

Mehanizmi i postupci uspostave različitih izvedbenih diskurza u inscenaciji "Noć upravo prije šuma", Bernard - Marie Koltes

Hleb, Vedran

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:262485>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Vedran Hleb

**Postupci i mehanizmi uspostave različitih
izvedbenih diskurza u inscenaciji "Noć upravo
prije šuma" Bernard-Marie Koltèsa**

Diplomski rad

Zagreb, 28.9. 2016.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Odsjek kazališne režije i radiofonije

Vedran Hleb

**Postupci i mehanizmi uspostave različitih
izvedbenih diskurza u inscenaciji "Noć upravo
prije šuma" Bernard-Marie Koltèsa**

Diplomski rad

Mentor: doc. art. Tomislav Pavković

Zagreb, 28.9. 2016.

Sažetak

Ovaj rad kao predmet istraživanja proučava pojam diskurza kazališne režije na temelju režije teksta *Noć upravo prije šuma* Bernard-Marie Koltèsa izvedene u *Teatru &TD 5*. rujna 2016. godine. Proučava njegovo nastajanje, njegovu uspostavu unutar kazališnog procesa te naposljetku i njegovo djelovanje na iskazne oblike kazališne predstave. Pojam diskurza iz kazališno teorijskog područja definicija pokušava aspektuirati u njegovoj konkretnoj upotrebi u kazališnom procesu.

Ključne riječi: diskurz, kazališni diskurz, izvedbenost, subjekt, režija, tipovi iskaza, prekodiranje, Bernard-Marie Koltès, *Noć upravo prije šuma*

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Pojam diskurza u književnoj teoriji i kazališni diskurz.....	2
3. Koltsov diskurz u "Noć upravo prije šuma".....	4
4. Prekoderavanje teksta.....	6
5. Opis istraživanja situacije taoca u procesu proba. Situacijski eksperiment.....	8
6. Opis procesa stvaranja scenskog asocijativnog prostora.....	9
7. Opis prostora izvedbe.....	10
8. Dramaturgija scenskog prostora.....	11
9. Opisi izvedbenih diskurza.....	12
9.1. Prvi dio - situacija taoca.....	12
9.1.1. Prva situacija.....	13
9.1.2. Prijelazna sekvenca - <i>Agresija, borba, hrvanje</i>	13
9.1.3. Druga situacija.....	14
9.1.4. Druga prijelazna sekvenca - <i>Agresija, borba, hrvanje</i>	15
9.1.5. Treća situacija.....	15
9.1.6. Treća prijelazna sekvenca - <i>Agresija, borba, hrvanje</i>	15
9.1.7. Četvrta situacija.....	15
9.2. Prijelazni diskurz između diskurza talačke situacije i situacije diskurza direktnog obraćanja prema publici.....	16
9.3. Direktno „Filipovo“ obraćanje publici.....	17
9.4. Rastjelovljenost.....	18
10. Zaključak.....	20
11. Literatura.....	21

1. Uvod

Ovaj rad kao predmet istraživanja proučava pojam diskurza kazališne režije. Proučava njegovo nastajanje, njegovu uspostavu unutar kazališnog procesa te naposljetku i njegovo djelovanje na iskazne oblike kazališne predstave. Pojam diskurza želim iz prvenstveno teorijskog područja definicija aspektuirati u njegovoj konkretnoj upotrebi u kazališnom procesu. Pritom započinjem analizom odabranih definicija diskurza iz područja teorije književnosti i različitošću njihova tretmana i primjene u odnosu na definicije kazališnih diskursa. Potom analiziram diskurzivna obilježja samog teksta "Noć upravo prije šuma" Bernard Marie Koltèsa, da bi potom, u središnjem dijelu ovog rada, pokušao opisati način rada i tipove kazališnih diskurza korištenih u samoj predstavi. Da bih to postigao, ključno je odrediti koje sam sve redateljske strategije koristio za njegovu uspostavu. Zato sam kao centralno mjesto analize upotrebljavao eksplikaciju redateljskih postupaka i mehanizama njihovog djelovanja na izvedbeni ustroj. S posebnim naglaskom na prikaz postupnosti procesa formiranja njihovih instanci. Međuovisnost tekstualnog diskurza sa kazališnim modusima njegove realizacije u fokusu je interesa ovog rada.

2. Pojam diskurza u književnoj teoriji i kazališni diskurz

Pojam diskursa u književnoj teoriji

U svakodnevnoj francuskoj jezičnoj uporabi označuje spontan, improvizirani govorni istup neodređene duljine u intersubjektivnoj situaciji rasprave.

Barthes definira diskurz kao sljedeće: "Najrazumnije je postulirati homologijske odnose između rečenice i diskurza... Diskurz bi bio velika "rečenica" (čije jedinice ne moraju nužno biti rečenice) dok bi rečenica, uz stanovito pojednostavljenje, bila mali diskurz."

Foucault navodi da diskurz postaje posrednikom između općeg iskustvenog jezika i elitno filozofijskog-teorijskog govora, te nadalje tvrdi da se diskurz drži okvirnim uvjetom nastanka predodžbi, spoznaja, govora, postupaka i oblika društvenosti jedne civilizacije, njezinim konstitucijskim temeljem. Kao njegovu osnovnu česticu ili osnovnu jedinicu navodi iskaz te značajno zaključuje da koliko god njegov status bio "pokretljiv, relativan i podložan propitivanju", ipak se na kraju mora izvesti iz parametara arhiva kao uvjeta mogućnosti svoga postojanja. Iz toga nužno proizlazi da značenje iskaza može biti jedino učinak kakve uvijek-već-prethodne strukture odnosa unutar kojih se taj iskaz motri. No, upravo zbog toga Foucault ne pristaje poistovjetiti svoj pojam iskaza ni s propozicijom u formalno-logičkom smislu, niti s rečenicom u gramatičkom smislu, niti s govornim činom u pragmatičkom smislu, već ustvrđuje da pojam iskaza postavlja kontingentne uvjete mogućnosti njihova pojavljivanja. Ovdje moramo uzeti u obzir Foucaultov otpor prema logocentričnom umu i njegovo ustrajanje na konstitutivnoj nedovršenosti svih značenjskih entiteta. Foucault naglašava da se diskurz lako pretvara u jedno od oruđa, tzv. dispozitiva nadređene mu volje za moć. Još bih spomenuo Keenanovu definiciju koja na posljednji Foucaultov poučak baca novo svjetlo. Keenan na sljedeći način definira diskurz: "Diskurz moramo shvatiti kao niz diskontinuiranih segmenata kojih taktička funkcija nije ni jednolična niti postojana... Moramo dopustiti kompleksnu i nepostojanu igru u kojoj je diskurz možda ujedno sredstvo i učinak moći, ali i prepreka, kamen spoticanja, točka otpora. Diskurz prenosi i proizvodi moć; on je osnažuje, ali je i potkopava, izlaže, čini krhkom ili lomnom omogućujući njezino osujećivanje." (Biti, 79-89) Ono što bi se iz ovog prikaza dalo zaključiti jest da se definicija diskurza u književnoj teoriji neprekidno razvija, ali da suštinski diskurz u sebi sadrži veliku moć konstruiranja ideoloških kapaciteta društva kao takvog. Jednako tako zaključio bih da diskurz postaje temeljnim instrumentom obrazovanja sustava mišljenja uopće i kao takav i u teoriji književnosti zauzima sve značajnije mjesto.

Kazališni diskurz

Pod kazališnim diskurzom podrazumjeva se ono po čemu se upotreba jezika u kazalištu izdvaja, počevši od iskaza (njegova verbalna dimenzija) do neverbalnih sustava (njegova vizualna dimenzija: geste, mimika, kretnja, kostimi itd.)" (Papašarovski, 65)

Ako pod diskurzom podrazumijevamo "iskaz promatran s gledišta diskurznog mehanizma kojime je uvjetovan" (Pavis, str. 59), onda je diskurz režije specifičan ustroj tekstualnih i scenskih materijala koji počiva na ritmu i uzajamnoj ovisnosti tih materijala.

Diskurzni mehanizam režije treba dovesti u vezu s uvjetima njegove proizvodnje, a oni ovise o specifičnom načinu na koji "autori" koriste razne umjetničke sisteme (scenski materijali) koji im stoje na raspolaganju u danom povijesnom trenutku. Tako kazališni diskurz (tekstualni i scenski) postaje ovladavanje scenskim sustavima, individualna upotreba scenskih potencijaliteta (iako individuum, odnosno subjekt diskurza, čini zapravo čitava stvaralačka ekipa). (Pavis, 59)

Tragove prisutnosti tih subjekata valja potražiti u kazališnom iskazivanju i logičkim pretpostavkama koje se na neprimjetan način provlače kroz diskurz.

Kazališno iskazivanje odvija se na dvije osnovne razine: na razini likova i na razini globalizirajućeg diskurza autora i redateljske ekipe.

"Kazališni diskurz je po svojoj prirodi ispitivanje o statusu govora: tko govori kome? I u kojim se uvjetima može govoriti." (Pavis, 59)

Kazališni diskurz mjesto je tvorbe značenja na razini pretpostavki, retorike i iskazivanja. Njegovo se poslanje stoga ne svodi na scensko prikazivanje jer se kazališni diskurz "samopredstavlja" kao mehanizam izgradnje fabule, lika i teksta. (Pavis, 60)

3. Koltèsov diskurz u "Noć upravo prije šuma"

U ovom djelu diskurz je prvenstveno određen ili bolje reći iskazan društvenom pozicijom subjekta kao nositelja govora u monodramskoj formi iskaza. Dakle, riječ je o subjektu koji je društveni autsajder, otpadnik, netko tko doslovno egzistira na periferiji društva. Egzistencija koju subjekt obrazuje okarakterizirana je žudnjom za drugim, za prijateljem, žudnjom za slušateljem, a istovremeno i trpljenjem mržnje i agresije kojoj je isti subjekt bio izložen. Subjekt progovara iz pozicije samoće i neimaštine, dok je njegov aktivitet stalna potraga za drugim, potraga za susretom, za mogućnošću da izgovori sebe. Važna odrednica diskurza u djelu je forma iskaza koja je ostvarena monologom koji neprekidno traje i ostvaruje se jednom nedovršenom rečenicom, raspisanom u četrdesetak stranica teksta. Činjenica da je riječ o iskazu koji se prezentira u jednom neprekinutom kontinuitetu bitno obilježava situiranost subjekta. Prostorna odrednica iz koje subjekt progovara ili bilo koja druga informacija o njegovom statusu ne postoji. Na taj način Koltès pred nama rasprostire jedno polje tekstualnosti koje je zatvoreno u sebe samo i gotovo se monolitno određuje isključivo kroz instancu govora. "Neprekinuta rečenica što se isprekidano izvija, meandrira, skače i ponavlja se lomeći zakone sintakse koji se tek iznenada zazrcale u nekom neobičnom i neočekivanom obrisu, osporavajući tako moć logocentričnog mišljenja koje predstavlja sve ono protiv čega se glas u noći i na kiši buni." (Papašarovski, 56) Koltèsov jezik je "mješavina odnosno isprepletanje fluidnih prijelaza iz uzvišenog, poetskog u ulični govor stranca, doseljenika, i obratno". (Papašarovski, 48)

Ideološka komponenta značajna je sastavnica iskaza te se iskazuje kroz kritiku i mržnju prema hijerarhiji moći uzduž vertikale od najnižih običnih uličnih huligana, pa sve do viših instanci: "Nove snage, fašističke, rojalističke, Zapad, sve lovce na štakore, organizirane manijake, međunarodne prevarante, ", "klan prevaranata, zakukuljenih manijaka, nekažnjenih razvratnika, hladnih, proračunatih tehničara, mali klan tehničkih mrcina". (Koltès, 13) Otpor koji protagonist izražava ostvaren je isključivo kroz ideju o "međunarodnom sindikatu" kojeg treba uspostaviti kako bi se obranili, iako nigdje ne govori kakav bi to bio sindikat i što bi on činio. Na neki način temeljna ideološka pozicija subjekta u društveno-političkom smislu bila bi anarhističko-marksistička, iako to nigdje eksplicitno ne možemo odrediti. Autobiografski element također je jedan od elemenata diskurza u Koltèsa. Gotovo da je nemoguće izlučiti biografiju autora od sadržaja ovog djela: "Kao dvadesetogodišnjak napušta rodni Metz, da bi se na dokovima New Yorka pridružio otpadnicima društva: život mu je odjednom, kako je sam primjetio, "skočio u grlo". (Papašarovski, 48) Strast toga života što se neprestano bori s

vremenom i žudnjom za bijegom održava se u svijetu koji je volio i kojemu je neprestano išao ususret: opskurne gradske četvrti kojima baulja gomila ljudi sa stranim naglaskom, marginalci oslobođeni snobizma, nesofisticirani boemi..." (Papašarovski, 48)

No, ono što uvelike pokazuje i pozicionira status protagonista jest pitanje kome on govori. U našem slučaju Koltèsov protagonist obraća se prijatelju, publici i sebi samom, iako to samo možemo pretpostaviti s obzirom da u tekstu nigdje ne postoji niti jedna didaskalija. Ipak, ono što prvenstveno određuje status subjekta u ovome djelu primarno nije ni sadržaj koji izgovara (ideološka komponenta govora), niti društvena pozicija subjekta, niti kome on to adresira, već je to prvenstveno činjenica da subjekt kroz govor postoji i uspostavlja sebe. Govor je ono jedino što mu je preostalo u egzistenciji u kojoj nema nikakvog drugog posjeda. Tijelo i govor su ono jedino što mu je preostalo, njegov jedini posjed. Ono što je potresno, ali ujedno i konstitutivno za dramativitet ovog djela, upravo je činjenica da bez drugoga, bez prijatelja ili bar slušatelja ni taj elementarni potencijal ljudskosti ne može se ostvariti. Zbog toga temeljna odlika Koltèsovog diskurza u ovom djelu prvenstveno je životno važna potreba da se održi govor, tj. da se kroz govor i u govoru egzistira. Upravo zato što govor postaje egzistencija on se mora pod svaku cijenu i održati. Možda je upravo zato Koltès obrazovao iskaz kroz samo jednu neprekinutu rečenicu koja nikada ne prestaje, jer kada bi prestala, i na trenutak, prestao bi postojati i subjekt i njegova egzistencija. Borba za bivanjem u govoru, strategije održavanja govora mogućim, tako postaju konstitutivne i za status subjekta drame i za diskurz drame u cijelosti. Mislim da je ovdje važno primijetiti utjecaj egzistencijalističke filozofije na autora.

Iako bi kazališno bilo vrlo zanimljivo održavati status kontinuiranog govora, tražeći kazališna sredstva i strategije njegovog održavanja, ipak sam zbog više razloga krenuo razmišljati u drugom smjeru. Taj smjer išao je za time da protagonist dobije sugovornika u vidu izvođača na sceni te da kroz to prisustvo dobije prostor za mogućnost ostvarivanja jednog odnosa koji u tekstu nije prisutan. Zanimalo me što bi se dogodilo sa statusom njegovog govora da se pored protagonista na sceni pojavi slušatelj, da se pojavi taj njegov prijatelj za kojim toliko poseže u tekstu. Znao sam odmah da taj prijatelj nikako ne smije govoriti. Govor je morao ostati na protagonistu jer, kako sam već naglasio, za ovo je djelo ključan dramativitet koji se zasniva na održavanju statusa govora mogućim. Subjekt koji je isključivi nositelj govora, netko tko se samoostvaruje govorom i pored njega, netko tko se ostvaruje neverbalnim, netko tko progovara tišinom, njihov suodnos i scenska izvedba koja bi to istraživala, postalo mi je glavnim fokusom za promišljanje koncepta režije. Kako bi se time mijenjao status govora

protagonista i kako bi se taj promijenjeni status govora formirao te otvarao mogućnosti za nove značenjske slojeve teksta, postala mi je glavna preokupacija.

S obzirom da bi ova redateljska odluka nužno zahtijevala i formiranje dramskih situacija kao logičan dramaturški odgovor na dvije izvođačke scenske prisutnosti pozicionirane jedno pored druge, pokazalo se potrebnim nekako specifično definirati ili dramsku situaciju ili redateljskim konceptom dodanom izvođaču pretpostaviti određenu karakterizaciju.

Analizirajući tekst po aspektu narativa pojavio se odgovor na postavljeno pitanje. Naime, na samom kraju teksta protagonist biva pretučen i pokraden od strane nekih huligana u metrou, nakon čega i on sam poželi pretući sve one koje je kroz cijelu dramu upravo htio braniti:

"Hvata me želja da udaram, stari, po svim tim starcima, Arapima, žicarima, popločanim zidovima, vagonima, kondukterima, muriji,...". (Koltès, 43) Dakle, subjekt koji trpi nasilje nad njim u jednom trenutku nakupljenu mržnju i agresiju želi osloboditi, te poželi činiti nasilje istog predznaka kakvim je i on sam bio žrtva. Iako se u sadržaju teksta on ne prepušta tom unutarnjem impulsu nagona za agresijom, za osvetom, upravo me taj trenutak gubitka kontrole subjekta, trenutak gdje bi se on prepustio unutarnjem sadržaju mržnje, potaknuo na sljedeći korak.

Sada sam znao da je nužno: da bi se situacijski pozicionirali izvođači potrebno je pretpostaviti narativu teksta jedan drugi izvantekstualni narativ koji treba ići dramaturškom linijom proizvodnje situacija napetosti i agresije. U daljnjem promišljanju redateljskog koncepta, uzimajući u obzir činjenicu da je govor pozicioniran isključivo u protagonistu, pojavila se ideja da se govorni supstrat na neki način učini vidljivim. Ukoliko bi sadržaj govora bio scenski materijaliziran, to bi otvaralo nove mogućnosti odnosa između protagonista i njegovog partnera. Zbog toga sam odlučio u izvedbeni koncept uvrstiti i jedan prostor asocijativno-oniričkog polja scenskog uprisućenja unutarnjih motiva protagonista. Taj prostor želio sam proizvesti kroz izvedbu dvoje plesača. Odlučio sam se za plesačicu i plesača vođen motivima iz teksta, u kojima je ženska figura bitno određuje egzistenciju subjekta.

Tako se pojavio postupak prekodiranja kao sljedeći korak.

4. Prekodaravanje teksta

Prekodaravanje može biti vanjsko i unutarnje. Vanjsko značenje se formira tako što se pojedini elementi teksta vežu za izvantekstualne strukturne lance.

Unutarnje značenje se formira određivanjem jednog elementa teksta, nekim drugim elementom teksta. (Fisher Lichte, 92). U slučaju ove režije unutarnjeg prekodaravanja nije bilo. Tekst se izgovara kontinuirano i dosljedno prema dramskom predlošku.

Vanjsko prekodaravanje želio sam ostvariti prvenstveno pretpostavljanjem izvantekstualnog strukturnog lanca koji bi bio obrazovan kroz situaciju taoca. Naime, postavio sam si pitanje što bi se dogodilo da se protagonist, nakon što biva pretučen i pokraden, odluči osvetiti.

Odlučio sam pretpostaviti tekstualnoj strukturi situaciju da je protagonist pretukao i kidnapirao jednog od huligana s kojima se isti obračunava u tekstu drame. Želio sam odmah na početku predstave stvoriti talačku situaciju i subjekt suočiti sa izvođačem koji reprezentira njegove protivnike. Kroz ovaj postupak trenutno se pojavio potencijal za istraživanje odnosa moći između otmičara i taoca što bi kao posljedicu proizvodilo promjenjive uvjete statusa govora protagonista.

Drugi bitan dio vanjskog prekodaravanja želio sam uspostaviti kroz stvaranje scenskog prostora asocijativnog polja manifestacija unutarnjih sadržaja protagonista. Važno je naglasiti da taj prostor nikako nije smio postati ilustracija tekstualnih sadržaja, već se trebao uspostaviti kao prostor apstraktnih živih slika koje su bitno različite od realnog stilskog okvira istog sadržaja. Karakter tog prostora trebao je biti opisan više nekim oblikom simboličkog gestusa u kojem se pojavljuju krhotine motiva iz teksta kao prikazi nedovršene žive slike, uvijek u manjku vlastite dovršenosti.

5. Opis istraživanja situacije taoca u procesu proba. Situacijski eksperiment.

Kako se kroz sadržaj teksta protagonist otkriva kao onaj nad kojim je provođeno nasilje, ali on i istovremeno provodi nasilje nad drugima kada biva "zaveden od plavuše", htio sam tu njegovu promjenjivost zadržati kao aktivan princip scenske transformacije lika. Da bi se to moglo ostvariti, jednu nepromjenjivu talačku situaciju podijelio sam na manje dijelove u kojima se izmjenjuju pozicije otmičara i taoca. Naravno da se promjena pozicija (situacije) nužno trebala uspostavljati kroz nasilje, kroz čin agresije. Već u prvim probama uočilo se da fizikalitet i organičnost postaju konstitutivni elementi kako za formiranje odnosa između izvođača, tako podjednako i za utvrđivanje statusa govora protagonista. Sljedeća preokupacija te faze proizvodnog procesa proba bilo je načelno utvrđivanje pozicija likova i pozicije izvođača, posebice zbog toga što su glumci bili upregnuti u jedan postupak koji je nužno proizvodio klizišta između, načelno rečeno, pozicije izvođača i lika. Ta klizišta događala su se prvenstveno zbog činjenice da realitet situacija nije u scenskom materijalizmu bio potkrijepljen realnim rekvizitirijem. Naime, glumci su koristili kao sredstvo prisile isključivo samo crnu ljepljivu traku zalijepljenu preko usta, dok su im ruke bile slobodne, čime su glumci nužno morali prihvatiti dvostruku izvođačku poziciju jer situacija nije bila postavljena realistički. Ipak, fiktivnost činjenice "kao da sam zavezan" kroz procese uspostavljenih organičnosti i fizikaliteta ubrzo je postala nebitna jer se sve više uspostavljao odnos između subjekata, koji je išao u smjeru uvlačenja "taoca" u ideološki okvir protagonista. Bivajući izložen govoru protagonista, taoc je sve više postajao promijenjen i proces njegove promjene postajao je sve izraženiji, dok se istovremeno govorni status protagonista počeo formirati sve izraženije kroz odnos sa taocem. Iscrpljivanje fizičke agresije kroz promjene pozicija moći počele su proizvoditi novu značenjsku strukturu koja je išla u smjeru odustajanja od nasilja. Subjekti upogonjeni u ovom postupku koristili su ga kao sredstvo produbljanja razumijevanja različitih ideoloških pozicija kroz sve prisutnije procese razumijevanja i empatije. Vidljivost tih promjena prvotnih pozicija ostvarivala se i u načinu na koji se koristi kazališni znakovni sustav, kao i u dosljednom pridržavanju i razvoju izvedbenih principa.

6. Opis procesa stvaranja scenskog asocijativnog prostora

Materijal se sa plesačima stvarao vođen principima redukcije i apstrahiranja, realnih gesti i pokreta. Tako se iz konkretnih motiva proizvodila svojevrsna njihova ilustracija, da bi se zatim taj dobiveni materijal reduktivnim postupcima, kao i postupcima supstitucije, apstrahirao do potrebne razine. Nastali materijal sastoji se od prikaza motiva "djevojke na mostu", prizora "protagonista sa plavušom koja ga je tjerala da tuče Arape", prizora "kurve koja na groblju jede zemlju i umire " i prizora "general iz Nikaragve koji ubija sve što se miče po rubovima šume". Te materijale karakterizira fluktuacija između živih slika i statičnih slika, koji se ostvaruju kroz koreografiju. Plesni elementi sadrže apstrahirane pokrete i psihološke geste, a često su i njihova kombinacija. Oni između sekvenci sjedaju u gledalište i bivaju samo promatrači, svjedoci zbivanja na sceni. Elementi materijala iz svih pojedinačnih dijelova plesnih materijala kombiniraju se zajedno u ponekim trenucima da bi se ilustracija svela na najmanji mogući nivo.

7. Opis prostora izvedbe

Inscenacija je bila uprizorena u velikoj dvorani *Teatra &TD*. Scena i montažno gledalište postavljeni su na prostor velike scene. Igraći prostor bio je određen prostorom gledališta koje je bilo postavljeno uzdužno i po dijagonali. Gledalište se pružalo dijagonalno od lijevih ulaznih stražnjih vrata do desnog portalnog zida. Ekspanzija prostora po longitudinalnom principu išla je za time da omogući perspektivno otvaranje prostora po cijeloj širini i prostora scene i prostora izvornog gledališta. Tako se dobio vrlo širok izvedbeni prostor koji je obuhvaćao cijelu širinu velike dvorane, uključujući i scenu i izvornu publiku, a zbog dijagonalnog postava montažnog gledališta bilo su zadovoljene sve vizure publike.

Dramaturški prostor sastojao se od tri prostora. Prvi je bio prostor "sobe" protagonista u kojeg je dovukao taoca. To je bio centralni igraći prostor koji se protezao od ulaza na scenu i dijagonalno je tekao do portala. On je definiran vrlo minimalnom scenografijom koja se sastojala od jednog četvrtastog crnog stola i od pet crnih stolica. Drugi prostor je prostor asocijativnog polja unutarnjih slika protagonista sa plesačima i on je zauzeo cijeli prostor izvorne publike velike dvorane *Teatra &TD* i sastojao se od kazališnih stolica u tri boje, koje su kroz različite boje formirale tri zasebne zone unutar cjelovitog gledališta. Treći prostor bio je vanjski prostor. U taj prostor glumci su izlazili sa scene i kroz njega su ulazili na scenu kroz lijeva stražnja vrata. Taj prostor je prostor iza vrata. U dramaturškom smislu on je predstavlja sve ono izvan sobe protagonista.

8. Dramaturgija scenskog prostora

S obzirom da je temeljna karakteristika prostorne konfiguracije izvedbenog prostora njegova stožasta ekspanzija s lijeve prema desnoj strani, dramaturgija prostora značajno je određena tim svojstvom. Prostorna ekspanzija već vlastitom konfiguracijom proizvodi određenu prostornu napetost koja je obilježena i dijagonalnim presijecanjem prostora scene. Dispozitiv protagonistove sobe kao glavni izvođački prostor iznimno je blizu publike. Time je publika uvučena u zbivanja neposrednije i direktnije, ta blizina istovremeno otvara mogućnost za dovođenje publike u izvjesno stanje ugroze, ali omogućava i ostvarivanje intimne razmjene između glumačkih iskaza i publike. Na neki način igraći prostor iz hermetičnosti, zatvorenosti postupno prelazi u otvorenost i širinu perspektive pogleda udesno. Ovo prostorno svojstvo ekspanzije prostora po longitudinalnosti pratilo je i dramaturški razvoj procesa razotkrivanja subjekta u izvedbenom smislu, i to na način da se od polovice predstave u izvedbu sve više počinje uključivati desni prostor asocijativnog polja unutrašnjosti subjekta, prateći na neki način njegovo razotkrivanje. Dakle, temeljna dramaturška odrednica prostora izvedbe obilježena je time da se do polovice predstave talačka situacija odigrava u prostoru sobe čije je temeljno svojstvo hermetičnost, skučenost i zatvorenost ostvarena blizinom publike, da bi se potom rastvorila u široku perespektivu prostora asocijativno-oniričkog prikaza unutrašnjeg sadržaja protagonista, koji je znatno udaljen od publike. S obzirom da se prostor širi longitudinalno, prebacivanje sa prvog plana na drugi plan izvedbenog prostora ostvaruje se preventivno preko pogleda izvođača u taj prostor jer je drugi plan pozicioniran desno u odnosu na prvi plan, a ne kako je uobičajeno iza prvog plana. Scenski materijalizam iskazan kroz samo jedan crni stol i pet crnih stolica na sceni išao je za time da izvedbeni okvir pozicionira upravo u "kazališni prostor". Izvedbeni prostor nisam želio preko scenografije prevoditi u neki drugi metaforičan prostor. Želio sam da se prostor u cijelosti kontekstualizira preko glumačke govorne matrice. Zapravo, glavna intencija u tom smislu bila je da se isključivo kroz govor i glumački gestus uspostavlja egzistencija drame, a da prostor izvedbe obrazuje svojevrstan egzistencijalistički kontekst. Zaključno, intencija je bila da izvedbeni prostor predstavlja bilo koji prostor, u bilo kojoj zemlji te da glumci (neutralno kostimirani egzistencijalnim crnim kostimima) predstavljaju bilo koje dvoje mladih ljudi.

9. Opisi izvedbenih diskurza

Izvedbeni diskurz definiran je kazališnim iskazom. No, s obzirom da se kazališni diskurz ostvaruje načinom na koji izvedba ostvaruje svoj značenjski sustav, nužno je navesti kazališne postupke i kazališne mehanizme koji upravo konstitutivno određuju proizvodnju tog značenja. Diskurz se mijenja kroz izvedbu, a njegova promjena određuje se kroz promjenu statusa subjekta. Promjena statusa subjekta događa se kao posljedica promjene njegovih pozicija iz kojih govorni iskaz biva upućen. Pojednostavljeno rečeno, kroz kazališnu izvedbu subjekt ulazi u proces svojeg vlastitog razotkrivanja kroz čitav niz situacija koje ga mijenjaju. Posljedično, promjenom njegova statusa mijenjaju se i uvjeti njegovog govora, a time i izvedbeni diskurz. Promjena diskurza preventivno se određuje kroz promjenu statusa govora subjekta, ali tu promjenu određuje ukupnost kazališnih postupaka koji prate tu promjenu. Na ovom mjestu želio bih opisati koje sam sve redateljske postupke i mehanizme koristio prilikom inscenacije Koltèsovog dijela. Da bi to bilo moguće, želim podijeliti izvedbu na određene dijelove pri tom prateći znakovite promjene diskurza.

9.1. Prvi dio - situacija taoca

Radi što lakše eksplikacije želim imena subjekata odrediti imenima glumaca, i to već kroz prvu situaciju koju zatičemo na sceni. U prvoj situaciji odmah zatičemo taoca zavezanog na stolcu sa crnom trakom preko ustiju. Taj glumac (Matija Čigir) biti će taoc, dok će drugi glumac (Filip Vidović) biti nazivan protagonistom ili otmičarem. To nazivlje („Matija“ i „Filip“) koristiti ću do kraja ove eksplikacije.

Prvi izvedbeni diskurz bazično je određen dramskom situacijom talačke situacije. Talačka situacija uspostavlja se kroz pretpostavku da je protagonist oteo jednog od huligana koji su ga neposredno prije pretukli. Unutar te talačke situacije upogonjeno je nekoliko postupaka i pravila koji tu situaciju određuju, mijenjaju i razvijaju u određenom smjeru.

Prvi postupak je odluka da je status taoca određen crnom ljepljivom vrpcom zalijepljenom preko ustiju. Ruke i noge nisu mu zavezane, ali taoc fingira da jest zavezan. Time se sredstvo prisile svodi na kazališni znak koji djeluje u svom materijalnom i konkretnom obliku, ali i kroz simboličku komponentu cenzure govora. Promjena pozicija događa se kroz njihovu borbu koja se provodi kroz hrvanje glumaca, sve dok jedan drugom ne uspije zalijepiti usta

crnom trakom. U tom trenutku događa se predaja i dolazi do izmjene pozicija moći. U prvom djelu diskurzivne jedinice dolazi do četiri izmjene pozicija moći koje se ostvaruju kroz navedeni postupak.

Sada bih želio kroz opis predstave detaljnije opisati i razjasniti navedeni postupak.

9.1.1. Prva situacija

Dok ulazi publika, u izvedbenom prostoru koji je opisan stolom i razbacanim stolcima, na jednom od stolaca sjedi zavezan glumac sa crnom trakom zalijepljenom preko ustiju u stanju tjelesne iscrpljenosti. Razbacani stolci sugeriraju da se neposredno prije dogodilo zarobljavanje. Dakle, prva situacija koju publika zatiče na sceni trenutno stvara kontekst talačke situacije. Nakon što je ušla publika, taoc se pokušava osloboditi i dok otimanje biva najintenzivnije, u prostor ulazi protagonist. Ulaskom protagonista (otmičara) taoc se primiri i samo pogledom počinje pratiti protagonista koji prolazeći prostorom popravljajući stolice, pije vodu i odlazi do taoca. Otmičar uznemirenom taocu briše kosu (otmičar i taoc imaju smočenu kosu) i počinje govoriti tekst obraćajući se njemu. Otmičar niti u jednom trenutku nije agresivan prema taocu. Jedino u trenucima kada se taoc želi osloboditi, tj. kada se otima u stolici, otmičar počinje glasnije govoriti i time iskazuje svoju nadmoć. Od trenutka kada progovori, otmičar, uz poneku pauzu, kontinuirano biva u govoru. Cijeli prvi prizor okarakteriziran je kroz taočev pokušaj otkrivanja svojeg statusa s jedne strane i formiranje odnosa otmičara prema taocu s druge strane. Otmičar nije pretjerano agresivan, već više zadovoljan što ga netko može slušati. Otmičar ne pokazuje da ima neku agendu glede taoca. On ga jednostavno koristi kao nekoga tko mu omogućava da izgovori svoje misli. U trenutku kada otmičar biva sve više zaokupiran svojom pričom, taoc se oslobađa i napada otmičara. Tu završava prvi prizor. Prvi prizor određen je primarno uspostavljenim odnosom moći, te govornom akcijom protagonista koja je upućena taocu.

9.1.2. Prijelazna sekvenca - *Agresija, borba, hrvanje*

Prijelaz između situacija ostvaruje se kroz scensku akciju borbe između izvođača. Ovaj postupak konstituira se kroz tri tipa scenske akcije.

Prvi dio realizira se u realnom kodu i opisan je skidanjem crne trake sa usta, trčanjem taoca do otmičara i njegovim hvatanjem.

Drugi dio ili bolje reći centralni dio je njihovo hrvanje koje se prekida u trenutku kada taoc skinutu crnu traku uspije zalijepiti na otmičareva usta. Crna traka tako postaje sredstvo prisile. Hrvanje je inenzivno i ono proizvodi kod glumaca izvjesnu iscrpljenost i organsku reakciju u vidu zamora i dubokog disanja. U hrvanju se zapravo ide do kraja, koristi se sva snaga koju glumci posjeduju. Hrvanje je kao postupak uvedeno kao sredstvo da se borba ostvari kroz maksimalni tjelesni glumački angažman. Naime, tuču nije bilo moguće uvjerljivo fingirati, s obzirom na blizinu publike. U procesu proba isprobavali smo razne koreografije tuče, čak smo probali kroz usporeni pokret dobiti neku vrst filmskog usporenog kadra, ali niti jedno rješenje nije bilo adekvatno. Hrvanje je, osim kroz svođenje tuče, borbe na svoju bit u smislu da se dva tijela u prostoru bore za teritorij za prostor slobode u simboličkom smislu, značajnije djelovalo u smjeru postizanja organičnosti glumačkog izraza kroz iscrpljivanje tijela. U svakom slučaju ne treba zanemariti niti činjenicu da se energija fizičke borbe glumaca uspostavlja mehanizam transfera agresije na publiku, što višestruko pojačava izvedbenu kvalitetu. Ipak, ono što najznačajnije karakterizira ovaj scenski postupak je niži iskaz nasilja jer u hrvanju nema udaraca, nema visokog stupnja destrukcije tijela. Ta činjenica presudno je utjecala na daljne formiranje glumačkog izraza u smislu odustajanja od nasilja.

Treći dio ove sekvence nastupa trenutkom kada se sredstvo prisilile (crna ljepljiva traka) prebaci sa taoca na otmičara. Tim činom se otmičar zarobljava i on biva agresivno prebačen na identičnu poziciju u kojoj je prethodno bio zarobljen taoc. U trenutku kada taoc biva bačen na stolicu, on fingira da je na stolcu zavezan. Dakle, cijeli postupak sastoji se od nekoliko sekvenci scenske glumačke akcije. Oni su redom: oslobađanje kroz skidanje trake sa ustiju, trčanje do otmičara, hrvanje, zarobljavanje kroz stavljanje crne trake na protivnika, te odvlačenje i bacanje na stolac taoca. Nakon ove sekvence uspostavlja se identični mizanscen iz prve situacije, dok su glumci sada u promijenjenim ulogama.

9.1.3. Druga situacija

Ova situacija okarakterizirana je formiranjem promijenjenih odnosa moći. Taoc postaje otmičar i obrnuto, te se kroz promjenu njihovih statusa obrazuje nova dramska situacija. Protagonist je sada taoc koji je sada u situaciji da mu je oduzeta mogućnost govora. Dok se on mahnito pokušava osloboditi, otmičar si uzima vremena za odluku što će učiniti. Važno je još jednom naglasiti da otmičar ne počinje govoriti, njemu je funkcija govora oduzeta. Iako taoc,

a sada otmičar, u novozadobivenoj poziciji moći u svakom trenutku može otići iz sobe ili se može osvetiti osobi koja ga je prethodno otela, on čini nešto potpuno neočekivano, ali ključno za njihov daljnji odnos. On prilazi svojem savladanom otmičaru, a sada taocu, i skida mu traku sa usta, toliko da ovaj može govoriti. Upravo taj njegov čin davanja govora protagonistu postaje ključan za formiranje značenja. Protagonist iz sada promijenjena statusa govora nastavlja se obraćati svome "prijatelju". Govorna intencija sada se formira preko otežana disanja, preko iscrpljenosti i protagonist progovara iz situacije zarobljenosti tekstualno nastavljajući točno sa onog mjesta gdje je stao nakon prve situacije. Osnovna mu je motivacija održati govorni iskaz živim i održati pažnju sada njegovog otmičara na sebi. Ta potreba da izgovara sebe, da se održava pod svaku cijenu u sferi mogućnosti govora, pogotovo sada kada ima osobu koja ga može slušati, sve više izlazi u prvi plan ovog prizora. Postupno se njihov odnos produbljuje i razvija u dva smjera. Taoc sve više produbljuje svoju orijentiranost na razumijevanje pozicije otmičara, sve više ga slušajući i svojim neverbalnim gestama, ponajviše mimikom lica, pokazuje da je sve dublje uvučen u njegov svijet. S druge strane protagonist postupno sve više uviđa da ima sugovornika. Tim uvidom on još intenzivnije obrazuje govor, i govor posljedično zadobiva sve više izraženu ideološku komponentu. Prizor sve više prikazuje mehanizam uspostave ideološkog transfera od strane protagonista na taoca.

9.1.4. Druga prijelazna sekvenca - *Agresija, borba, hrvanje*

Ova sekvenca ostaje identična kao i prva samo što se mijenja pozicija na koju dolazi zarobljeni taoc. Taoc se sada pozicionira naslonjen na radijator na desnoj strani scene.

9.1.5. Treća situacija

Nakon što su se opet izmijenile pozicije moći, nastavljaju se produbljivati svi procesi pokrenuti u drugoj situaciji. Njihov međusobni odnos iznutra postaje sve manje obilježen talačkom situacijom te se odnos sve više počinje uspostavljati u smjeru međusobnog razumijevanja i slušanja. Talačka situacija sve više postaje samonametnuti obrazac, okvir koji se iznutra poništava kroz procese odupiranja od nasilja.

9.1.6 Treća prijelazna sekvenca - *Agresija, borba, hrvanje*

Ova sekvenca je slična kao i prve dvije, jedino se mijenja odnos moći u relaciji taoc-otmičar. Sada je prvotni otmičar („Filip“) naslonjen na radijator na desnoj strani scene.

9.1.7 Četvrta situacija

Nakon treće prijelazne sekvence hrvanja glumci su već u izvjesnoj mjeri fizički iscrpljeni, što za posljedicu ima još više produbljivanje njihovog međusobnog odnosa koji dokida uvjetovanost postupka talačke situacije. Prateći glumačku fizičku iscrpljenost i sam postupak izgubio je dramaturšku opravdanost. Upravo već ranije navedeni proces odupiranja od nasilja, uspostavljen procesom njihovog međusobnog razumijevanja, poništio je iznutra vanjsku pretpostavku. Uviđajući da oni zapravo jedan drugome više nisu neprijatelji, izvođači kroz tu spoznaju postupno napuštaju prethodne uloge. Tako sada taoc više ne čeka da mu otmičar skine crnu traku sa usta već ju on po prvi puta skida sam. Taoc napušta poziciju u kojoj je zavezan i tijelo mu zauzima slobodan položaj. Na taj način se kroz scenski znak ukida postojeći postupak iznutra te se obrazuje novi izvedbeni okvir. Postojeći izvedbeni okvir ukida se i izvanjskim sredstvima. U jednom trenutku „Matija“ slušajući „Filipa“ usmjerava pogled prema izvornom gledalištu dvorane koje se u tom trenutku aktivira i počinje se u prostoru koji je dotada bio u mraku odigravati prizor zavođenja između muškarca i žene. Tim postupkom se izvedbeni prostor perspektivno otvara po širini i uspostavlja se paralelizam zbivanja između prostora sobe i asocijativno-oniričkog prostora „Filipovog“ svijeta. Situiranost izvođača u talačkoj situaciji ovim postupkom je u potpunosti poništena i počinje se formirati nova izvedbena formacija.

9.2 Prijelazni diskurz između diskurza talačke situacije i situacije diskurza direktnog obraćanja prema publici

Ova prijelazna sekvenca definirana je trenutkom napuštanja fingiranja zarobljenosti otetog, napuštanjem agresije, tj. hrvanja u sljedećoj izmjeni pozicija, te naposljetku aktiviranjem drugog izvedbenog plana. Sve to zajednički utječe na promjenu dramaturške pozicije glumaca, a time se i mijenja unutarnji ustroj dramske situacije. „Filip“ i „Matija“ sada više nisu protivnici i postupak stavljanja trake preko usta ne koristi se više kao sredstvo prisile, već kao sredstvo ispitivanja statusa govora. „Matija“ sve više ulazi u svijet „Filipa“, prateći prikaz motiva „Filipovog“ svijeta koji se manifestira u prostoru izvorne dvorane kroz koreografiju

plesača. Taj zaseban izvedbeni prostor, asocijativno-onirički prostor, percipira samo „Matija“, „Filip“ ga nikada ne percipira. Sljedeća promjena pozicija moći odigrava se bez nasilja. „Filip“ dolazi do „Matije“ i stavlja mu crnu traku preko ustiju bez ikakve borbe i „Matija“ se prepušta tome činu na način da sada tu poziciju koristi kao ispitivanje i dublje spoznavanje „Filipovog“ iskaza. „Matija“ još intenzivnije počinje doživljavati i uviđati prikaze „Filipovih“ iskaza, ali se u jednom trenutku odluči povući iz njegovog svijeta. „Matija“ odlazi do „Filipa“, skida crnu traku sa usta i daje ju „Filipu“ u ruke. U tom trenutku u prostoru publike plesač i plesačica kreću u koreografiju prizora "djevojka na mostu" i od ovoga trenutka pa sve do neposredno prije samog kraja izvedbe uspostavljen je simultaniteta zbivanja između scenskih događaja u „Filipovoj“ "sobi" i asocijativno-oniričkog prostora sa plesačima. „Filip“ drži traku u rukama i zaustavlja govor, zatim stavlja sam sebi crnu traku na usta. U tom trenutku pali se melankolična ambijentalna glazba, a „Matija“ odlazi sa scene. „Filip“ ostaje sam na sceni, pogledava u povez i stavlja si ga na usta. Dok teče glazba i traje koreografija u drugom planu, „Filip“ ostaje sam na sceni sa povezom i prolazi pogledom po prostoru kao da želi shvatiti što se to događalo, kao da želi provjeriti da li ima išta više za reći. Zatim, skida traku i ipak nastavlja govor tražeći „Matiju“ i odlazi sa scene u potragu za njim. Sada je scena prazna i dok teče glazba plesači izvode koreografiju "djevojke na mostu" u drugom planu. U jednom trenutku na scenu se vraćaju „Filip“ i „Matija“, obojica sa trakom preko usta. Promatraju prostor i sjedaju na stolice. Nakon kratkog vremena „Matija“ skida crnu traku sa „Filipovih“ usta. „Filip“ želi skinuti „Matiji“ traku, ali „Matija“ mu zaustavlja ruku. „Filip“ počinje izgovarati vrlo intiman dio teksta, a za to vrijeme „Matija“ odlazi sa scene u prostor koreografije. „Filip“ sjedeći u stolcu nastavlja govoriti. Prestaje glazba. Ovime završava prijelazna sekvenca. Odnos koji je počivao na neprijateljstvu i na agresiji promijenio se u odnos međusobnog prepoznavanja i podržavanja. Ovim opisom scenskih zbivanja želio sam kroz konkretne primjere prikazati i objasniti, kroz nekoliko razina, kako jedna pretpostavka nametnuta tekstu, pokrenuta kroz određeni redateljski postupak, proizvodi specifičan mehanizam proizvodnje značenja kroz vlastiti sustav scenskih znakova. Zatim sam htio pokazati kako se jedan postupak iscrpljuje i kako postupno prelazi u drugi postupak pazeći na dramaturšku dosljednost i održavajući svoju koherentnost.

9.3 Direktno „Filipovo“ obraćanje publici

Simultanitet je ovdje uspostavljen kroz paralelnu scensku akciju koja se događa u dva prostora. Na sceni u prostoru „Filipove“ "sobe" „Filip“ daje iskaz, a „Matija“ je u asocijativno-oniričkom prostoru. Ovaj redateljski postupak logičan je odgovor na proces razotkrivanja, ogoljavanja subjekta kroz sredstvo govora jer upravo paljenje i drugog prostora prati tu dramaturšku dosljednost u razvijanju navedenog principa. Sada se „Filipov“ subjekt oformio u potpunost izvedbenog prostora i cijeli izvedbeni prostor postao je iskaz „Filipove“ egzistencije. Proces akumulacije govornih sadržaja protagonista želio sam prikazati kroz punjenje i širenje izvedbenog prostornog sadržaja.

Do sada je temeljno konstitutivno svojstvo proizvodnje izvedbenog materijala počivalo na „Filipovoj“ upućenosti prema „Matiji“. Već sam ranije naglasio da je ovo drama razotkrivanja subjekta kroz govorni iskaz, i u tom smislu „Filip“ je kroz „Matiju“ ostvario kompletan ideološki transfer. „Matija“ više nije u sferi djelovanja „Filipova“ govora već je ušao u područje neposrednog doživljavanja njegovih misaono-emocionalnih sadržaja, prelaskom u asocijativno-onirički izvedbeni prostor protagonista.

„Matija“ tako iznutra promatra žive slike „Filipovog“ svijeta koje proizvode plesači, a „Filip“ je ostao sam na sceni, ispred publike. „Filip“ ovaj put ne odlazi sa „Matijom“ jer to niti je potrebno niti ima smisla, već zadobiveni intimitet koristi za direktno obraćanje publici. U tom trenutku pali se svjetlo na publiku da bi se poništila granica između gledališta i scene, između glumca i publike. „Filip“ se počinje direktno obraćati publici, po prvi puta u predstavi. Status govora je sad potpuno drugačiji, on je intimnog karaktera koji mu omogućuje emotivniju, neposredniju vrstu iskaza. „Filip“ kontinuirano govori u publiku, a paralelno se u drugom planu otvaraju i rastvaraju krhotine motiva njegovog iskaza koje promatra „Matija“. Nakon izvjesnog vremena, u trenutku kada je „Filip“ već emocionalno potrošen i kada počinje gubiti želju za govorom, baš u trenutku kada pomisli da više nema smisla, „Matija“ mu se vraća na scenu. „Filip“ mu prilazi i skida crnu traku sa usta, a ovaj put „Matija“ mu to dopušta. „Matija“ je u potpunosti afirmirao „Filipov“ svijet. Oni su postali prijatelji.

9.4 Rastjelovljenost

Ovaj završni dio predstave određen je intenziviranjem simultaniteta do njegovog klimaksa i posljedično nakon toga do uspostave antiklimaksa. Želio bih opisati oba procesa.

Nakon što je uzeo traku od „Matije“, „Filip“ tu istu traku stavlja sebi preko usta i sjeda na stolicu, te odustaje od govora. U tom trenutku počinje se puštati njegov snimljeni govor.

Opet se mijenja status govora, ovoga puta mi kroz audio snimku slušamo njegove unutarnje misli. Materijal snimke sniman je na način da „Filip“ promatra sebe, kao da se promatra iz publike, kao da je izvan tijela. Tako je karakter snimljenog govora upravo takav, kao da je „Filip“ rastjelovljen i iz te pozicije govori završni dio teksta. Usporedno sa snimljenim govorom, u drugom planu plesači ponavljaju sve koreografske elemente iz predstave sa stanovitim ubrzanjem, a „Matija“ crnom trakom prvo lijepi sve stvari na sceni, a zatim počinje crnom trakom presijecati prostor. Simultanitet scenskih akcija u oba prostora intenzivira se u ritmu i dinamici dok „Filip“ samo sjedi kao svojevrsni kontrapunkt potpuno mirno u stolici. U jednom trenutku prekida se snimka sa završnim tekstom "i onda se odjednom sve zaustavi", i tada se prekida klimaks simultanih scenskih akcija. Plesači se zaustave i formiraju statičnu sliku, dok „Matija“ prekida presijecanje prostora linijama crne trake i sjeda na stolicu iza „Filipa“. „Filip“ skida crnu traku i govori zadnju stranicu teksta kao da briše sve što je prije stvorio, a paralelno se gasi asocijativno-onirički prostor. Sve što se otvorilo kroz njega, sve rastvoreno, sada se zatvara u njega. Na sceni ostaju samo „Filip“ i „Matija“ povezani uspostavljenim prijateljstvom. Kraj.

10. Zaključak

Ovim radom htio sam primarno pokazati kako se formira diskurz jedne predstave kroz opis svih redateljskih strategija koje sam koristio radeći na predstavi. Uspostava diskurza režije pojavljuje se kao posljedica procesa konkretizacije mišljenja redatelja kroz njegovu scensku materijalizaciju, koja za posljedicu ostavlja određeni jedinstveni redateljski iskaz. Osnovni cilj bio mi je prikazati upravo taj proces konkretizacije mišljenja kroz sve etape rada na predstavi. Kako se diskurz režije uspostavlja specifičnim načinom na koji redatelj i, naravno, cijeli autorski tim koristi proizvedeni izvedbeni materijal, mišljenja sam da je prikaz uvjeta i načina njihove proizvodnje jednako vrijedan dio, kao i analiza postupaka njihove uporabe. Zbog toga sam u ovome radu želio prikazati i analizirati i fazu pripreme koncepta i proces proba, te naposljetku i samu izvedbu. Upravo uvjeti proizvodnje izvedbenih materijala po svim ovim procesnim fazama najizravnije govore o tome kako se postupno obrazuje jedan izvjestan sustav mišljenja koji u konačnici kroz stvaranje vlastitog sustava kazališnih znakova proizvodi ono što nazivamo diskurzom kazališne režije. Za analiziranu predstavu pitanje diskurza postalo je aktualno tek u trenutku spoznaje da se cijeli koncept primarno zasniva na utvrđivanju govornog statusa subjekta. Da bi se utvrdio prvotni govorni status subjekta, morao sam tekstu nadrediti određene redateljske pretpostavke. Da bi se te pretpostavke održale, morao se uspostaviti čitav niz postupaka i pratiti djelovanje njihovih mehanizama na promatrani subjekt. Promatrani subjekt time je postao subjekt u procesu i svojim promjenama iskaza pokretao je i promjenu postupaka i mehanizama koji su djelovali na njega, da bi oni opet promijenjeni utjecali povratno na subjekt. Trenuci u kojima se status govora subjekta promijeni toliko da počinje govoriti iz potpuno promijenjenih uvjeta govora označavaju novi izvedbeni iskaz, a sve te promijenjene izvedbene iskaze nazvao sam različitim tipovima diskurza. No, na kraju želim naglasiti da su sve ove podjele na različite diskurze uvjetne te da prvenstveno služe za svrhu analize ili eksplikacije izvedbenog materijala. Jer možda je najvažnije bilo uočiti da svi različiti poddiskurzi kroz svoju uzajamnost formiraju jedinstveni diskurz jedne kazališne predstave.

11. Literatura

- Biti, Vladimir *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997.
- Blažević, Marin *Razgovori o novom kazalištu*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2007.
- Koltès, Bernard Marie *Noć upravo prije šuma*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2006.
- Lehman, Hans-Thies *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, 2004.
- Paprašarovski, Marija *Bilješka o autoru*, u: Koltès, Bernard Marie *Noć upravo prije šuma*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2006.
- Paprašarovski, Marija *Semiotičko brušenje kazališta*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2003.
- Pavis, Patrice *Pojmovnik suvremenog teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- Ubersfeld, Anne *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

