

Zgodovinjene scenografije

Mateja Fajt, mateja.fajt@guest.arnes.si

Ana Kocjančič. *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991.*

Slovenski gledališki inštitut, 2018. 2 zvezka.

–. *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem do leta 1991.*

25. apr. 2019–8. sep. 2019, Narodna galerija, Ljubljana.

Scenografijo večinoma razumemo le kot oblikovanje uprizoritvenega prostora in ne kot področje znanstvenega preučevanja. Diskurz, ki bi se posvečal scenskemu oblikovanju in scenografiji, je podhranjen, zato redko naletimo na dela, ki bi scenografijo mislila tudi v pisani besedi. Seveda ne povsod, v zadnjih desetih letih smo priča porastu literature s tega področja. Založba Theater der Zeit je ravno zaradi manka poznavanja scenografov in scenografk ter diskurza o scenografiji v evropskem okolju začela načrtno izdajati monografije (o Katrin Brack, Bettini Meyer, Anni Viebrock in drugih). Na mednarodni ravni pa je mednarodna organizacija scenografov, gledaliških arhitektov in tehnikov OISTAT izdala dve pomembni publikaciji: leta 2012 *World Scenography 1 (1975–1990)* in dve leti kasneje *World Scenography 2 (1990–2005)*. V obeh publikacijah so zajeti številčni primeri odmevnih scenografij z različnih koncev sveta. Bolj teoretičen in akademski pristop h obravnavanju te teme pa najdemo v zborniku *Scenography Expanded* (2017) urednikov Joslin McKinney in Scotta Palmerja, ki se obrača k trenutnim pojavnostim v scenografiji znotraj sodobnih uprizoritev ter se osredotoča na družbene in politične dimenzije scenografije. Prek okvirov odrske konvencije gleda tudi Rachel Hann s knjigo *Beyond Scenography* (2019), ki jo je mogoče brati kot manifest nove scenografske teorije in prakse. Avtorji oziroma avtorice knjig o scenografiji pa so tudi scenografke same. Pamela Howard se podpisuje pod knjigo *What is Scenography?* (2001), v kateri se prepletajo osebne anekdote, teoretski zapisi o scenografiji ter vizualni material. V Sloveniji leta 1998 izide temeljno delo *Prostori igre* gledališke ustvarjalke Mete Hočevar, ki črpa iz lastnih izkušenj in prepleta teoretske zapise s skicami. Od takrat pa do izida obsežne študije o scenografiji *Prostor v prostoru* v slovenskem okolju ni bilo zaznati pomembnejših zapisov o tej temi.

Ana Kocjančič se ne osredotoča izključno na monografije scenografov niti na teoretske perspektive o scenografiji, temveč se obrača k temeljem, k zgodovini, in s tega gledišča obravnava razvoj scenografije na področju današnje Slovenije. Gre za nadvse izčrpno delo, ki sistematično popiše razvoj tovrstnega ustvarjanja ter raziskuje vplive družbenih, umetniških in gledaliških tokov na scenografske stvaritve. Obsežno delo se razteza kar v dve knjigi, pospremljeno pa je tudi z razstavo v Narodni galeriji in istega leta v Umetnostni galeriji Maribor, ki omogoča neposreden dostop do scenografskih dokumentov iz preteklosti.

Shema obeh knjig in razstave sledi kronološki liniji razvoja gledališča na področju Slovenije od 17. stoletja do leta 1991. Pri vsakem obdobju avtorica uvodoma oriše širši kontekst družbenega in umetniškega dogajanja, v nadaljevanju ga razčleni, pogosto po ključu sezonskega dogajanja v gledaliških in opernih hišah ter njenih glavnih ustvarjalcev. Tovrstni shematski pregled se prelije prav do osnovne obravnavane enote – posamične scenografije. V tem leži prava odlika tega natančnega dela: v množtvu predstavljenih scenografij, ki so oživiljene z opisi, slikami (skicami, maketami ali fotografijami uprizoritve) ter spremljajočimi odmevi; naj bo to izsek iz kritike ali spomin ustvarjalcev. Razstava, ki je nekakšen podaljšek knjig, je pravzaprav sestavni del avtoričine raziskave, saj predstavi dragocene primarne vire. Postavitev je dinamično prostorsko zamišljena in izpeljana ter tako prikazuje raznolikost scenografskih stilov, tehnik in izrazov: od različnih načinov izdelave skic in maket pa do postavitve starih reflektorjev, scenskih elementov in škripajočih stopnic. Odlika razstave je v tem, da se ne udomači v likovnosti scenografije, ampak ohranja vzajemno vez med scenografijo in gledališko uprizoritvijo.

Kaj pravzaprav avtorica razume pod pojmom scenografija, ni v knjigah nikjer neposredno navedeno, vendar nam to predstavi z analizo postavitve različnih uprizoritev. Tako se sprehodimo od misterijev, uprizorjenih znotraj cerkvenih zidov, prvih poizkusov škatlastih odrskih prostorov, dekoriranih s kulisami, institucionalizacije in profesionalizacije gledaliških odrov pa do eksperimentiranja z uprizoritvami zunaj gledaliških prostorov: predstav, odigranih v različnih gostilnah, ali performansa za posameznega gledalca, ki se odvija na ljubljanskih ulicah. Vendar se vprašanje, kaj vse je scenografija, ne zaključí pri vprašanju kraja uprizoritve, temveč se nadaljuje v vprašanje, katere izrazne oblike zajema. Kocjančič razume scenografijo na holističen način in pri obravnavi vključuje vse njene elemente. Navaja pomen luči in razvoja svetlobnega oblikovanja ter kako kostum, zvok ter odrska postavitev kot celota sestavljajo celostno scensko izkušnjo. Prav za tovrstno razumevanje scenografije se zavzema tudi teoretičarka Rachel Hann, ki opozarja, da »domnevati, da je scenografija vizualna praksa, negira kompleksnost scenografske izkušnje« (49). Kocjančič črpa paleto doživetij scenografije iz vtisov, ki so jih na papir ujeli številni kritiki. Ti niso bili skopi v dokumentiranju različnih zvokov (šklepetanje in brenčanje), tehničnih

težav (o mrku električne napeljave) slabe razsvetljave, seveda poleg analize vizualnih podob, ki prav tako niso ostale neopažene.

Terminološki razmislek pa se pritiče tudi izrazoma inscenator in inscenacija, ki se v knjigah pojavljata kot sopomenki scenografu in scenografiji. V *Gledališkem terminološkem slovarju* je inscenator definiran kot zastarel izraz za scenografa ali režiserja (89). Podrobnejši ogled izraza inscenator nam daje uvid, da gre za drugačne konotacije, kot jih ima scenograf. Inscenacija se je v slovenski gledališki jezik, kot mnogo drugih gledaliških izrazov, prikradla iz nemščine, kjer obstaja tudi beseda scenografija. *Szenografie* je pomensko bližje scenografiji in *Inszenierung* bližje *mise en scène*, posledično je insceniranje povezano z aktom uprizarjanja, vsebuje konstruiranost in je razširjeno tako čez polje režije kot scene (Hann 45-46). Poudarja, da je izraz scenografija ustrežnejši, saj inscenacija, kot tudi *mise en scène*, nosi s seboj politiko uslužnosti in potencialno vsiljenih hierarhij avtorstva. Kocjančič se pri uporabi izraza inscenator nanaša na mnoge gledališke liste, kjer so bili avtorji scenografije navedeni na ta način, ter opomni, da do prve svetovne vojne poleg režiserja in igralcev gledališki listi niso navajali drugih sodelavcev in sodelavk.

Avtorica pri raziskovanju zgodovine scenografije na področju današnje Slovenije vleče dvoje silnic, ki sta neposredno vplivali na materializacijo scenografij: slogovne smernice in tehnične pogoje. Slednji so tako kdaj zavirali, spet drugič spodbujali ustvarjalce. Razvoj novih materialov in tehnik je scenografom omogočal nove izraznosti. Predvsem pa je bil pomemben tehnični razvoj odrov (oziroma opozarjanje na njihovo nezadostno opremljenost); od obdobja pred elektrifikacijo do odrskih razsvetljav z barvitimi in premikajočimi se reflektorji ter gibljivimi odrskimi prizorišči. Vpeljava nove tehnike je bila seveda vedno povezana z višino finančnih sredstev, namenjenih gledališču. Slogovne smernice odražajo ekonomsko-družbeno dogajanje, premike v umetnosti ter razvoj gledališča. Kocjančič se tovrstnemu pogledu še posebno posveti. Navaja, da so novosti v gledališča vnašali vplivi dogajanj na tujih odrih, šolanja ustvarjalcev v tujini, prisotnost potujočih predstav ter pojav amaterskih odrov. Knjigi in razstava kronološko beležita premike na odrskih deskah iz dvodimenzionalne scenografije, kjer je v ospredju slikarstvo, in scenografski ustvarjalci pogosto izhajajo in tega poklica, v tridimenzionalno plastično scenografijo, kjer se začne oder misliti z arhitekturnega vidika. Tovrstni način odrske postavitve se nato umakne popolni dematerializaciji odra in abstrakciji odrskega prostora, vse do trenutka, ko za (določene) uprizoritve postane sama gledališka stavba nepotrebna.

Spremembe v koncipiranju prostora in različnih stilov se odražajo tudi v preizpraševanju vloge scenografije v uprizoritvenem procesu. Mantro, da je scenografija (v podobni premisi je ujeta tudi kostumografija) najboljša, ko je neopazna, zapiše že teatrolog Dušan Moravec v petdesetih letih prejšnjega stoletja

(nav. po Kocjančič 2: 11). Tovrstni razmislek delijo ustvarjalci na eksperimentalnih in avantgardnih odrih; scenografija, ki je razumljena kot scenski dekor, je sekundarnega pomena in naj bo asketska. Pristop k scenografiji in kostumografiji je pravzaprav ideološki; naj se podredita znotraj hierarhije gledaliških sredstev in tako ponižno »spremljata« in »podpirata« uprizoritev, sicer sta označeni kot pretirani, kičasti. Naj spomnim, da izraza »insceniranost« in »scena« (tudi fraza »delati sceno«) nosita negativne konotacije neiskrenosti tudi v pogovornem jeziku. Metode scenografije so tako razumljene kot zavajajoče (Hann 116). Hann tovrstne pozicije uvršča pod zapuščino romaticizma, ki »visoko umetnost« razume kot iskren avtentičen izraz jaza avtorja-ustvarjalca. Tovrstni razmislek odraža logiko časa in estetike gledališča petdesetih let, zanimivo pa je, da je ta ideja (pogosto) prisotna še danes. Kocjančič navaja prakse, ki so reflektirale to pozicijo in spremenile ustaljeno logiko gledaliških sredstev in hierarhij, na primer predstava *Krst pod Triglavom* (1986) postavi scenografske elemente, luč, zvok in igralce v enakovredne vloge.

Razblinjenost zablode, da manj scenografije avtomatično pomeni več iskrenosti uprizoritve, vidimo v praksi gledališča Glej in Pekarne. Oba sta se na svojih začetkih želela popolnoma odmakniti od meščanskega gledališča in njegove osrednje estetske utrdbe – scenografije. Po prvotnem odmiku pa sta obe gledališči pri snovanju scenografij kmalu začeli angažirati mlajše umetnike. Delovanje na novo vzniklih odrov, ki se pojavijo proč od obstoječih gledaliških institucij in/ali proti njim, ima svoje mesto v zgodovinskem sprehodu Ane Kocjančič. Iz analize scenografskega delovanja lahko vidimo, da so bili vezni člen med obema prav scenografi – eksperimentalno gledališče je angažiralo več scenografov, ki so v istem obdobju delovali na poklicnih odrih v Ljubljani, Mariboru in Trstu.

Kaj nam torej prinaša zgodovinenje scenografije? V diskurzivni prostor gledališča naša spomin; tako lahko popis raznolikih praks iz preteklosti služi kot zgodovinski opomnik, kaj vse se je na področju scenografije že odvijalo. V obeh knjigah so predstavljeni mnogi progresivni poskusi odrskih postavitvev, ki bi jih nevedno prej prišteli na sodobno »off sceno« kot pa v skoraj stoletno preteklost. Navedla bom le nekaj izmed njih: leta 1932, v času ustaljenih kulisnih postavitvev, je Bojan Stupica na oder začel vnašati predmete iz vsakdanjega življenja, Fran Žižek je že pred drugo svetovno vojno prizorišče na ptujskem odru ustvaril samo z uporabo projekcije in svetlobe reflektorjev, leta 1953 se pojavi prvo eksperimentiranje z odrom v krogu Balbine Battelino Baranovič – sama predstava pa se je odvila v foajeju celjskega gledališča. Tudi publika ni ostala nedotaknjena; v nekaterih uprizoritvah so gledalce posedli na oder in igralce postavili v avditorij, spet drugje so se morali sprehajati med uprizoritvenim dogajanjem. Leta 1936 je Bojan Stupica pri uprizoritvi Cankarjevega dela *Za narodov blagor* želel gledalce združiti z odrskim prostorom, tudi tako, da je mednje podtaknil agitatorske statiste, da bi s tem spodbudil gledalce k demonstracijam.

Avtorica ne pozablja niti na področje poučevanja – scenografijo začnejo kot samostojni predmet poučevati že v dvajsetih letih na dramski šoli Udruženja gledaliških igralcev v Ljubljani.

Zgodovinski pogled na scenografsko dogajanje odstira še neraziskana polja in spodbuja nadaljnje raziskovanje tovrstne tematike z drugih očišč. Gledališče ni le neposredni rezultat – uprizoritev pred gledalcem, temveč celoten proces ustvarjanja. Katere so značilnosti teh procesov pri scenografskem delu, kateri so vsi zaodrski poklici v gledališču, ki so sodelovali pri nastanku odrskih postavitev (pa danes ne obstajajo več ali se selijo iz gledaliških hiš), kdo vse je odločal o vizualni podobi predstav, so le nekateri razmisleki, ki jih knjigi spodbujata. Težko se je ne spraševati tudi o postopni feminizaciji scenografije; če sem uvodoma navajala monografije in zapise trenutno delujočih scenografk, pa se lahko le vprašamo, kakšno je bilo stanje v gledališču in družbi, da potrebujemo skoraj 250 strani do omembe prve ženske scenografke Alenke Gerlovič. Obenem pa pogled v preteklost omogoča preizpraševanje nekaterih praks, ki so v trenutnem gledališkem sistemu povsem normalizirane in se predstavljajo kot naravna optimizacija in ne rezultat zgodovinskih in ekonomskih silnic današnjega časa (npr. trajanje produkcijskega procesa, prekarnost med gledališčniki, tržni pristopi gledaliških ustanov ipd.)

Prostor v prostoru je prelomno delo, ki postavlja scenografijo v osrednji del znanstvenega raziskovanja. Omogoča ne le jasen pregled razvoja scenografije, temveč tudi gledališča, umetniških in družbenih tokov ter misli. Ana Kocjančič iz majhnih koščkov in drobcev zgodovinskega materiala sestavi zaokroženo celoto in tako postavi temelj preučevanja scenografije.

Literatura

Hann, Rachel. *Beyond Scenography*. Routledge, 2019.

Gledališki terminološki slovar. ZRC SAZU, 2007.