetničkom i izlagačkom smislu, ovaj rad je svoj konačni ishod imao kao deo „Eko-logičke laboratorije“, nastupa Srbije i Crne Gore na Bijenalu arhitekture u Veneciji 2004. godine. Ideju za bavljenje specifičnim okruženjem napuštenog sela Krstac u Crnoj Gori dao je Branislav Gregović, arhitekta po obrazovanju i student scenskog dizajna. Zahvaljujući pripadnosti, pa time i neposrednom uvidu u razmišljanje i dileme lokalne zajednice Petrovca na moru, kao i prethodnim akcijama i planovima nevladine organizacije „Za drugačiji Petrovac“, Gregović je inicirao zajednički istraživački rad na važnoj i inspirativnoj problemskoj temi –

³²¹ Autorski tim projekta: Nebojša Adžić, Milan Aleksić, Saša Antić, Nemanja Babić, Aleksandar Brkić, Tatjana Dadić-Dinulović, Mia David-Zarić, Radivoje Dinulović, Stevan Filipović, Vladimir Gjorgijoski, Branislav Gregović, Đorđe Gregović, Nevenka Gvozdić, Ivan Jerčić, Olivera Kristić, Zoran Ljutkov, Zoran Maksimović, Aleksandra Miličković, Maja Mirković, Uroš Nikolić, Branko Pavić, Nemanja Ranković, Aleksandar Stojanov, Dragan Stojčevski, Milena Stojićević, Srđan Tadić, Jelena Todorović, Zoran Tošić, Svetlana Volic, Tatjana Vukosavljević, Filip Zarić, Vladimir Zarić, Tomaš Žiška; mentorski tim: Tomaš Žiška, Radivoje Dinulović i Branko Pavić.

proučavanju korelacije prostora i događaja u tradicionalnom ruralnom okruženju na primeru sela Krstac. Iako je selo skoro potpuno napušteno, građena fizička struktura je u velikoj meri opstala, ali su dalje postojanje i život nametali neophodnost preispitivanja u novom vremenskom, socijalnom i kulturnom, pa i političkom kontekstu. Zahteva za konkretnim rezultatima istraživanja nije bilo, pa je proces mogao da se kreće u različitim pravcima i ima mnogo mogućih ishoda.

Prvu fazu rada činila je sajt-spesifik (*site-specific*) radionica, realizovana u Beogradu, Petrovcu na moru i Krscu, pod rukovodstvom Tomaša Žiške, scenografa i profesora na Katedri za alternativnu scenografiju Akademije dramskih umetnosti (DAMU) u Pragu. Konvencionalna znanja i iskustva o pozorištu, pozornici i scenskoj umetnosti uopšte koja je stekao, između ostalog, radom sa Jozefom Svobodom, Tomaš Žiška je godinama izlagao uticajima različitih alternativa – kroz saradnju sa Euđenijom Barbom u Danskoj, holandskom Pokretnom akademijom scenskih umetnosti (*MAPA*) i studentima širom Evrope, pa i u Beogradu. Ova objedinjena iskustva izgradila su Žiškin specifičan i autentičan pogled na značaj prostora za nastanak, razvoj i predstavljanje umetničkog dela. Tako je njegov pristup podrazumevao razvijanje i primenu sajt-spesifik metoda u kreativnom istraživanju prostora, kao i okupljanje mladih umetnika različitih iskustava i izraza, okrenutih ka istraživanju fenomena pozorišta van konvencionalnih teatarskih prostora. Na Grupi za scenski dizajn, Žiška je i prethodno radio sa studentima, baveći se temom otkrivanja i doživljaja različitih ambijenata Beograda, kao i čitanja, artikulacije ili reinterpetacije njihovog stvarnog ili potencijalnog scenskog karaktera. Radionica posvećena selu Krstac sastojala se iz tri dela – teorijsko-umetničkog istraživanja, inicijacije i kreativne reakcije, a zatim i postprodukcije i predstavljanja rezultata.

Kao priprema grupe studenata za odlazak u Krstac, teorijsko-umetničko istraživanje u Beogradu razvijalo se kroz upoznavanje sa činjenicama i kontekstom vezanim za geografske karakteristike oblasti i mesta, istorijske podatke i događaje, sociološke teme i, posebno, zajednicu i tradiciju. Saznanja

vezana za uticaj klime, strukturu biljnog i životinjskog sveta, način života i ishrane ljudi, porodične običaje, vrednosti i verovanja, otvorila su potpuno novi prostor za razumevanje širokog konteksta života sela. Pravo suočavanje sa temom, međutim, nastalo je tek postavljanjem svih navedenih problemskih aspekata u kontekst ličnih i grupnih istraživanja putem analize pojedinačnih mentalnih mapa, zajedničkih fizičkih vežbi u javnom prostoru grada, razgovora o individualnim umetničkim potrebama i otporima, kao i načelnom ispitivanju granica do kojih projekat može i sme da bude razvijen u odnosu na invazivnost u realnom egzistencijalnom prostoru. Drugi deo rada započet je u Krscu konfrontacijom sa stvarnim prostorom sela, koja je predstavljala umetničku inicijaciju u pravom smislu reči. Kroz istraživanje i razumevanje realnog prostornog konteksta, već formirane ideje i stavovi suočeni su sa konkretnom situacijom kao osnovom budućeg umetničkog delovanja. Postupak je podrazumevao individualno istraživanje prostora i uspostavljanje ličnog odnosa prema pojedinim elementima, delovima i celini, ispitivanje odnosa tela i pokreta u prostoru, pronalaženje i razumevanje tragova ljudskog prisustva u selu, susrete i razgovore sa članovima bratstva Zenović i drugim lokalnim stanovnicima, kao i detaljno dokumentovanje čitavog procesa. Sledila je neposredna kreativna reakcija, ostvarena kroz privremeno, scensko oživljavanje prostora koje je podrazumevalo različite intervencije – akcije, instalacije i performanse. Čitav proces zaključen je u Beogradu postprodukcijom zasnovanom na prikupljenom materijalu, sa idejom da rezultati rada osim na CD-u budu predstavljeni na još dva mesta – u Beogradu, kao zajednička višemedijska intervencija u prostoru zgrade Rektorata Univerziteta umetnosti, a zatim u Petrovcu na moru i Krscu, kao deo umetničke akcije „*La Vita*“.

Projekat „SD 02: mesto Krstac“ moguće je analizirati u nekoliko problemskih ravni.

U odnosu na geografsko i prostorno značenje pojma „mesto“, specifičnost Krsca bila je određena pozicijom prema kojoj se „Crna Gora uzvisuje, jer teško je reći

prostore... Crna Gora se u svom siromaštvu i nuždi stavila pod zaštitu prirode, trudila se da je razumije, pa je tu prirodu arhitektonskim djelima minimalno i racionalno, reklo bi se čak mudro, 'dopunjavala'... to je kompleksna komponenta koja utiče na konstituciju njene kulture i identiteta, i bitan element u kolektivnoj imaginaciji i individualnoj svijesti vjerovatno svakog stanovnika ovog tla³²². Tako je prva problemska tema vezana za dominantan uticaj prirode na fizičku strukturu i artikulaciju prostora, njegovu upotrebu i značenje, a zatim i bavljenje takvim prostorom arhitekture kao mestom egzistencije. U tom smislu vidimo i zalaganje Danka Selinkića³²³ za shvatanje „prirode kao konteksta“ u kome deluju i arhitekta i arhitektura, ali i „konteksta kao prirode“ ili građene (a u slučaju Krsca razgrađene) sredine kao autentičnog okruženja. Već ovde, međutim, uočavam potrebu proširenja pojma „mesta“ čije se značenje od geografske i prostorne upotrebe pomeralo ka širem označavanju memorijske podloge kao „kulturne reference sa identitetskom namenom (bilo da je reč o individualnom ili kolektivnom iskustvu)³²⁴. Pojam mesta je, tako, u široku mrežu referenci uključio i mnoštvo značenja, od raznovrsnih kulturnih praksi, političkih i etničkih simbola, do kolektivnih, grupnih i pojedinačnih iskustava. Zato „mesto Krstac“ možemo da odredimo kao napušteni prostor egzistencije sa „spontanim arhivama i tekstualnim predlošcima događaja koji su se u tim i takvim prostorima dogodili ili prethodili³²⁵ njegovom zatečenom izgledu. Navedenom razmišljanju treba dodati i stav Borisa Bakala koji se pita da li je uopšte moguće razumeti prostor „kada stalno, izmještajući se iz jednog u drugo mjesto, nosimo prostore sa sobom noseći i naše navike o prostoru, naše izgubljene predmete, te samim tim donosimo u novi prostor i sve one prostorne dinamike koje smo naučili.“³²⁶

³²² Slobodan Danko Selinkić: „Malo je lijepo: Crna Gora – istorija, arhitektura, priroda“, u katalogu *Montenegrin eco-logic lab: Interfaces between Architecture and the Environment*, Nacionalni muzej Crne Gore, Cetinje, 2004, str. 20-21

³²³ Ibid, str. 20-25

³²⁴ Mirko Sebić: „Naša mesta – geografija sećanja i zaborava“, u specijalnom tematskom dodatku časopisa „Nova misao“, IU Misao, Novi Sad, 2012, str. 5

³²⁵ Boris Bakal: „Fragmenti o prostoru“, u Ibid, str. 80

³²⁶ Ibid, str. 80

Ovakvo razumevanje prostora u direktnoj je vezi sa pojmom sećanja, odnosno, složenim mehanizmima selekcije, filtriranja i konstruisanja okvira za događaje iz prošlosti i njihovog ponovnog „vraćanja“ u sadašnjost. „Šta znači sećati se? Šta znači prizivati u pamćenje slike, zvukove, mirise, reči dodire, identifikacije, odbijanja, trenutke uživanja, idealizacije prošlosti ili časove patnje? Šta je sećanje? Uobličavanje nekog ekrana punog neoštrina i zamućenosti koje referiraju ka nečemu u prošlosti.“³²⁷ Ovu temu detaljno je proučavao Danijel Šekter (*Daniel L. Schacter*)³²⁸ smatrajući da sećanje ne predstavlja bukvalni zapis stvarnosti, nezavisan od prethodnog iskustva i konteksta, već proces oslobađanja događaja iz prošlosti pod uticajem čitavog polja kulture. Rezultat takvog odnosa prema prostoru Meredith Monk (*Meredith Monk*) naziva mapom - „nešto ostavljeno ili nešto što je nastalo nakon što se proces završio... Prošlost i sadašnjost u jednom komadu. Mapa... koju koristimo kao vodič...“³²⁹ U kontekstu relacije prostor–vreme uočavamo, tako, dve dimenzije – u odnosu na trajnost prostora ovaj projekat bio je jedna od mogućih linija traganja za novim pristupima prepoznavanju, vrednovanju i stvaranju kontekstualnosti u arhitekturi. Sa druge strane, naznake mogućih umetničkih akcija i intervencija u selu, čime je započet proces novih analiza, čitanja i tumačenja razmatranih tema u širem kontekstu relacije prostora i umetničkog događaja, ukazazale su na efemernost – autentičnost situacije, jedinstvenost trenutka i originalnost razmenjenog iskustva jasno su predstavljale okvir za privremene intervencije. Ova se privremenost, međutim, ne odnosi samo na intervencije putem događaja i drugih umetničkih akcija, već i putem razmišljanja o prostoru, njegovim svojstvima i mogućim akcijama.

Zajednički dramatični doživljaj susreta sa ambijentom sela Krstac u potpunosti se može smatrati autentičnom pojavom. „Način na koji je taj doživljaj postao pretpostavka za jedan umetnički i pedagoški ogled, i sredstva kojima je razvijan u

³²⁷ Miško Šuvaković: „Sećanja/nostalgija/konstruisanje komunizma“, u *Ibid*, str. 28

³²⁸ Videti u knjizi Daniel L. Schacter: *Searching for Memory: the Brain, the Mind and the Past*, Harvard University Press, New York, 1996.

³²⁹ Meredith Monk prema knjizi Nick Kaye: *Site-specific art: performance, place and documentation*, Routledge, London, 2007, str. 120

okviru radionice, pripadaju instrumentarijumu Tomaša Žiške.³³⁰ Tako se druga problemska tema tiče upotrebe sajt-spesifik metoda određenog kao vrste razmene između prostora i umetničkog dela u toku koje nastaju nova značenja. Za sajt-spesifik umetničko delo Nik Kej (*Nick Kaye*) smatra da se može „artikulisati i definisati kroz svojstva, osobine ili značenja nastala u specifičnom odnosu između 'predmeta' ili 'događaja' i pozicije koju zauzimaju”³³¹. Ukoliko bismo, dakle, prihvatili pretpostavku da su značenja reči, postupaka ili događaja podložna uticaju nekog prostora ili situacije čiji su sastavni deo, onda bismo i umetničko delo mogli da definišemo u odnosu na njegovo mesto i poziciju. U tom smislu delo je proizvod interakcije konkretnog prostora i umetničkog delovanja i možemo ga smatrati originalnim samo u takvom prostoru – u nekom drugom moralo bi biti „ponovo smešteno” (*re-placed*) čime bi postajalo „nešto drugo” (*something else*)³³².

Sajt-spesifik pristup istraživanju danas više nije neuobičajen metod rada u mnogim sredinama. Specifičnost postupka Tomaša Žiške, međutim, zasnovan je prema mom iskustvu na njegovom pozorišnom obrazovanju, a posebno na uticajima različitih alternativnih ideja i umetnika sa kojima je prethodno radio. Ta specifičnost ogleđa se u činjenici da se Žiška bavi ispitivanjem arhitektonskog i urbanog prostora putem tela – kroz fizičke vežbe, međusobne odnose više tela u prostoru, zauzimanje prostora telom ili prolaskom tela kroz prostor. Čini se da je njegova namera da ovakva vrsta rada istovremeno bude i proces i praksa putem kojih se proučava fizički prostor uz upotrebu „žive scenografije” kao medija. U najvećem broju slučajeva, konačan rezultat jesu efemerni umetnički radovi, najčešće akcije i performansi, koji se bave istraživanjem scenskog i sceničnog u prostoru, koji otkrivaju nove narative i značenja mesta, i ukazuju na njihovu kulturnu, socijalnu i simboličku vrednost. Nije nevažno reći da je ovaj postupak pod snažnim uticajem originalnosti i zavodljivosti Žiškine ličnosti, kao i ogromne

³³⁰ Radivoje Dinulović: „Krstac, pa šta? Ili Krstac? Svašta!“, SD 02: mesto Krstac, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2004, CD izdanje

³³¹ Nick Kaye: *Site-specific art...*, str. 1

³³² O ovoj temi govori Nik Kej citirajući stavove Ričarda Sere (Richard Serra) povodom polemike oko premeštanja njegove site-specific skulpture „Nakrivljeni lik“, u knjizi *Site-specific art...*, str. 2

energije i posvećenosti pedagoškom delovanju i ljudima sa kojima radi. Ta energija i uverenje koje ulaže predstavlja ključni motiv i za proces istraživanja i za nastanak umetničkih intervencija i akcija. Krstac zato vidim kao laboratoriju u kojoj je, sa jedne strane, došlo do proširenja polja delovanja arhitekta sa projektovanja i građenja na različite oblasti mišljenja o prostoru, a sa druge, do širenja interesovanja umetnika iz drugih oblasti za arhitektonske probleme. Posebnost ovakve laboratorije ogleda se i u činjenici da su fenomeni scenskog i sceničnog u njoj zauzeli značajno mesto.

Uspostavljanje odnosa prema potpuno novoj fizičkoj i duhovnoj sredini, kao i mogućnost promene u prostoru koja nastaje kao rezultat tog odnosa, dovodi nas do još jedne problemske ravni – pitanja vlasništva nad prostorom. Iako je domen pravnog ili faktičkog vlasništva neminovna tema i u direktnoj vezi sa tradicionalnim plemenskim i porodičnim odnosima, ovde je „vlasništvo shvaćeno kao odnos“ – kao i u renesansnom i post-renesansnom pozorištu, vlast nad prostorom ovde neposredno predstavlja i „vlast nad igrom“. U tom kontekstu, pitanje koegzistencije privatnog i javnog uspostavlja se kao dvojnosti koja suštinski određuje i karakter prostora i karakter odnosa prema njemu. Zato ima mnogo pitanja koja proizlaze iz ovakvog razmišljanja – ukoliko je privatni prostor napušten, da li i tada ostaje lično duhovno vlasništvo; imamo li pravo na intervenciju u tuđem prostoru, čak iako ga time neposredno ne menjamo; šta se događa sa vlasništvom nad javnim prostorom ukoliko lokalna zajednica prestane da postoji; da li unošenje događaja u prostor uspostavlja potrebu za prostornim transformacijama ili prostorne intervencije imaju potencijal generisanja novih programa; i za koga, ukoliko taj prostor više nije nastanjen?

Jedan od mogućih odgovora mogao bi biti vezan za temu otkrivanja i oživljavanja napuštenih prostora kao dela kulturne i umetničke baštine, posebno u domenu kulturnog turizma. U tom smislu, projekat je prikazan u knjizi Vesne Đukić Dojčinović³³³ kao dobar primer mogućeg delovanja u ovoj oblasti. Ovde,

³³³ Vesna Đukić Dojčinović: *Kulturni turizam*, Clio, Beograd, 2005, str. 7

međutim, kao posebno važnu smatram potrebu određenja pojma kulturni turizam kao osnove za razumevanje navedene teme. Kulturni turizam možemo da posmatramo kao „selektivni oblik turističkih kretanja, motivisan kulturnim i umetničkim dobrima, vrednostima i sadržajima“³³⁴. U toj aktivnosti turistu motiviše potreba za upoznavanjem različitih kultura i želja da „doživi uzbudljivo iskustvo u mestu s takvim kulturnim i umetničkim dobrima materijalne i duhovne vrednosti kakvih nigde drugde nema“³³⁵. Pod turističko-kulturnim potencijalima, dakle, ne mislim samo na materijalna dobra, već i na tradicionalne i savremene duhovne vrednosti među kojima su i specifične lokalne vrednosti. Kulturni turizam spada, tako, u polje kreativnih industrija čiji je osnovni zadatak povezivanje umetnosti i kulture sa tržištem. Iskustvo nam ipak pokazuje da u najvećem broju slučajeva taj odnos nije ravnopravan, već da je ekonomski faktor presudan i dominantan. To nas vraća na tradicionalno shvatanje odnosa između kulture, turizma i ekonomije prema kojem je kultura potrošač novca, a nije generator ekonomskog napretka. Boravak u selu Krstac jasno je pokazao potencijale u oba polja – i u domenu ponude zasnovane na razumevanju, negovanju i interpretaciji tradicionalne kulture, i u domenu savremene umetničke produkcije. Vreme je, u realnom životu, donelo savim drugačiji pogled na temu. Društveno-politička tranzicija zemalja na Balkanu uvela je apsolutnu prevlast ekonomije i tržišta nad bilo kojom drugom oblašću života, pri čemu je kultura postala beznačajna, potcenjena i zaboravljena tema, koja je čak gotovo nedodirnutu svojinskim i upravljačkim promenama u društvu. Selo Krstac je, tako, postalo predmet studija različitih institucija koje su vodile ne samo ka raspisivanju konkursa za rešenje apartmansko-turističkog kompleksa u kome o kulturnim i umetničkim dobrima, vrednostima i sadržajima gotovo da nije bilo pomena, već i predmet ozbiljnih pravnih rasprava. Konstatacija da „nije bilo značajnije izgradnje objekata i da je prirodni ambijent ostao autentičan, što daje mogućnost za izgradnju turističkih objekata i razvoj visokokvalitetnog turizma koji integriše planirane turističke

³³⁴ Ibid, str. 6

³³⁵ Ibid, str. 7

smještajne kapacitete u prirodno okruženje³³⁶ jasno je pokazao uticaj tržišta na poimanje kulture i kulturne industrije, a domen lokalnog i autentičnog brzo pretvorio u globalno i ujednačeno.

Posebnu temu predstavlja nekoliko nivoa transformacije teksta koje su nastale u susretu, spajanju ili zameni različitih medijskih linija. Kao inicijalnu vrednost za dalja čitanja i tumačenja tekstualnih sadržaja mogli bismo da posmatramo unutarnji narativ Branislava Gregovića, bez obzira na to što ni u jednom trenutku nije formulisan u konkretan komunikacioni sistem. Prelazak Gregovićevog intimnog monologa u izrečeni narativ, upućen kolegama i profesorima fragmentarno i skoro intuitivno, mogli bismo da smatramo prvom medijskom transformacijom. Činjenica je da ovaj narativ nije bio celovit i konzistentan, a iz njega nije bilo moguće naslutiti ni ishod ni cilj projekta. Međutim, nesumnjiva je bila kreativna energija koja je, u svakom smislu, prenet na učesnike u projektu. Drugi sloj čitanja i transformacije predstavljao je unutrašnji monolog, pa zatim dijalog Tomaša Žiške, iniciran Gregovićevim tekstom. Naravno, ova dva monologa bila su potpuno različita – po namerama, ishodu i sredstvima interpretacije. Ipak, na njihovom susretu nastala je treća tekstualna celina, generisana iz dva izvora – istovremenog uticaja oba inicijalna teksta i reakcije učesnika nastale dejstvom samog prostora Krsca. Tako bismo kao još jednu polaznu tekstualnu osnovu mogli da posmatramo trijadnu strukturu Gregović – Žiška – Krstac. Potpuno je jasno da se ovde radi o veoma kompleksnom i teško uskladivom tekstu. Sa druge strane, projekat nije podrazumevao potrebu da svi tekstualni slojevi budu dovedeni u isti kontekst, niti da njihov ishod bude jasno, nedvosmisleno i upotrebljivo čitljiv.

O konačnom proizvodu projekta moglo bi se govoriti kao o zbiru ličnih, grupnih i kolektivnih iskustava, formulisanih kroz zajednički neformalni umetnički iskaz koji je, u kasnijoj fazi rada, novom transformacijom prenet u sistem višemedijskih

³³⁶ „Lokalna studija lokacije 'Velji kamen'“, Centar za arhitekturu i urbanizam, str 2, <http://www.opstinabudva.com/zrcg/dupvkam/t1.pdf>, 5. juli 2012.

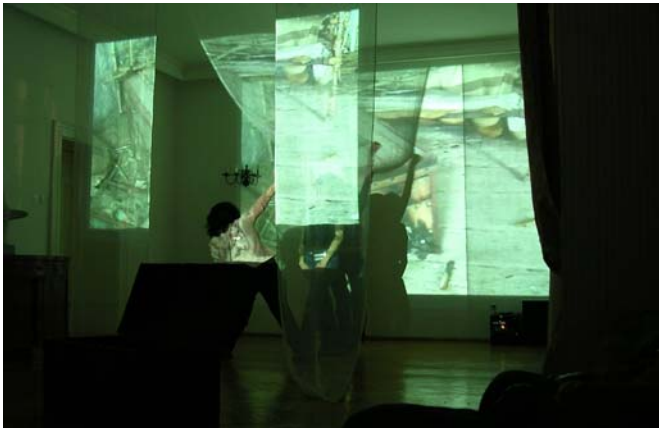
sredstava. Upotreba ovih sredstava kao svoj, naizgled, konačan ishod imala je prezentaciju na kompaktnom disku. Pojavila se, međutim, potreba da sadržaj diska bude predstavljen u formi događaja što je otvorilo mogućnost za novu transformaciju – od višemedijskog zapisa u prostornu instalaciju i događaj. Uspeh ove akcije u komunikaciji sa publikom, neočekivano, predstavljao je još jedan početak. Na poziv Slobodana Danka Selinkića, trebalo je novonastali višemedijski sadržaj još jednom interpretirati, sada u kontekstu venecijanskog bijenala arhitekture, prostora paviljona Jugoslavije i nacionalnog nastupa Srbije i Crne Gore. Proces ove reinterpretaicje imao je nekoliko faza i zaključen je nizom varijantnih rešenja višemedijske prostorne instalacije u okviru paviljona.

Ovde se, ponovo, javlja jedno od posebno važnih pitanja – kako jedan medijski sadržaj prikazati van konteksta u kome je nastao, drugim medijskim sredstvima, u izmenjenom okruženju i novoj, drugačijoj publici. U slučaju Krsca nije nevažna ni tema izmeštanja sajta-specifik umetničkog dela u neki drugi prostor, posebno u kontekstu problematizovanja odnosa dela i mesta, a zatim i odnosa takvog dela i njegove recepcije. U tom smislu jedno od ponuđenih prostornih rešenja stavilo je u centar pažnje percepciju i doživljaj prostora kretanjem kroz mesto koje se završava gumnom – ključnom tačkom prostorne strukture sela, u utilitarnom, morfološkom i značenjskom smislu. „Gumno je kružni kameni plato ograđen niskim zidom... a služi za vršidbu i sušenje žitarica. Zbog svoje osnovne namjene locirano je na mestu najjačeg strujanja vazduha... Gumno pripada jednom bratstvu ili dijelu naselja i kao zajednički objekat, pored privrednog, ima i društveni značaj. Društveni značaj gumna ogleda se prije svega, u okupljanju njegovih korisnika pri radu... Na gumnu se organizuju proslave i veselja, a isto tako i vijećanja o zajedničkim problemima i odlukama. Gumno predstavlja izrazito važan funkcionalni punkt i prostorni motiv grupacije... Kao mesto okupljanja za mnoge zajedničke djelatnosti i kao dio prostorne i fizičke strukture naselja, gumno predstavlja... dodatni element afirmacije zajedništva i identiteta grupacije“³³⁷. Kružni prostor gumna reinterpetiran je ortogonalnom stukturom

³³⁷ Stanko Gaković i drugi: *Paštrovska kuća*, Beograd projekt, Beograd, 1979, str. 49-51

koja svojim karakterom, a ne formom, teži da izazove prostorni doživljaj sličan onom koji se realizuje u autentičnom prostoru.

Iz različitih razloga – produkcijske, finansijske, pa i poetičke prirode, Selinkić se kao komesar nastupa nije odlučio da prikaže ovu instalaciju već se vratio CD-u kao, po svom osećanju i uverenju, najtačnijim od svih ponuđenih tekstova. Ovom odlukom Selinkić je projekat svesno ostavio otvorenim u prezentacijskom, tehničkom, ali i suštinskom smislu. Tako je verovatno najznačajnija vrednost ovog projekta upravo njegova nedovršenost. Započet kao studentska laboratorija, „SD 02: mesto Krstac“ nije dala odgovore na pitanja, već je problematizovala teme i inicirala dalje istraživanje. Kao zajedničko umetničko delo autora potpuno različitog obrazovanja, izraza i ideja koji su došli iz različitih sredina, projekat je predstavljao pokušaj artikulacije jednog mogućeg odnosa prema redefiniciji tradicionalnog prostora sela Krstac. Posmatran u celini, ovaj rad koristio je istraživački, arhitektonski i scenski jezik želeći da sa jedne strane, poveže suprotnosti a, sa druge, ukaže na neophodnost poštovanja različitih ideja, strategija i uverenja.



Iz rada „SD 02: mesto Krstac“.

3. **MAGIČNA KOCKA** Branko Pavić³³⁸



„Magična kocka“, nacionalni paviljon Srbije, Praško kvadrijenale, Prag, 2007.

Tema nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2007. godine pod nazivom „Teatar-politika-grad“ određena je dramatičnim političkom i društvenom situacijom u Jugoslaviji devedesetih godina dvadesetog veka, a posebno događajima u Beogradu koji je, zahvaljujući ogromnoj energiji i delovanju studenata na ulici, postao sinonim za javnu političku pozornicu. „Magična kocka“ Branka Pavića, autora nacionalne postavke, bila je umetnički odgovor na ovu temu.

Dva podjednako važna aspekta određila su kontekst u kome je ovaj rad nastao³³⁹.

³³⁸ Branko Pavić je grafičar. Diplomirao je na Fakultetu primenjenih umetnosti, a magistrirao na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Profesor je na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Proveo je godinu dana na usavršavanju na *Pratt* Institutu u Njujorku (Fulbrajtova stipendija), kao i *Kala Art Institute, Berkley*, u Kaliforniji (Arts-Link stipendija). Član je *California Printmaking Society*. Učestvovao je na brojnim samostalnim i grupnim izložbama. Bavi se grafikom, grafičkim i scenskim dizajnom.

³³⁹ O radu Branka Pavića videti u knjigama „Teatar-politika grad“, urednika Radivoja Dinulovića i Aleksandra Brkića i „Audio-vizuelna istraživanja 1994-2004“, autora Branka Pavića, Dragana Jelenkovića i Milorada Mladenovića.

Prvi aspekt odnosi se na realnost devedesetih koja se, osim ratova, razgraničenja i podela, ogledala u dubokoj ekonomskoj i moralnoj krizi. Umetničke institucije, u velikom broju slučajeva, a među njima i pozorišta, vremenom su prestala da budu stvaralački prostori u kojima je bilo moguće izraziti sopstvena uverenja i stavove, i postali mesta koja se odriču aktivne društvene uloge, izbegavajući direktne političke poruke kao umetničko i medijsko sredstvo komunikacije sa publikom. Zvanična pozorišna umetnost prestala je da „postavlja pitanja, preispituje, izražava poglede, iznosi stavove ili pravi etičke izbore“.³⁴⁰ Dramatičan primer iz tog vremena predstavljalo je otvaranje rekonstruisane zgrade pozorišta „Atelje 212“ koje je koincidiralo sa početkom rata u Bosni i Hercegovini i bombardovanjem Sarajeva, maja 1992. godine. Do tog trenutka, ovo pozorište imalo je imidž značajne beogradske, ali i jugoslovenske institucije kulture, zasnovan ne samo na ideji Bojana Stupice o izgradnji „zajedničkog pozorišnog bića“ čiji će ansambl biti sastavljen od glumaca jugoslovenskih pozorišta, već i na avangardnom repertoaru i komadima koji nisu igrani ni u jednom drugom delu Istočne Evrope. Nakon višemesečnih priprema na obnavljanju kultne predstave „Čekajući Godoa“ reditelja Vasililja Popovića, čijim izvođenjem je trebalo da bude svečano otvorena rekonstruisana zgrada, glumci Ljuba Tadić, Rade Marković i Mića Tomić odlučili su da odustanu od učešća ne slažući se sa odlukom o obnovi ove važne predstave uprkos ratu u (tada već nekadašnjoj) Jugoslaviji. Oni su uputili pismo upravi zalažući se za jasan gest kojim bi pozorište poručilo vlastima u Srbiji da ne podržava njihove stavove, ambicije i odluke. Uprava, međutim, nije delila mišljenje ovih glumaca, pa je zgrada ipak svečano otvorena istom predstavom, ali u izvođenju studenata glume sa Akademije umetnosti iz Novog Sada, u klasi Bore Draškovića. Umetnički ansambl, kao i čitav kolektiv pozorišta, bio je duboko podeljen ovim povodom – jedna grupa pozorišnih ljudi smatrala je da nije prihvatljivo, pa ni dopustivo raditi u Ateljeu (kao i „državnim“ pozorištima i institucijama kulture u Srbiji uopšte) sve dok traje rat, dok je druga smatrala da je prirodno i legitimno baviti se sopstvenom profesijom bez obzira na aktuelni kontekst. Tema pozicije

³⁴⁰ Milena Dragičević Šešić: „Umetnost nemirenja“, u knjizi *Teatar-politika-grad*, str. 23

umetnika „u vremenu dramatičnih i surovih događaja na jedinoj stvarnoj pozornici“³⁴¹ nije bila nova. Ovom temom bavi se Ljubomir Simović u drami „Putujuće pozorište Šopalović“ u kojoj je Vasilije Šopalović uveren da je glumac zanimanje kao i bilo koje drugo: „Gde mislite da treba da bude pekar... apotekar... učitelj? A gde, po toj istoj logici, treba da bude glumac?“³⁴² Za građane Užica, igranje pozorišne predstave u takvim uslovima jednako je saradnji sa okupatorom – „svaki dan hapšenja, racije, streljanja, a vi se ovde igrate pozorišta“³⁴³.

Nesposobnost (ili izostanak želje) pozorišnih institucija u Beogradu da uspostave odnos prema aktuelnim političkim događajima, uticala je ne samo na izostanak društvenog angažmana, već i na vrednost umetničkog stvaralaštva, pa je za Radivoja Dinulovića, kustosa nastupa Srbije na Kvadrjenu 2007. godine, to bio jedan od najvažnijih razloga za odluku da u Pragu ne predstavi selekciju radova realizovanih u profesionalnoj pozorišnoj produkciji, kako je do tada to bilo uobičajeno. On je pažnju usmerio ka fenomenima teatralizacije grada i urbanizacije spektakla, i to onim koji su nastali sa namerom da aktivno deluju u specifičnom društvenom, političkom i kulturnom kontekstu Srbije, a posebno, Beograda. Branko Pavić je već godinama kontinuirano stvarao upravo u takvom okviru, a njegov rad na alternativnoj umetničkoj sceni predstavljao je veoma određen odgovor na okolnosti i karakter tadašnjeg načina života, produkcije i politike (ili, politika) u kulturi. „Umetnička praksa Branka Pavića tokom devedesetih ne samo da se suprotstavljala nacionalizmu i ksenofobiji, kao nekakvoj već definisanoj normi u zvaničnom kulturnom životu, već se suprotstavljala ništavilu, etičkoj praznini koja je vladala umetničkom scenom... Branko Pavić je bio taj koji je izabrao da napusti institucionalni sistem izložbi i izvođenja i da dopusti da mu dela ne budu izložena, da ne budu promovisana i da ih ne objavljuju okoštale državne institucije, već da aktivno učestvuje u stvaranju novih pokreta i institucija. Na taj način se umetnička praksa, koja je

³⁴¹ Radivoje Dinulović: „Spektakl i urbani identitet“, u Zborniku radova *Spektakl...*, str. 9

³⁴² Ljubomir Simović: *Drame*, Stubovi kulture, Beograd, 1999, str. 325

³⁴³ *Ibid*, str. 262

obeležila početak devedesetih, razvijala na, još uvek, slobodnim javnim gradskim prostorima.³⁴⁴ Ovakvo delovanje Branka Pavića Irina Subotić nazvala je tipičnim narativom žive, angažovane umetnosti dvadesetog veka.

Drugi aspekt vezan je za ličnost i ličnu umetničku praksu Branka Pavića, drugim rečima, za njegov pristup umetnosti. Obrazovan u duhu tradicionalnog razumevanja likovnih disciplina crteža i grafike, Pavić je tokom godina ustanovio drugačije, prošireno shvatanje umetničkog dela. Ovakav odnos doveo je do „rasprostiranja njegovog opusa na područja van bilo kog pojedinačnog (likovnog) medija i, uz podršku novih tehnologija, do dejstva u stvarnom prostoru, na projektima koji obuhvataju realnost slike i stvarnost gledaoca u zajedničku celinu. Uvođenjem zvuka u ambijentalne postavke, pokreta u video-instalacije ili interakcije u digitalno generisana okruženja, Pavić stapa faktičku i virtuelnu realnost u jedinstveno umetničko iskustvo. Svaki povod, bio on likovni, pozorišni, dizajnerski ili pedagoški, dobar je da se preciznim relacijama ispolji istančano osećanje za materiju, oblik, svetlo, boju, prostor, pokret, zvuk ili vreme i da odabrani sadržaj ostvari neočekivan i iznenađujući utisak.“³⁴⁵ Usmeren, pre svega, na približavanje likovnog jezika i arhitekture popularnoj kulturi, prvo u radu sa studentima, a zatim i u pozorištu i dizajnu, Pavićevo stvaralaštvo nastalo je i razvijalo se u graničnim područjima koja su podrazumevala upotrebu širokog spektra medijskih linija, umetničkih sredstava i načina izražavanja. Grafika je, ipak, ostala njegovo polazište i primarno interesovanje zahvaljujući kome su nastale druge specifične umetničke forme. Tako je, na primer, prevođenje vizuelnog jezika grafike u video formu, kao u slučaju rada „Pomisli želju“ ili radionice „Žudnja za životom“, Pavić nazvao „pokretnom grafikom“, a prikazivanje prostorno-reljefne grafike „*Re-mapping*“ uz performans glumice Nađe Sekulić „scenskim prikazom grafike“. Dragan Protić i Đorđe Balmazović u terminološkom smislu idu još dalje, uvodeći nekoliko zanimljivih pojmova vezanih za interdisciplinarnost „proizvoda“ Pavićevog rada. Među njima su „pozorišna“ i

³⁴⁴ Milena Dragičević Šešić: „Umetnost nemirenja“, u knjizi *Teatar...*, str. 24

³⁴⁵ Čedomir Vasić: „Rizik, merilo umetničkog čina“, u *Ibid*, str. 72-73

„funktionalna“ grafika – prvi se odnosi na stvaranje vizuelnog jezika scene ili scensku likovnost, kao u slučaju video rada „Alchajmerov marš“ za predstavu „Alchajmerova simfonija“ Sonje Vukićević, a drugi na njegov scenografski rad zasnovan na specifičnoj likovnosti koja se nalazi u službi priče. Provokativni su i pojmovi „grafički ambijent“ koji označava usaglašavanje prostornog, scenskog i grafičkog vizuelnog izraza, kao u slučaju nastupa Srbije na Bijenalu arhitekture u Veneciji 2002, i „scenografija knjige“ koji određuje Pavićevo komercijalno bavljenje dizajnom. Posebno zanimljivom smatram sintagmu „događaj objekta“³⁴⁶ kojim Protić i Balmazović označavaju seriju događaja na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu nastalih iz Pavićeve „Radionice 301“. Jasno je, dakle, zašto je slabljenje granica između različitih umetničkih medija, njihovo preklapanje i prevazilaženje, u slučaju Branka Pavića predstavljalo rezultat eksperimenta sprovedenog u obliku audio-vizuelnih istraživanja. I upravo eksperiment predstavlja novu, važnu karakteristiku rada Branka Pavića, ali sada u domenu upotrebe inovativnih tehnologija uz pomoć kojih „dokumentaciju pretvara u umetničku formu. Paviću je bliska... familija eksperimentisanja koja podrazumeva njegovu spremnost da novine tehnološke ere ravnopravno uključi u lepezu svojih umetničkih postupaka“³⁴⁷. Važno je naglasiti da upotrebu tehnologije u kreativnom procesu Pavić vidi i kao neophodnost savremenog okruženja, ali i kao mogućnost za pospešivanje kreativnog procesa. Nove tehnologije, smatra on, uz pomoć klasičnih, omogućavaju usredsređenost na suštinu umetničkog procesa, dok upoznavanje sa različitim kompjuterskim programima, a naročito pronalaženje sopstvenog razloga i načina njihove upotrebe, utiče na razvoj likovnih poetika³⁴⁸.

Čini se, dakle, da Pavić u svemu što radi najpre primenjuje postupak povezivanja – disciplina, medija, sredstava i umetnika, sjedinjujući ih u specifičnu scensku predstavu zasnovanu na doživljaju, i učesnika i posmatrača. Ovakva njegova

³⁴⁶ Dragan Protić i Đorđe Balmazović: „Intervju sa Brankom Pavićem“, u knjizi *Audio-vizuelna istraživanja 1994-2004*, str. 33

³⁴⁷ Irina Subotić: „Lentikularni svet Branka Pavića“, u knjizi *Teatar...*, str. 56

³⁴⁸ Dragan Protić i Đorđe Balmazović: „Intervju sa Brankom Pavićem“, u knjizi *Audio-vizuelna...*, str. 46

opredeljenost vidljiva je u činjenici da u timskom radu „pronalazi mogućnost dodatnog razvijanja stvaralačkog prosede. Pavić teži da uspostavi komunikaciju sa posmatračem na nekoliko paralelnih planova otvarajući različite kanale prijema rada i poruke. Nastala ostvarenja, nadovezujući se na prethodna Pavićeva iskustva, nude gledaocu i istovremeno učesniku, uzbudljivo i vrlo pročišćeno događanje koje naizgled odlikuje jednostavnost postupka i ekonomičnost sredstava, ali iza kojih stoje jasna koncepcija i složena realizacija. Pavićev umetnički doprinos nalazi se u stalnom proširivanju praga osetljivosti ka sveobuhvatnom estetskom doživljaju u kojem učestvuju sva naša čula.“³⁴⁹

Rad „Magična kocka“ je autorsko umetničko delo koje korespondira sa nekoliko različitih programskih i problemskih ravni, neposredno ili posredno vezanih za ranije umetničke projekte i akcije Branka Pavića.

Prva ravan odnosi se na realnu pozorišnu produkciju i to onu koja jeste bila kontekstualizovana u složenom političkom, kulturnom i vremenskom okviru kraja dvadesetog veka. Ta se kontekstualizacija najznačajnije osećala u delovanju Centra za kulturnu dekontaminaciju gde je Pavić i ostvario svoje najznačajnije scenografske radove, a pre svih predstavu „O Nemačkoj“ u režiji Ane Miljanić. Ova predstava nastala je u veoma specifičnom političkom trenutku, neposredno pred izbore i promene 2000. godine, i označavala je uzbudljiv, podsticajan i dramatičan umetnički, jednako kao i politički čin. Scenografska intervencija koju je Pavić izveo u Paviljonu Veljković i sama je bila dvojaka – neposredno je izrastala iz dramskog dela i njegove interpretacije, ali i iz arhitektonskog ambijenta. Sredstva kojima se Pavić služio – karakter svetla, likovna obrada prostora ili upotreba scenografskih elementa – takođe su bila specifična i, užem smislu reči, nepozorišna. Pišući o Pavićevom neobičnom i autentičnom tretmanu teatra, kao i njegovom suštinskom razumevanju pozorišta kao medija, Ana Miljanić kaže da on svoju izuzetnu inventivnost ulaže „bez one, kod likovnih umetnika tako česte, potrebe da pozorištu 'prilagode' svoj rad ili ga, pak, njemu

³⁴⁹ Čedomir Vasić: „Rizik, merilo umetničkog čina“, u knjizi *Teatar...*, str. 72-73

'dodaju''³⁵⁰. Likovni karakter unutrašnjosti „Magične kocke“, crno-bela polja štampana na lentikularnoj podlozi, izveden je iz ove predstave.

Drugu problemsku ravan predstavlja lični Pavićev doživljaj saradnje, prijateljstva i rastanka sa ljudima koje je učio, a koji su ostali deo njegovog stvaralačkog bića, ma gde se fizički nalazili. Ovu temu on je prethodno razvio kroz projekat „Case“, nastao za vreme NATO bombardovanja Beograda. Oblikovan kao zbirka aplikacija za vize, projekat je bio odgovor na tadašnju opštu atmosferu odsustva racionalnosti, orijentacije i sagledive budućnosti, kao i na apsurdnost svakodnevnice u kojoj su mnogi njegovi studenti napustili zemlju. Reinterpretiran trag ovog projekta u Pragu činila su tela Pavićevih studenata (novih, aktivnih u trenutku nastanka dela), „utisnuta“ u unutrašnjost lentikularne obloge kocke.

Treća tema tiče se odnosa ideologije, politike i društva i, istovremeno, odnosa pojedinca prema svakom od ovih fenomena. Ovu temu Pavić je kao scenograf razvio u predstavi „Bordel ratnika“, ponovo u režiji Ane Miljanić, koja je izvedena u muzeju „25. maj“ u Beogradu, 2001. godine. Osnovni element njegove scenografije predstavljale su monumentalne crvene tkanine – zavese i zastave, pozorišne i partijske istovremeno. Pavićev dizajn u pozorištu, smatra Ana Miljanić, jeste briga o znaku ili identitetima projekta i prostora, pa njegov rad ona vidi kao sposobnost da stvari nestanu – to su „upravo oni predmeti i tehnologije koje koristimo na putu ka scenskom prikazu“³⁵¹. Zavesu kao ikoničko sredstvo Pavić je u Pragu primenio na spoljašnjost kocke, takođe lentikularnim printom, pa je ona postala pozorište po sebi i, istovremeno, simbol svega što u istoriji kulture može da predstavlja primena crvene boje.

Četvrta ravan vezana je za oslonac na tehnologije kao jedan od karakterističnih elemenata Pavićevog umetničkog postupka. Pavić se nije odlučio da ideju o animiranom prostoru kocke realizuje uobičajenim tehnološkim sredstvima kao što

³⁵⁰ Ana Miljanić: „O saradnji sa Brankom Pavićem ili tamo gde stvari nestaju“ u Ibid, str. 82

³⁵¹ Ibid, str. 85

su projekcije ili ekrani. Naprotiv, odabrao je lentikularni print, sredstvo koje, inicijalno, pripada popularnoj kulturi šezdesetih i sedamdestih godina prošlog veka, a kome su izmenjena tehnologija štampe i izrada kompozitnih materijala omogućili razvoj do neslućenih razmera. Naime, postalo je moguće i ne tako skupo realizovati animirane sekvence unutar lentikularnih printova koje omogućavaju animaciju znatnog trajanja – čak i do nekoliko sekundi. U slučaju „Magične kocke“ ovaj postupak je, međutim, sproveden u mnogo skromnijim razmerama pa se, zapravo, radi o nekoliko kadrova koji animirani pokret samo naznačavaju. To, ipak, nije umanjilo konačni efekat realizacije. O ovakvom izboru medija Pavić kaže – „koristimo fotografiju i lentikularnu providnu foliju koji zajedno proizvode optičke varke. Meni je vrlo bitna činjenica da je to grafička tehnika, tako da ja opet pravim jednu grafičku izložbu, a ta tehnika mi je važna jer pravi iluziju prostora i pokreta. Tu se optičkim putem mešaju fotografije kako bi mogle da stvore iluziju, teksture, dubine, povećanja, smanjenja i razne efekte koji se u dve dimenzije konvencionalnim putem teško postižu. Pošto je pozorište jedna vrsta iluzije, mislim da je ovaj materijal tehnološki i konceptualno dobar izbor za ovu priliku. Kocka će i spolja i iznutra biti obložena lentikularima na kojima će biti vizuelni simboli predstava na kojima sam radio. Publika će moći da ulazi u nju i postane deo iluzije.“³⁵²

Tako se kao peta tema javlja utilitarnost prostora, odnosno, potreba da prostorni objekt ne bude shvaćen samo kao likovna vrednost ili kao tekst, već da u njega bude unet scenski život. Kocka je, tako, osim što je bila umentički predmet, postala ambijent i pozornica različitih kamernih događaja i, istovremeno, scena, dok je ispražnjeni prostor oko nje funkcionisao kao sekundarni scenski prostor ili mesto povremenih događaja većeg formata. Važno je pomenuti i jedino sredstvo direktnog tekstualnog narativa — audio zapis putem koga su u unutrašnjost kocke prenošeni realni zvuci, snimljeni u javnim prostorima Beograda tokom

³⁵² Irena Šentevska: „Moje pesme, moji snovi: razgovor sa Brankom Pavićem“ u knjizi *Teatar...*, str.158-159

studentskih protesta 1996. i 1997. godine³⁵³. Kao mobilijar, Pavić je ovde koristio kartonske kutije sa znakom Crvenog krsta, direktan citat iz već pomenute perdstave „O Nemačkoj“ koje su, istovremeno, predstavljale i sedišta i skladišta i oznake u prostoru. Irina Subotić ovaj ambijent označava kao živi, fascinantni, gotovo interaktivni fantazmagorični prostor scenskih događaja, smatrajući da „smisao i značenje dobija tek celina prezentacije, odnosno ozbiljnost komponovanja postojećeg materijala i usklađivanje svih segmenata u jedinstveno delo: delo u delu; scenu na sceni...“³⁵⁴

Još jedan, neočekivan, nivo čitanja prostora „Magične kocke“ kao izrazito scenskog kreirala je Sonja Žugić svojim fotografskim radom. Njena fotografija na kojoj starešina Srpske pravoslavne crkve u Pragu sa velikim interesovanjem, smireno i posvećeno, posmatra unutrašnjost kocke, sama po sebi postala je i scenski prizor i scenski događaj, podsećajući nas na stav da pozorište ne dodiruje umetnost preko slikarstva već preko fotografije.³⁵⁵

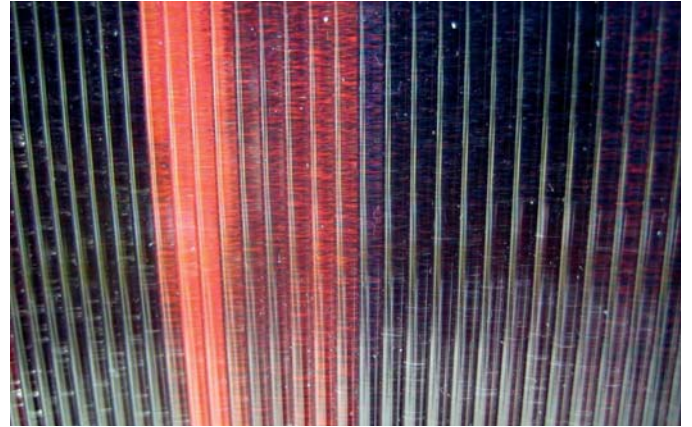
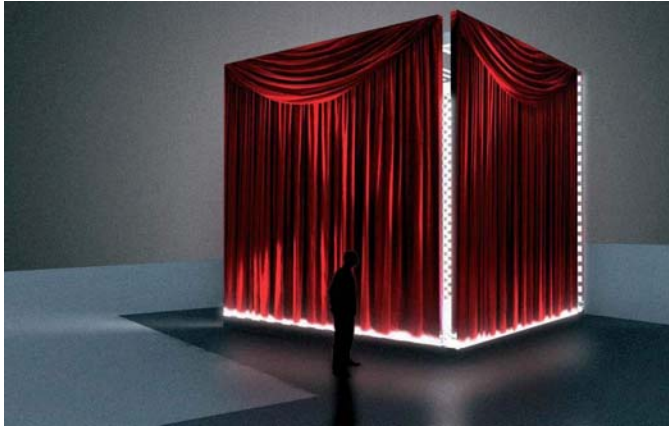
Kao posebnu vrednost rada „Magična kocka“ i još jedan važan značenjski aspekt, treba pomenuti produkcijski domen nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2007. godine koji je vodio Aleksandar Brkić. Ovde nije reč samo o menadžmentu i produkciji projekta u užem smislu reči, već o sasvim specifičnom postupku i odnosu razvijanom između kustosa, producenta i umetnika, a koji je doneo novi, viši nivo razumevanja, kreativnosti i energije. Moglo bi se reći da taj postupak u kome članovi najužeg tima jedni druge pokreći, inspirišu, osporavaju i dopunjuju, predstavlja kreativni proces po sebi, odnosno, da o postupku nastanka pozorišta i scenske umetnosti uopšte govori na jedan sasvim specifičan i dragocen način. Ovo se jednako odnosi i na pitanje promocije i plasmana rada u Pragu i Beogradu koje je bilo organski deo procesa nastanak dela, produkcije i postprodukcije, što nikako nije bez značaja za razumevanje i prihvatanje ove sasvim apartne pojave u pozorišnom, umetničkom i kultunom životu naše sredine

³⁵³ Autor zvučnog zapisa bila je Olivera Gračanin.

³⁵⁴ Irina Subotić: „Lentikularni svet Branka Pavića“, u knjizi *Teatar...*, str. 60

³⁵⁵ Rolan Bart: *Svetla komora – nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2004, str. 35

uopše. Dokaz uspešnosti ovog napora je i nagrada „Ranko Radović“, najviše nacionalno priznanje u domenu arhitekture i dizajna prostora, dodeljena nastupu Srbije u kategoriji multimedijlnih prezentacija. Ova nagrada ima poseban značaj i značenje u kontekstu izraženog prethodnog osporavanja pristupa Kvadrigenalu u odnosu na izbor umetnika i, posebno, činjenice da uprkos svom pozorišnom poreklu i iskustvu, Pavić nije deo profesionalne pozorišne sredine Srbije. Nastao kao sasvim autentična forma izražavanja, rad Branka Pavića jasno predstavlja suštinu umetničkog, ideološkog i svakog drugoj poimanja pojma scenskog dizajna u savremenoj umetnosti.



Rad „Magična kocka“ – nacionalni paviljon Srbije na Praškom kvadrifenalu 2007. godine.

4. **PEEP SHOW** Mia David³⁵⁶



„Peep Show“, galerija *Off-space*, Beograd, 2009.

Umetnički rad Mije David „*Peep Show*“ realizovan je kao izložba trodimenzionalnih objekata u konvencionalnom galerijskom prostoru „*Off-space*“ u Beogradu 2006. godine. Reč je o prostornoj strukturi sastavljenoj od zatvorenih metalnih kutija, kvadara različitih proporcija i veličina, u koje autorka smešta svoj lični prostor u formi instalacija, prosvetljenih i sačinjenih od brojnih artefakata. To su fotografije, delovi tekstova i različiti predmeti koji među sobom grade strukture, nedvosmisleno scenske i izrazito scenične. Ove kutije su monolitne pa je u njihovu unutrašnjost pogled moguć samo kroz otvore veličine oka. „Fizički prostor koji zauzimaju objekti-kutije metafora je naših unutrašnjih mehanizama u koje smo zarobljeni... ovaj rad se bavi voajerstvom... ljudskom potrebom za

³⁵⁶ Mia David je arhitektka, vizuelni umetnik i menadžer u kulturi. Bavi se istraživanjem i oblikovanjem prostora. Diplomirala je na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, a magistrirala i doktorirala na Grupi za Scenski dizajn Univerziteta umetnosti u Beogradu. Autor je više izvedenih projekata iz oblasti arhitekture, dizajna, scenografije i umetnosti, kao i velikog broja novinskih tekstova. Autorske radove iz oblasti arhitekture i scenskog dizajna izlagala je u Srbiji, Crnoj Gori, Nemačkoj, Rusiji, Italiji i Češkoj, među kojima su Bijenale arhitekture u Veneciji (2004) i pozorišno Bijenale u Veneciji (2007. i 2009). Kustos je i jedan od autora predstavljanja Srbije na Praškom kvadrijenalu u oblasti arhitekture (2011). Bila je jedan od osnivača i glavni i odgovorni urednik časopisa „Kvart“. Direktor je Kulturnog centra Beograda.

znatiželjom... granicama intime i fantazmagoričnim konstrukcijama iste... Slučajni/namerni fragmenti nečije prošlosti, izlomljene slike, reči, mesta, odrazi, dovoljni su da u očima 'bezazlenog voajera' stvore moćnu slagalicu, obrazuju čvrste stavove, a od posmatrača načine sudiju.³⁵⁷ Postavljajući ovim radom sebi i drugima niz ličnih i, često, neugodnih pitanja, Mia David bavi se uspostavljanjem različitih prostornih konstrukata i njihovom inscenacijom.

„*Peep Show*“ iniciran je održavanjem već razmatrane sajt-spesifik radionice u selu Krstac u Crnoj Gori. Mia David, međutim, nije bila direktan učesnik radionice pa je njen doživljaj zasnovan na „utiscima i materijalu koji su doneli ostali učesnici... Izmaknuta sa strane kao 'outsajder', od početka mi se entuzijazam, vera i strast sa kojom su pričali o reanimaciji činili zapravo kao agresija. Ovaj osećaj se vremenom pojačavao. Posmatrajući fotografije napuštenih kuća u kojima su ostali neki predmeti bivših vlasnika, činilo mi se kao da prisustvujem nečemu što je lično i intimno.“³⁵⁸ Tako je posredno iskustvo Krsca otvorilo nekoliko važnih tema na fenomenološkom, a zatim, i na ličnom nivou, a njihovo istraživanje, problematizovanje i tumačenje dobilo je završni umetnički iskaz u formi izrazito scenske postavke u galerijskom prostoru. Kontekst u kome je nastao ovaj rad, međutim, mnogo je širi i važno ga je prikazati jer u velikoj meri određuje ne samo umetničko delovanje Mije David već, čini se, i njen način mišljenja i rada u drugim oblastima.

Prvi nivo uticaja predstavlja lični kontekst vezan za sredinu u kojoj je autorka odrastala. Centar za planiranje urbanog razvoja (CEP), koji je formirao i vodio njen otac Miša David, bio je veoma specifično profesionalno okruženje. U radu CEP-a direktno ili indirektno učestvovao je veliki broj najznačajnijih arhitekata i urbanista tadašnje Jugoslavije, pa je posredan i neposredan kontinuirani odnos sa ovakvom sredinom svakako predstavljao suštinsku liniju uticaja, i u ideološkom i u umetničkom smislu. Posebno vredan „proizvod“ CEP-a bila je

³⁵⁷ Mia David: *Peep Show*, magistarski rad, Grupa za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2006, str. 3

³⁵⁸ Ibid, str. 4

manifestacija „Komunikacije“ koja je godinama, svakog maja, održavana u umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ u Beogradu. To je bilo mesto okupljanja ne samo profesionalaca u oblasti arhitekture i urbanizma, već i šire kulturne sredine i, posebno, studenata arhitekture i srodnih oblasti. Ugled i uticaj ove manifestacije i CEP-a verovatno je jedno od najvrednijih nasleđa savremenog srpskog urbanizma i, istovremeno, pojava koja je presudno uticala na formiranje čitavog niza generacija stručnjaka vezanih za pitanja arhitekture, grada i životne sredine. Bez obzira na relativno kratak životni vek, „Komunikacije“ su po snazi i uticaju na kulturu Beograda i nekadašnje Jugoslavije često upoređivane sa BITEF-om, FEST-om i drugim manifestacijama koje su ključno odredile našu umetnost i kulturu u drugoj polovini dvadesetog veka.

Drugi oblik uticaja vezan je za okvir u kome se autorka školovala. Činjenica da je nekoliko važnih aktera „Komunikacija“ svoje delovanje nastavilo u akademskom okruženju, radom sa studentima na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, nije bila bez značaja za profesionalno formiranje Mije David. Takođe, krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog veka na fakultet je došla i čitava generacija mladih asistenata koji su, prethodno, bili učesnici i/ili laureati studentskih konkursa organizovanih u okviru „Komunikacija“. Tako je duh CEP-a prenet i u formalno obrazovno okruženje, predstavljajući neku vrstu ekstenzije uticaja izuzetnih ličnosti koje su ranije već napustile školu, poput Ranka Radovića, Miloša Bobića ili Stanka Gakovića. Druga važna linija ovog obrazovnog okvira vezana je za uticaj Branka Pavića koji je suštinski oblikovao odnos Mije David ne samo prema arhitekturi, već i prema umetnosti uopšte. Prenoseći ideju o multidisciplinarnom pristupu umetnosti koju je, sa ogromnim uspehom, sprovodio u sopstvenoj umetničkoj praksi, Branko Pavić je za mnoge svoje studente otvorio nesagledive mogućnosti za bavljenje umetničkim radom. Zahvaljujući tom uticaju, prema kome i arhitekta, isto kao i grafičar, ima i pravo i mogućnost da stvara u drugim disciplinama sve vreme imajući jasnu svest o tome odakle polazi i šta je njegovo najsnažnije izražajno sredstvo, i Mia David razvijala je tokom godina prošireno razumevanje umetničkog dela. Tako odnos

prema prostoru određuje njen pristup umetnosti ali, čini se, i načinu života i shvatanju sveta. Polazeći od svog osnovnog izražajnog sredstva, arhitekture, ona istražuje i druge umetničke forme (scenografiju, grafički dizajn i dizajn izložbi, ali i novinarstvo i menadžent u kulturi) smatrajući da se u savremenoj umetnosti „granice toga šta je performans, šta instalacija u prostoru, a šta na primer, pozorište mogu posmatrati samo okvirno. Mislim da je definisanje granica u umetnosti nepotrebno i da je mnogo važnije da li je umetnost dobra od toga u šta ćemo je svrstati.“³⁵⁹

Podjednako važan uticaj u domenu obrazovanja imao je program magistarskih i doktorskih studija na Grupi za scenski dizajn Univerziteta umetnosti u Beogradu. Da nije bilo studija scenskog dizajna, pre svega u domenu specifične škole mišljenja, Mia David bi, sasvim sigurno, delovala u nekom drugačijem profesionalnom polju. Tako se njen razvoj od isključivog usmerenja ka arhitekturi polako pomerao ka scenskom dizajnu i pozorištu – prvo nesvesno, pa nevoljno, da bi na kraju taj pomak postao svestan i suštinski. Proširujući pojam pozorišta na svaki scenski događaj, ona ovo polje vidi kao poligon na kome se „unutrašnji naboj, nešto od onoga što je skroz lično, može preneti na publiku. Ono na najsureviji način izlaže intimu autora i postavlja je pred vrednosni sud drugih. Pravljenje scenskog događaja je pokušaj male diverzije. Umetnik svoje ideje, vrednosne sisteme i poziciju ispituje u odnosu na šire okruženje.“³⁶⁰ Vrednovanje ovakvog pomeranja u pristupu pozorištu ogledalo se i u specijalnoj nagradi 6. Bijenala scenskog dizajna koju je Mia David dobila za predstavu „Pilad“ u režiji Andreje Pjaćota (Andrea Piaciotto) i izvođenju užičkog Narodnog pozorišta, upravo za rad iz oblasti scenskog dizajna.

Za ukupno razumevanje platforme na kojoj je nastao rad Mije David, važno je pomenuti i njenu kontinuiranu potrebu za građenjem i otvaranjem prostora, i misaonih i fizičkih, za različite forme aktivnosti. Reč je o stvaranju okruženja i

³⁵⁹ Mia David: *Izgubljeni*, doktorski umetnički rad, Grupa za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2009, str. 20

³⁶⁰ Ibid, str. 20

okupljanju ljudi sličnih uverenja i vrednosti, ali i onih koji nisu potpuni istomišljenici (ka kojima njeno delovanje, potom, biva posebno usmereno). Tako nastaje veliki broj akcija i projekata među kojima je verovatno najznačajnije osnivanje časopisa „Kvart“. „Pozivamo sve vas koji verujete u iste vrednosti kao i mi da dođete u naš kvart.... To ne znači da moramo da budemo istomišljenici – ni u politici, ni u estetici. Da li takvih ljudi ima dovoljno da Kvart preživi? Ne znam. Ali neću ni znati ako ne probamo.“³⁶¹ Iako je život ovog časopisa bio relativno kratak, njegovo postojanje predstavlja vrlo važan pokušaj kreiranja novog umetničkog okruženja u Beogradu u vreme početka ekonomske krize, u kome je nastavljen proces smanjivanja interesovanja zvaničnih institucija za oblast kulture, a posebno za „male“ projekte i „neafirmisane“ autore. Bio je to i pokušaj formiranja prostora za kritičko mišljenje o umetnosti, gradu i društvu uopšte, neke vrsta kuće kao simboličnog objekta, „mesto istraživanja sebe, mali intimni prostor koji je istovremeno utočište i kavez u zavisnosti od trenutnog osećanja.“³⁶² Tako je, čini se, svaki njen projekat, bez obzira na to šta mu je bila tema i koju oblast stvaralaštva je dodirivao, duboko ličan, pa čak i intiman. Čini se, takođe, da je izražavanje ovakvog odnosa prema umetnosti Mia David suštinski započela upravo delom „*Peep Show*“.

Naslov ovog umetničkog rada nastao je iz pojma koji je poznat kao specifična scenska ili, čak, parascenska forma u kojoj posmatrač percipira događaj vireći kroz otvor, procep ili uveličavajuće staklo. U svom prvobitnom značenju, *peep show* predstavlja izložbu sastavljenu od slika i različitih objekata koje šoumen ili prezenter postavlja u poziciju za gledanje povlačenjem kanapa, praćenu objašnjenjem onoga što publika vidi kroz mali otvor. Ovaj termin, takođe, označava „vrstu zabave u kojoj osoba (obično muškarac) posmatra drugu osobu (obično ženu) dok ona izvodi nešto što je lični čin“³⁶³. Kao vrsta voajerizma, *peep show* oduvek je privlačio pažnju publike, a svoj vrhunac doživeo je krajem dvadesetog veka pojavom fenomena „rieliti-šou“ (*reallity-show*) programa. Tako

³⁶¹ Mia David: Uvodnik prvog broja časopisa „Kvart“, Kvartovi, Beograd, 2008, str. 1

³⁶² Mia David: *Izgubljeni*, str. 19

³⁶³ Mia David: *Peep Show*, str. 7

je osnovna tema rada, koju autorka razvija na nekoliko paralelnih planova, izašla upravo iz njegovog naslova i vezana je prvenstveno za odnos privatnog i javnog prostora, a zatim unutrašnjeg i spoljašnjeg, i konačno, za prostor po sebi – i fizički i misaoni. Prostor je „ono što ograničava i ono što oslobađa. On je simbol kuće, grada i univerzuma. Prostor je reč kojom mogu da se opišu konkretna i metaforična značenja... Prostor je ono u čemu smo kad postavimo granice. Bez granica nema ni prostora... Projektovanje i dizajniranje fizičkog prostora zapravo je bavljenje ljudima i njihovim potrebama. Projektovanje i dizajniranje mentalnog prostora je upravljanje osećanjima i raspoloženjima.“³⁶⁴

Upravo na temu prostora rad možemo da posmatramo na više planova. Izvođenjem prostornih konstrukata iz vlastitog unutarnjeg bića i njihovom inscenacijom, autorka je uspostavila mikroprostorni nivo koji bismo mogli da prepoznamo kao „nivo ruke“³⁶⁵. To je unutrašnji prostor kutije koji postaje metafora ličnog kosmosa, smanjenog na nivo modela - „ja sam se spakovala u kutije. Tu su moji strahovi, nadanja, ljubavi i tuge.“³⁶⁶ Kutija je umanjeni svet, animirani fizički model koji je, istovremeno, i metafora egzistencijalnog prostora. Ovde, međutim, nije reč o simulaciji ili konstrukciji života putem dizajniranih slika (iako slika jeste jedno od izražajnih sredstava), već o istinskoj potrebi suočavanja sa sopstvenim „demonima, tugama, radostima, ljubavima i greškama“³⁶⁷. Sa druge strane, i ovde se, kao i kod Dorijana Kolundžije, radi o ideji o predstavi – oživljeni svet Mije David u formi instalacija jeste scena, dok pozornicu čini fizički prostor kutija u koji su ove scene smeštene. Međusobni odnos kutija i prostora koji su zauzimala u galeriji, drugi je prostorni nivo koji bismo mogli da odredimo kao „nivo sobe“. Postupak koji je ovde primenjen jeste dramaturški, a nastao je iz potrebe da kutije „vode“ posmatrača kroz prostor galerije, ali ne i da nužno ukazuju na hronologiju događaja. Dramaturgija koju su kutije uspostavile među sobom, a zatim i sa prostorom galerije, nastavljala se i izlaskom u spoljašnji

³⁶⁴ Mia David: *Izgubljeni*, str. 6

³⁶⁵ Navedeni nazivi prostornih nivoa jesu interpretacija Radivoja Dinulovića ovih pojmova koje u teoriju arhitekture uvodi Kristijan Norberg Šulc kao nivo egzistencijalnog prostora.

³⁶⁶ Mia David: *Peep Show*, str. 14

³⁶⁷ Ibid, str. 15

prostor prema kome granicu ili „portalni otvor“ predstavlja izlog galerije. Pravi scenski prostor, međutim, nastajao je tek uveče, izlaskom publike iz galerije, kada su kutije, osvetljene praktično samo svetlom iznutra, i same postajale „izvođači“. Fotografija devojčice koja viri kroz izlog u unutrašnjost galerije jasno ilustruje ovu neprekidnu dvojnost, istovremeno postojanje posmatrača i posmatranog, koju možemo da ustanovimo na svim prostornim nivoima. Izlaskom iz galerije nastao je sledeći prostorni nivo – „nivo susedstva“, okruženja nekadašnje luke i šetališta, a zatim i „urbani nivo“. Ovde se javlja i pitanje „može li se činjenica da je *Peep Show* uprizoren u izložbenom prostoru čije ime je *OFFSPACE* smatrati pukom slučajnošću?“³⁶⁸ Verovatno ne, posebno ukoliko se vratimo na nivo susedstva koji, namerno ili slučajno, otvara pitanje reutilizacije i revitalizacije napuštenog prostora skladišta nekadašnje teretne luke Beograd, poznatog pod nazivom „Beton hala“. Svaki susret sa ovim prostorom je dramatičan, bilo da je reč o još uvek napuštenim ili već rekonstruisanim delovima, pa nas to vraća na temu mogućih potencijala sajt-spesifik projekata, ali i odnos tržišta prema oživljavanju ovakvih prostora kao dela kulturne baštine. Iako ne direktno vezan za ovu temu, rad Mije David neminovno je dodiruje, između ostalog i zbog činjenice da je galerijski prostor u kome je rad izveden ubrzo nakon toga pretvoren u komercijalni.

Druga važna tema vezana je za stalnu preokupaciju Mije David arhitektonskom i umetničkom formom. Ovakav pristup vidim u svim aspektima rada vezanim za oblikovanje – od izbora materijala i njihove završne obrade, upotrebe različitih medija, tretmana i upotrebe svetla, do izgradnje ukupne prostorne slike koja dobija scensku vrednost i karakter. „U prvim razmišljanjima... uvek sam polazila od forme. Mnogo sam razmišljala o oblicima koji bi kutije trebalo da imaju kako bi bile atraktivne, zanimljive, posebne... Istraživanje forme dovelo me je do različitih mogućnosti prezentacija ideje. Razmišljala sam o načinima na koji bi se kroz varijacije na oblik mogla prikazati različita značenja. Razmišljala sam i o prostoru izlaganja... Činilo mi se logičnim da čitav rad pravim u odnosu na prostor. I sada

³⁶⁸ Živojin Kara-Pešić u *Ibid*, str. 29

mislim da je taj postupak bio dobar. Omogućio mi je da započnem proces kroz polje u kome se dobro i sigurno osećam, kroz arhitekturu.“³⁶⁹ Njen izraz i ukupan karakter rada, tako, ostao je izrazito arhitektoničan, bilo da se radi o dizajnu samih objekata, konstruisanju unutrašnjosti metalnih kubusa, postavljanju na namenski dizajnirane i izrađene postamente ili relaciju objekata prema galerijskom prostoru. Skulpturalnost instalacije sačinjene od kutija raspoređenih u prostoru, takođe, je arhitektonična, čak i urbanistična. Ovde bi bilo moguće ustanoviti i analogiju između kutije i kuće, odnosno, otvora kroz koji se u kutije viri i prozora na kući koji, takođe, predstavljaju mogući uvid u unutrašnjost nečijeg života. U odnosu na izražajna sredstva koja koristi Mia David važno je naglasiti da su ona svedena i lišena bilo kakve dekorativnosti. Ovo svođenje odnosi se pre svega na upotrebu kvadra kao primarne geometrijske forme, pa kutije različitih dimenzija i proporcija predstavljaju primer redukcije svih upotrebljenih elemenata na osnovni. Mediji koje autorka upotrebljava u ovom radu, međutim, ne počivaju neposredno na arhitektonskim sredstvima – izbor materijala svodi se na gvožđe, transparentne folije i svetlo. Unutar kutija, upotrebom ovih folija i njihovim prosvetljavanjem, Mia David gradi situaciju sličnu projekciji koju, često, koristi u scenskom dizajnu u pozorištu.

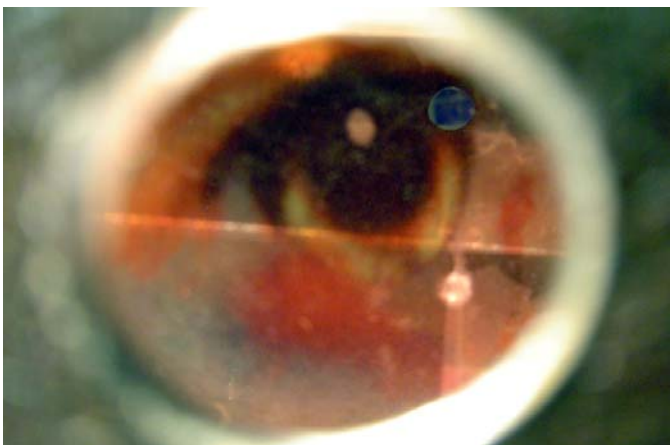
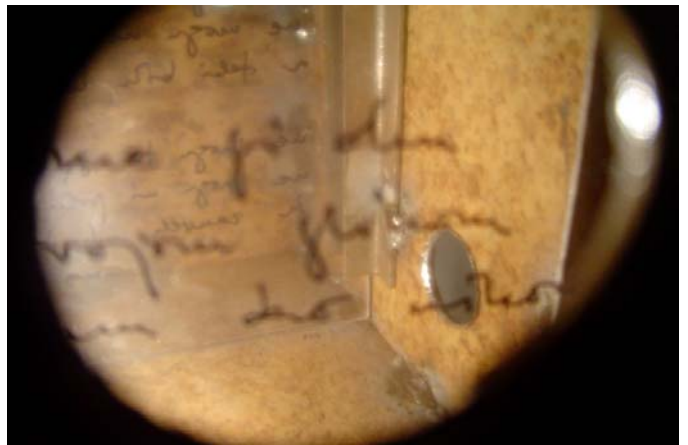
Na nivou tumačenja sadržaja kutija, odnosno, percepcije i recepcije rada, čitljivost se menja. Za autorku, tekst je, naravno, bio u potpunosti jasan. Za publiku, odnosno, za posmatrača spolja, sadržaj je bio različitog nivoa čitljivosti i komunikabilnosti, pa su posledice ovakvog postupka, takođe, neminovno bile različite. I upravo je ta različitost važna za uspostavljanje dijaloga između autorke i publike. Tek je „u zastakljenoj kutiji na obali reke... počinjao istinski dijalog. Dijalog između mojih filtriranih, ali ne nasumice odabranih uspomena i znatiželje posetilaca. Kročivši u galeriju, posetilac je ulazio u laboratoriju za restrukturiranje sopstvenih misli. Susret sa gvozdenim kutijama i njihovim unutrašnjim životom, neminovno gura posmatrača u aktivni, unutrašnji dijalog“³⁷⁰. Ovde je važno

³⁶⁹ Mia David: Ibid, str. 15

³⁷⁰ Ibid, str. 20

naglasiti i razlike u razumevanju tog dijaloga kod publike koje su nastale u zavisnosti od toga da li je reč o „običnoj“ publici ili nekome ko je autorki blizak. U tom smislu, ona rad objašnjava kao „terapiju, svojevrsni presek stanja, suočavanje i mirenje sa onim što sam bila i što sam sada. U ovom radu ja sam sazrela. I naravno, to što je u kutijama postalo je suština. I odjednom forma više nije bila bitna, ni to da li će se rad nekome dopasti, ni koliko će ga ljudi videti. Sve je postalo suštinski lično... Videla sam sebe u sebi, svoj odraz, odraz onoga kako želim da se predstavljam nasuprot onoga što jesam.“³⁷¹

³⁷¹ Ibid, str. 15



Fotografije izložbe „Peep Show“ u galeriji *Off-space*, Beograd, 2006.

5. SHOPPING & GAZING

Irena Šentevska³⁷²



„Shopping & Gazing“, izlog prodavnice *Replay*, Knez Mihailova ulica, Beograd, 2004.

Na odbrani umetničkog magistarskog rada Irene Šentevske, prvog u oblasti scenskog dizajna, profesor Miodrag Šuvaković postavio je neočekivano i, za ovakvu vrstu događaja, potpuno neuobičajeno pitanje: „Ko ste Vi, Irena Šentevska?“. Složenost i mnogostrukost odgovora na ovo pitanje ilustruje izuzetno neobičnu i važnu pojavu Irene Šentevske u jugoslovenskoj i srpskoj kulturi kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog veka.

Irena Šentevska je diplomirani inženjer arhitekture, magistar scenskog dizajna, magistar (i doktorant) teorije umetnosti i medija. Istovremeno, ona je istoričar,

³⁷² Irena Šentevska (Beograd, 1971) je arhitekta, magistar scenskog dizajna i magistar teorije umetnosti i medija. Profesionalno se usavršavala na programu *European Diploma for Cultural Management* i drugim programima iz različitih oblasti. Učestvovala je na stručnim skupovima različitog profila, u zemlji i inostranstvu. Radila je kao koordinator programa Justat-a. Bila je kustos, producent i autor postavke šest izložbi Bijenala scenskog dizajna (1996-2006). Autor je postavki oko dvadeset izložbi u organizaciji Justat-a i drugih institucija. Kao prevodilac i stručni redaktor saradivala je sa izdavačkim kućama Clio, Građevinska knjiga i Draslar, kao i sa TKH Centrom za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti. Tekstove o scenskom dizajnu, arhitekturi i izvođačkim umetnostima objavljivala je u domaćim i međunarodnim časopisima. Član je ULUPUDS-a. Bila je predsednik Komisije za izdavaštvo i komunikacije OISTAT-a i član Upravnog odbora ove organizacije.

kritičar, producent, kustos i autor različitih umetničkih dela, učesnik umetničkih projekata, kao i povremeni saradnik različitih institucija. Takođe, ona je autor i prevodilac stručnih tekstova i knjiga. Širi kulturni okvir kao i ukupan kontekst koji je usmeravao i određivao njeno delovanje nije jednostavno ustanoviti, pa je jasno da se radi o sasvim autentičnoj i apartnoj pojavi u našoj sredini, kao i osobi koja predstavlja specifičnu kulturnu vrednost. Treba odmah ukazati na njen autorski, kustoski i producerski rad na Velikoj izložbi u okviru svih šest „izdanja“ Bijenala scenskog dizajna – postavci koja je označila važan pomak u shvatanju i tumačenju mogućnosti galerijskog izlaganja dela iz oblasti scenske umetnosti. Kao poseban segment izložbe, Irena Šentevska je u više navrata realizovala i promotivne postavke eksponata u izlogu Kulturnog centra Beograda. Na iskustvu tih postavki nastao je i projekat „*Shopping & Gazing*“, serija instalacija izvedenih u dvanaest izloga objekata različitih komercijalnih namena u Knez Mihailovoj ulici³⁷³. Projekat je realizovan 2004. godine kao deo promotivne kampanje 5. Bijenala scenskog dizajna.

Kao dominantnu i najuočljiviju karakteristiku ukupnog delovanja Irene Šentevske mogla bih da ustanovim fenomen njenog specifičnog poimanja estetike i estetskog, shvaćen kao sveobuhvatni odnos prema svetu – prema sebi, drugim ljudima, sredini i objektima kojima se bavila. Ova estetika izvedena je iz popularne umetnosti, pre svega izvornog britanskog pop-arta, ali i popularne kulture šezdesetih godina dvadesetog veka uopšte. Tako se Šentevska, najčešće, izražava prostornim kolažima, koristeći elemente koje je zatekla ili ih je preradila. Zahvaljujući uticaju različitih kulturnih sredina nekadašnje Jugoslavije u kojima je živela, njena estetika posebno je zasnovana i na elementima popularne kulture ili specifičnih „subkultura“ kao što su uticaji Sarajevske, Skopske, a zatim i Beogradske umetničke scene. Iako je u njenom delovanju moguće prepoznati

³⁷³ Instalacije su izvedene u sledećim izlozima: prodavnica sportske odeće „Nike“, butik „Morgan De Toi“, konditorska prodavnica „Soko Štark“, apoteka „mr Matej Ivanović“, prodavnica satova „Swatch“, prodavnica odeće „Replay Store“, prodavnica „Fitex“ sportske odeće „Kappa“, prodavnica „Zlatara Majdanpek“, prodavnica modne konfekcije „Beko“, parfimerija „Diva“, knjižara „PlatΩ“ i picerija „Snežana“.

ove uticaje kao dominantne, ona inspiraciju i sredstva ipak najčešće pronalazi u vremenu u kome stvara.

Drugu važnu odliku ukupnog stvaralačkog pristupa Irene Šentevske u različitim oblastima čini specifičan odnos prema društvenom okruženju i institucionalnom sistemu. Svaki njen projekat, u manjoj ili većoj meri, sadrži određenu dozu subverzivnosti usmerenu uvek prema okviru u kom u tom trenutku deluje – bilo da je reč o nevladinim organizacijama, udruženjima, akademskim ili kulturnim institucijama. Istovremeno, čini se da je institucionalni okvir neophodna pretpostavka njenog delovanja. U tom smislu, mogli bismo da je posmatramo kao izrazito individualnog stvaraoca koji funkcioniše u sistemu protiv koga se, istovremeno, i bori. U njenom načinu mišljenja, estetici i karakteru delovanja, moguće je uočiti i visok stepen ironije u odnosu na čitavo okruženje. Ova ironija, ipak, jeste pozitivna jer je uvek okrenuta i prema sebi. Zahvaljujući ovim odlikama, u svemu i u celini, pojava Irene Šentevske uvek deluje kao konzistentna, a u načinu na koji se manifestuje (u umetničkom i ličnom smislu) u potpunosti istinita. Zato bismo mogli da je smatramo jednom od najautentičnijih pojava koja, čini se, u našoj sredini nema ni prethodnike ni sledbenike.

Verovatno najznačajnijim „proizvodom“ Irene Šentevske možemo smatrati Veliku izložbu Bijenala scenskog dizajna, odnosno, transformaciju ove manifestacije od, u muzeološkom smislu, tradicionalne izložbe artefakata do autentičnog, samostalnog umetničkog dela. Zamišljena kao manifestacija koja u problemskom smislu pokreće temu izmeštanja dela scenske umetnosti iz konteksta u kome su nastala u galerijski prostor, izložba je prvi put u našoj sredini inicirala razgovor (koji će kasnije biti nastavljen ne samo u okviru nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu, već i u okviru samog Kvadrijenala) o potrebi uspostavljanja dijaloga između izvođačkih i vizuelnih umetnosti, i to ne samo u domenu razumevanja pojma scenografije. Konkretno, ovde je reč o specifičnom obliku instalacije u tradicionalnom galerijskom prostoru koji biva transformisan u raznorodnu, ali i simultanu pozornicu, na kojoj mnoštvo elemenata, različitih po karakteru i

stepenu stilizacije, saučestvuje u građenju totalnog scenskog prizora. Šentevska ovde koristi sve raspoložive resurse – od arhitektonskog sklopa muzeja, karaktera različitih enterijerskih celina, do odnosa između muzeja i okruženja (u kome posebno mesto zauzima izlog). Takođe, ona upotrebljava i sve raspoložive medije – od zvuka, svetla i projekcija do kreativnog tretmana različitih objekata. Osnovni koncept njenog autorskog rada čini upotreba realnih scenskih predmeta (kostima, elemenata dekora i rekvizite, fotografija i štampanih promotivnih materijala) i njihovo izmeštanje iz scenskog u izložbeni prostor. Nakon toga, autorka primenjuje postupak re-kontekstualizacije u kome za svaki upotrebljeni artefakt kreira potpuno novi kontekst. Ovaj postupak je posebno važno naglasiti jer podrazumeva transformaciju prostora galerije u „nešto drugo“ čime se gradi novi kontekst, „prihvatljiv“ za umetničke predmete. Upravo u tom pristupu vidim suštinski umetnički, a ne samo kustoski, doprinos Irene Šentevske. Važno je, međutim, naglasiti da je ona, najčešće, za izlaganje birala radove prema kojima je imala izražen lični odnos. U tom smislu, već pomenutu transformaciju izložbe možemo da posmatramo i u svetlu njene lične transformacije – od kustosa do autora postavke, odnosno, kreatora samostalnog umetničkog dela. Uspešnost ovih izložbi vidim i u još jednoj vrednoj osobini Irene Šentevske – sposobnosti da oko sebe okupi i, u izvesnoj meri, privoli na saradnju umetnike različitih generacija, ugleda, orijentacija i estetika. Tako su mnogi, manje ili više afirmisani pozorišni stvaraoci lično donosili radove u galeriju, realizovali njihovu postavku ili o njima, na različite načine, brinuli.

Jedno od sredstava koje je Šentevska koristila u realizaciji izložbe, baveći se odnosom između prostora muzeja i okruženja, jeste upotreba izloga kao medijatora i prostora izlaganja. Ovu temu ona uvodi na dva paralelna plana. Prvi je vezan za upotrebu fasadnog fronta Muzeja primenjenih umetnosti kao sastavnog elementa umetničkog koncepta i, istovremeno, sredstva neposredne komunikacije izložbene postavke sa publikom i gradom. Na taj način izlog postaje „pozorišni portal“ koji omogućava uvid u unutrašnjost galerije dok, u isto

vreme, eksponati, kao i sama izložba, postaju promotivno sredstvo po sebi³⁷⁴. Sa druge strane, pogled iz galerije prema ulici omogućava da uobičajeni život grada postane i sastavni deo života izložbe. Drugi plan odnosi se na upotrebu izloga Kulturnog centra Beograda koji je, u dva navrata, namenski korišćen za promociju Bijenala scenskog dizajna. Ovde prvi put Šentevska primenjuje postupak izmeštanja (već izmeštenih) umetničkih artefakata u prostor koji nije galerijski i, što je posebno intrigantno, koji pripada drugoj instituciji kulture. Upotreba izloga kao neuobičajenog prostora izlaganja umetničkog sadržaja i njihova teatralizacija, tako, postali su izražajno sredstvo sa velikim potencijalom, i u umetničkom i u promotivnom smislu. Ova tema, međutim, nije nova.

Miloš Bobić izlog posmatra kao „oglasni prostor posebnog prema opštem. Po definiciji se u njemu javnosti predstavlja sadržaj i/ili delatnost u enterijeru. Međutim, 'predstavljanje'... podrazumeva uobličavanje, vizuelnu komunikaciju između posebnog i društva. Zbog toga njihovo čitanje nije linearno i zahteva pravljenje ključa... Svaki izlog je poseban artefakt, rezultat pojedinačne namere da se javnosti predstavi stanje stvari unutra. Ali, pošto se obraća javnosti, on istovremeno odslikava i njenu kulturu.“³⁷⁵ Korišćenje izloga kao posrednika između umetničkog dela i grada predstavlja oblik prakse umetnosti u javnom prostoru. Strategije upotrebe izloga u umetničke svrhe veoma su različite, a primera, i u Evropi i u Americi, ima mnogo. U našoj sredini posebno je zanimljiv primer predstave „Poslednja ljubav Endija Vorhola“ američke trupe „Squat“ (Squat), izvedene na BITEF-u 1974. godine, u prodavnici na uglu ulica Maršala Tolbuhina i Koče Kapetana u Beogradu. Inače, ova trupa je 70-ih i 80-ih godina dvadesetog veka nastupala u Njujorku u kući u kojoj su njeni članovi i živeli, dok su predstave izvođene u prizemlju, u prostoru koji je izlogom bio okrenut ka ulici.

³⁷⁴ Prema rečima Irene Šentevske „izložba se gleda i spolja i iznutra... uvek je bilo važno kako izložba izgleda spolja, pa je i postavka bila kreirana na taj način. U jednom trenutku, međutim, Muzej je doneo odluku da se na izloge postave trakasti zastori sa idejom da publika ima pravo da gleda šta se unutra dešava samo u radno vreme muzeja. Ja sam smatrala da je to potpuno pogrešno. Ideja koju sam ja zastupala je bila da publika može da, u toku noći, prođe pored muzeja i da stekne jasnu sliku šta se u dešava u galeriji“, u intervjuu, u Beogradu, 18. decembra 2006. godine.

³⁷⁵ Miloš Bobić: Op. cit.

O izvođenju predstave „Poslednja ljubav Endija Vorhola“ u izlogu ove kuće: „Dvadeset treća ulica, koja se proteže iza radionice, biće, pomoću ogromnog prozora, uključena u pozorišna zbivanja. Prolaznici zastaju, bilo da prate film koji se projektuje na providnom platnu, bilo da bace pogled na голу vešticu *Kathleen Kendel*, koju intervjuiše *Warhol*. Pozorište je namenjeno i spoljnom svetu...“³⁷⁶ Neuobičajenost ovog postupka ogleda se u činjenici da je u Beogradu predstava izvedena u izlogu (napuštene) prodavnice, pa je uvođenjem stvarnog scenskog događaja komercijalni prostor teatralizovan. Stekavši na taj način novu vrednost, prostor prodavnice postao je dvoznačan, na isti način na koji je dvostruku vrednost i značenje imalo samo scensko izvođenje.

Sa druge strane, zahvaljujući masovnoj proizvodnji i potrošnji robe u koju, sve više, spadaju i umetničkih dela, došlo je do obrnutog procesa – razvoj tržišta koje preuzima logiku, sredstva i karakter pozorišta, doveo je do teatralizacije komercijalnih izloga koji su, na taj način, postali paradigma „društva spektakla“. Kao deo ukupne scenografske slike grada, prizori u izlozima prodavnica komercijalne robe liče na stvarni scenski prostor, postajući važno mesto ubeđivanja i zadovoljavanja mašte kupaca. Jasno je da ovde ponovo govorimo o fenomenu vizuelne trgovine čija filozofija podrazumeva upotrebu scenskih sredstava u prezentaciji proizvoda u izlozima. Na taj način je smišljena sceničnost, usmerena ka ukupnom profitu radnje, direktno i nedvosmisleno ušla u službu potrošačkog društva. Za ovu temu posebno je ilustrativan primer izloga italijanske robne marke *Moschino*³⁷⁷ umetničke direktorke Žo An Tan (*Jo Ann Tan*) koja svoja dizajnerska rešenja naziva „izlozima transformisanim u vizuelno iskustvo“³⁷⁸. Jezik koji opisuje vrednosti i karakteristike ovih postavki posebno je

³⁷⁶ Katalog 13. BITEF-a, Beograd, 1979, (stranice nisu numerisane)

³⁷⁷ Ovu robnu marku osnovao je Frančisko Moskino 1983. godine. Od 1999. *Moschino* postaje deo modne grupe *Aeffe* koja godišnje proizvodi 800.000 artikala i čija se roba, osim u Italiji, prodaje u drugim zemljama Evrope, u Americi i na Dalekom istoku. Robna marka *Moschino*, koja čini 47% ove modne grupe, bavi se dizajniranjem i proizvodnjom ženske i muške modne odeće, obuće, kožne galanterije, donjeg veša i kupaćih kostima. Marku čine dve podgrupe – *Moschino* i *Moschino Cheap & Chic*. www.designboom.com/contemporary/moschino.html (27. novembar 2006)

³⁷⁸ www.designboom.com/contemporary/moschino.html (27. novembar 2006)

upečatljiv: „Moskinovi izlozi su najpoznatiji po svojim metaforičkim vizijama. To je kreativna sfera koja više ne obuhvata samo odevanje i modne trendove. To su nadrealne perspektive koje se kreću od pozorišta preko vizuelne umetnosti do paradoksa egzistencije, i izazivaju osećaj čuđenja i zadivljenosti. To je jedinstven oblik propagande. Uvek sa ciljem da provociraju, kroz mešavinu glamura i humora, drame i komedije, Moskinovi modni izlozi predstavljaju nezaboravne ikone, protagoniste jedne od najzabavnijih i najprovokativnijih kampanja ikada izvedenih.“³⁷⁹ Tako je primena filozofije vizuelne trgovine omogućila pretvaranje izloga prodavnice u „pozornicu“ na kojoj se smenjuju slike zamišljenog života koji se potrošaču nudi kao ideal. Pažljivo smišljena i, istovremeno, lažna sceničnost u potpunosti podržava zahteve potrošačkog društva, iscrpljujući, do krajnjih granica, pozorišna sredstva, kao i scenski način mišljenja i izražavanja.

Rad „Shopping & Gazing“ poigrava se upravo ovim i ovakvim prostorom i postupkom, demonstrirajući mogućnost premošćavanja „inače najčešće nepremostivog jaza između sfera pozorišne produkcije (kao produkcije slika i teksta na sceni), teorije umetnosti (kao produkcije tekstova o slikama i tekstovima), izlagačkih praksi u vizuelnim umetnostima, 'marketinga' napred navedenog i urbane svakodnevnice, koja je u ukupnoj instanci polazište i ishodište svega navedenog“³⁸⁰. To je vrsta eksperimenta u kome je autorka ispitivala proces izmeštanja „predmeta scene“³⁸¹ u novi kontekst i pomeranja sadržaja izložbe u „prostore svakodnevnice, na 'tržište' poruka i značenja, u svakodnevnu borbu za pogled, pažnju i koncentraciju posmatrača, u krajem ishodu – za publiku“³⁸². Kao centralna gradska zona sa „najvećom koncentracijom i ukrštanjem sadržaja koji su 'u dijalogu' sa elementima kampanje *Shopping & Gazing*“³⁸³, Knez Mihailova ulica predstavljala je odgovarajuću teritoriju za intervenciju. Takođe, s obzirom da je primarna svrha ovog projekta

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Irena Šentevska: *Shopping & Gazing: promotivna kampanja za Peto bijenale scenskog dizajna*, magistarski rad, Grupa za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2004, str. 6

³⁸¹ Ibid, str. 5

³⁸² Ibid, str.5

³⁸³ Ibid, str.5

bila animacija publike za izložbu u Muzeju primenjene umetnosti, Knez Mihailova je predstavljala i zonu gravitacije potencijalne publike.

Instalacije u odabranim izlozima realizovane su kao arhitektonske postavke, u istom mediju u kome je izvedena postavka izložbe, dakle, upotrebom izvornih scenskih elemenata iz pozorišnih predstava i drugih scenskih dela – kostima, dekora, rekvizite, crteža i fotografija ili štampanih promotivnih sredstava. Tako su scenski artefakti, već po definiciji artificijelni i semantični, bili dovedeni u kontekst uobičajene „profane“ tržišne situacije. Osnovna programska tema autorskog postupka jeste čitav sistem izmenjenih značenja koja nastaju izmeštanjem iz jednog (pozorišnog) u drugi (galerijski), pa zatim u treći (komercijalni) prostor. Kao i u galeriji, Šentevska je i ovde primenila postupak re-kontekstualizacije, ali u nešto izmenjenom obliku. Ove instalacije osmišljene su da „reaguju“ na konkretan prostor pa ih možemo smatrati sajt-spesifik intervencijama. Za svaki izlog, odnosno kontekst, autorka je tražila drugačija izražajna sredstva. Zato je nivo prepoznatljivosti intervencija bio veoma različit i kretao se od direktnog naglašavanja (upotreba bogatih scenskih kostima u izlogu prodavnica „Nike“ opreme) do skoro mimikričnog utapanja u već postojeći ambijent (upotreba pozorišnih kataloga u izlogu prodavnice „Soko Štark“ ili bižuterije u izlogu Zlatare Majdanpek). Bez obzira da li se radilo o svesnom građenju „tipologije“ kreativnih postupaka ili o spontanim odgovorima na različite kontekste, Šentevska je demonstrirala suštinsko razumevanje scenografskog načina rada primenjujući postupak prilagođavanja intervencija kontekstu i stavljanja sopstvenog autorskog rada u drugi plan. Takođe, iako je bila ograničena postojećim tehničkim (i tehnološkim) potencijalima prostora u kojima su instalacije izvedene, izbor i prethodno vrednovanje tih prostora spadaju u temeljne postavke ovog rada vezane za domen scenskog dizajna. Naravno, reč je o tek naznačenim mogućnostima za ovakvu vrstu intervencije.

Problematizujući dvostruko izmeštanje scenskih artefakata kroz proces migracije scensko – galerijsko – urbano/komercijalno, Šentevska se u projektu „Shopping

& Gazing“ poigrava percepcijom i očekivanjima publike. Uočavanje intervencija u izlogu i njihovo posmatranje podrazumevaju iznenađenje jer su izvedene u prostoru koji nije očekivan. U odnosu na uticaj intervencija na poslovanje prodavnica, zanimljiv je „slučaj“ instalacije u izlogu parfimerije „Diva“ koja je uklonjena jer su je vlasnici procenili kao smetnju za uspešno poslovanje. Tako pitanje vlasništva nad prostorom, odnosno mogućnost kontrole prostora, ponovo dolazi u prvi plan. U odnosu na uticaj i funkciju ovakve vrste promotivne akcije na opštu publiku (kojoj se Irena Šentevska prvenstveno obraćala), kao i na posećenost izložbe u Muzeju primenjenih umetnosti, mnoga pitanja ipak su ostala otvorena. Činjenica da u ovom domenu autorka nije sprovedla nikakvo istraživanje, samo potvrđuje postojeće dileme. Ipak, bez obzira na (ne)efikasnost ovog rada u domenu promocije i marketinga, njegova posebnost je nesumnjiva i ogleda se u nekoliko aspekata.

Prvi se odnosi na činjenicu da intervencije u izlozima nisu imale status autonomnog umetničkog dela. Izvedene kao arhitektonski prostorni kolaži, instalacije su nastale kombinovanjem artefakata različitog porekla i iz različitog konteksta, pa ni jedna nije autorizovana i ne predstavlja sastavni deo izložbe. Njihova svrha, tako, nije izlagačka već promotivna, a sama autorka ovakav pristup naziva „3D AD, not Display“. Druga specifičnost ogleda se upravo u vezi između izložbe i reklame za izložbu – i jedna i druga bile su realizovane u istom mediju, što ni u oblasti marketinga, a ni u odnosima s javnošću, nije uobičajen slučaj. Ovaj postupak smatram posebno važnim jer potvrđuje ideju o uspostavljanju autentične komunikacije umetničkog događaja sa publikom kroz artikulaciju veze između procesa stvaranja i predstavljanja dela. Treća specifičnost intervencija Irene Šentevske ogleda se u mogućoj „strategiji mirnog suživota“³⁸⁴ između instalacija i zatečenog prostora. Ovakav pristup, sa jedne strane, omogućio je zadržavanje osnovne, komercijalne funkcije izloga. Sa druge, unošenjem „parazitskih objekata“, kako ih sama autorka naziva, sproveden je postupak subverzije, pa tema navodno mirnog suživota

³⁸⁴ Ibid, str.15

komercijalnih i umetničkih artefakata postaje još provokativnija. Neočekivana i, u određenoj meri, nelogična pozicija unetih objekata u odnosu na već postojeće elemente u izlogu, kao i njihova vidljivost ostvarena upotrebom boje, materijala ili dimenzija, samo naglašava temu subverzije i začudnosti. Ovakvu vrstu intervencije mogli bismo, tako, da smestimo u već pomenute lične mape uz čiju pomoć pokušavamo da pronađemo izlaz iz nametnutog privida stvarnosti. Bez obzira na istinitost ovakvog tumačenja, projekat „Shopping & Gazing“ predstavlja važan doprinos teoriji i praksi izlaganja i predstavljanja u scenskoj umetnosti.



Fotografije postavke rada „Shopping & Gazing“ u izlozima prodavnica u Knez Mihailovoj ulici, Beograd, 2004. godine.

6. ENOLAVATAR Aleksandar Brkić³⁸⁵



„Kris Edvard: lekar, humanista, pisac, umetnik“, galerija Univerzitetske biblioteke „Svetozar Marković“, Beograd, 2009.

Da bi potencijalni korisnik virtuelnog prostora „Drugi život“ (Second Life) razumeo kakvo okruženje je pred njim, na zvaničnom sajtu ove igre stoji jednostavno objašnjenje: „to je trodimenzionalni svet u kome je svako koga vidite stvarna osoba, a svako mesto koje obiđete napravili su ljudi poput vas. Uđite u svet neograničenih mogućnosti i živite život bez ikakvih granica, vođen samo vašom maštom“³⁸⁶. Za takav svet korisniku je potreban avatar, digitalni lik koji može da

³⁸⁵ Aleksandar Brkić (Beograd, 1980) je menadžer u kulturi. Diplomirao je na Katedri za pozorišnu i radio produkciju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Kao *Chevening* stipendista britanske vlade stekao je zvanje Master iz menadžmenta na *Cass Business School, City University* u Londonu. Magistrirao je na Grupi za scenski dizajn Univerziteta umetnosti u Beogradu, a doktorant je na naučnim studijama Menadžment umetnosti i medija. Stipendista je Ministarstva nauke. Radio je kao stručni saradnik u nastavi i menadžer Grupe za scenski dizajn, a na Fakultetu dramskih umetnosti kao stručni saradnik u nastavi na Katedri za menadžment i produkciju u pozorištu, radiju i kulturi. Korednik je nekoliko izdanja i autor više radova na međunarodnim konferencijama i simpozijumima. Od 2007. angažovan je u Ministarstvu kulture kao ekspert iz oblasti evaluacije procesa strateškog planiranja, i član je Radne grupe za permanentnu edukaciju u kulturi i medijima. Bio je producent nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2007. i 2011, direktor produkcije u kompaniji Studio Berar i pomoćnik direktora Bitef festivala. Izvršni je producent i organizator više pozorišnih predstava, izložbi, koncerata.

³⁸⁶ <http://secondlife.com/whatis/?lang=en-US>, 29. juli 2012.

kreira. „To ste vi – samo u 3D obliku. Možete da stvorite avatara koji je sličan vama u stvarnom životu ili da osmislite novi identitet... Ko želite da budete?“³⁸⁷ Umetnički projekat „EnolAvatar³⁸⁸“ Aleksandra Brkića bavi se upravo pozicijom realne ličnosti u virtuelnom prostoru, kao i uticajem događaja u virtuelnom svetu na odnose u realnom ili fizičkom okruženju. U završnom obliku izložbe – događaja pod nazivom „Kris Edvard: lekar, humanista, pisac, umetnik“, rad je izveden u galeriji Univerzitetske biblioteke „Svetozar Marković“ u Beogradu, 2009. godine.

Aleksandar Brkić je menadžer u kulturi i producent. Ova činjenica važna je za kontekst u kome je rad nastao iz dva razloga. Pre svega zato što se može reći da je profesiju kojom se bavi birao po uverenju. Ovo uverenje, naravno, u velikoj meri oblikovano je zahvaljujući okruženju u kome je odrastao. „Sve te priče o detinjstvu koje utiču na nas kasnije... Ali na kraju je to, uz uticaj oba roditelja koji se bave kulturom, zaista najviše formiralo moj odnos prema svemu. Profesionalnu i ličnu etiku izgradio sam uz roditelje...“³⁸⁹. Ovde bih, svakako, dodala i uticaj „Zvezdara teatra“ kao mesta u čijem je formiranju i delovanju, u ideološkom i umetničkom smislu, učestvovao njegov otac Nenad Brkić i na kome je, godinama i posvećeno, radio. U tom smislu, uloga menadžera u kulturi, pa i pozorišnog producenta, jeste izbor i stav Aleksandra Brkića: „u stvari, nekako sam uvek znao šta želim. Bio sam dete-glumac u Krležinoj 'U agoniji', na istoj pozornici s Mišom Žutićem; dobio nagradu za svog smušenog pastira u osnovnoj školi... ; vodio dramsku sekciju u gimnaziji, gde smo svi pali na Čehova... Upisao sam Fakultet dramskih umetnosti“³⁹⁰. Verovatno da je u formalnom smislu najznačajnija potvrda takve orijentacije nagrada vodeće evropske obrazovne mreže CPRA (Cultural Policy Research Award) u domenu kulturnog menadžmenta i kulturne politike koju je dobio 2011. godine, nakon što je,

³⁸⁷ <http://secondlife.com/whatis/avatar/>, 29. juli 2012.

³⁸⁸ Pun naziv rada je „ENOLAVATAR – ispitivanje odnosa umetnosti i manipulacije u virtuelnom i realnom prostoru“.

³⁸⁹ Aleksandar Brkić: „Bio jednom jedan kraj...“ u knjizi Tatjane Dadić Dinulović *Srbija moj slučaj: nova evropska generacija*, Britanski savet i Clio, Beograd, 2008, str. 205-206

³⁹⁰ Ibid, str. 208

izuzetno uspešno, vodio nastup Srbije na Kvadrifjenalu u Pragu 2007. i 2011. godine – „zadovoljan sam što sam za sada postigao da se bavim onim što me ispunjava, i da to veoma dobro radim. Radim jer imam potrebu da se time bavim. Nije mantra.“³⁹¹

Drugi važan razlog vezan je za studije scenskog dizajna i poziciju menadžera u okruženju koje bilo je umetničko. Ove studije Brkić je, takođe, upisao iz uverenja, smatrajući da se radi o programu koji pokreće suštinsko pitanje odnosa prema scenskom prostoru u izvođačkim umetnostima i posmatra ne samo teatar u najširem smislu reči, već i druge granične forme umetnosti. Poredeći, u ideološkom smislu, školu scenskog dizajna sa Gropijusovim Bauhausom, Brkić se opredeljuje za ovaj program u želji da učestvuje u razmeni mišljenja sa ljudima koji dolaze iz različitih oblasti umetnosti i kulture, a ne da bi postao umetnik. „Uzimajući u obzir to da se tokom svog obrazovanja i usmerenja nisam bavio umetnošću, bilo mi je teško da ulazim u polja određena već prethodno izgrađenim (tradicionalnim) znanjima i pravilima ponašanja.“³⁹² Sa druge strane, i on se na ovim studijama našao u istoj poziciji kao i mnoge druge njegove kolege studenti (arhitekta, učitelji, filolozi, čak i pravnici) koji se nisu školovali da budu umetnici. Činjenica da se neko ko nije umetnik po obrazovanju i opredeljenju našao pred zadatkom da osmisli i izvede umetnički rad, jasno je odredila njegovu poziciju. Sasvim je razumljivo da je u takvom kontekstu Brkić krenuo od vlastitog života, tražeći inspiraciju u ličnim temama.

Odlaskom u London na master studije iz oblasti menadžmenta spontano je započeo elektronsku prepisku sa Krisom Edvardom (*Chris Edward*), virtuelnim likom iz *spam* i-mejla. „Očigledno nepostojeći lik u realnom životu, Kris Edvard iz Obale Slonovače, moli me u svom *email*-u da mu pomognem. Njegov otac bio je glavni pastor u Međunarodnoj Crkvi Zapanjujuće Milosti, i ubijen je 16. avgusta

³⁹¹ Ibid, str. 209

³⁹² Aleksandar Brkić: EnolAvatar – ispitivanje odnosa manipulacije i umetnosti u virtuelnom i realnom prostoru, umetnički magistarski rad, Grupa za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2009/2010, str. 4

2003. godine posle nekih nesporazuma sa članovima Crkvenog odbora. Ispostavilo se da je nesporazum bio oko novca – oni su želeli da novac prisvoje, dok je Krisov otac insistirao da novac bude isključivo korišćen za potrebe crkve. Na samrti, u bolnici, otac otkriva Krisu gde je sakrio novac kako zli ljudi ne bi došli do njega, a sve u želji da Kris i njegova sestra nastave da pomažu dobrim ljudima (majka im je umrla na porođaju, dok je na svet dolazila Krisova sestra). I naravno, da bi se došlo do 5 miliona dolara, koliko je otac ostavio po strani, potrebno je uplatiti određenu sumu novca na račun banke kao depozit. Tu je Krisu potrebna pomoć. Sve u ime Isusa, hrišćanstva, i sveopšte dobrote na svetu.³⁹³ Kao odgovor na ovu priču nastao je avatar Aleksandra Brkića, asistenta u Pravoslavnoj hrišćanskoj školi u predgrađu Londona i započela direktna komunikacija sa Krisom Edvardom koja ga je, tokom vremena i neočekivano, od manipulatora pretvorila u subjekta manipulacije. „Kroz kompleksne odnose, gradili su se novi virtuelni likovi, kao i događaji bazirani na predrasudama i klišeima iz realnog sveta.”³⁹⁴

Promena životnog prostora i potpuno drugačije okolnosti u kojima se našao, kao i period velikih nacionalnih, političkih i društvenih transformacija u nekadašnjoj Jugoslaviji koji su tome prethodio, učinili su da problem identiteta, ne samo kulturnog i nacionalnog, već mnogo više ličnog, postane veoma aktuelno. Krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka ova tema, u svim svojim konceptualnim okvirima, često je razmatrana u čitavoj Evropi, a mnogi umetnici bavili su se upravo ovim pitanjem. U tom smislu, posebno provokativnim smatram fotografski rad Milana Aleksića, prikazan u Galeriji Kulturnog centra Beograda 2004. godine pod nazivom „Milan Aleksić“. U uvodnom tekstu izložbe autor kaže: „Ja sam se prvo, u traganju za kolektivnom zaštitom i sigurnošću, identifikovao sa belom rasom. Izbegavao sam određene delove Bronksa i pripadanje prethodno pomenutoj grupaciji mi je davalo osećanje sigurnosti. Kasnije sam u traženju uže i intenzivnije identifikacije postao nacionalista.

³⁹³ Ibid, str. 12

³⁹⁴ Ibid, str. 13

Uskoro sam, međutim, zavistan od traženja sve jačih društvenih nadražaja, potražio najmanju grupaciju sa kojom se čovek može bezrezervno poistovetiti: to su ljudi istog imena i prezimena.“ Nije, dakle, slučajno što je ova tema, podstaknuta slučajnim događajem, postala oslonac za razvoj i Brkićevog umetničkog rada. Naravno, ovde je važno pomenuti i značaj novih načina komunikacije koji su, uslovljeni razvojem tehnologije i potrošačkog društva, i praćeni sve većim uticajem masovnih medija, još više izmenili shvatanje pojma identiteta i to kroz poziciju ličnosti u realnom i virtuelnom prostoru. Identitet postaje shvaćen kao „fluidan, sklon promeni i fragmentiran. Pojedinaac je potpuno slobodan i ničim nije ograničen da izabere svoj identitet, odnosno identitete, koje uvek može da odbaci i zameni drugim... Nestaju, ili je njihov značaj minimalan, država, porodica i klasa, a proizvodnju materijalnih dobara zamenjuje proizvodnja znakova koje sada potpuno slobodni pojedinci koriste, proizvode njihova nova značenja i odbacuju ih u neprestanom procesu konstrukcije i dekonstrukcije stvarnosti“³⁹⁵. U tom procesu važno mesto pripada fenomenu sajber prostora (*cyberspace*).

Ovaj termin uveli su pisci naučne fantastike početkom osamdesetih godina prošlog veka, a njegovo značenje se menjalo tokom vremena. Dejan Grba smatra da su kompjuterske igre, često zasnovane na ideologiji pisaca naučno fantastične literature, verovatno najupečatljivija manifestacija sajberspejsa. Fenomen računarskih igara, po njemu, potvrđuje tezu o računaru kao igrački za odrasle, odnosno, mašini za „ubijanje vremena“ ili za „racionalizovanje besmisla“. Tako je svaki virtuelni prostor danas moguće posmatrati kao mesto koje omogućava „prevođenje sopstva u proizvoljnu, bestelesnu pojavnost sa neodređenom nadom da će to doneti rešenje društvenih, ekonomskih, kulturnih, seksualnih, rodni i drugih problema...“³⁹⁶. Brkić, međutim, smatra da sajberspejs kao vid kompleksne kolektivne fantazije, može da bude posmatran i

³⁹⁵ Nevena Manojlović i Dejan Petrović: „Klasa – zaboravljeni konstituent identiteta u savremenom društvu“, Sintezis, 1/1, 2009, str. 98-99, <http://www.sintezis.org/wp-content/uploads/2010/06/Klasa-zaboravljeni-konstituent-identiteta.pdf>, 27. juli 2012.

³⁹⁶ Dejan Grba: „Silikonsko tkanje stvarnosti“, <http://dejangrba.dyndns.org/publications/sr/magazines/2000-silicon-thread.php>, 28. juli 2012.

kao prostor nove kreativnosti. „On se može definisati kao medij koji ljudima može dati osećaj da su prebačeni, telesno, iz običnog, fizičkog sveta, u svetove čiste imaginacije, omogućavajući javnosti ne samo da posmatra različitu vrstu realnosti, već takođe da u nju uđe ili da je na neki način iskusi, kao da je realna.“³⁹⁷ Ipak, u naslov svog rada osim reči avatar, on uvodi inverziju reči *alone*, koja u prevodu sa engleskog znači sâm, naglašavajući da je zajedništvo u ovakvom prostoru, ipak samo privid, kako to tvrdi Gi Debor. Ovaj pojam simbolično ukazuje i na motive ljudi koji svesno ili nesvesno pristaju da budu manipulisani ulazeći u komunikaciju sa virtuelnim likovima iz spam i-mejlova, kao što je to bilo pismo Krisa Edvarda. Sajber prostor, tako, jeste mesto u kome se pojedinci susreću, razmenjuju ideje ili stvaraju nove svetove, ali to rade samo kao izloveni pojedinci.

U kontekstu nastanka ovog rada važna je i činjenica da je Aleksandar Brkić veoma posvećen svakoj vrsti komunikacije, posebno elektronskoj. Upotreba, do krajnjih granica, gotovo svih raspoloživih medija i društvenih mreža, dovela ga je u vezu sa različitim ljudima, a negovanje uspostavljenih kontakata stvorilo široku i raznovrsnu komunikacionu bazu. Izražena potreba za komunikacijom omogućila je i nastanak jedne neobične virtuelne veze, a njeno građenje i održavanje stvorilo potpuno novi, višestruko konstruisani svet. Tako je jedno pismo, na koje mnogi od nas ne bi obratili pažnju, niti bi ga pročitali, postalo razlog za razvoj dijaloga koji je, u izvesnoj meri, izmakao kontroli. U prilog tome Brkić kaže: „uvek sam srljao. Ne igram ni fudbal ni basket ne znam kako dobro, ali uvek poginem za svaku loptu.“³⁹⁸ Sa druge strane, upravo zahvaljujući impulsivnosti, otvorena je mogućnost ličnog umetničkog preispitivanja i specifičnog povezivanja ili hibridizacije umetničkog rada sa naučnim istraživanjem.

Polaznu tačku čitavog procesa manipulacije u delu „EnolAvatar“ čini apokrifni tekst. Već je prvo pismo Krisa Edvarda apokrif, bez obzira na mogućnost da kod

³⁹⁷ Aleksandar Brkić: *EnolAvatar...* , str. 11

³⁹⁸ Aleksandar Brkić: „Bio jednom jedan kraj... “, str. 207

nekim korisnika (do kojih je, takođe, stiglo) njegova verodostojnost nije bila dovedena u pitanje. Nastavak korespodencije između Edvarda i Brkića, njen dalji razvoj u različitim medijima i formama, kao i preplitanje likova, činjenica i situacija iz stvarnog života sa izmišljenim, dovelo je do višestrukih obrta. U procesu poigravanja sa odnosom stvarnog i izmišljenog, likovi Krisa Edvarda i Aleksandra Brkića bivaju ustanovljeni kao „neistorijski ali ne i manje stvarni“³⁹⁹. U tom smislu, sada već razvijeni i prošireni tekst, postao je istinski prostor imaginarnog. Ovaj postupak, u početku primenjen neplanski i nasumično, koristi i grupa „Illegalni poslastičari“⁴⁰⁰, ali planski i svesno. Osnova njihovog delovanja jeste subverzija, pre svega medijska, u kojoj svesno plasiranje, najčešće, bizarnih dezinformacija omogućava izgradnju potpuno novog konteksta, zasnovanog na reakcijama na različite stereotipe. Nekoliko takvih vesti vezanih, pre svih, za političke teme, objavljeno je u svim važnim medijima u Srbiji i zemljama nekadašnje Jugoslavije, a ozbiljno je uzburkalo i međunarodnu medijsku scenu. Jasno je da ovaj postupak otvara i pitanje ličnosti umetnika i njegove identifikacije sa „sopstvenim delom, sa stvaranjem pravog ili veštačkog sveta, istine ili laži. Približavanje, pa čak i spajanje stvarnog i nestvarnog, dovodi, logično, do pitanja identiteta stvaraoca i njegove umetnosti i, shodno tome, do traganja za onom pomerljivom i varljivom granicom koja pokazuje gde se istina završava...“⁴⁰¹. Tako je rad „EnoAvatar“, polazeći od teksta, transformacijama i interpretacijama koje su sledile, postavio prvobitno identifikovani problem identiteta u kontekst njegove konstrukcije.

Ovaj postupak sproveden je u potpunosti i dosledno na nekoliko nivoa, a najbolje ga je moguće sagledati u trećoj fazi rada ili završnom segmentu koji predstavlja fazu komunikacije u realnom prostoru⁴⁰². Reč je o izložbi „Chris Edward: lekar,

³⁹⁹ Danilo Kiš: „Mehanički lavovi“, *Grobница za Borisa Davidovića*, BIGZ, Beograd, 1979, str. 33

⁴⁰⁰ Pun naziv ove grupe glasi „Illegalni poslastičari koji mese pitu, bulu i terijeru sa sve tri ruke na tromeđi Dorćola, Vračara i Palilule“.

⁴⁰¹ Irina Subotić: „O Iliji Dimiću i Dušanu Otaševiću“, predgovor u katalogu *Ilija Dimić - Izložba slika i konstrukcija*, Galerija „Sebastian“, Beograd, oktobar 1990, http://www.rastko.rs/likovne/clio/isubotic-arkadia.html#_Toc506879186 28. juli 2012.

⁴⁰² Proces rada na projektu „EnoAvatar“ može se podeliti u tri faze: 1) komunikacija u virtuelnom prostoru: i-mejl korespodencija Krisa Edvarda i Aleksandra Brkića; 2) suočavanje sa prostorom

humanista, pisac, umetnik“ na kojoj je prikazan konstrukt života i rada nepostojeće ličnosti. Aleksandar Brkić i ovde zadržava oblik avatara, postajući komesar izložbe za koju bira niz „dokumenata“ i artefakata koje predstavlja publici. Čitav događaj imao je sve elemente izložbe – „izložbenu postavku, neku vrstu muzeja memorabilije Krisa Edvarda; vođenje kroz izložbu od strane 'komesara izložbe' Aleksandra Brkića; program sa uvodnim tekstom 'komesara izložbe'; radionicu za učenike srednje škole koji su crtali inspirisani izložbom, a kasnije i pisali pisma Krisu Edvardu (učenici I godine smeru Dizajn tekstila Srednje škole za dizajn tekstila iz Beograda); anketu za posetioce koja se popunjavala na kraju izložbe“⁴⁰³. Kao prijatelj Društva za očuvanje prijateljstva Srbije i Obale slonovače iz Pančeva, Aleksandar Brkić je vodio posetioce kroz postavku. „Posetilac je prvo dobio primerak programa izložbe, a zatim sam ga upoznao sa pričom o Krisu – detinjstvu, stvaralaštvu, vezama sa Jugoslavijom... u zavisnosti od toga ko je posetilac, priča se menjala, tj. fokus je stavljan na neki poseban segment – student umetnosti / priča o slici 'Moja duša'; stariji čovek, službenik / priča o odnosu Afrike i Jugoslavije kroz prizmu Krisovog života; gospođa srednjih godina sa vidno izloženim krstom na lančiću oko vrata / priča o interkulturalnom dijalogu – prijateljstvu muslimana Krisa Edvarda i pravoslavca Vlastimira Puhala; učenici srednje škole i studenti / priča o želji Krisovih roditelja da bude lekar i njegovoj borbi za ono što on želi da bude – umetnik, pisac...“⁴⁰⁴

Izbor institucionalnog i prostornog okvira u kome je rad izveden izuzetno je važan jer predstavlja jasnu asocijaciju na uobičajenu izlagačku praksu u nekadašnjoj Jugoslaviji, vezanu za teme bratstva i jedinstva, radničkog samoupravljanja i života značajnih ličnosti iz zemalja Pokreta nesvrstanih. Pitanje nostalgije za nekadašnjim komunističkim i socijalističkim društvom ili, sa druge strane, njihovog potpunog i bezuslovnog odbacivanja, bilo je veoma aktuelno na

sopstvene stvaralačke ličnosti: instalacija „DearBrotherInGodMyNamelsChrisEdward“; i 3) komunikacija u realnom prostoru: događaj „Chris Edward: lekar, humanista, pisac, umetnik.

⁴⁰³ Aleksandar Brkić: *EnolAvatar...*, str. 27

⁴⁰⁴ Ibid, str. 27-28

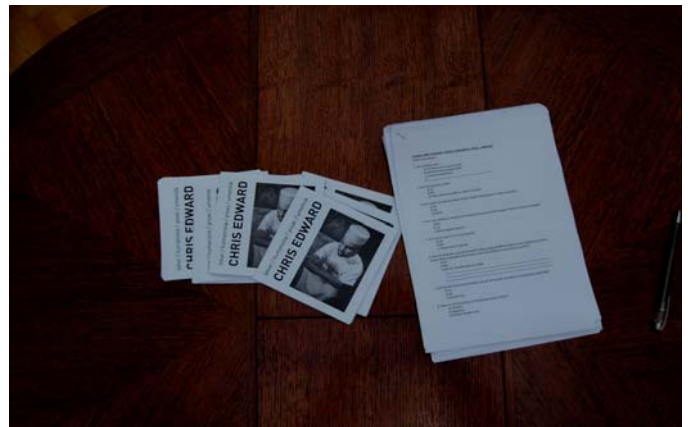
početku dvadeset prvog veka u čitavom regionu, ali i u mnogim zemljama nekadašnjeg istočnog bloka. Potpuno je nedvosmisleno da bi u nekoj drugoj sredini i nekom drugom kontekstu ovakva izložba imala sasvim izmenjen značaj i drugačije dejstvo. I sam Aleksandar Brkić smatra da je upravo kontekst povezivanja „afričkih zemalja, sticanja njihove nezavisnosti i aktivnosti u okviru Pokreta nesvrstanih sa periodom blagostanja u SFRJ ('60-te, '70-te i prva polovina '80-ih), Titom i njegovim političkim angažovanjem u Africi, afričkim studentima u Beogradu, putovanjima ljudi iz tadašnje Jugoslavije u Afriku“ bilo od ključne važnosti za ukupnu recepciju rada. Upotrebom retorike jugoslovenskog samoupravnog socijalizma, i u vizuelnom i u prostornom smislu, konstrukcija čitavog događaja još više je naglašena i usložnjena. Ako bismo tome dodali i reagovanje direktora institucije u kojoj je rad izveden, a koji je, ne znajući da se radi o manipulaciji, rekao da je upravo takva vrsta izlagačke umetnosti nešto što bi trebalo pomagati i podsticati, jasno govori o značaju ove teme, ali i o ispravnosti odabranog postupka.

Učešće publike u čitavom procesu značajno je sredstvo kojim je postignut još jedan nivo kontruisanja stvarnosti. U želji da posmatra, a zatim i analizira reakcije publike, autor je podelio posetioce u tri grupe. Dve grupe došle su na izložbu ne znajući prethodno ništa o čitavom kontekstu, a jedna od njih ni do kraja nije saznala o čemu se radi. Analiza rezultata ankete sprovedene na kraju posete izuzetno je zanimljiva jer ukazuje na činjenicu da je deo publike zaista poverovao u priču o Krisu Edvardu – od izjava da su posetioci čuli za njega ili da primer njegovog života može da ih inspiriše da rade na ostvarivanju sopstvenih želja, do prihvatanja ideje da postanu članovi Društva za očuvanje prijateljstva Srbije i Obale slonovače. Tako je Kris Edvard zaista postao stvarna ličnost „u percepciji, sećanjima i reakcijama tih ljudi, tj. u samom javnom prostoru“⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Ibid, str. 39

Nastavak procesa konstrukcije realnosti, ali sada van uticaja i dela Aleksandra Brkića, izveden je još jednim neočekivanim sredstvom. U časopisu „Kvart“ Radivoje Dinulović objavio je umetničku kritiku izložbe, potpisavši se kao Rudolf Benedikt. Pod nazivom „Kris Edvard u Beogradu“ kritika je napisana u tradicionalnom maniru vrednovanja dela u oblasti likovnih umetnosti i vizuelne kulture – u odnosu na strukturu teksta, jezički stil, vokabular i odnos prema umetniku, posebno visoko ocenjujući doprinos Aleksandra Brkića „izuzetnog mladog čoveka, čija su nam dela već mnogo puta donosila radost, i čije vreme, bez sumnje, tek dolazi“⁴⁰⁶. Podsećanje na period nesvrstanosti i „aktivne, miroljubive koegzistencije“ i ovde je upotrebljeno kao oslonac. Najzanimljiviji postupak, međutim, jeste korišćenje imena Rudolfa Benedikta koji je stvarna, istorijska ličnost, ali koja je zahvaljujući vrlo neobičnim životnim okolnostima prestala da postoji i postala Radivoje Dinulović. Ali ne onaj isti koji je tekst-kritiku zaista i napisao. Čini se da je upravo ovim činom proces višestruke konstrukcije u potpunosti zaokružen, stavljajući Aleksandra Brkića u poziciju nekoga ko je od svesnog učesnika, preko režisera, na kraju i sam postao predmet manipulacije. Iako je osnovna tema rada „EnoAvatar“ ispitivanje mesta umetnosti u novim teritorijama sajber prostora, kao i upotreba postupka manipulacije za konstruisanje konceptualanog umetničkog čina u takvom prostoru, ipak kao najveću vrednost ovog rada vidim primenu scenskog postupka u procesu konstrukcije identiteta Krisa Edvarda. Radi se, zapravo, o inscensaciji jer završni čin rada u obliku izložbe-događaja zaista može da bude posmatran na taj način, pre svega u odnosu na sva upotrebljena sredstva - od oblikovanja prostora, upotrebe svetla, zvuka, kostima i rekvizite, stvaranja različitih narativa, do vođenja kroz izložbu i komunikaciju sa publikom. Sve ovo, u ukupnom dejstvu, predstavlja i doživljava se kao scenski događaj.

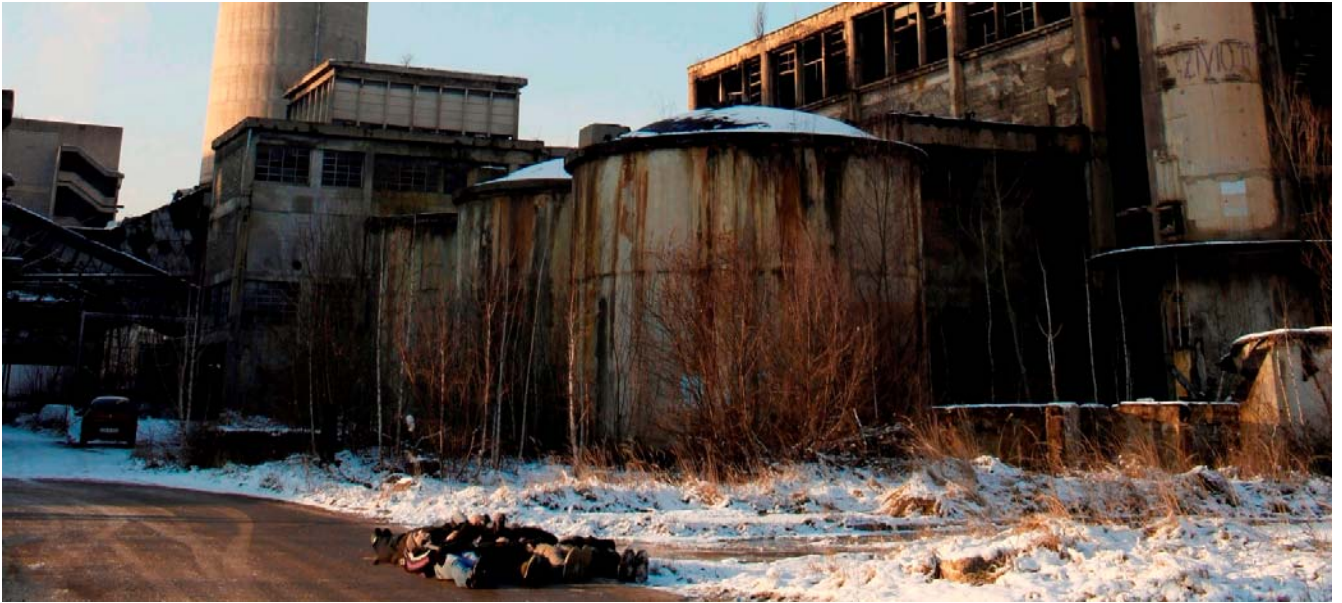
⁴⁰⁶ Rudolf Benedikt: „Kris Edvard u Beogradu“, Kvart, br. 15, Kvartovi, Beograd, 2009, str. 81



Fotografije sa izložbe „Kris Edvard: lekar, humanista, pisac, umetnik, galerija Univerzitetske biblioteke „Svetozar Marković“, Beograd, 2009.

7. TIJELO NIKAD NE LAŽE

Marina Radulj i Monika Ponjavić⁴⁰⁷



„Tijelo nikad ne laže“, objekat Tereza, Banjaluka, 2011.

Umetnički projekat „Tijelo nikad ne laže“ nastao je u radu sa studentima IV godine arhitekture na Arhitektonsko-građevinskom fakultetu Univerziteta u Banjaluci. U saradnji sa Monikom Ponjavić, Marina Radulj je inicirala i sprovela složen istraživački postupak u kome su studenti arhitekture, koristeći sopstvena tela, ispitivali egzistencijalni prostor, posebno istražujući relaciju između prostora i događaja. Projekat, realizovan uporedo u javnim prostorima grada Banjaluke, medijskom prostoru fotografske i video slike, virtuelnom prostoru konstruisanom

⁴⁰⁷ Marina Radulj (Banjaluka, 1978) je arhitekta. Diplomirala je na Arhitektonsko-građevinskom fakultetu Univerziteta u Banjaluci, Bosna i Hercegovina, gde radi kao viši asistent i arhitekta. Doktorirala je scenski dizajn na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Bila je gostujući istraživač na Školi za arhitekturu Herberger instituta za dizajn i umetnosti, na Državnom univerzitetu u Arizoni. U svom doktorskom projektu „BA(O)SNA“ bavi se iskustvom prostora i artikulacijom narativa o konfuziji identiteta u javnim prostorima. Trenutno razvija umjetnički i istraživački projekat „Body Never Lies“.

Monika Ponjavić (Banjaluka, 1982) je arhitekta. Diplomirala je na Arhitektonsko-građevinskom fakultetu u Banjaluci, gde od 2009. godine radi kao volonter na predmetu Arhitektonsko projektovanje. Dobitnik je stipendije za program postdiplomskih studija iz oblasti pozorišne umetnosti *Erasmus Mundus Masters Programme in International Performance Research* (MAIPR) 2011/12/13 (zajedničke studije na univerzitetima u Beogradu, Amsterdamu, Warwicu i Helsinkiju).

različitim sredstvima, kao i duhovnom prostoru pojedinca, grupe i kolektiva, zaključen je scenskim događajem u nekadašnjem vojnom objektu „Tereza“ u Banjaluci 2011. godine⁴⁰⁸.

U jednom od svojih prethodnih radova „OSTRVO.lab ©“, posvećenom stvaranju scenarija za imaginarni dugoročni razvoja Beograda, Marina Radulj kaže da se, zapravo, ne bavi projektom (iako svoj rad formuliše i prikazuje u formi projekta), već procesom⁴⁰⁹. „Tijelo nikad ne laže“ takođe treba posmatrati kao proces jer se upravo u načinu na koji je nastao, kao i primeni specifične metodologije, nalazi njegova najveća vrednost. Projekat počiva na eksperimentalnim istraživanjima sprovedenim u okviru nastave na predmetu Objekti spektakla u kojima je Marina Radulj učestvovala od 2005. godine⁴¹⁰. Struktura nastave arhitektonskog projektovanja u Banjaluci bila je prethodno zasnovana (a i danas je, u velikoj meri) na pristupu učenju projektovanja, tradicionalno negovanom na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. To konkretno znači da je rad studenata bio usmeren ka izučavanju i projektovanju arhitektonskih tipologija. Tako je u Banjaluci ustanovljen čitav niz predmeta posvećenih izradi različitih vrsta arhitektonskih projekata pri čemu su, često, studenti istovremeno izučavali više tipova objekata. Projektovanje javnih zgrada ovde je zauzimalo posebno mesto. Sa druge strane, u Novom Sadu, zahvaljujući koncepciji Ranka Radovića, školovanje arhitekata strukturirano je na sasvim drugačiji način, kroz problemsko ispitivanje procesa projektovanja. Ovaj pristup profesor Radović je sproveo dosledno, kroz program, nastavnu praksu, ali i brojne vannastavne projekte koje

⁴⁰⁸ Projekat je u Banjaluci izveden na nekoliko lokacija, a zatim i na Kvadrigenalu u Pragu 2011. O načinu rada na projektu u okviru pripreme za predstavljanje u Pragu videti tekst Marine Radulj „Nova praksa u razumijevanju koncepta prostora kulture“ objavljenom u Zborniku radova međunarodnog naučno-stručnog skupa „Arhitektura i urbanizam, građevinarstvo, geodezija: juče, danas, sutra“, urednika Milenka Stankovića i Duška Milanovića, Univerzitet u Banjaluci, Arhitektonsko-građevinski fakultet, Banjaluka, 2011, str. 19-30. Projekat je predstavljen i u okviru pratećeg programa „Prostor scenskog dizajna“ na Jugoslovenskom pozorišnom festivalu u Užicu iste godine, kao i na Mikser festivalu u Beogradu 2012.

⁴⁰⁹ Marina Radulj: *OSTRVO.lab ©*, seminarski rad, Grupa za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2007.

⁴¹⁰ Marina Radulj započela je rad na predmetu kao mladi asistent, pod rukovodstvom prof. dr Radivoja Dinulovića, da bi tokom godina preuzimala sve veći i odgovorniji udeo u nastavi, a zatim, u školskoj 2011/2012. godini preuzela da samostalno, pod mentorstvom, vodi predmet „Projektovanje objekata za kulturu“ (Projektovanje 10).

je organizovala „Novosadska škola arhitekture“⁴¹¹. Na ta prostorna istraživanja van redovne nastave značajno je uticao i rad Branka Pavića koji je, gostujući 1999. godine u nastavi Arhitektonskog projektovanja, predstavio svoj rad i rad svojih beogradskih studenata. Podstaknuti ovim iskustvom, studenti novosadskog fakulteta su iste godine izveli projekat „Essay“⁴¹². U radu je učestvovala grupa studenata različitih godina studija arhitekture koji su se, vođeni ličnom i grupnom potrebom za preispitivanjem fizičkog prostora svoje egzistencije (zgrade Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu), bavili uspostavljanjem odnosa prema drugim kontekstualnim ravnima koje su ih određivale – kulturnoj, socijalnoj, istorijskoj, političkoj i ideološkoj. To je bilo pojedinačno, ali veoma podsticajno iskustvo ne samo za studente arhitekture u Novom Sadu, već i za njihove asistente i novosadsku stručnu javnost. Na fakultetu u Banjaluci, dolaskom Radivoja Dinulovića za gostujućeg profesora na predmetu Objekti spektakla, postalo je moguće primeniti ovo iskustvo u okviru redovne nastave, pa su studenti umesto uobičajenih arhitektonskih projektantskih vežbi bili usmereni i podstaknuti da prostor oko sebe istražuju svim raspoloživim stvaralačkim sredstvima. To je podrazumevalo upotrebu fotografije, videa, instalacija i performansa kao sredstava interpretacije ili reinterpetacije teksta (dramskog, proznog ili poetskog). Uporedo sa tim, na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, razvijana je nastava scenskog dizajna, gde su, takođe, brojni učesnici (i studenti i nastavnici) bili arhitekti. Za Marinu Radulj, učesnika oba ova procesa, to je značilo mogućnost objedinjavanja scenskog dizajna kao metodološkog postupka, sa jedne strane i građene sredine kao ishoda arhitektonskog mišljenja, sa druge. Prirodno je, dakle, što je na temelju oba iskustva ona izgradila sopstveni autentičan i provokativan pristup.

⁴¹¹ Ovaj neformalni naziv, najpre Smera, pa Odseka i, najzad, Departmana za arhitekturu i urbanizam na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu Ranko Radović je koristio u brojnim tekstovima i javnim nastupima.

⁴¹² Projekat je koordinirao Radivoje Dinulović, kao nastavnik Arhitektonskog projektovanja, a u radu je učestvovao i Ljubomir Draškić, pozorišni reditelj i profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.

O razvoju postupka zahvaljujući kome je i nastao rad „Tijelo nikad ne laže“ Marina Radulj kaže: „proces projektovanja smo započeli radom na dramskom tekstu i kratkim pričama, pažljivo ih čitajući da bismo otkrili dramske narative koji se mogu transformisati u arhitektonski program, a zatim i interpretirati u javnom prostoru. Rezultat tog procesa je pomeranje od papirne arhitekture ka upotrebi drugih medija. Nakon pet godina takvog rada postalo nam je jasno da moramo da budemo angažovaniji u odnosu na stvarni prostor grada i ljude sa kojima radimo. Tako se od obrazovnog modela projekat razvijao ka praktičnom radu i nekoj vrsti terapije za učesnike. Shvatili smo da je za ljudsko biće neophodno da razume vreme i prostor sopstvenog života. Baveći se opštim kulturnim pitanjima i kritički proučavajući razvoj grada, pokušali smo da generišemo nove vibracije među budućim projektantima. Promenjena je i klasična uloga nastavnika koji od eks-katedra predavača postaje izvođač, dramaturg i praktičar, dok studenti, kroz izvođenje, postaju istraživači.“⁴¹³ U tom procesu ključno mesto zauzelo je problematizovanje odnosa tela i prostora.

Mnogo je, naravno, referenci na koje ovaj postupak upućuje. Tu je, pre svega, rad Oskara Šlemera (*Oskar Schlemmer*) u Bauhausu, verovatno, najznačajnijoj školi arhitekture u dvadesetom veku. Utemeljen na ideji Voltera Gropijusa o školi arhitekture zasnovanoj istovremeno i ravnopravno na iskustvima i tradicijama zanatske škole i umetničke akademije, Bauhaus je imao nemejljiv uticaj na kasniji razvoj mnogih umetničkih disciplina, od arhitekture, grafičkog i industrijskog dizajna, do enterijera i tipografije, a iznad svega na pristup učenju arhitekture i umetnosti. Rad Oskara Šlemera u domenu ispitivanja odnosa tela i prostora ovde je veoma značajan, posebno zbog toga što je Šlemerovo osnovno umetničko usmerenje bilo slikarstvo. Džek Anderson (*Jack Anderson*), američki kritičar i teoretičar plesa, smatra da Šlemerov rad jasno pokazuje da je reč o

⁴¹³ Marina Radulj i Monika Ponjavić: „Body Never Lies“, http://www.bodyneverlies.com/about/about_the_project, 3. avgust 2012.

„plesu koji samo slikar može da osmisli“⁴¹⁴. Taj je rad zasnovan na povezivanju istraživanja prostora kroz geometrijsku strukturu, ritam i kompoziciju tela u pokretu. Ono što je za mene posebno zanimljivo jeste činjenica da se njegov rad manifestuje, a zatim i realizuje kroz potpunu integraciju svih elemenata scenske slike – dekora, kostima, svetla, maske i zvuka, kao i putem kompozicije kadra i filmske montaže. U svom najznačajnijem radu u Bauhausu, „Trijadnom baletu“ (*Triadisches Ballet*), Šlemer uspostavlja ovo jedinstvo upravo kroz građenje trijadnog odnosa: telo-pokret-muzika.

Druga referenca upućuje nas na rad Jožefa Nađa i njegov pristup proučavanju veze između tela i prostora. Polazeći, najčešće, od beleški i skica, kao i senzacija koje one proizvode, Nađov pogled na svet je, najčešće, neverbalan. „Zaista, najviše čitam, i to se može činiti pomalo apsurdnim, jer ja na sceni gotovo nikad ne koristim tekst, ili ga barem ne koristim u tom logičkom i diskurzivnom smislu. Ali ono što mene kod pisca zanima je kako se pisanim i govornim jezikom stvara neki svet. Moj jezik je jezik zvuka, slike i pokreta, stoga, i ako koristim reči ili rečenice u predstavi, koristim ih kao zvuk ili kao neku tajanstvenu šifru, kao u bajalicama, a ne kao sredstvo za prenošenje neke logički i pojmovno uokvirene ideje. Principi moga stvaranja i građenja sveta su potpuno drugačiji od diskurzivnih.“⁴¹⁵ U delu „Bez naziva“, izvedenom na Praškom kvadrijenalu 2011. godine u okviru programa „Raskršće“, Jožef Nađ i An-Sofi Lanselen (*Anne-Sophie Lancelin*) smešteni su u veoma skućeni prostor prave crne kutije u kojoj, odvojeni staklenom zidom, ko-egzistiraju sa desetak gledalaca (koliko u uzani gledališni prostor može da stane). Njihova priča, koreografsko, estetsko i filozofsko istraživanje intimnosti, govori o običnom i svakodnevnom životu dvoje ljudi koji se susreću, sudaraju i spore, u fizičkom prostoru u kome vlada istinsko poverenje između izvođača. Način na koji se dodiruju, sigurnost sa

⁴¹⁴ Jack Anderson: Dance – Bauhaus design by Oscar Schlemmer, <http://www.nytimes.com/1984/01/22/arts/dance-bauhaus-design-by-oskar-schlemmer.html> 3. avgust 2012.

⁴¹⁵ Koreigrafije Jožefa Nađa: Dnevnik nepoznatog, 14. bijenale umetnosti u Pančevu, <http://www.bijenaleumetnosti.rs/index.php?menu=0&sub=0&news=11&lang=1&look=4>, 5. avgust 2012.

kojom se prepuštaju jedno drugom i jednostavnost kojom fizički komuniciraju, omogućavaju snažan (čini se i neponovljiv) doživljaj, u emocionalnom i estetskom smislu. Pokret je, tako, osnovno sredstvo „premeravanja“ prostora, u fizičkom, ali još snažnije, i u psihološkom smislu. Činjenica da je ova predstava igrana jedanaest dana, dva puta dnevno po devedest minuta, samo još više naglašava specifičnost Nađevog načina rada.

U odnosu na temu telo-prostor-grad, posebno u domenu sve većeg uticaja ekonomskih i tehnoloških faktora na razvoj urbanih sredina, kao zanimljive reference pomenućemo dve savremene forme umetnosti u javnom prostoru – parkur (parkour) i fleš mob (flash mob). Parkur označava vrstu fizičke aktivnosti i netakmičarskog sporta u kome se osoba brzo kreće kroz prostor grada, savladavajući fizičke prepreke trčanjem, (pre)skakanjem ili penjanjem. Fleš mob označava vrstu „javnog okupljanja potpunih stranaca, organizovanog putem Interneta ili mobilnog telefona, koji izvode besmilenu radnju nakon koje se raziđu“⁴¹⁶. Obe aktivnosti zasnovane su na dejstvu tela u prostoru, a vezane su, pre svega, za potrebu okupljanja i zabave u urbanom okruženju, kao i neuobičajenu upotrebu različitih gradskih prostora, ali se, takođe, mogu smatrati i sredstvom izražavanja političkih stavova ili društvenog protesta. Baveći se ovim formama javnog gradskog performansa, Jael Šeril Mohilever (*Yael Sherill Mohilever*) smatra da je reč o uspostavljanju kompleksne dinamike između urbane arhitekture, stanovnika grada i različitih društvenih tenzija i nesigurnosti⁴¹⁷. Načini na koje ove forme intervencije koriste javni gradski prostor kao dinamičan performativan i politički mizanscen, vezani su i za pitanja ukupnog uticaja i društveno-političke efikasnosti različitih oblika umetnosti u javnom prostoru. Ona čak smatra da je estetiku i politiku ovakve vrste aktivnosti moguće posmatrati i kao simboličnu preteču masovnih demonstracija u različitim delovima sveta. Bliske teme vidim i u radu Viliija Dornera (*Willi Dorner*) pod

⁴¹⁶ Consise Oxford English Dictionary online, <http://oxforddictionaries.com/definition/english/flash%2Bmob?q=flash+mob>, 6. avgust 2012.

⁴¹⁷ Yael Sherill Mohilever: „Taking over the city: developing a geographical imagination; case studies: flash mobs & Parkour“, Zbornik apstrakata međunarodne konferencije *Theatre Space After 20th Century*, Scen, FTN i Narodno pozorište Užice, Novi Sad, 2011, str. 22

nazivom „Tela u javnom prostoru“ (Body in urban spaces)⁴¹⁸. Dorner se bavi privremenim intervencijama telom u urbanom arhitektonskom okruženju želeći da provocira uobičajene linije kretanja, kao i prihvatanja fizičkih prepreka koje se građanima u takvom okruženju nameću.

„Tijelo nikad ne laže“ predstavlja sličnu vrstu eksperimenta, drugim rečima, otvorenu platformu za istraživanje grada, arhitekture i ljudskog tela. U ovom istraživanju Marina Radulj, polazeći od pojma kuće, kaže: „koristili smo naše dvije kuće: zaboravljenu kuću i nevidljivu kuću, tj. naše tijelo i naš grad. Obje kuće su zapostavljene: tijelo zbog neaktivnosti, pasivnog umnog rada arhitekta, a grad kao neka neumitna datost u koju banalno umećemo objekte, nesvjesni učinka novih prostora ili objekata u javnu i kulturnu sferu i grad kao živuće tkivo..“⁴¹⁹ Tako se kao osnova za eksperiment javio problem osećaja „kod kuće“, odnosno pokušaja ustanovljavanja njegovog značenja i različitih oblika manifestovanja. O pojmu kuće Gaston Bašlar kaže da je to „zbir slika koje čoveku daju osnove ili iluzije stabilnosti. Čovek stalno ponovo izmišlja njenu stvarnost: odrediti sve te slike značilo bi iskazati dušu kuće; značilo bi razviti pravu psihologiju kuće.“⁴²⁰ Telo, tako, u radu Marine Radulj, postaje instrument, živi objekat ili prostorni modul za istraživanje potencijala javnog prostora. Čitanjem i razumevanjem odnosa između prostora i tela u akciji, i upotrebom arhitekture grada kao scenografije, nastaju mogući odgovori na navedeno pitanje. U tom procesu telo je shvaćeno i kao oruđe spektakla i kao sredstvo građenja. Istovremeno, ono je i fizički okvir unutaršnjeg prostora koji je teatralan, dramatičan i sceničan na isti način na koji je to i fizički prostor koji tela nastanjuju.

Izbor fizičkih prostora, zahvaljujući kojima se varijante rada „Tijelo nikad ne laže“ mogu smatrati sajt-spesifik intervencijama, posebno je intrigantan. To su prostori „naše prošlosti, naše memorije, industrijski giganti koji su nekad vladali gradom,

⁴¹⁸ <http://www.magicalurbanism.com/archives/3462>, 3. avgust 2012.

⁴¹⁹ Marina Radulj i Monika Ponjavić: „Projekat 'Body Never Lies' na Praškom kvadrantenalu 2011“, Prostor broj 15, Ingra Inženjering d.o.o, Banjaluka, 2011, str. 52

⁴²⁰ Gaston Bašlar: Op. cit, str. 38

vojne strukture koje su zauzimala velike parcele urbanog zemljišta. Sve ove strukture, nekad važne, danas lagano izumiru.⁴²¹ Tu, svakako, najznačajnije mesto pripada objektu „Tereza“ izgrađenom za vojne potrebe u vreme austrougarske vlasti u Bosni i Hercegovini, koji je potom koristila nekadašnja JNA za svoje potrebe, pa vojska Republike Srpske, da bi konačno bio dodeljen univerzitetu za potrebe školovanja arhitekata. Ovaj prostor izuzetne ambijentalne vrednosti i snažnog scenskog potencijala već je ranije bio mesto različitih umetničkih istraživanja u okviru nastave arhitekture, ali je u okviru projekta „Tijelo nikad ne laže“ postao dramski prostor velike snage, dosežući onu vrstu dejstva koju je Ognjenka Milićević nazvala „prostor-dramsko lice“. Zadatak studenata u takvom okruženju sastojao se u tome da ispitaju potencijale objekta koristeći ga kao pozadinu za fizičku radnju, bilo da ta pozadina pojačava značenje radnje ili da je u potpunosti negira. Radnje, poput sedenja, ležanja ili jednostavnog pokreta, postale su sredstvo da se telom ispriča priča. Ova priča je, međutim, vezana i za još jednu, po mišljenju Marine Radulj, specifičnu „radnju“, relaciju Istok – Zapad kojom ona određuje prostor Bosne, često definisan kao prostor „između istoka i zapada, Hrvatske i Srbije, Amerike i Rusije. U prostornom smislu ovakva pozicija diktira i poziciju tijela u njemu. Kakva je to pozicija? Kakvo je to tijelo? Zbunjeno? Odsutno? Istrzano? Dezorijentisano? Ili odlučno da zakorači ka sjeveru ili jugu? Kako izvesti radnju, a njome predočiti dilemu, stav?... Od svih slabosti 21. vijeka zatvor duše je sigurno najrasprostranjenija ‘bolest’ u Bosni. Zatvor duše je ograničenje, zatvor koji neminovno proizvodi frustraciju, a repetitivna frustracija otupljuje naša čula, smisao za razumno, oslabljuje naše tijelo. Kako prikazati ovu radnju? Jednostavno: kroz pokret trupa, nogu, ruku, ili kretanje?“⁴²² Temom Bosne Marina Radulj bavi se i u svom doktorskom umetničkom projektu „4,5 D BA(O)SNA“. Reč je o izmišljenoj basni kao autorskoj anticipaciji stvarnosti u ambijentu Bosne. Basna, kao kritički tekst ličnog razumevanja duha našeg vremena, predstavlja literarni i vizuelni narativ u kome glavne uloge preuzimaju životinje. Bosna je teritorija, postkomunistička država i,

⁴²¹ Marina Radulj i Monika Ponjavić: „Projekat 'Body Never Lies'...“, str. 52

⁴²² Ibid, str. 54-55

„kao i njena prethodnica, umjetnička instalacija“⁴²³. BA(O)SNA je „narrativ razumijevanja odnosa teksta političke i društvene volje u gradskom (građenom) prostoru i ambijentu. 4,5D BA(O)SNA je ambijentalna intervencija u javnom gradskom prostoru koja ima za cilj transformaciju vremena, kao i preispitivanje razumijevanja vremena... jučerašnjosti, današnjosti i sutrašnjosti“⁴²⁴. Poetičku i koncepcijsku vezu ova dva rada vidim pre svega u proučavanju odnosa stvarnosti i prostora, kojima autorka kritički posmatra i vrednuje društvo i graditeljstvo oko sebe, koristeći telo kao alat za rekonstrukciju i dokumentovanje ideja, moći i ideologija javnih prostora Banjaluke.

Projekat „Tijelo nikad ne laže“ zaključen je scenskim događajem, u formalnom smislu, sasvim uobičajenom za dotadašnju praksu na predmetu Objekti spektakla. U svakom drugom pogledu, ovaj scenski događaj predstavljao je veliku i dramatičnu novost, ne samo za Arhitektonsko-građevinski fakultet u Banjaluci. Način na koji je objekat „Tereza“ korišćen ovom prilikom možemo posmatrati kao potpuno novu vrednost budući da je ambijent poštovan sam po sebi, bez ikakvih intervencija, izuzev uspostavljanja privremenog gledališta. Izostala su, takođe, i sva druga uobičajena scenska sredstva kojima se u „profanim“ ambijentima uspostavlja scenski, odnosno, pozorišni prostor. Intervencija je u potpunosti bila zasnovana na upotrebi tela – tela koje miruje, ponekad u vrlo neuobičajenim položajima; tela u pokretu; tela koje govori ili proizvodi zvuk; tela koje sa drugim telima čini „nad-telo“. Ovaj poslednji oblik upotrebe tela posebno je važan u kontekstu izostanka bilo kakvog školovanja ili prethodnog plesačko-koreografskog iskustva velike većine učesnika. Način na koji su pojedinačna tela, grupe tela i, najzad, sva tela zajedno upotrebljena kao gradivni materijal scenskog događaja, bio je izuzetno uzbudljiv i inspirativan na mnogo različitih ravni. Među njima nije najmanje važna ona kojom je određeno da učesnici svojim radom, zapravo, istražuju prostore svoje lične nesposobnosti, što je sasvim suprotno uobičajenim pristupima. Tako su studenti koji su se plašili

⁴²³ Marina Radulj: 4,5 D BA(O)SNA: str.

⁴²⁴ Ibid, str.

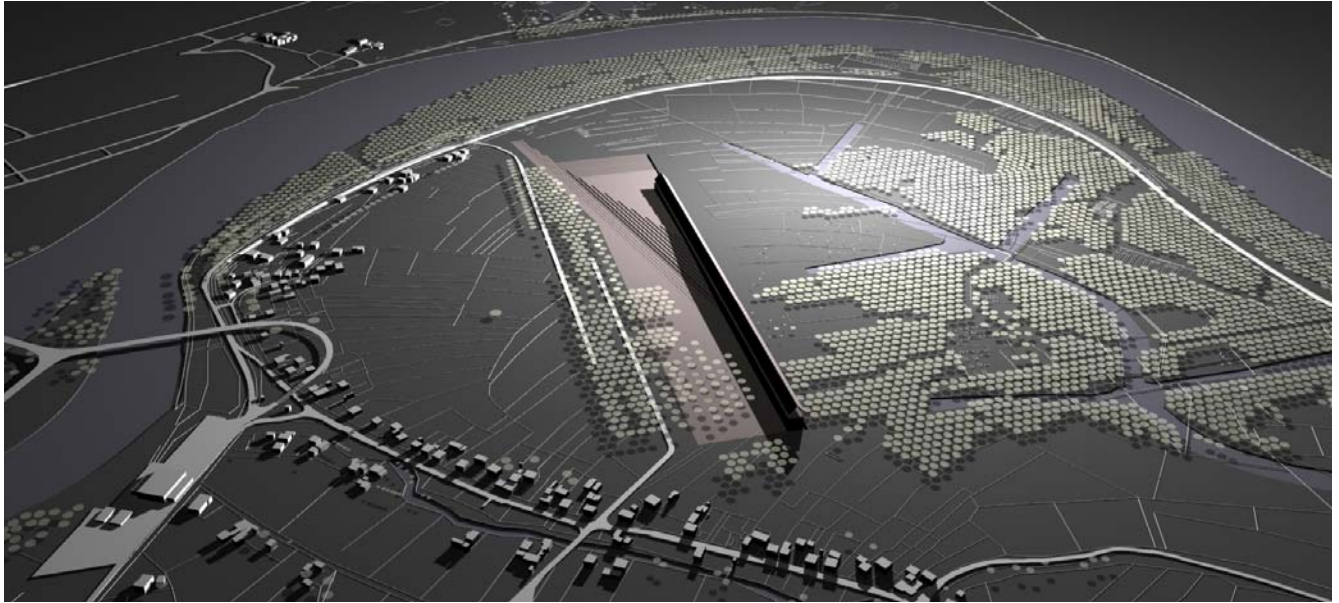
javnog nastupa imali zadatak da predstavljaju druge, nevešti u korišćenju tela bavili su se plesom, dok su oni koji su najteže izražavali svoje misli prenosili govorni i literarni tekst. Kao posebnost ovog događaja vidim činjenicu da je održan u zimu, izuzetno hladne večeri, u nezagrejanom i neudobnom prostoru, gde se pod dejstvom scenskog događaja ni jedno od ovih (inače veoma važnih) svojstava scensko-gledališnog prostora nije gotovo ni primjećivalo. I ovde je, kao i kod Jožefa Nađa, uspostavljen prostor međusobnog poverenja – među učesnicima, ali i između izvođača i publike.



Fotografije izvođenja rada „Tijelo nikad ne laže“, različite lokacije u Banjaluci, 2010-2011. godina. 205

8. SEDAMSTO HILJADA STUBOVA

Autorski tim PortArt-a⁴²⁵



„Sedamsto hiljada stubova“, konkursni rad, 2010.

Projekat „Sedamsto hiljada stubova“, nastao kao konkursni predlog za idejno rešenje Spomen područja Donja Gradina, posvećen je sećanju na žrtve genocida, pretežno Srba, Jevreja i Roma, stradalih tokom II svetskog rata u koncentracionom logoru Jasenovac. Iako je konkurs raspisan kao urbanistički, jedna od težišnih tema projektnog zadatka bila je posvećena promišljanju pojma, funkcije i identiteta memorijalnog kompleksa. Takođe, memorijalno obeležje – prostorni reper i simbolički centar u predelu Donje Gradine, mestu masovnih egzekucija i masovnih grobnica žrtava nekadašnjeg logora, ustanovljeno je ovim konkursom kao izrazito važna tema – u istorijskom, kulturnom, političkom i nacionalnom okviru.

⁴²⁵ Autorski tim projekta činili su Radivoje Dinulović, Zorica Savičić, Tatjana Dadić-Dinulović, Zoran Dmitrović, Maja Kecman, Dijana Adžemović-Anđelković, Vladimir Anđelković i Milica Milunović („PORTART“ d.o.o. Beograd, direktor Nebojša Uskoković) i „GRAĐENJE“ a.d., Istočno Sarajevo (direktor Zoran Popić). Na međunarodnom urbanističkom konkursu za izradu idejnog rešenja Spomen područja Donja Gradina koji je raspisala Vlada Republike Srpske, rad je 2010. godine osvojio III nagradu. Prikazan je na izložbi u Muzeju savremene umjetnosti u Banjaluci iste godine.

U istoriji građenja, memorijalna arhitektura predstavlja veoma značajnu oblast. Potreba da se putem različitih referenci, znakova ili tekstova govori o prošlosti, o njoj sudi ili da se ona rekonstruiše, određuje memorijalnu arhitekturu kao oblik prostorne artikulacije pamćenja. Na izvestan način, možemo govoriti i o pokušaju (ili potrebi) da se putem arhitekture dosegne i „istina“ o jednom društvu. Todor Kuljić smatra da „kultura sećanja proučava mehanizme društvenog prenošenja, oblikovanja, održavanja i prerade prošlosti i razvija pristupe za proučavanje kolektivnih i individualnih slika prošlosti koje ljudi i grupe u određenim situacijama koje zatiču stvaraju, da bi uz pomoć prošlosti rastumačili sadašnjost i stvorili viziju budućeg razvoja.“⁴²⁶ Za razumevanje sadašnjosti, dakle, neophodno je da poznamo i razumemo prošlost. Realizovani kroz različite pojavne oblike, ishodi memorijalne arhitekture iskazali su važnu zajedničku odliku – vezu između arhitekture i teksta. Svaki prostor memorijalne arhitekture nastao je na unapred definisanom narativu, a njegov krajnji cilj bio je da prenese određenu poruku – eksplicitnu, simboličnu ili metaforičnu. U memorijalnoj arhitekturi se, dakle, tekst i tekstualnost podrazumevaju. Percepcija i recepcija poruka, međutim, zavise od mnogih faktora, pa smišljeno i namerno svedočanstvo o nekom vremenu, prostoru ili događaju uvek može biti dopunjeno ili izmenjeno neočekivanim i slučajnim. Bogdan Bogdanović, koji se memorijalnom arhitekturom posvećeno bavio decenijama, gradeći spomenike i svoje „mitske crteže“, pišući knjige i tekstove ili radeći sa studentima, smatrao je da se sadržina simbola ne može „pokazati prstom, ona nikada ne može biti 'to', već jedino može biti 'ono', nešto negde preko ramena ili iza leđa, nešto s druge strane uobičajenih reči, pojmova i kategorija. Uostalom, znamenovi i jesu vesnici 'one druge' čovekove stvarnosti u koju se prodire samo osećanjima, intuicijom, čudima lične mašte“⁴²⁷. Tako se u recepciji poruka memorijalne arhitekture ukrštaju različiti istorijski, kulturni, politički, sociološki, psihološki, ali i vremenski i prostorni domeni.

⁴²⁶ Todor Kuljić: *Kultura sećanja, teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja, Beograd, 2006, str. 11

⁴²⁷ Bogdan Bogdanović: *Ukleti neimar*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2011, str. 171

Kada je reč o vezi između arhitekture i teksta, u središtu pažnje je, najčešće, upotreba arhitektonskih elemenata za označavanje namene i urbane funkcije objekta, mada se ove tekstualne poruke odnose, ili se mogu odnositi, i na sve ostale programske aspekte građevine – ideološke, političke, socijalne, kulturalne. Nedvosmislen primer tekstualnosti arhitektonske strukture shvaćene u ovom kontekstu predstavljaju tradicionalni pozorišni objekti, od Đuzepea Pjermarinija (Giuseppe Piermarini) i njegove zgrade opere „La Scala“ u Milanu iz 1778. godine, do Karla Fridriha Šinkela (Karl Friedrich Schinkel) koji je, projektujući Berlinsko pozorište 1818. godine, manifestovao uverenje da „karakter kuće mora da bude savršeno izražen spoljašnjom formom, a pozorište može da bude tretirano samo kao pozorište“⁴²⁸. Time je Šinkel ključno uticao na uspostavljanje i kodifikovanje značenjskih elemenata u arhitektonskoj strukturi pozorišnih objekata, kao i drugih javnih građevina.

Arhitektura kao tekst, međutim, ona vrsta arhitekture koja može da „ispriča priču“, ključna je tema mog interesovanja. Kad govorim o dejstvu koje treba postići upotrebom prostora, umetničkih sredstava i dokumenata, pitanje dramaturgije tog dejstva, odnosno, dramaturške funkcije i karaktera arhitektonskog prostora postaje izrazito važno. Pod pojmom dramaturgije u ovom slučaju podrazumevam umetnost i veštinu izgradnje drame u prostoru. Pri tome, razmatrajući prostor, razmatram sve konstitutivne nivoe i sredstva – od uspostavljanja, organizacije i artikulacije samog prostornog okvira, do upotrebe svih raspoloživih izražajnih sredstava unutar tog okvira, uključujući, uz fizičke objekte, i svetlo, zvuk, projekcije, pa i posebne scenske efekte. „Ako je reč o uspostavljanju dramskog dejstva arhitekturom, onda je važno naglasiti da to dejstvo ima svoje zakonitosti u strukturi (uvod – zaplet – kulminacija – rasplet), kao i u sredstvima, i da se u krajnjem ishodu realizuje kroz dizajn prostora i vremena“.⁴²⁹ Jasno je, dakle, da je memorijalna arhitektura zasnovana u značajnoj meri na logici pozorišta, da koristi pozorišna sredstva pa je, u tom smislu, od svih pojava i načina delovanja u

⁴²⁸ Aus Schinkel Nachlass prema knjizi Nikolaus Pevsner: *A History of Building Types*, Thames and Hudson, London, 1986, str. 84

⁴²⁹ Iz obrazloženja konkursnog rada „Sedamsto hiljada stubova“

arhitekturi, i najbliža scenskom dizajnu kao umetničkoj formi. Jedan od najrazvijenijih i najuzbudljivijih primera narativnosti i sceničnosti u arhitekturi svakako je već pomenuti Jevrejski muzej u Berlinu arhitekta Danijela Libeskinda iz 1999. godine. Ovde za konstrukciju doživljaja nisu bili potrebni nikakvi uobičajeni muzejski ili galerijski eksponati, budući da je arhitektonskom strukturom uspostavljen tekst po sebi, a sama kuća je postala isključivo medijsko sredstvo koje prenosi sve slojeve dramatičnosti. Dejstvo unutrašnjih prostora muzeja bio je nedvosmislen dokaz tekstualnog potencijala arhitekture, a Libeskindova kuća u celini (pre unošenja muzejskih eksponata) mogla se smatrati umetničkim delom, ili, tačnije, aparatom za proizvodnju prostornog dejstva.

Bogdan Bogdanović je kao graditelj spomenika postao jedan od najznačajnijih (a za mnoge i najznačajniji) jugoslovenski arhitekta druge polovine dvadesetog veka. Reč je o potpuno apartnoj pojavi, ne samo u domenu arhitekture, već i jugoslovenske kulture uopšte, čiji opus od devetnaest realizovanih dela memorijalne arhitekture predstavlja „najznačajniji prostorni, arhitektonski, umetničko-zanatski, a i, u suštinskom smislu, humanistički poduhvat“⁴³⁰. Bogdanović je, vraćajući se „nasleđu predmodernog, ili, tačnije, onim dubokim slojevima urbane istorije kao što su harmonija, jezik, simbol, mit, oniričko, kulturno, ritualno i kosmologijsko“⁴³¹ izgradio jedan potpuno poseban pristup koji je on sam nazvao „novom antropologijom sećanja“⁴³². U vreme stvaranja nove ideologije jugoslovenskog društva koja se oslanjala na blisku istoriju, Bogdanović je svoja sredstva, značenja i estetiku tražio u narativima mnogo daljim od neposredne prošlosti. Umesto direktnih, nedvosmisleno čitljivih znakova, on se kretao ka metafori i simbolu kao sredstvima pomoću kojih je tumačio događaje ili o njima razmišljao. Spomenik na mestu bivšeg logora smrti u Jasenovcu spada u red najznačajnijih primera ovakvog načina rada. „Znao sam već da inspiraciju neću ni

⁴³⁰ Ljiljana Blagojević: „Postmodernity in Belgrade architecture“, *Spatium* broj 25, Beograd, 2011, str. 25

⁴³¹ *Ibid*, str. 25

⁴³² Bogdan Bogdanović: *Op. cit*, str. 143

tražiti, ni naći u fizičkim evokacijama zla. Naslućivao sam da se vrhunac užasa nalazio negde sa druge strane kama, batova, probijenih lobanja, raskomadanih leševa, negde duboko u otrovnim talozima ljudske duše.⁴³³ Zvanično nazvan „Cvet“, spomenik je kao deo Spomen područja Jasenovac završen i otkriven 1966. godine. Mnogo je tumačenja i doživljaja upotrebljenih simbola, čak se i sam autor, često, poigravao različitim čitanjima ove forme. U svom oproštajnom predavanju pred odlazak u penziju, koje je održao na postdiplomskim studijama Savremene arhitekture na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1987. godine, Bogdanović je relativizovao uobičajeno, jasno i konkretno značenje jasenovačkog spomenika, demonstrirajući brojne stvarne i hipotetičke transformacije, kao i moguća naknadna čitanja svog dela. „Simbole nikad nisam namerno tražio. Oni su – ma koliko čudno izgledalo – tražili mene. Sustizali su me i navodili na neočekivana razmišljanja i otkrića...“⁴³⁴.

U procesu uspostavljanja teritorija država nastalih od nekadašnje Jugoslavije, kompleks logora Jasenovac podeljen je granicom između Hrvatske, gde se nalaze Bogdanovićev spomenik i Memorijalni muzej sa novom stalnom postavkom zagrebačke autorke, arhitekta Helene Paver Njirić, i Bosne i Hercegovine, odnosno, Republike Srpske u kojoj se nalazi područje Donje Gradine. Kao mesto kolektivnih grobnica zatočenika nekadašnjeg logora, ovaj prostor je sedamdesetih godina prošlog veka uređen kao park, šetalište i izletišta. U tom smislu, konkurs za idejno rešenje Spomen područja Donja Gradina predstavljao je pokušaj označavanja, obeležavanja i transformacije ovog prostora u važno mesto sećanja.

Rad „Sedamsto hiljada stubova“ počiva na narativu, nastalom u složenom procesu istraživanja, analize i interpretacije materijala, neposrednog doživljaja prostora, kao i međusobnih dijaloga, suočavanja i sukoba članova autorskog tima. Ovaj narativ, napisan u formi ključnih reči vezanih za fenomen

⁴³³ Ibid, str. 142

⁴³⁴ Ibid, str. 142

memorijalnog kompleksa, sadrži dvadeset pojmova odabranih na osnovu učestalosti njihovog pojavljivanja tokom procesa rada. Pojmovi su objašnjeni u formi definicija koje ukazuju na specifična značenja, najčešće vezana za lični i kolektivni doživljaj autora u odnosu na konkretnu pojavu. Ključne reči nisu navedene abecednim redom, već tako da njihov sled gradi jedinstveni dramaturški tok:

„**sećanje** – zapis o događaju; prošlost koja utiče na oblikovanje sadašnjosti; važna odlika našeg ličnog, grupnog i kolektivnog identiteta

pamćenje – mentalno putovanje kroz vreme; vrsta oslobađanja događaja iz prošlosti; subjektivno iskustvo

zločinac i žrtva – kako čovek postaje zločinac, a kako žrtva; žrtve su i oni koji se nisu rodili; žrtva je i sama priroda

okolnosti – u drugačijim okolnostima, to je mogao da bude svako od nas

genocid - nameran sistematski zločin potpunog ili delimičnog uništavanja etničkih, rasnih i religioznih grupa, koji spada u najteže zločine protiv čovečanstva

ponavljanje – sukoba, mržnje, ratova, ubijanja

sabiranje, koncentracija – sakupljanje na jednom mestu; možemo da sabiramo jabuke, brojeve, ljude

put – granica između dva pogleda na stvarnost; put kao pravac kretanja, kao sudbina, kao veza između života ljudi, kao ishodište

topola – listopadna drvenasta biljka iz familije vrba, najčešće raste pored obala reka i raste brzo; drvo je simbol kuće, doma; u Donjoj Gradini, mesto užasa;

kuća – mesto stanovanja, sklonište, sigurnost, dom; mesto posmatranja, istraživanja, pogleda; stega i sloboda

selo – oblik ljudskog naselja čija je glavna privredna aktivnost stanovnika vezana za poljoprivredu

atar – osnovni prostorni element seoske teritorije

nasip – osigurava naselje od poplava; sanjati nasip znači neprijatnost i svađu; sanjati da hodamo po nasipu znači da nam dolaze bezbrižni dani; iz Jasenovca se, preko nasipa i skele, stizalo do Donje Gradine

skela – vrsta plovila koja služi za prevoz ljudi, stoke i vozila preko reke; mesto nade i očekivanja

voda – kao prepreka i prostor spajanja; omogućava život i briše tragove zločina

jama, grobnica – moje su oči zgasle na mome dlanu⁴³⁵

transformacija, preobražavanje – prostora, ljudi, situacija, ideja, sećanja

Donja Gradina – naselje; mesna zajednica opštine Kozarska Dubica; selo obeleženo stratištem; skrivano mesto; gradina je narodni naziv za ruševine tvrđave

700.000 – kolona od 700.000 ljudi bila bi duga 350km; tekst od 700.000 reči činio bi 451 stranicu knjige; 700.000 sati je blizu 80 godina; sa 700.000 koraka prešli bismo put od 280 kilometara; neke države bivše Jugoslavije manje su od 700.000 stanovnika

stub – 50x50cm; prostor potreban za jednog čoveka; oslonac na koji se nešto postavlja; veza sa tlom; metafora za ljudsko delovanje, za trag o čoveku; na 1 kvadratni metar grobnice u Donjoj Gradini uspravno je sabijano 12 do 15 ljudi.⁴³⁶

Ovaj narativ predstavlja temelj na kome je nastala ideja o memorijalnom kompleksu i njegovim celinama⁴³⁷ kao sećanju na žrtve i istorijske okolnosti u kojima je bilo moguće da se ovaj zločin dogodi.

Za mene lično, odnos prema ratu, ali ne samo u kontekstu II svetskog rata već, i jedino, u kontekstu bilo kog rata, a posebno poslednjih ratova u bivšoj Jugoslaviji, predstavlja posebno važnu temu. Devedesetih godina prošlog veka, u vreme u

⁴³⁵ Ivan Goran Kovačić: „Jama“, http://guskova.ru/~mladich/I_G_Kovachich/jama_sr, 24. avgust 2009.

⁴³⁶ Iz obrazloženja konkursnog rada „Sedamsto hiljada stubova“

⁴³⁷ Prema predlogu autorskog tima, memorijalni kompleks „Sedamsto hiljada stubova“ u Donjoj Gradini čine četiri celine – Memorijalni centar, Evropski centar za međuetničke odnose, razumevanje i toleranciju, Selo Donja Gradina i Atar (šire prostorno okruženje). Memorijalni centar sastoji se od šest osnovnih celina: Manifestacionog platoa, Muzeja, Spomenika, Nasipa, Molitvenih prostora i Informativno-obrazovnog centra.

kome su se ljudi kao jedinom i nametnutom temom bavili podelama, povlačenjem granica i pripadnošću, posao me je doveo u priliku da budem deo mnogo veće zajednice u kojoj te granice nisu postojale. Kada je za većinu ključno pitanje bilo otići iz zemlje ili u njoj ostati, ja tu dilemu nisam imala. Ostala sam tada u izolaciji od spoljnog sveta: „Tako sam se isključivala 90-tih. Najprije sam ugasila TV i nisam ga palila godinama, nije me zanimalo šta se to događa. Nisam bila nesrećna, naprotiv, živjela sam u svojevrsnoj igri osmišljavajući sitna zadovoljstva za ljude oko mene. Na kraju nisu svi izašli iz tih specijalnih 90-tih kao što su i ušli, ili nije niko... Ostala sam u izolaciji od prethodnog života...“⁴³⁸ Stvarni prostor devedesetih postao je za mene viđeni prostor tek deset godina kasnije. U tom smislu, rad „Sedamsto hiljada stubova“ predstavlja „zahvat u prošlo uvek iz nove sadašnjosti“⁴³⁹. Ratovi su veoma ozbiljno i na različite načine uticali na naše živote, donoseći „mnogo čuda i zločina, mnogo izdaje i bratoubistva, mnogo pobune i bekstva, izbeglištva i silovanja, mučenja i klanja na pretek“⁴⁴⁰. U ratu, „pored velikih razaranja na vidljivim predmetima, još veća i teža su ona u ljudima i među ljudima, koja tek pojedinci i tek postepeno počinju da sagledavaju i shvataju. Ta razaranja svlače i poslednju masku sa čoveka, prevrću njegovu unutrašnjost i izbacuju na videlo neočekivane osobine, u protivnosti sa svim onim što se o tom čoveku znalo i mislilo i što je on sam o sebi verovao...“⁴⁴¹ Delovanje i svest u vremenu rata je, zato, isključivo pitanje pojedinačne lične odgovornosti.

Posebno važnu celinu kompleksa „Sedamsto hiljada stubova“ u kontekstu značenja, ali još više u domenu dramaturške funkcije i karaktera prostora, predstavlja Memorijalni centar, arhitektonski objekat čiji je osnovni zadatak da kod posetilaca proizvede dejstvo koje će dovesti do individualnog i kolektivnog katarzičnog doživljaja. Pod pojmom „katarza“ ovde podrazumevam „osnovno

⁴³⁸ Marina Radulj u doktorskom radu Tatjane Dadić Dinulović: „Izlog pozorišta Šopalović: promotivni scenski događaj“, Grupa za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2008, str. 6.

⁴³⁹ Todor Kuljić: Op. cit, str. 8

⁴⁴⁰ Goran Cvetković, u kritici predstave „Putujuće pozorište Šopalović“, Radio Beograd 2, 30.oktobar 2007.

⁴⁴¹ Slobodan Glumac: *Andrićev azbučnik: iskustva, zapažanja i misli*, Matica Srpska, Novi Sad, 1975, str.

dejstvo emocionalnog pročišćenja koje tragedija izazivanjem sažaljenja i straha proizvodi u gledaocu“.⁴⁴² Ovakav doživljaj potrebno je bilo postići upotrebom arhitektonskih sredstava kojima se, intenzivno i nedvosmisleno, mogu preneti emocije, a bez posezanja za drugim medijima kao što su „film, zvuk, muzika... kojima se takva stanja relativno jednostavno i predvidivo modeliraju“.⁴⁴³ U tom smislu, izdvajaju se tri dominantne celilne Memorijalnog centra – Manifestacioni plato, Muzej i Spomenik.

Manifestacioni plato, stepenasta površina sastavljena od devet platformi, ima trojnu funkciju: kao Put (prostor kretanja), kao Scena (prostor događaja) i kao Gledalište (prostor okupljanja i posmatranja). „Kao Put, taj prostor ima funkciju transformacije psihološkog stanja i ponašanja posetilaca iz svakodnevnog, privatnog u posebno, sakralno. Ova transformacija je jedan od ključno važnih elemenata u procesu percepcije čitavog Memorijalnog kompleksa“.⁴⁴⁴ Kao Scena, plato treba da uspostavi poseban prostorni i ambijentalni okvir za velike javne događaje različite prirode i karaktera – od religijskih, memorijalnih, državnih i obrazovnih, čitave skale formi umetničkog spektakla, sve do porodičnih ili ličnih obreda i svečanosti. Mesto pogleda predstavlja završni prostorni segment – monumentalnu uzdignutu platformu Muzeja, okrenutu ka Spomeniku. To je posebna vrsta Gledališta gde se svaki posetilac, kao pripadnik kolektivnog bića i kao pojedinac, suočava sa zločinom i zlom – u drugima, ali, pre svega, u sebi samom. Istovremeno, zemljište u kome počivaju stotine hiljada žrtava zahteva poštovanje, zaštitu i distancu, pa je u tom smislu, tle Spomenik po sebi. Prostor sa grobnim poljima je, tako, objekat posmatranja, „eksponat“, a ne objekat korišćenja, „sveto mesto, mesto tišine, predmet pogleda i sećanja na 'smrt kao katarzu““⁴⁴⁵. Na nivou umetničkog koncepta, tle kao spomenik artikulisano je primenom četiri izražajna sredstva – zemljištem, stubovima, vodom i drvećem. Ipak, ključno umetničko sredstvo jeste stub, a sedamsto hiljada stubova zarivenih

⁴⁴² Aristotel: *O pesničkoj umetnosti*, prema Radivoje Dinulović: *Arhitektura...*, str. 196

⁴⁴³ Idis Turato, Novi stalni postav – Memorijalni muzej spomen područja Jasenovac, Oris, Zagreb, 2006, avgust 2012.

⁴⁴⁴ Iz obrazloženja konkursnog rada „Sedamsto hiljada stubova“

⁴⁴⁵ Ibid.

u tle Donje Gradine čini osnovu na kojoj je izgrađen koncept Memorijalnog centra. Sam objekat Muzeja, posmatran spolja, formom i monumentalnim razmerama ima niz metaforičnih značenja, a kao naglašen usamljeni objekat u ravnici treba da pobudi u posmatraču splet različitih osećanja. Suprotno dejstvu koje treba da postigne Spomenik, koncept muzejske postavke zasnovan je na dva osnovna izražajna sredstva: monumentalnom, ispražnjenom, zatamnjenom arhitektonskom prostoru koji sugeriše odsustvo žrtava i miliona njihovih nerođenih potomaka; i, pojedinačnim artefaktima postavljenim u prostor i posebno naglašenim odgovarajućim scenskim sredstvima, koji prenose umetnički višemedijski tekst. Posebno važnu temu čitavog kompleksa predstavlja kretanje kroz prostor. Sagledavanje prostora i prostornih elemenata i, iznad svega, redosled i način sagledavanja nisu u domenu nehotičnog ili slučajnog, već su veoma pažljivo i precizno predodređeni arhitektonskim sredstvima.

Čini se, međutim, da je za većinu nas koji živimo u nekadašnjem „jugoslovenskom loncu“⁴⁴⁶, tema prihvatanja, razumevanja i uspostavljanja odnosa prema bližoj i daljoj prošlosti, a zatim i oblikovanja njenih poruka putem spomenika, ipak, previše zahtevna. Zato, gotovo je sigurno, ni jedan od radova sa konkursa za Spomen područje Donja Gradina neće biti realizovan. Nije to neuobičajeno za našu sredinu, ali je svakako važna činjenica koja nas ponovo vraća na temu individualne i kolektivne sposobnosti za negovanje kulture sećanja.

⁴⁴⁶ Bogdan Bogdanović: Op. cit, str. 173

9. FOTO-STUDIO

Vesna Mićović⁴⁴⁷



„Foto-studio: maske“, Etnografski muzej, Beograd, 2011.

Kao kompleksan kulturni i medijski fenomen, fotografiju je moguće istraživati i tumačiti polazeći od veoma različitih ideja i stavova – u istorijskom, kulturološkom, sociološkom, filozofskom ili nekom drugom smislu. Različite teorije omogućile su i mnoštvo uticaja na savremeni način shvatanja fotografije, a ona je postala medij koji u velikoj meri obeležava savremeno društvo⁴⁴⁸ i na njega utiče. U okviru ove studije slučaja, pokušaću da fotografiju posmatram iz perspektive scenskog dizajna, odnosno, da je tumačim kao scenski dizajn. Povod za ovakvo razmišljanje jeste serija radova Vesne Mićović pod zajedničkim nazivom „Foto-studio“⁴⁴⁹. Ovaj

⁴⁴⁷ Vesna Mićović (Beograd, 1965) je fotograf. Diplomirala je fotografiju na Akademiji umetnosti u Beogradu. Fotografijom se bavi kao savremenom umetničkom praksom iz pozicije umetnika, kustosa i profesora. Izlaže sopstvenu umetnost na samostalnim i grupnim izložbama. Paralelno se bavi kustoskim projektima. Njeni radovi prikazani su u Srbiji, Sloveniji i Francuskoj. Predaje fotografiju na Novoj akademiji umetnosti u Beogradu.

⁴⁴⁸ Ješa Denegri: „Susan Sontag i fotografija“, u predgovoru knjige Suzan Zontag *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd, 1982, str. 5

⁴⁴⁹ Rad je, do sada, izveden četiri puta, svaki sa drugačijom temom, u zavisnosti od manifestacije na kojoj je izveden, prostora ili šireg fizičkog okruženja: osim foto-studija „Maske“, prikazan je i pod nazivom „Pioniri“ (Beograd, 2011), „Radnici“ (Beograd, 2012) i „Šumadinci“ (Kragujevac, 2012).

projekat, koncipiran kao „umetanje“ pravog fotografskog studija u neko drugo okruženje, nosi u sebi najviši mogući stepen interaktivnosti i predstavlja polu-spontani ili polu-režirani scenski događaj u kome postupak nastanka prizora (u smislu konstrukcije događaja) dolazi u istu ravan sa postupkom nastanka fotografske slike (kao *délà* vizuelne umetnosti). Rad je prvi put izveden u Etnografskom muzeju u Beogradu 2011. godine, kao dopuna (ili ilustracija) izložbe pod nazivom „Na kraju i na početku - karneval“, kustosa Vesne Marjanović. Već ovde jasno možemo da ustanovimo najmanje četiri nivoa teatralizacije koje Vesna Mićović postiže u svom radu (iako to ne radi svesno i namerno, bar ne u početku), a njihovom analizom i interpretacijom ukažemo na one odlike fotografije koje je svrstavaju u oblast scenskog dizajna. Na prvom nivou, teatralizacija je postignuta konstrukcijom fotografskog studija u drugom arhitektonskom ambijentu, što predstavlja jedan od mogućih oblika uspostavljanja i artikulacije graničnog scenskog prostora. Drugi nivo teatralizacije tiče se transformacije referenta⁴⁵⁰ u drugo biće, odnosno, njegovo preobražavanje, uz pomoć različitih rekvizita, u „lik“ (shvaćen u kontekstu scenskih umetnosti). Treći nivo, kojim se postupak teatralizacije završava, vezan je za publiku koju, u ovom slučaju, posmatram u širokom rasponu od direktnih učesnika, preko posmatrača događaja u realnom prostoru, do (aktivnih) posmatrača u virtuelnom prostoru, jer se događaj nastavlja i „prelistavanjem“ albuma na društvenoj mreži Fejsbuk. Proizvod – i to je četvrti nivo ovog kompleksnog postupka, jeste fotografija koja je, takođe, po sebi pozorište. Čini se da bi svaki od navedenih nivoa, pojedinačno, mogao da bude dovoljan razlog da fotografiju posmatram kao scenski dizajn.

Otkrivanje novih prostora za umetnost, njihovo oživljavanje ili preoblikovanje scenskim događajem, kao i uticaji takvih ambijenata na samo izvođenje ili menjanje ukupne percepcije mesta zahvaljujući izvedenom događaju, deo su kompleksnog procesa traganja za novim prostorom pozorišta koji možemo

⁴⁵⁰ Rolan Bart uvodi pojam referenta da označi jedan od tri konstitutivna elementa/učesnika procesa fotografisanja: operator (fotograf), referent (fotografisani) i spektator (posmatrač).

posmatrati u kontinuitetu od kraja 19. veka do danas. „Mnogo različitih pojava oblika zamenilo je jedinstven model pozorišta, i kao forme umetničkog delovanja, i kao socijalnog fenomena, i kao građevine. Pozorište, dakle, više ni u kojoj sferi ne egzistira kao jedan ustanovljeni tip, već se o svakom od aspekata postojanja pozorišta može i mora govoriti kao o složenoj strukturi različitih tipologija“⁴⁵¹. U tom procesu posebno mesto pripada prostorima „između“, graničnim prostornim fenomenima koji nisu nužno apstraktni, perceptivni modeli prostora, već označavaju i prostornu realizaciju mišljenja o prostoru. Ta realizacija podrazumeva izuzimanje jednog prostornog korpusa iz šireg okruženja i njegovo pretvaranje u drugačiji, „samostalni“ prostor, scenskim sredstvima. Vesna Mićović u Etnografskom muzeju zatiče jasan i u potpunosti artikulisan, nepozorišni i obavezujući prostorni okvir – galerijsku postavku. Primenjujući klasičan pozorišni postupak ona unutar već postojećeg ambijenta konstruiše novi unošenjem fotografskog aparata, stativa, pozadine, rasvetnih tela i projekcionog platna, čime uspostavlja scenu unutar scene. Izuzeti ambijent galerije postaje, tako, scenski prostor ili, još preciznije, biva preobražen na sličan način na koji to radi glumac transformišući se u lik. Efemernost ovakve instalacije važna je ne po svojoj formi, već po nameri. U tome vidim izvesnu sličnost sa sve rasprostranjenijim i izrazito popularnim pop-ap (*pop-up*) fenomenom.

Ova pojava tiče se upotrebe različitih trajnih ambijenata za konstrukciju privremenih prostora u kojima bivaju izvedeni različiti događaji. Zahvaljujući kratkom životnom veku, ovakvi prostori/događaji moraju da budu izrazito atraktivni i da imaju trenutno dejstvo na publiku. Svrha njihovog nastanka može da bude veoma različita – od potrebe umetnika da javni gradski ili neki drugi prostor upotrebi za sopstveno umetničko delovanje van institucionalnog okvira, preko traženja načina za opstanak na tržištu u sve većoj i oštrijoj konkurenciji u različitim oblastima života, do upotrebe ovog postupka kao snažnog marketinškog sredstva. Tako su nastali posebni prostori različite namene –

⁴⁵¹ Radivoje Dinulović: „Tipologije pozorišnog prostora“, Zbornik FDU broj 9/10, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2006, str. 13

trgovine, galerije, bioskopi, barovi ili restorani, koji su, na određeno vreme, ispunjavali neke druge, do tada prazne ambijente kao što su kancelarije, magacini, dvorišta ili (čak) virtuelni prostori. Izvorni oblik ove pojave, svakako, jesu pop-ap („iskačuće“) knjige u kojima papirne, trodimenzionalne konstrukcije koje se, često, mogu i pomerati ili okretati, predstavljaju vrstu scene koja ilustruje ili dopunjava tekst. Unošenjem fotografskih rekvizita u prostor muzejske postavke i njihovom upotrebom Vesna Mićović, zapravo, demonstrira primenu sličnog postupka. Praveći analogiju sa Bartovim pojmom punktuma (*punctum*), mogli bismo i da kažemo da na ovaj način Vesna Mićović u muzeju pravi prostorni punktum – posebno mesto koje nije unapred kodirano i koje nas „dodiruje“. Činjenica je, međutim, da se u zavisnosti od prostora u kome je događaj izveden, ovakvo stanovište menja – u skladištu kompleksa „Žitomlina“ tema punktuma u potpunosti nestaje usled prezasićenosti ambijenta vizuelnim (i drugim) sadržajima, dok se u centralnoj pešačkoj zoni u Kragujevcu dramatično povećava, što govori u prilog suštinskoj međuzavisnosti prostora i događaja. Važno je i naglasiti da posetioци koji ulaze u studio da bi bili fotografisani, uspostavljaju direktnu vezu događaja sa širim ambijentom upotrebom odgovarajućih rekvizita – maske, pionirske marame i kape, radničkih zaštitnih naočara ili šumadijske šubare i marame. Za razliku od elemenata kojima Vesna Mićović uspostavlja scenski prostor, ovi rekviziti su pozorišni u užem smislu reči – njihov zadatak je da, na način uobičajen u teatru, omoguće transformaciju posetilaca u lik.

„Preobražavanje pomoću odeće, promene lika i ponašanja, definiše čovekovu ulogu u društvu, kojom on postaje *homo symbolicus*. Dakle, odećom čovek određuje sebe kao pripadajućeg kulturi, a maskiranjem nadgrađuje svoj odnos prema bogovima, demonima, pokojnicima, kosmičkom prostoru. Maska pri tom nije samo ono što se nosi, nego i nešto čime se misli, kako bi u određenim situacijama preruseni iskazao ono što ne može kada nema masku. Na taj način ovim ritualom vrši se priprema za ulazak u onostrani svet, suprotan

svakodnevi.“⁴⁵² Taj drugačiji svet možemo da posmatramo i kao svet pozorišta koji, kao što je već naglašeno, predstavlja umetnost preobražavanja u drugo biće. Pod ovim pojmom, međutim, klasična teorija umetnosti podrazumeva „podražavanje“ (*mimesis*), dok moderne teorije ustanovljavaju različite definicije koje se kreću od „identifikacije, preko transformacije i stilizacije, do otuđenja (*V-efekat*), metaforičnosti ili neoritualizma“⁴⁵³. U radu Vesne Mićović, postupak preobražavanja postignut je na dvostukom planu i korespondira sa nekoliko od navedenih definicija. Prvi plan odnosi se na već pomenutu upotrebu maske ili rekvizita kojima se postiže transformacija posetilaca u drugo (ili drugačije) biće. Drugi plan je, čini se, mnogo provokativniji (iako je u direktnoj vezi sa prvim), a tiče se tumačenja fotografske slike koja, po Bartu, preobražava subjekat u objekat⁴⁵⁴. Suočavanje sa fotografskim aparatom dovodi referenta u položaj koji trenutno menja njegovo ponašanje: „čim osetim da me objektiv gleda, sve se menja. Nameštam se da 'poziram', u trenu sebi pravim neko drugo telo, unapred se preobražavam u sliku... slika – moja slika – sad će nastati: hoće li me roditi kao antipatičnu osobu ili kao 'dobrog tipa'?“⁴⁵⁵ Bart ovde uvodi i temu fotoportreta za koji kaže da je „zatvoreno polje sila. U njemu se ukrštaju četiri imaginarna, sučeljavaju se, izobličuju. Ispred objektiva, ja sam istovremeno onaj kojim se smatram, onaj kojim bih hteo da me smatraju, onaj kojim me fotograf smatra i onaj kojim se on služi da bi pokazao svoju umetnost“⁴⁵⁶. Iskustvo Vesne Mićović potvrđuje ovu tezu, jer publika prvo pokazuje rezervu u odnosu na ideju da uđe u studio i bude fotografisana. „Ljudi ne vole da se fotografišu. Čak i kada nekoga nagovorimo na to, ponaša se u studiju kao da je neko drugi. Mislim da tu postoje dva problema – fotograf, kao nepoznata osoba u koju treba da gledamo i koja nas fotografiše, i fotografski aparat. Osim toga, fotografija ne nastaje odmah, potrebno je da prođe neko vreme za pripremu pre nego što budemo fotografisani. Moramo izvesno vreme da provedemo ispred aparata i da budemo

⁴⁵² Vesna Marjanović u intervjuu Mirjani Sretenović: „Maska može što obraz ne može“, Politika, Kulturni dodatak, 30. septembar 2008, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Maska-moze-shto-obraz-ne-moze.lt.html>, 18. avgust 2012.

⁴⁵³ Radivoje Dinulović: *Arhitektura...*, str. 196

⁴⁵⁴ Rolan Bart: *Svetla komora...*, str. 19

⁴⁵⁵ Ibid, str. 17-18

⁴⁵⁶ Ibid, str. 20

izloženi pogledima, a to može da predstavlja psihološki problem.⁴⁵⁷ Situacija se, međutim, menja uvođenjem rekvizita sa kojima posetioci mogu da se fotografišu. „Kada publici ponudimo bilo šta – masku, pionirsku kapu ili naočare, čitav događaj postaje mnogo zanimljiviji. Odmah žele da se slikaju. Sviđa im se rekvizit, rado sa njim uđu u studio, stave ga i – maskirali su se. Više nisu oni, već neki drugi ljudi i to im je posebno zanimljivo. Tek kada su posetioci počeli da se fotografišu shvatila sam koliko to, zapravo, vole“⁴⁵⁸ Druga promena se događa kada autorka zatraži od referenata da skinu maske i ponovo se fotografišu. „Tada nastaju hiljade fotografija na kojima su ljudi srećni. Nešto im se lepo desilo. Smeju se, prijateljski su raspoloženi prema meni. Mislim da ne postoji drugi način da u studiju dobijem takvu reakciju. Ona je rezultat činjenice da smo prošli kroz zajedničko iskustvo, upoznali smo se. I to je za mene bilo otkriće – imati raspoloženu i zadovoljnu publiku u studiju.“⁴⁵⁹ U tom smislu, Vesna Marjanović vidi savremenu upotrebu maske kao posezanje za već utvrđenim znakom koji, spojen sa likom referenta, postaje pripadnik opšte kategorije: „novi oblici maskiranja, služe isključivo za zabavu te imaju integrativnu ulogu unutar zajednice“⁴⁶⁰. Postupak Vesne Mićović oslanja se upravo na ovo gledište.

Kao treći nivo teatralizacije ustanovili smo prisustvo publike. Njoj pripada posebno mesto zbog toga što se u prostoru fotografskog studija nalazi u dvostrukoj ulozi – izvođača i gledalaca, pa se tema preobražavanja nedvosmisleno odnosi i na jednu i na drugu kategoriju. Ovde, naravno, nije reč o stvaranju dramske tenzije na način na koji to čini klasična dramska kompozicija po rečima Mirjane Miočinović, stvaranjem „produžene napetosti koja dovodi gledaoca u stanje uznemirenog iščekivanja kraja“⁴⁶¹. Radi se, međutim, o dramaturškom dejstvu prostora i događaja na gledaoce koji, u konačnom ishodu,

⁴⁵⁷ Vesna Mićović u intervjuu u Novom Sadu, 14. avgusta 2012. godine.

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Vesna Marjanović prema tekstu Nataše Polgar: „Vesna Marjanović, Maske, maskiranje i rituali u Srbiji, Čigoja štampa - Etnografski muzej, Beograd 2008, 346 str“, Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, br. 45/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2008, str 210

⁴⁶¹ Mirjana Miočinović: *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, 1981, str. 13

takođe bivaju transformisani, i to višestuko. Odmah nakon izlaska iz studija, izvođač postaje gledalac, istovremeno posmatrajući projekciju sopstvenih fotografija i nove izvođače u studiju. U izvesnom smislu, ovde vidim analogiju sa već pomenutim trenutkom o kome govori Piter Bruk, u kome izvođači i gledaoci prestaju da budu podeljeni na scenu i gledalište, učestvujući u pozorišnoj suigri. Gledanje prizora sa fotografija nastavlja se nakon što one budu postavljene na Fejsbuk, ali je i taj proces složen. Da bi posmatrač došao do svojih fotografija potrebno je da „prelista“ veliki broj albuma jer ne može sa sigurnošću da zna gde se nalaze njegove slike. Na taj način virtuelni album postaje novi scenski prostor u kome se ređaju veoma različiti prizori ljudi. Čitanje i tumačenje tih fotografija, posebno u kontekstu njihovog daljeg prosleđivanja ili čuvanja u ličnim albumima, kao i kasnije upotrebe, takođe je veoma kompleksno.

Konačan ishod oba navedena procesa (i fotografisanja i teatralizacije) jeste fotografska slika koju ću posmatrati kao scenski prostor. I ovde je moguće ustanoviti tri nivoa inscenacije polazeći od trijade referent-operator-spektator.

Nedvosmisleno je da pred objektivom referent uvek zauzima izvesnu pozu, bez obzira na to koliko taj postupak nije svestan ili željen. Čini se da samo u slučaju kada referent nema svest o tome da je mogući predmet fotografskog interesovanja, ove poze nema. U tome, naravno, važnu ulogu ima operator – „fotografisati ljude znači napastvovati ih, time što ih vidimo onakvima kakve oni sebe nikada ne vide“⁴⁶² smatra Suzan Zontag. Zato se drugi nivo inscenacije tiče mogućnosti intervencije fotografa da utiče na konstrukciju prizora koji fotografiše. Ova intervencija može se kretati u rasponu od zanemarljive kada, na primer, fotograf traži od prolaznika da zastanu da bi ih fotografisao, do apsolutne. Ni jedno ni drugo nikada nije moguće utvrditi sa sigurnošću. Umetnost fotografije, zato, ne vidim u postupku fotografisanja (u likovnom i tehničkom smislu), već u procesu inscenacije prizora koji će biti fotografisan (u dramaturškom smislu). Jedna od mogućih referenci na ovu temu svakako je rad Sindi Šerman (*Cindy*

⁴⁶² Suzan Zontag: Op. cit, str. 25

Sherman), čiji pristup fotografiji nedvosmisleno možemo da uporedimo sa stvaralačkim radom u pozorištu. Baveći se različitim društvenim stereotipima, ona svesno i namerno konstruiše scenske prizore, bez obzira da li oni podsećaju na filmske kadrove, klasične slikarske portrete ili stranice iz ilustrovanih magazina. Oblast reklamne ili ratne fotografije u domenu kreiranja i interpretacije poruka, u kojoj se mogućnost konstrukcije višestruko usložnjava, kao i upotrebe novih tehnologija koje sve više dovode u pitanje uobičajene načine viđenja i razmišljanja, jasno ilustruju ovu temu. Ali, osim što može da konstruiše prizor koji fotografiše, operator izborom fotografija i njihovim dovođenjem u određeni kontekst, takođe, kreira značenje. Kao drugu zanimljivu referencu pomenuću zajednički umetnički rad dvesta sedamdeset dva studenta čije su fotografije na temu „scena“ prikazane u okviru nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2007. godine. Zadatak studenata bio je da fotografijom pokažu svoj odnos prema pojmu „scena“ na primeru Beograda, a zatim da na fotografiji izdvoje detalj koji po njihovom mišljenju ima najveći scenski potencijal. Tako je nastalo višeslojno i višeznačno umetničko delo, zasnovano na pojedinačnim autorskim fotografijama postavljenim u jedinstvenu celinu. Izbor fotografisanog prizora, pa zatim izdvajanje jednog njegovog dela u formi isečka (ili „portalnog otvora“) i na kraju izbor radova koji formiraju celinu, deo su veoma kompleksnog postupka u kome je nastao niz novih značenja.

Ako se vratimo Bartu i njegovom shvatanju fotografije kao scenske umetnosti, onda i prostor fotografije možemo posmatrati u celini kao scenski prostor po sebi. Sa druge strane, budući da su pozorištem, kako kaže An Ibersfeld, predstavljene ljudske aktivnosti, scenski prostor jeste refleksija „referencijalnog prostora“, prostora ljudske egzistencije: „pozorišni prostor je *slika* (slika u negativu) i otisak realnog prostora“.⁴⁶³ Međusobni uticaji, kao i uzajamne i naizmenične promene značenja oba fenomena ovde se podrazumevaju. U tom kontekstu, rad Vesne Mićović otvara širok opseg mogućnosti za istraživanje novih pristupa stvaranju,

⁴⁶³ An Ibersfeld: Op. cit, str. 117

čitanju i tumačenju i fotografija i pozorišta, a posebno za uspostavljanje aktivnih relacija između ove dve komplementarne umetnosti.



Fotografije sa izvođenja rada „Fotostudio“ u različitim prostorima u Beogradu i Kragujevcu.

10. KAFANA SRBIJA
Miljana Zeković i autorski tim⁴⁶⁴



„Kafana Srbija“, konkursni rad, 2012.

Nacionalni konkurs za nastup Srbije na 13. Međunarodnoj izložbi arhitekture u Veneciji 2012. godine⁴⁶⁵ predstavljao je potragu za odgovorom na pitanje Dejvida Čiperfilda (*David Chipperfield*), umetničkog direktora Bijenala, šta je *common ground*. U obrazloženju naziva teme koju je predložio, Čiperfild kaže da je važno „naglasiti ono što nam je zajedničko. Iznad svega, preispitati postojanje arhitektonske kulture sačinjene, ne samo od pojedinačnih talenata, već od bogatog kontinuiteta ideja objedinjenih u zajedničkoj istoriji, zajedničkim ambicijama, zajedničkim osobinama i uzorima... U vreme kada svet sve više povlađuje želji za individualnim, čini se da nam je mnogo teže da odredimo ideju

⁴⁶⁴ Miljana Zeković (Novi Sad, 1979) je arhitektka. Diplomirala je arhitekturu na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu, gde radi kao docent. Sa studentima radi kao mentor arhitektonskih projekata i vodi radionice u domenu efemerne arhitekture i performansa. Bavi se odnosom arhitekture i drugih disciplina, posebno umetnosti, kao i graničnim arhitektonskim prostorima. Radi na pripremi doktorske teze u oblasti efemerne arhitekture.

⁴⁶⁵ Konkurs za predstavljanja Republike Srbije na 13. Međunarodnoj izložbi arhitekture u Veneciji 2012. raspisali su Ministarstvo kulture, informisanja i informacionog društva i Udruženje arhitekata Srbije. U konkursu je učestvovalo trideset i četiri rada. Pobedio je projekat „Jedan:sto“ autora Marije Miković, Olge Lazarević, Marije Strajnić, Nikole Andonova, Aleksandra Ristovića, Marka Marovića, Janka Tadića, Nebojše Stevanovića, Milana Dragića i Miloša Živkovića.

o zajednici, građanskom, javnom, opštem⁴⁶⁶. U tom kontekstu raspisan je i nacionalni konkurs, sa dodatnim zahtevom da temu Bijenala treba tumačiti „od direktne interpretacije do kritičkog otklona, usvajajući za osnovu arhitekturu u Srbiji“. Kao i većina ponuđenih odgovora na postavljeni zadatak, rad „Kafana Srbija“⁴⁶⁷ koji na ovom konkursu nije pobedio, zasnovan je na stavu da u Veneciji ne treba da bude prikazana realna profesionalna arhitektonska produkcija (bilo da je reč o realizovanim objektima ili projektnim rešenjima), već izvorno autorsko delo, shvaćeno na način o kome sam već govorila razmatrajući primere sa Praškog kvadrijenala. Ovaj rad je, međutim, značajan zbog toga što počiva na tumačenju arhitekture kao mesta događaja, a ne objekta posmatranja. To se čini sasvim utemeljenim u razvoju i pomeranju Bijenala arhitekture u Veneciji od tradicionalne izložbene manifestacije ka višemedijskom i interdisciplinarnom događaju.

Tomas Man (*Thomas Mann*) još 1912. godine u svojoj pripoveci „Smrt u Veneciji“ pominje „izložbu slika u javnim vrtovima“⁴⁶⁸ kao jedan od važnih elemenata života i kulture ovog grada. Bijenale u Veneciji osnovano je krajem devetnaestog veka kao međunarodna smotra najznačajnijih ostvarenja u savremenoj umetnosti, a tokom godina doseglo je nivo i ugled jedne od najuticajnijih institucija kulture na svetu. Danas je ova institucija producent šest prestižnih međunarodnih manifestacija u oblasti vizuelnih umetnosti, muzike, filma, pozorišta, arhitekture i plesa. Ipak, Bijenale se pre svega prepoznaje kao referentni događaj u svetu vizuelnih umetnosti, a od 1980. godine i u svetu arhitekture⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ Dejvid Čiperfird: „13th International Architecture Exhibition, Common Ground“ <http://www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/chipperfield/>, 23. avgust 2012.

⁴⁶⁷ Autorski tim projekta „Kafana Srbija“ čine Miljana Zeković, Radivoje Dinulović i Višnja Žugić, kao i autori saradnici Aleksandar Beđe, Miroslav Dimitrijević, Luka Ljumović, Luka Radaković, Bojan Stojković i Milan Šimšić. Konkursni rad realizovan je na Departmanu za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu.

⁴⁶⁸ Tomas Man: *Smrt u Veneciji, Pripovetke I*, Matica srpska, Novi Sad, 1980, str. 455

⁴⁶⁹ Oblast arhitekture prvi put se pojavljuje na Venecijanskom bijenalu 1975. godine. Bijenale arhitekture postaje samostalna manifestacija 1980. godine. Prvi direktor bio je Paolo Potrogezi.

Nastanak Bijenala arhitekture kao samostalne manifestacije obeležen je dvema značajnim umetničkim pojavama koje su, povezujući prevashodno arhitekturu i pozorište, ključno uticale na uspostavljanje ove manifestacije kao višemedijske i interdisciplinarne. Prvu pojava predstavlja jedan od najneobičnijih i najupečatljivijih pozorišnih objekata dvadesetog veka – Teatro del mondo (*Teatro del Mondo*) arhitekta Alda Rosija (*Aldo Rossi*), projektovanog za Bijenale 1979. godine u kontekstu podsećanja na venecijanska „plutajuća pozorišta“ iz 18. veka. Iako je ova izuzetna kuća mišljena i izgrađena kao prostor za stvarne scenske događaje, u njoj nikada nije izvedena ni jedna predstava. Nakon završetka Bijenala, bila je još godinu dana usidrena na jednom od venecijanskih dokova da bi, zatim, na barži „Arđentino“ putovala po Jadranskom moru „kao Nojeva barka kulture, dok nije prevučena u Dubrovnik i konačno uništena“⁴⁷⁰. Bez obzira na efemerni karakter ove građevine, njen značaj i uticaj bio je izuzetno veliki po mnogo osnova – u odnosu prema graditeljskom nasleđu, uvođenju efemernih i mobilnih arhitektonskih struktura u urbani pejzaž, dijaloškoj vezi između konteksta i autorskog koncepta i, posebno, uvođenju scenskih vrednosti kao jedne od dominantni u inače izraženo teatralan ambijent Venecije. O uticaju i značaju ovog projekta, međutim, posebno govori činjenica da je već iduće, 1980. godine arhitektura postala oblast kojoj je posvećena posebna manifestacija u okviru Venecijanskog bijenala. Drugu pojavu predstavlja glavna izložba prvog arhitektonskog bijenala, kustoski rad umetničkog direktora Paola Portogezija (*Paolo Portoghesi*) pod nazivom *Strada Nuovissima*. Njegova ideja zasnivala se na asamblažu dvadeset konstruisanih fasada koje su kreirali značajni arhitekti toga vremena, a koje su osmišljene kao pozorišna scenografija za hipotetičku ulicu postmodernog grada. Istovremeno, prostor iza svake fasade iskorišćen je kao mesto za izlaganje radova arhitekata koji su tu fasadu kreirali. Prema Portogezijevim rečima, izložba je trebalo da omogući posetiocima neposredno taktilno iskustvo arhitekture, „ekspонат koji je 'sa arhitekturom', a ne 'o

⁴⁷⁰ Peter Gássel, Gabriele Leuthäuser: *Architecture in the Twentieth Century*, Taschen, Keln, 2001, str. 311

arhitekturi”⁴⁷¹. Za realizaciju ovog rada koji je u velikoj meri postao i simbol postmodernog pokreta uopšte Portogezzi je pozvao dvadeset velikih arhitekata tog vremena, među kojima i Rema Kolhasa (*Rem Koolhaas*), Roberta Venturija (*Robert Venturi*), Frenka Gerija (*Frank O. Gehry*), Aratu Isozakija (*Arata Isozaki*) i Kristijana de Potzamparka (*Christian de Portzamparc*). Osim što je demonstrirao moguće različite tehnike galerijskog predstavljanja arhitekture, Portogezzi je ovim radom uspostavio osnove za dalji razvoj Bijenala arhitekture kao manifestacije koja će, vremenom, postati mesto susreta različitih umetničkih disciplina, omogućavajući arhitektima veliku širinu za istraživanje drugih medija izražavanja i mišljenja o prostoru.

Prvim zvaničnim uvođenjem arhitektonskog stvaralaštva u muzejski prostor većina istoričara arhitekture smatra izložbu „*Modern Architecture International Exhibition*” kustosa Filipa Džonsona (*Philip Johnson*) i Henrija Rasela Hičkoka (*Henry-Russell Hitchcock*), prikazanu u njujorškom Muzeju savremene umetnosti (MoMA) 1932. godine. Sa porastom opšteg interesovanja publike za izlaganje i predstavljanje arhitekture, krajem sedamdesetih godina dvadesetog veka došlo je do talasa otvaranja specijalizovanih muzeja i centara, kao i uvođenja posebnih događaja posvećenih ovoj disciplini. Pitanja kontekstualno nezavisnog predstavljanja arhitektonskog dela, kao i tehnika kojima se izlaganje vrši, postala su zato posebno aktuelna. „Arhitektonske izložbe najčešće se bave pitanjima reprezentacije. Kao što smo to već mnogo puta čuli, paradoks ovakve vrste izlaganja jeste pokušaj da se unutar muzeja pokaže nešto što se nedvosmisleno nalazi van njegovih zidova. I zaista, čim je arhitektura uneta u muzej (ili instituciju kulture), ona je prestala da bude živa arhitektura. Postala je nešto drugo. Nešto što je bliže reprezentaciji, reprodukciji ili nekoj vrsti metafore.”⁴⁷² U tom kontekstu, razumljiv je i proces transformacije Bijenala arhitekture tokom godina u programskom, umetničkom, ideološkom i marketinškom smislu. Ovaj proces,

⁴⁷¹ <http://www.labiennale.org/en/architecture/history/1.html?back=true>, 23. avgust 2012.

⁴⁷² Léa-Catherine Szacka: „The Architectural Public Sphere”, *Multi: The Journal of Diversity & Plurality in Design*, Vol. 2, No. 1, Rochester Institute of Technology School of Design, Rochester, New York, 2008, str. 20

međutim, nije bio homogen i jednoznačan, već je varirao u različitim pravcima, u zavisnosti od ličnosti i ideja direktora, umetnika i umetničkih pravaca, društvenih, političkih i tržišnih kretanja, uticaja u zemljama koje su na Bijenalu nastupale, kao i u samoj Veneciji. Naravno, iznad svega, i kretanja u arhitektonskoj teoriji i praksi. Tako se Bijenale, mnogo pre nego što se to dogodilo sa Praškim kvadrijenalom, transformisalo iz klasične, konvencionalne manifestacije na kojoj su predstavljani realizovani objekti i projekti, u manifestaciju na kojoj se izlaže mišljenje o arhitekturi bez ograničenja na sredstva i medije. Uticaj Bijenala umetnosti na ovakvu promenu takođe je bio značajan, pa su arhitektonske postavke, sledeći multidisciplinarni i višemedijski karakter umetničkih, sve više prihvatale konceptualni pristup kao oslonac.

Predstavljanje Jugoslavije, a zatim i Srbije i drugih zemalja nekadašnje zajedničke države, kontinuirano je pratilo ova pomeranja, naravno, sa različitim uspehom. U tom procesu izdvajaju se dve reference. Prva se odnosi na rad Branka Pavića i Dejana Miljkovića pod nazivom „Destrukcija i konstrukcija 1991-2002“ (DE-CO), koji je prikazan na Bijenalu 2002. godine⁴⁷³. Ova postavka predstavljala je pravi scenografski poduhvat, iako su na njoj prikazani konvencionalni eksponati (a izbor ovih radova bio je predmet brojnih kritičkih komentara). Autori su u paviljonu Jugoslavije kreirali prostor izuzetne scenske vrednosti čija se dramaturgija zasnivala na upotrebi veoma različitih sredstava i materijala, neuobičajenih i neočekivanih za ovakvu vrstu izlaganja. Prostor paviljona oblikovan je kao „crna kutija“ u kojoj su jedini izvor svetla predstavljale fotografije u aluminijumskim ramovima, postavljene u pod. Posetioci su se kroz prostor kretali preko dasaka, prekrivenih građevinskim otpadom, a ukupan doživljaj dopunjavao je katalog u betonskom omotu. O ovakvom pristupu Branko Pavić kaže: to su „najgori materijali koje smo mogli da nađemo, ali u preciznoj izradi i skupom povezu. Kontrastom smo se rukovodili u svakom segmentu postavke. Hteli smo da bude razumljivo i jasno na prvi pogled zašto, kako i

⁴⁷³ Komesar jugoslovenske izložbe 2002. godine na Bijenalu arhitekture u Veneciji bila je Marina Đurđević, kurator Miloš Perović, kreativni direktor Dragan Sakan, a autori postavke i dizajna kataloga Branko Pavić i Dejan Miljković.

odakle dolazimo...⁴⁷⁴ Ovde se nameće poređenje sa provokativnom i podsticajnom nacionalnom postavkom Rusije na Praškom kvadrijenalu 2007. godine pod nazivom „*Our Chekhov: Twenty years later*“, kustosa Ine Mirzojan (Инна Мирзоян) i dizajnera Dimitrija Krimova (Дмитрѝ Крымов), koja je nagrađena glavnom nagradom Kvadrijenala, „Zlatnom trigom“. I ova postavka, smišljena kao višemedijsko delo, predstavljala je interaktivnu instalaciju kojom je prostor teatralizovan upotrebom scenografskih sredstava, kao i učešćem publike. Izložba je, ipak, obuhvatala i prezentaciju konkretnih, realizovanih scenografija različitih autora, putem maketa koje su činile sastavni deo instalacije. Bez obzira na ukupnu umetničku vrednost, u oba navedena slučaja postavlja se pitanje kustoske i umetničke opravdanosti i svrsishodnosti primenjenog postupka. U tom kontekstu, tema upotrebe klasičnih sredstava reprezentacije umetničkog dela za uspostavljanje druge umetničke strukture, u krajnjem ishodu potpuno (ili u velikoj meri) nezavisne od samih eksponata, i dalje ostaje otvorena.

Drugi primer tiče se hrvatske postavke na Bijenalu arhitekture 2008. godine, autora Vinka Penezića i Krešimira Rogine, pod nazivom „Manifest digitalne kontrarevolucije u arhitekturi“, odnosno, prikaza nastajanja instalacije „Tko se boji vuka još u digitalnoj eri?“, za koji su autori dobili nagradu „Ranko Radović“. Tumačeći poziciju arhitekture u vremenu preplitanja različitih umetničkih disciplina, Rogina o ovom radu kaže: „naša instalacija govori o poziciji arhitekture i arhitekta, o *crossover*-u gdje arhitektura definitivno nije isključivo građenje, referirajući se na ono što je Betski postavio kao temu – arhitektura onkraj građenja (*Architecture Beyond Building*). Nije svako građenje arhitektura. Ona može biti građenje, no može biti i rušenje. Možda su čak i najvitalniji arhitektonski sustavi nastali upravo iz destrukcije. Pozicija arhitekture kroz taj *crossover*, u postdisciplinarnom svijetu, nije više klasična segregacija na discipline – umjetnik, arhitekt, pisac, novinar, teoretičar – to više ne postoji, kao što ni u digitalnom mediju više nema ni knjiga, ni priča, ni filma, ni televizije, već je sve u jednoj

⁴⁷⁴ Branko Pavić u tekstu Snežane Ristić „Međunarodna izložba arhitekture: Zaviriti u budućnost“, Vreme 612, 26. septembar 2002, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=322633&print=yes>, 25. avgust 2012.

melasi. Arhitekt bi također trebao biti osoba koja 'manipulira' svim tim mogućim medijima koji su mu na raspolaganju.⁴⁷⁵ Njihov koncept oslanjao se na tri shvatanja arhitekture koji su, po rečima samih autora, omogućili konstrukciju postdisciplinarnog prebivališta – arhitekture kao skloništa, arhitekture kao sistema kondicioniranja prostora i arhitekture kao medija. „Mi danas možemo imati potrebu da budemo zaklonjeni, imati potrebu da budemo kondicionirani, a možemo imati potrebu i da budemo *on-line*, ili u sva tri sveta istovremeno, u različitim konstelacijama... Dakle, to je provokacija, zato je i ime instalacije u obliku pitanja, a ne u obliku odgovora.“⁴⁷⁶ U prostornom smislu, rezultat ovakvog razmišljanja jeste struktura koja je reprezentacija ideje o prostoru, a ne arhitektonskih prostornih formi (ni izvedenih, a ni zamišljenih). Istovremeno, po svim svojim atributima, ova instalacija mogla bi biti vrednovana kao umetnička. U prilog tome vidim i činjenicu da je, nakon prikazivanja u Veneciji, ovaj rad uvršćen u stalnu postavku Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Značajan doprinos povezivanju arhitekture i drugih umetničkih disciplina, posebno u domenu upotrebe scenskih sredstava u reprezentaciji ideje o prostoru, nalazim u radu „Kafana Srbija“. U tumačenju i interpretaciji teme Bijenala, Miljana Zeković i autorski tim pošli su od niza ključnih reči i njihovih mogućih odrednica kojima su pokušali da objasne i opišu sintagmu *common ground*. Iako se čini da je prevod na srpski jezik veoma jednostavan i direktan, mogućnosti za čitanje ove sintagme su višestruke. Po Dejvidu Čiperfildu „*common ground* (kao suprotnost javnom prostoru) označava zajedničku teritoriju u okviru polja različitosti. To je potraga za zajedničkim u nedvosmisleno različitom, koja nam pomaže da se suočimo sa zajedničkim osobinama i neverovatno upornom željom da budemo deo sveta većeg od našeg ličnog zadovoljstva“⁴⁷⁷. Tražeći oslonac za tumačenje predloženog narativa u svim

⁴⁷⁵ Krešimir Rogina u tekstu Anice Tufegdžić i Dragane Konstantinović: „Penezić & Rogina“, DaNS, 13. jul 2012, http://www.dans.org.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=197&Itemid=1, 23. avgust 2012.

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Dejvid Čiperfild: Op. cit.

problemskim ravnima, Miljana Zeković pošla je od etimoloških značenja pojedinačnih pojmova, da bi ih ukrstila i povezala sa kontekstom u kome živi. O ovom procesu ona kaže: „do svesti o tome da kafana, za mene, označava *common ground*, došla sam u kafani. Sa jedne strane, u globalnom društvu u kome živimo, individualne vrednosti nemaju više nikakav značaj; sa druge, svako od nas pokušava da pronađe i osvoji sopstveni autentični identitet, istovremeno, bez uverenja da tako nešto uopšte postoji. Tema države u kojoj živimo dodatno usložnjava problem. U takvom svetu ostaje nam samo da odemo u kafanu... i to je *common ground*, to je Srbija... to je tema 'čemu služi život'. Svakodnevica u Srbiji osposobljava nas za izuzetno kompleksno mišljenje, istovremeno nam omogućavajući svest o svim potencijalnim preprekama, i to unapred...“⁴⁷⁸.

Mnogo je zanimljivih definicija i tumačenja pojma i fenomena kafane, u istorijskom, kulturološkom ili socijalnom kontekstu. Tako, na primer, pišući o srpskom društvu kraja devetnaestog veka Dubravka Stojanović kaže: „više stotina beogradskih kafana nosilo je takođe uglavnom geografska imena, samo što su kafedžije, rasterećene nacionalnih opsesija, izražavale jasnu potrebu da Beograd bude deo sveta, pa makar putem naziva njihovih kafana – od Port Artura do Sidneja, od Njujorka, preko Malog Pariza, Male Ženeve i Monaka, do Sevastopolja. To je komičan, ali jasan primer kako je društvo pokazivalo potrebu da živi u svetu koji ga je okruživao, dok je elita sistematski pokušavala da mu suzi vidike.“⁴⁷⁹ Bogdan Bogdanović smatra da je kafana „bez sumnje, najpogodnije mesto za razgovaranja i prigovaranja, za prodaju i preprodaju ideja... ideja sasvim uslovno rečeno... Od buleteriona do Akademije (Platonove, naravno) nama je u Beogradu kafana oduvek nadomeštavala ponešto od onoga što u svojoj kulturnoj istoriji nikada nismo imali...“⁴⁸⁰ Nalazeći u ovakvim razmišljanjima konceptualno polazište, Miljana Zeković i autorski tim kažu: „zajednička teritorija ponovo postaje ona koja je to oduvek i bila – mesto susreta,

⁴⁷⁸ Miljana Zeković u intervjuu u Novom Sadu, 22. avgusta 2012. godine.

⁴⁷⁹ Dubravka Stojanović: *Ulje na vodi: ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije*, Peščanik, Beograd, 2010, str. 79

⁴⁸⁰ Bogdan Bogdanović: *Krv i glib*, Helsinški odbor za ljudska prava, Beograd, 2001, str. 11

pozornica ličnih, zajedničkih i kolektivnih drama, mesto umetnosti i najšire društvene kulture, hedonističkih proslava i porodičnih okupljanja, politička arena, policijska osmatračnica ili – kafana. U srpskoj kulturi i kulturi Srbije u kafanama se događalo sve. Susreti mnogih, različitih, pa i oprečnih kultura, jezika, vera i uverenja odvijali su se uvek na istom mestu – u kafani kao jedinom prostoru koji je zaista pripadao svima, bez obzira na pojavne oblike u različitim gradovima, decenijama i okruženjima.⁴⁸¹ Ovde je zanimljivo ponovo se vratiti na temu odnosa javnog i privatnog prostora. Tumačenje kafane kao zajedničke teritorije, zapravo, je kontradiktorno jer je prostor kafane, u vlasničkom smislu, uvek nečiji. Istovremeno, to je mesto u kome pravila ponašanja nisu u potpunosti određena i u kome je stepen individualne i grupne slobode veoma visok. Jasno je da se u ovakvom tumačenju odnosa privatno-javno radi, zapravo, ne o formalnom već o suštinskom određanju zajedništva. Potpuno suprotan primer nalazimo u načinu korišćenja zajedničkog prostora kompleksa Barbikan (*Barbican*) u Londonu, otvorenog 1969. godine. Osim što je mesto nekoliko važnih institucija kulture, Barbikan je i stambeni prostor u kome živi više od četiri hiljade ljudi, a posebno je zanimljiv zbog velikog prostora koji pripada javnim površinama – šetalištima, parkovima, unutrašnjim dvorištima, igralištima i jezeru. Upotreba ovih zajedničkih prostora, međutim, regulisana je nizom strogih pravila koja su restriktivna i kojima se stepen slobode upotrebe prostora svodi na minimum. Na taj način oni, zapravo, prestaju da budu javni budući da su izričito kontrolisani od strane vlasnika – korporacije koja upravlja ovim kompleksom.

Projekat „Kafana Srbija“ zasnovan je na uverenju da kafana danas predstavlja jedinu preostalu zajedničku teritoriju. Istovremeno, posmatrajući i interpretirajući arhitekturu kao mesto događaja, rad se oslanja na ideju da arhitektura dodiruje umetnost kroz funkcije, a ne kroz dizajn. Drugim rečima, ne radi se o arhitekturi kao o objektu posmatranja, već o prostoru događaja i uspostavljanju doživljaja posmatrača koji, vremenom, postaje učesnik. U tom kontekstu smišljen je i

⁴⁸¹ Iz obrazloženja projekta „Kafana Srbija – Common Ground“, Novi Sad, 2012, str. 3

prostor paviljona Srbije u Veneciji koji je trebalo da postane mesto kontinuiranog događanja, na isti način na koji je to kafana u svakodnevnom realnom životu. „Ovde nije bez značaja što na tom paviljonu i dalje piše Jugoslavija. Kafane u Srbiji, naime, mi danas ne možemo posmatrati van konteksta proteklog veka u kome su one bitno i suštinski određene razmenom kultura i uticaja koje su negovali stanovnici nekadašnje zajedničke države. Zato nacionalne kuhinje, prethodno zasnovane na uticaju velikih kultura koje su dominirale ovim prostorima (turska, mađarska, austrijska, italijanska...), više ne egzistiraju u svom izvornom obliku već su doživele transformacije na isti način na koji su izmenjeni životi, običaji i navike ljudi u istom tom prostoru. Kafana Srbija je paradigma traganja za novim nacionalnim identitetom u vremenu kome je prethodio internacionalizam i koje sada traži svoje nove oslonce. Ako smo ostali bez velikih ideja, planova i programa, važno je da sačuvamo sve one 'male' vrednosti koje su nam preostale, nezavisno od toga ko nam ih je, kada i na koji način doneo.“⁴⁸² U prostornom smislu, postavka je zamišljena kao konstrukt sačinjen od grupe posebnih ambijenata koji „ne reprezentuju nacije, kulture, pa ni konkretne kafane. Oni su metafora zamišljenih, idealnih prostora zajedničkog života. U svakom od ovih ambijenata, a ponekad u svima istovremeno, odvijali bi se događaji – delom režirani, delom provocirani, a delom spontani – u kojima bi značajne ličnosti savremene srpske kulture, majstori srpske kuhinje i povremeni 'korisnici' srpskog paviljona bili istovremeno 'ekspoziti', učesnici i publika.“⁴⁸³ Prema ovoj ideji svakog dana jedna od važnih ličnosti srpske kulture bila bi domaćin paviljona, dok bi izabrani kuvar iz neke od srpskih kafana pripremao jelo za posetioce koji bi želeli da u kafani „Srbija“ provedu određeno vreme. „Podrazumeva se da bi ove ličnosti bile birane na osnovu svog dokazanog kafanskog senzibiliteta, kao što su bili Mika Antić, Zoran Radmilović, Stevan Stanić, Đura Kojić, Olga Ivanović, Branka Prelević, Muci Draškić, Mihiz, Bora Pekić, Daca Prodanović, Cica Perović...“⁴⁸⁴

⁴⁸² Ibid, str. 3

⁴⁸³ Ibid, str. 3

⁴⁸⁴ Ibid, str. 3

Miljana Zeković posmatra prostor kafane kao zamenu za egzistencijalni prostor ili kao „dnevnu sobu“⁴⁸⁵ jedne grupe ljudi, polazeći od uverenja da je osnovni predmet arhitekture ljudski život. U tom smislu, i prostor društvenih susreta postaje „važno, pa možda i najvažnije arhitektonsko pitanje. Ovde nije u prvom planu arhitektura u smislu dizajna (estetike, stila, dekorativnosti...), već arhitektura u smislu funkcionaliteta, pri čemu se ovaj pojam odnosi na mnogo širi opseg od utilitarnog“⁴⁸⁶. Tako je u ovom radu arhitektura shvaćena kao okvir i podsticaj za događaj, a ne kao fizička struktura po sebi. Postavka ne podrazumeva uobičajeno izlaganje predmeta ili prikazivanje nečega što je već proizvedeno, već njena suština postaje proizvodnja događaja. Drugim rečima, radnja postaje postavka po sebi. Ove događaje možemo da posmatramo kao parateatar jer istovremeno mogu da budu i režirani i spontani. U tom procesu publika ima posebno važno mesto. Miljana Zeković ostavlja mogućnost za tri modela ponašanja publike – za posmatrača (koje možemo nazvati pasivnom publikom), delimične učesnike (posetioce koji žele da popiju piće ili probaju hranu) i učesnike. Poslednja kategorija je, svakako, i najintragantnija jer se radi o ljudima koji svojim delovanjem mogu da menjaju situaciju, uzimajući aktivno učešće u svemu što se u prostoru dešava. Čini se da je upravo to onaj prostor o kome Paolo Portogezzi kaže da nije za arhitekta, već za javnost⁴⁸⁷.

Posebna vrednost ovog rada ogleda se i u tome što uspostavlja vezu između tri umetničke discipline – arhitekture, pozorišta i vizuelne umetnosti – uspevajući da ostvari sintezijski sklop u kome scenski dizajn dodiruje svaku od njih. U tom smislu, značajan je i način na koji je koncept projekta vizuelno predstavljen za konkurs. Radi se o seriji izrazito sceničnih ilustracija, crtanih slobodnom rukom ili nastalih u različitim kompjuterskim programima, sa pisanim tekstualnim

⁴⁸⁵ Uspostavljavajući lični odnos prema pojmu kafane Miljana Zeković i autorski tim dolaze do još nekoliko tumačenja. Kafana je tako i „nacionalni brend, narodna skupština, narodno pozorište, narodni muzej (i galerija), koncertna dvorana, javna kuća i 'javna kuća', kuća slavni, kuhinja i 'kuhinja'“; iz obrazloženja projekta, str. 17

⁴⁸⁶ Ibid, str. 2

⁴⁸⁷ Paolo Portogezzi u tekstu „Paolo Potroghesi in conversation with William Menking and Aaron Levy“, <http://www.design.upenn.edu/calendar/paolo-portoghesi-conversation-william-menking-and-aaron-levy>, 4. septembar 2012.

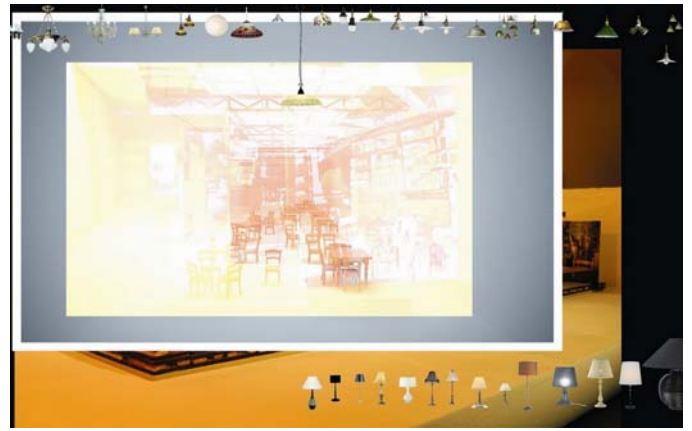
fragmentima, pomoću kojih su konstruisani mogući događaji i situacije u prostoru. „Ako govorimo o nečemu stvarno kompleksnom kao što je život, u slučaju projekta 'Kafana Srbija' nije ostalo ništa drugo nego da upotrebimo sve što suštinski jeste naš život – i fotošop, i autoked, i 3D maks, i maketu i montažu. To je bio jedini način da stvarno kažemo ono što želimo“⁴⁸⁸. U konačnom ishodu, ovaj rad jasno demonstrira činjenicu da bi, samo na osnovu posmatranja predložene postavke, bilo veoma teško ustanoviti kojoj umetničkoj disciplini pripada, kao i kojoj je manifestaciji namenjen.

Na Bijenalu arhitekture u Veneciji Srbiju nije predstavljao ovaj rad. Zanimljiva je, međutim, činjenica da je nagradu „Zlatni lav“ za najbolji projekat na glavnoj izložbi „*Common Ground*“ dodeljen timu *Urban Think-Thank* iz Venezuele i Džastinu Megirku (*Justin McGuirk*) za zajednički projekat „*Torre David/Grand Horizonte*“. Radi se o instalaciji koja predstavlja reinterpretaciju života u najvećem vertikalnom slamu u Karakasu (novoizgrađenoj, a zatim napuštenoj, četrdesetpetospratnoj kuli u kojoj danas živi više od sedamsto pedeset siromašnih porodica), a čiji je koncept zasnovan na ideji deljenja obroka kao zajedničkog dobra. „U duhu teme Bijenala, *Common Ground*, instalacija u formi tradicionalnog venecuelanskog restorana kreira istinski društveni prostor, a ne didaktički izložbeni prostor. Na sličan način stanovnici Tore Davida osmislili su niz zajedničkih prostora – za sport, slobodno vreme, molitvu, okupljanje...“⁴⁸⁹. To znači da se o vrednosti kafane i kafanskog prostora ipak može govoriti ne samo iz ugla korisnika, već i sa stanovišta umetničke i arhitektonske kritike, kao i kustoskih pogleda na koncepte i pravce razvoja oba ova mišljenja. „Što se mene tiče, ja idem u kafanu. To je neutralno zemljište, netaknuto promenama godišnjih doba, znate, ono takoreći predstavlja izdvojenu i uzvišenu sferu literature, tamo je čovek sposoban samo za otmenije misli...“⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Miljana Zeković u intervjuu u Novom Sadu, 22. avgusta 2012.

⁴⁸⁹ „Tore David/Grand Horizonte: explores an informal and vertical community in Caracas, Venezuela at the 13th International Architectural Exhibition-la Biennale di Venezia“, http://u-tt.arch.ethz.ch/wp-content/uploads/2012/08/GranHorizonte_TorreDavid_VenicePR_Final.pdf, 4. septembar 2012.

⁴⁹⁰ Tomas Man: *Tonio Kreger*, Pripovetke, knjiga I, Matica Srpska, Novi Sad, 1980, str. 231



Iz konkursnog rada „Kafana Srbija“.

VI ZAKLJUČAK

Razvoj oblasti scenskog dizajna i proširenje značenja ovog pojma, kretali su se od isključivog delovanja u okviru pozorišne umetnosti do kreativnog rada van prostora pozorišta u najširem smislu reči. To znači da je, sa jedne strane, scenski dizajn u pozorištu zadržao svoju izvornu logiku, ali je promenio opseg delovanja uključujući nove discipline, sredstva i medije, postajući na taj način proširena scenografija. Sa druge strane, iako u potpunosti oslonjen na upotrebu scenskih sredstava i scenskog načina mišljenja, kao skup vanpozorišnih praksi scenski dizajn uspostavio je sopstvenu logiku i odvojio se od svoje izvorne aplikativne prirode. Naravno, veza između ove dve oblasti stvaralaštva višestruko je aktivna i složena – pozorište je izvršilo nemerljiv uticaj na artikulaciju i razvoj scenskog dizajna kao umetnosti, dok su prakse scenskog dizajna povratno delovale na teatar donoseći mu nove ideje, izražajna sredstva, materijale i tehnologije.

Budući da je izlaskom iz okvira pozorišta ustanovljen kao samostalna umetnička disciplina, scenski dizajn zahteva da budu razmotrene njegove stvarne i potencijalne vrednosti, posebno u razmišljanju o smislu, mestu i funkcijama kustoskih i umetničkih praksi u savremenoj umetnosti i kulturi.

Najočigledniji potencijal scenskog dizajna u društvu koje insistira na spektakularnosti svih aspekata života jeste njegova merkantilna vrednost. Upotreba scenskog dizajna u svrhu napretka tržišta i tržišne ekonomije jasno govori o njegovom komercijalnom, zabavnom i dekorativnom potencijalu koji se nalazi u direktnoj funkciji društva spektakla. Relacija između scenskog dizajna i ekonomije, dakle, nedvosmisljena je i zbog toga je ne možemo zanemariti. Međutim, iako je ova veza organska i izlazi direktno iz sistema proizvodnih i društvenih odnosa, komercijalna upotreba i primena scenskog dizajna ne spadaju u proćavanje ideja i vrednosti kojima je ovo istraživanje posvećeno.

Posmatrajući društvenu ulogu i potencijal scenskog dizajna važno je ponovo naglasiti značaj odnosa između konteksta i dela koja u njemu nastaju, ali ne samo u domenu umetničkog i kustoskog, već i teorijskog i kritičkog rada. Kao hibridna oblast, teorija scenskog dizajna još uvek se nalazi u procesu razvoja, iako je, posebno u vreme velikih društveno-političkih previranja krajem devedesetih godina dvadesetog veka, imala izuzetno veliki uticaj na razvoj kritičkog mišljenja, naročito u poimanju ove discipline kao mogućeg sredstva delovanja protiv danas dominantnih društvenih sistema i vrednosti. Zbog toga je posebno važna potreba za kontinuiranim i sistematskim razvojem ideja na kojima počiva scenski dizajn. Takođe, uspostavljanje teorijske platforme i razvoj kritičkog mišljenja neophodan su preduslov za razumevanje i vrednovanje ove discipline u domenu teorijskog, ali možda još i više u domenu kreativnog delovanja. Zasnovanost kustoskih i umetničkih praksi na važnim društvenim pitanjima (koliko god ona bila lična u odnosu na izbor tema ili sredstava) istovremeno označava i postupak umetničkog stvaranja unutar društvenog konteksta, ali i uprkos njemu. U tom smislu, subverzivni potencijal scenskog dizajna predstavlja važnu odliku ove discipline.

Posmatran kao oblik preispitivanja postojećeg društvenog okruženja, ali i potencijala za kreiranje novih životnih modela, scenski dizajn kao lični kreativni čin označava i otklon ili izmeštanje iz svega što je opšteprihvaćeno, pasivno, očekivano i nedvosmisleno. Način na koji je taj otklon moguće ostvariti jeste izuzimanje iz društvenog sistema vrednosti i zalaganje za sopstvene ideje putem individualnog umetničkog čina – koristeći upravo sredstva na kojima društvo počiva. U tom smislu, scenski dizajn poseduje i ideološke vrednosti i potencijale.

Suštinski oslonac za razvoj ovakve ideologije nalazi se u sistemu obrazovanja. Konkretno, u našoj sredini prvu fazu razvoja scenskog dizajna kao specifičnog ideološkog sistema, svakako, predstavlja program postdiplomskih studija scenskog dizajna na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Važan zadatak ovog programa bio je formiranje generacije nastavnika koji će, kroz sopstveno

teorijsko, umetničko, obrazovno i javno delovanje, nastaviti istraživanje svih problemskih pitanja vezanih za ovu disciplinu. Tako je, zahvaljujući angažmanu nekadašnjih studenata scenskog dizajna koji su u svojim uobičajenim profesionalnim domenima započeli primenu stečenih iskustava i metodologija u okviru drugih studijskih programa u različitim školama i u različitim sredinama (profesionalnim i geografskim), vremenom formiran novi prostor za razmenu ideja i njihov uticaj. Raznolikost institucija, nivoa studiranja i smerova na kojima je scenski dizajn primenjivan kao metod samo dodatno ilustruje obrazovni potencijal ove discipline – od nastave arhitekture, preko pozorišne režije, glume, fotografije i dizajna u najširem smislu reči, do menadžmenta u kulturi, umetnosti i medijima⁴⁹¹. Ovaj proces odvijao se uporedo sa već postojećim delovanjem nastavnika koji su se i ranije bavili primenom metodologije scenskog dizajna u nastavi na drugim predmetima. Tokom godina, ukupni rezultati studenata nastalih u ovakvim procesima rada postali su relevantni, ali i prepoznatljivi kao dela scenskog dizajna, što je dodatno podstaklo uspostavljanje ove discipline kao posebne umetnosti. Sa druge strane, mnogo je značajnije što su ti rezultati generisali potrebu za ponovnom pojavom i razvojem studijskih programa u ovoj oblasti, sada na svim akademskim nivoima. Tako su prvi put u obrazovni sistem Srbije uvedeni programi koji su, osim ka kustoskim i umetničkim praksama i teoriji, usmereni i ka profesionalnom delovanju u domenu scenske, ali i kulturne produkcije u celini⁴⁹². Ako imamo u vidu okolnosti i prirodu okruženja u kome je scenski dizajn nastao – kao kritička, ali i konstruktivna reakcija na profesionalni,

⁴⁹¹ Od 2005. godine, scenski dizajn kao metod primenjivan je na drugim studijskim programima: Marina Radulj koristila ga je u nastavi arhitekture na Arhitektonsko-građevinskom fakultetu u Banjaluci, kao i Miljana Zeković, Tatjana Babić i Višnja Žugić na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu; zatim, Danijela Dimitrovska na Fakultetu dramskih umetnosti u Skoplju, na studijama pozorišne režije, kao i Dina Radoman na Novoj akademiji umetnosti u Beogradu na studijama fotografije, pozorišne režije i glume. U nastavi menadžmenta u kulturi scenski dizajn koristile su Mija David i Romana Bošković na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a ja sam ga primenjivala na skoro svim studijskim programima u okviru kojih sam držala nastavu – na master programu Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu koji pohađaju studenti svih smerova, Akademiji lepih umetnosti u okviru nastave menadžmenta u kulturi i medijima, kao i na Fakultetu tehničkih nauka u okviru nastave teorije arhitekture na doktorskim studijama.

⁴⁹² Od 2013/2014. školske godine, scenski dizajn biće moguće studirati na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu, na Departmanu za arhitekturu, i to na sva tri obrazovna nivoa – osnovnim akademskim studijama pod nazivom „Scenska arhitektura, tehnika i dizajn“, master umetničkim studijama pod nazivom „Scenska arhitektura i dizajn“, i doktorskim umetničkim studijama pod nazivom „Scenski dizajn“.

obrazovni, društveni i ideološki kontekst Srbije devedestih godina prošlog veka – ovakav ishod treba posebno naglasiti i vrednovati. U tom smislu, uvođenje osnovnih akademskih studija scenske arhitekture, tehnike i dizajna može se smatrati zaključenjem dugog i složenog puta započetog u Justatu početkom devedesetih godina prošlog veka. Istovremeno, ovaj program predstavlja i platformu za otvaranje novih stvaralačkih prostora scenskog dizajna – u profesionalnoj scenskoj produkciji, umetničkom stvaralaštvu, obrazovanju i kulturi Srbije, kao i regiona nekadašnje Jugoslavije.

Razvoj scenskog dizajna van kreativnog prostora pozorišta omogućio je i ustanovljavanje tri njegove ključne karakteristike zahvaljujući kojima su kustoske i umetničke prakse scenskog dizajna postale specifična oblast umetničkog delovanja.

Prva karakteristika odnosi se na višemedijsku prirodu scenskog dizajna, drugim rečima, na logiku upotrebe i eksploatacije različitih medijskih linija preuzetu, naravno, iz pozorišne umetnosti. U radovima u oblasti scenskog dizajna dolazi do daljeg, radikalnog razvoja ovakvog pristupa, uz upotrebu svih raspoloživih medija, tehnoloških postupaka i izražajnih sredstava – bez obzira na njihovu (preovlađujuću) pripadnost pojedinim umetničkim disciplinama. Na taj način bivaju prekoračene sve već ustanovljene medijske granice i umetničke klasifikacije i tipologije. Scenski dizajn zato podrazumeva širok spektar pristupa i stvaralačkih metoda čijom primenom nastaju dela koja mogu biti identifikovana kao autentična i autorska i koja, u odnosu na ideju, sadržaj i umetnička i tehnička sredstva realizacije, ne podležu nužno jasnim određenjima medija i umetničkih disciplina. Čak i ukoliko ih je moguće svrstati prema određenim kriterijumima, svrstavanje i klasifikovanje nije zasnovano na svesnoj nameri i nije prevashodni cilj. U ovakvom razumevanju scenskog dizajna moguće je prepoznati sličnosti sa teorijskim određenjima niza pojmova kojima se na različite, ali srodne načine, definišu i tumače dela nastala ukrštanjem, mešanjem ili preklapanjem različitih medija, kao što su *cross-over*, višemedijska, transmedijska, sintezijska ili *mixed-*

media umetnost. Posebnost scenskog dizajna, međutim, ogleda se u ideji o kontekstualnom delu čija su sredstava realizacije prevashodno scenska, a čiji potencijal leži u uspostavljanju specifičnog, aktivnog (pa i interaktivnog) prostora i odnosa sa publikom.

Druga odlika scenskog dizajna počiva na primarnoj potrebi za uspostavljanjem i artikulacijom prostora umetničkog događaja. U tom smislu, scenski dizajn bezuslovno podrazumeva uključivanje prostora u proces umetničkog stvaralaštva. Prostor ovde može biti posmatran kao pretpostavka, podsticaj, izražajno sredstvo ili konačan ishod umetnosti. Drugim rečima, ne može se govoriti o delu scenskog dizajna ukoliko ono ne podrazumeva aktivan i stvaralački odnos prema prostoru.

Treća karakteristika scenskog dizajna vezana je za ustanovljavanje posebnog odnosa između dela i gledaoca, različitog od onog na kome počiva pozorište. Ranije sam već naglasila svoje uverenje da je osnovna pretpostavka pozorišta danas postojanje prećutne, ali nedvosmislene saglasnosti između izvođača i gledalaca da se radi o pozorišnom činu. Suštinski, ovu relaciju shvatam kao konvenciju četvrtog zida pri čemu taj element ne vidim kao sredstvo za razgraničenje prostora pozorišta, već pozorništih odnosa. U modernom pozorištu, četvrti zid kao jedna od osnovnih tema preispitivanja karaktera prostornih odnosa, dovođen je mnogo puta u pitanje. Ni jedan od ovih pokušaja, međutim, nije promenio prirodu relacija koje vladaju unutar pozorišne predstave. Naprotiv, svi pokušaji da se modifikacijom ili razbijanjem uobičajenih konfiguracija scensko-gledališnog prostora promeni način izgradnje pozorišnog doživljaja okončani su na formalnom planu. Uzrok tome vidim u činjenici da je konvencija četvrtog zida ostala jedina odlika pozorišta koja ga danas odvajava od svih drugih umetnosti. Tu činjenicu ne dovodi u pitanje ni potreba ili mogućnost da izvođač uđe u gledalište, da gledaoci budu smešteni ili izvedeni na pozornicu ili, možda, da bude upotrebljen neki drugi način razbijanja ili integracije scensko-gledališnog prostora. Ključna odlika praksi scenskog dizajna jeste upravo

mogućnost dovođenja u pitanje, pa i poništavanje ove konvencije, drugim rečima, uspostavljanje potpuno drugačijeg, višestukog odnosa između posmatrača i posmatranog. U scenskom dizajnu biva ustanovljen gotovo beskonačan broj mogućnosti za nastanak specifične ravnoteže između uloge gledaoca i uloge izvođača, i to za svakog učesnika pojedinačno. Gledalac, tako, može da se nađe u poziciji svesnog ili nesvesnog aktera događaja, da bude deo kolektiva ili da sa delom budem sam, ili da preuzme bilo koju drugu ulogu, isto kao i izvođač. Moguća je, dakle, potpuna relativizacija svih uloga kao i vrste angažmana koji je svako od učesnika izabrao – scenski dizajn, tako, ne samo da u potpunosti dovodi u pitanje odnos izvođača i gledaoca, već i relativizuje njihove funkcije. U takvom procesu javlja se potreba za aktivnim gledaocem, ne u odnosu na izražajna sredstva, već u odnosu na logiku percepcije i recepcije dela, a zatim i njegovog daljeg postojanja, omogućavajući scenskom dizajnu da postane otvoreni model za umetničko istraživanje i delovanje.

I konačno, posmatran u celini, scenski dizajn predstavlja oblast interdisciplinarnog stvaralaštva koja obuhvata promišljanje, artikulaciju, realizaciju i prezentaciju prostora scenskog događaja. Kao umetnička i kustoska disciplina može obuhvatiti i kreaciju samog događaja. Takođe, delo iz oblasti scenskog dizajna može imati i performativno dejstvo po sebi. Shodno tome, svako umetničko ostvarenje koje obuhvata promišljanje, artikulaciju, realizaciju ili predstavljanje scenskog prostora može biti posmatrano kao delo iz oblasti scenskog dizajna.

VII LITERATURA I IZVORI

Knjige i katalogi

1. Aristotel: O pesničkoj umetnosti, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1966.
2. Arns, Inke: IrwinRetroprincip, Muzej savremene umetnosti (suizdavač), Beograd, 2004.
3. Aronson, Arnold (ed): The Disappearing Stage - reflections on the 2011 Prague Quadrennial, Arts and Theatre Institute, Prague, 2012.
4. Atelje 212: Premladi za pedesete, Beograd, 2006.
5. Bal, Fransis: Moć medija, Clio, Beograd, 1997.
6. Bart, Rolan: Svetla komora – nota o fotografiji, Rad, Beograd, 2004.
7. Bašlar, Gaston: Poetika prostora, Alef Gradac, Čačak, 2005.
8. Baugh, Christopher: Theatre Performance and Technology: the Development of Scenography in the Twentieth Century, MPS, Portland, Oregon, USA, 2005.
9. Benjamin, Valter: Eseji, Nolit, Beograd, 1974.
10. Bihalji Merin, Oto: Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti, Prosveta, Beograd, 1965.
11. BITEF: katalogi, Beograd, 1967-2007.
12. Blede, Mirjam: Nađove grobnice, Clio, Beograd, 2007.
13. Bogdanović, Bogdan: Ukleti neimar, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2011.
14. Bogdanović, Bogdan: Gradoslovar, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
15. Bogdanović, Bogdan: Krv i glib, Helsinški odbor za ljudska prava, Beograd, 2001.
16. Bordijar, Žan: Simulakrumi i simulcija, Svetovi, Novi Sad, 1991.
17. Bordijar, Žan: Ogledalo proizvodnje, Anarhija/Blok 45, Beograd, 2011.
18. Brejzek, Thea (ed): Expanding Scenography: On the Authoring of Space, The Arts and Theatre Institute, Prag, 2011.

19. Bruk, Piter: Prazan prostor, Laris, Beograd, 1995.
20. Bruk, Piter: Otvorena vrata, Clio, Beograd, 2006.
21. Burdije, Pjer: Narcisovo ogledalo, Clio, Beograd, 2000.
22. Carlson, Marvin: Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture, Cornell University Press, Ithaca, 1993.
23. Crampen, Martin: Meaning in the urban environment, Pion, London, 1979.
24. Cullen, Gordon: Gradski pejzaž, Građevinska knjiga, Beograd, bez godine izdanja
25. Čomski, Noam: Propaganda i javno mnjenje, Rubikon, Novi Sad, 2006.
26. Čupić, Čedomir (urednik): Duh vedrine – kultura protesta, Agora, Beograd, 1998.
27. Ćosić, Bora: Mixed Media, Izdanje autora, Beograd, 1970.
28. Dadić Dinulović, Tatjana: Srbija: moj slučaj - nova evropska generacija, Beograd, Clio i Britanski savet, 2008.
29. David, Mia i Dadić Dinulović, Tatjana: Radna biografija - scenski prostori Radivoje Dinulovića, Scen, Fakultet tehničkih nauka i Clio, Novi Sad/Beograd, 2010.
30. Davis, Tony: Stage design, Roto Vision SA, Hove, 2001.
31. Debor, Gi: Društvo spektakla, Blok 45, Beograd, 2003.
32. Dillon, Janette: Architecture, Court and City 1595-1610: Drama and Social Space in London, CUP, Cambridge, 2000.
33. Dinulović, Radivoje: Arhitektura pozorišta XX veka, Clio, Beograd, 2009.
34. Dinulović, Radivoje: Struktura scenske slike (skripta), Grupa za scenski dizajn, Interdisciplinarne postdiplomske studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
35. Dinulović, Radivoje i Aleksandar Brkić (urednici): Teatar, politika grad/Studija slučaja: Beograd, YUSTAT, Beograd, 2007.
36. Dinulović, Radivoje; Konstantinović, Dragana i Zeković, Miljana (urednici): Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji, Departman za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2011.

37. Divinjo, Žan: Sociologija pozorišta (kolektivne senke), BIGZ, Beograd, 1978.
38. Dragičević-Šešić, Milena i Sanjin Dragojević: Interkulturalna medijacija na Balkanu, GIK „Oko“, Sarajevo, 2004.
39. Dragičević-Šešić, Milena i Branimir Stojković: Kultura, menadžment, animacija, marketing, Clio, Beograd, 2003.
40. Dragičević-Šešić, Milena i Irena Šentevska (urednice): Urbani spektakl, Clio i YUSTAT, Beograd, 2000.
41. Đerić, Gordana: Pr(a)vo lice množine - kolektivno samopoimanje predstavljanje: mitovi, karakteri, mentalne mape, stereotipi, Institut za filozofiju i društvenu teoriju i I.P. Filip Višnjić, Beograd, 2005.
42. Đukić Dojčinović, Vesna: Kulturni turizam, Clio, Beograd, 2005.
43. Dženks, Čarls: Moderni pokreti u arhitekturi, IRO Građevinska knjiga, Beograd, 1982.
44. Dženks, Čarls: Jezik postmoderne arhitekture, Vuk Karadžić, Beograd, 1985.
45. Dženks, Čarls: Nova paradigma u arhitekturi, Orion Art, Beograd, 2007
46. Eko, Umberto: Kultura, Informacija, komunikacija, Nolit, Beograd, 1973.
47. Elin, Nan: Postmoderni urbanizam, Orion Art, Beograd, 2004.
48. Encyclopaedia Britannica 1994-2001: CD ROM izdanje, Njujork, 2001.
49. Expeditio: Evropska gradska povelja: vraćanje gradskih ulica ljudima, Kotor, 2005.
50. Fajf, Nikolas (priređivač): Prizori ulice, Clio, Beograd, 2002.
51. Fidler, Rodžer: Mediamorphosis, Clio, Beograd, 2004.
52. Fielding, Eric and McKinnon, Peter: World Scenography 1975-1990, OISTAT, 2012.
53. Fisk, Džon: Popularna kultura, Clio, Beograd, 2001.
54. Fraser, Neil: Lighting and Sound, London, Phaidon, 1999.
55. Frempton, Kenet: Moderna arhitektura: kritička istorija, Orion Art, Beograd, 2004.

56. Fürstenberg, Adelina von. Ed: Marina Abramović – Balkan Epic, Skira Editore/Hangar Biocca, Milano, 2006.
57. Gaković, Stanko i drugi: Paštrovska kuća, Beograd projekt, Beograd, 1979.
58. Garber, Marjorie, Jann Matlock and Rebecca L. Walkowitz: Media spectacles, Routledge, New York and London, 1993.
59. Gardner, Carl and Raphael Molony: Light: Re-interpreting Architecture, Roto Vision SA, Hove, 2001.
60. Gavela, Branko: Glumac i kazalište, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967.
61. Geografija sećanja i zaborava, specijalno tematski dodatak časopisa „Nova misao“, IU Misao, Novi Sad, 212.
62. Georgijevski, Ljubiša: Ontologija pozorišta, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1987.
63. Glumac, Slobodan (izabrao i sastavio): Andrićev azbučnik: iskustva, zapažanja i misli, Matica Srpska, Novi Sad, 1975.
64. Ginter, Anders: Svet kao fantom i matrica, Prometej, Novi Sad, 1996.
65. Gloman, Chuck and Napoli, Rob: Scenic Design and Lighting Techniques – A Basic Guide to Theatre, Focal Press, Burlington, USA, 2007.
66. Gobe, Mark: Emocionalno brendiranje, Massmedia International, Beograd, 2006.
67. Goffman, Erving: The Presentation of Self in Everyday Life, University of Edinburgh, Edinburg, 1956.
68. Goldberg, RoseLee: Performance Art: From Futurism to the Present, Thames & Hudson, London, 2011.
69. Gössel, Peter and Gabriele Leuthäuser: Architecture in the twentieth century, Taschen, UK, 2001.
70. Gran Teatro La Fenice: Evergreen, Padova, 1997.
71. Grau, Oliver: Virtual Art – from Illusion to Immersion, The MIT Press, Cambridge (USA)/London (UK), 2003.
72. Griffiths, Trevor R. Consultant Ed: Stagecraft - The Complete Guide to Theatrical Practice, Phaidon, London, 1992.

73. Gruden, Maida i Prohaska, Mara (kustosi): Dislokacije – utopisjki prostor(i), Maramaida, Beograd, 2005.
74. Halprin, Lorens: Gradovi, Građevinska knjiga, Beograd, 1973.
75. Harvud, Ronald: Istorija pozorišta, Clio, Beograd, 1998.
76. Hauard, Pamela: Šta je scenografija, Clio, Beograd, 2002.
77. Hill, Liz, Catherine O'Sullivan and Terry O'Sullivan: Creative Art Marketing, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford, 2003.
78. Hočevar, Meta: Prostori igre, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2003.
79. Hoking, Stiven: Kratka povest vremena, Alnari, Beograd, 2002.
80. Hvala Raši Todosijeviću, katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002.
81. Ibersfeld, An: Čitanje pozorišta, Biblioteka Zodijak, Beograd, 1982.
82. Izenour, George C: Theater Design , Yale University Press, New Haven and London, 1996.
83. Izenour, George C: Theater Technology, Yale University Press, New Haven and London, 1996.
84. Jeffrey, Ian: Photography: a Concise History, Tames and Hudson, London, 1981.
85. Jevremović, Zorica: Semiološki krugovi, Institut za film, Beograd; Prometej, Novi Sad, 2001.
86. Justat i Muzej primenjenih umetnosti: Bijenale scenskog dizajna, katalogi (I-VI), Beograd, 1997-2006.
87. Justat: Spektakl, grad, identitet, Zbornik radova, Beograd, 1996.
88. Justat: Balkanski gradovi kao pozornice kraja 20. veka, Knjiga izvoda, Beograd, 2000.
89. Kaldor, Andras: Great Opera Houses: Masterpieces of Architecture, Antique Collector's Club, Woodbridge, 1996.
90. Kaye, Nick: Site-specific art: performance, place and documentation, Routledge, London, 2007.
91. Kiš, Danilo: Grobnica za Borisa Davidoviča, BIGZ, Beograd, 1979.

92. Kolundžija, Dorijan: katalog izložbe „Izmeštanje“, S.Cen i KIOSK, Beograd, 2011.
93. Kon, Žan: Estetika komunikacije, Clio, Beograd, 2001.
94. Krétakör: Krízis/Crisis – A Trilógia/The Trilogy, Krétakör Foundation, Budapest, 2011.
95. Kuksa, Iryna: Scenography and New Media Technologies - History, Educational Applications and Visualization Techniques, University of Warwick, Warwick, UK, 2007.
96. Kuljić, Todor: Kultura sećanja, Čigoja štampa, Beograd, 2006.
97. Kulturni centar Beograda: Noć nam prija, katalog 51. Oktobarskog salona, KCB, Beograd, 2010.
98. Kulturni centar Beograda: Gud lajf – fizički narativi i prostorne imaginacije, katalog 53. Oktobarskog salona, KCB, Beograd, 2012.
99. Kulturni centar Novog Sada: Infant, katalog 39. internacionalnog festivala alternativnog i novog teatra, KCNS, Novi Sad, 2012.
100. Le Korbizije: Ka pravoj arhitekturi, Građevinska knjiga, Beograd, 1977.
101. Leacroft, Helen and Richard: Theatre and Playhouse: An illustrated survey of theatre building from Ancient Greece to the present day; Methuen, London and New York, 1984.
102. Legin, Katja: Anton Pavlovič Čehov – Galeb, program predstave, SNP, Novi Sad, 2012.
103. Lotker, Sodja i Černá, Martina (ed): Intersection – intimacy and spectacle, The Arts and Theatre Institute, Prag, 2011.
104. Lotker, Sodja: Raskršće: između intimnosti i spektakla – FarockilVon Brandenburg|Kaluderović, Katalog izložbe, 80/10, Beograd, 2012.
105. Lu, Erlend: *Dopler*, Geopoetika, Beograd, 2006.
106. Lukač, Đerđ: Istorija razvoja moderne drame, Nolit, Beograd, 1978.
107. Lynch, Kevin: The Image of the City, Cambridge (Massachusetts), The M.I.T. Press, 1960.
108. Mackintosh, Ian: Architecture, Actor and Audience, Routledge, London, 1993.

109. Majnhajm, Karl: Ideologija i utopija, Jesenski i Turk, Zagreb, 2007.
110. Man, Tomas: Pripovetke, knjiga I, Matica srpska, Novi Sad, 1980.
111. Mannoni, Laurent, Werner Nekes & Marina Warner: Eyes, Lies and Illusions, Hayward Gallery in association with Lund Humphries, London, 2004.
112. Matvejević, Predrag: Razgovori sa Krležom, BIGZ, Beograd, 1987.
113. Maryona, Daniel: Conceptual art, Taschen, 2006.
114. McAuley, Gay: Space in Performance – making meaning in the theatre, University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, USA, 1999.
115. McCahill, Michael i Clive Norris: "CCTV in London", On the Threshold of Urban Panopticon: Analysing the Employment of CCTV in European Cities and Assising its Social and Political Impacts, 5th Framework Programme of the European Commision, 2002.
116. McKinney, Joslin and Butterworth, Philip: Cambridge Introduction to Scenography, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 2009.
117. McKinney, Michael: City Stages – Theatre and Urban Space in a Global City, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, Canada, 2007.
118. Merleau-Ponty, Maurice: Fenomenologija percepcije, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978. Milanović, Olga: Beogradska scenografija i kostimografija 1868-1941, Muzej pozorišne umetnosti Srbije i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1983.
119. Milić, Novica: Predavanja o čitanju, Narodna knjiga, Beograd, 2000.
120. Milić-Aleksić, Maja et. al: Konkursni rad za idejno rešenje Spomen kompleksa 1991-1996. u Banja Luci, katalog izložbe radova, Banja Luka, 2008.
121. Milićević, Ognjenka (ur): Prostor-dramsko lice, Zbornik radova, Sterijino pozorije, Novi Sad, 1980.
122. Miočinović, Mirjana: Moderna teorija drame, Nolit, Beograd, 1981.
123. Mitchel, W. J. T: Iconology - Image, Text, Ideology, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986.

124. Montenegrin Eco-Lab: Interfaces between Architecture and the Environment, Pavillion of Serbia and Montenegro, Republic of Montenegro, 2004.
125. Moore, Rowan: Vertigo - the strange new world of the contemporary city, Laurence King Publishing, London, 1999.
126. Moren, Edgar: Duh vremena: esej o masovnoj kulturi, Kultura, Beograd, 1967.
127. Moren, Edgar: Film ili čovek iz mašte: antropološki esej, Institut za film, Beograd, 1967.
128. Morley, Simon: Writing on the Wall - Word and Image in Modern Art, Thames and Hudson, London, 2005.
129. Morrison, William: Broadway Theatres - History and Architecture, Dover Publications, Mineola, 1999.
130. Mukaržovski, Jan: Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike, Nolit, Beograd, 1986.
131. Mulryne, Ronnie and Margaret Shewring: Making Space for Theatre: British Architecture and Theatre since 1958, Mulryne and Shewring, Stratford-upon-Avon, 1995.
132. Norberg-Šulc, Kristijan: Egzistencija, prostor i arhitektura, Građevinska knjiga, Beograd, 1999.
133. Odey, Alison and White, Christine (eds): The Potentials of Spaces – The Theory and Practice of Scenography and Performance, Intellect, Bristol (UK)/Portland (USA), 2006.
134. OISTAT History and Theory Commission: Still Point, Turning World: Scenographic Reflections, Proposals and Provocations, Book of abstracts, OISTAT and DAMU, Prag, 2011.
135. Parker, J. Henry: Classic Dictionary of Architecture: a Concise Glossary of Terms, New Orchard Editions, Dorset, 1986.
136. Parker, W. Oren i R. Craig Wolf: Scene Design and Stage Lighting, Harcourt Brace College Publishers, Orlando, 1996.

137. Pavić, Branko, Dragan Jelenković i Milorad Mladenović: Audio-vizuelna istraživanja 1994-2004, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, 2008.
138. Pevsner, Nikolaus: A History of Building Types, Thames and Hudson, London, 1986.
139. Penson, Danijel: Arhitektura i moderna, Clio, Beograd, 2001.
140. Popović Srđa, Andrej Milivojević i Slobodan Đinović: Nenasilna borba u 50 tačaka: strateški pristup svakodnevnoj taktici, Samizdat, Beograd, 2007.
141. Pevsner, Nikolaus: A History of Building Types, Thames and Hudson, London, 1986.
142. Pisani, Mario (urednik): I luogi dello spettacolo, Officina Edizioni, Rim, 1989.
143. Popović, Srđa; Milivojević, Andrej i Đinović, Slobodan: Nenasilna borba u 50 tačaka, Samizdat, Beograd, 2007.
144. Popović-Radović, Mirjana: Poetika svakodnevnog, Prometej, Novi Sad, 2000.
145. Prague Quadrennial of Performance and Design, The Arts and Theatre Institute, Prag, 2011.
146. Prosperov Novak, Slobodan: Planeta Držić, Cekade, Zagreb, 1984.
147. Ptáčkova, Věra: A Mirror of World Theatre, Theatre Institute, Prague, 1995.
148. „Putujuće pozorište Šopalović“, program predstave, Atelje 212, Beograd, 2007.
149. Radović, Ranko: Forma grada: osnove, teorija i praksa, Orion Art, Beograd, 2005.
150. Radović, Ranko: Fizička struktura grada, IAUS, Beograd, 1972.
151. Radović, Ranko: Nova antologija kuća, Građevinska knjiga, Beograd, 2001.
152. Radović, Ranko: Savremena arhitektura – između stalnosti i promena ideja i oblika, Fakultet tehničkih nauka i Stylos, Novi Sad, 1998.
153. Radović, Ranko: Stari vrt i novi kavez, Stylos, Novi Sad, 2005.
154. Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986.

155. Rockwell, David and Bruce Mau: Spectacle, Phaidon Press Ltd, London, 2006.
156. Rokem, Freddie: Performing History - Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre, University of Iowa Press, 2000.
157. Rosi, Aldo: Arhitektura grada, Građevinska knjiga, Beograd, 1996.
158. Rossi, Aldo: Architetture 1959-1987, Electa, Milano, 1993.
159. Scen: Theatre space after 20th century (Prostor pozorišta nakon 20. veka), Elektronska publikacija, Novi Sad, 2012.
160. Scen: Scene design – between profession, art and ideology (Scenski dizajn – između profesije, umetnosti i ideologije), Elektronska publikacija, Novi Sad, 2013.
161. Schacter, Daniel L: Searching for Memory - the Brain, the Mind and the Past, Harvard University Press, New York, 1996.
162. Schacter, Daniel L: The seven sins of memory, Houghton Mifflin Company, Boston/New York, 2001.
163. Schacter, Daniel L: Memory distortion – how minds, brains and societies reconstruct the past, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.
164. Simonson, Lee: The Stage is Set, Theatre Arts Books, New York, 1970.
165. Simović, Ljubomir: Drame, Stubovi kulture, Beograd, 1999.
166. Soros centar: Scene pogleda/The Gaze Scenes, katalog godišnje izložbe Soros centra za savremenu umetnost-Beograd, Paviljon Veljković, Cinema Rex, Beograd, 2-15. oktobar 1995.
167. Steele, James: Theatre Builders, Academy Editions, Chichester, 1996.
168. Stojanović, Dubravka: Ulje na vodi: ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije, Peščanik, Beograd, 2010.
169. Summerson, John: The Classical Language of Architecture, Thames and Hudson, London, 1985.
170. Šekner, Ričard: Ka postmodernom pozorištu, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.

171. Šuvaković, Miodrag: Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije, SANU/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999
172. Šuvaković, Miodrag: Pojmovnik teorije umetnosti, Orion Art, Beograd, 2011.
173. Tarkovski, Andrej: Vajanje u vremenu, Anonim, Beograd, 1999.
174. Theatre Design Umbrella: Make Space! Design for Theatre and Alternative Spaces, London, 1994.
175. Theatre Space After 20th Century, Zbornik apstrakata međunarodne konferencije, Scen, FTN i Narodno pozorište Užice, Novi Sad, 2011.
176. Todorović, Aleksandar Luj: Umetnost i tehnologije komunikacije, Clio, Beograd, 2009.
177. Todorović, Jelena: O ogledalima, ružama i ništavilu, Clio, Beograd, 2012.
178. Tojić, Katarina i Simu, Marijana (ur): Biti_izvan – ka redefinisaju kulturnog identiteta Srbije, Kulturklammer, Beograd, 2010.
179. Venturi, Robert: Složenosti i protivurečnosti u arhitekturi, Građevinska knjiga, Beograd, 1983.
180. Venturi, Robert, Deniz Skot Braun i Stiven Ajzenur: Pouke Las vegasa: zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme, IRO Građevinska knjiga, Beograd, 1988.
181. Westwood, Sallie and Williams, John (eds): Imagining Cities – scripts, signs, memories, Routledge, London/New York, 1997.
182. Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti: 4, FDU, Beograd, 2000.
183. Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti: 8-9, FDU, Beograd, 2006.
184. Zite, Kamilo: Umetničko oblikovanje gradova, Građevniska knjiga, Beograd, 2004.
185. Zontag, Suzan: Eseji o fotografiji, Radionica SIC, Beograd, 1982.
186. Žarevac, Dragana: Efemerni memorijal, katalog izložbe KCB, Beograd, 2008.
187. Žižek, Slavoj: The Spectre of Ideology, Blackwell, Oxford, UK, 1999.
188. Žižek, Slavoj (ed): Mapping Ideology, Verso, London/New York, 1994.

Doktorske disertacije, magistarske teze i seminarski radovi

189. Amidžić, Isidora: Zgrada Generalštaba – višemedijska scenska instalacija, pisano obrazloženje doktorskog umetničkog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2012.
190. Bajić, Milica: Analitičke razlike fizičkih i virtuelnih manifestovanja prostora u umetnosti, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2010.
191. Bošković, Romana: Konstrukcija događaja – prostorna intervencija, pisano obrazloženje doktorskog umetničkog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2010.
192. Brkić, Aleksandar: ENOLAVATAR – ispitivanje odnosa umetnosti i manipulacije u virtuelnom i realnom prostoru, pisano obrazloženje magistarskog umetničkog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2009/2010.
193. Dadić Dinulović, Tatjana: Pogled kroz prozor, pisano obrazloženje umetničkog magistarskog rada na Grupi za scenski dizajn, Beograd, 2006.
194. Dadić Dinulović, Tatjana: Teorija izlaganja i predstavljanja - Izlog pozorišta i izlog kao pozorište (fasada pozorišne kuće u komunikaciji sa gradom i scenska sredstva u izlozima Beograda), magistarski rad na Grupi za teoriju umetnosti i medija, Beograd, 2007.
195. Dadić Dinulović, Tatjana: Izlog pozorišta Šopalović – promotivni scenski događaj, pisano obrazloženje doktorskog umetničkog rada, na Grupi za scenski dizajn, Beograd, 2008.
196. David, Mia: Izgubljeni, pisano obrazloženje doktorskog umetničkog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2009.
197. David Zarić, Mia: Peep Show, pisano obrazloženje umetničkog magistarskog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2007.

198. Janežič, Tomi: „Imaginacija u prostoru – prostor u imaginaciji: upotreba starodobnih i novodobnih stvaralačkih tehnika glumačke igre, njezini izvori i potencijali“, prijava umetničkog doktorskog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2007.
199. Knez, Ivana: Privremena arhitektura kao kritičko promišljanje urbanog prostora – Ured na otvorenom/Otvoreni ured, pisano obrazloženje umetničkog doktorskog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2011.
200. Maksimović, Zoran: Sinhreza, pisano obrazloženje doktorskog umetničkog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2010.
201. Milićević, Slađana: Granični prostor kao funkcija realnog, seminarski rad na doktorskim studijama Arhitekture i urbanizma, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2011.
202. Radulj, Marina: 4,5 D BA(O)SNA: ambijentalni scenski događaj, pisano obrazloženje doktorskog umetničkog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2011.
203. Radulj, Marina: OSTRVO.lab ©, seminarski rad, Grupa za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2007.
204. Šentevska, Irena: Shopping & Gazing - promotivna kampanja za Peto bijenale scenskog dizajna", pisano obrazloženje umetničkog magistarskog rada na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2004.
205. Šentevska, Irena: Swinging 90's: scenski dizajn u Srbiji 1990-2000, magistarski rad na Grupi za teoriju umetnosti i medija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2008, elektronska verzija
206. Zeković, Miljana: „Ovo je to! (THIS IS IT!) mikrokosmos sadašnjeg trenutka – vladavina svetom kroz svest podanika, Seminarski rad, Doktorske studije, Departman za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2011.
207. Zeković, Miljana: „Efemerna arhitektura kao granični prostor umetnosti“, rukopis doktorske teze, Departman za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2012 –

208. Zeković, Miljana: „Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora umetnosti“, prijav kvalifikacionog ispita na doktorskim studijama, Departman za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 2013.

Tekstovi iz periodike, novinski članci i internet stranice

209. Altise, Luj: „Ideologija i ideološki državni aparati“, http://ebibliotekasocommunitas.files.wordpress.com/2010/05/altiser_ideologija-i-ideoloski-aparati-drzave.pdf
210. Anderson, Jack: Dance – Bauhaus design by Oscar Schlemmer, <http://www.nytimes.com/1984/01/22/arts/dance-bauhaus-design-by-oskar-schlemmer.html>
211. Andrić, Ivo: „O priči i pričanju“, govor povodom dodele Nobelove nagrade za književnost, Stockholm, 1961, http://www.ivoandric.org.rs/html/pricanjeandriceva_riznica_ii.html
212. Barbican Estate Office: Residents’ Information Pack, <http://www.cityoflondon.gov.uk/services/housing-and-council-tax/barbican-estate/resident-information/Documents/residents-information-pack.pdf>
213. Baugh, Christopher; Carver, Gavin and Fergusson, Cat: „Gordon Craig and ‘Improvements in Stage Scenery’, 1910“, Scenography International, Issue 1 – New Departures, <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Artigos/Gordon%20Craig.pdf>
214. Benedikt, Rudolf: „Kris Edvard u Beogradu“, Kvart, br. 15, Kvartovi, Beograd, 2009.
215. Bijenale arhitekture u Veneciji, <http://www.labiennale.org/en/architecture/history/1.html?back=true>
216. Blagojević, Ljiljana: „Postmodernity in Belgrade architecture“, Spatium broj 25, Beograd, 2011.

217. Block, Dick: „In memoriam - W. Oren Parker“, <http://sightlines.usitt.org/archive/v47/n04/stories/Memoriamparker.html>
218. Bobić, Miloš: „Izlog“, Vreme br. 685, 19. februar 2004, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=368738>
219. Botić, Matko: „Ovo (ni)je Čehov!“, <http://www.snp.org.rs/static/zagreb/ovo%20ni%20je%20cehov.html>
220. Centar za arhitekturu i urbanizam: Lokalna studija lokacije „Velji kamen“, http://www.budva.me/opstinabudva/15%20-%20LSL%20Velji%20Kamen/04%20Tekst%20-%20PDF/02%20TEKST%20PLANA%20-%20Velji_kamen.pdf
221. Chipperfield, David: „13th International Architecture Exhibition, Common Ground, <http://www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/chipperfield/>
222. Cvetković, Goran: kritika predstave „Putujuće pozorište Šopalović“, Radio Beograd 2, 30.oktobar 2007.
223. Dadić Dinulović, Tatjana: „Kuća kao ekran: transformacije medijske funkcije u savremenoj arhitekturi“, Kultura br. 125 (Dekodiranje slike), Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2010.
224. Dadić Dinulović, Tatjana: „Savremeni grad kao prostor spektakla: pozornica ili scena“, Kultura br. 126 (Kulture ritmova i spektakla), Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2010, knjiga I
225. Dadić Dinulović, Tatjana: „Izlog pozorišta: medijska funkcija pozorišnih fasada u Beogradu“, Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti br. 17, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2010.
226. Dadić Dinulović, Tatjana: „Izlog kao pozorište“, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, br. 7, MPU, Beograd, 2011.
227. Dadić Dinulović, Tatjana: „Showcase: scene design space“, Zbornik radova Theatre space after 20th century, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad, 2011.

228. Dadić Dinulović, Tatjana: „Scene design as curatorial and artistic practice“, Zbornik radova *Scene design: between profession, art and ideology*, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad, 2012.
229. Dadić Dinulović, Tatjana: „Nađeni, bez prevoda“, Scena, br. 4, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2012.
230. Dadić Dinulović, Tatjana: „Text and Textuality in Scene Design“, Performance Research, Taylor & Francis, Oxon, UK, 2013.
231. Dadić Dinulović, Tatjana; Ristovski, Ljubica i Đuričić, Tijana: „Pozorište na gradilištu: ispitivanje odnosa tradicionalnih i novih vrednosti na primeru pozorišne zgrade u Subotici“, Nasleđe, Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu, Kragujevac, broj 20, 2011.
232. Dadić Dinulović, Tatjana; Dinulović, Radivoje i Ristovski, Ljubica: „Bau – platz – theater in Subotica/Serbien“, Bühnentechnische Rundschau broj 3, Friedrich Berlin Verlag GmbH, Berlin, 2011.
233. David, Mia: Uvodnik prvog broja časopisa „Kvart“, Kvartovi, Beograd, 2008.
234. Dedić, Nikola: „Estetika, komunikacija i teorija recepcije“, Kultura, broj 131, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2011.
235. Dekel, Ayelet: „Facts and Feelings: Dorit Harel“, <http://www.midnighteast.com/mag/?p=7330>
236. Dimitrijević, Nenad: „Zašto je prošlost važna“, oktobar 2005. prema www.pescanik.net, 10. mart 2008.
237. Dimitrijević, Nenad: „Komisija za istinu“, Druga Srbija, Peščanik, www.pescanik.net, 10. mart 2008.
238. Dimitrijević, Nenad: „Ustavna demokratija shvaćena kontekstualno“, Danas, 3. avgust 2006.
239. Dinulović, Radivoje: „Ambijentalne pozornice BITEF-a“, Zbornik FDU broj 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999.
240. Dinulović, Radivoje: „O oblicima oblikovanja“, Scena br. 1-2, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1999.

241. Dinulović, Radivoje: „Scenografija i kostimografija na Sterijinom pozorju od 1956. do 2005“, Teatron, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, i Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2005.
242. Dinulović, Radivoje: „Tipologije pozorišnog prostora“, Zbornik FDU broj 9/10, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2006.
243. Dinulović, Radivoje: „O scenskim prostorima i scenskim slikama grada“, Rukovet, Subotica, 2008.
244. Dinulović, Radivoje: „Javni gradski prostor kao festivalska pozornica“, Dijalog o festivalima (ur. S. Grabovac), Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2008.
245. Dinulović, Radivoje: „Ovo će ubiti ono ili nova tekstualnost arhitektonske forme“, KVART, 2009, www.kvartmagazin.rs/active/sr-latin/home/clanak_params/kv_clk_id/2183.html
246. Dinulović, Radivoje: „Proširena scenografija, ili, Šta je scenski dizajn“, Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2010.
247. Dinulović, Radivoje: „Ideological function of architecture in the society of spectacle“, De Re Aedificatoria, br. 3, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2012.
248. Dinulović, Radivoje: „4,5D BA(O)SNA“ – priča o intimnoj političkoj geografiji Marine Radulj, Prostor, Banja Luka, BiH, 2011.
249. Dinulović, Radivoje i Bošković, Romana: „Proširena scenografija: scenski dizajn od konvencionalnog pozorišta do savremenih umetničkih praksi“, Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti, br. 17, Beograd, FDU, 2010.
250. Dinulović, Radivoje; Zeković, Miljana i Konstantinović, Dragana: „Javni gradski prostor kao pozornica političke drame“, Unapređenje strategije obnove i korišćenja javnih prostora u prostornom i urbanističkom planiranju i projektovanju (ur. Nađa Kurtović Folić), FTN, Novi Sad, 2011.
251. „Dogvil“, Anti Essays, <http://www.antiessays.com/free-essays/73694.html>
252. Dojčinović Nešić, Biljana: „U lavirintu uma: Džojls, Vulfova, Fokner“, Treći program, Radio Beograd, Beograd, zima-proleće 2008, <http://www.radiobeograd.rs/download/Casopis/bdojcinovic.pdf>

253. Flashmobs, Consize Oxford English Dictionary online,
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/flash%2Bmob?q=flash+mb>
254. From, Erih: „Osećanje identiteta – individualnost nasuprot konformizmu gomile“, <http://filozofija.differentia.co.yu/skriptarnica/fromindividualnost.htm>
255. „Gde? Svuda. Bez sopstvene zgrade, NTS će nastupiti u velikim pozorištima, malim pozorištima i prostorima koji nisu pozorište, u Škotskoj i van nje“,
<http://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=s7>
256. Giannachi, Gabriella and Luckhurst, Mary (editors): On Directing: Interviews with Directors, St. Martin's Press, New York, 1999,
<http://books.google.rs/books?id=4gHwUpLngm4C&pg=PA95&dq=about+katie+mitchell+work&hl=sr&sa=X&ei=1PA8T7iFFcOu8gOF49W5CA&ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&q=about%20katie%20mitchell%20work&f=false>
257. Glosar galerije Tejt,
<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=276>
258. Grba, Dejan: „Silikonsko tkanje stvarnosti“,
<http://dejangrba.dyndns.org/publications/sr/magazines/2000-silicon-thread.php>
259. Ideology and Cognition: notes towards a cognitive model of ideological formation, <http://ideologyandcognition.com/?p=17>
260. Internet arhiva Karla Marksa i Fridriha Engelsa,
http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_The_German_Ideology.pdf
261. Intervju Hajnera Gebelsa Dušanu Milojeviću „Kada stvari progovore“, bilten br.14, BITEF, 2008, <http://www.bitef.rs/bilten/bilten14.pdf>
262. Janjušević, Bojana: „Internacionalističko protiv nacionalizma pod maskom žrtve“, <http://www.pozorje.org.yu/scena/scena306/6.htm>, 4. januar 2007.

263. Jansen, Stan: „The Streets of Beograd – Urban space and protest identities in Serbia“, Political Geography 20, Pergamon, Oxford (UK), 2001.
264. Kaličić, Silvija: „Memoriranje zločina“, Zarez, br. 204,
http://www.zarez.hr/204/z_vizualna.htm
265. Koreigrafije Jožefa Nađa: Dnevnik nepoznatog, 14. bijenale umetnosti u Pančevu,
<http://www.bijenaleumetnosti.rs/index.php?menu=0&sub=0&news=11&lang=1&look=4>
266. Kovačić, Ivan Goran: „Jama“,
http://guskova.ru/~mladich/I_G_Kovachich/jama_sr
267. Kuljić, Todor: „Traume sećanja“, Politika, 15. mart 2007,
www.politika.co.rs
268. Lefevr, Anri: „Razmišljanja o politici prostora“,
<http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/1526.pdf>
269. „Lokalna studija lokacije 'Velji kamen'“, Centar za arhitekturu i urbanizam,
<http://www.opstinabudva.com/zrcg/dupvkam/t1.pdf>
270. Lukić-Krstanović: Miroslava: „Antropološki koncept spektakla u mreži rituala, svetkovina i događaja“, Glasnik Etnografskog instituta SANU, LIV, Beograd, 2007, str. 141, <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0350-0861/2007/0350-08610701141L.pdf>
271. Manojlović, Nevena i Petrović, Dejan: „Klasa – zaboravljeni konstituent identiteta u savremenom društvu“, Sintezis, 1/1, 2009,
<http://www.sintezis.org/wp-content/uploads/2010/06/Klasa-zaboravljeni-konstituent-identiteta.pdf>
272. Marojević Diklić, Marijana: „Nasleđe Grotovskog (glumcu) pod svetlom religijske filosofije Ivana Iljina“,
http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/17/06/download_ser_lat

273. Medenica, Ivan: „Kratak pregled igranja Čehova u XX veku (s jednim pogledom na XXI), Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, FDU, Beograd, 2011.
274. Mitchell, Katie: „Attempts on her life, audio zapis razgovora sa Krisom Kembelom,
<http://www.nationaltheatre.org.uk/microsite/attempts/audio.html>
275. Moore, Charles: „Ten Years Later (Place Debate: Piazza d'Italia), Places Journal, no 1, College of Environmental Design, UC Berkeley, 1983.
276. Moschino, www.designboom.com/contemporary/moschino.html
277. Munjin, Bojan: o predstavi „Odmor od povjesti (Proces_Grad 01)“ Borisa Bakala i Katarine Pejović,
<http://www.bitef.rs/bitef43/?pg=predstava&jez=sr&pred=120>
278. Nastić, Radmila: „Antropologija i teorija drame“, Entoantropolopolški problemi, godina 5, sveska 3, Filozofski fakultet, Beograd, 2010,
http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/EAP-13.R._Nastic.pdf,
[13. oktobar 2012](http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/EAP-13.R._Nastic.pdf)
279. National Theatre London,
<http://www.nationaltheatre.org.uk/backstage/cottesloe-theatre>
280. Northwestern University (Evanston), Department of Slavic Languages and Literatures, Early 20th Century Russian Drama,
<http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Drama/plays/Seagull/1seagull.html>
281. OISTAT: „Digital Theatre Words“,
http://theatermacker.web.shphosting.com/fmi/iwp/cgi?-db=Digital_Theatre_Words&-loadframes
282. OISTAT: „World Stage Design“, <http://wsd2013.org/>
283. „Paolo Potroghesi in conversation with William Menking and Aaron levy“,
<http://www.design.upenn.edu/calendar/paolo-portoghesi-conversation-william-menking-and-aaron-levy>
284. Pavis, Patris: „Sjaj i beda tumačenja klasičnih dela“, Teatron, br. 143, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 2008.

285. Plakat izložbe „Atelje 212 – razvoj projekta jednog pozorišta“, Beograd, 1990.
286. Polgar, Nataša: „Vesna Marjanović, Maske, maskiranje i rituali u Srbiji, Čigoja štampa - Etnografski muzej, Beograd 2008, 346 str“, Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, br. 45/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2008.
287. Prague Quadrennial 2011, <http://www.pq.cz/en/>
288. Prague Quadrennial 2011, Intersection, <http://www.intersection.cz>
289. Radulj, Marina: „Nova praksa u razumijevanju koncepta prostora kulture“, Zbornik radova međunarodnog naučno-stručnog skupa „Arhitektura i urbanizam, građevinarstvo, geodezija: juče, danas, sutra“, urednika Milenka Stankovića i Duška Milanovića, Univerzitet u Banjaluci, Arhitektonsko-građevinski fakultet, Banjaluka, 2011.
290. Radulj, Marina i Ponjavić, Monika: „Body Never Lies“, http://www.bodyneverlies.com/about/about_the_project
291. Radulj, Marina i Ponjavić, Monika: „Projekat 'Body Never Lies' na Praškom kvadrijenalu 2011“, Prostor broj 15, Ingra Inženjering d.o.o, Banjaluka, 2011.
292. Različiti tekstovi o predstavi „Eraritjaritjaka“, <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVeraritENG.pdf>
293. Različiti tekstovi o predstavi „Galeb“, <http://siraj.kretakor.hu/english/> i http://siraj.kretakor.hu/english/seagull_rider.pdf
294. Različiti tekstovi o Arpadu Šilingu, <http://www.changeperformingarts.it/schilling> i http://kretakor.hu/eng/about_schilling.html
295. Različiti tekstovi o predstavi „Eraritjaritjaka“, <http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVeraritENG.pdf>
296. Različiti tekstovi o predstavi „Stifters Dinge“, http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DP/DV%2012-13%20STIFTERS%20ENG_0.pdf

297. Rebellato, Den: „Learning from Europe“ u knjizi Contemporary European Theatre Directors (urednici Maria M. Delgado i Dan Rebellato), Routledge, Abingdon, 2010,
http://books.google.rs/books?id=oMiOfej12roC&pg=PA317&dq=on+katie+mitchell+work&hl=sr&sa=X&ei=g_s8T7nwBo-W8gOa-6CKCA&ved=0CDsQ6AEwAg#v=onepage&q=on%20katie%20mitchell%20work&f=false
298. Ristić, Snežana: „Međunarodna izložba arhitekture: Zaviriti u budućnost“, Vreme 612, 26. septembar 2002,
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=322633&print=yes>
299. Rokem, Freddie: „Where to Look?: Spectator in the Modern Theatre“, MASKA, broj XVIII, 2-3 (80-81), Vision and Visuality, Ljubljana
300. Simonović, Srđan: „Fon Tritova verzija: vizija Amerike u filmu Dogvil“,
<http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/16.pdf>
301. Sretenović, Mirjana: „Maska može što obraz ne može“, Politika, Kulturni dodatak, 30. septembar 2008,
<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Maska-moze-shto-obraz-ne-moze.lt.html>
302. The Story of the Krétakör Theatre,
http://kretakor.hu/eng/about_schilling.html
303. Subotić, Irina: „O Iliji Dimiću i Dušanu Otaševiću“, predgovor u katalogu „Ilija Dimić - Izložba slika i konstrukcija“, Galerija „Sebastian“, Beograd, oktobar 1990,
http://www.rastko.rs/likovne/clio/isuboticarkadia.html#_Toc506879186
304. Szacka, Léa-Catherine: „The Architectural Public Sphere“, Multi: The Journal of Diversity & Plurality in Design, Vol. 2, No. 1, Rochester Institute of Technology School of Design, Rochester, New York, 2008.
305. Šešić Dragičević, Milena: Umetnost performansa – sapostojanje ili prožimanje (brisanje granica među umetnostima), Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2002, br. 4

306. Tkalčec, Martina: Ideologija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, <http://infoz.ffzg.hr/Afric/VjekoBZ/CITABAZU.asp?kljuc=110&index=1>
307. Todorović, Jelena: „Air and force – the concept of time and presence in the Baroque culture“, Zbornik Narodnog muzeja za likovne umetnosti, XX/2, Beograd, 2012.
308. Tufegdžić, Anica i Konstantinović, Dragana: „Penezić & Rogina“, DaNS, http://www.dans.org.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=197&Itemid=1
309. „Tore David/Grand Horizonte: explores an informal and vertical community in Caracas, Venezuela at the 13th International Architectural Exhibition-la Biennale di Venezia“, http://u-tt.arch.ethz.ch/wp-content/uploads/2012/08/GranHorizonte_TorreDavid_VenicePR_Final.pdf
310. Turato, Idis: „Novi stalni postav – Memorijalni muzej spomen područja Jasenovac“, Oris, Zagreb, 2006, avgust 2012.
311. Vasić, Čedomir: intervjuu Veljku Radosavljeviću za dnevni list „Politika“, dodatak „7 dana“, 2. maja 1986.
312. Virtuelni prostor Second Life, <http://secondlife.com/whatis/?lang=en-US> i <http://secondlife.com/whatis/avatar/>
313. Žižek, Slavoj: Key ideas, <http://www.lacan.com/zizekchro1.htm>
314. „Waves“ (education workpack), Royal National Theatre Board, London, <http://www.nationaltheatre.org.uk/40325/past-productions/resources-to-download.html>
315. Yad Vashem Museum, <http://www1.yadvashem.org/yv/en/museum/overview.asp>

Predavanja i razgovori

316. Burnett, Kate: „Interior, Kuala Selangor 1955, Model Box, Nottingham 2011: interrogating the scenographic journey”, izlaganje na međunarodnoj konferenciji „Expanding Scenography: On Curating“, Evora, Portugalija, septembar 2010.
317. Burnett, Kate: „The devil is in the detail(s): inquiring into specificity and hybridity in scenography”, izlaganje na međunarodnoj konferenciji „Designing the Performance Spaces“, Prag, Češka, 22-26. juni 2011.
318. Dinulović, Radivoje: „Scene Design - between profession, art and ideology“, izlaganje na međunarodnoj konferenciji „Expanding Scenography: On Curating“, Evora, Portugalija, septembar 2010.
319. Dinulović, Radivoje: „What is scene design“, predavanje na National Academy of Drama, Peking, Kina, 22. oktobar 2011.
320. Dinulović, Radivoje; Brkić, Aleksandar i Lotker, Sodja: „Raskršće“, razgovor o Praškom kvadrijenalu 2011, Kulturni centar Beograda, Galerija Artget, 27. januar 2012.
321. Gebels, Hajner: „Composing and directing for theatre“, predavanje na European Graduate School u Lojkštat, Švajcarska, <http://www.youtube.com/watch?v=qplpz23JZ6U>
322. Goldberg, Rozali: „Curating the Future: Performa Commissions”, izlaganje na međunarodnom simpozijumu Scenography Expanding 2: On Artists/Authors, Beograd, 9. juli 2010.
323. Janežič, Tomi: predavanja na predmetu Scenski prostor u dramskoj umetnosti 1, na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beogradu, školska 2006/07. godina
324. „New Schools for New Theatre“, ciklus predavanja, Britanski savet i Justat, Beograd, 1998.
325. „Novi prostori i nove tehnologije u pozorištu“, ciklus predavanja, Međunarodne master studije pozorišne režije Slobodana Unkovskog, Fakultet dramskih umetnosti, Skoplje, Makedonija, 2010/2011.

326. „Scene Design After 20th Century“, međunarodna konferencija, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2005.
327. „Scenski dizajn na BITEF-u“, ciklus predavanja, Univerzitet umetnosti i BITEF festival, Beograd, 2002-2005.
328. „Scenski dizajn i arhitektura“, razgovor u okviru pratećeg programa 35. Salona arhitekture, Muzej primenjene umetnosti, Galerija „Žad“, Beograd, 9. april 2013.
329. „Šta je scenografija“, ciklus predavanja, Kulturni centar Novog Sad i Justat, KCNS, Novi Sad, 1998.
330. Šiđanin, Predrag: „Umetnički performans i korišćenje prostora“, predavanje u okviru ciklusa „Šta je scenski dizajn“, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 20. april 2013.
331. Zeković, Miljana: „Arhitektura kao granični prostor pozorišta“, izlaganje na konferenciji „Theatre space after 20th century“, Zlatibor, novembar 2011.

Istraživanja i intervjui (primarno istraživanje)

332. Cvetković, Svetozar: audio zapis intervjua, Beograd, 15. decembar 2006.
333. Ćirilov, Jovan: audio zapis intervjua, Beograd, 24. decembar 2006.
334. Dinulović, Radivoje: audio zapis intervjua „Kako je nastao scenski dizajn“, Novi Sad, 22. juli 2011.
335. Dinulović, Radivoje: audio zapis intervjua, Beograd, 10. septembar 2012.
336. Lalicki, Todor: intervjui, Beograd, 15. maj 2006.
337. Lalicki, Todor: pismo studentima magistarskog studija na Grupi za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, maj 2005.
338. Mićović, Vesna: audio zapis intervjua, Novi Sad, 14. avgust 2012.
339. Milunović, Olgica: audio zapis intervjua, Beograd, 10. juli 2006.
340. Šentevska, Irena: audio zapis intervjua, Beograd, 18. decembar 2006.

- 341. „Šta je scenski dizajn“, anketa putem e-pošte (Tomi Janežič, Miodrag Manojlović, Maja Mirković, Anica Ilijin, Zoran Maksimović, Aleksandar Brkić, Sonja Žugić i Romana Bošković), avgust 2011.
- 342. Vasić, Čedomir: audio zapis intervjuja, Beograd, 19. decembar 2006.
- 343. Živković, Dragan: u elektronskom pismu, 20. septembar 2012.
- 344. Zeković, Miljana: audio zapis intervjuja, Novi Sad, 22. avgust 2012.

Referentni radovi iz oblasti umetnosti

Pozorišne predstave

- 345. „Aj Karmela“, Hoze Sančiz Sister, Ivica Vidović i Gordana Gadžić, Teatar „Rugantino“, Atelje 212, 2000.
- 346. „Bez naziva“, Jožef Nađ i An Sofi Lanselen, Raskršće, Praško kvadrijenale, Prag, Češka, 2011.
„Eraritjaritjaka – muzej fraza“, Hajner Gebels, Théâtre Vidy-Lausanne, Lozana, Švajcarska, BITEF, JDP, Beograd, 2005.
- 347. „Ex-pozicija“, Boris Bakal, „Bacači sjenki“, Zagreb, Hrvatska, BITEF, Robna kuća „Kluz“, Beograd, 2007.
- 348. „Galeb“, Tomi Janežič, SNP, Novi Sad, 2012.
- 349. „Galeb“, Arpad Šiling, Krétakör Szinhaz, Budimpešta, Mađarska, BITEF, CZKD, Beograd, 2006.
- 350. „Galeb“, Jug Radivojević, KPGT, Beograd, 1995.
- 351. „Hadersfild“, Aleks Čizolm, JDP, Sterijino pozorje, Ujvideki sinhaz, Novi Sad, 2005.
- 352. „It's your film“, Stan's Café Theatre Company, Birmingham, UK, Bitef teatar, Beograd, 2002.
- 353. „Jalova zemlja“, Lota van Berg, Compagnie Dakar, Amsterdam, Holandija, BITEF, Ada Huja, Beograd, 2006.

354. „Kiklop“, Ivica Buljan, Mini Teatar (Ljubljana), Scena Gorica i ITD (Zagreb), Jugoslovenski pozorišni festival, Narodno pozorište, Užice, 2011.
355. „Komunistički manifest“, Ričard Turpin, Tribunalen i Galeasen, Stockholm, Švedska, Sterijino pozorje, SNP, Novi Sad, 2009.
356. „Kukavičluk“, Olivera Frlić, Narodno pozorište u Subotici, izvođenje u Subotici 2010. i pozorištu Atelje 212 u Beogradu, 2011.
357. „La capinera“, Mikele Merola, Pozorište na Terazijama, 2007.
358. „Nahod Simeon“, Tomi Janežič, SNP, Novi Sad, 2006.
359. „Odmor od povijesti“ (Proces_Grad 01)“, Boris Bakal i Katarina Pejović, Bacači sjenki, BITEF, Paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd, 2009.
360. „Otac na službenom putu“, Oliver Frlić, Atelje 212, 2011.
361. „Phasing/Sour Milk/Shadow“, Fin Voker, CanDoCo Dance Company, London, Beograd, BDP, 2003.
362. „Poslednja ljubav Endija Vorhola“, Squat Theatre, BITEF, izlog prodavnice na uglu ulica Maršala Tolbuhina i Koče Kapetana, Beograd, 1974.
363. „Poslednji pejzaž“, Jožef Nađ, Centre Choréographique National d'Orléans, Orlean, Francuska, BITEF, JDP, 2006.
364. „Putujuće pozorište Šopalović“, Tomi Janežič, Atelje 212, 2007.
„Radnički cirkus“, Arpad Šiling, Krétakör Szinhaz, Budimpešta, BITEF, garaža „Auto Zastave“, Beograd, 2003.
365. „Raj/Eden“, Jožef Nađ, Bitef teatar i Umetnička radionica Kanjiški krug, BITEF, Atelje 212, Beograd, 2004.
366. „Samo izgleda da sam mrtav“, Kirsten Delholm, Hotel pro forma, Kopenhagen, Švedska, BITEF, pozornica Centra „Sava“, Beograd, 2006.
367. „Skakavci“, Dejan Mijač, JDP, 2005.
368. „Transfer“, Jan Klata, Wrocławski Teatr Współczesny, Wrocław, Poljska, Sterijino pozorje, SNP, Novi Sad, 2011.
369. „Two/Shift/Sheer“, Rasel Malifant, Russell Maliphant Company, London, UK, Atelje 212, Beograd, 2004.
370. „Waves“, Kejtí Mičel, National Theatre, London, UK, 2006.

Koncerti

371. Koncert Lori Anderson, BELEF, Dom sindikata, Beograd, 2006.
372. Koncert Evelin Gleni, Kolarčeva zadužbina, Beograd, decembar 2001.
373. „Evropa u Beogradu“, Radivoje Dinulović, Aleksandar Brkić, Branko Pavić, Majkl Remzor, Metc Hemingsen, Miomir Mijić i Maja Mirković, Centar „Sava“ Beograd, 2004.
374. „The sound of colour: Kandinski and Schonenburg 1911-1912“, Almedia Ensemble, Almeida, London, UK, 2006.
375. „Ratni rekvijem“, u izvođenju Simfonijskog orkestra, Mešovitog i Dečjeg hora RTS-a i Mešovitog hora umetničkog ansambla VJ „Stanislav Binički“, dirigent Stiven Barlou, Centra „Sava“, Beograd, 2002.

Kratki i igrani filmovi i dokumentarne serije

376. „Atorzija“, kratki film Stefana Arsenijevića, 2003.
377. „Dogvil“, igrani film Larsa von Trira, 2003.
378. „Grad koji je Hitler dao na poklon Jevrejima“, dokumentarna emisija, History Channel, 15. oktobar 2007.
379. „Grbavica“, igrani film Jasmile Žbanić, 2006.
380. „Majka“, dokumentarni film Nikite Mihalkova, Moskva, 2003.
381. „Pijanista“, igrani film Romana Polanskog, 2002.
382. „Šindlerova lista“, igrani film Stivena Spilberga, 1993.

Autorski radovi, projekti i realizacije

383. „4,5 D BA(O)SNA“, instalacija, Marina Radulj, Muzej istorije Jugoslavije, 2011.
384. 51. Oktobarski salon, postavka u zgradi nekadašnje Vojne akademije, Beograd, 2010.
385. „Alchajmerov marš“, video rad, Branko Pavić, za predstavu „Alchajmerova simfonija“ Sonje Vukićević, CZKD, Beograd, 1998.
386. „Armatura“, performans, Grupa Škart, Arhitektonski fakultet, Beograd, 1993.
387. „Art“, postavka izloga za predstavu, Olgica Milunović, Atelje 212, Beograd, 1997.
388. „Balkan Baroque“, Marina Abramović, Venecijansko bijenale, Italija, 1997.
389. „Balkan Erotic Epic“, Marina Abramović, Pirelli Foundation, Milano, Italija, 2005.
390. „The Artist is Present“, Marina Abramović, MOMA, Njujork, USA, 2010.
391. „Bijenale scenskog dizajna“, I-VI, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1997-2006.
392. „Bordel ratnika“, scenografija, Branko Pavić, za istoimenu predstavu Ane Miljanić, Muzej „25. maj“, Beograd, 2001.
393. „Cindy Sherman“, izložba fotografija, Serpentine Gallery, London, UK, 2003.
394. „Case“, instalacija i projekat, Branko Pavić, Etnografski muzej, Beograd, 1999.
395. „Count on us“, performans, Marina Abramović, Atrium de Alava, Viktorija, Španija, 2004.
396. „Dani poslije“, izložba fotografija, Damir Hojka, različiti gradovi u Hrvatskoj, 2010.
397. „DE-CO“, Branko Pavić i Dejan Miljković, dizajn izložbe, Jugoslovenski paviljon, Osmi međunarodni bijenale arhitekture u Veneciji, Italija, 2002.
398. „Efemerni memorijal“, instalacija, Dragana Žarevac, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2008.

399. „EnolAvatar“, projekat, Aleksandar Brkić, London (UK) i Beograd, 2008-2009.
400. „Essay“, instalacija, Radivoje Dinulović, Ljubomir Draškić i studenti Departmana za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad, 1999.
401. „Fatamorgana“, interaktivna medijska fasada glavne železničke stanice u Kelnu, ag4, Keln, Nemačka, 2004.
402. Fasada Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Čedomir Vasić i Đorđe Bobić, Beograd, 1985.
403. „Foto-studio“, Vesna Mićović, Beograd i Kragujevac, 2001-2012.
404. „The Hero“, Marina Abramović, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Vašington, SAD, 2001.
405. „Hvala Raši Todosijeviću“, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002.
406. Intervencija svetlom na fasadi i binskom tornju pozorišta National Theatre, London, UK, 2005.
407. „IrwinRetroprincip“, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2004.
408. Izlog Kulturnog centra Beograda, instalacije, promotivna kampanja za Bijenale scenskog dizajna, Irena Šentevska, Beograd, 1998. i 2000.
409. „Izmeštanje“, Dorijan Kolundžija, nacionalna postavka Srbije, Praško kvadrijenale, Prag, Češka, 2011.
410. Jevrejski muzej, Danijel Libeskind, Berlin, Nemačka, 2001.
411. „Kafana Srbija“, konkursni rad za Bijenale arhitekture u Veneciji 2012, Miljana Zeković, Radivoje Dinulović i Višnja Žugić, Novi Sad, 2012.
412. „Kanca“, video rad, Ana Adamović, 51. Oktobarski salon, Beograd, 2010.
413. „Krizis/Crisis – A Trilógia/The Trilogy“, Krétakör Foundation, Budimpešta, Mađarska, 2011.
414. „Liliom in Baghdad“, Mađarski paviljon na Praškom kvadrijenalu, Prag, Češka, 2007.
415. „Look up more“, akcija, Improv Everywhere, Njujork, SAD, 2005.

416. „Magical mirrors“, instalacija, Danijel Mišelis, Berlin, Nemačka, 2006.
417. „Magična kocka“, Branko Pavić, Nacionaln postavka Srbije, Praško kvadrijenale, Prag, 2007.
418. „Manifest digitalne kontrarevolucije u arhitekturi“, prikaz nastajanja instalacije „Tko se boji vuka još u digitalnoj eri?“, Vinko Penezić i Krešimir Rogina, nacionalni paviljon Hrvatske, Bijenale arhitekture u Veneciji, Italija, 2008.
419. „Milan Aleksić“, izložba fotografija, Milan Aleksić, Galerija Kulturnog centra Beograda, Beograd, 2004.
420. „O Nemačkoj“, Branko Pavić, scenografija za istoimenu predstavu Ane Miljanić, CZKD, Beograd, 1999.
421. „Our Chekhov: Twenty years later“, nacionalni paviljon Rusije, Ina Mirzojan i Dimitrij Krimov, Praško kvadrijenale, Prag, Češka, 2007.
422. „Peep Show“, prostorna instalacija, Mia David, galerija off-Superspace, Beograd, 2006.
423. Piazza d'Italia, Čarls Mur, Nju Orleans, Luizijana, SAD, 1974.
424. Postavka u istorijskom muzeju Holokausta memorijalnog centra Jad Vašem, Dorit Harel, Jerusalem, 2005.
425. „Pozorište od kartonskih kutija“, Žan-Gi Leka, Praško kvadrijenale, Prag, Češka, 2007.
426. Praško kvadrijenale, Prag, Češka, 2007. i 2011.
427. „Premladi za pedesete“, intervencija na fasadi pozorišta, autorski tim Ateljea 212, 2007.
428. „Put u Oz“, ambijentalna postavka, Čedomir Vasić, Savremena galerija, Pančevo, 1997.
429. „Reversible“, studentska izložba Fakulteta za umetnost iz Čilea, Praško kvadrijenale, Prag, Češka, 2007.
430. „Re-mapping“, Branko Pavić, grafički performans, Landscape X, Nacionalni arhiv, Stokholm, Švedska, 1998.
431. „Scena“, studentska izložba, nastup Srbije na Praškom kvadrijenalu, Prag, Češka, 2007.

432. „SD 02: mesto Krstac“, CD ROM izdanje, autorski tim Grupe za scenski dizajn, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2004.
433. „Sedamsto hiljada stubova“, konkursni rad, autorki tim PortArt-a, Beograd/Banja Luka, 2010.
434. „Shopping & Gazing“, instalacija, Irena Šentevska, dvanest izloga prodavnica u Knez Mihailovoj ulici, Beograd, 2004.
435. „Sinhreza“, interaktivni audiovizuelni eksperiment, Zoran Maksimović, Galerija „Ozon“, Beograd, 2010.
436. Spomen kompleks u Jasenovcu, Bogdan Bogdanović, Jasenovac, Hrvatska, 1966.
437. Stalna postavka Memorijalnog muzeja u Jasenovcu, Helena Paver Njirić, Jasenovac, Hrvatska, 2006.
438. „Strada Nuovissima“, Aldo Rosi, Bijenale arhitekture u Veneciji, Italija, 1980.
439. „Sveti Georgije ubija adžahu“, postavka izloga za predstavu, Todor Lalicki, Atelje 212, Beograd, 1986.
440. Teatro del Mondo, Aldo Rosi, Bijenale u Veneciji, Italija, 1979.
441. „Tijelo nikad ne laže“, Marina Radulj i Monika Ponjavić, objekat Tereza, Banja Luka, BiH, 2011.
442. „Torre David/Grand Horizonte“, Urban Think-Thank i Džastin Megirk, nacionalna postavka Venecuele, Bijenale arhitekture u Veneciji, Italija, 2012.
443. „Trijadni balet“, Oskar Šlemer, Štuttgart, Nemačka, 1922.
444. „Veliki egipatski muzej u Kairu“, konkursni rad Dragana Živkovića, Slobodana Denića, Zorana Mitića i Blagote Pešića, Beograd, 2002.
445. „A wall is a screen“, akcija, umetnička grupa iz Hamburga, različite lokacije u gradovima Evrope, 2007-2013.
446. „Zgrada Generalštaba“, izložba fotografija, Isidora Amidžić, Galerija „New Moment“, Beograd, 2012.
447. „Žudnja za životom“, Branko Pavić i Dragan Jelenković, Arhitektonski fakultet u Beogradu, 1997.

VIII INDEKS KLJUČNIH POJMOVA

A

ambijentalna funkcija	123-124, 126
arhitektonska struktura	64, 97, 208-209, 229
Arhitektonski fakultet	12-13, 30, 156, 165, 196, 210
arhitektonski jezik	5, 69, 150
arhitektonski prostor	9, 86, 92, 145, 208, 215
arhitektonski tekst	94, 97-99
Arhitektonsko-građevinski fakultet	30, 195, 203
arhitektura	

B

Bijenale arhitekture	17-18, 26, 140, 149, 156, 227-232, 238
Bijenale scenskog dizajna	10-12, 15, 20, 26, 28, 70-71, 131, 166, 174-175, 177
Bijenale vizuelnih umetnosti	17-18, 26, 228, 231

Č

četvrti zid	11, 59, 66, 91, 244
-------------	---------------------

D

dekor	4, 11, 15, 45-46, 56, 98, 100, 106, 108, 123, 176, 180, 199
dekorativna funkcija	123
demakarcijska funkcija	122-126
diverzija	55, 166
događaj	
doživljaj	
drama	32, 64, 83, 87, 95, 107, 109, 116, 154, 179, 208, 235
dramaturgija	8-9, 62, 73, 115, 128, 168, 208, 231
dramaturška funkcija	128-129, 208, 213
dramska funkcija	97
dramska struktura	8, 97
dramska umetnost	8, 16
dramski prostor	9, 86-89, 202
dramski tekst	56, 76, 80-81, 89, 94-100, 112, 115, 197-198
društvo spektakla	22, 25, 46-53, 55, 135, 178, 240

F

Fakultet dramskih umetnosti	13, 30, 185
Fakultet likovnih umetnosti	13, 30
Fakultet muzičke umetnosti	13
Fakultet primenjenih umetnosti	13, 30
Fakultet tehničkih nauka	29, 30, 197

fenomen

fizički model	137, 168
fizičko prisustvo	18, 134-135
fizički prostor	15, 45, 68, 74, 77-79, 83, 86-87, 89, 92, 98, 105, 112, 117, 122, 133-135, 137, 145, 163, 166, 168, 197, 199, 201
fizička struktura	64, 141, 143, 149, 237

G

gledalac	33-34, 40, 58-60, 63, 65, 73-74, 94, 96, 103, 115-120, 126, 135-136, 199, 222-223, 244-245
gledalište	59, 65-66, 73-74, 105, 108, 116, 203, 214, 223, 244
gluma	9, 32, 57, 108, 153, 242
glumac	9, 43-44, 56-60, 65, 73-74, 77, 79-80, 88, 9-100, 103-106, 108-109, 111, 116-120
granični prostor	90-92, 136, 218-219
Grupa za scenski dizajn	13, 140-141, 166

I

ideologija

ideološka funkcija	122-123, 130
izlagačke prakse	24, 179, 191
izlagačka umetnost	192
izlaganje	16-18, 28-29, 54, 66, 71, 80, 127, 130, 137-138, 169, 174, 176-177, 182, 222-231, 237
izložba	10-11, 16-17, 28, 79-81, 83, 119, 124-125, 127, 154, 159, 163, 166-167, 174-177, 179-181, 185, 187, 190-193, 218, 227-230, 238
izložbena postavka	17, 1176, 191
izvođač	4, 9, 18-19, 34, 40, 57, 59-60, 72-74, 78-80, 87, 95-96, 106, 108-109, 115-116, 134-136, 169, 192, 199, 204, 222-223, 244-245
izvođačka instalacija	105
izvođačka praksa	77

izvođačka umetnost	18, 71, 75, 78, 118, 134-135, 175, 186
izvođački prostor	18, 71, 78, 82, 117, 122
J	
Justat	6-7, 11-13, 28, 243
K	
konstrukcija	8, 21, 27-28, 34, 38, 85, 115, 137-138, 164, 168, 188, 190, 192-193, 203, 209, 218-220, 223-224, 231, 233
kostim	4, 11, 14-15, 45, 56, 58, 70, 108, 111, 176, 180, 199
kostimograf	6, 11, 15
kostimografija	15, 17, 82
kritika	27, 63, 113, 138, 193, 238
kustos	12, 125, 127, 133, 137, 154, 160, 174, 176, 218, 230, 232
kustoske prakse	4, 17-19, 23, 25, 27, 136, 240-243
L	
likovna umetnost	7-8, 60, 91, 193
likovni jezik	155
M	
mediji	4, 7, 17-19, 35, 48-53, 63, 72, 75, 77-78, 86, 89, 100, 103, 105-106, 111, 118, 129-130, 134, 136-138, 145, 155-157, 159, 169-170, 173, 176, 180-181, 188-190, 198, 214, 217, 230-233, 240, 242-243
medijski	4, 18, 28, 32, 46, 50, 52, 72, 78, 81, 83, 92, 95-96, 99-101, 103, 111, 119, 134, 138, 148-149, 153, 155, 190, 195, 209, 217, 243
model	4, 12, 18, 33, 39-41, 44, 48, 65, 69, 75-76, 82, 137-138, 168, 198, 219, 237, 241, 245
O	
OISTAT	17, 29

P

percepcija 16, 19, 21, 32, 36, 40-42, 56, 66, 85-86, 90-91, 97, 101, 103, 106, 136, 138, 149, 170, 181, 192, 207, 214, 218, 245

performativna funkcija 123, 127, 129

performativnost 134, 136

pokret 9, 36, 56, 60, 61, 79, 103-104, 109, 142, 154, 155, 159, 191-192, 199-200, 202-203, 230

pozorište

pozornica 8, 15, 28, 33, 40, 43-44, 58-59, 64, 66, 73-74, 94-95, 103-109, 111, 115-116, 118, 126, 129, 141, 152, 154, 159, 168, 175, 179, 185, 235, 244

Praško kvadrijenale

16-17, 20-21, 26, 29, 120-121, 126, 131-132, 138, 152, 160, 175, 199, 224, 228, 231-232

predstavljanje

11, 16-17, 22, 54, 61, 84, 107, 130, 131, 138, 141, 177, 181-182, 230-231, 245

primenjena scenska umetnost

11, 70

produkcija

10, 13-15, 17, 19-20, 23, 29, 34, 41, 56, 64, 70, 71, 82, 95-96, 133, 136, 147, 154, 157, 160, 179, 228, 242-243

prostor

R

recepcija 18-19, 35, 40-41, 85, 90-91, 93, 96, 149, 170, 192, 207, 245

rekvizita 11, 106, 108-109, 126, 176, 180, 193, 218, 220-222

režija 9, 16, 96, 112, 118, 157-158, 166, 242

S

sajt-spesifik 141, 145, 149, 164, 169, 180, 201

Scen 28

scenografija

scenska oprema 11, 126

scenska slika 4, 8, 15, 18, 60, 99-101, 111, 133, 199

scenska struktura 111

scenska tehnika 65, 108, 115

scenska umetnost 10-11, 13, 15-17, 22, 26, 28, 58, 70, 75, 81, 94, 98, 106, 119, 127, 138, 141, 160, 174-175, 182, 218, 224

scenski dizajn

scenski tekst 89, 94-99, 137

scensko-gledališni prostor	59, 63-65, 108, 116, 126, 134-135, 204, 244
slika	4, 8-9, 15, 18, 33, 36, 42, 49, 51-53, 60-61, 67, 75-76, 78, 83, 85-87, 99-101, 103-106, 109, 111, 115, 129, 133-137, 144, 155, 164, 167-169, 178-179, 195, 199, 201, 207, 218, 221, 223-224, 228
spektakl	
sredstva izražavanja	18, 76, 85, 99, 105, 165-166, 170, 177, 180, 200, 214-215, 240, 244-245
stvaralački proces	4, 6, 18, 35, 38-41
subverzija	181-182, 190
svetlo	4, 9, 15, 45, 70, 79, 82-83, 97, 100, 103-104, 108, 116, 128, 155, 157, 169-170, 176, 193, 199, 208, 231
Š	
škola	7-9, 13-14, 29, 61, 82-83, 165-166, 185-187, 191, 197-198, 242
T	
tehnika	7, 10, 18, 22, 26, 35, 65, 71-72, 108-109, 128, 159, 230, 243
tehnologija	6-7, 10-11, 18-19, 30, 51, 65, 67, 70, 73, 77, 78, 86, 95, 108, 133, 155-156, 158-159, 188, 224, 240
tekst	
tekstualna funkcija	123, 127
telo	9, 79, 136, 145, 195-196, 198-203, 221
U	
umetničke prakse	4, 17-19, 23-25, 27, 74-76, 78, 81, 93-94, 115, 119, 127, 136, 154-155, 165, 240-243
Univerzitet umetnosti	13, 19, 30, 140, 142, 166, 197, 241
V	
virtuelni prostor	42, 77-79, 84, 86-87, 92, 105, 122, 133, 184-185, 188, 195, 218, 220
vizuelna umetnost	4, 13, 17, 79, 81, 131, 135, 175, 179, 218, 228, 237

Z

zanat

6, 35

zanatsko umeće

11, 70

značenjska fukcija

123, 127

zvuk

4, 9, 15, 45, 70, 79, 82-85, 97, 100, 103-
104, 106, 109, 126, 137, 144, 155, 176,
193, 199, 203, 208, 214

IX INDEKS IMENA

A

Abramović, Marina	136
Aleksić, Milan	187
Altise, Luj	37-38
Anderson, Džek	198
Andrić, Ivo	93
Antić, Miroslav	236
Apija, Adolf	127

B

Bajić Đurov, Milica	77, 86
Bakal, Boris	118-119, 143
Bal, Fransis	48
Balmazović, Đorđe	155-156
Barba, Euđenio	90, 142
Bart, Rolan	220-221, 224
Bašlar, Gaston	87-88, 201
Bazdulj, Muharem	19, 78, 132
Benedikt, Rudofl	193
Bernini, Đovani Lorenzo	31
Betski, Aron	232
Bobić, Miloš	165, 177
Bogdanović, Bogdan	207, 209-210, 234
Bordijar, Žan	53
Bošković, Romana	83
Breht, Bertold	101
Brkić, Aleksandar	83, 160, 184-193
Brkić, Nenad	185
Broz, Josip Tito	192
Bruk, Piter	46, 57-59, 62, 90, 223
Burdije, Pjer	49-50

Č

Čehov, Anton Pavlovič	185
Čiperfild, Dejvid	227, 233

D

David, Mia	163-170
David, Miša	164
De Potzampark, Kristjan	230
Debor, Gi	47, 51, 55, 189
Denić, Slobodan	129

Dinulović, Radivoje	7, 137, 193, 197
Divinjo, Žan	63
Dorner, Vili	200
Draškić, Ljubomir Muci	236
Drašković, Boro	153
Đ	
Đukić Dojčinović, Vesna	146
Dž	
Džonson, Filip	230
E	
Eko, Umberto	40, 96
F	
Felan, Pegi	138
Foli, Džek	109
Fon Trir, Lars	126
Frljić, Oliver	124
Frojd, Zigmund	54
From, Erih	49
G	
Gaković, Stanko	165
Gavela, Branko	118
Gebels, Haner	99-101, 103, 105-106
Geri, Frenk	230
Gofman, Ervin	43-44
Goldberg, Rozali	135
Gramši, Antonio	37
Gregović, Branislav	140, 148
Grba, Dejan	188
Gropius, Valter	186, 198
Grotovski, Ježi	90
H	
Halprin, Lorens	42
Harel, Dorit	127-128
Harvud, Ronald	64
Hauard, Pamela	9, 10, 12, 17, 29, 57, 60, 74, 87-89, 96
Hlavka, Miloš	16
Hočevar, Meta	12, 65, 73, 76, 85, 89-91
Hoking, Stiven	42, 84

I

Ibersfeld, An	33, 224
Ilijin, Anica	83
Isozaki, Arata	230
Ivanović, Olga	236

J

Janežič, Tomislav Tomi	39, 72-74, 88, 118, 124
Jindra, Vladimir	16

K

Kaneti, Elijas	99-101, 104
Karlson, Marvin	66-67
Kej, Nik	145
Kojić, Đura	236
Kolhas, Rem	230
Kolundžija, Dorijan	131-133, 138, 168
Kreig, Edvard Gordon	87, 127
Krimov, Dimitrij	232
Kuljić, Todor	207

L

Lalicki, Todor	7, 82, 154
Lanselen, An Sofi	199
Leka, Žan Gi	126
Lesing, Gothold Efraim	42, 56
Libeskind, Daniel	97, 209
Lotker, Sodja	79-81, 120, 131, 138

M

Maksimović, Zoran	83
Man, Tomas	228
Manhajm, Karl	37
Manojlović, Miodrag	76-77
Marjanović, Vesna	218, 222
Marks, Karl	36, 37
Marković, Rade	153
Mationi, Vladimir	119
Megirk, Džastin	238
Mićović, Vesna	217-222, 224
Mičel, Kejti	107
Mihailović, Borislav Mihiz	236
Mihalkova, Natalija	40
Milić, Novica	95
Milićević, Ognjenka	202
Miljanić, Ana	157-158

Miljković, Dejan	231
Miočinović, Mirjana	222
Mirković, Maja	81-82
Mirzojan, Ina	232
Mitić, Zoran	129
Mlađenović, Miliwoje	118
Mohilever, Jael Šeril	200
Monk, Meredith	144
Moren, Edgar	88
Mur, Čarls	125
N	
Nađ, Jožef	39, 199
Norberg Šulc, Kristijan	86
P	
Parker, Oren	29, 70
Paver Njirić, Helena 210	
Pavić, Branko	12, 13, 132, 152, 154-161, 165, 197, 231
Pavis, Patris	31
Pejović, Katarina	118-119
Pekić, Borislav	236
Penezić, Vinko	232
Perović, Slobodan Cica	236
Pešić, Blagota	129
Pjačoto, Andrea	166
Pjermarini, Đuzepe	208
Ponjavić, Monika	195
Popović, Vasilije	153
Portogezi, Paolo	229-230, 237
Prelević, Branka	236
Prodanović Danica Daca	236
Protić, Dragan	155-156
Puhalo, Vlastimir	191
R	
Radović, Ranko	97-98, 161, 165, 196, 232
Radmilović, Zoran	236
Radulj, Marina	75-76, 89, 195-198, 201-202
Rasel, Hičkok Henri	230
Remzor, Majkl	12
Rogina, Krešimir	232
Rokem, Fredi	19, 40
Rokvel, Dejvid	34
Rosi, Aldo	229

S

Savić, Živorad	11
Savin, Egon	181
Sekulić, Nađa	155
Selinkić, Slobodan Danko	143, 149-150
Serdarević, Željko	118
Simović, Ljubomir	154
Sretenović, Dejan	52
Stanić, Stevan	236
Stojanović, Dubravka	234
Stupica, Bojan	153
Subotić, Irina	155, 160
Svoboda, Jozef	141

Š

Šarp, Džim	44
Šekner, Ričard	32, 90, 120
Šekter, Danijel	144
Šentevska, Irena	14, 19, 32, 72, 76, 173-177, 180-181
Šerman, Sindi	223
Šiling, Arpad	112-113, 115-117, 120
Šinkel, Karl Fridrih	208
Šlemer, Oskar	198-199
Štifter, Adalber	105-106
Šuvaković, Miodrag	19, 35, 38, 40, 71, 80, 117, 119, 122, 173

T

Tadić, Ljubivoje Ljuba	153
Tan, Žo An	178
Tarkovski, Andrej	34
Todorović, Jelena	91
Tomić, Milivoje Mića	153
Turpin, Ričard	118

V

Venturi, Robert	230
Vukićević, Sonja	156
Volf, Kreig	29, 70
Vulf, Virdžinija	107-108

Z

Zeković, Miljana	91-92, 228, 234-245, 238
Zontag, Suzan	223

Ž

Žiška, Tomaš	12, 141, 145, 148
Živković, Dragan	129-130
Žižek, Slavoj	38
Žugić, Sonja	160
Žutić, Miloš	185

Univerzitet u Novom Sadu
Asocijacija centara za interdisciplinarne i
multidisciplinarne studije i istraživanja – ACIMSI
Ključna dokumentacijska informacija

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Tatjana Dadić Dinulović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	dr Živko Popović, redovni profesor, Akademija umetnosti, Novi Sad dr Darko Reba, vanredni profesor, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad
Naslov rada: NR	Fenomenologija spektakla: scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	Srpski i engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2013.
Izdavač: IZ	Autorsko reprint izdanje
Mesto i adresa: MA	Jovana Rajića 12, Beograd Bolnička 44, Iriški venac, Irig

Fizički opis rada: FO	IX poglavlja, 289 stranica, 115 fotografija i 447 referenci
Naučna oblast: NO	Scenski dizajn, teatrologija, teorija arhitekture i urbanizma
Naučna disciplina: ND	Interdisciplinarna
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Arhitektura, događaj, doživljaj, fenomen, ideologija, pozorište, prostor, scenografija, scenski dizajn, spektakl, tekst
UDK	
Čuva se: ČU	
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Pojam scenskog dizajna označava oblast profesionalnog, umetničkog, kustoskog, teorijsko-kritičkog i edukativnog delovanja koja je nastala proširenjem pojma i oblasti scenografije. Kao polje profesionalnog delovanja u pozorištu, scenski dizajn obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva, objedinjenih u procesu nastanka prostora pozorišne predstave. Kao kompleksna umetnička i kustoska disciplina, scenski dizajn pripada polju ukrštanja pozorišta, arhitekture i vizuelne umetnosti u interdisciplinarnu umetnost. Osvajanjem prostora „između“ uspostavljen je otvoreni model umetničkog istraživanja i delovanja, pa ovakvu vrstu proširenja možemo smatrati pokretačem velikog broja novih ili transformisanih stvaralačkih praksi. Delo scenskog dizajna može nastati u svakom stvaralačkom procesu koji podrazumeva scenski način mišljenja i upotrebu scenskih sredstava, a koji za cilj ima realizaciju prostora scenskog događaja. U radu je prikazano, analizirano i vrednovano deset studija slučaja umetničkih i kustoskih praksi u oblasti scenskog dizajna, čime je ukazano na raznovrsnost ishoda, umetničkih formi i sredstava, različitost ambijenata u kojima</p>

	<p>su dela izvedena, vrste publike i javnosti kojima se obraćaju, kao i specifičnosti načina njihovog nastanka i raznovrsnost upotrebe medijskih linija. Takođe, prikaz razvoja scenskog dizajna van prostora pozorišta omogućio je ustanovljavanje tri njegove ključne karakteristike – višemedijsku prirodu scenskog dizajna, posebnu ulogu prostora u delima scenskog dizajna i uspostavljanje specifičnog odnosa između izvođača i publike.</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP</p>	<p>Stručno veće za humanističke nauke i umetnost, 1. novembar 2012.</p> <p>Stručno veće za tehničko tehnološke nauke, 18. februar 2013.</p>
<p>Datum odbrane: DO</p>	
<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	<p>predsednik:</p> <p>član:</p> <p>član:</p> <p>član:</p> <p>član:</p>

University of Novi Sad
ACIMSI
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	
Author: AU	Tatjana Dadić Dinulović
Mentor: MN	Dr Živko Popović, Professor, Academy of Arts, Novi Sad Dr Darko Reba, Associate Professor, Faculty of Technical Sciences, Novi Sad
Title: TI	Fenomenology of Spectacle: Scene Design as Event Construction Instrument
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian/English
Country of publication: CP	Serbian
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2013
Publisher: PU	Author's re-print edition
Publication place: PP	Jovana Rajića 12, Beograd Bolnička 44, Iriški venac, Irig

Physical description: PD	IX chapters, 289 pages, 115 photographs 447 references
Scientific field SF	Scene design, teatrology, theory of architecture and urbanism
Scientific discipline SD	Interdisciplinary science
Subject, Key words SKW	Architecture, event, experience, phenomenon, ideology, theatre, space, scenography, scene design, spectacle, text
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	<p>Term scene design relates to professional, artistic, curatorial, theoretical and educational practices developed from the expanded meaning of scenography – as semantic category and artistic discipline. In professional theatre practice, scene design connects several artistic disciplines, joint together in the process of creating a space for theatre performance. As a complex artistic and curatorial practice, scene design stands at the crossroads of theatre, architecture and visual arts, united in the field of interdisciplinary art. By taking the space “in between” disciplines, scene design becomes an open model for artistic research and practice, serving as a core drive for a large number of new or transformed artistic and curatorial works. Every creative process which includes scenic way of thinking and scenographic means of expression, and aims at realisation of performing space, can be defined as scene design artwork. The research included presentation, analysis and evaluation of ten case studies of artistic and curatorial practices of scene design. The analysis aimed at showcasing diversity of artistic outcomes, forms and means of expression, variety of performing</p>

	<p>environments and types of audience, as well as specific circumstances in which works were created or diversity of media used. At the same time, insight into development of scene design works outside theatre practice resulted in establishing three of its key characteristics – multimedia nature of scene design, essential role of space in scene design works and specific relation between performer and audience.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>Humanities and Arts Council, 1 November 2012</p> <p>Technical and Technological Council, 18 February 2013</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>