

Мр Моника Поњавић

ШТА ЈЕ СЦЕНСКИ ДИЗАЈН НА ПРИМЈЕРУ ОТВОРЕНОГ УМЈЕТНИЧКОГ ДЈЕЛА ”КО БИ БОГ У БОСНИ БИО”?

Апстракт: Користећи умјетнички концепт „Ко би Бог у Босни био?“, аутора Монике Поњавић, као свој предложак, овај рад би требало да, поред увођења и образлагања синтагме сценски дизајн у контексту извођачког и излајачког дискурса, преиспита улогу и позицију сценографије у савременој позоришној умјетности, али и умјетности генерално. Другим ријечима, да ли је преношење позоришња у галерију, проблем са којим се и данас суочавамо, уопште могуће, те да ли је пошредно, да ли је смислено, и ако јесте, како, на који начин и под којим условима би се такав процес требало да одвија и зашто? Само дјело „Ко би Бог у Босни био?“, замисљено као отворени умјетнички концепт, истичује питања из више сфера перформативне умјетности, историје, културе, религије и других области људског дјеловања и постојања, а претиче се кроз продукцију која превазилази традиционално поимање простора у контексту извођачких умјетности, с обзиром на то да је унапријед дефинисано као дјело које има могућности постовања како на позоришној сцени, тако и у галеријском простору.

Рад приказује једну нову врсту простора коју овај умјетнички концепт истичује, где ће у оквиру позоришња, уопште глумача, али и цијела уопште, као једног од равноправних елемената сценског дизајна, означити друштво поимање човјека у оквиру оваквог вида извођења, у којем ће човјек постојати заправо асистирована верзија себе, односно мјерна јединица

не само простора, него и саме приче која ће му дати контекст, умјесто простора, шминке и косица, како то врло често у позоришту дива. У оквиру музеја, галерије или некој другој виду излајачкој простора, акценат се ставља јрвенствено на саму сценографију, која би се у овом случају претворила не само као елемент представе, него и као артефакт, односно инсталација. Дакле, циљ је извршити ауторизацију и измјештање сценографије из једној класичној простора (позориште) у другу (музеј/галерија), приликом чега би се читање датог дјела, у складу са њоме контектна, у значајној мјери модификовало, или не, што у великој мјери зависи од рада и што је заправо читање на које се изражи одговор.

Кључне ријечи: кустошке праксе, простор, сценографија, сценски дизајн, штељо

ШТА ЈЕ СЦЕНСКИ ДИЗАЈН?

О појму сценски дизајн (eng. Scene design) Орен Паркер (Oren Parker), Дик Блок (Dick Block) и Креиг Волф (R. Craig Wolf) први пут пишу 1963. године у књизи „Сценски дизајн и сценско свјетло“ (eng. Scene Design and Stage Lighting), која је у Сједињеним Америчким Државама (даље у тексту: САД) постала кључно дјело у области сценографије и технологије у позоришту. Појам сценског дизајна, који они виде као елемент и интегрални дио позоришне продукције, али и као умјетничко дјело само за себе, означен је као „укупност свих елемената који почивају на видљивости и њоме врше дејство на гледаоце“ (11), креирајући и утичући тако на цјелокупан визуелни доживљај. Оно што се током читања ове књиге одмах може уочити јесте да се опсег њиховог разматрања односи

само на појаве упућене чулу вида, схватање које само дјелимично одговара данашњем разумјевању сценског дизајна као области која почива на укупном перцептивном потенцијалу умјетничког или позоришног дјела, односно на његовом потенцијалу да ангажује сва чула, а не само чуло вида.

Истим овим појмом, под нешто мало другачијим називом (на енглеском се умјесто *scene design* користи *performance design*) бави се и, сада већ традиционална манифестација, Прашко квадријенале сценског дизајна и простора (eng. Prague Quadrennial of Performance Design and Space), које се, како сам назив каже, одржава сваке четири године у Прагу. У питању је манифестација настала 1967. године из потребе да се сценографији, као виду умјетности која може да стоји сама, чврсто на своје двије ноге, да више

простора за развој, те да се сценографи и архитекти који се баве овом граном умјетности, развијајући је и даље унапређујући, коначно почну посматрати као умјетници (умјесто техничари), равноправни са својим колегама глумцима, позоришним редитељима, драматурзима, композиторима и слично. У том смилу, Прашко квадријенале сценског дизајна и простора (даље у тексту: Прашко квадријенале) представља највећи догађај у домену сценографије, који се, као и Бијенале у Венецији, састоји из такмичарског дијела, организованог у форми националних павиљона, и пратећег програма. Павиљони за циљ имају да представе посљедње трендове у области извођачких умјетности укључујући, поред сценског дизајна, и костим, дизајн свјетла, дизајн звука, позоришну архитектуру у домену драме, опере, балета и савременог плеса, мултимедијалне умјетности, умјетност у јавном простору и перформанс.

Без дубљег уласка у анализу самог догађаја, јер Прашко квадријенале није тема овог рада, оно што је ипак у датом контексту важно да се каже јесте промјена у самом називу која се десила за вријеме дванаестог издања, 2011. године (гдје је по први пут изложен и рад из Републике Српске, Босне

и Херцеговине, „Тијело никад не лаже“, аутора Монике Поњавић и Марине Радуљ, у пратећем програму), након више од четрдесет година његовог постојања. Наиме, у серији несрећних догађаја, лијево крило индустријске хале Пшемислови (Prumyslovy palace)¹ у којој се Прашко квадријенале одржавало, је током 2008. године изгорјело до темеља, чиме је, симболично, на један трагичан начин, означен и почетак цјелокупне промјене у идентитету ове манифестације. Оригинални назив догађаја из 1967. – *Прашко квадријенале међународне изложбе сценографије и позоришне архитектуре* – преименован је на такав начин да су одреднице попут „међународна изложба сценографије“ и „позоришна архитектура“, односно „архитектура позоришних зграда“, замијењене појмовима који су значајно проширили поље дјеловања, али и интересовања. Нови назив, легат Арнолда Аронсона (Arnold Aronson), угледног америчког професора и комесара Прашког квадријенала 2007. године, са собом је донио нови идентитет, па тако и нови концепт, ширећи поље дјеловања које циља на стављање акцента првенствено на сценографију и њену улогу у свим извођачким активностима, али и умјетностима. Дакле, намјера је била „скренути пажњу на

1 „Prumyslovy palace“ била је зграда изграђена у 19. вијеку, у стилу ар нуво, гдје је Прашко квадријенале одржавано сваке четири године, од 1967.

чињеницу да је сценографија саставни дио широког поља извођачких умјетности, а не само позоришта“ (из e-mail преписке са Сођом Лоткер (Sodja Lotker), директором Прашког квадријенала 2011. и 2015. године)², као и укључити визуелне умјетнике у сам процес који је уједно био и радикалан и правремен.

Користећи се термином „сценски дизајн“, тако је, поред ширења поља дјеловања, направљена и пријекно потребна дистинкција између сценског дизајна и дизајна сета (set design), који је уско везан за декор и реквизиту; између сценског дизајна и дизајна позорнице, односно онога што се види на сцени (stage design), који сценографију, или боље речено, сценску слику, своди на простор позоришта и простор сцене; између сценског дизајна и позоришног дизајна (theatre design), који напросто не укључује све жанрове извођачких умјетности и слично. Према Дорити Хани, архитекти, кустосу, сценографу и сценском дизајнеру, сценски дизајн није нити подразумијева само, парафразирају, дизајнирање ЗА потребе представе или извођења него радије ДИЗАЈНИРАЊЕ ПРЕДСТАВЕ или извођења (стварање стратегија и истраживање) и ИЗВОЂЕЊЕ ДИЗАЈНА (извођење кроз отјелотворено ангажовање).

Извођење је, према њој, медијум уско везан како за простор тако и за вријеме и као такав, он мора, ако се, наравно, ради о добром и квалитетном дизајну, прихватити и потврдити његову просторно-временску одредницу као активног и недјељивог судионика извођења (из e-mail преписке са др Доритом Ханом (Dorita Hannah), кустосом архитектонске секције Прашког квадријенала 2011. године).³

Проблем, међутим, настаје када се са једног језика пребацимо на други, у овом конкретном случају са енглеског на српски. Наиме, из приложеног се види да једном појму из српског језика – сценографија – одговарају минимално три појма на енглеском, који ипак на нешто детаљнији начин настоје објаснити и дефинисати различите аспекте дизајна неког извођења, представе или догађаја. Релативно нов термин, сценографија је ријеч коју је у енглески језик увела Памела Хауард (Pamela Howard), тумачећи га као „писање сценског простора“, а не његово сликање, желећи да на тај начин направи јасан отклон од дотадашњих, уобичајених термина који су се у овом контексту користили: *set design* и *stage design*. Захваљујући њој и њеној истрајној борби за ново схватање и разумијевање сценографије,

2 Интервју је обављен у јануару 2011. године, у Амстердаму.

3 Исто.

овај појам је постао универзални термин који се данас користи у професионалној пракси у многим земљама у којима то претходно није био случај. Посматрајући ствари са одређене временске дистанце, јер овдје ипак говоримо о раним деведесетим, њено разумијевање и схватање сценографије се, међутим, опет драматично разликује од разумијевања и схватања сценографије какво у нашој средини (овдје првенствено мислим на простор бивше Југославије) постоји и данас. Она, за разлику од већине домаћих професионалних сценографа који активно стварају савремено позориште, сценографију уопште не посматра као сегмент представе, него радије као успостављање односа према простору представе у цјелини, као „свеобухватан приступ креацији у позоришту, са ликовне тачке гледишта“ (Шта је сценографија? 147). У свом раду, она наглашава важност обједињавања свих компоненти једног сценског дјела, посматрајући сценографију не као засебни сегмент већ као интегрални дио драматургије, режије и глуме, гдје су тијело, покрет и глас глумца једнако важна сценографска средства као и простор у којем играју.

Термин сценски дизајн у српском језику настаје у оном тренутку када се јавила потреба да појам *scenography*, у облику који га користи

Памела Хауард, добије одговарајући превод, али и замјену за термин сценографија, који је у нашој позоришној пракси и генерално у схватању позоришне умјетности, у значењском смислу био, и још јесте, врло јасно дефинисан. Прва употреба синтагме *сценски дизајн* се у јавности, професији и уопште културном животу регије десила 1996. године, када је у Републици Србији покренуто Бијенале сценског дизајна, манифестација која ће се у континуитету одржавати наредних десет година. Прво бијенале, организовано у Музеју примењене уметности у Београду, представљало је нешто сасвим ново у свијету домаће умјетности, из простог разлога јер се на једној сценографско-костимографској изложби по први пут нису излагале скице, фотографије, макете или нека друга врста документације представа или дјела која су начелно мишљена и прављена прије свега за потребе позоришта. Умјесто стандардне (умјетничке) документације изложена су нестандардна (умјетничка) дјела, што је у том тренутку био прецедан.

Према пропозицијама овог догађаја, дефинисана област сценског дизајна обухватила је пет основних категорија различитих аспеката сценске умјетности у које је било могуће смјестити бројне подврсте. Тако је категорија „дизајн сценског

догађаја“ укључивала дизајн сцене и костима, визуелно промишљање сценског дјела или компоновану музику; „примењена сценска уметност“ подразумевала је дизајн сценског свјетла и звука, сценско сликарство и вајарство, избор сценске музике или компјутерску анимацију; у категорију „занатско умеће“ сврстани су посебни позоришни занатски радови, као што су столарски, браварски, тапетарски, кројачки, обућарски, шминкерско-власуљарски; „сценски простор“ обухватао је конвенционалне и неконвенционалне просторе извођења; док су у категорију „промоција сценских догађаја“ ушле различите активности везане за комуникацију дјела или институција са публиком и јавношћу у цјелини.⁴ Оно што је сада јасно, са одређене временске дистанце од преко десет година, јесте да без обзира на сложеност овог значајног догађаја, пет дефинисаних категорија и бројних радова који су ту били изложени и разматрани, формално установити дефиницију сценског дизајна једноставно није било могуће, као што није било могуће ни дати јасан одговор на питање које се поставља још од давне 1967. године када је установљено Прашко квадријенале – да ли је могуће (позоришна, али и друга) дјела која начелно нису створана за излагачки простор у истом

изложити и да ли има смисла томе уопште тежити, те какве користи умјетност од тога има? С друге стране, успостављање категорија за излагање на Бијеналу и њихово ширење на друге области сценске продукције омогућило је стварање оквира за област која ће касније бити дефинисана као сценски дизајн, те сходно томе и званично ући у образовни систем, који још живи један динамичан живот на Универзитету у Новом Саду, гдје је појам сценски дизајн у више наврата интензивно испитиван.

Прву теоријску дефиницију сценског дизајна дао је Мишко Шуваковић, који сматра да се овим појмом „називају различите технике артикулације простора извођачких уметности: театра, балета/плекса, опере, перформанса, филма, спортских и политичких спектакла, спектакла популарне културе“ (Појмовник теорије умјетности, 634). По њему, сценски дизајн је настао из позоришне архитектуре, сценографског сликарства и аудиовизуелних техника артикулације извођачког простора. Ове технике, сматра Шуваковић, могуће је сврстати у четири категорије - „(1) аудиовизуелну артикулацију сценског или вансценског ентеријера за извођење, (2) аудиовизуелну артикулацију сценског или вансценског екстеријера (отво-

⁴ Видјети: Дедић-Динуловић, Тајјана. Сценски дизајн као умјетност. Клио. 2017

рена сцена, кварт, град, крајолик или средства транспорта /улица, пут, брод, авион, ракета/као простор извођења), (3) аудиовизуелну артикулацију виртуелног простора, а то значи простора који је одређен хардверским и софтверским повезивањем реалног физичког ентеријера или екстеријера са виртуелним екранским просторима и (4) мултимедијалну артикулацију мрежног (нет) простора у дигиталној извођачкој уметности“ (Појмовник теорије умјетности, 634). Шуваковић развија и типологију сценског простора артикулисаног захваљујући сценском дизајну: „сценским дизајном се реализују дела која су: а) декорација за извођење, б) сцена у функцији извођења као амбијент или физичко окружење, ц) сцена у функцији извођења као амбијент или значењски контекст, д) сцена у функцији извођења као амбијент у функцији наратива, е) сцена као актер и протагониста извођења (Појмовник теорије умјетности, 634). Овом дефиницијом прецизно је одређен појам сценског дизајна као систем техника или скуп средстава којима је могуће артикулисати простор извођења.

У настојању да се дефинише значење термина сценски дизајн, током овог истраживања формирано је неколико дефиниција, међу којима и она да сценски дизајн, у

првом реду, означава артикулацију простора, додуше не у универзалном смислу, него радије оног простора који је у служби извођења, излагања и интеракције. Другим ријечима, сценски дизајн је интерпретација, читање, опросторење, трансформација, конфигурација, реконфигурација, организација и реорганизација простора. Даље, он је јединствен склоп састављен од сценографије и концепта који сценографија користи као свој језик израза. Међутим, сценски дизајн је надскуп у овој констелацији, што значи да је сценографија, као подскуп сценског дизајна, заправо његова алатка. Стога, сценографија је увијек у служби сценског дизајна, док он, као надскуп, не мора нужно да користи сценографију као средство свог израза. Мета Хочевар тврди да простор не постоји без догађаја (који се одвија у простору). Користећи ову аналогију, може се рећи да сцена не постоји без простора, што даље имплицира да сценски дизајн такође означава и: 1) креирање простора изнова или 2) креирање новог простора од старог, постојећег (трансформација, реконфигурација, реорганизација), а) са или б) без икакве физичке измјене. Напосљетку, сценски дизајн је концепт који не би требало да има никакво материјално значење, у смислу да, баш као и извођачка умјетност,

али не и као *ready-made*, не може бити купљен. Имајући то на уму, ако претпоставимо да је сценски дизајн, као форма умјетности, али као и едукативни модел, заправо пракса или, још боље, креација форме, установљена кроз продукцију сцене, опросторење приче, без ограничења медијума или дјелатности, онда сценски дизајн постаје уједно и умјетничка пракса и едукативни модел који посједује потенцијал за обнову постојећих урбаних простора, јер уноси нови слој текста, наратива, програма, као и нови слој времена, који обнавља њихову виталност. У том смислу, сценографија је подскуп сценског дизајна и његова алатка и она је увијек у служби сценског дизајна док, с друге стране, сценски дизајн не мора нужно и увијек да користи сценографију као средство свог израза. Другим ријечима, сценски дизајн заправо представља укупност једног аудио-визуелног догађаја, без обзира на то да ли је ријеч о позоришној представи, филму, умјетничком раду или његовом излагању.

КОНЦЕПТ ОТВОРЕНОГ РАДА „КО БИ БОГ У БОСНИ БИО“

Полазећи од питања – да ли је могуће (позоришна, али и друга) дјела која начелно нису стварана за излагачки простор у истом изложи-

ти и да ли има смисла томе уопште тежити, те какве користи умјетност од тога има – настала је идеја за концепт рада „Ко би Бог у Босни био“, умјетничке докторске дисертације, која је одобрена на групи за Сценски дизајн Универзитета у Новом Саду, 2016. године.

У питању је рад чији је коначни исход – представа, видео-рад, изложба, умјетничка документација – стављен у равноправан однос са методологијом којом се служи. То значи да исход самог рада, иако важан, није пресудан за постизање жељеног циља. Методологија о којој овдје говоримо подразумијева такав процес у којем ће се стварање представе и изложбе, те свих пратећих елемената од којих ће на крају бити сачињене, дешавати симултано и са јасним предумишљајем. Другим ријечима, позоришна представа ће унапријед бити дефинисана тако да је прављена и за позориште (сценски простор) и за музеј (изложбени простор) и обрнуто. То значи да ће се у оба случаја спроводити једна врста деконструкције дјела, његова апропријација, апстраховање и измјештање из једног у други простор. Међутим, да би такав експеримент успио, и један и други умјетнички рад морају истовремено бити мишљени и прављени тако да несметано функционишу у оба простора. У том смислу, методологија поприма далеко већу улогу него што

би је иначе у оваквим процесима имала, и, за разлику од класичних процеса, постаје видљива.

Иницијална идеја за рад, у смислу хронолошке одреднице самог процеса, подразумијевала је прије свега стварање концепта и драмског текста по којима ће се представа изводити, затим њено извођење у сценском простору, и напосљетку, деконструкцију и излагање у изложбеном простору. Међутим, након одређеног времена проведеног над самом идејом дошло се до закључка да је концепт постављен тако да уопште више није важно шта долази прво, те шта ће бити крајњи исход, и у том смилу постало је потпуно неважно да ли ће први корак бити играње представе, њено разлагање и излагање, или ће се прво десити разложена изложба дјела које ће се у одређеном редослиједу и смислу спојити и извести на сцени, што је заправо и био основни циљ овог рада и методологије којом се служи.

У формалном смислу ове концептуалне идеје се транспонују на различите начине у односу на различит вид умјетности, односно вид излагања који се у датим околностима користи.

У оквиру позоришта, коришћење глумца, али и тијела уопште, као једног од равноправних елемената сценског дизајна, ће означити другачије поимање човјека у оквиру оваквог вида извођења,

гдје ће човјек постати апстрахована верзија себе, односно мјерна јединица не само простора, него и саме приче која ће му дати контекст, умјесто простора, шминке и костима, како то врло често у позоришту бива. По истом принципу ће се третирати и костим, чија ће основна улога бити наглашавање тијела извођача, истовремено му одузимајући идентитет који костим неријетко пружа. Пратећи ову аналогију, на сличан начин ће се у равноправан хијерархијски положај ставити и сценографија и музика, преузимајући сада већу улогу од позадинске, контекстуалне, коју обично заузимају, с тим да ће се и тијело извођача третирати као неизоставни дио те сценографије, постајући њеним интегралним дијелом.

Однос према тијелу, надограђеном костимом и употпуњеном сценографијом, чија је функција такође семиотичка, овдје црпи своју инспирацију из тијела глумца које је седамдесетих година утврдио амерички редитељ Роберт Вилсон (Robert Wilson). Глумци у којима је Вилсон такорећи ослободио њихов „специфични гениј“ (Иван Нагел), сада, у поређењу са неким пријашњим критеријумима, на позорници не раде готово ништа: излазе на позорницу, ходају преко ње, заустављају се, стоје, сједају, дижу руке, дижу ноге, развлаче лице у осмијех, мрште се. С једне стране,

то значи да стварају покрет који чини основни вокабулар позорнице: излазак, кретање, стајање, сједење, лежање, устајање, одлажење. С друге стране, управо тим покретима, често заузимајући необичне позиције и још чешће, понављајући их унедоглед, глумци граде ритам представе, пратећи, врло механички, строге ритмичке и геометријске обрасце од којих је текст и саткан, чија је посљедица сама представа.

Тематски оквир овог рада се базира на анализирању вишеструких суштинских проблема човјека и његовог свијета, али у овом случају кроз третирање конкретног културно-историјског контекста, и конкретног периода. Простор о којем је овдје ријеч је простор Босне, шире узевши, док је период у већој мјери оријентисан на период друге половине XX и прве половине XX (простор временског трајања аутора), не губећи при том из вида кључне историјске утицаје који су тај простор формирали у оно што је постао посљедњих деценија. С тим у вези, користећи се формом вињета, таблоа или неког вида позоришног омнибуса, ова представа има за циљ да кроз стилизовану кореографију сцене и глумаца прави низ повезаних микронаратива који, истовремено линеарно и нелинеарно, третирају кључне поставке човјека и његовог односа према конкретним културним, историјским и

духовним ситуацијама у чији контекст је стављен, прије свега својом егзистенцијом на простору о којем је ријеч.

Кроз проблеме човјека овог поднебља говори се заправо о универзалним проблемима, али са једном врстом темељења у реалности и у контексту човјека овог доба и језика, у ширем смислу, са којим се он суочава и носи. Посматрајући тај микрокосмос анализиран на сцени, гледалац стаје раме уз раме са јединим актером представе који са њим директно комуницира, те коментарише оно што се одвија у тој стилизованој Петријевој посуди. Ријеч је заправо о Богу из наслова, наратору приче, чији је задатак да низ датих сцена повеже у једну кохерентну цјелину. Тако се остварује вишеслојност наратива који укључује гледаоца на активан начин, баш као што и сценски дизајн као самостална умјетност укључује корисника у галеријском или музејском простору.

Поред тога, Бог ове приче је, уједно, и једини лик који са собом носи људске особине, док су људи које он посматра и чије репетитивне радње коментарише у потпуности лишени своје људскости. Тако суштинска тема представе постаје одговор аутора на питање: „Какав је мој Бог и шта је то човјек?“. Самим тим, карактер Бога и његов однос према човјеку ће, сасвим логично,

у великој мјери одредити сам тон и атмосферу представе. Ослањајући се у великој мјери на методологију рада „Тијело никад не лаже“, сада надограђујући на њу, и овдје ће се одговори тражити кроз базичне радње тијела (сједење, лежање, стајање, покрет) и успостављање ритма кроз њихову репетитивност у заданом простору и времену, док ће апстрахована сценографија, третирана као интегрални дио наратива, бити сведена на минималну мјеру.

У оквиру музеја, галерије или неког другог вида излагачког простора, акценат се ставља првенствено на саму сценографију, која би у овом случају била третирана не само као елемент представе него и као артефакт, односно инсталација. Дакле, циљ је извршити апропријацију и измјештање сценографије из једног класичног простора (позориште) у други (музеј), приликом чега би се читање датог дјела, у складу са промјеном контекста, у знатној мјери модификовало, или не, што у великој мјери зависи од самог рада. Увођење глумаца (у виду апстрахованог тијела) у рад, као једног од равноправних елемената сценског дизајна, десило би се само током отварања изложбе, а у циљу да се публика припреми и ослободи за учешће, али и за преузимање те улоге на себе. Карактеристика или вриједност овог рада лежи управо у чињеници да ликови ра-

да „Ко би Бог у Босни био?“ нису унапријед одређени, нити су њихове карактеристике врло јасно детерминисане, што оставља довољно простора за игру. У том смислу, циљ је да публика, врло органски, ту улогу глумаца преузме на себе и тако постане интегрални дио сценографије, стварајући сценски дизајн у том процесу.

СЦЕНСКИ ДИЗАЈН КАО УМЈЕТНОСТ

Посматрајући позориште у његовом традиционалном облику, са данашње тачке гледишта, схватамо да његов оквир за позоришну представу, који је обично фокусиран и концентрисан на потребе текста, или чак на потребе глумаца, више није довољан за објашњавање свих могућих различитих начина на које сценографија (Памеле Хауард) и сценографске интервенције кроз перформанс и други вид извођачких и визуелних умјетности може да дјелује, па самим тим и да да коментар на политички, социјални, културни или еколошки контекст у којем живимо. У том смислу, традиционално, или боље речено, класично позориште у XXI вијеку постаје или застарјела, превазиђена форма, или одскочна даска за рађање потпуно нове гране умјетности, моделоване, између осталог, и по његовом лику.

Дакле, ријеч је о личном идентитету и, као уосталом и са свим другим гранама умјетности, модификовању и прилагођавању времену у којем се ствара, из чега обично и врло често настаје нешто ново. Прије неколико деценија то нешто ново били су видео-умјетност и инсталација, из чијег се спајања, а уз помоћ дигиталне револуције осамдесетих година прошлог вијека, родио један нови правац познат као „постпродукцијска умјетност“ Николаса Буриоа (Nicholas Buriou), док је претеча свега био заправо Пабло Пикасо (Pablo Picasso). Данас то више није ни видео, ни колаж, ни инсталација, нити кустоска пракса. Данас је то сценски дизајн.

Пратећи историјски развој ове нове форме умјетности, која је своје особине црпила из многих различитих, а интегралних сфера оних пракси које се баве наративом (текст, извођење, музика итд), почињу се издвајати три елемента која заправо чине темељ сценског дизајна. У питању су текст, тијело и простор. Ова три архетипска елемента су неминовно присутна у сваком појавном облику ове умјетности, као њен почетни услов и суштински градивни материјал. Њихова појединачна улога варира у свом интензитету у односу на остала два, као и у својим манифестацијама, зависно од стила и приступа, али је

постојећа у свакој овој инстанци, јер би се, у супротном, трансформисала у неку од класичних форми умјетности (попут скулптуре, инсталације и слично). На овај начин, задржавајући сва три елемента, сценски дизајн постоји у небројено много појавних облика, стављајући при том акценат сваки пут на различите контекстуалне форме, средства израза или концептуалне приступе.

Настао из потребе да се простору да мјесто које му с правом и припада, сценски дизајн је умјетност која по свим својим карактеристикама можда највише подсећа на инсталацију, међутим, оно што је од инсталације суштински раздваја јесте употреба текста, те наратив без којег би њено читање заправо било немогуће. Ријеч је о три типа текста, драмском, архитектонском и сценском, како их је подијелила Татјана Дадић-Динуловић.⁵ Грубо речено, драмски текст је ништа друго до лингвистички уобличен наратив представе, који током процеса тумачења прераста из драмског у сценски, који, по њој, заправо настаје у сукобу, у дијалектичком односу архитектонског и драмског текста (88), гдје се архитектонски текст односи на текстуалност архитектуре, као једне од њених кључних функција. Према Ледуу, „архитектура која говори“ означава свако дјело које јасно

⁵ Видјети: Дадић-Динуловић, Татјана. Сценски дизајн као умјетност. Клио. 2017

изражава неку идеју, функцију, друштвену позицију, наглашавајући притом питање значења архитектуре и њеног језика, као и врсте комуникације коју остварује (Радовић 214). Као резултат спајања драмског и архитектонског, сценски текст представља и сложени систем знакова и значења, путем којих умјетничко дјело настоји да оствари комуникацију са својом публиком. Публика тако постаје једна линија његовог читања, док се друга огледа у стварању новог система знакова и значења, сачињеног из дјеловања извођача и различитих компоненти сценског дизајна. Дадић-Динуловић даље говори и о самом читању текста, као потенцијалној сцени, те чињеници да сценска дјела своју комуникацију успостављају и визуелношћу и технологијом коју користе на сличан или исти начин као што користе текст којим се служе и на основу којег настају (84). Концепт интертекстуалности⁶ се у овом случају стога појављује као дат, јер он начелно говори о односима једног текста са другим текстовима у култури и умјетности, претпостављајући да значење једног текста, односно умјетничког дјела, не проистиче из њега самог, него из његовог односа са другим текстовима. Другим ријечима, интертекстуалност претпоставља једну врсту одређеног (историјског, културо-

лошког) предзнања, неопходног за пуно разумијевање текста дјела које се излаже.

Када говоримо о кључним елементима који дефинишу сценски дизајн – текст, тијело и простор – не можемо да се отргнемо чињеници да ми заправо говоримо о позоришту, јер позориште је, баш као и сценски дизајн, такође одређено (драмским) текстом, тијелом (глумца) и простором (у којем се одвија). Шта је онда то што сценски дизајн одваја од позоришта из којег је произашао? Како бисмо дали одговор на то питање, неопходно је, прије свега, вратити се назад у прошлост, у вријеме позоришне авангарде, посебно америчке, када је и дошло до тектонских помјерања унутар овог медијума, али и кратко се осврнути на Леманов (Lehman) кључни текст „Постдрамско позориште“ из 2006. године. Од такозваног „перформативног окрета“ (енг. Performative Turn), који се десио током шездесетих година, позориште, акциона умјетност и умјетност перформанса су успјели произвести обиље поступака који пажњу циљано скрећу на перформативно произвођење материјалности у представи, истичући, прије свега, њену тјелесност и просторност.

Такозвани „перформативни окрет“ је парадигматска промјена у хуманистичким и друштвеним на-

6 Концепт интертекстуалности увели су Јулија Кристева (Julia Kristeva), Ролан Барт (Roland Barthes), Жак Дериде (Jacques Derrida) и Филип Солерс (Philippe Sollers)

укама која је захватила бројне дисциплине па тако, између осталог, и антропологију, археологију, лингвистику, етнографију, историју, те, у то вријеме, и релативно младу дисциплину студија перформанса, чији је творац био Ричард Шекнер (Richard Schechner), а која је у контексту „перформативног окрета“ одиграла кључну улогу. Без посебног уласка у расправу о тјелесном, његовом поријеклу или ставовима појединих аутора, овдје ћемо се осврнути само на два феномена у којима се тјелесност, приликом стварања и перцепције тјелесности, појављује. Ријеч је о феноменима утјеловљења (embodiment) и присутности (presence).

Процес утјеловљења развијен је из концепта филозофа Мориса Мерлоа-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), који ће касније преузети и даље развити бројни позоришни ствараоци у процесу рада са глумцима. Редефинисање Понтијевог концепта десило се средином 20. вијека када су Филип Зарили (Phillip Zarrilli) и Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) открили бројне заједничке основе између психофизичких обука глумца и феноменологије извођења у оквиру савремене филозофије. Црпећи директно из Понтијевог кључног дјела „Феноменологија перцепције“, у којем он одбацује идеју о одвајању ума и тијела, дајући

предност концепту према којем људи заправо опајају, перципирају и осмишљавају свијет око себе посредством свог тијела, Зарили и Фишер-Лихте говоре о психофизичком тренингу глумаца као о процесу извођења који постепено редифинише „естетско тијелум“ у „суптилнији ниво свијести“. Другим ријечима, утјеловљење је ништа друго до процес уједињења имагинарно раздвојеног тијела и ума, односно процес у психофизичком тренингу глумца који заправо генерише његово „присуство“ на сцени. Ерика Фишер-Лихте дефинише укупно четири поступка који се примјењују у најразличитијим представама, и то: 1) преокрет у односу глумац и улога, 2) истицање и излагање индивидуалног тијела (глумца), 3) наглашавње и повредивост, ломљивост и недостаци тијела (глумца), 4) унакрсна додјела улога (cross-casting) 5) комбинација ових поступака (Естетика перформативне умјетности: 96).

Први поступак се односи на рад редитеља Јержија Гротовског (Jerzy Grotowski), који је однос глумца и улоге коју игра одредио на потпуно нови начин. У његовом схватању овог односа улога више није примарни циљ глумца, већ средство за постизање другог циља: „допустити да се тијело само појави као нешто духовно, довести га до појаве као утјеловљени дух“ (Естетика пер-

формативне умјетности : 96). У том смислу, за Гротовског тијело није инструмент, нити је материјал за производњу знакова, глумац њиме не влада, ни у смислу Енгела (Engel) ни у смислу Мејерхолда (Meyerhold), него га пушта да сам постане актер и да дјелује као утјевољени дух (embodied mind). Други поступак, односно истицање и излагање индивидуалног тијела глумца, веже се за име архитекте и редитеља Роберта Вилсона (Robert Wilson), а заснован је на претпоставци првог поступка, путем којег он тражи и означава елементарне поступке утјеловљења. Користећи специфичност својих глумаца (енергију, израз у очима, ауру и слично), Вилсон их поставља на сцену, дајући им да раде веома мало (у односу на критеријуме и постулате који су важили раније) и обично у покретима који се, кроз успорени темпо и уз честа понављања, изводе према одређеним ритмичким и геометријским моделима. Условљени таквом врстом методе, може се рећи да се индивидуалност тијела глумца заправо овдје поништава, за разлику од методе коју примјењује Гротовски, међутим, таква тврдња не би била истинита, јер се управо кроз врсту и начин кретања глумца на сцени пажња публике усмјерава на његову индивидуалну физиономију тијела. Оно што се овдје, међутим, дешава је исто што се дешава и код Гротовског

– задатак глумца више није да представи лика, него радије *умјетничко тијело*. Узимајући умјетничко тијело као један нови вид и израз тјелесности, не можемо тврдити да је категорија лика застарјела форма, него радије да је она сада доживјела једну нову, али ипак, радикалну промјену. „Фигура се више не одређује унутарњим стањима које перформер/глумац мора изразити својим тијелом. Лик је, напротив, то што производи и доводи до појаве перформативним актима којима перформер ствара и до појаве доводи своју индивидуалност (Естетика перформативне умјетности: 101)“.

С обзиром на то да друга два поступка нису од великог значаја у контексту рада „Ко би Бог у Босни био?“, о њима ћемо само кратко. Трећи поступак, поступак увођења наглашено оштећеног, крхког тијела глумца, за разлику од Вилсона, који до раздвајања лика и извођача/перформера долази трансфигурацијом, се овдје обично и углавном постиже путем реалности, односно увођењем онаквих тијела (глумаца) која упадљиво одступају од онога што се, према успостављеним конвенцијама, сматра „нормалним“ тијелом човјека. Говоримо о тијелима са инвалидитетима, недостацима, одређеним аномалијама, о болесним тијелима, анорексичним, старим, на умору и слично. Дакле, све оно што се данас не уклапа

у универзалне стандарде љепоте. Четврти, како сам термин *cross-casting* каже, подразумејева унакрсну додјелу улога, попут оне у којој би глумици била додијељена улога мушкарца, уз коју би, руку под руку, ишао како сам текст тако и држање, те говор тијела, чиме би се, у зависности од контекста и публике, постигло не само раздвајање перформера од лика, него и стварање једног нелагодног осјећаја неприродности. И обрнуто.

Присутност (*presence*), с друге стране, начелно подразумејева да позориште, под условом да жели остати позориште, захтијева присутност, како публике тако и тијела перформера, јер, у противном, не би било позориште, него радије инсталација, филм и слично. Присутност публике и извођача (перформера, глумаца, ликових итд.) је сасвим логичан исход, јер се догађаји у позоришту увијек одвијају овдје и сада, непосредно пред гледаоцима и свим њиховим чулима (укључујући и чула мириса и додира), дајући им прилику да те догађаје из прве руке искусе, али и постану њиховим свједоцима. То је управо оно што позориште одваја од свих других облика умјетности и што га чини драгоцјеним. До истих ових закључака дошли су, додуше у размаку од неких двије стотине и педесет година, и француски драматург Сен Албен (*Remond de Saint*

Albine) и њемачки редитељ Питер Стајн (*Peter Stein*), који инсистирају на праву топоса присутности позоришта, који прије свега значи да „позориште, за разлику од епа романа, низа слика, не прича причу која се одиграла на неком другом мјесту и у неко друго вријеме, него пред очи непосредно доводи догађаје који се збивају *hic et nunc*, а које гледаоци перципирају *hic et nunc*“ (Естетика перформативне умјетности: 112).

Говорећи о простору, као једном од виталних елемената сценског дизајна, без којег он не би ни могао бити могућ, и обрнуто, јер простор настаје у тренутку извођења представе, излагања изложбе и слично, мора се, прије свега, разграничити шта се под простором овдје мисли. Простор о којем говоримо, простор у смислу *иросторности*, је онај простор који не постоји ни прије ни послије представе, односно догађаја, него се производи у тренутку и за вријеме извођења представе (догађаја). Стога, он се не може изједначавати са простором у којем и на којем се представе, односно догађај дешава. У том смислу, простор дијелимо на геометријски и сценски простор. Први, геометријски, јесте сваки простор претходно изграђен, те унапријед одређен као дати простор који завршетком представе, односно догађаја не престаје постојати. У питању је класични архитектон-

ски простор који има своју ширину, дубину, висину, па самим тим и одређени волумен, те је, као и већина архитектонских простора, углавном чврст и непромјењив. Други, сценски или перформативни простор, јесте онај простор у којем, поред тога што се представа (догађај) одиграва, она уједно и креира, у спречи са датим, геометријским простором. У питању је простор који постаје оквир и интегрални дио радње, који гради однос глумац-лик-умјетничко тијело, однос глумца и публике, кретања, мировања и опажања, и који, напосљетку, утиче, организује и структурира представу, односно догађај. У том смислу, перформативни простор је, за разлику од геометријског, промјењив и нестабилан, утолико што у великој мјери зависи од тијела, објеката, гласова, звукова, покрета, свјетла или недостатка истог.

Када бисмо ушли у типологију простора сценског дизајна, једна од подјела била би сигурно на позоришни, филмски, *излагачки* и *site-specific* простор (простор везан за мјесто, неvezано о каквом карактеру простора је ријеч, јавном или приватном). Према Кристини Бојер (Christine Boyer) позоришни и архитектонски простори су својеврсне културне призме кроз које публика или извођач доживљава друштвену реалност. Они су механизми за посматрање метафоричких про-

сторних реалности чије су сцене успостављене као аутентичне и истините или фантастичне и спектакуларне, док су излагачки простори, за разлику од филмских и позоришних, амбивалентни, у смислу да нису нужно механизми за успостављање репрезентације реалности, а могу бити.

ЗАКЉУЧАК

У контексту сценског дизајна и идеје о сценском дизајну као посебном виду умјетности, те разликама које сценски дизајн диференцирају у односу на инсталацију, скулптуру или позориште, истовремено га одвајајући и од класичне сценографије као елемента позоришта, текст, наратив, тијело (утјеловљено), присутност и простор (као заједнички елемент свима) представљају, као што је раније речено, кључне маркере у процесу грађења дјела сценског дизајна. Да би неко умјетничко дјело уопште могло бити окарактерисано као дјело сценског дизајна, оно, прије свега, мора бити дјело које се заснива на одређеном тексту, уз обавезни наратив, путем којег ће се изложено дјело, неvezано за то да ли се ради о филму, позоришту, излагачком или неком другом (јавном или приватном) простору, ишчитавати. Без текстуалног предлошка (драмског или било којег другог) и без јасног

наратива путем којег се дјело сагледава, те коментара на неки апсект живота, оно не би било дјело сценског дизајна, него инсталација, скулптура или, у крајњој линији, слика. Наратив је, додуше, овдје ипак пре-судан.

Други важан елемент, тијело (у простору), се овдје посматра као универзално тијело човјека, а не нужно тијело перформера, лика или умјетничко тијело што би значило да је тијело посматрача, тијело публике, стављено у контекст датог дјела, било сасвим довољно за прављење неопходне линије демаркације, с тим да би се и тијело публике или једног (тијела) гледаоца, у процесу трансфигурације могло претворити у умјетничко тијело и интегрални дио дјела које се изводи, односно излаже. Дакле, без тијела, сценски дизајн не постоји, с тим да је, за разлику од позоришта, гдје се у обзир узимају и тијело извођача и тијело гледаоца, као равноправних, за сценски дизајн довољна само публика. У том смислу, сценски дизајн се, као и позориште, дешава овдје и сад, уз битну измјену, гдје се овдје и сад може одигравати у било којем датом простору, са или без тијела извођача, али никада без тијела публике и никада без наратива путем којег га она прати.

Ако кренемо од ових претпоставки, а са фокусом на стварање дјела сценског дизајна у простору,

постаће нам јасно да биљежења из простора успостављају паралелни наратив кроз артикулацију тијела у истом. Тијело је, према Чумију (Bernard Tschumi), исходна тачка витрувијанске трилогије у којој се једино са и преко тијела као субјекта ишчитава функција простора. „Прелаз из простора тијела“, као простора тијела извођача (перформанса или публике) у овој тези, „до тијела у простору је замршен“ али кључан за артикулацију значења. У таквом контексту, тијело и кретање, односно не-кретање тијела у простору, постају сценарио за сценски догађај и програм за простор. Док је наратив, који се успоставља кроз интеракцију тијела корисника са простором и кроз његово кретање или не-кретање, услов за разумијевање значења архитектуре, или простора генерално, која се такође чита посредством наративних или сценских докумената. Стога боравак, кретање или не-кретање у датом простору јесу механизми који служе како би се ови слојеви ишчитали у односу са феноменолошким тијелом као субјектом, што у отвореном умјетничком дјелу „Ко би Бог у Босни био?“ заправо чини централни концепт лика Бога и умјетничких тијела које он посматра и анализира.

ЛИТЕРАТУРА

- Benjamin, Walter. 'Author as Producer' *New Left Review* 1/62 (1970) Web.
- Bourriaud, Nicholas. *Postproduction*. Trans. Jeanine Herman. 2nd Edition, Lucas and Sternbeck, New York. 2002. Print.
- Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance and Fronza Woods. Les Presse du Reel, Paris, 2002. Print.
- Boyer, Christine M. *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery & Architectural Entertainments*, The MIT Press, 1996. Print.
- Brook, Peter. *Empty Space*. Touchstone New York, Simon & Schuster, 1996. Print.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Cornell University Press. 1993. Print.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.
- Dadić-Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost*. Clio. Beograd, 2017. Print.
- Fišer-Lihte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Šahinpašić, Sarajevo, 2009. Print.
- Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2003. Print.
- Kristeva, Julia. 'Word, Dialogue and Novel'. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Blackwell, 1991. Print.
- Ponti, Moris-Merlo. *Fenomenologija Percepcija*. Logos Sarajevo. 1990. Print.
- R. Radović. *Savremena arhitektura*. Fakultet tehničkih nauka i Stylos, Novi Sad, 1998. Print.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*, Taylor & Francis Group, 1988, Принт.
- Performance Studies: An Introduction*. Routledge London, 2002. Принт.
- Švaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005. Print.
- Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*, Zagreb:AGM, 2004, Print.
- Parker W. Oren, R. Craig Wolf. *Scene Design and Stage Lighting*. Harcourt Brace College Publishers, Orlando, USA, 1996. Print.

