

Tatjana Dadić Dinulović

SCENSKI DIZAJN KAO IDEOLOGIJA

(iz knjige *Scenski dizajn kao umetnost*, Clio i Scen, u pripremi za štampu)

Okruženje u kome je nastao scenski dizajn, kao pojam, oblast delovanja i interdisciplinarni fenomen, formirano je pod uticajem stanja u profesionalnom pozorištu, ali i u obrazovnom sistemu povezanom s pozorištem u Srbiji poslednje dve decenije dvadesetog veka. Scenski dizajn, tako, nije nastao iz potrebe za novim umetničkim izrazom, drugačijim shvatanjem sveta ili iz ideje za uvođenjem nove stvaralačke discipline, već iz potrebe za promenama u onome što je već postojalo – za „ustanovljavanjem, razvojem i valorizacijom svih oblasti, delatnosti i procesa koji grade fizički korpus i opremu scenskog prostora, kao i sredstava komunikacije i korespondencije teatra i svih oblika spektakla s javnošću, kulturnom i građanom sredinom“, kako stoji u izjavi o zadatku Jugoslovenskog društva za umetnost i tehnologiju pozorišta (Justat), osnovanog u Beogradu 1991. godine¹. Justat je, tako, među prvima skrenuo pažnju na važnu, a tada zapostavljenu temu profesionalnog pozorišnog okruženja – neophodnost sagledavanja i razumevanja svih umetničkih disciplina, inženjerskih tehnologija i zanata koji čine pozorišnu predstavu; drugim rečima, na značaj ravnopravnog tretmana svih učesnika u koncipiranju, pripremi i realizaciji pozorišne predstave. Izostanak te ravnopravnosti bio je možda i najvidljiviji na primeru scenografa i kostimografa. Kao autori i najbliži saradnici pozorišnih reditelja, oni su imali veliku odgovornost i izuzetno zahtevnu, složenu i delikatnu ulogu u stvaralačkom i produkcijskom procesu, a, istovremeno, po pravilu nedovoljna ovlašćenja i slobodu odlučivanja². Osim toga, ideja Justata o povezivanju pozorišta, škola i

¹ Justat (YUSTAT) je nastao kao udruženje građana, sa idejom da utiče na profesionalni rad u pozorištima u domenu scenografije i pozorišne tehnike, kao i na sistem obrazovanja u ovim oblastima. Asocijaciju je osnovalo deset profesionalaca različitih struka, neposredno povezanih s projektovanjem pozorišnih objekata, scenografijom, pozorišnom tehnologijom i produkcijom, kao i pozorištem Atelje 212. Justat je osnovan 1991. godine, a primljen u članstvo OISTAT-a, međunarodne Asocijacije za scenografiju, pozorišnu arhitekturu i tehnologiju, na kongresu u Pitsburgu 1995. godine, postajući time OISTAT centar za SR Jugoslaviju. Rad ovog udruženja profesionalaca i stručnih institucija podrazumevao je pripremu profesionalnih normativa i standarda, organizaciju obrazovnih programa, naučnih i stručnih skupova, međunarodnu saradnju u okviru OISTAT-a i van njega, izdavačku i izlagačku delatnost.

² O profesionalnoj poziciji scenografa svedoči Radivoje Dinulović, arhitekta i scenograf, dugogodišnji tehnički direktor Ateljea 212 i jedan od osnivača Justata, u intervjuu u Beogradu, 25. jula 2011. godine: „Na 'Susretima profesionalnih pozorišta Srbije' u Zemunu, krajem osamdesetih, koji su organizovani na inicijativu Geroslava Zarića i Borisa Čakširana, tada pripadnika mlađe generacije beogradskih scenografa i kostimografa, najviše reči bilo je o njihovom marginalnom statusu. Pozicija scenografa nalazila se, najčešće, između reditelja i tehničke direkcije, pri čemu su reditelji bili zahtevni, a tehničke direkcije opstruktivne; njihovi honorari bili su niski i gotovo da nije postojala mogućnost da se zaposle kao stalni scenografi u pozorištu; da bi opstali, morali su godišnje da realizuju sedam ili osam scenografija. Jasno je da je takva pozicija bila u potpunoj nesrazmeri sa energijom i entuzijazmom koje je trebalo uložiti samo u jednu predstavu. To su bile osamdesete godine dvadesetog veka, bez mnogo novca i ulaganja u opremanje predstava, i sa lošom scenskom tehnikom – u to vreme, sve je bilo vrlo skromno... Meni je

fakulteta, ali i „projektantskih biroa i izvođačkih preduzeća, umetničkih ateljea i profesionalnih agencija“ⁱⁱ ukazala je na drugu važnu temu – potrebu za uspostavljanjem veze između sistema obrazovanja i profesionalnog delovanja u pozorištu. Scenografija je kompleksna umetnička disciplina u kojoj profesionalni rad zahteva ne samo poznavanje principa likovne umetnosti već i razumevanje prostora, poznavanje tehnike i tehnologije, kao i upotrebu različitih medija. Po rečima Todora Lalickog, radi se o umetnosti koja „nije samo likovnost, izgled, simbol i metafora... nešto samo objektivno ili samo subjektivno, već pre – jedinstvo mnoštva stvari po sebi, objedinjenih opažajem, mišljenjem i realizacijom“ⁱⁱⁱ. Školovanje scenografa u Srbiji i nekadašnjoj Jugoslaviji, u načelu, nije podrazumevalo ovakav pristup.³

Prvi profesori scenografije kod nas bili su slikari⁴, koji su scenografiju posmatrali kao oblast izvedenu iz likovne umetnosti. Tako je i obrazovanje scenografa tradicionalno bilo zasnovano prvenstveno na slikarstvu što je oblikovalo generacije mladih umetnika koji „znaju kako da crtaju i vizuelno prenesu svoje ideje“ⁱⁱⁱ i time „održavaju scenografiju kao formu likovne umetnosti“^{iv}. Ovakav pristup, međutim, umanjio je pažnju koja je morala biti posvećena funkcijama, organizaciji, artikulaciji i dramaturgiji scenskog prostora. Ideja scenografa se, tako, zasnivala na vizuelnoj predstavi, odnosno, potrebi da na pozornici bude uspostavljena prethodno zamišljena slika. Dihotomija između likovnog i dramskog oduvek je postojala u scenografiji, pa se i danas kao jedno od ključnih pitanja razumevanja oblasti scenografije, čak i u onom smislu u kome se ona tumači kao proširena disciplina, razmatra dilema da li scenografija pripada likovnoj ili dramskoj umetnosti. U mnogim umetničkim školama u svetu, kao i među scenografima i drugim pozorišnim umetnicima i teoretičarima, o ovoj temi postoje različita mišljenja. Uverenje da scenografija pre svega pripada dramskoj umetnosti, pa tek onda likovnoj, odnosno, da njena funkcija u dramskoj strukturi jeste važnija od konstrukcije vizuelne scenske slike, suština je mišljenja na kome je nastao scenski dizajn, najpre kao pojam i ideja, a zatim i kao škola i oblast delovanja. U tom smislu, posebno mesto u domenu uticaja na

situacija koju sam zatekao u pozorištu bila strana – činjenica da ne postoji međusobno poverenje među pripadnicima različitih profesija u procesu nastanka predstave za mene je bila neuobičajena. Takav odnos je trebalo menjati... “

³ Dolaskom u Beograd čehoslovački scenograf Juraj Fabri (Juraj Fabry) doneo je u našu sredinu novi pogled na bavljenje scenografijom: „Zahvaljujući obrazovanju koje je stekao na akademiji u Bratislavi i iskustvu u pozorišnoj praksi u Čehoslovačkoj, Jura je uneo potpuno drugačiji pristup u našu pozorišnu produkciju. Njegovo znanje o scenografiji je, osim slikarstva, podrazumevalo i suvereno vladanje scenskim prostorom, tehnikom i tehnologijom. Scenografsko obrazovanje na bratislavskoj akademiji zahtevalo je da budući scenografi moraju prvo da savladaju poslove majstora pozornice i šefa radionica, pa je njihovo znanje počivalo i na tehničkoj produkciji, pravljenju maketa i asistiranju scenografima. Kod nas se, sve do dolaska Geroslava Zarića na akademiju, scenografija učila kroz štafelajno slikarstvo, dakle, bez suštinskog poznavanja tehnologija, bez istinskog razumevanja prostora i bez bavljenja prostornim modelima.“ Radivoje Dinulović u intervjuu 25. jula 2011.

⁴ O istoriji razvoja scenografije kod nas, kao discipline piše Olga Milanović u knjizi *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1983.

stvaranje pojma scenskog dizajna, a kasnije i na razvoj obrazovanja u ovoj oblasti, pripada Pamelu Hauard (Pamela Howard), britanskom scenografu i osnivaču međunarodnih postdiplomskih studija scenografije na londonskoj Školi za umetnost i dizajn Central Saint Martins (Central Saint Martins College of Art and Design).

Pamela Hauard je u britansku pozorišnu praksu uvela pojam *scenography* tumačeći ga kao „pisanje scenskog prostora“, a ne njegovo slikanje ili crtanje. Na taj način napravila je razliku u odnosu na uobičajeno korišćene termine *set design* i *stage design*. Početkom devedesetih, ona je u Britaniji smatrana borcem za novo razumevanje i tretiranje scenografije, a ovaj pojam je, pre svega zahvaljujući njenom delovanju, postao univerzalan termin koji se danas koristi u profesionalnoj praksi i obrazovanju u mnogim zemljama u kojima to prethodno nije bio slučaj. Pamela Hauard scenografiju ne posmatra kao segment predstave, već kao uspostavljanje odnosa prema prostoru predstave u celini, kao „sveobuhvatan pristup kreaciji u pozorištu, sa likovne tačke gledišta“⁵. To znači da u shvatanju scenografije ona polazi istovremeno od proučavanja dramskog i arhitektonskog prostora, a zatim analizira sve ostale konstitutivne elemente predstave, kao što su svetlo, zvuk, izvođači ili gledaoci. U svom profesionalnom i teorijskom radu, ona naglašava važnost objedinjavanja svih komponenti scenskog dela, posmatrajući scenografiju kao integralni deo dramaturgije, režije i glume dok, istovremeno, tumači telo, pokret i glas glumca kao scenografska sredstva. Razvijajući dalje ovakav pristup, Pamela Hauard pomerila je svoje polje delovanja i ka režiji, interpretaciji, pa i pisanju teksta, dok je kao pedagog načinila i korak dalje, motivišući svoje studente scenografije da preuzmu potpuno autorstvo scenskog događaja – da pišu delo, režiraju ga, kreiraju vizuelnu i zvučnu sliku, izvode delo ili obezbeđuju njegovo izvođenje. Drugim rečima, njeni učenici našli su se u poziciji pisca, reditelja, producenta, tehničkog realizatora, ponekad glumca i izvođača, majstora svetla i zvuka, odnosno, autora dela u celini⁵. Jasno je, dakle, da je pod uticajem Pamele Hauard scenografija, u okviru pozorišta, a zatim i van njega, počela da se pojavljuje kao samostalna umetnička disciplina. Ovaj pristup, koji je svakako podložan različitim kritičkim preispitivanjima, za vreme i situaciju u kojoj je nastao bio je izuzetno važan. Za naše okruženje bio je to nov i drugačiji pogled na oblast scenografije.

Polazeći od potrebe da pojam *scenography* dobije odgovarajući prevod na srpski jezik koji će, u isto vreme, u našoj pozorišnoj praksi i shvatanju pozorišne umetnosti uopšte biti proširen u odnosu na već

⁵ Pamela Hauard je osnovala međunarodni festival scenografije „Scenofest“ prvenstveno kao mesto na kome njeni studenti, okupljeni u mreži „European Scenographers Centres“, mogu da prikažu svoj rad, a kasnije i kao poseban program Praškog kvadrigenala.

postojeći i, u značenjskom smislu, jasno definisan pojam scenografije, nastao je termin „scenski dizajn“⁶. Ovaj pojam prvi put zvanično se pojavljuje u javnosti 1996. godine pokretanjem najznačajnije i najmasovnije manifestacije posvećene dizajnu i tehničkoj produkciji u scenskoj umetnosti u ovom delu Evrope – Bijenala scenskog dizajna. U nazivu ove manifestacije prvi put se u našoj javnosti, profesiji i kulturi pominje sintagma „scenski dizajn“.

Bijenale scenskog dizajna⁷, prva problemska manifestacija u Jugoslaviji posvećena scenskom prostoru, osnovana je sa idejom da „promoviše, unapređuje, stimuliše, razvija i usavršava kreativni i profesionalni rad u svim oblastima vezanim za dizajn, tehniku i tehnologiju, produkciju, realizaciju i promociju pozorišnih projekata i scenskih događaja uopšte“^{vi}. Struktura ove izložbe, kako stoji u katalogu prvog Bijenala, ukazuje na složeni karakter spektakla, naglašavajući vezu između prostora, scene i događaja sa jedne strane, i procesa produkcije sa druge, povezujući autorski rad, tehničku razradu, pripremu i realizaciju. Na taj način, na Bijenalu su, pored likovnog i zvučnog dizajna spektakla, dizajna scenskog prostora i sredstava promocije i komunikacije, ravnopravno tretirani radovi iz oblasti primenjene scenske umetnosti i zanatskog umeća. „Prvi Bijenale scenskog dizajna u Muzeju primenjene umetnosti predstavljao je 'čudo' za Beograd zato što je jedna scenografsko-kostimografska izložba, odjednom, pretvorena u spektakl po sebi. Prvi put u našoj sredini na takvoj izložbi nisu predstavljene samo fotografije iz predstava, skice ili makete, već sama dela. Naravno, sada znamo da je prenošenje pozorišta u galeriju i dalje jedan od osnovnih problema s kojima se suočavamo u predstavljanju scenske umetnosti – da li je to moguće, da li je potrebno i da li je smisleno. Ali, u određenoj meri, Bijenale je bio revolucionaran poduhvat – umesto skica i fotografija, imati delove pozorišta u galerijskom prostoru i oživeti ih bez upotrebe 'velikih' tehnologija – prisustvom ljudi, direktnim fizičkim kontaktom sa scenskom opremom koja je, inače, daleko od publike i od koje nas uvek deli 'četvrti zid'. Na ovoj manifestaciji scenski dizajn je kao pojam i kao kategorija, dobio veliki kredibilitet.“^{vii}

Na Prvom bijenalu scenskog dizajna 1997. godine izloženi su različiti elementi dekora, rekvizite i kostima, među kojima i kulise iz predstave *Garderobier* Jugoslovenskog dramskog pozorišta, vajarski rad Živorada – Žire Savića, prvog dobitnika Velike nagrade Bijenala. O ovoj manifestaciji u celini možemo da

⁶ Autorima pojma „scenski dizajn“ smatraju se Radivoje Dinulović, Milosav Marinović i Irena Šentevska.

⁷ Osnivači i idejni tvorci Bijenala scenskog dizajna bili su Radivoje Dinulović i Irena Šentevska (arhitekti), Milosav Marinović (dramaturg), Miomir Mijić (akustikolog) i Milena Dragičević Šešić (kulturolog). Vrlo bliski ovom timu bili su Geroslav Zarić (scenograf), Irina Subotić (istoričar umetnosti), Ranko Radović (arhitekta) i Ljubomir Draškić (pozorišni reditelj). Autor velike izložbe šest Bijenala scenskog dizajna bila je Irena Šentevska.

govorimo kao o ideološkom projektu – u smislu izbora radova, načina njihovog predstavljanja, a posebno pristupa nagrađivanju. Velika nagrada Bijenala nikada nije dodeljena nijednom scenografu niti kostimografu za izvedeno delo, već različitim autorima za razvoj mišljenja o scenskoj umetnosti. Od samog početka, ova nagrada promovisala je ideologiju Justata – zalaganje za umetnost u javnom prostoru, spektakularizaciju grada, promišljanje umetnosti uopšte na scenski način ili fuziju različitih umetničkih disciplina. Namera Bijenala bila je da kao scensku umetnost identifikuje različite pojave i discipline, ali i da u samoj scenskoj umetnosti odredi one aspekte koji su progresivni i avangardni. Bijenale je bio manifestacija koja promoviše nove ideje i predstavlja izazov za iskorake iz uobičajenog i opšteprihvaćenog.

Osim preko šest Bijenala scenskog dizajna, ova oblast profilisana je i zahvaljujući međunarodnim simpozijumima Justata, na kojima su razmenjivana mišljenja teoretičara, kustosa, umetnika i stručnjaka iz različitih oblasti i sredina,⁸ a koje su pratili studentski konkursi povezani s temama simpozijuma. Tako je, zahvaljujući svim aktivnostima ove asocijacije, formirano okruženje u kome je ideja o scenskom dizajnu kao interdisciplinarnom fenomenu dobila jasan oblik. U tom smislu, mogli bismo da kažemo da je razvoj ideje o scenskom dizajnu „promenio shvatanje scenografije u Srbiji – posredstvom Bijenala, simpozijuma i ukupnim delovanjem Justata i, naravno, susretima sa stručnjacima i umetnicima iz inostranstva. Beograd je postao mesto u koje ljudi poput Pamele Huard, Majkla Remzora (Michael Ramsaur), Tomaša Žiške (Tomaš Žižka) ili Mete Hočevar⁹ redovno dolaze, a Univerzitet umetnosti u Beogradu institucija na kojoj gostuju kao predavači. Ovakvo delovanje počelo je da menja sredinu pa se može reći da je današnja savremena umetnost u Srbiji, pored ostalog, obeležena i programima Justata.“^{viii}

Za ustanovljavanje i formiranje oblasti scenskog dizajna, veoma je važan rad i uticaj Branka Pavića, grafičara i slikara, čije se delovanje odvijalo nezavisno od rada Justata. Branko Pavić je, kao profesor likovnog obrazovanja na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, devedesetih godina prošlog veka vodio sopstvenu umetničku, obrazovnu i kulturnu politiku, želeći da uspostavi nove modele rada u nastavi. U

⁸ U okviru ciklusa „Spektakl – grad – identitet“ održana su tri međunarodna simpozijuma – „Spektakl – grad – identitet“ 1996, „Ulice i trgovi – prostori spektakla“ 1997. i „Balkanski gradovi – pozornice kraja 20. veka“ 2000. godine. Objavljene su i dve knjige – zbornik radova *Spektakl – grad – identitet* i *Urbani spektakl*.

⁹ Majkl Remzor je dizajner svetla i profesor na Stanfordskom univerzitetu (Stanford University), u Kaliforniji; Tomaš Žiška je umetnički direktor trupe Mamapapa i profesor scenografije na Fakultetu dramskih umetnosti (DAMU) u Pragu, u Češkoj; Meta Hočevar je scenograf i profesor scenografije na Akademiji za pozorište, radio, film i televiziju (AGRFT) u Ljubljani, Slovenija.

okviru programa audio-vizuelnih istraživanja, kako je kasnije nazvao svoje delovanje¹⁰, Pavić je inicirao i izveo niz umetničkih projekata i akcija koje su označile izuzetno važan prodor u shvatanje arhitekture, vizuelne umetnosti, spektakla, ali i obrazovanja u tom domenu. Njegov rad odredio je „uspostavljanje novih vrednosnih kriterijuma i konceptualnih, likovnih i scenskih kvaliteta kroz animaciju i transformaciju prostora u zgradi Arhitektonskog fakulteta u Beogradu“^{ix}. Takođe, njegove radionice prevazišle su okvire obrazovne institucije u kojoj su nastale, ostvarujući širi značaj u kulturnom kontekstu tog vremena. Branko Pavić je došao u Justat kao formiran umetnik, sa potpuno definisanom platformom sa koje nastupa, a njegovo delovanje imalo je ogroman uticaj na dalji rad ove asocijacije, ali i buduće škole scenskog dizajna.

Bez obzira na uticaj koji su aktivnosti Justata imale na sredinu, osnivanje interdisciplinarnih postdiplomskih studija i Grupe za scenski dizajn na Univerzitetu umetnosti u Beogradu 2001. godine prva je stvarna i formalna potvrda ove oblasti. Studije, osnovane kao do tada jedini program koji su zajednički formirali Univerzitet umetnosti i jedna nevladina organizacija, bile su namenjene istoj grupi ljudi kojoj se obraćao i Justat, a oslanjale su se na sve profesionalce s kojima je ova asocijacija u prethodnom periodu saradivala. Novi studijski program je, zapravo, bio kulminacija ideje za koju se Justat zalagao, ali i prekretnica u načinu delovanja i mogućim ishodima. Celovito školovanje u oblasti scenskih umetnosti do tada je organizovano na dva fakulteta Univerziteta umetnosti u Beogradu – Fakultetu dramskih i Fakultetu primenjenih umetnosti. Druga dva, Fakultet muzičke i Fakultet likovnih umetnosti, nisu imali obrazovne programe neposredno iz ovog domena, iako su umetnici iz tih škola bili učesnici profesionalne scenske produkcije. Posebno je važna i činjenica da su u nomenklaturi pozorišnih zanimanja „iza scene“ ogromnu većinu činila ona za koja u našoj sredini nije bilo nijedne stručne škole, što je jasno govorilo o vrednovanju ovih poslova, ali i o nezainteresovanosti stručne i opšte sredine za širi kontekst u kome nastaje scenska umetnost. U isto vreme, iskustva drugih sredina, pre svih Velike Britanije, Holandije, Finske i Češke, jasno su govorila o mogućem drugačijem pogledu na ovu temu. Škola scenskog dizajna¹¹ okupila je značajne profesore, formirala grupu profesionalaca iz čitavog regiona i omogućila uvođenje pojma scenski dizajn u registar zanimanja na svim nivoima obrazovanja – od osnovnih do doktorskih studija.

¹⁰ Rad Branka Pavića i njegovih kolega Dragana Jelenkovića i Milorada Mladenovića prikazan je u knjizi *Audio-vizuelna istraživanja 1994–2004*, Arhitektonski fakultet, Beograd 2008.

¹¹ Grupa za scenski dizajn interdisciplinarnih postdiplomskih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu osnovana je 2001. godine, a do 2007. vodio ju je Radivoje Dinulović. Od 2007. do 2008. programom je rukovodila Jelena Todorović. Kroz programe magistarskih i doktorskih studija prošlo je oko sto studenata. Doktorske studije predstavljaju prve umetničke studije na tom nivou obrazovanja u regionu Jugoistočne Evrope.

Ako govorimo o statusu scenskog dizajna danas, treba uočiti da su ovakve studije u globalnom kontekstu još veoma retke, pa je ovaj program, smatra prvi magistar scenskog dizajna Irena Šentevska^x, jedan od najprogresivnijih i najsveobuhvatnijih na akademskoj mapi sveta, na kojoj još dominiraju tradicionalne „disciplinarne“ studije scenografije i kostima kao primenjene umetnosti. U tom smislu, tvrdi dalje Šentevska, studije scenskog dizajna kao deo studija kulture s teorijsko-kritičkim pristupom, jedna su od retkih oblasti u kojima se umetničko obrazovanje u Srbiji može upoređivati sa ekvivalentnim programima u vodećim zemljama sveta. Istovremeno, poslednjih desetak godina obeleženo je značajnim promenama u strukturi studijskih programa na umetničkim fakultetima u Srbiji, što je velikim delom posledica reforme nastale na bazi Bolonjske deklaracije, ali i izmenjenog shvatanja funkcije, karaktera i forme obrazovanja. Čini se, međutim, da je poseban značaj škole scenskog dizajna u specifičnom načinu mišljenja, drugim rečima, u ideologiji zasnovanoj na stalnom otvaranju novih stvaralačkih i obrazovnih prostora, dinamičnoj razmeni i sukobu ideja i podjednakom vrednovanju svih učesnika u scenskoj produkciji.

Pojam scenskog dizajna danas označava oblast profesionalnog, umetničkog, kustoskog, teorijsko-kritičkog i ideološkog delovanja koja je nastala proširenjem pojma scenografije. Uveden je u srpski jezik da označi objedinjeni proces promišljanja, kreiranja i realizacije scenske slike u najširem smislu te reči. Pojam „scenski dizajn“, dakle, nije sinonim za dizajn dekora (*set design*), dizajn pozornice (*stage design*) ili dizajn u pozorištu/pozorišta (*theatre design*), već podrazumeva stvaranje kompleksnog, sintezijskog okruženja, fizičkog i metaforičkog, u kome scenska slika može da bude i građena i mišljena, a koje se prostire van prostora pozorišta.

Kao oblast profesionalnog delovanja, scenski dizajn izveden je iz pozorišne scenografije i kostimografije kao tradicionalnih disciplina ili, još šire posmatrano, iz praksi koje, konvencionalno shvaćene, podrazumevaju profesije povezane s delovanjem u pozorištu, na filmu, televiziji i radiju, kao i svim oblicima javnih scenskih događaja. U pozorišnoj praksi danas, scenski dizajn obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva – artikulaciju fizičkog prostora za igru i dizajn dekora, kostima, zvuka i svetla – objedinjenih u organskom procesu nastanka pozorišne predstave. Interdisciplinarnost scenskog dizajna ogleda se u tome što povezuje scenografe, kostimografe, pozorišne tehničare i tehnologe, arhitekte, dizajnere svetla i zvuka, ali i kritičare i istraživače, reditelje i producente, dramaturge i sve one čije je delovanje usmereno na scenski prostor. „Kvalitetan dizajn i tehnička produkcija u scenskim umetnostima ne mogu da postoje bez profilisanog umetničkog koncepta, sposobnosti komunikacije, poštovanja saradnika i koordinacije svih

heterogenih delatnosti koje čine scenski događaj“ stoji u katalogu V Bijenala scenskog dizajna^{xi}. Činjenica da je na ovoj manifestaciji Velika nagrada dodeljena reditelju (Egonu Savinu) i to za „izuzetan doprinos scenskoj vizuelnoj kulturi ostvaren saradnjom sa scenografima, kostimografima i tehničkim saradnicima“^{xii}, snažno govori u prilog mogućim promenama i drugačijem razumevanju ne samo scenografije i scenskog dizajna u našoj sredini već i pozorišta kao umetnosti, prakse u kulturnoj produkciji, pa i politici.

Kao posebna umetnička oblast, scenski dizajn izveden je iz pozorišta, ali ne iz pozorišne umetnosti u celini već iz scenografije. Preciznije rečeno, scenski dizajn izveden je iz praksi izlaganja i predstavljanja scenografije. Naravno, kao ključno pitanje ovde se ponovo javlja nedoumica može li deo pozorišne predstave, van konteksta te iste predstave u celini, biti prikazan u galerijskom prostoru ili je „izlaganje pozorišne umetnosti tašta slava i lažni trud“^{xiii}. Miloš Hlavka (Miloš Hlávka) o ovoj temi kaže: „Istina je da se pozorišna umetnost uživo, koja se odigrava u trenutku naše percepcije, ne može izlagati, ali njene komponente mogu; njena duša ne može da postoji, ali duh može, njen oblik u vremenu ne može biti predstavljen, ali može biti prikazan u prostoru... ne jedinstveni trenutak našeg emocionalnog iskustva, već istorijski ili psihološki preduslov tog iskustva...“^{xiv} Predstavljanjem scenografije u galeriji, van konteksta pozorišne predstave, nagoveštena je nova umetnička praksa, ali i otvoren prostor za neposredan uticaj pozorišta na likovne umetnosti i arhitekturu, posebno u domenu kustoskog i izlagačkog rada.

Ključno mesto u razvoju scenskog dizajna kao umetnosti pripada Praškom kvadrijenalu.¹² U prvom katalogu ove izložbe iz 1967. godine, Vladimir Jindra (Vladimir Jindra) kaže: „Zadatak Praškog kvadrijenala jeste da pokuša da uhvati specifičnu prirodu scenske umetnosti, ne razdvajajući scenografiju od režije i drugih komponenti dramske umetnosti, i naglašavajući njihov sintezijski karakter“^{xv}. Kvadrijenale je, tako, osnovan sa idejom da scenografija bude uneta u izlagački prostor, ali kao deo pozorišnog dela, o čemu govori i Miloš Hlavka: „Posetilac mora izložbu da doživi kao predstavu; mora da oseti da se ona tiče samo njega, da je postavljena samo za njega i da je on njen glavni deo.“^{xvi} Ipak, počeci predstavljanja scenografskog rada zasnovani su na izlaganju autentičnih dokumenata, tj. dokumentacije koja nije pravljen za galeriju već za potrebe pozorišne produkcije kao što su scenografske i kostimografske skice, makete i fotografije iz predstava, i to kao aranžman, odnosno, asamblaž. Tako je prvu umetničku vrednost izložbe predstavljala kompozicija artefakata, budući da Kvadrijenale nije bio manifestacija koja se obraća široj publici, već mesto susreta profesionalaca iz različitih geografskih, političkih i kulturnih sredina koji su retko

¹² Jugoslavija je bila jedna od dvadeset zemalja učesnica prvog Praškog kvadrijenala.

imali načina da se sretnu u drugim i drugačijim okolnostima. U izvesnom smislu, bio je to festival scenografije i prilika da se scenografi i kostimografi predstave jedni drugima, da se među sobom takmiče i da, zahvaljujući ovoj izložbi, grade ugled, pre svega u svojim sredinama, ali i u okviru profesije kojoj pripadaju. O tome Pamela Huard kaže: „bez neprekinutog trajanja OISTAT-a, našeg svetskog bratstva scenografa – a to je naš dug Pragu, sedištu Praškog kvadrijenala i vođstvu Jaroslava Maline – ne bismo poznavali jedni druge“^{xviii}. Treba takođe naglasiti da je za umetnike iz Istočne Evrope Kvadrijenale značio važnu mogućnost za predstavljanje svog rada Zapadnoj Evropi i zapadnoevropskim pozorištima. Razvoj praksi izlaganja, ne samo na Kvadrijenalu, već i na drugim manifestacijama poput Venecijanskog bijenala, pojava novih medija, kao i širenje umetničkog tržišta, doneli su značajne promene u predstavljanju scenografskog rada, pa su izložbene postavke, s vremenom, dobile elemente samostalnih umetničkih dela.

Kao kompleksna stvaralačka disciplina, scenografija, a kasnije i scenski dizajn, pomerali su se u prvoj deceniji dvadeset prvog veka od pozorišta ka interdisciplinarnom polju ukrštanja scenske umetnosti, arhitekture, vizuelne umetnosti, performansa, instalacija, sajt-specifik (*site-specific*) projekata, teksta, novih medija i izlaganja, kao i interdisciplinarnih umetnosti po sebi. Osvajanjem prostora „između“ uspostavljen je otvoreni model umetničkog istraživanja i delovanja, pa ovakvu vrstu proširenja možemo smatrati suštinskim pokretačem velikog broja umetničkih i kustoskih praksi. U tom smislu, moguće je uočiti sve veću sličnost između velikih međunarodnih manifestacija koje, formalno, pripadaju jednoj od navedenih oblasti umetničkog stvaralaštva. Tako je na Kvadrijenalu u Pragu i Bijenalu u Veneciji (umetničkom i arhitektonskom), moguće videti veliki broj postavki, instalacija i događaja koji bi u odnosu na sredstva izražavanja, likovnu i značenjsku vrednost dela, artikulaciju prostora i profile umetnika, lako mogli da zamene mesta. Potreba za „belom kockom“, idealnim izlagačkim prostorom, ili „crnom kutijom“, idealnim izvođačkim prostorom, ključno je dovedena u pitanje, otvarajući mogućnost za nastanak hibridnog okruženja u kome pripadništvo nekoj disciplini, osim možda u ideološkom smislu, nije više najvažnija tema. Tako o scenskom dizajnu van pozorišnih praksi, možemo govoriti kao o umetnosti po sebi, koja je nastala primenom logike pozorišta na druge umetničke discipline. Umetničko delo u oblasti scenskog dizajna može nastati u svakom stvaralačkom procesu koji podrazumeva scenski način mišljenja i upotrebu scenskih sredstava, a koji za cilj ima realizaciju scenskog događaja.

Kao teorijsko-kritička oblast scenski dizajn pripada složenoj diskurzivnoj mapi koja podrazumeva brojne teorijske i naučne discipline, kao i kustoske i umetničke prakse. U formalnom smislu, ovaj pojam prvi

put definisao je teoretičar umetnosti Miško Šuvaković u knjizi *Pojmovnik savremene umetnosti* iz 2003. godine, a dopunila ga je Irena Šentevska 2008. godine u magistarskom radu „*Swinging 90s*“ na Grupi za teoriju umetnosti i medija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Ipak, utemeljivačima ove oblasti u našoj sredini i promotorima pojma scenski dizajn u međunarodnoj teoriji i praksi možemo smatrati grupu autora¹³ čiji su radovi objavljeni u seriji monografskih publikacija povezanih s manifestacijom Bijenale scenskog dizajna, od 1997. do 2006. godine.¹⁴ Osim toga, u referentne teorijske izvore možemo svrstati dela nastala kao rezultat već pomenutog ciklusa međunarodnih simpozijuma Justata pod nazivom „Spektakl – grad – identitet“. To su knjiga *Urbani spektakl*, štampana publikacija *Spektakl – grad – identitet*, knjiga izvoda *Balkanski gradovi kao pozornice kraja 20. veka*, kao i elektronska publikacija *Prostor pozorišta nakon 20. veka*. Poseban značaj ima monografska publikacija *Teatar – politika – grad*, objavljena kao katalog zvaničnog nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2007. godine. Najnoviji izvor je elektronsko izdanje zbornika radova sa međunarodnog simpozijuma „Scenski dizajn – između profesije, umetnosti i ideologije“, kojim je započet ciklus međunarodnih simpozijuma pod nazivom „Šta je scenski dizajn?“. Sva ova dela sadrže interdisciplinarni prikaz oblasti scenskog dizajna, kao i problemske poglede na temu u celini i njene pojedine aspekte. Reč je o skupu autorskih tekstova na osnovu kojih je moguće ustanoviti jasno, precizno i sveobuhvatno, kao i metodološki zasnovano shvatanje oblasti scenskog dizajna¹⁵. Istovremeno, iako je scenski dizajn uspostavljen kao jedna od oblasti interdisciplinarnog stvaralaštva što je potvrđeno uvođenjem u registar zanimanja i akademskih zvanja na svim nivoima školovanja, kritičko mišljenje o ovoj oblasti pojavljuje se fragmentarno, teorijsko se postepeno razvija, ali još nije steklo poziciju i uticaj koji zaslužuje, dok je broj autora i bibliografskih jedinica koje se bave ovom temom srazmerno mali u odnosu na obim

¹³ Pre svih, u ovu grupu ubrajamo Radivoja Dinulovića, Ranka Radovića, Irinu Subotić, Milenu Dragičević Šešić i Miomira Mijića.

¹⁴ Reč je o katalozima izložbe koji sadrže veliki broj autorskih tekstova stručnjaka veoma različitih profesija, a koji se tiču odnosa između pozorišta, scenske umetnosti, spektakla, arhitekture, grada i društva u najširem smislu reči. Ovi tekstovi pisani su kao obrazloženja izbora radova za izlaganje, principa i kriterijuma nagrađivanja, kao i ukupne politike razvoja Bijenala scenskog dizajna.

¹⁵ Dodatni istraživački izvor predstavljaju pojedinačni tekstovi objavljeni u domaćim i međunarodnim časopisima (*Kultura, Arhitektura i urbanizam Teatron, Izgradnja, Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, De re Aedificatoria, Forum, Kvart*, Beograd; *Scena, DaNS*, Novi Sad; *Rukovet*, Subotica; *Nasleđe*, Kragujevac; *Prostor, Savremeno graditeljstvo*, Banjaluka, BiH; *Bühnentechnische Rundschau*, Berlin, Nemačka; *Performance research*, Aberstvit, Vels; itd.), kao i zbornicima sa nacionalnih i međunarodnih konferencija („Dijalog o festivalima“, „Arhitektura scenskih prostora u Srbiji“, „Arhitektura domova kulture u Srbiji“, Novi Sad; „Arhitektura i ideologija“, „Kulturna produkcija i kulturna politika u Srbiji“, „Nove škole za nova pozorišta“, Beograd; „Designtrain“, Amsterdam, Holandija; „Il teatro e le forme della formazione“, Milano, Italija; „ISDSWE“, Peking, Kina; „Scenofest“, „4dny“, Prag, Češka; itd.). Naučni projekti Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu „Tehničko-tehnološko stanje i potencijali objekata za scenske događaje u Republici Srbiji“ (2008–2010) i „Tehničko-tehnološko stanje i potencijali objekata domova kulture u Republici Srbiji“ (2011–2014), kao i međunarodni projekti OISTAT-a „Theatre Atlas“, „Digital Theatre Words“ i „World Stage Design“ predstavljaju, takođe, važne izvore.

produkcije. Činjenica, međutim, da je do sada u Srbiji jedanaest kandidata odbranilo doktorat, a četrdeset jedan magistraturu iz oblasti scenskog dizajna, daje osnov za očekivanje da će ova situacija uskoro biti promenjena¹⁶.

U svetskoj praksi i literaturi nailazimo na sličnu situaciju. Ovde je poseban problem činjenica da pojam scenskog dizajna nije uobičajen za druge jezike, naročito engleski, pa se u domenu prevođenja ne može uvek napraviti jasna razlika u odnosu na druge pojmove koji imaju slično značenje. U tom smislu, najznačajniji i sveobuhvatan pokušaj teorijsko-kritičkog tumačenja pojava u scenskom dizajnu predstavlja serija teorijskih simpozijuma „Proširena scenografija“¹⁷ u organizaciji Praškog kvadrijenala. Zadatak ovog ciklusa bio je da uspostavi prostor za okupljanje i razmenu misli teoretičara, stručnjaka i umetnika otvaranjem brojnih pitanja povezanih sa svrhom, pozicijom i karakterom scenografije u današnjem kulturnom, političkom i ideološkom kontekstu. U okviru ovih simpozijuma još jednom je u prvi plan došlo i tradicionalno važno pitanje – da li je i kako moguće pozorište kao efemernu umetnost prikazati u galerijskim uslovima, što je označilo i radikalno preispitivanje svih opšteprihvaćenih pretpostavki Praškog kvadrijenala¹⁸.

Jasno je da je određenje pojma scenski dizajn u kontekstu redefinisanja pojma spektakla u savremenom društvu neophodno, posebno zbog toga što je u vreme masovne proizvodnje i potrošnje svega, pa i umetničkih dela, tržište preuzelo logiku, sredstva i karakter pozorišta. U takvom okruženju scenski dizajn zauzeo je značajno mesto, budući da nije više u relaciji samo s pozorištem, pa ni sa scenskom umetnošću i scenskim pojavama uopšte, već s načinom života u celini. Međutim, iako živimo „unutar scene“, nameran izbor scenskog načina mišljenja ne mora istovremeno da znači i potrebu da

¹⁶ Poseban i specifičan izvor čine studentski radovi – tekstualna obrazloženja doktorskih i magistarskih umetničkih projekata, doktorske disertacije i magistarske teze, seminarski radovi na doktorskim magistarskim i diplomskim studijama i semestralni projekti studenata na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu, Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, Arhitektonsko-građevinskom fakultetu u Banjaluci (BiH), Akademiji lepih umetnosti, Novoj akademiji umetnosti, Fakultetu primenjenih umetnosti i Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, kao i Fakultetu dramskih umetnosti u Skoplju (Makedonija).

¹⁷ Ciklus „Scenography Expanding 1-3“ pod vođstvom Tee Brejzek (Thea Brejzek), kustosa za teoriju Praškog kvadrijenala, održan je 2010. godine u Rigi (Letonija), Beogradu i Evori (Portugalija). Simpozijumi su predstavljali teorijsko-kritički uvod u Praški kvadrijenale 2011. u domenu razumevanja scenografije kao discipline i njenog predstavljanja van prostora pozorišta. Osim elektronske knjige izlaganja u izvodima sa sve tri konferencije, a u izdanju Praškog kvadrijenala, objavljene su i dve knjige sa tekstovima odabranih autora – *Expanding Scenography: On the Authoring the Space* (2011) i *The Disappearing Stage* (2012).

¹⁸ Za razumevanje razvoja izlaganja i predstavljanja scenografije važan izvor čine katalozi Praškog kvadrijenala, a posebno knjiga Věre Ptáčkové *A Mirror of World Theatre*, Divadelný ústav, Praha 1999.

veličamo spektakularnost društva, ili da koristimo spektakularno u svim drugim oblastima koje nisu umetnost. Sposobnost uspostavljanja organizovanog sistema vrednosti u kome je moguće razlikovati pojave, iako one izgledaju slično, i određenje prema (ne)učeešću u stvaranju i potrošnji spektakla, svakako jesu ideološka pitanja. Zato ideologija nije nužno „fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj percepciji realnosti“,^{xviii} niti je njena ključna funkcija „da nas opskrbi podnošljivom društvenom realnošću“^{xix}. Pod ideologijom ovde mislim na organizovani sistem ideja i vrednosti koji je zasnovan na vaspitanju, obrazovanju i profesionalnom delovanju pojedinca u određenom društvenom kontekstu, a koji tog pojedinca usmerava ka posebnim ciljevima, očekivanjima, postupcima i akcijama. To je svaki javno izražen skup znanja i verovanja, kao i organizovano predstavljanje mišljenja, stavova i vrednosti, i to u odnosu na određene društvene fenomene. Ideologija je, dakle, važna, jer je poimanje realnosti, društvenog i profesionalnog konteksta u kome živimo i delujemo duboko ideološko.

Scenski dizajn danas ima ishode u vrlo različitim profesijama i praksama. Kao oblik mišljenja on predstavlja kategoriju određenja prema tome šta je umetnost, čemu ona služi, kakva je relacija između umetnosti i profesije ili odnos prema egzistencijalnom i duhovnom. U profesionalnom i akademskom smislu, to je oblast koju je moguće učiti i studirati i koja je prepoznata kao potrebna u različitim profesijama, i to ne samo u scenskoj produkciji. Zbog toga je važno uspostaviti teorijsku platformu za sagledavanje scenskog dizajna kao oblika profesionalnog delovanja, kao kompleksne strukture posebnih umetničkih i kustoskih praksi, i kao područja mogućih pogleda na vrednosti stvaralaštva, pa i života uopšte.

ⁱ Iz teksta „Prvo Bijenale scenskog dizajna“, *Katalog I Bijenala scenskog dizajna*, Justat i Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1997, 3.

ⁱⁱ Todor Lalicki u pismu studentima magistarskih studija na Grupi za scenski dizajn Univerziteta umetnosti u Beogradu, maj 2005.

ⁱⁱⁱ Pamela Huard: *Šta je scenografija?*, Clio, Beograd 2002, 9.

^{iv} Ibid, 9.

^v Ibid, 147.

^{vi} Iz osnivačkog akta Justata, a prema *Katalogu V Bijenala scenskog dizajna*, Justat i MPU, Beograd 2004, 5.

^{vii} Radivoje Dinulović u intervjuu u Beogradu, 25. jula 2011.

^{viii} Ibid.

^{ix} *Katalog II Bijenala scenskog dizajna*, Justat i MPU, Beograd 1998, 129.

^x Irena Šentevska: *Swinging 90's: scenski dizajn u Srbiji 1990–2000*, magistarski rad na Grupi za teoriju umetnosti i medija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2008, elektronska verzija.

^{xi} *Katalog V Bijenala...*, 52.

^{xii} *Ibid*, 14.

^{xiii} Miloš Hlávka prema knjizi Věre Ptáčkové: *A Mirror of World Theatre*, Theatre Institute, Prague 1995, 5.

^{xiv} *Ibid*, 5.

^{xv} Vladimir Jindra prema knjizi Věre Ptáčkové: *A Mirror of World Theatre*, 6.

^{xvi} *Ibid*, 5.

^{xvii} Pamela Hauard: *Op. cit.*, 7.

^{xviii} Irena Šentevska: *Op. cit.*, 24.

^{xix} *Ibid*, 24.