

VPLIV BAUHAUSA NA ČERNIGOJEVE SCENSKE IN KOSTUMSKE OSNUTKE

UVOD

Avgust Černigoj (1898–1985) je edini Slovenec, ki je obiskoval znamenito šolo za arhitekturo, oblikovanje in vizualno umetnost Bauhaus v Weimarju. Čeprav se je tam šolal le kratek čas, je ta izkušnja nadvse pomembno vplivala na njegovo nadaljnje ustvarjanje: ideje, s katerimi se je seznanil v obdobju šolanja in življenja v Nemčiji, je projiciral tudi na svoje scenske in kostumske osnutke.

Naj že v uvodu poudarim, da na Černigoja ni vplival izključno Bauhaus, temveč tudi (ruski) konstruktivizem, s katerim se je posredno seznanil na šoli ter v publikacijah in katalogih (Krečič 1987: 52). Na Bauhausu ga je populariziral El Lisicki, medtem ko je za promocijo *De Stijla* skrbel van Doesburg. Izogniti se ni mogel niti italijanskemu futurizmu: v Trstu naj bi se zadrževal ustanovitelj futurističnega gibanja Marinetti in v sodelovanju s Ferdinom Delakom uprizarjal eksperimentne »minutne drame« (Moravec 1971: 30). A tudi če ta podatek ne drži, je bil Černigoj vsekakor dobro seznanjen s futurizmom, saj gre za pojav, ki je pomembno zaznamoval takratni tržaški kulturni utrip. Tuj mu ni bil niti zenitizem – skupaj z Brankom Ve Poljanskim sta aprila 1925 v Trbovljah organizirala zenitistični večer, za katerega je Černigoj izdelal scenografijo, katere osnutki se niso ohranili (Štoka 1999: 73). Černigoj svojih vzorov seveda ni kopiral: »sposodil« si je le njihov koncept ter ga prilagodil in združil v svojevrstno sintezo.¹

POGLED BAUHAUSA NA GLEDALIŠČE

Na Bauhausu je od konca leta 1921 delovala gledališka delavnica, za katero je temelje postavil Lothar Schreyer. Ta je pred tem deloval kot dramaturg, asistent režiserja ter učitelj na Sturmovi šoli scenografije in pantomime. Skupaj z Waldnom, ustanoviteljem revije *Der Sturm*, sta leta 1918 ustanovila tudi ekspresionistično gledališče *Sturm-Bühne*, ki ga je Schreyer zapustil z

¹ Poleg tega cilj učiteljev Bauhausa ni bil vsiljevanje njihovih idej, temveč izrazito spodbujanje učenec pri iskanju lastnih izrazov.

odhodom na Bauhaus. Da je bila v njegov program vključena tudi tovrstna delavnica, je inovacija, saj scenografije do takrat niso poučevali na nobeni obrtni šoli, še manj na akademiji (Droste 2002: 101). Schreyer je prisegal na osnove: »Orodja gledališča so elementarne oblike, elementarne barve, elementarni gibi in elementarni zvoki. Elementarne oblike so matematična telesa in plani. Elementarne barve so čiste barve: črna, modra, zelena, rdeča, rumena, bela« (Schreyer 1918: 93).

Že kmalu po prihodu je Schreyerja nasledil Oskar Schlemmer, ki je delavnico uradno prevzel aprila 1923, tj. tudi v času, ko se je v Weimarju mudil Černigoj, ki se je takrat imel priložnost seznaniti z idejami kinetičnega baleta Kurta Schmidta. Schlemmer se je leto prej v Stuttgartu in nato še enkrat istega leta v Weimarju predstavil s *Triadnim baletom*, pri katerem je šlo za kombinacijo glasbe, plesa ter pantomime in iz katerega odsevajo ideje, nekoliko podobne Schreyerjevimi: raziskovanje osnovnih elementov barv, giba, luči, zvoka, oblik ter prostora in njihovo združevanje v sintezo. To je Schlemmer nadgradil s študijo telesa in prostora, študijami giba ter odnosa med človekom in strojem ter mehničnega, plastičnega in marionetnega gledališča (Magaš Bilandžić 2015: 90).

ČERNIGOJEVA IZKUŠNJA V NEMČIJI TER NJENA APLIKACIJA NA LJUBLJANO IN TRST

Bauhaus ni bil prva postaja Černigojevega šolanja v Nemčiji: pot ga je v München zanesla že zgodaj jeseni leta 1922, ko se je vpisal na umetniško akademijo², kjer naj bi se izobraževal tri semestre. Tja ni odšel po naključju: »Kdor je v Trstu med slikarji kaj veljal, je imel münchensko akademijo«³ (Krečič 1980: 27). Nato je del zimskega semestra študijskega leta 1923/24 preživel na Umetnostnoobrotni šoli (Sterle Vurnik 2015: 14), še vedno v Münchnu – mestu, kjer se je tudi odločil za nadaljnje šolanje na weimarskem Bauhausu. V Münchnu je namreč pogosto obiskoval knjigarno in majhno galerijo Goltz, ki je nudila prostor radikalnim umetnikom. Ti so ga tako navdušili, da je začel poizvedovati o njih v knjigah in med njimi naletel na drobno knjižico o Bauhausu: »Že beseda Bauhaus je Černigoja vznemirila. Pomenila mu je novo stavbo, nov svet, novega človeka, umetnost povsod ...« (Krečič 1980: 30).

2 Akademie der Bildenden Künste München.

3 Tako je Černigoj odgovoril Krečiču na vprašanje, zakaj se ni raje odločil za kakšno italijansko akademijo.

Vendar umetnikovo uradno šolanje na slovitem Bauhausu ni trajalo dolgo: po ugotovitvah Barbare Sterle Vurnik je bil Černigoj poskusno sprejet konec januarja 1924, ko je začel obiskovati pripravljalni tečaj Vorlehre⁴ (Sterle Vurnik 2015: 18). Tega je od predhodnega leta vodil László Moholy-Nagy, medtem ko je barvno teorijo poučeval Vasilij Kandinski, ki je leto prej objavil svoj esej *O sintezi abstraktnega teatra*,⁵ v katerem je pojasnil svoje razumevanje sinteze, s katero je označeval monumentalno umetnost, katere najpopolnejši zgled je našel v scenografiji: »Ta naj bi izhajala iz analize umetniških izraznih sredstev (barva, zvok, gib, beseda, oblika), iz združevanja teh elementov v konstrukciji in iz podreditve obojega kompoziciji [...]« (Živadinov 2015: 108). Že pred 8. februarjem 1924, precej prej, kot se omenja v starejši literaturi, je Černigoj zaradi pomanjkanja finančnih sredstev Bauhaus in Weimar za vedno zapustil. Seveda je treba upoštevati dejstvo, da se je Černigoj že pred vpisom večkrat mudil v mestu in od daleč opazoval dogajanje na tej avantgardni šoli, ki je zaznamovala še vse njegovo nadaljnje ustvarjanje:

Moj odnos do slikarstva in umetnosti se je popolnoma spremenil, kajti vsako stvar, ki sem jo zagledal, sem jo zagledal v gotovem kotu časovno in prostorsko, in to je bila ta šola.⁶ [...] Tudi vzdušje, ki je vladalo na Bauhausu, je bilo nekaj posebnega. Živel si v ambientu, ki te je popolnoma vsrkal. [...] V Nemčiji je Bauhaus veljal kot sinonim za avantgardo in socializem. Tisto leto sem na Bauhausu tako intenzivno delal, da lahko rečem, da sem postal bauhausovec šele potem, ko sem Bauhaus zapustil (Garzarolli, Ravnikar 1978: 11).

Iz Weimarja ga je pot (po enomesečnih počitnicah pri Srečku Kosovelu v Tomaju) vodila v Ljubljano, kjer je 15. avgusta 1924 v telovadnici Tehniške srednje šole, na kateri je poučeval, priredil Prvo konstruktivistično razstavo. Ta je vzbudila zanimanje provincialne Ljubljane, ki je razstavo kritiško skoraj povsem ignorirala in vrgla oko na Černigoja. Umetnik je novembra ustanovil svojo zasebno Šolo za arhitekturo,⁷ ki jo omenjam predvsem zaradi tega, ker si je od februarja 1925 za nekaj časa delila prostore z Delakovim Novim odrom (Krečič 1980: 41). Avgusta 1926 je bil Černigoj izgnan iz Ljubljane, saj je Reisner, ravnatelj Tehniške srednje šole, pri njem našel levičarski časopis *La fédération balkanique* (Krečič 1980: 43). Izselil se je domov v Trst, kjer je s futuristoma Carmelichem in Dolfijem ustanovil umetnostno

4 Obvestilo o sprejetju je datirano z 29. januarjem 1924.

5 *On Abstract Theatre Syntesis*; Kandinski je že leta 1912 v almanahu *Der Blaue Reiter* objavil eksperimentalno »odrsko kompozicijo« *Rumeni zvok*.

6 V ta način zaznavanja ga je vpeljal Moholy-Nagy, ki je na Černigoja napravil največji vtis, kakor se je spominjal v intervjujih v povezavi s svojo bauhausovsko izkušnjo.

7 Bolj kot za šolo je šlo za skupino somišljenikov.

šolo – ta je nato postala Konstruktivistična skupina, ki so jo sestavljali še Vlah, Stepančič ter Carmelich, in je zaslužna za leta 1927 izveden, v tistem času nerazumljen Tržaški konstruktivistični ambient. Nekako v istem času je začel sodelovati s Slovenskim ljudskim odrom pri Sv. Jakobu.

SCENSKI OSNUTKI IN KARAKTERNE ŠTUDIJE ZA ŠENTJAKOBSKI ODER

Černigoj je razlog za svoj prispevek k gledališču pojasnil v reviji *Naš glas*:

Ker naj služi umetnost kolektivnosti, zato je moje delovanje grafično utilitarno, tj. sposobno za vzgojo mlade generacije. Moja aktivnost je revolucionarnega značaja, zato treba, da je moje delovanje ekspanzivno-dinamično. Naša ekspanzija se mora razvijati v najhitrejšem tempu z najbolj elementarnimi sredstvi. Iz tega vzroka sem si izbral gledališko polje, ki stoji najbližje ljudski masi (Černigoj 1926: 120).

Obravnavane scenske osnutke in karakterne študije, narejene za Šentjakovski oder v Trstu,⁸ ki so ene redkih ohranjenih originalov slovenskega konstruktivizma, danes hrani Slovenski gledališki inštitut, ki jih je iz Delakove zapuščine pridobil leta 1963.⁹ Skoraj vse osnutke je leta 1977 identificiral Peter Krečič. Osnutki so večinoma nastali za tržaški Ljudski oder, s katerim je Černigoj najbolj plodno sodeloval v njegovi zadnji sezoni 1925/26, preden ga je 3. julija prepovedala fašistična oblast. V izvedbi Šentjakobske čitalnice je bil januarja 1926 izveden *Kralj na Betajnovi* (Vouk 1926: 3). Černigoj sam je potrdil tudi izvedbo *Ugrabljenih Sabink*, Rovettove drame *Papà Eccellenza* in psihološke drame Przybyszewske *Za srečo*, in čeprav se scenski osnutki navedenih dram niso ohranili, so na voljo podrobni opisi v časopisu *Edinost*. (Černigoj 1926: 2). Skice na papir manjših dimenzij so narejene v različnih, pogosto mešanih tehnikah: barvnem svinčniku, akvarelu, črni kredi in najpogosteje kolažu, pogosto uporabljenem tudi na Bauhausu.

8 Poleg teh omenjenih v besedilu je Černigoj izdelal še osnutke za dramo *Papà Eccellenza*, *Kinoroman* ter za štiri neugotovljena dela.

9 Černigoj se ni ustavil pri scenografijah: leta 1928 je zasnoval arhitekturno študijo *Teater Masse* oz. *Tank Teater*. Gre za takrat popolnoma neizvedljivo gledališče.

Scenski osnutki

Osnovni princip, h kateremu je umetnik stremel v scenskih osnutkih, ki jih je zasnoval v eni sami ploskvi, vendar z namenom, da bi bili izvedeni prostor-sko, je razkrajanje na osnovne elemente in nato njihova ponovna sinteza na višji ravni. Gre za načelo konstruktivizma, ki je našlo pomembno mesto tudi na Bauhausu – o njem je govoril Kandinski (Krečič 1987: 52). Černigoj si je oder in dvorano za gledalce zamislil kot en sam prostor: scenografije in tudi kostumi so bili gibljivi, nekateri so mesto našli tudi v dvorani za gledalce in na galeriji (Živadinov 2015: 108), kar je še dodatno povezovalo prostor. Z dinamičnostjo v gledališču so se sprva sicer ukvarjali futuristi, njihova je bila tudi ideja o vključenosti gledalcev v predstavo, vendar v veliko bolj radikalni obliki. Černigoj je dinamiko skušal doseči z vnašanjem kulis, stopnišč in nastavljanjem višin na različne nivoje.



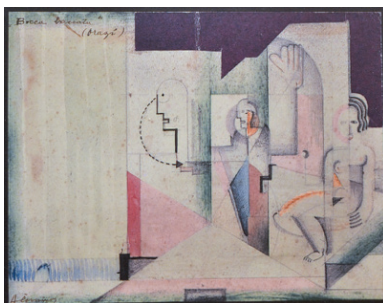
Sl. 1: Osnutek za *Krčmarico Mirandolino*



Sl. 2: Osnutek za *Anfiso*

Abstrahirane osnutke scenografij dopolnjuje le nekaj predmetov ali napisi, ki vzbujajo asociacije. Z napisi je s komponento zvočne dimenzije prispeval k multisenzorični izkušnji (Magaš Bilandžić 2015: 94), k ustvarjanju katere so si prizadevali tudi na Bauhausu. To se zgodi v scenskem osnutku za Goldonijevo komedijo *Krčmarica Mirandolina* (Sl. 1), kjer zadnjo steno dopolnjujeta napis

»Osteria« ter baročna vegetabilna voluta ob stopnišču, ki namiguje na baročni izvor drame. Prostor v tem osnutku je enostaven in še vedno kot klasična »italijanska škatla«. Nekaj podobnega se zgodi v osnutku za drugo dejanje Andrejeve *Anfise* (Sl. 2), ko je Černigoj dramo z okvirom vrat in tkanino v arabskem slogu postavil v mavrsko okolje. Z ozadjem se staplja skupina dramskih oseb – Černigoj je v tem primeru že narekoval razporeditev igralcev – kar v misli priključuje načelo, ki ga čez nekaj mesecev v svoj manifest vključi Delak: »Spoznamno z dekoracijo morajo osebe-igravci odgovarjati kulisam, to je: igravec sam po svoji zunanosti tvori del plastične enote dekoracije in je zato odvisen od slednje« (Černigoj, Delak 1926: 23). Profil obraza osebe v ospredju močno spominja na Schlemmerjevo oblikovanje figur. Ti se pojavijo tudi v osnutku za Orazijeva *Poljubljena usta* (Sl. 3), kjer gledališki prostor tvori množica ploskev in črt in so dramske osebe že popolnoma del scenske zasnove. Obraz osebe na levi ima celo enako narisane oči, kot jih je snoval Schlemmer.



Sl. 3: Osnutek za *Poljubljena usta*



Sl. 4: Osnutek za *Tovarno*

Ohranil se je tudi zanimiv osnutek za Čufarjevo *Tovarno* (Sl. 4), v katerega so vključeni časopisni izrezki množice (delavcev) na skrajni desni, ki jih

nagovarja oziroma privablja oseba (v rdečem), ter baletnih plesalk v skoku, ki že skačejo proti govorniku in množici, ki se skriva pod njim. Kot je ugotovila Kocjančičeva, je skoraj popolnoma enak detajl plesalk v svojo scenografijo za *Menschmechanik* vključil Moholy-Nagy (Kocjančič 2018: 54). Fotokolaž je bil priljubljena tehnika bauhausovcev Moholy-Nagyja, Schawinskyja, Brandt-ove in tudi konstruktivista Rodčenka.



Sl. 5: Osnutek za *Kralja na Betajnovi*



Sl. 6: Osnutek za *Moža s cvetom v ustih*

Risba na vseh osnutkih je izostrena, pogosto so uporabljene primarne barve, značilne za bauhausovo gledališko delavnico. Ena redkih izjem je osnutek za Cankarjevo dramo *Kralj na Betajnovi* (Sl. 5), za katero je Černigoj izbral tipičen bauhausovski kolorit: z rdečo je poudaril precizno izrisano risbo s črno kredo. Na papirju je viden prostor gostilne, ki ga tudi tukaj nakazuje le nekaj bistvenih predmetov, kot sta na primer razpelo v kotu in ovalna miza. Ta najmanj fantazijski osnutek se izmed vseh najbolj približuje ekspresionizmu.

Za osnutek Pirandellove drame v enem dejanju *Mož s cvetom v ustih* si je Černigoj izbral tehniko kolaž (Sl. 6), ki ga je dopolnil z barvnimi svinčniki, s katerimi je osnutek pridobil na razgibanosti. Podobne osvetljave prostora je uporabljala bauhausova gledališka delavnica. Zanimiv detajl je dvignjena roka »moža z rožo v ustih«, ki pozdravlja na podoben način kot figure omenjenega Kurta Schmidta.

Osnutek za Marinettijev *Ognjeni boben* je izmed obravnavanih osnutkov najbolj abstrakten (Sl. 7): sestavljajo ga geometrične ploskve kolaža živih barv in dve osebi. Figura v zgornjem desnem kotu močno spominja na kostum plesalca v *Triadnem baletu*.



Sl. 7: Osnutek za *Ognjeni boben*



Sl. 8: Karakterna študija za starejšo ženo



Sl. 9: Karakterna študija za milijonarja

KOSTUMSKI OSNUTKI

Že bežen pogled na kostumske osnutke razkriva Černigojevo težnjo k stilizaciji in brezosebnosti, tendenci, značilni za avantgardno gledališče, ki v končni fazi stremi k opustitvi človeške prezenca na odru (Vovk 2010: 191). Bolj kot za kostumske osnutke gre za karakterne študije, saj je Černigoj v njih skušal ujeti tudi karakter posamezne dramske osebe. Zasnoval je mlado dekle, starejšo žensko (Sl. 8), starega in mladega gospoda in milijonarja (Sl. 8), kakor jih je karakterno videl sam.

Na osnutke, narejene izključno v tehniki kolaž, je močno vplival ruski konstruktivizem. Prevladujejo geometrijski vzorci, kar jih povezuje z Varvaro Stepanovo, ki je delovala tudi v Mejerholdovem gledališču, ki ga je Černigoj dobro poznal. Poznal je tudi Tairova, ki je skupaj z Alexandro Ekster, zadolženo za kostume in scenografijo, razvijal sintetično gledališče. Černigoj je za osnutke načeloma uporabljal močne barve, vendar v nekoliko manjši meri, kot so to počeli na Bauhausu.

Zanimiv je kostumski osnutek za vlogo v Rovettovi drami *Papà Eccellenza* (Sl. 10): model zanj je bil arhitekt Rado Kregar, čigar asistent je bil Černigoj na ljubljanski Tehniški srednji šoli. Človeške možgane je zamenjal stroj, na bradi je izrisano ravnilo. V konstruktivističnem slogu je Černigoj izdelal tudi hommage Charlieju Chaplinu (Sl. 11), ki ga je močno občudoval zaradi njegovega gibanja in ga imenoval za največjega kinematografskega umetnika »[...] ker je bil v tistem času edini, ki je globoko dojel dinamiko filma, to je njegovo umetniško oblikovno stran« (Krečič 1980: 46). Kolaž, ki je sestavljen tako, da ponazarja gibanje, tvori njegova fotografija, stroj – simbol za tehnologijo in beseda »nihanje«.



Sl. 10: Kostumski osnutek za *Papà Eccellenza*



Sl. 11: *Charlie Chaplin*

ČERNIGOJEVO SODELOVANJE Z DELAKOM

K Černigojevemu navdušenju nad teatrom je zagotovo pripomoglo tudi srečanje z Delakom, ki je stremel k svobodnemu oblikovanju odrskega prostora. Njuna pot se je v naslednjih letih pogosto prepletala, vendar sta začela tesneje sodelovati šele po tem, ko je bil *Ljudski oder* že prepovedan. V prvi številki *Mladine* sta avgusta 1926 objavila vsak svoj manifest. Černigoj je v svojem manifestu – na podoben način kot že v svojih zgodnejših zapisih – odgovoril na naslovno vprašanje *Kaj je umetnost?*: »[...] Umetnost je le umetnost, reci: sinteza časa s podpisom izrazite individualnosti, v celoti = sinteza« (Černigoj, Delak 1926: 20). Na to idejo se je nato v *Modernem odru* navezal Delak¹⁰: »Teater pa naj bo sinteza življenja, to je: duševna hrana v času in prostoru ...« (Černigoj, Delak 1926: 22, 23). Nato je zapisal, da mora režiser (in tudi scenograf) stremeti k temu, da s čim manj sredstvi doseže največji učinek, in v zaključku kot vzor izpostavil Černigoja: »Kot scenograf na Šentjakobskem odru v Trstu je postavil na oder osem nad vse zanimivih, izredno posrečenih in dovršenih inscenacij, s katerimi bi se lahko ponašalo vsako večje gledališče« (Černigoj, Delak 1926: 23).

Delak je s Černigojem leta 1926 pogosto izvajal avantgardne predstave, ki so vključevale recitale, predavanja o sodobni umetnosti in novem gledališču, odlomke dramatičnih del ter interakcijo z gledalci (Magaš Bilandžić 2015: 91). Največ odziva je sprožila avantgardna predstava in predavanje *Umetniški večer mladih*, ki ga je Novi oder izvedel 21. avgusta 1926 v skoraj zapolnjeni goriški Petrarcovi dvorani. Sceno za predstavo je izdelal Černigoj: ker ni imel dovolj sredstev, se je znašel tako, da je stare scene obrnil s hrbtni strani proti gledalcem. Fotografije se niso ohranile, vendar se da na podlagi zapisov razbrati, da so sceno tvorili oder, galerija in dvorana (Poslušalec 1926: 4). Scenografija, ki je povezovala celoten ambient, je sprožila polemiko in Černigoj se je moral braniti pred očitki, da je ta ovirala igralce. Tudi kritike prireditve so bile večinoma negativne, pisci so se spraševali: »[...] kaj nam ta mladina prav za prav hoče povedati s tako umetnostjo« (Poslušalec 1926: 4).

Leta 1927 je izšla prva številka Delakovega *Tanka*, katerega zgodba se je zaključila že po dveh izvodih. Pri reviji je pomembno sodeloval tudi Černigoj¹¹ – že v prvi številki sta namreč takoj po Delakovem nagovoru mesto našla

¹⁰ Ideje, ki jih je glede scenografije v svoj manifest zapisal Delak, so sorodne idejam Kandinskega.

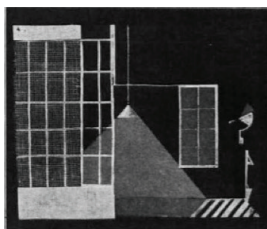
¹¹ Prispevali so tudi na primer Pilon, Micić, Kreft, Spinčič, Carmelich, Tratnik, Stepančič, Čargo, Maleš, Pocarini (...) in tudi Warden, A. Einstein, K. Schwitters ter Marinetti, vendar gre pri zadnjih najverjetneje za navedke ali povzetke. Černigoj je načrtoval tudi svojo revijo, ki bi nosila ime *Konstrukter*, vendar je vse ostalo le pri zamisli.

njegova manifesta. V prvem je s patosom zapisal, »[da] nova umetnost ni individualna. luksuzna. tradicionalna. nova umetnost je kolektivni izraz nove generacije. lepota nove religije. lepota pravičnosti [...]« (Černigoj 1927: 7).

Delakov berlinski nastop in predavanja leta 1928 je spremljala Černigojeva razstava,¹² že naslednjega leta so bili Slovenci predstavljeni tudi v številki revije *Der Sturm*: posvečen jim je bil celoten januarski izvod, naslovljen *Junge slovenische Kunst*.¹³ Na ta način je Delaku uspelo umestiti slovensko avantgardno umetnost v širši, evropski kontekst: šlo je namreč za pomembno revijo na področju umetnosti in literature, ki jo je med letoma 1916 in 1928 urejal prej omenjeni Schreyer.

ČRNE MASKE

V ljubljanski Operi je 7. maja 1929 potekala premiera Kogojevih *Črnih mask*. Za njeno scenografijo je bil razpisan natečaj, na katerem so poleg Černigoja sodelovali še Stepančič, Delak, Čargo, Spinčič in Vavpotič, čigar nekoliko simbolistični in od sodelujočih osnutkov najbolj tradicionalni so bili izbrani in na koncu tudi realizirani. Natečaj omenjam zato, ker je to bil Černigojev scenski osnutek za njegov zadnji večji konstruktivistični projekt. Na podlagi edinega ohranjenega oz. izdelanega osnutka si je težko predstavljati, kako si je umetnik zamislil celotno inscenacijo. O njej je v reviji *Ilustracija* poročal Delak: »Avgust Černigoj je opremo sestavil materialno. Konstruiral jo je sredi teatra (kar v naši operi ni mogoče), zavrgel je barvane kulise, zahteval pa po operaciji z reflektorji, ki naj bi posameznim prizorom primerno razsvetljevali bele stene« (Delak 1929: 183). Zaradi velike vloge osvetljave je osnutek zreduciran zgolj na nekaj geometričnih ploskev.



Sl. 12: Osnutek za Kogojeve Črne maske

¹² Poleg njega so razstavljali še Ivan Čargo, Venó Pilon, Eduard Stepančič, Zorko Lah, Giorgio Carmelich in J. Pogačnik.

¹³ Mlada slovenska umetnost. V njem je izšla tudi reprodukcija Delakovega portreta, ki ga je – seveda v konstruktivističnem slogu – izdelal Černigoj.

ZAKLJUČEK

Černigoj je s svojimi osnutki, v katerih se zrcalijo ideje, pridobljene na Bauhausu, močno zaznamoval slovensko scenografijo, saj so v njih prisotne povsem drugačne ideje kot v sočasni, med slovenskimi gledalci priznani scenografiji. Takrat (z izjemama, kot sta Stepančič in deloma Spinčič) svojih pravih naslednikov ni našel. Še vedno ostaja odprto vprašanje, katere izmed načrtovanih scenografij in karakternih študij so bile realizirane, saj imajo nekatere izmed njih zaradi abstraktne obravnave zgolj estetsko funkcijo in so tako popolnoma neizvedljive, zaradi česar v prvi fazi najverjetneje sploh niso nastale z namenom, da bi bile nekoč del predstave. Prav tako je moral svoje velikopotezne ideje prilagajati skromnim slovenskim razmeram. Čeprav nekateri osnutki niso bili nikoli realizirani, imajo vsekakor visoko likovno vrednost.

Povzetek

Avgust Černigoj se je na Bauhausu šolal le kratek čas, vendar je ta izkušnja nadvse pomembno vplivala na njegovo nadaljnje ustvarjanje: med drugim tudi na njegove scenske in kostumske osnutke, ki jih je leta 1926 zasnoval za tržaški Šentjakovski oder. V njih so opazni predvsem vplivi Moholy-Nagyja, Kandinskega in Schlemmerja. Poleg tega sta bila za njegove osnutke ključna ruski konstruktivizem, s katerim se je seznanil na tej sloviti šoli, in futurizem, ki je pomembno zaznamoval takratno tržaško kulturno življenje. Černigoj je ideje samostojno interpretiral, prilagodil in združil v svojevrstno sintezo.

Ključne besede: Avgust Černigoj, Bauhaus, scenski in kostumski osnutki, Šentjakovski oder v Trstu, konstruktivizem

Abstract

Avgust Černigoj studied at Bauhaus only for a short period of time, but this experience had a major impact on his further creations including his stage and costume designs, which he designed in 1926 for the San Giacomo stage in Trieste. In particular, the influence of Moholy-Nagy, Kandinsky and Schlemmer are evident in them. In addition, in his drafts we can see visible influence of russian constructivism with which he became acquainted on this famous school. Furthermore futurism, that significantly marked Trieste cultural life, played a great role as well. Černigoj independently interpreted the ideas, adjusted it and united it into a synthesis of his own.

Keywords: Avgust Černigoj, Bauhaus, stage and costume designs, San Giacomo stage in Trieste, constructivism

Seznam literature

- ČERNIGOJ, Avgust (1926): Moje delovanje v Julijski krajini. V: *Naš glas*, let. 2 (september), št. 5–7, str. 20.
- ČERNIGOJ, Avgust (1926), Opomba k inscenaciji *Za srečo*. V: *Edinost*, let. 51 (2. maj), št. 104, str. 2.
- ČERNIGOJ, Avgust/DELAČ, Ferdo (1926): Kaj je umetnost? Novi oder. V: *Mladina*, avgust, št. 1, str. 20–23.
- ČERNIGOJ, Avgust (1927): Moj pozdrav. V: *Tank*, št. 1½, str. 7.
- DROSTE, Magdalena (2002): *Bauhaus*. Berlin: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung.
- DELAČ, Ferdo (1929): Scenični osnutki Kogojeve opere *Črne maske*. V: *Ilustracija*, let. 1, št. 6, str. 183.
- GARZAROLLI, Matjaž/RAVNIKAR, Vojteh (1978): Avgust Černigoj. Razgovor. V: *Arhitekturni bilten*, št. 36/37, str. 11–12.
- KOCJANČIČ, Ana (2018), Slovenian Theatre Avant-garde and Shaping the Space of the Stage. V: IMRE Zoltán/KOSÍNSKI Dariusz (ur.): *Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe*. Warsaw: Zbigniew Raszewski Theatre Institute, str. 46–67.
- KREČIČ, Peter (1980): *Avgust Černigoj*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- KREČIČ, Peter (1987): Avgust Černigoj, slovenski slikar iz Trsta, se spominja Weimarskega Bauhauusa. V: *Likovne besede*, marec, št. 3, str. 52.
- MAGAŠ BILANDŽIČ, Lovorka (2015): Premišljevanje odra v dvajsetih letih 20. stoletja: vpliv Bauhauusa in mednarodnih gledaliških avantgard na Hrvaškem in v Sloveniji. V: STERLE VURNIK Barbara (ur.): *Avgust Černigoj v mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Loški muzej, str. 90–94.
- MORAVEC, Dušan (1971): *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Poslušalec (1926): Prireditev »mladih«. V: *Edinost*, let. 51 (29. avgust), št. 206, str. 4.
- SCHREYER, Lothar (1918): Das Bühnenkunstwerk. V: *Scheper*, št. 345, str. 93.
- STERLE VURNIK, Barbara (2015): Avgust Černigoj na Bauhausu v Weimarju – nekaj novih dognanj. V: STERLE VURNIK Barbara (ur.): *Avgust Černigoj v mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Loški muzej, str. 13–19.
- ŠTOKA, Tea (1999): Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča. V: ILIČ KLANČNIK, Breda/ZABEL, Igor (ur.): *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana: Moderna galerija, str. 66–76.
- VOUK, Ivan (1926): Kralj na Betajnovi na Šentjakobskem odru. V: *Edinost*, let. 51 (14. januar), št. 12, str. 3.
- VOVK, Martina Vovk (2010): Tržaški konstruktivizem in gledališče. Scenski osnutki Avgusta Černigoja in Eduarda Stepančiča. V: SUŠEC MICHIELI, Barbara/LUKAN, Blaž/ŠORLI, Maja (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Ljubljana: AGRFT, str. 168–192.

ŽIVADINOV, Dragan (2015), Koni v prostoru gledališča množice. V: STERLE VURNIK Barbara (ur.): *Avgust Černigoj v mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Loški muzej, str. 84–89.

Seznam slik

Slovenski gledališki inštitut (SLOGI) – Gledališki muzej.