

Пише > Радивоје Динуловић

# Три представе Дарка Недељковића

Будући да је исходиште архитектонског деловања егзистенцијални простор, а да је позориште (додуше, сасвим посебан) облик егзистенције – „нови реалитет“, како пише Иво Штивичић<sup>1)</sup> – сценографију, по мом уверењу, треба посматрати најпре као врсту архитектуре, а тек потом у контексту визуелних или примењених уметности. У ужем смислу речи, писање сцене је и настало као ренесансни архитектонски експеримент, па је своје три иконичке сценске слике Себастијан Серлио<sup>2)</sup> поставио на имагинарну позорницу, али не да би их заиста применио у позоришту, већ да би путем позоришта генерисао нове архитектонске алате и другачији просторни израз. И већина значајних савремених архитеката (као што су данас Френк Гери или Данијел Либескинд, а нешто раније били Алдо Роси и Заха Хадид) је у великој мери ослоњена на сценско и сценично, па отуда њихово бављење позо-

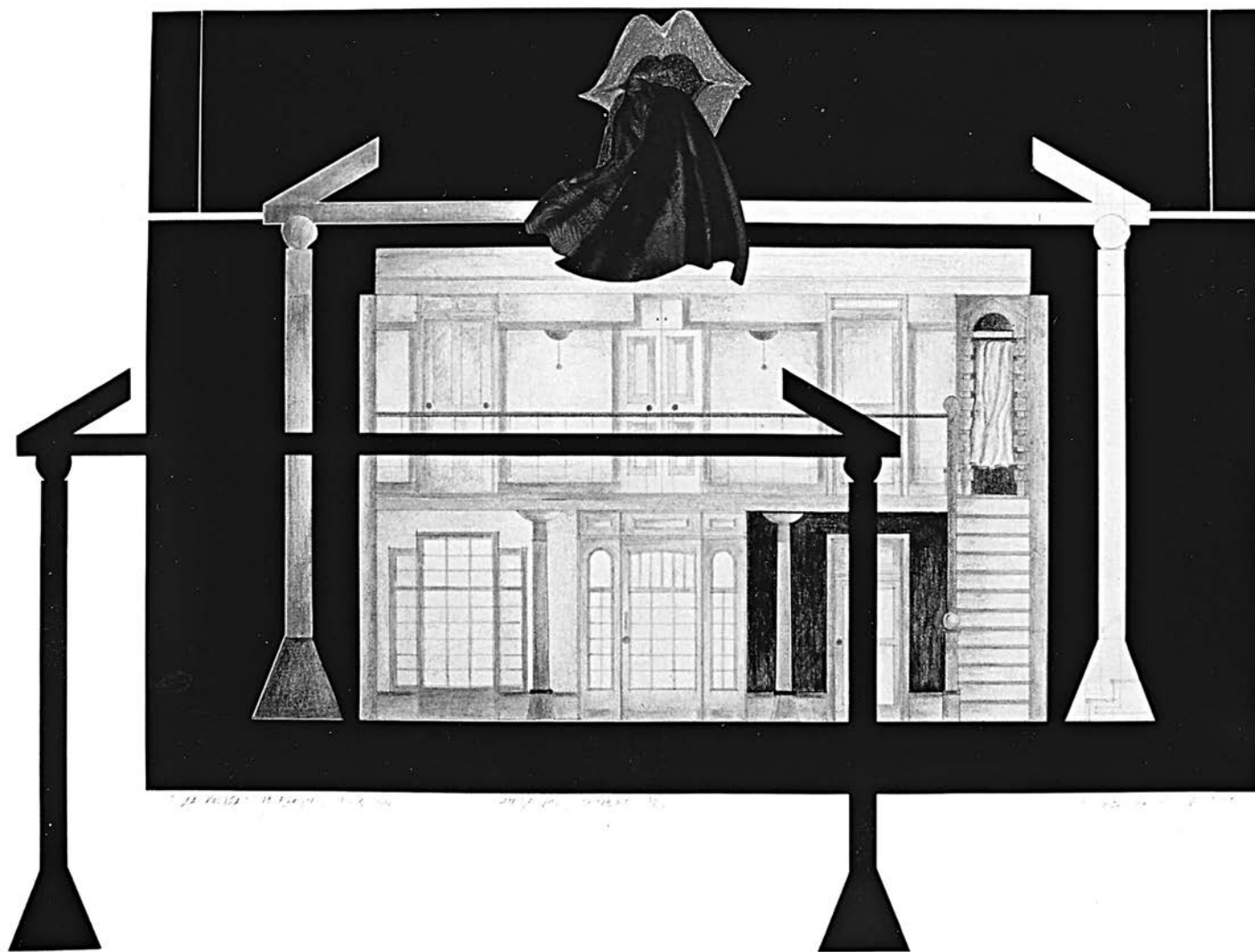
ришном сценографијом доживљавамо као природну, ипак, ретку и посебну појаву. Када се, међутим, сетимо улоге позоришта и сценског начина мишљења у две најзначајније архитектонске школе двадесетог века, Баухаусу и ВХУТЕМАС-у, биће нам сасвим јасно да позориште и архитектура одувек, а у сасвим различитим контекстима, делују зајамно, подстичу се и граде међу собом. У том смислу, сценографију, и, шире гледано, сценски дизајн, видим као поље сусрета и интеграције простора и игре – место заједничког присуства и заједничког доживљаја извођача и гледалаца у хронотопу који називамо позоришном представом. А позориште и позоришна представа континуирано су у средишту стваралачког бића Дарка Недељковића, архитекте и сценографа<sup>3)</sup>.

Три представе, за мене лично, кључно одређују његов рад у позоришту. Сасвим свесно бирам појам представа, а не сценографија, јер је у сва три случаја

1) Штивичић, Иво: *Кремаљски феномен*, у: *Шекспир у Кремљу*, програм позоришне представе (ур. Даринка Николић, СНП, Нови Сад и Teatar Ulysses, Бриони, 2013, стр. 6.

2) *Serlio, Sebastiano: The Five Books of Architecture*, Dover Publications, Њујорк, 1982, стр. 25–26. (прво издање: Венеција, 1584)

3) Овај текст настао је у оквиру пројекта *Иновативни процес и унапређење процеса и метода академског образовања у архитектури, урбанизму и сценском дизајну*, на Департману за архитектуру и урбанизам Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду.



Иза кулиса, режија Алиса Стојановић, скица, 1992.

реч о потпуно обједињеним делима у којима није могуће, а није ни потребно, посматрати било коју стваралачку линију посебно, односно, независно. Значајно је што су те три представе изведене под вођством три различита редитеља, и то различита генерацијски, поетички, па и концепцијски. Са Алисом Стојановић настала је представа „Иза кулиса“ (Мајкл Фрејн, Атеље 212, 1992), са Дејаном Мијачем „Вишњик“ (Антон Павлович Чехов, Југословенско драмско позориште и Град Театар Будва, 2011), а са Снежаном Тришић „Казимир и Каролина“ (Еден фон Хорват, Атеље 212, 2014). Увек сам веровао да препознатљива ликовна средства нису вредност којој треба да теже аутори позоришне представе, па ни сценографи, и отуда моје дивљење према стилски изузетно разноврсном раду Петра Пашића, Владислава и Тодора Лалицког или Јураја Фабрија. У том контексту веома ценим разнолике исходе сценографског деловања Дарка Недељковића, које, са друге стране, почива на трајним уверењима, принципима и изворима. То се посебно односи и на ове три представе чија, како би то рекао Ранко Радовић, „истост није у томе што су исте, већ што су различите“.

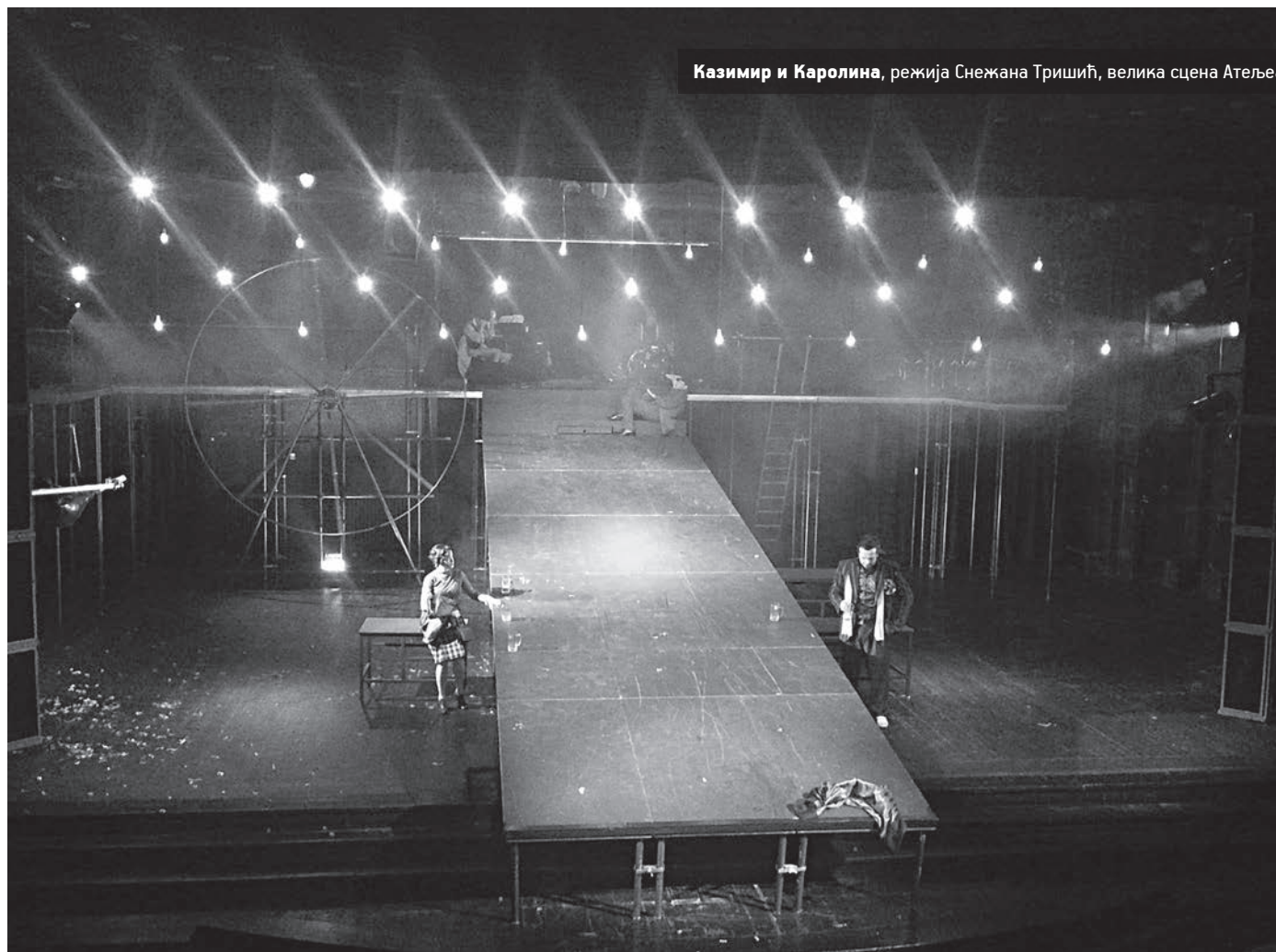
Одмах треба нагласити да је за представу „Иза кулиса“ Дарко Недељковић израдио своју прву професионалну сценографију. Такође, то је, по мојим сазнањима, први сценографски пројекат у некадашњој Југославији за који је креиран структурни 3Д модел<sup>4</sup>. То је, такође, била прва представа у Атељеу за коју је у Студију 212 реализована детаљна техничка разрада. Ове податке не наводим као занимљивости, већ да нагласим озбиљност и значај са којима се Дарко Недељковић посветио свом почетном сценографском ауторском раду који, ево, три деценије касније, за мене и даље представља један од најаутентичнијих доприноса сценском дизајну у нашој средини (како год се та средина звала). Сценографија за представу „Иза ку-

4) Модел су израдили архитекти Јасмина Телић и Срђан Јовановић Вајс, на, за то време, напредној рачунарској графичкој станици Студија 212 – РС АТ, брзине 33 МНз и са 1 МВ радне меморије

лиса“ једно је од четири дела, а Дарко Недељковић је (уз Ангелину Атлагић, Марију Калабић и Бранка Павића) један од четворо наших аутора чије сам радове изабрао за књигу „Светска сценографија 1990–2005“ коју је у редакцији Ерика Филдинга и Питера Мекинона објавио ОИСТАТ<sup>5</sup>.

Представа је реализована у тек реконструисаној згради Атељеа 212, која је, са данашње тачке гледишта, један од ретких примера аутентичне постмодерне архитектуре у Београду. Стилски и естетички карактер те куће и ентеријера свих јавних простора у њој свакако нису били без утицаја на сценографски језик Дарка Недељковића. Он се, такође, непосредно ослонио и на, тада веома актуелан, рад истакнутих архитеката постмодерне оријентације у Британији (пре свих, Чарлса Џенкса и Терија Фарела), као и иконицка дела популарне културе, градећи, тако, сложену ликовну и значењску структуру – од целине до појединачних елемената декора или реквизите. У просторном смислу, сценографско решење је настало укрштањем две основне стваралачке линије – једне која води из драмског текста, и друге, коју генерише архитектонски простор позоришта. Овакав се приступ, касније, уз велику озбиљност, истраживачку темељност и професионално посвећење, испоставља као једна од кључних константи у раду Дарка Недељковића. Простор позоришта овде не треба схватити (само) као естетичку категорију – реч је, као што сам на почетку нагласио, о егзистенцијалном простору, чија сложена и вишезначна природа не може бити доведена у питање ефемерношћу позоришта. Напротив, позориште по себи носи згушњавање свега унутар простор-времена представе, па и комплексне структуре функција позоришне зграде, уже гледано – сценско-гледалишног простора, још уже – позорнице. То Дарко Недељковић одлично разуме и на томе, као архитеката темељно одређен радом Френка Лојда Рајта, идејама Модерне, као и логиком и принципима тради-

5) McKinnon, P; Fielding, E.: *World Scenography 1990–2005*, Nick Hern Books, Лондон, 2014.



Казимир и Каролина, режија Снежана Тришић, велика сцена Атељеа 212

ционалне јапанске архитектуре, гради у континуитету своју стваралачку идеологију.

У случају представе „Иза кулиса“, он је читав просторни концепт развио из потенцијала и ограничења конкретне позорнице, као и из карактера односа између сценског и гледалишног простора. Његова сценографска структура – монументална, за услове Атељеа 212 – осим што је и сама сценски текст, изванредно је

подстицајан, како би Љубомир Муци Драшкић рекао, „терен за игру“, а то су и Алиса Стојановић и глумци умели да осете, прочитају и развију.

Оно, међутим, на чему и функционална и значењска, па и техничка природа ове сценографије почива јесу сценске промене. Већ у наслову свог дела<sup>6)</sup>,

6) У изворном облику, на енглеској језику, *Noises Off*

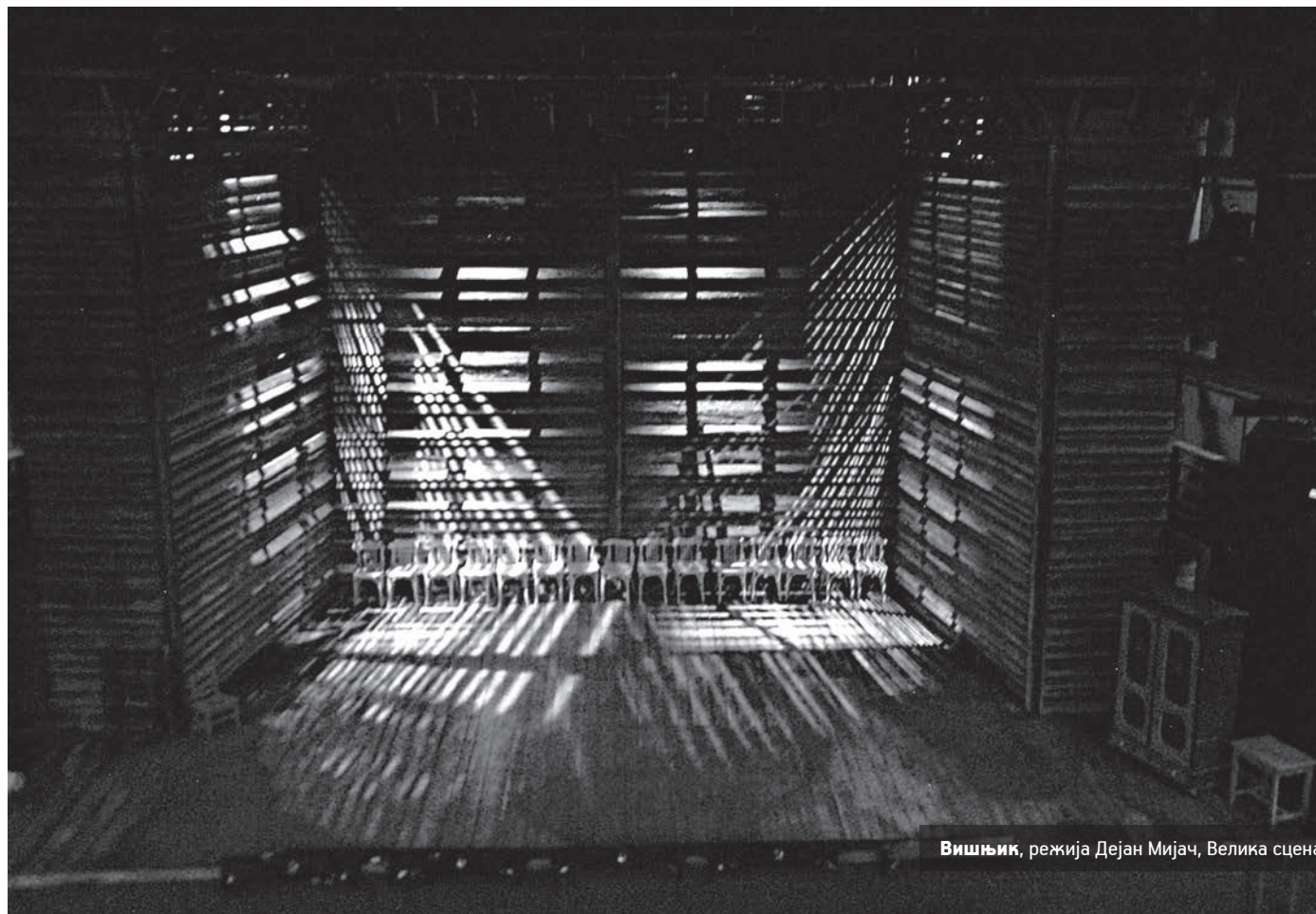
Мајкл Фрејн је јасно ставио до знања шта ће бити предмет његовог интересовања и иронизације, чему су се и извођачи и гледаоци ове представе нескривено веома радовали. Дарко Недељковић је одлучио да две појавности позоришта – ону испред, као и ону иза кулиса – представи експлицитно, тако што његов развијени сценски фронт има два лица која се гледалишту наизменично представљају. Спектакуларна (најпре изненадна, а, касније, очекивана, поновна) промена се одвијала на отвореној сцени, где су пред очима публике, декоратери у радним оделима окретали читаву двоспратну конструкцију око своје осовине, што је овом сценском решењу донело још један значењски, али и доживљајни план. Драматургија сценских промена, одавно препозната као ексклузивно градивно средство позоришне игре, у овој представи је доведена до граничних вредности.

У представи „Казимир и Каролина“, међутим, Дарко Недељковић и Снежана Тришић сценским променама су приступили на сасвим другачији начин – сведеним и готово неуочљивим средствима, којима се, ипак, просторне ситуације драматично мењају. Ако је сценографија за представу „Иза кулиса“ почивала на читању архитектонског простора позорнице и успостављању дијалога са њом, овде је простор позорнице Атељеа 212 освојен у складу са идејама Бранка Матана – „у цјелини расположивих могућности“.

Веома сложена просторна структура, која је развијена у свим правцима – по дубини, ширини и висини позорнице, интегрисана је физички, ликовно и значењски са свим њеним елементима (просценијумом, порталом, контрапорталом, подом, зидовима, надстропљем, расветним телима...) у целину обогатену кинетичким елементима велике сценске снаге. Оно што је још важније – ништа у сценском простору није само себи сврха, ништа није тек декоративно средство, сваки елемент, сваки склоп, као и структура у целини позив су на коришћење и игру. Бриљантно компоновани и развијени просторни планови су све време

активни и готово да није могуће установити да ли је мизансцен изведен из сценографије, или су просторна решења настала антиципацијом кретања глумаца. По свој прилици, и овде је реч о потпуно интегрисаном стваралачком поступку који почива на суштинској, продубљеној комуникацији аутора представе, какву смо, на пример, у већ далекој прошлости, могли да препознамо у раду Љубов Попове са Всеволодом Емилјевичем Мејерхољдом. Ово поређење је релевантно и у односу на просторни и ликовни карактер представе, али и спрам идеје о повезивању архитектонског и сценографског простора позоришта. У сваком случају, „Казимир и Каролина“ једна је, по мом уверењу, од најбољих представа изведених у Атељеу 212 након реконструкције зграде 1992. године. Улога сценографије и сценографа је у томе била немерљиво значајна.

На сличан начин видим и допринос Дарка Недељковића представи „Вишњик“. Тестаментарно Чеховљево дело режирао је као, како је сам навео, своју последњу позоришну представу, Дејан Мијач у копродукцији Југословенског драмског позоришта и Град Театра Будва. Већ ова последња чињеница је за ауторе представљала посебан изазов, јер је сценски простор било неопходно одмах промишљати за амбијентални простор летње позорнице изнад Светог Стефана, и, истовремено, за конвенционално позориште у Београду. Та ситуација није била нова, и са њом су се на различите начине и са различитим успехом претходно већ суочавали сви актери оваквих продукцијских подухвата. Јасно је да темељна различитост простора реализације представе представља сложен задатак за сваког учесника у стваралачком процесу, а посебно за редитеља и сценографа. Они, наиме, са једне стране, треба да омогуће да околности игре у оба простора буду што сродније, а, са друге, да у функционалном, морфолошком и амбијенталном смислу сценографија постане органична – да постане природни и логични део два потпуно различита просторна контекста. И још даље – у случају представе „Вишњик“, то је, из продукцијских



Вишњић, режија Дејан Мијач, Велика сцена ЈДП

разлога, било потребно реализovati једним истим декором, готово без икаквих накнадних прилагођавања.

Са Мијачем је Дарко Недељковић сарађивао на другачији начин него са Алисом Стојановић или Снежаном Тришић, па је и исходе његовог рада могуће посматрати у другачијем светлу. Дејан Мијач је био захтеван редитељ, са врло јасним и одређеним стваралачким дискурсом, али и изузетним сензибилитетом да препозна и вреднује чак и неочекиване приступе и решења својих сарадника, које је пажљиво бирао и

у које је имао велико поверење. То, конкретно, значи да је он постављао сасвим начелне одреднице простора који му је за игру био потребан, а сценографу је препуштао готово аутономан креативни процес који је водио до решења које би Мијач потом разматрао – прихватао, или не, па се, понекад, читав поступак понављао до тачке у којој се постиже разумевање и сагласност. Тако је и сценографско решење „Вишњића“ настало у дугом и напорном стваралачком процесу где је Дарко Недељковић веома различите, па и разно-

родне проблемске теме са великим успехом поставио у исту раван – од драматуршког, редитељског и просторног концепта, преко питања разграничења, карактера и атмосфере сценске ситуације (и ситуација), до конкретних техничких и извођачких решења у контексту већ помињаних околности у којима је радио. Ако би за простор представа „Иза кулиса“ и „Казимир и Каролина“ кључне одреднице могле бити интеграција и комплексност физичке структуре, у „Вишњику“ су то изузимање простора игре и сведеност ликовног израза. Овде је, наиме, Дарко Недељковић једним јединим просторним средством разрешио демаркацију, организацију и артикулацију сцене. Он је изградио монументални тространи просторни склоп којим је недвосмислено дефинисао простор игре, изузимајући га морфолошки, али и значењски из пејзажа (Светог Стефана), као и из позорнице (ЈДП-а), наглашавајући, истовремено, вредност и дејство ширег просторног окружења као конститутивног елемента представе, у оба случаја. Кључну улогу овде су имали избор и третман, као и завршна обрада материјала, при чему су присуство, одсуство и карактер светла све време биле изузетно значајне истраживачке и стваралачке теме. Посвећење детаљима, на разрешењу и вредности којих читава структура заправо и почива, једна је од најзначајнијих одлика ове сценографије. То се не односи само на изведени декор, или на техничку разраду, већ на стваралачки поступак у целини – на сваку скицу, макету, радионички цртеж. Слојевит, продубљен и богат процес рада – у сваком смислу речи – овде видим као основ за настанак уметничког дела изузетне вредности.

Читав опус Дарка Недељковића, ако судимо на основу броја заједнички реализованих позоришних представа, доминантно је везан за Алису Стојановић и Снежану Тришић, па затим Егона Савина и Стефана Саблића. Са Дејаном Мијачем је он радио само два пута, али је то, у оба случаја, по мом уверењу, било изузетно значајно. То, наравно, не значи да појединачне сарадње са другим редитељима нису биле важне, за Дарка Недељковића, а и за наше савремено позориште у целини – напротив. Ту мислим на рад са Јагошем Марковићем, Миланом Карацићем и Милошем Радовићем, где је Дарко Недељковић могао да развија сасвим специфичне поетичке, стилске и формалне приступе. Такође, мислим и на нереализовану представу у режији Игора Вука Торбице, мишљену за амбијентални простор Малог Бријуна. Ипак, нема никакве сумње да је заједнички рад Алисе Стојановић и Дарка Недељковића посебно вредан и значајан, по различитим критеријумима, и да се на изванредан начин из те иницијалне сарадње заправо и развило веома посебно присуство и деловање једног од наших најзначајнијих сценографа – у позоришту, у образовању, уметности и култури уопште. Уосталом, не може бити случајно што га баш Алиса Стојановић види не само као сценографа, већ као „дизајнера света“ сваке своје представе, „човека детаља, и уметника целине”.<sup>7)</sup>

7) Стојановић, Алиса: *Дарко Недељковић, човек дејства*, ауторски текст за монографију *Дарко Недељковић: сценски дизајн у позоришту* која је у припреми у издању Сцен – Центра за сценски дизајн, архитектуру и технологију Факултета техничких наука у Новом Саду и издавачке куће Клио из Београда, у којој ће бити објављен и највећи део овог текста, под насловом *Три представе*.