

## SEMANTIČKA INTERPRETACIJA PROSTORA U DRAMI *MAČKA NA USIJANOM LIMENOM KROVU* TENESIJA VILIJAMSA<sup>1</sup>

**SAŽETAK:** Ovaj rad ima za cilj da odredi modelativnu funkciju prostornih odnosa u drami *Mačka na usijanom limenom krovu* američkog dramskog pisca Tenesija Vilijamsa. Slijedeći relevantne teorije drame, u radu se pošlo od pretpostavke da je prostor u dramskom djelu bitan ne samo kao mjesto odigravanja radnje, već i kao kontekst i izvor semantičkih značenja događaja koji se u njemu zbivaju. U okviru analize prostorne konfiguracije navedenog dramskog djela razmatran je proces upisa prostora u priču, a osnovne prostorne relacije koje su u drami semantički ispitivane su scena kao prostor u kome se odigrava radnja vidljiva publici i prostor radnje van scene, odnosno dramski prostor kao najširi semantički okvir djela. Na kraju, analizirane su metaforičke kvalitete prostora fikcije. Semiotičkom analizom prostornog sistema pomenutog djela, pokazalo se da je ovaj dramski prostor dinamičan i da djeluje na više razina. U pomenutoj drami Vilijams je scenski prostor organizovao veoma jednostavno i predstavio ga samo jednim scenskim toposom u čijem centru se nalazi bračni krevet kao središnje mjesto ne samo scene, nego i semiološkog značaja djela. Međutim, u ovoj drami prostor je daleko od jednostavnog i predstavljen je veoma složenim sistemom.

**KLjučne riječi:** prostor, semantika, *Mačka na usijanom limenom krovu*, lokalizacija, drama

### Uvodne napomene

Prostor u dramskom djelu bitan je ne samo kao mjesto odigravanja radnje, već i kao izvor semantičkih značenja događaja koji se u njemu zbivaju (Pfister 1991: 257). Odnos pojedinih prostornih struktura u drami stvara značenjske odnose i dočarava atmosferu djela, a i dramska napetost može biti uslovljena suprotnošću između predstavljenog vidljivog i opisanog nevidljivog prostora (Issacharoff 1981: 221). Pored toga, dramski prostor služi i kao implicitno neposredna tehnika karakterizacije likova. S obzirom na 'mjesto' iz kog likovi dolaze te u koje ih autor smješta u drami, odnosno prostor u kom se kreću, čitalac može izvući zaključke o njihovoj personalnosti. Prostor u drami je višedimenzionalan i kao takvog ga treba analizirati.

Prostorna lokacija je važna za razumijevanje književnog univerzuma dramskog djela kao i društvenog konteksta u koje je djelo smješteno. Pa ipak, pri analizi dramskog prostora treba imati u vidu da je dramski prostor samo strukturni element drame i da postoji isključivo u okviru dramske zbilje, ne kao stvarni geografski toponim, te ga u tom smislu treba interpretirati.

U okviru analize prostorne konfiguracije dramskog djela, neophodno je shvatiti kako se prostor upisuje u priču, a osnovne prostorne relacije koje u drami treba semantički ispitivati su, prema Romčeviću (2004: 17), scena kao prostor u kome se odigrava radnja vidljiva publici, te prostor radnje van scene, odnosno dramski prostor kao najširi semantički okvir djela. Na kraju, treba preispitati metaforičke kvalitete

<sup>1</sup>Rukopis je proistekao iz seminarskog rada pod istim nazivom, tokom doktorskih studija na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a pripremljen je pod mentorstvom prof. dr Nebojše Romčevića.

prostora fikcije što će biti učinjeno i u narednoj analizi prostora u drami *Mačka na usijanom limenom krovu* Tenesija Vilijamsa (Tennessee Williams). Analizom scenskih rekvizita, boja i svjetla, kretanja likova i prostornih odnosa, pokušaćemo pokazati kako prostor modeluje likove, radnju i značenje djela.

#### Struktura prostora u drami *Mačka na usijanom limenom krovu*

*Mačka na usijanom limenom krovu* je drama u kojoj je Vilijams pored jedinstva vremena i radnje, ostvario i jedinstvo mjesta. Radnja drame dešava se tokom jednog ljetnjeg poslijepodneva u vremenskom periodu od trenutka zalaska sunca do izlaska mjeseca, a smještena je u kući porodice Polit na velikoj plantaži u Delti Misisipija. Scenski prostor ove radnje koncipiran je veoma jednostavno (u fizičkom smislu) i prikazan samo jednim scenskim toposom: dnevnom/spavaćom sobom Brika i Margaret Polit sa bračnim krevetom u njegovom centru. Iako naizgled jednostavan, ovaj scenski prostor tokom odvijanja radnje drame otkriva svoju složenost i višestruku dramaturšku funkcionalnost.

Prostor scene proširen je prostorom radnje i prostorom fikcije kao kontekstom zbivanja koji podrazumijevaju prostor iz naslova pomenutog djela – usijani limeni krov. Krov je jedan od središnjih toponima drame i u odnosu na njega treba analizirati ne samo prostornu strukturu nego i značenje cjelokupnog djela. Pored toga što podrazumijeva krov kuće u kojoj se odvija drama, krov iz naslova komada predstavlja metaforu života sa neophodnošću borbe za opstanak. Metalni krov je vreo, ali mačke koje se na njemu nalaze (alegorija na dramske likove), nemaju druge mogućnosti nego da trpe ovu nelagodu. Krov kao najviši dio kuće (i metafora socijalnog statusa), predstavlja kako ikonički znak prostora fikcije pojedinih likova tako i samog autora i njegovih stavova prema životu. U takav prostor nelagode smješten je prostor radnje, time i scenski prostor i obezbjeđen kontekst za interpretaciju drame.

#### *Scenski prostor*

Spavaća soba Brika i Margaret nalazi se na drugom spratu kuće i pomoću dvoja velika vrata povezana je sa kružnom galerijom, spoljašnjim prostorom, holom i drugim prostorijama u kući. U uputstvu scenografu Vilijams detaljno opisuje izgled sobe i gledalac zna da ona nije uređena „u stilu koji bi se mogao očekivati u kući vlasnika najvećih plantaža pamuka u Delti. Stil je viktorijanski sa primesom Dalekog istoka. Soba se nije mnogo promenila od kako su u njoj živeli prvobitni vlasnici, Džek Strou i Piter Očelo, dvojica neženja koji su tu proživeli čitav svoj život. Drugim rečima, soba mora da priziva neke duhove; nežno i poetično pohodi je odnos u kome je moralo biti neuobičajene nežnosti.“ (Vilijams 2002: 13). Njeno uređenje i pomen Dalekog istoka upućuje na nešto neobično što se u sobi dešava.

U sredini sobe postavljen je veliki bračni krevet. Osim ležaja, u prostoriji se nalaze sofa i velika ‘konzola’ sa stereo uređajem, TV aparatom i mini-barom, kao i budoarska stolica i veliki sat. Ovakvo uređena, prostorija se može interpretirati i kao dnevna soba. Prema Romčeviću, rekvizita, pored kostima, predstavlja „najeksplicitniju neverbalnu tehniku implicitne autokarakterizacije“ (2004: 67), ali i sredstvo oblikovanja trodimenzionalnosti scenskog prostora. Funkcija rekvizite može da bude u službi vremenske koherentnosti i da referira na neki bitan događaj iz prošlosti ili na budućnost. Ovakvu upotrebu rekvizite susrećemo u Vilijamsovoj drami *Mačka na usijanom limenom krovu*.

Brik, na primjer, na sceni nosi pidžamu neutralne bijele boje koja simboliše

distanciran odnos prema svemu što se oko njega dešava. Najprijatnije stanje za Brika je bijeg od života i stvarnosti. Njegovo je vrijeme smješteno između dva 'klika' koja osjeti prilikom uzimanja dovoljne količine alkohola, a iz njegovih izjava saznajemo da se osjeća prilično smireno dok tokom noći sluša otkucaje zidnog sata. Scenske rekvizite kao što su sat, svijećnjak, krevet, komoda i drugi u ovoj drami, nisu u funkciji pukih metonimijskih znakova koji dočaravaju realnost i oblikuju prostor, već su u službi odvijanja radnje te zajedno sa ostalim prostornim alatima čine semiotički sistem djela. Elementi vizuelno prikazane scenografije i rekvizita dovode se u relacije sa likovima, pričom, kao i u međusobne odnose te tako karakterišu dramski prostor, definišu značenja, određuju radnju i indirektno oblikuju likove.

Krevet kao najvažniji scenski rekvizit je simbolički i topografski centar oko koga se radnja dešava. On je ujedno i najčešći uzrok bračnih problema između glavnih likova u drami – Brika i Margaret Polit. Publika se sa ovom funkcijom kreveta upoznaje već su u prvom činu drame kroz replike Mame Polit. Njene izjave o bračnim problemima praćene su gestovima i pogledima prema velikom bračnom krevetu u Margaretinoj sobi:

KEVA: Pošteno ili ne, želim nešto da te pitam, samo jedno pitanje: Usrećiš li ti Brika u krevetu?

MARGARET: Zašto ne pitate da li on mene usreći u krevetu?

KEVA: Zato što znam...

MARGARET: To je obostrano.

KEVA: Nešto tu nije u redu! Ti nemaš decu, a moj sin pije! (*Neko ju je pozvao odozdo i u toku prethodne replike ona je otrčala do vrata. Na vratima se okreće i pokazuje na krevet*)

Kada se brak nasuče. Stene su tamo, baš tamo! (Vilijams 2002: 33–34)

Tokom odvijanja radnje drame čitalac može da prati kretanje glavnih likova u odnosu na krevet: dok Margaret koherira krevetu, Brik ga neprestano izbjegava. Konfrontacija i fizički sukob Brika i Margaret kada on pokušava da je pogodi štakom, dešava se upravo pored kreveta. U ovoj sceni krevet se nalazi između njih i tako se postavlja kao glavni razlog njihovog problematičnog bračnog odnosa te kao osnov dramaturškog sukoba.

Za analizu (scenskog) prostora, pored scenske i ručne rekvizite, prema Beriju (Barry 1999: 90) bitne su boje i osvjtljenje. Beri navodi da scenografu u 20. vijeku svjetlo postaje najvažniji scenski kvalitet (Barry 1999: 90) u službi postizanja simbolike. Pored primarne funkcije osvjtljenja, scensko svjetlo u drami *Mačka na usijanom limenom krovu* upravo ima simboličku ulogu i služi kao indirektna tehnika karakterizacije likova i kao sredstvo za stvaranje raspoloženja. U drami *Mačka na usijanom limenom krovu* roze svilene zavjese u spavaćoj sobi i toplo svjetlo zalaska sunca koje ulazi kroz spuštene „zastore od bambusa koji po sobi bacaju duge zlataste rešetkaste senke“, (Vilijams 2002: 17) vizuelizuju čežnju kao bitan motiv i nagovještavaju dinamiku drame. Sjene koje padaju po sobi, toplo-hladni odnos raznobojnog stakla na prozorima sobe i kontrast toplih boja zalaska sunca naspram hladne unutrašnjosti, odslikavaju igru između razotkrivanja i tajni koje će se kasnije u drami pokazati bitnim za razvoj radnje. Na isti način može se tumačiti osvjtljenje u prvom činu drame. Hladni blijedoplavi i srebrni tonovi kupatilskog prostora dati

u didaskalijama, simbolički određuju ravnodušnost i hladnoću dramskog lika Brika Polita. Međutim, njegova hladnoća ne znači grubost ili odbojnost. „Prigušeno, a ipak toplo, svjetlo sa galerije“ (Vilijams 2002: 16) koje pada na Brika, kao i njegova svileni pidžama, odslikavaju ga kao objekt Margaretine želje.

Pored detalja datih u sekundarnom tekstu, scenografija drame *Mačka na usijanom limenom krovu* je opisana verbalnim tehnikama lokalizacije kroz iskaze likova. Tokom dijaloga gledaoci mogu saznati da je soba od susjednih prostorija odvojena 'tankim' zidovima koji 'imaju uši'. Pored otključanih vrata i konstantnih upada drugih likova, debljina zidova ukazuje na propustljivost značenjskih i topografskih granica i otvorenost scenskog prostora koji je Vilijams postavio na relacije intimno-javno i istina-obmana.

Margaret svojim iskazima određuje prostor sobe kao kavez u kome su zatvoreni ona i Brik aludirajući na društvene sprege kojih se ne mogu osloboditi. Ovom metaforom Margaret upućuje na prostor koji ona i Brik nastanjuju i u kojem su pod stalnim nadzorom okoline. Njene aluzije na kavez metaforički određuju otvorenost prostora scene datu eksplicitno i od samog autora. U didaskalijama na početku drame Vilijams navodi da „bi zidovi ispod tavanice morali misteriozno da se rasplinu u vazduh; iznad scene morao bi da bude nebeski svod; zvezde i mesec nagovešteni mlečnim bledilom kao da ih gledamo kroz teleskop čije sočivo nije fokusirano.“ (Vilijams 2002: 14) Scena je zamišljena kao otvorena, a prostor scene u interakciji sa spoljašnjim prostorom. Vizuelnost scenskog prostora kao i njegova fizička otvorenost ukazuju na ikoničku funkciju (spavaće) sobe kao 'prostora istine'. Vilijamsova scena u punom smislu riječi postaje „mjesto gdje se pojavljuje ono nevidljivo.“ (Brook 1996: 49) Međutim, i pored otvorenosti, interaktivnosti i (scenske) širine, ovaj prostor upućuju na klaustrofobične osjećaje i usamljenost koji progone likove u drami te određuju njihovu motivaciju i akcije, kao i sam tok radnje.

Višenamjenska funkcionalnost sobe (kao spavaće i dnevne) ukazuje na složenu dramaturšku i značenjsku funkciju, a strukturom i odnosima u okviru scenskog prostora Vilijams izražava svoju namjeru da radnju strukturiše na bazi opozicija kao što su istina/laž (ili iskrenost/obmana), život/smrt, muško/žensko i patrijarhalno/liberalno. Kao prostor intime ili spavaće sobe, scenski prostor postaje prostor istine. Margaret, na primjer, na početku drame, u spavaćoj sobi otkriva Briku (i publici) detalje svog odnosa sa Skiperom, a Brik to isto čini u drugom činu tokom razgovora sa svojim ocem. U istoj sceni, Tata Polit priznaje da zna za homoseksualna osjećanja Brikovog prijatelja Skipera i suočava se sa istinom o vlastitom zdravstvenom stanju. Kao prostor dnevne sobe, scena predstavlja prostor laži i obmane. S obzirom na namjenu koju uzima, ovaj prostor preuzima funkciju implicitne neverbalne tehnike karakterizacije likova. Scenski prostor u kom se likovi pojavljuju i u kome se najviše zadržavaju te njihov odnos prema datom prostoru, određuje i njihovu personalnost.

Spavaća soba služi kao prostor prvog pojavljivanja najvažnijih likova, Margaret i Brika. Kao intimni prostor, ova soba karakteriše Margaretinu senzualnost i seksualiziranu personalnost koja se otkriva u razgovoru sa Brikom. U prvoj sceni, dok se divi svom odrazu u ogledalu, Margaret je obučena u saten i čipku. Njeni pokreti ruku kojima dodiruje svoje tijelo otkrivaju njenu sputanu čulnost. Nakon prolaska kroz (spavaću) sobu u prvom činu drame, Margaret dolazi do kupatila u kome se nalazi Brik nevidljiv publici. Brik krije tajnu neprihvatljivu ne samo u porodici, nego i u društvu te na scenski prostor dolazi iz skrivenog dijela prostora kupatila – tuš kabine. Njegovo prvo pojavljivanje u prostoru kupatila kada se pojavljuje razgoličen i omotan peškirom, metaforički nagovještava njegovo razotkrivanje pred publikom, a dramaturška funkcija sobe kao intimnog scenskog prostora dodatno je produbljena podjelom na sobu i

kupaćilo (djelimično vidljivo publici kroz poluotvorena vrata).

Često lokaliziranje Brikovog lika pored ormarića sa pićem koji se nalazi van centra scene, karakteriše ga kao osobu koja život „posmatra sa klupe“ (Brietzke 2007: 71). Brik je lik koji nije zainteresovan da prihvati nametnute društvene norme i mentalno se nalazi na procjepu između porodice i društva, između ličnog i društvenog, a da pri tom ne osjeća pripadnost ni jednom ni drugom prostoru. Vrata kao lokalitet koji Brik nastanjuje u drami (Brikovo prvo pojavljivanje na sceni bilo je u vratima kupatila, a većina njegovih narednih pojavljivanja jeste u vratima verande) i pjesma Dilana Tomasa iz epiloga drame, stavljaju Brika u poziciju mladića koji, da bi otklonio neizvjesnost u kojoj se nalazi, traži ili kletvu ili oprostaj od umirućeg oca.

Odnos enterijera i eksterijera, odnosno sobe i ostalih prostora u Vilijamsovoj drami, ima mnogo od semioloških vrijednosti Rasinovih (Jean Racine) tragedija navedenih u analizama Rolana Barta (Roland Barthes). Bart navodi da iako je pozornica jedinstvena, u Rasinovim dramama se mogu razlikovati tri tragička mjesta: soba, predsoblje i eksterijer. Soba je, prema Bartu, „mitsko skrovište“ junaka, a „odlazak sa pozornice za junaka, na ovaj ili onaj način, znači smrt“ (Bart 1971: 88). Slična značenja i odnose možemo prepoznati u Vilijamsovoj sobi i njenom odnosu sa drugim prostorima *Mačke na usijanom limenom krovu*. Pored toga, između pojedinih prostora u Rasinovim tragedijama postoji „jedan tragički objekt koji na zlokoban način istovremeno predstavlja međašenje i razmenu, dodir lovca sa njegovim plenom. To su Vrata. Tu se bdi, tu se strepi; proći kroz njih predstavlja iskušenje i prestup...“ (Bart 1971: 89). Vrata, sudeći po Bartu, nisu „nepokretna stvar namenjena skrivanju, to je očni kapak, simbol skrivenog Pogleda“ (Bart 1971: 89). Vrata predstavljaju bitnu odrednicu scenskog prostora pomenute Vilijamsove drame i ujedno najčešće spominjani scenski objekat. Likovi neprestano otvaraju, zatvaraju, ulaze i izlaze kroz vrata, te kroz njih upadaju u prostor intime ili bježe u spoljašnji prostor. Vrata u kući ‘moraju’ stalno biti otključana, kako tvrdi Mama Polit, a svako njihovo zatvaranje ili zaključavanje generiše radnju. Tokom cijele drame čuje se tresak vrata kao znak pokušaja likova da zaštite privatni život od uplitanja javnosti ili da sakriju istinu. Pa ipak, ni pored zatvorenih vrata likovi ne uspijevaju da naprave distancu od spoljašnjeg svijeta.

Postavljanjem svih likova iz opusa *dramatis personae* ove drame na scenski prostor, soba dobija osobine dnevnog boravka i predstavlja prostor u kome se odvija zabava povodom proslave rođendana i ‘ozdravljenja’ Velikog Tate, glave porodice Polit, patrijarhalnog čovjeka i predstavnika američkog Juga. Kvalifikacija scenskog prostora kao dnevnog boravka uvodi gledaoca u porodične odnose koji će kasnije u toku drame biti smješteni u širi društveni kontekst.

Dnevna soba je prostor ‘javne slike’ porodice Polit i u njemu se ogledaju odnosi porodice sa spoljašnjim svijetom, ali i odnosi njenih članova. U toku zabave djeca galame, članovi porodice se svađaju, plaču, oponiraju jedni drugima, a razgovor koji se vodi tiče se novca i materijalnih stvari koji čine okosnicu radnje. Prostor dnevne sobe predstavlja prostor laži i svoje odlike transponuje na likove koji se u njemu nalaze karakterišući ih kao koristoljubive ili neiskrene ili i jedne i druge. Tu se mogu ubrojati svi likovi iz opusa *dramatis personae* drame *Mačka na usijanom limenom krovu*: Tata Polit izjavljuje da nikada nije volio svoju suprugu, kao ni ona njega, te da je ostala sa njim samo zbog njegovog imanja; ponašanje Gupera i Me determinisano je njihovom opsesivnom željom da postanu nasljednici i skrbnici Politove plantaže; doktor Bau zna za beznadežno zdravstveno stanje vlasnika plantaže, ali ne otkriva istinu do kraja drame, a pastor Toker neprestano priča o finansijama i donacijama za crkvu. O djeci bračnog para Me i Gupera Polit, starijeg sina Tate Polit, nema dovoljno informacija te se o njihovim stavovima i personalnosti ne može govoriti, ali se tokom radnje otkriva da

oni reflektuju stavove svojih roditelja. Djeca predstavljaju nasljednike patrijarhalnog društva koje zabranjuje otkrivanje istine protivne postojećim društvenim normama, a time predstavljaju i nasljednike stavova i vrijednosti koje njeguje takvo društvo. Sama zabava koja se odvija u dnevnoj sobi kao proslava života, tj. rođendana, predstavlja obmanu (budući da skoro svi likovi prisutni na sceni znaju da će Tata Polit uskoro umrijeti) i semantički određuje ovaj prostor kao prostor neiskrenosti.

Kretanje likova u scenskom prostoru, kao i njihov prelazak iz ovog u druge dramske prostore, posebno ih karakteriše te odslikava njihov nemir i predstavlja bijeg od istine ili od laži u kojoj ponekad i sami učestvuju. Tata Polit, koji od prvog do posljednjeg pojavljivanja ostaje na sceni, podjednako učestvuje i u privatnom i javnom prostoru sobe, a povlači se tek u momentu kada saznaje istinu o svojoj bolesti. Brik Polit se najviše zadržava u intimnom prostoru, ali kao i ostali likovi, napušta ga kada odnosi u njemu postanu nelagodni. On, na primjer, bježi iz sobe na verandu jer ne želi slušati detalje Margaretine veze sa Skiperom ili ne želi s ocem raspravljati o svom seksualnom opredjeljenju, kao ni otkriti istinu o očevom zdravstvenom stanju. U okviru ovih prostora Brik se kreće otežano, pomoću štaka. Svaki put kada mu oduzmu njegovo pomagalo, što Megi i Tata Polit neprestano čine, Brik pada na tlo. Njegovo neprestano spoticanje i padanje zbog slomljenog zgloba, simbolički ukazuje na pritisak i norme koje nameće društvo i porodica, a ove akcije Margaret i Tate Polita predstavljaju način da 'prizemlje' Brika i da ga natjeraju da prihvati svijet kakav jeste.

Margaret je lik koji se neprestano kreće između privatnog i javnog prostora i podjednako se zadržava u oba. Ona je prilagodljiva, izdržljiva i dobro se snalazi u oba svijeta. Njen karakter je, između ostalog, predstavljen lukom i strijelom koje je kao trofeje osvojila na univerzitetskom streljačkom takmičenju. Ovaj rekvizit, koji na sceni koriste Me i Margaret, simbolički ih predstavlja kao lovce (na imanje) i implicira njihovu borbenost pojačanu metaforičkim odslikavanjem u figurama mačaka na usijanom limenom krovu. Ostali likovi provode veći dio dramske radnje u spoljašnjem prostoru ili drugim prostorijama kuće koji pripadaju prostoru društvenog konteksta. Svojim upadima ovi likovi često narušavaju intimnost privatnog prostora sobe.

Navedene opozicione semantičke interpretacije sobe kao scenskog toposa ujedno predstavljaju i mjesta u kojima se odigravaju dva paralelna zapleta: borba oko nasljeđa porodice Polit i problem Brikove homoseksualnosti. U drugom činu drame tokom kojeg dolazi do preplitanja dva glavna zapleta, dolazi do semantičke rotacije ova dva prostora. Pored konfrontacije likova, gledalac svjedoči rivalstvu između vidljivog – javnog i nevidljivog – intimnog prostora. Tokom ovog preokreta, intimni prostor spavaće sobe postaje prostor Margaretine laži o trudnoći na koju Brik prešutno pristaje, a prostor dnevne sobe postaje mjesto u kom Mama Polit saznaje istinu o Tatinoj bolesti. U ovom prostoru Guper i Me otkrivaju svoj naum da preuzmu imanje nakon očeve smrti.

U prologu drame Vilijams je sugerisao scenografu „da se potruži da glumcima obezbedi što više prostora za slobodno kretanje (da bi mogli da izraze svoj nemir i strasnu želju da pobjegnu) kao da se radi o scenografiji za balet“ (Vilijams 2002: 14). Međutim, u pojedinim momentima na sceni se dešava ansambl konfiguracija. Za tako veliki broj likova jedna soba čini relativno mali prostor. Ova konfiguracija likova pretpostavlja njihovu fizičku blizinu, ali paradoksalno, upućuje na emotivnu udaljenost i otuđenost prisutnih. Prostor scene u pomenutoj drami ne samo što je jukstapoziran drugim dramskim prostorima, nego u sebi sadrži opoziciju bitnu za tumačenje djela.

## Prostor drame

Kao što je već napomenuto, prostor drame se sastoji od scenskog prostora i prostora radnje. Scenski prostor svojim vizuelnim elementima i onim što je izostavljeno iz prikazanog, upućuje na prostornu „domenu koja se ne poklapa sa njenim fizičkim granicama“ (Elam 2005: 60). Scenski prostor zahtijeva od publike mentalno oblikovanje tog nevidljivog prostora i smještanje radnje drame u njegov kontekst.

Dramski prostor u *Mački na usijanom limenom krovu* segmentiran je kao i scenski, a sastoji se od kuće porodice Polit sa dvorištem, velike plantaže i spoljnog svijeta, odnosno prostora istorijskog, kulturološkog i društvenog konteksta. Kuća porodice Polit ne predstavlja samo kontekst scenskog prostora, nego i jedan od objekata dramskog konflikta, statusni objekt, cilj kome teži većina likova. O njenom unutrašnjem prostoru saznajemo kroz sekundarni tekst i verbalne iskaze likova. Prostorije kuće kao što su spavaće sobe, hol i kuhinja, služe za pojačavanje značenja scenskog prostora i kao njegova semantička opozicija.

Spavaće sobe se nalaze na drugom spratu, a spojene su kružnom galerijom koja opasava veći dio kuće. Pored (dramaturški) najvažnijeg dijela kuće – spavaće sobe Brika i Margaret, nalazi se soba Gupera i Me iz koje oni svako veće špijuniraju događaje iz susjedne prostorije. U kući se, takođe, nalazi i posluga porodice Polit koja je u drami smještena uglavnom u nevidljivom prostoru radnje, u holu, odnosno donjem dijelu kuće i prostoru oko kuće. U prizemlju, tj. na prvom spratu kuće, smješten je i prostor kuhinje što publika saznaje iz Margaretinog iskaza:

MARGARET: [...] Znaš, kada bih mislila da više nikada, nikada, nikada nećeš da vodiš ljubav sa mnom, otišla bih dole u kuhinju, uzela najduži i najoštriji nož koji mogu da nađem i zabola ga sebi pravo u srce, kunem ti se. (Vilijams 2002: 23–24)

Donji prostor kuće je simbolički i verbalno određen kao siromašni sloj društva, dok su spratovi, a naročito krov, simbol bogatstva. Za Tatu Politu gornji sprat kuće na kome se nalazi njegova spavaća soba, predstavlja uzvišeno mjesto arhitektonski smješteno blizu krova, najvišeg dijela građevine sa koga on može da posmatra svoje veliko imanje i uživa u bogatstvu. Iz istog razloga dvije ‘mačke’, Megi i Me, ne žele da ‘sidu sa usijanog krova koji im prži šape,’ nego se bore da ostanu na njemu. Krov kao prostor radnje, u ovom slučaju označava najvišu klasnu razinu u društvu, tj. klasu bogatih, ali isto tako ‘prostor života’ koji zahtijeva neprestanu borbu za opstanak i jedini cilj vrijedan borbe.

Kupatilo koje se nalazi u sastavu spavaće sobe Brika i Margaret, istovremeno odaje osobine scenskog prostora i prostora radnje. Pomoću poluotvorenih vrata kupatilo je spojeno sa scenskim prostorom spavaće sobe. Na ovaj način Vilijams je dočarao paradoksalni prostor prikazanog i skrivenog i njihovu istovremenu opoziciju. Struktura scenskog prostora spavaće sobe, kupatila i skrivene tuš kabine, kao i njihov međusobni odnos, predstavlja repeticiju prostornih odnosa cijele kuće naspram ostalih prostorija, odnosno refleksiju semantičkih opozicija društvenog konteksta i porodice Polit. Skriveni prostor kupatila kao prostor radnje na mikroplanu, predstavlja matricu za organizovanje prostora radnje na makroplanu. Oba ova prostora segmentirana su u više nivoa. Odnos scenskog prostora prema poluskrivenom prostoru kupatila odslikava odnos prostora kuće prema prostoru spavaće sobe Brika i Margaret, on predstavlja prostor radnje u prostoru radnje. Slično, prostor društva prema prostoru kuće predstavlja širi prostor radnje i prostor ‘javnog’ koje se upliće u prostor ‘intime’. Ovaj socio-ekonomski prostor posredno određuje porodične i bračne odnose u prostoru intime.

Svaka soba posebno, kao i sama kuća, imaju značaj „semantičke granice čiji prelazak generiše radnju.” (Romčević 2004: 30) Prostor u Vilijamsovoj drami iako scenski potpuno smješten u enterijer ne samo da nije hermetičan, nego se na njegovoj otvorenosti zasniva cjelokupna radnja. Precizno konstruisana sociološka slika spoljašnjeg prostora, prostora društvenog konteksta, glavna je odrednica sudbine i ponašanja likova u ovoj Vilijamsovoj drami. Bračni i porodični problemi nastali usljed interakcije spoljašnjeg prostora okoline i unutrašnjeg prostora intimnog porodičnog života i „uzajamna igra ljudskih bića koji žive na olujnom oblaku opšte krize” (Vilijams 2002: 74), glavne su okosnice Vilijamsovog djela.

U okviru prostora radnje treba analizirati i prostor oko kuće. U ovom prostoru odvijaju se događaji koji semantički dodatno određuju djelo. Spoljašnji prostor kuće, na način na koji je prikazan u drami, djeluje kao „produžetak mimetičkog prostora” (Issacharoff 1981: 218) scene i dočaran je akustički. Zvukovi koji dopiru spolja „napadaju scenski prostor” (Issacharoff 1981: 218) namećući svoje značenje radnji koja se dešava u unutrašnjem prostoru. U prvom činu drame, gledalac saznaje da je dvorište prostor iz koga dopiru zvuci kriketa. Svako spominjanje Skipera i Brikove potencijalne homoseksualnosti, praćeno je zvukovima kriketa iz spoljašnjeg prostora. Vilijams ne navodi eksplicitno ko igra kriket, ali iz kratke epizode u kojoj Brik sa verande razgovara sa poslugom, gledalac saznaje da je dvorište prostor u kome se kreće poslug. Ova epizoda nagovještava političko određenje kriketa i njegov značaj za djelo. Od polovine 19. do početka 20. vijeka kriket je bio simbolički najznačajniji bjelački sport i predstavljao je utjelovljenje nacionalne i imperijalističke kulture sa „snažnim parohijalnim i ruralnim identitetom” (Bateman 2009: 2). Kriket je predstavljao „repozitorij anglosaksonske čistoće” (Bateman 2009: 2). Međutim, početkom 20. vijeka kriket postaje popularan i među kolonizovanim narodima. Za potčinjene, osvajanje ove igre predstavljalo je mogućnost borbe i vid pobjede nad onima koji su im nametnuli opresivni režim (Beckles i Stoddart 1995). Nakon Prvog svjetskog rata, kriket dobija drugi značaj – on simbolizuje „ekonomski pad i rekonfiguraciju klasnih snaga” (Bateman 2009: 2). Ovakav društveno-istorijski kontekst proizveo je literarnu struju sa tematikom kriketa kao nasljeđa starog svijeta i „pokazatelja ekonomskih, političkih i kulturnih tenzija novog” (Bateman 2009: 2). Referiranje na kriket postavlja društveno-istorijski kontekst za radnju drame *Mačka na usijanom limenom krovu* i nagovještava značajne promjene koje će se desiti deceniju kasnije.

U prostoru dvorišta kuće Politovih odvija se vatromet čiji zvuci prate dramski konflikt između članova porodice. Zvuci vatrometa pojavljuju se u svim bitnim tačkama dijaloga, a najglasniji su na vrhuncu konflikta između Tate Polita i Brika u drugom i najvažnijem činu drame. Vatromet daje težinu porodičnoj krizi. On opisuje atmosferu eksternog prostora i semantički određuje unutrašnje raspoloženje likova i njihove aktivnosti te predstavlja eksteriorizaciju njihovog unutrašnjeg stanja (Romčević 2004: 18). Vatromet u ovom djelu ima sličnu ulogu kao oluja u Šekspirovom *Kralju Liru*. Vilijams je, kako navodi Blum (Bloom 2011: 102), u jednoj od svojih naknadnih izmjena ovog komada, dodao olujno nevrijeme u dramu upravo u ovom drugom činu.

Naredni nivo okolnog prostora drame čini prostor plantaže. Plantaža pamuka porodice Polit je prostor koji zauzima „dvadeset i osam hiljada hektara najplodnije zemlje s ove strane Nila” (Vilijams 2002: 71) i geografski je opisan kao najjužniji dio južnog dijela Amerike. Ove informacije kao i većinu onih koje se tiču spoljašnjeg prostora kuće, Vilijams ne koristi radi određenja geografskog položaja plantaže, već radi sociološke kontekstualizacije prostora u kome je radnja drame smještena. Američki Jug je uvijek bio ekstremno patrijarhalno orijentisan dio sjevernoameričkog kopna i teško je prihvaćao promjene i novine u okviru društvenih normi. U takvu rigidnu sredinu koja



ne dopušta promjene Vilijams postavlja likove drame, a time i svoje liberalne stavove.

Pedesete godine su period pojave ideja o ljudskim pravima, preispitivanja muško-ženskih odnosa, alternativnih seksualnih opredjeljenja i uopšte izazova društvenom *status quo*. Međutim, ove nove ideje tada još uvijek nisu mogle biti javno izrečene bez društvene osude i posljedica. Kroz razgovor Tate Polita i Brika gledalac saznaje kakvo je mišljenje konzervativne patrijarhalne struje prema homoseksualizmu. Brikov i Skiperov odnos je okarakterisan kao „nenormalan“, „neispravan“ i „nastran“. Društvena opresija i moguće izopštenje onemogućavaju Briku da prihvati mogućnost postojanja homoseksualnih osjećanja koja je gajio njegov prijatelj. To je razlog zašto on bivše vlasnike plantaže Džeka Stroa i Pitera Skela naziva „čudacima“ i „ženetinama“. Pa ipak, stav Tate Polita prema homoseksualizmu nije toliko rigidan. On dozvoljava mogućnost da su takvi osjećaji postojali od strane Skipera čime najavljuje drugačiji odnos i promjene u društvenim vrijednostima. Ova činjenica govori o socio-kulturološkim promjenama, a prostor sobe kako ga je zamislio Vilijams, učestvuje u „formiranju modela“ (Lotman 1976) i karakterizaciji likova u drami.

Prostor drame određen je, između ostalog, i univerzitetskim sportskim terenom na Glorijes Hilu. U ovom prostoru započinje radnja koja se desila prije početka radnje na sceni i bitno određuje lik Brika Polita kao i samu radnju. Brik je, veće prije proslave rođendana, polomio skočni zglob preskačući prepone na istom onom terenu na kome je, zajedno sa svojim prijateljem Skiperom, trenirao ragbi za vrijeme studentskih dana. Prostor sportskih terena tako čini semantičku vezu između dva bitna događaja koji su odredili lik Brika Polita: njegov odnos sa Skiperom i posljedice tog odnosa koje mu ne dozvoljavaju da se sa lakoćom kreće kroz prostor drame oblikovan kontekstom društvenih normi u koji je radnja smještena. Budući da „nije glumac“ kako sam jednom prilikom u drami navodi, Brik ne može da se pretvara i da živi sa lažima kako to rade Tata Polit i ostali članovi porodice:

ĆALE: ... Šta ti znaš o toj hipokriziji? Do đavola! Ja bih mogao da napišem knjigu o tome! Zar ti to nije jasno? Mogao bi' da napišem knjigu o tome i da ne iscrpem tu temu! Da, mogao bi' da napišem knjigu o tome i da ni izdaleka ne iscrpem temu!! Seti se samo svih laži koje sam morao da podnosim! Pretvaranja! Zar to nije hipokrizija? Kad moraš da se pretvaraš u stvarima koje ne misliš, ne osećaš ili ih čak i ne znaš? Na primer to što sam morao da se pretvaram da mi je stalo do keve! [...] i da se pretvaram da volim tog kućkinog sina Gupera i njegovu ženu Me i ono petoro njihovih istovetnih kreštavaca koji krešte kao papagaji u džungli? Isuse! Ne mogu da ih vidim! Crkva! Dosadna mi je do zla boga, ali idem! Idem, sedim tamo i slušam onu budalu od popa! Klubovi! Masoni! Kotari!... sranje! (*Grč ga natera da se uhvati za stomak. Utone u fotelju i glas mu je mekši i promukliji*) [...] Oduvek sam živeo sa hipokrizijom! Zašto ti ne možeš s tim da živiš? Do đavola, moraš da živiš s tim – osim hipokrizije nema ničeg drugog u čemu se može živeti, zar nije tako?

BRIK: Ne, ćale. Nije tako, postoji još nešto u čemu se može živeti!

ĆALE: Šta?

BRIK: (*podizujući čašu*): Ovo! Alkohol...

ĆALE: To nije život, to je izbegavanje života.

BRIK: Želim da ga izbegnem. (Vilijams 2002: 70)

U okviru scenskog prostora analizirali smo odnos intimnog i javnog prostora. Česti upadi likova u scenski prostor intime narušavaju njegovu autonomiju i govore o otvorenosti prikazanog prostora. Ovakvu strukturu i prostorne odnose možemo pratiti i na nivou dramskog prostora. Uplitanje šire javnosti u intimni prostor kuće Politovih i njihove porodične odnose simbolički je predstavljeno telefonom. Telefon nije prisutan vizuelno na sceni već je njegovo prisustvo u prostoru radnje dočarano metaforički neprestanom zvonjavom. Osim što simbolizuje uplitanje javnosti u privatne porodične probleme, telefonsko zvono evocira posljednji razgovor Brika i Skipera i razlog Brikovog alkoholizma.

Ko što je rečeno, radnja drame *Mačka na usijanom limenom krovu* geografski je smještena na jug Amerike u pedesete godine 20. vijeka. Međutim, prostor drame može biti izmješten i lociran bilo gdje u većem dijelu patrijarhalnog svijeta. Ova vanprostorna drame implicirana je prostorom prošlosti koji se pojavljuje u verbalnim opisima Tate Polita. U razgovoru o putovanju u Evropu i Španiju koje su on i Mama Ida nekad poduzeli, Tata Polit otkriva 'pokvarenost' evropskog društva i društvene odnose slične onim u Americi. Jedini prostor koji može da podnese drugačije društvene norme, u pomenutoj drami, jeste daleki prostor Sjeverne Afrike (u Maroku i drugim zemljama) u kome su u 20. vijeku bili dozvoljeni homoseksualni odnosi i različite vrste prostitucije, što saznajemo iz replika Tate Polita. Gledalac takođe saznaje da se u ovaj sjeverno-afrički prostor sklonio Brikov prijatelj sa univerziteta koji je imao 'neprirodne' odnose sa drugim studentima.

Prostor prošlosti dramski je bitan jer je Harvi Polit tada shvatio značaj materijalnog bogatstva. Novcem je tamo rješavao probleme i odagnao nevolje. Kroz iskaze Harvija Polita može se vidjeti da je Vilijams postavio ovaj prostor u kontrastnu relaciju sa scenskim prostorom (prostorom sadašnjosti) u kome Harvi Polit shvata da se novcem može kupiti sve osim života, jedino što on zaista želi. Postavljanjem lika Harvija Polita u prostore suprotnih semantičkih određenja upućuje gledaoca na njegovu tragičnu sudbinu i kraj koji mu se približava. Oprostorenje prolaznog vremena u drami ima svoj vizuelni materijalitet (u okviru scenskog prostora) u velikom zidnom satu koji neprestano otkucava. Ovaj sat kupljen je upravo u Evropi i simboliše protok vremena. Njegov zvuk je neprijatan za Harvija Polita i on se osjeća nelagodno dok ga sluša. Zvuk sata je njegov stalni podsjetnik na vrijeme koje prolazi i na smrt koja mu se približava, jednako kao i tradicionalnom južnjačkom društvu koje Harvi Polit u drami utjelovljuje.

U drami *Mačka na usijanom limenom krovu* Vilijams govori o sudbini „živih ljudskih bića“ i pokušaju „modernog čoveka da se pomiri sa svetom u kome živi“ (Miočinović 1975: 414). Iz tog razloga, istina o Brikovom seksualnom opredjeljenju, Megina mogućnost da dobije nasljednika, kao i sudbina imanja porodice Polit ostaju nejasne do kraja drame. Vilijams ostavlja mogućnost da Brik možda i nije homoseksualac, da će Megina laž o djetetu možda postati istina i da će se život nastaviti.

### Prostor fikcije

Nezadovoljni uslovima stvarnog života, a nemoćni da promijene svoju situaciju, likovi u drami *Mačka na usijanom limenom krovu* Tenesija Vilijamsa bježe u prostor mašte i iluzija. Prostori fikcije u ovoj drami većinom su realni prostori koji za pojedine likove nemaju objektivne nego metaforičke vrijednosti i predstavljaju ostvarenje njihovih želja. U centru prostora mašte većine likova u komadu je Politovo imanjenje i plantaža, objektivni realni prostor koji u fikcijama različitih likova dobija značenje moći.

Megin prostor fikcije je prostor čežnje i podrazumijeva prostor kuće i plantaže

Politovih. Ovaj prostor svoju eksteriorizaciju na sceni ima u velikom bračnom krevetu koji je bitna spacijalna karakteristika koja određuje njen lik. Krećući se oko kreveta, Margaret zamišlja svijet u kome će povratiti svog muža i obnoviti njihov seksualni život. Budući da bi za nju razilazak sa Brikom značio isto što i smrt, ona je osuđena na zajednički život sa njim i nema drugog izbora nego da mašta o sretnijoj budućnosti i djetetu koje bi joj osiguralo nasljedstvo.

Brikov prostor fikcije ne uključuje kuću niti plantažu, nego predstavlja bijeg od onoga što one simbolizuju. Na sceni, ovaj prostor je materijalizovan velikom komodom koja sadrži stereo uređaj i TV aparat. Ovi dijelovi namještaja utjelovljuju metaforu medija kao karakteristike novog društva koje za Briku predstavlja prostor bijega iz realnih društvenih stega i u kome bi mogao otvoreno priznati svoju homoseksualnost. Pored toga, u istoj komodi nalazi se bar kome Brik često prilazi da bi 'obnovio svoje piće'. Alkoholi je prostor fikcije u koji Brik bježi od gađenja i obmane, ali i od samog sebe i predstavlja njegov način da se bori sa prevarom. Megin prostor fikcije je u oštrom kontrastu sa Brikovim fikcionim prostorom. Zapravo, ovi prostori su međusobno isključivi. Zato Margaret na kraju drame skriva i zaključava piće iz bara i obećava da ga neće vratiti dok Brik ne ispuni njenu želju. Ovaj odnos fikcionih prostora reflektuje odnos i ponašanje njihovih tvoraca na sceni.

S druge strane, Brikov stariji brat Guper i njegova žena Me imaju zajednički prostor fikcije. U centru njihovih želja je skrbištvo nad imanjem porodice Polit. Guper i Me su nezadovoljni porodičnim odnosima. Tata Polit ne voli Gupera, njegov miljenik je Brik što ga čini glavnim konkurentom za nasljednika. Stoga je prostor fikcije Gupera i Me proširen idejom o Rejnoubu Hilu, sanatorijumu za alkoholičare i mjestu gdje bi mogli smjestiti Briku i tako ukloniti prepreku svojoj fikciji. Njihov prostor fikcije egzistira u istoj ravni sa prostorom fikcije Briku Politu i u suprotnosti je sa prostorom fikcije Margaret Polit. Ovakvi odnosi fikcionih prostora likova, pored scenskog i dramskog prostora, bitno određuju njihovo ponašanje i aktivnosti na sceni.

Prostor mašte Tate Politu predstavlja prostor čežnje kao i Margaretin. Međutim, njegova ideja budućnosti za razliku od Megine, ne uključuje laž. U ovom prostoru on bi se mogao otvoriti, odbaciti sva pretvaranja i laži sa kojima je živio tolike godine i 'uživati sa ženama', svom imanju i bogatstvu. Čak i prostor prošlosti za njega predstavlja poželjan prostor iluzije. Koliko god prošlost prizivala nemile događaje (njegovo putovanje u Evropu sa Mamom Idom i njeno rasipništvo), ovo je prostor u kome je smrt još daleko. Njegovi istinski problemi nisu pretvaranje i laž sa kojima je naučio da živi, već vrijeme koje neumitno teče, a njegova jedina želja je da živi. Budući da ne može zaustaviti vrijeme, Tata Polit poseže za sjećanjima iz prošlosti. Kao prostor fikcije, nostalglični prostor prošlosti Harvija Politu sukobljava se sa brutalnošću sadašnjeg svijeta.

Prostorna struktura kao i odnosi likova i prostora (kako scenskog tako i onog nevidljivog) u *Mački na usijanom limenom krovu* pretpostavljaju smisao drame, a tvrdnja Džeksona Berija da su izvorna značenja nekih savremenih drama (kao što su Milerova (Arthur Miller) *Smrt trgovačkog putnika* i Vilijamsov *Tramvaj zvani čežnja*) „neodvojiva od spacijalnih značenja scenske postavke u kojoj je tema predstavljena“, te da je to značenje „fizički predstavljeno gledaocima,“ (Barry 1999: 86) može se pripisati i ovoj drami.

#### Zaključna razmatranja

U ovoj drami Vilijams je scenski prostor organizovao veoma jednostavno i predstavio ga samo jednim scenskim toposom u čijem centru se nalazi bračni krevet

kao središnje mjesto ne samo scene, nego i semiološkog značaja djela. Međutim, prostor u ovoj drami je daleko od jednostavnog i predstavljen je veoma složenim sistemom. Analizom semiotičkog prostornog sistema u *Mački na usijanom limenom krovu* otkriva se da prostor Vilijamsove drame djeluje na više razina. Ti prostorni nivoi se međusobno sijeku, sukobljavaju i pojačavaju. Analizirani dramski prostor je dinamičan i podrazumijeva međusobne odnose različitih prostora scene, nivoe vidljivog i nagoviještenog prostora, kao i prostore koje zauzimaju pojedini likovi.

Simbolička uloga scenskog osvjetljenja, koje svojim kvalitetima kao što su intenzitet, boja i distribucija, definiše prostor scene i ogleda se ne samo u oblikovanju prostora, nego i u karakterizaciji likova. Isto tako, indeksička uloga scenografije, rekvizite i kostimografije, te proksemički odnosi likova (Brikovo šepanje, Megini zgrčeni položaji tijela, te njeno oprezno i meko kretanje po sobi koje podsjeća na kretanje mačke, šunjanje ostalih likova oko privatnog prostora sobe, prisluškivanje i drugo) karakterišu likove. Prostorni odnosi u *Mački na usijanom limenom krovu* bitno određuju semantičku interpretaciju djela i imaju značajnu ulogu u karakterizaciji likova. Detaljni opisi scene, vizuelne materijalizacije nevidljivih prostora, kao i verbalni iskazi likova govore o posebnosti prostora u kome se kreću. Nemirno kretanje likova kroz scenski prostor te njihovo neprestano ulaženje i izlaženje sa scene, prikazuje njihov unutrašnji nemir. Spacijalni odnosi likova među sobom i njihovo zadržavanje u scenskom prostoru dodatno ih oblikuju.

Kontrastne prostorne relacije koje je Vilijams postavio u drami reflektuju odnose likova međusobom i njihove stavove prema spolnjem svijetu. Značenja postignuta prostornim semiotičkim sistemom tako postavljaju djelo u istorijski i kulturološki kontekst. Stvoreni prostor je otvoreni prostor koji poziva publiku da učestvuje u njemu. Radnja i sudbine koje se dešavaju glumcima u drami postaju ono što se dešava gledaocima, a *Mačka na usijanom limenom krovu* postaje djelo koje, kako tvrdi Mirjana Miočinović, suočava gledaoca sa stvarnim svijetom koji ga okružuje, sa vlastitim životom i potragom za njegovim smislom i primorava savremenog čovjeka „da se suoči sa ljudskom sudbinom onakvom kakva ona zaista jeste, da ga oslobodi iluzija koje izazivaju stalnu neprilagodljivost i razočarenje“ (Miočinović 1975: 414).

Iako je, kako je na samom početku analize navedeno, spacijalno-temporalna struktura drame jedinstvena, a radnja kontinuirana, u ovoj drami se ne može govoriti o čvrstoj strukturi prostora ili vremena. U *Mački na usijanom limenom krovu* na sceni su u isto vrijeme prisutni prostori realnosti, iluzije, sjećanja i prostor budućnosti koji se prepliću, a likovi koji se kreću u tim prostorima su razapeti među njima. Ovakvo usložnjena struktura prostora materijalizuje složenu semantičku strukturu i postaje njen neizbježni sastavni element. Možemo da zaključimo da prostor u drami *Mačka na usijanom limenom krovu* ima presudnu modelativnu funkciju u Lotmanovom smislu.

## Literatura

- Barry, Jackson. 1999. *Art, culture, and the semiotics of meaning: Culture's changing signs of life in poetry, drama, painting, and sculpture*. New York: St. Martin's Press.
- Bart, Roland. 1971. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- Bateman, Anthony. 2009. *Cricket, literature and culture: symbolising the nation, destabilising empire*. [Ebook]. Farnham: Ashgate Publishing Company. ISBN 978-0-7546-9699-5
- Beckles, Hilary i Stoddart, Brian. ed. 1995. *Liberation cricket: West Indies cricket culture*. Manchester: Manchester University Press. [Google Books version].

- Bloom, Harold. 2011. *Bloom's modern critical interpretations: Tennessee Williams's Cat on a hot tin roof*. New York: Infobase Publishing.
- Brietzke, Zander. 2007. *American drama in the age of film*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Brook, Peter. 1996. *The empty space*. New York: Simon & Schuster.
- Issacharoff, Michael. 1981. „Space and reference in drama”. *Poetics today*, 2 (3): 211–224. URL: <http://www.jstor.org/stable/1772472> (30. 12. 2013)
- Lotman, Jurij. 1976. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- Miočinović, Mirjana. ur. 1975. *Drama: rađanje moderne književnosti*. Beograd: Nolit.
- Pfister, Manfred. (1991). *The theory and analysis of drama*. [Google Books version]. Cambridge: University Press. URL: [https://books.google.ba/books/about/The\\_Theory\\_and\\_Analysis\\_of\\_Drama.html?id=2BxOGkheiHMC&redir\\_esc=y](https://books.google.ba/books/about/The_Theory_and_Analysis_of_Drama.html?id=2BxOGkheiHMC&redir_esc=y) (30. 12. 2013)
- Romčević, Nebojša. (2004). *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Vilijams, Tenesi. (2002). *Mačka na usijanom limenom krovu*. Beograd: NNK International.

Ljubica Janjetović

SEMANTIC INTERPRETATION OF SPACE IN THE PLAY *CAT ON A HOT TIN ROOF* BY TENNESSEE WILLIAMS

Summary

The aim of this paper is to determine the modelative function of spatial relations in the play *Cat on a Hot Tin Roof* written by American playwright Tennessee Williams. In accordance with relevant dramatic theories, the hypothesis presented in this paper is as follows: in dramatic genre, space is significant, not only for the scene itself, but as a means of providing the context, as well as the source of semantic meanings of events taking place within it. The analysis of the spatial configuration in the said play was used as a basis for inscribing the space into the story. Additionally, basic spatial relations examined in terms of their semantic properties were: the stage (viewed as a space for presenting the plot visible to the audience), the off-stage space, i.e. the dramatic space considered in terms of the semantic frame of the play. Finally, the metaphorical quality of fictional space was analysed. The semiotic analysis of the spatial system in the play indicated that the aforementioned dramatic space is dynamic and that it functions on several levels. In the mentioned play Williams organized the scene in a simple manner and presented the space by a single topos, with a double bed in its centre. The bed not only represents the central part of the scene itself, but also the center of semiological significance of the play. However, the space in this play is far from simple. It is represented by a significantly complex system. The semiotics of the space in *Cat on a Hot Tin Roof* is additionally complemented by the theater stage lighting and colours, props and costumes, as well as proxemic relations between the characters. Spatial relations in *Cat on a Hot Tin Roof* determined the semantic interpretation of the play and strongly influenced the characterisation in it.

*Key words:* space, semantics, *Cat on a Hot Tin Roof*, localization, play