Пишу > Радивоје Динуловић

“Шта је ту узбудљиво”? [1)]

Редитељска сценографија у (нашем, савременом) позоришту

Пре нешто мање од две године писао сам о “новом времену” које је у нашем позоришту обележено сценографским радом редитеља[2)]. Тај текст био је у највећој мери инспирисан представом *Родољупци*, коју је Андраш Урбан режирао у београдском Народном позоришту, као и чињеницом да је жири 61. Стеријиног позорја, у чијем раду сам и сâм учествовао, Урбана наградио и за сценографију. Тада сам нагласио да су редитељи који самостално преузимају различите домене сценског дизајна постали “не само уобичајена већ и доминантна појава” у нашој средини, као и да се испоставља да редитељ није нужно ни успешнији, а 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”[3)]?

Сценографија, схваћена као *писање сцене*, стара је колико и позориште. Шта се, на појавном нивоу, под тим појмом подразумевало, варирало је кроз епохе и правце развоја театра у широкој скали различитих схватања и приступа – од архитектонских простора лишених конкретне сценске текстуалности, преко мимети чких, наративних, метафоричних или декоративних ликовних ситуација и њихове променљивости, до покренутих и генеричких просторних структура, просторних интервенција у амбијенталном и имерзивном позоришту, најзад, до сценских конструката у виртуелној и хиперреалности. Мене овде, међутим, занима појам и карактер сценографије у ужем смислу речи, дакле, артикулација сценског простора “ренесансног и постренесансног театра у европским увјетима”[4)], која

1) Једно од питања које Томи Јанежич, као гостујући професор ФТН-а, упорно поставља студентима на мастер и докторским студијама сценског дизајна.

2) Радивоје Динуловић, *Ново, ново, ново вр(ij)еме… Дизајн сцене на Стеријином позорју, а посебно 61*, “Сцена” бр. 3–4/2016, стр. 101–107.

3) Наведени текст, стр. 102.

4) Слободан Просперов Новак, *Планета Држић*, Цекаде, Загреб 1984, стр. 13.

и даље суштински почива на три архетипске сцене Себастијана Серлиоа[5], уз све модерне и савремене интерпретације, модификације и мутације. Посебно ме занима дијапазон релација које се успостављају између режије и сценографије као "физичке манифестације заједничких идеја"[6] у савременом позоришту, а нарочито у нашем културном простору. Режија, као "дужност која се састоји у припреми и коришћењу особља и сценског материјала ради реализовања представе једног драмског дела"[7], настала је након сценографије – када и где, теме су сталних расправа и различитих виђења[8], али се појам позоришне режије несумњиво односи на "скуп средстава сценског тумачења тј. декор, расвету, музику и игру глумаца"[9], а проширен је у савременој епохи читавим корпусом нових медија и технолошких средстава. Сценографију, као и, шире гледано, сценски дизајн у позоришту, у том контексту треба посматрати као аспект позоришне режије. Питање, међутим, које се овде поставља је да ли, у том смислу, и редитеља треба посматрати као сценографа односно сценског дизајнера? Другим речима да ли је у савременом позоришту сценограф потребан редитељу – ако јесте, да ли је потребан увек, ако није потребан увек – када је потребан? Посебно ме занима зашто (ни)је потребан, односно који критеријуми и које линије утицаја формирају одлуку редитеља о начину на који ће се бавити артикулацијом простора позоришне представе.

Када сам, у фебруару 1985, дошао да се бавим реализацијом сценске опреме у Атељеу 212, нашао сам се у завршној фази рада на комаду Ненада Прокића *Метастабилни Граал*, који је режирао Паоло Мађели. Сценограф је била Марина Чутурило (касније Хелман), а костимограф Светлана Висинтин. Музику за представу компоновао је Љупчо Константинов, звук је креирао Ђуро Санадер, светло Петар Стојковић, покрет Ферид Карајица, а маску, шминку и власуље Смиља Ристић. Набрајам све ове ауторе и дисциплине којима су се бавили да бих нагласио ситуацију, тада, и задуго, уобичајену, па и подразумевајућу у нашој позоришној пракси: редитељ, окружен сарадницима које, у начелу, сам бира и води, а који (сарадници) – од случаја до случаја – имају мањи или већи утицај на редитељски концепт, процес и коначан исход рада. Састав те групе сарадника (која је могла, али није и морала деловати као тим), имплицитно је био хијерархијски, иза имена редитеља у програму представе најчешће се налазило име сценографа[10].

На репертоару Атељеа 212 још је од 1980. била представа *Цинцари или Корешподенција*, за коју је текстове Борислава Пекића драматизовао Борислав Михајловић Михиз, режирао је Арсеније Јовановић, а извођена је до смрти главног актера, Данила Бате Стојковића, 2002. За ову представу, редитељ је израдио и сценографију. У мом непосредном искуству, до одласка из Атељеа, 1995. године, овај пример је остао јединствен.

Крај деведесетих и почетак новог миленијума обележило је Бијенале сценског дизајна, које можемо посматрати као "најзначајнију и најмасовнију националну манифестацију посвећену дизајну и техничкој продукцији у извођачким уметностима у овом делу Ев-

5) Себастиано Серлио, *Трагична, комична и пасторална сцена*, 1545, у делу објављеном у целини под насловом *Tutte l'opere d'architettura e prospetiva*, Венеција, 1584.

6) Мајкл Левин, према: Памела Хауард, *Шта је сценографија?*, Clio, Београд, 2002, стр. 11.

7) Андре Венстен, *Позоришна режија и њена естетска улога*, Универзитет уметности, Београд, 1983, стр. 19, према: Светозар Рапајић, *Драмски текстови и њихове инсценације*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад и Институт за позориште, филм, радио и телевизију, ФДУ, Београд, 2013, стр. 12.

8) Видети у наведеном делу Светозара Рапајића.

9) Андре Венстен, нав. дело, стр. 19

10) На репертоару Атељеа 212 који сам затекао биле су представе које су режирали Мира Траиловић, Љубомир Драшкић, Паоло Мађели, Зоран Ратковић, Дејан Мијач, Вида Огњеновић, Ивана Вујић и Радмила Војводић, а сценографи тих представа били су Петар Пашић, Владислав Лалицки, Марина Чутурило, Тодор Лалицки, Слободан Машић и Ана Копчански.

ропе”[11] али, истовремено, и као изузетно занимљиво истраживачко поље. Ова манифестација, која се континуирано развијала од прве Велике изложбе у Музеју примењене уметности у Београду, 1997. године, све до читавог низа програма и догађаја који су чинили последњи, шести Бијенале, несумњиво је представљала довољно тачну слику домаће сценске продукције, са одређеним рефлексијама на сценске догађаје у региону и иностранству. У сваком случају, за тему коју овде разматрамо, Бијенале сценског дизајна јесте референтна раван.

У првим селекцијама Бијенала још увек се не појављују редитељи као аутори сценографија. Значајна промена десила се на трећем Бијеналу, 2000. године, када три редитеља конкуришу за награде у категорији *Дизајн спектакла*: Мирослав Бенка[12], Небојша Брадић – за две представе[13] и Јагош Марковић[14], док три аутора представа у целини (ауторских пројеката) сами раде и сценографију: Душица Кнежевић[15], Соња Вукићевић[16] и Младен Тушуп[17]. На четвртом Бијеналу, поново су три редитеља – Мирослав Бенка[18], Небојша Брадић – поново са са две сценографије[19] и Милан Караџић[20], док на петом Бијеналу, међутим, један редитељ добија Велику награду – Егон Савин, али не за сопствени сценографски рад, већ “за изузетан допринос сценској визуелној култури остварен више него успешном сарадњом са сценографима, костимографима и техничким сарадницима”[21]. У селекцији је поново био и Мирослав Бенка[22], а као сценограф појавио се први пут и Горчин Стојановић – за три представе које је сам режирао[23], али и за две које режирала Ива Милошевић[24], чиме је успоставио сасвим нову и, још увек – колико је мени познато, јединствену праксу у нашем савременом позоришту. Када је, с друге стране, Памела Хауард, као једна од најутицајнијих савремених светских сценографа, 2002. године у САД “коначно добила прилику да створи сопствену представу *La Celestine*”, одлучила је да у реализацији тог дела сарађује “са једним од својих највише цењених колега дизајнера”[25]. Дакле, редитељ који је сценограф другом редитељу, спрам сценографа који је редитељ другом сценографу.

11) Ирена Шентевска, *Савремене кустоске праксе у области сценског дизајна*, Зборник Музеја примењене уметности бр. 13, МПУ, Београд 2017, стр. 31.

12) *Лажа и паралажа* Јована Стерије Поповића, Народно позориште “Стерија”, Вршац, 1998, у сопственој режији.

13) *Покојник* Бранислава Нушића, Народно позориште Сомбор, 2000, и *Проклета авлија*, по роману Иве Андрића, Крушевачко позориште, 1999, обе представе у сопственој режији.

14) *Сумњиво лице* Бранислава Нушића, Народно позориште Сомбор, 1998, у сопственој режији.

15) *Elizabeth*, ауторски пројекат, ЦЗКД, 2000.

16) *Мрак летње ноћи*, са Драганом Марковић, ауторски пројекат, ЦЗКД, 2000.

17) *Замишљена колекција*, ауторски пројекат, ЦЗКД, 2000.

18) *Страдија, What is this?*, према Радоју Домановићу и Луису Керолу, текст и режија Мирослав Бенка, Народно позориште “Стерија”, Вршац, 2001.

19) *Корени*, према роману Добрице Ћосића, Крушевачко позориште, 2001; и *Звер на месецу* Ришарда Калиновског, Београдско драмско позориште, 2002, обе представе у сопственој режији.

20) *Бетула у Малу Валу* Стевана Копривице, Центар за културу, Тиват, 2001, у сопственој режији.

21) Дарком Недељковићем, Миодрагом Табачким и Маријом Калабић, на представама: *Кај сад?* (Београдско драмско позориште, 2003), *Ерo с оноја свијета* (Српско народно позориште, 2003), *Свињски отац* (Крушевачко позориште, 2004), *Млетачки трговац* (Југословенско драмско позориште, 2004) и *Ништде никоја нема* (Црногорско народно позориште, 2003), Каталог V бијенала сценског дизајна, Yustat и Музеј примењене уметности, Београд, 2004, стр. 14.

22) *Ножеви у кокошкама* Дејвида Херовера, Народно позориште Ниш, 2003.

23) *Фантоми* Јелене Кајго, Атеље 212, 2003; *Госпођа министарка*, Народно позориште Сомбор, 2004; *Интимус* Јелене Кајго, Народно позориште Београд, Сцена V спрат, 2004.

24) *Пут до нирване* Артура Копита, Атеље 212, 2004; *Разваљивање* Нила Лабјута, Југословенско драмско позориште, 2004.

25) Памела Хауард, *Шта је сценографија?*, Clio, Београд, 2002, стр. 10.

У годинама које су следиле редитељи су све чешће сами преузимали различите стваралачке задатке који су, раније, традиционално били поверавани сарадницима – од сценографије и костимографије, до дизајна светла и избора сценске музике. Овде најпре мислим на Јагоша Марковића и, у сасвим другачијем кључу, на Арпада Шилинга, Оливера Фрљића и Бориса Лијешевића. Као сасвим посебну појаву, међутим, видим рад два редитеља који су за сценографију добили најзначајније домаће и регионалне награде, Андраша Урбана и Томија Јанежича.

О Урбановом раду већ сам писао, али овде поново желим да подсетим на Орвелову *Животињску фарму*, коју је режирао у Хрватском народном казалишту Ивана племенитог Зајца, и за коју је ауторском тиму на Југословенском позоришном фестивалу "Без превода" у Ужицу 2015. додељена специјална награда *Ардалион* за "сценски дизајн представе у целини" изграђене "на обједињеном и стилски усаглашеном систему средстава који обухвата организацију, обликовање и употребу простора, дизајн костима, дизајн светла, компоновану музику и дизајн звука"[26]. Појам "ауторски тим" жири је овде с разлогом и јасном намером ставио у први план, наглашавајући значај, вредност и дејство стваралачке комуникације и сарадње у процесу настанка позоришне представе, што Андраш Урбан суштински разуме и користи, пажљиво бирајући сараднике и радећи са њима као би пронашао "аутентично присуство", а избегао "лаж коју сценографија може да носи"[27]. У том смислу разумем његове одлуке да одређене аспекте стварања представе повери некоме, задржи их за себе, или их посматра као заједничке – зависно од низа околности у којима делује, а које су често пре продукцијске него уметничке природе.

Веома слично, наравно, у сасвим другачијем концепцијском, поетичком и естетичком кључу, видим рад Томија Јанежича, који пратим с пажњом већ другу деценију. Први пут сам његову представу, Чеховљеве *Три сестре*, у извођењу Младинског гледалишча Љубљана видео на сцени Сава центра у Београду, 2003. Упознали смо се три године касније, у Љубљани, и од тада сам на различите начине, и с различитих удаљености, пратио процес настанка његових представа. За сваку од њих Јанежич је постављао посебну стваралачку структуру, у односу на начин рада, избор учесника у истраживачком и креативном процесу и, посебно, у односу на третман простора који је "тешко одвојити од других аспеката позоришта"[28], тачније, третман простор-времена. Овај последњи појам треба схватити дословно, као физичку величину[29], која се односи и на процес рада, и на представу као исход тог процеса. Јанежич и себи и својим сарадницима, увек изнова, поставља питања "зашто сам ту, шта стварам, шта се у људима, у психолошком простору ствара и преноси" и, с друге стране, "како се бавити нечим конкретним, а при томе оставити могућност да постоји безброј одговора на кључна питања, безброј различитих одговора, и како се утемељити у конкретном раду, а истовремено оставити простор за многе различите погледе". Он "позориште види у процесу", а режију и сценографију као целину, дијалошки исход који није могуће раздвајати. При томе, архитектонски простор, у позоришту или ван њега, посматра као чињеницу, то што види, "то што јесте", и, с друге стране, како његов имагинарни свет улази у тај простор, и када ће се и како они срести. Тај исход је за Томија Јанежича сценски простор,

26) *Образложење награда стручног жирија*, ЈПФ, Ужице, 2015, http://www.jpf.uzickopozoriste.rs/index.php/nagrade/izvestaji-sa-svih-festivala/item/421, посећено последњи пут 21. априла 2018.

27) *Andraš Urban, ScenLab razgovori/sezona 5: Šta radim i šta mi se događa*, FTN, *Scenska laboratorija Borislav Gvojić*, 24. april 2017, http://www.scen.uns.ac.rs/?p=21112, посећено последњи пут 21. априла 2018.

28) Tomi Janežič, *Dijalozi o scenskom dizajnu 01*, FTN, sala AH8 *Ognjenka Milićević*, 2014, http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=5373, посећено последњи пут 21. априла 2018.

29) Видети у делу Стивена Хокинга *Кратка повест времена*, Сфинга, Београд, 1988, стр. 155.

или, да употребим синтагму његове професорке Мете Хочевар – простор игре. "Простор игре (позориште) може да буде позоришни и/или непозоришни простор у најширем могућем смислу. У њему се не виде само сцена/позорница (ако она у конвенционалном смислу уопште постоји) и/или само нешто што је постављено на сцену (такозвана сценографија или кулисе или сценски елементи)"[30]. Јасно је да овде посебно важан аспект рада представља приступ успостављању ауторског тима, суштински способног за "спонтаност, креативност и групни рад". Отуд није ни мало необично што је за рад на представи *Наход Симеон*, на пример, он ангажовао чак двадесет два сарадника мимо чланова глумачког ансамбла. У том контексту поставља се и питање континуираног вођења ауторске групе – ансамбла, у најширем смислу речи, где је присуство редитеља и учешће у извођењима представа не само природно већ и неопходно, будући да "живот (редитеља) са представом припада позоришној традицији и језгру позоришта"[31].

Ова разматрања, као и питање из наслова овог текста, неминовно нас враћају пола века унатраг, Ричарду Шекнеру и његовим погледима на заједништво, у процесу настанка, али и у извођењу позоришне представе, јер он, баш као и Јанежич данас, "сваким театарским чином жели, у крајњој инстанци, да измени природу појединца како би се тим путем изменила судбина света"[32]. Први сценски принцип амбијенталног позоришта који Шекнер наводи је "креирање и употреба целокупног позоришног простора: очигледних просторних сфера, простора у просторима, простора који садрже, или обухватају, или се односе, или додирују сва места где се налази публика и/или извођачи. Сви простори су активно укључени у све аспекте представе... Позориште је само по себи део ширег, већег амбијента изван позоришта. Ови шири простори, изван позоришта, чине градски живот, као и временско-историјске просторе – модалитете времена/простора"[33]. Да у Јанежичевом раду овај принцип несумњиво важи, није се тешко уверити. Довољно је проучити начин употребе простора Српског народног позоришта у Новом Саду за представе *Наход Симеон*, *Галеб* и *Смрт Ивана Ильича*, или концепт простор/времена представе *Обрана Сократова*, која је у режији Томија Јанежича изведена на тврђави Ловријенац, на Дубровачким љетним играма 2013. Све је ту узбудљиво – и игра, и простор, и трајање, који се протежу далеко ван хронотопа позоришне представе.

30) Томи Јанежич, према: Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметност*, Clio, Београд и SCen, Нови Сад, 2017, стр. 67–68.

31) Томи Јанежич, *Дијалози*...

32) Слободан Селенић, у предговору књизи: Ричард Шекнер, *Ка постмодерном позоришту*, приредиле и превеле Александра Јовићевић и Ивана Вујић, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, ФДУ, Београд, 1992, стр IX.

33) Ричард Шекнер, *Простор у амбијенталном позоришту*, у наведеном делу, стр. 6.