

O PROBLEMATICI IZGRADNJE
KAZALIŠNIH PROSTORA

Uoči li se tek letimice razvitak izgradnje kazališnih prostora u njihovim različitim oblicima u prošlosti kroz vjekove sve tamo od antiknog kazališta pa do naših dana te se spozna u tom razvitku duboka i neuklonjiva veza, koja postoji između pojedinih teatarskih oblika i društvenih stanja prošlih epoha, tada se smjesta otkriva čitava problematika oblika naših suvremenih kazališta u svojoj svojoj jasnoći; još više ukazuje se nesumnjiva činjenica, da su te današnje scene i gledališta, poprimivši gotovo posvuda jedan te isti kalup, stvarno zastarjela, te više nikako ne mogu zadovoljiti ni nove potrebe ni nove mogućnosti suvremenog teatra. Već sam današnji kazališni kalup po svom rasporedu stvara automatski ograde i kočenja svemu onome, što je suvremena kazališna tehnika svojim golemim razvitkom omogućila, samo da govorim o novim sredstvima tehnike, a da ne spominjem nove zadatke i nova shvaćanja, kao i nova prilaženja suvremenog teatra svojoj materiji. I zbog toga nije nikakvo čudo, da su i najsretnije i najoriginalnije realizacije u današnjem kazališnom životu ostvarene gotovo redovno izvan ograda starog baroknog teatarskog kalupa na slobodnim prostorima pojedinih festivala. Tako je jedan Vilar ostvario svoju upravo jedinstvenu kazališnu realizaciju pred avignonskim zidinama, a ne na daskama pariških ukalupljenih teatarskih prostora.

Treba istaći, da su u velikoj većini i u Evropi i na drugim kontinentima teatarske zgrade, u kojima živi suvremeni kazališni život, stvarno standardni kalup baroka. Taj tipični kalup konvencionalnih a reprezentativnih kazališnih zgrada izlazi iz osnova dvorskog baroknog teatra XVIII. stoljeća. Iz tih istih osnova ukalupile su se scene i gledališta današnjice. Gledališta su tog preuzetog kalupa, kako svi znamo, redovno u obliku potkove s parketom, što se lagano uzdiže od reda do reda u dubinu dvorane. Ponekad je ponad parketa balkon, koji je u zagrebačkom slučaju povrh loža, koje obuhvataju svojim redovima (jedan red povrh drugoga) čitavu dvoranu prema tlocrtu potkove. Taj se kalup ponavlja u velikim

i malenim gledalištima. Većina teatra, a pogotovo onih tradicionalnih nose takvo obilježje. Isti raspored imaju pariška, rimska ili bečka opera, kao i milanska Scala, venecijanski Teatro Fenice ili firentinska Pergola ili opere u Nizzi, Marseillesu, Lyonu, da ne spominjem posebno Napulj, ili Rossinijev Pesaro, ili Palermo, Turin ili onaj neugodni prostor newjorškog Metropolitan-teatra, kao i onaj red poznatijih opernih i dramskih prostora širom svijeta. Većina tih teatarskih prostora slična je i po svom dekoru i po svojoj strukturi. Sva su ta naime gledališta i velika i ona malena »zatvoreni arhitektonski svečani oblik«, koji sam po sebi izriče, da je u tom i takvu obliku isto toliko važno vidjeti predstavu, kao što je i važno biti viđen (ovo je posljednje često i mnogo važnije). »Čitavo takvo raspoređenje unaprijed pretpostavlja izabrani društveni vladajući sloj – u stvari staru dvorsku baroknu hijerarhiju« (E. F. Burckhardt). Ta je dvorska hijerarhija bila u XVIII. stoljeću. U XIX. stoljeću novi je vladajući sloj zauzeo prijašnja mjesta, a kad je i gradio nova kazališta, jednostavno je preuzeo stari kalup, te prema tome i stari raspored, koji je strogo dijelio gledalište od pozornice zavjesom. Pozornica je prema tome postala zasebno tijelo u svom okviru s istaknutim uskim proscenijumom. Iza zavjese naime počinje posebni pozorički svijet, te se u okviru (obično zlatnom) same pozornice prikazuje dramska radnja – traje i živi niz živih slika, prečesto više nego što bi u tom okviru poživjela živa gluma. Tako pozornica, koja znači poseban svijet, postaje nekom magičnom kutijom, kroz koje rastvorenu stranicu promatra gledalište kazališna zbivanja, koja se nameću više kao projekcije slike, a manje kao prostorna kreativnost, i to već po strukturi takve scene. U takvoj strukturi vrše se ta kazališna zbivanja više iluzionistički i ilustrativno, a manje prostorno kreativno, što je bit i osnova svake prave glumačke interpretacije. Odavno je takav konvencionalan tip pozornice prozvan »Guckkasten«, a taj tip je legitimno dijete baroka, kao što je to i standardni svečani reprezentativni oblik gledališta u današnjim kazalištima.

Sva povremena adaptiranja, preuređivanja, proširivanja, »moderniziranja« tog starog teatarskog kalupa, što su se vršila tokom prošlog i sadašnjeg stoljeća na različitim kazalištima, nisu mogla riješiti problematiku novog teatra u samoj biti. Istina preinake su mogle tek djelomično popraviti nevažne stvari, ali je bitno u samoj strukturi ostalo nepromijenjeno.

Novi i suvremeni teatar ne treba ni svečanog oblika, ni lažnog tradicionalnog ukrasa, ni »Guckkasten« baroka, ne treba nekog reprezentativnog prostora kakva dvorskog teatra, on nužno treba pučki teatar – kazalište široke i brojne publike. Sasvim je naravno, da se nikakvom adaptacijom, makar kako ona bila skupa, ne može pretvoriti dvorski teatar u pučki teatar. Taj treba zidati na

novim osnovama i ostvariti novu strukturu prema novim potrebama, što ih postavlja današnjica.

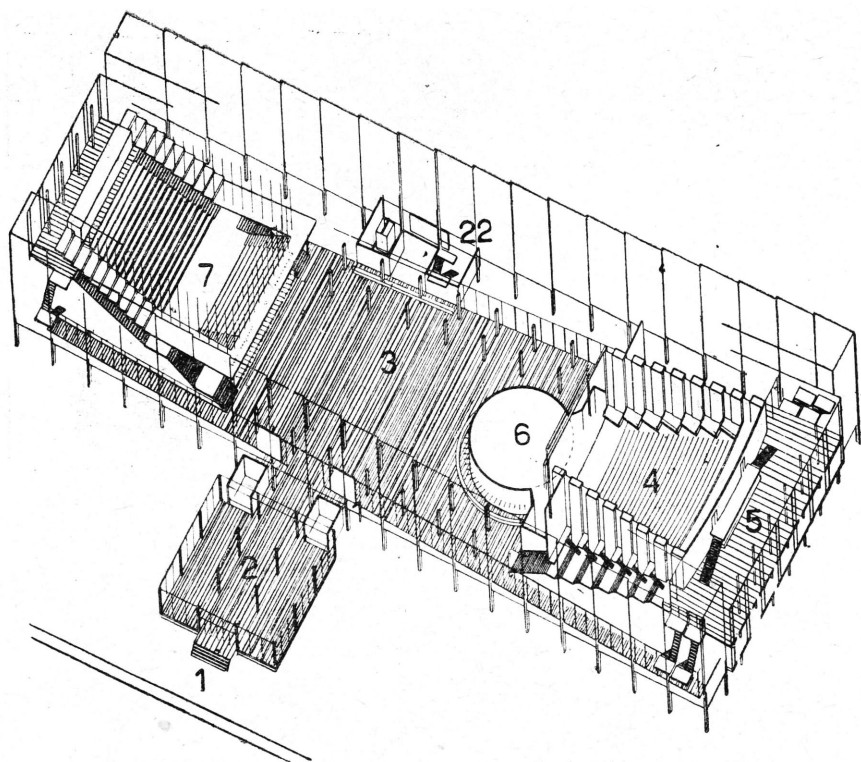
Ona neminovno traži, upravo diktira na primjer za naš Zagreb, kakav je on danas sa svojih pola milijuna stanovnika s najvećim brojem industrijskih radnika, ne samo nove prostrane prostore za filmska prikazivanja, nove i višebrojne, traži već odavna veliku koncertnu dvoranu, a prije svega veliki pučki teatar, veliku suvremenu kazališnu zgradu za minimum 2.000 gledalaca, u kojoj će biti svakom posjetiocu omogućeno jednako povoljno primanje i akustičkih, i vidnih dojmova, to znači puni kazališni doživljaj. Takav bi jednostavan, ali pogodan prostor istovremeno omogućio sniženje cijena ulaznica, jer bi obuhvatio veliki broj posjetilaca, što nije slučaj u manjim kazalištima. Jednom riječju, takvo bi novo pučko kazalište bilo dohvatno svima, i to za najbolje i najskuplje predstave. Samo je po sebi razumljivo, da bi u takvu prostranom pučkom teatru otpao barokni »Guckkasten«, a pojavila bi se prostorna pozornica bez ograde i bez zlatnih okvira i bez banalnog iluzionizma. Na njoj bi poživio interpretator umjetnik (glumac, pjevač i plesač) u svojoj punoj kreaciji, kao što je to mogao njegov daleki prethodnik poživjeti bilo na antiknoj sceni ili na onoj jednostavnoj Shakespearskog teatra Elizabetskog doba, kad je scena i gledalište bila jedna jedinstvena arhitektonska cjelina.

Na tu se jedinstvenost vratila renesansa poslije srednjovjekovnih misterija i uzela kao uzor antikni teatar, tako je gradio Serlio svoj provizorni teatar i Palladio svoj Teatro Olimpico u Vicenzi. Ali sva je ta nastojanja u baroku prebacio dvorski teatar, koji je svojim kalupom zavladao u svim kulturnim zemljama. Za vrijeme francuske revolucije opet se nastojalo vratiti klasičnom uzoru, ali osim neizvedenih projekata i spoljašnjeg klasicističkog ukrasa kod izgradnja kazališta održao se stari kalup kao neko posvećeno pravilo. Uza sve to vidljive su i nove komponente i drugačija shvaćanja sve tamo od kazališta u Besançonu, što ga je još izgradio Ledoux (1775) pa preko projekata Gillya, Schinkela i Sempera sve do izgradnje Wagnerova teatra u Bayreuthu (1876). Upravo ta je bayreuthska kuća najviše utjecala na izgradnju tadašnjih kasnijih kazališnih prostora u Njemačkoj. U tom Wagnerovu teatru uzdiže se gledalište poput onih u antiknim gledalištima. Lože su ukinute, ali je sama scena još uvijek ostala odijeljena zavjesom (Guckkasten je zadržan), jer je Wagnerov »Gesamtkunstwerk« čvrsto stajao na principu iluzionističkog baroknog scenarija. Sama prostorna pozornica nije ni u Bayreuthu ni kasnije drugdje ostvarena kao stalno izgrađena scena. A taj je upravo oblik slobodne, prostorne scene bio posvuda prihvaćen kod svih mogućih festivala ili kod predstava izvan kazališnih zgrada pod otvorenim nebom.

Uza sav živi i bujni kazališni život u romanskim zemljama, u Italiji i Francuskoj, koncem prošlog i početkom našeg stoljeća, nije taj kazališni život pridonio neka nova rješavanja u izgradnji kazališnih prostora. Istina, evolucija se »teatralike« razvijala na pariškim scenama u značajnom slijedu i izmjeni stilova i načina glumljenja. Poslije romantike i kasnijih vremena Sardoua, Augiera i Dumasa sina nadošao je »Le théâtre libre« s Antoinom početno u maloj dvorani na Montparnassu (1887). Taj je teatar prenosio na scenu ton romana Zola i Goncourta. Njegova nastojanja kao i ekscese pobijali su Lugne-Poe i simbolisti u »Théâtre de l'Oeuvre«. Oko 1900. u vrijeme takozvane »Belle époque« podavali su ton pariškom kazališnom životu glas (voix d'or) Sare Bernhardt (tipične kao Théroigne Méricourt) kao i glasovi poput orgulja dviju Mouneta u tragedijama na sceni »Comédie Française« u starim scenским kalupima.

Jači i značajniji udio likovnog pokazala su neka nastojanja »Théâtre de l'Oeuvre«, ali značenje u onom pravom scenografskom smislu likovnog otkrila je pred Prvi svjetski rat tek pojava ruskog baleta. Ta je djelovala poput bombe na čitavi pariški kazališni život. »Eksplozija boja počela je novu kazališnu eru«. Diaghilev sa svojom trupom nije samo osvojio Paris, već je svojim nastupima prodrmao čitav kazališni pariški život osobito, što se tiče likovnog dijela, koji je stvarno u Parizu zaostao na scenografskom polju za nastojanjima Craigha, Appiea, Stanislavskog ili Reinhardta. U sklopu gostovanja ruskog baleta slavili su Stravinski, Bakst, Karsavina s nenadmašivim Nižinskim trijumfe. S tim se ruskim muzičarima, plesačima i scenografima brzo povezali najpoznatiji francuski i svjetski umjetnici te ostvarili niz novih i originalnih kazališnih realizacija važnih po razvitak evropskog teatra.

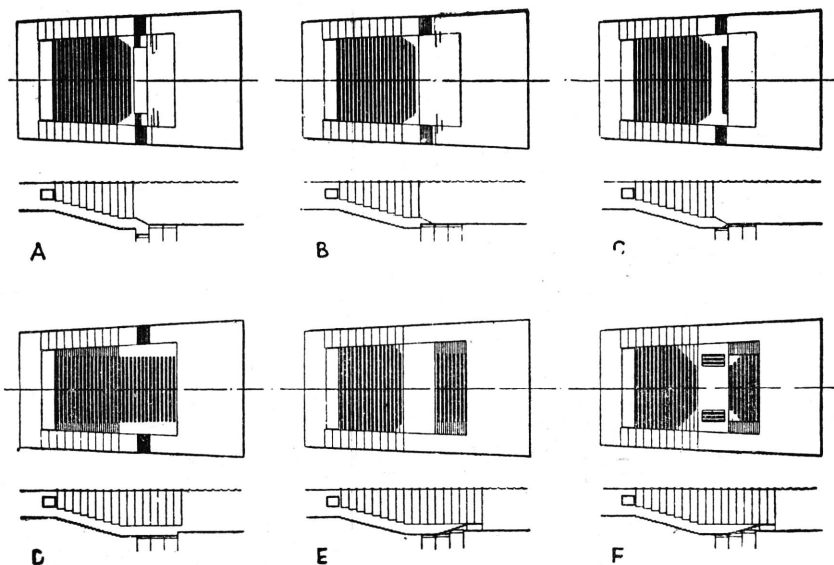
Ubrzo su se toj eksploziji boja, toj poplavi uglavnom šarenog orijentalnog dekora suprotstavile nove smjernice, koje je postavio Jacques Copeau u malom teatru »Le vieux Colombier«. Gotovo na praznoj sceni pred zavjesama igrao je Copeau, težište mu je bilo na tekstu i gesti. Nije isključivao ni boju ni glazbu. Držao se i u život provodio smjernice i Craiga i Appiea, tog drugog važnog inicijatora moderne evropske scene. On je u Francuskoj uz pomoć Jouveta i Dullina prokrčio putove modernoj scenografiji. Istim se putovima kretao kasniji rad Batyja, Artauda kao i kreacije genijalnog Pitojeva. On mi je upravo nezaboravan kao redatelj i glumac u Shakespeareovu Hamletu. Igrao je Hamleta tek s tri para-venta i dvije kocke i na najmanjim pozornicama bez ikakvih kompliciranih teatarskih aparatura, a postigao je velike rezultate – veliku kazališnu kreaciju. I danas se tim istim smjernicama kreće i Vilar.



Model kazališta u Mannheimu

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Ulaz | 4. Gledalište velikog kazališta |
| 2. Blagajne | 5. Foyer |
| 3. Garderobe - ispod: spremišta, transportna zona, pozadina scena i t. d. | 6. Scena velikog kazališta |
| | 7. Scena malenog kazališta |
| | 22. Ulaz za transport |

U Francuskoj čitava ta evolucija nije mogla mnogo utjecati na izgradnju novih kazališta, jer je tamo bila najrjeđa izgradnja novih objekata. Naprotiv u Njemačkoj silom prilika nisu se poslije rata porušene kazališne zgrade u većini slučajeva ni mogle obnavljati, već se pristupilo dobrim dijelom izgrađivanju sasvim novih zgrada. Podizale su se nove opere i novi dramski teatri mjesto starih zgrada na suvremenim principima kombiniranja različitih oblika scena prema novim tehničkim mogućnostima, tako da su se u jednom prostoru mogle upotrebiti naizmjenice i oblik stare arene i prostorna pozornica i tip Guckkastena sa zavjesom i istovremeni prostor za koncerte ili predavanja. S takvim primjerom objašnjenim u priloženim crtežima Weberova velikog i malog teatra u



Mala pozornica, koja se može mijenjati

- A) Okvirna pozornica s orkestrom
- B) Pozornica s proširenim proscenijumom
- C) Pozornica s podiumom, koji se diže u jednom dijelu gledališta
- D) Pretvorena pozornica u predavaonu ili koncertnu dvoranu
- E) Pozornica kao arena s dvije strane
- F) Pozornica kao arena sa sve četiri strane

Mannheimu završujem ovaj letimični prikaz o problematici izgrađivanja kazališnih prostora.

Lj. B.

LITERATURA

Werner, Geschichte und Entwicklung des Theaterbaues I. Band.

Gerhard Weber, Das Mannheimer Nationaltheater (Ein Vortrag).

M. Quéant, Encyclopédie du théâtre contemporain. I. tome Ed. Publication de France.

André Veinstein, Adolphe Appia (mapa).

Ernst F. Burckhardt, Bemerkungen zum Theaterbau.