

Пише > Радивоје Динуловић

# Ново, ново, ново вр(иј)еме...<sup>1)</sup>

Дизајн сцене на Стеријином позорју, а посебно 61.

Већ је више од десет година од како сам писао осценографији и костимографији на Стеријином позорју.<sup>2)</sup> Тај текст је био заснован на архивској грађи која је у Позорју, за разлику од многих наших институција културе, увек пажљиво чувана и систематизована, што ми је, тада, омогућило да успоставим нови поглед на Позорје, дистанциран од личних сећања, накнадних вредновања и емоција које их увек прате. Тај нови поглед донео ми је јасну свест о томе да је радом три сценографа: Мете Хочевар, Миодрага Табачког и Герослава Зарића, обележен не само фестивал већ и наше позориште у целини. Чинило се да би Марија Калабић могла бити она која ће им се придружити.

1) Извод из текста култне песме групе *Булдожер* (*Ново вријеме*, Албум *Јефтиних слајкиша*, Хелидон, 1980), парафразирани и у наслову документарног филма Рајка Грлића (*Ново, ново вријеме*, 2001).

2) Динуловић, Радивоје: *Сценографија и костимографија на Стеријиним позорју од 1956. до 2004. године*, "Театрон", број 131–132, Музеј позоришних уметности Србије, Београд; "Сцена" број 1, Стеријино позорје, Нови Сад 2005.

Последња деценија, међутим, донела је "велике промене у нашем разумевању сценографије. Ове промене, највише и најзначајније, тичале су се промена у позоришту. Постдрамски театар, оно позориште у чијој жижи није писано драмско дело, омогућио је сценографији да не буде само средство у служби игре већ да постане равноправан драмски елемент у стварању представе"<sup>3)</sup>. Такође, "сценографи који преузимају улогу редитеља, попут Ане Виброк, Кирстен Делхолм или Димитрија Кримова, више не представљају изузетак"<sup>4)</sup> С друге стране, у нашој средини, редитељи који самостално преузимају различите домене сценског дизајна (сценографија, дизајн светла, избор музике, дизајн звука, избор костима а понекад и костимографија) постали су не само уобичајена већ и доминантна појава

3) Лоткер Зупанц, Содја: *Сценографија – Сисак промена као иредговор*, у предговору књиге Татјане Дадић Динуловић *Сценски дизајн као уметности*, Слио, Београд 2016. (у припреми за штампу)

4) *Ibid.*

(Томи Јанежич, Оливер Фрљић, Андраш Урбан, Јагош Марковић, Борис Лијешевић...), где је гранични случај редитељ који као сценограф сарађује са другим редитељима (Горчин Стојановић). Исходи оваквих пракси су веома различити, и то у широкој квалитативној скали. То се, међутим, ни на који начин не разликује од исхода уобичајених процеса где се сваком појединачном компонентом представе баве они чији је то занат. Дакле, испоставља се да редитељ није нужно успешнији, али ни мање успешан од сценографа или дизајнера светла у њиховом послу – што, наравно, одмах отвара тему школовања и школа: да ли постоје, да ли вреде, да ли имају смисла, да ли су неопходне, чему служе, ко у њима учи (са каквим посвећењем, мотивима, очекивањима и предзнањима), ко у њима предаје (са каквом енергијом, каквим разлозима и компетенцијама), шта дају, а шта траже, и од кога?

Са становишта вредновања, поставља се кључно питање и постављено је на овогодишњем, 61. Стеријиним позорју – како посматрати ову појаву и како се одредити према њој, питање које уопште није ново и понављано је на сваком од шест Бијенала сценског дизајна, где, да подсетим, Велика награда никад није додељена ни сценографу ни костимографу. Додељена је, међутим, редитељу (Егон Савин, 2004), али не за лични сценографски или костимографски рад, већ за “вишегодишњи изузетан допринос сценској визуелној култури, остварен кроз успешну и пре свега инспиративну сарадњу са сценографима, костимографима и техничким сарадницима на представама”.<sup>5)</sup> Након тога, још три Стеријине награде за костимографију припале су Савиновим сарадницима (Ангелина Атлагић, Маја Мирковић и Лана Цвијановић).

У истом периоду, Стеријине награде за сценографију додељене су различитим ауторима (изузев 2012, када ни за сценографију ни за костимографију награде нису додељене) – укупно их је једанаест, а међу њима

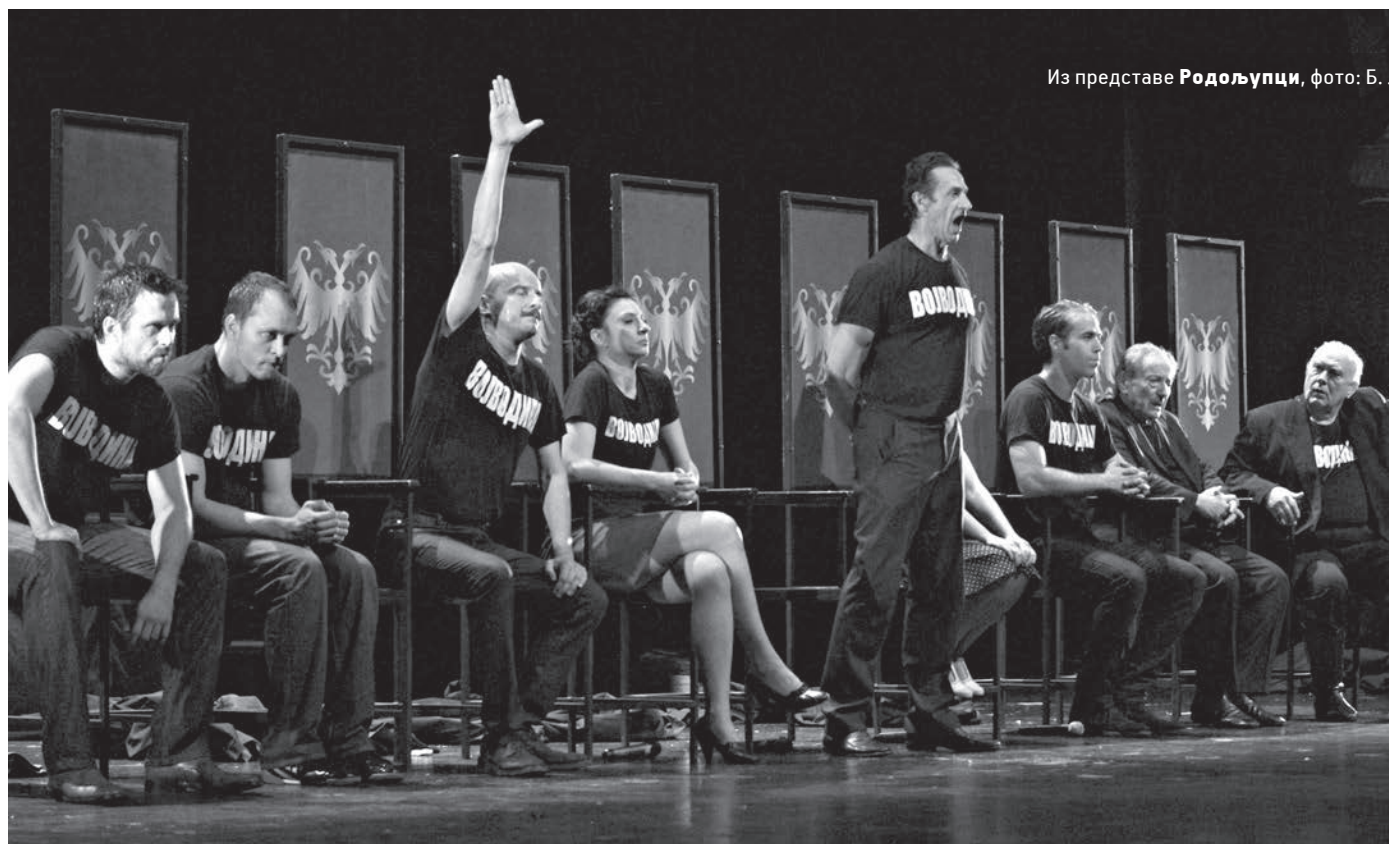
су и два редитеља: Томи Јанежич (2007. за представу *Наход Симеон*) и Андраш Урбан (2016. за представу *Родољубици*). Обојица аутора су, истовремено, за наведене представе добитници Стеријиних награда и за режију. У међувремену, специјалне Стеријине награде додељене су, међу осталима, представама Бориса Лијешевића (2010), Андраша Урбана (2012) и Томија Јанежича (2013), представама у којима су се редитељи непосредно бавили и сценским простором. Можда није неважно поменути и чињеницу да су међу награђенима само три сценографа из Србије (Марија Калабић, Александар Денић, Дарко Недељковић). Међу позориштима, примат, очекивано, држи Југословенско драмско, али су по приступу и пажњи коју посвећују сценском дизајну врло запажене и куће из Новог Сада (Српско народно позориште, Новосадско позориште) и Суботице (Позориште “Деже Костолањи”, Народно позориште).

У том контексту треба посматрати и 61. Стеријино позорје, односно, седам представа које је у главни програм фестивала уврстила Марина Миливојевић Мађарев. Видели смо, у жанровском, стилском, продукцијском, техничком а и уметничком смислу различита остварења: један класични бродвејски мјузикл (*Вилоиниста на крову*), једно захтевно драмско дело са доминантним музичким елементима (*Хроми идеали*), две сценски изузетно амбициозне драмске поставке (*Ана Егеиш* и *Пијани*), као и два пројекта која би требало сврстати у домен ангажованог позоришта (*Туђе срце или Позоришни њиракшаи о границама*, *Ми смо они на које су нас родитељи изобразавали*). Једна представа, с моје тачке гледишта, излази ван свих ових оквира: Стеријини *Родољубици*, у режији Андраша Урбана и продукцији београдског Народног позоришта.

Иако је зграда Српског народног позоришта у Новом Саду суштински посвећена Стеријиним позорју, а не институцији која у њој станује<sup>6)</sup>, сценско-гледалишни простори у овом позоришту по правилу раде против

5) *Одлуке жирија*, Каталог 5. Бијенала сценског дизајна, Музеј примењене уметности и Yustat, Београд 2004, стр. 10.

6) Видети у: Динуловић, Радивоје: *Фестивал, позориште и траг*, “Сцена” бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад 2011, стр. 58–65.

Из представе **Родољупци**, фото: Б. Лучић

представа које у њима гостују. Како за свако правило има изузетак, тако је и сценографија Александра Денића за представу *Пијани*, коју је, по драмском тексту Ивана Вирипајева, режирао Борис Лијешевић а изводи је ансамбл београдског Атељеа 212, заправо свој природни оквир пронашла на сцени “Пера Добриновић”.

Компликован сценски апарат који је у изворном извођењу потпуно загушио релативно малу позорницу Атељеа 212, у Новом Саду је развијен у простору које СНП издашно нуди и добио је сасвим нову вредност. Ипак, то није било довољно да оправда мноштво средстава којима се сценограф служи, не увек органично, и не увек у функцији представе. Тешко је, наравно, у извођењу завршене представе препознати и раздвојити

редитељска од сценографских решења, али, пратећи ранији рад оба аутора, мислим да нећу погрешити ако у склоности ка експлицитном сценском тексту и тежњи ка потпуном реализму препознам Денићев рукопис. Овде, међутим, та тежња повремено прелази границу заснованог, па је упитно да ли су сви елементи сценографије суштински потребни, изузев из ликовних разлога, као и да ли прате ону врсту поступка који Лијешевић развија у раду са глумцима (назависно од тога да ли, и у којој мери, ти глумци, појединачно, па и као ансамбл заиста прате редитељски концепт). Такође, начин организације сценског простора који подразумева заправо само један активан план позорнице по дубини (први), као и карактер сценских промена могли би би-

ти доведени у питање. На све то, појединачна решења која су, очигледно, последица директних потреба редитеља (фрагмент позорнице прекривен земљом, на пример), остала су како ван контекста ликовног сценског текста тако и ван размере укупног простора игре. Посебан проблем представља начин реализације појединих елемената сценографије који потпуно руши реалистички концепт – попут уличног стуба који носи аутентично градско расветно тело али се већ на благи притисак савија и осцилује показујући своју артифицијелну, позоришну материјалност. И овде је потврђена давно изречена мисао Тодора Лаличког да на позорници предмети преузети непосредно из стварности функционишу као сценска реалност само уколико је на њима претходно интервенисано.

Маја Мирковић, доследно поштујући своју препознатљиву ликовну поетику, развија у *Пијанима* богат сценски израз. Она тражи и, начелно, налази прецизна решења за третман појединачних ликова, а, истовремено, успоставља чврсту и хомогену визуелну целину, иако сачињену од различитих, па и разнородних елемената. Редитељу и глумцима она омогућава комплексне сценске радње које почивају на комичној употреби појединих делова одеће, што би можда могла (а и не би морала) бити референца на сличан поступак демонстриран још раних седамдесетих година прошлог века на позорници Атељеа 212, а у култној представи *Радован III*.

Што се тиче дизајна светла, звука, маске и шминке – то су категорије које Стеријино позорје још увек не препознаје као конституенте сценског дизајна, па, сходно томе, ни представе у целини. Тако се имена Драгана Стевановића Багзија (звук), Радомира Стаменковића (светло) и Дубравке Бушатлије (маска и шминка), иако наведена у оригиналном програму представе, не налазе у каталогу фестивала. У конкретном случају, допринос ових аутора кретао се у границама уобичајеног.

Далеко ван тог уобичајеног налази се допринос Николе Пејовића, дизајнера звука, успеху представе

*Хроми идеали*, настале по роману Милутина Ускоковића *Чегомир Илић* и драматизацији Олге Димитријевић, а у адаптацији редитеља Златка Свибена и ансамбла Народног позоришта Ужице. Ради се, наиме, о представи са једанаест протагониста који, сви одреда озвучени, имају хорске и солистичке музичке задатке и говорне реплике, некада амплификоване, а некада не. При томе, врло захтевна инструментална музичка подлога (композитор Дарко Хајсек) снимљена је и репродукује се упоредо са певачким и говорним нумерама извођеним уживо. Овакви задаци у дизајну звука тек су онедавно уобичајени и у оним кућама које негују музичко позориште као један од својих темељних жанрова (Позориште на Теразијама и СНП, на пример). За ужичко Позориште и појединца у њему – задатак који је поставио Свибен био је монументални изазов. На срећу, ово позориште заиста систематски негује своје “кадрове” (Пејовић је, на пример, студент докторских студија на Факулету драмских уметности у Београду, док је Маријана Зорзић Петровић, сценографкиња представе, специјализирала на Универзитету у Новом Саду), па наизглед назамисливи подухвати заправо постају могући. То се односи и на све остале сегменте и компоненте ове представе.

Златко Свибен суверено влада сценским простором – то је доказао више пута, а можда најубедљивије режијом *Злочина и казне* у загребачком Драмском казалишту *Гавела*, представе која је на Југословенском позоришном фестивалу *Без црвова* 2014. године награђена, између осталог, и за сценографију (Ана Мартина Бакић и Ивана Кнез). Пред Маријану Зорзић Петровић, такође већ награђивану за сценографски рад, Свибен је поставио задатак да покрене и активира сав расположиви простор позорнице ужичког Позоришта – и даље од тога, да сценографијом уђе и у простор гледалишта. У извесном смислу, ова представа може бити посматрана и као *сајџи-сјесифик* уметнички пројекат. Наиме, структура саме зграде позоришта, као и њеног непосредног окружења, Трга партизана

(архитекта Станко Мандић), постала је, с једне стране физички, амбијентални и значењски оквир представе а, с друге, материјал за ликовну интерпретацију (цитати, парафразе, деконструкција...). Наравно да је, сходно природи *сајџи-сјесифик* радова, преношење овог сценског система у други простор немогуће по дефиницији, па тако учешће на фестивалу, у другом позоришту, представља врхунски изазов. И овде је Свибен прешао границу очекиваног – изабрао је да представа буде изведена на сцени “Јован Ђорђевић”, тамо где се драму готово нико не усуђује ни да постави, а камоли да са драмом на њој гостује. И није погрешно. Ужичка позорница је дубока (преко 19 метара), и за ову представу у целини искоришћена, тако да је комплексна и масивна сценска опрема у још већем волумену СНП-а добила нову снагу. То не значи, наравно, да је суштински проблем – доживљај и разумевање сценографског језика ван контекста аутентичне зграде и амбијенталног простора у ком се налази – могао бити решен. А нису, такође, могле бити превазиђене ни основне слабости сценографије, пре свега ликовни и колористички третман сценских елемената и сценског простора у целини (Радојко Веселиновић), а што је пренето и на (иначе, у сваком погледу примерен) дизајн светла (Радомир Стаменковић). Нека сценска решења која редитељ иначе духовито користи, често прелазе у илустративно, чак и банално. То се посебно односи на употребу воде на позорници, али још више на садржај, карактер и начин примене видео рада (Дејан Парлић). Снежана Ковачевић је свој више него захтеван костимографски задатак извршила паметно, пуном снагом, али и с мером и великим осећањем за партиципацију у грађењу сценске целине. Неки делови представе, нажалост, редитељски су постављени тако да сараднике одведу ка општим местима и површним решењима (сцене у Чачку, на пример), па се то односи и на костимографију као и на кореографију (Петра Блашковић).

С друге стране, костимографија Мирјане Стојановић Маурич за представу *Виолиниста на крову* у режији Атиле Береша и копродукцији Српског народног позоришта и Новосадског позоришта, пример је највиших домета унутар конвенционалног (у најбољем смислу речи) приступа сценском дизајну. Реч је о представи са (ако сам добро бројао) 55 извођача на сцени, који говоре, крећу се, плешу, певају – баве се свим за мјузикл уобичајеним сценским радњама, а то чине у костимима из епохе, стилизованим са изузетном пажњом и доследношћу. Избор материјала, крој, колористичка гама, промишљени склоп костимографских елемената за изградњу сваког лика (одећа и обућа, капе и шешири, перике и фризури, шминка и маска, асесоари и костимске реквизите...), учествују суштински и темељно у стварању композиције појединачних слика и ситуација, једнако као и у успостављању целине представе. Сценској снази костима у великој мери помаже и ликовни карактер сценографије (Балаж Хорешњи и Саша Сенковић). Сценски простор је компонован покренутим просторним плановима, и по дубини и по висини и по ширини, које редитељ, нажалост, користи крајње конвенционално (у не тако добром смислу речи), примереније оперској представи него мјузиклу. Тако главни актери представе користе готово искључиво први, а претежно само први средњи план позорнице, без довољно разлога, с обзиром на просторне карактеристике позорнице и основну концепцијску поставку симултаних сцена. У целини, сценографија и сценски простор остали су у сенци костима и глумаца који их носе. Вредно је поменути дизајн светла (име аутора није наведено у каталогу фестивала, али ни на интернет страници Српског народног позоришта) и дизајн звука (Маринко Вукмановић), с обзиром на изузетно значајан допринос обе компоненте несумњивом успеху ове вредне представе.

Несумњив је и драмски потенцијал сценографије и костимографије коју је за преставу *Ана Егеиш* у режији Јожефа Цајлика и продукцији Народног позоришта Су-

ботица креирала Ерика Гадуш. Монументални, доминантни елемент – циновски орман са безброј сценских функција и дејстава – могао је бити заиста изванредно решење да је остао једини објекат у испражњеном простору игре, односно, да није оптерећен присуством сасвим непотребних, додатних (често илустративних) средстава. Такође – да је нешто захтевније и прецизније реализован, у односу на избор материјала и завршну обраду. Независно од тога, сценски дизајн представе је целовит, хомоген и чист, потпуно у функцији глумачке игре и редитељске поставке.

То се никако не би могло рећи за сценски дизајн представе *Туђе срце или Позоришни ѿраќиашѝ о ѿраницама*, коју је по тексту Биљане Србљановић, а у режији Дина Мустафића извела труппа *Арѝ Хаб* из Сарајева. На почетку се могло учинити да је реч о сведеном, испражњеном сценском простору у ком се, уз четворо глумаца, налази све време, у централној позицији и посебној улози, и музичар Јусуф Бркић (извођач препознатљиве музике Дамира Имамовића), простору који је дефинисан по дубини и ширини паровима црних паравана, готово античког карактера. Убрзо је, међутим, постало јасно да су паравани заправо електронски екрани, а оно што је на њима емитовано током трајања представе (видео рад Срђана Ђешића) није функционисало у корист представе. Употреба микрофона и појачања говорног (и певаног) гласа до те мере је постало опште место у савременој драмској продукцији да, по мом уверењу, данас захтева заиста озбиљне уметничке разлоге, а овде су они изостали. Костимографија Лејле Хоѝић није отишла даље од избора савремених одевних предмета, док аутор сценографије није наведен ни у каталогу фестивала, а, такође, ни на званичној интернет страници *Арѝ Хаба*. То, наравно, не значи да сценографије нема, и да о њој не треба говорити.

За представу у режији, кореографији и сценском покрету Мирјане Карановић *Ми смо они на које су нас родитѝељи уѝозоравали*, Босанског народног позоришта Зеница, сценографију и костимографију креирала је

Сабина Трнка. Укупна ликовност, па и поетика ове представе у целини, успостављају непосредан однос према позоришним праксама које у нашој средини негује већ више од две деценије Центар за културну деконтаминацију Београд. И концепт организације простора почива, чини ми се, на уобичајеним принципима успостављања сцене у Павиљону “Вељковић”. Тространо гледалиште, међутим, овде нема упориште у логици саме представе. Наиме, оваква конфигурација подразумева значај четврте просторне границе (у овом случају – четвртог зида, дословно схваћеног), која, будући да је наглашена, мора бити и посебно третирана. Тај третман у представи зеничког Позоришта изостаје. Основно сценско средство је правоугаони балетски под, који током представе постаје предмет графичких интервенција кредом, недовољно јасних и недовољно оправданих, а, такође, већ много пута и много успешније коришћених<sup>7)</sup>. Наравно, тешко је, непотребно (а најчешће и немогуће) тражити увек оно што у позоришту већ није употребљавано, али ипак је питање да ли је оправдано један *реѝи-мејѝ* објекат који је постао значењска икона позоришта деведесетих – клозетску шољу у празном сценском простору Соње Вукићевић<sup>8)</sup> – поновити некритички и без основа.

Понављање није по себи негативна појава. Напротив – у раду значајних стваралаца континуитет приступа, израза, па и средстава може генерисати специфичну вредност највишег реда, уз свест о лимитима које носи. Андраш Урбан је, без икакве сумње, један од најзначајнијих стваралаца у савременом позоришту Србије и региона, такође, без сумње, уметник веран властитој поетици, начину рада и сценским средствима. На тим основама настала је и његова представа *Рододљуйци*, по

7) Довољно је да се сетимо Арпада Шилинга и назива његовог позоришта, као и генеалогije тог назива.

8) Видети документацију о дизајну представе *Процес* у продукцији ЦЗКД-а (дизајн сцене Соње Вукићевић номинован је за награду на II бијеналу сценског дизајна, док су за дизајн светла представа *Процес* и *Теби из јучерашње* награду Бијенала добили Милан Михајловић и Александар Јоѝић).

тексту Јована Стерије Поповића, у извођењу Народног позоришта Београд.

Важно је одмах рећи да ову представу, као и ужичке *Хроме идеале*, треба гледати у изворном простору. Наиме, значењски, амбијентално и функционално, не само зграда Народног позоришта већ и читав историјски и урбанистички контекст грађевине јесу саставни део Урбанових *Родољубаца*. Споменик Кнезу Михаилу Обреновићу, једнако као и портретни рељеф над порталним отвором, појавност и карактер зграде, као и ентеријер дворане, а истовремено и ентеријер позорнице или хола, део су сценског текста који Андраш Урбан ауторитативно гради. Он користи простор као *грамско лице*<sup>9)</sup>, и, истовремено, као терен за игру, формирајући просторне планове с лакоћом и готово без декора. Нема елемента сценографије који је ван функције игре (реализатор сценографије је Мираш Вуксановић), а глумци манипулишу сценским простором и сценским променама уведеним потпуно органично у кореографски систем представе (Тамара Антонијевић – сценски покрет). Када већ говорим о глумцима, не могу а да не нагласим уверење, снагу и прецизност рада Слободана Бештића који показује сву ширину потенцијала глумачке игре, као и богатство могућности партиципације појединца у настанку заједничког уметничког дела (независно од тога што се ради о редитељској представи у најужем смислу речи).

Наравно, неке је Урбанова естетика блиска, а неке није (мени јесте, а посебно у представи *Животињска фарма* ријечког ХНК Ивана Племенитог Зајца), а очигледно јесте и Марини Сремац, јер, по мом уверењу, даје највише баш у сарадњи са Андрашом Урбаном, па је тако и овом приликом. Она је креирала један убедљив, јасан и снажан ликовни систем који почива на утилитарној и значењској, али не занемарује ни естетичку функцију костимографије.

9) Видети публикацију: *Просјор, грамско лице*, ур.: Огњенка Милићевић, Стеријино позорје, Нови Сад, 1980.

Ако је игде употреба музике и звука важна за успостављање сценског дејства, онда је то код Урбана, а у *Родољубцима* звучни аспекти представе можда носе и највећу снагу. Изванредну сценску музику Ирене Поповић Драговић интерпретирају сви глумци и музичари на позорници, док мајстор (тона – како пише у програму представе) Тихомир Савић креира узбудљиву звучну слику, снажну до границе издржљивости, сада до крајности и са апсолутним оправдањем експлоатишући електроакустичке сценске системе. Одлично сценско светло које је, заправо, основно средство конституције сценског простора, дизајнирао је (претпостављам) мајстор светла Срђан Мићевић у сарадњи са редитељем.

Заиста је крајње време да наше позоришне куће, уредници публикација и каталога, фестивалске управе и одбори почну да препознају дизајн светла, звука, маске и шминке, као и друге ауторске дисциплине сценског дизајна и да нам то у програмима представа (у најмању руку) јасно ставе до знања. У стварности, ово су равноправне и неопходне стваралачке линије, а зашто у формалном смислу не желимо да им дамо значај – питање је које хоћу да нагласим, сасвим свестан одговора које професионална средина већ по инерцији непрекидно понавља. То никако није разлог да ове одговоре прихватимо као коначне. Уосталом, сасвим је довољно отворити трећу страну каталога овогодишњег Стеријиног позорја и прочитати речи Душана Матића, да је “одувек, непосредније и продорније од свих уметности, позориште (...) везивало људе међу собом. Колективна по својој бити, позоришна уметност зна да буди колективну свест”.<sup>10)</sup> Не знам шта би нам данас било потребније.

10) Душан Матић, у Каталогу II југословенских позоришних игара, према: Каталог 61. Стеријиног позорја, ур.: Горан Ибрајтер, Стеријино позорје, Нови Сад 2016, стр. 3.