

Scenografski jezik kot sopotnik ostalih odrskih jezikov

*Ana Kocjančič**

Če sodi odrski govor med najpomembnejše gledališke izraze, pa je scenografska govorica tista, ki ga lahko dopolnjuje, preglasi, mu nudi tehnično oporo, ali pa ga tehnično, akustično onemogoči. Njuno pravo gledališko razmerje je nujno za dobro predstavo. V raziskavi bomo pokazali, da je scenografija gledališki jezik, ki v oblikah sodobnega gledališča, kot je gledališče podob ali pa performance, lahko postane celo edino jezikovno sporočilo, ki besedo in govor igralca nadomesti izključno z avdio-vizualnimi elementi, posnetki zvokov, glasbe, projekcij in podob. Hkrati pa tudi medij, ki v sodobnem svetu ruši meje med gledališčem in likovno umetnostjo ter oba pola umetnosti združuje v eno in edino celoto.

Ključne besede: scenografija, odrski jezik, gledališki izraz, odrski govor, prostor

While stage speech is listed among the most important means of expression in theatre, the language of stage design is one that can either complement it, overpower it, offer it technical support or even technically disable it. The appropriate ratio of both is necessary for any good performance. In this research we will show that scenography is a theatrical language that in modern theatre – such as image theatre or performance – can even become the only linguistic message, one that replaces the actor's words and speech exclusively with audio-visual elements, sound recordings, music, projections and images. At the same time, it is also a medium that in the modern world breaks down the boundaries between theatre and the fine arts, and unites both poles of art into one whole.

Keywords: scenography, stage language, theatrical expression, stage speech, space

* Ana Kocjančič
samo zaposlena v kulturi, teatrologinja, galeristka in interpretatorka kulturne dediščine, Ljubljana
ana.kocjancic77@gmail.com

Uvod

Scenografija je tisti gledališki jezik, ki omogoča fikcijo in pomaga dogodku, da se v njenih prostorih/prizoriščih odvije. Scenografija je tudi povezovalni jezik med gledališčem in umetnostjo, saj nagovarja gledalca prek jezika arhitekture in likovne umetnosti. Pa vendar: »Scenografija ni slikarstvo, ni kiparstvo, uporablja in manipulira pa tudi njune izsledke in principe.« (Hočevnar 1998: 29) Za svoje izražanje uporablja še zakone svetlobe in akustike. Oblikuje odrski prostor, ki ga lahko raziskujemo tudi skozi njegovo retoriko. Lahko ga beremo in preučujemo kot metaforo z ikonično uporabo simbola, kot metonimijo z indikativno rabo znaka ali kot alegorijo (Pavis 1997: 670). Tako gledalec prek scenografskega jezika vstopa v predstavo podobno kot gledalec v sliko in njeno zgodbo. A kljub temu je slika popolno umetniško delo, medtem ko je oblikovan prostor igre »načrtovana, zavestna nepopolnost, je prostor pričakovanja, je 'čakalnica' zgodb« oziroma je »popoln v svoji nepopolnosti« (Hočevnar 1998: 29). Odrski prostor nas nagovarja z arhitekturnim jezikom, likovnimi stili, seznaneni nas z lokacijo zgodbe (določa življenjski prostor zgodbi), stil in čas, v katerem se bo zgodba zgodila, odloča o akustiki prizorišča; lahko je celo sprožilec zgodbe ali pa njena metafora. Prostor je sporočilo, je stališče, je nosilec vzdušja, je impulz gledalčevemu »spominu na ...« in je energija (Hočevnar 1998: 31). Z različnimi likovnimi in arhitekturnimi prijemi se tako oblikuje nov jezik odrskega prostora, ki za razliko od ostalih gledaliških jezikov govori neslišno.

V postdramskem gledališču je pomemben del scenografskega jezika postal tehniški jezik; gibljive tehniške naprave, svetloba, igra svetlobe reflektorjev ter projekcija filmov in diapozitivov. Svetloba je v 20. stoletju gledališču ponudila novo dimenzijo in to, kot zapiše Věra Ptáčková v eseju o češkem scenografu Josefu Svobodi, »še zdaleč ne kot golo sredstvo osvetlitve, ali pozneje kot težišče dramske atmosfere, ampak kot plastična in prostorska prvina« (Ptáčková 2008: 15).

S pomočjo svetlobe je mogoča popolna projekcija celotnega prizorišča v prazen odrski prostor ali celo projekcija igre igralca, hkrati z njegovo resnično igro v odrskem prostoru. Načrte in scenske osnutke so zamenjali grafični računalniški programi, prek katerih scenografi oblikujejo nov scenografski jezik.

Skozi slovensko gledališko zgodovino: razvoj scenografije kot odrskega jezika

V gledališki preteklosti so bila dekorativna ozadja predstav najpogosteje predvsem nosilec stilne govornice. Z razpoložljivim vizualnim orodjem, to je splošno razumljivim ikonografskim jezikom, so vsaj od srednjega veka naprej nagovarjala in zabavala še tako nepismeno in nemirno publiko. Take scenske podobe, prekopirani motivi

stenskega cerkvenega slikarstva, kiparskih programov s pročelij katedral ali profanega slikarstva so ljudstvu približale na odru govorjeno besedo, jo razložile, ali pa so ob hrupu klepetave množice bile celo edini nemi, vizualni zapis dogodka in besedila. Ko se je gledališče z ulic preselilo v gledališka poslopja, je scenografija zaživela predvsem v vsej simboliki, stilni vrednosti, blišču svetlobnih in gibljivih efektov. Med scenskimi sredstvi uprizarjanja motivov, alegorij, personifikacij in podob znanih iz ikonografskih programov likovne umetnosti so bile tudi t. i. žive slike, otrpnjene podobe na odru. Te so izvajali negibni igralci, ki so v ekspresivni drži spominjali na kip ali sliko oziroma so bili del večje ikonografske kompozicije. Živa slika je z opisom različnih okolij in s pomočjo žanrskih podob o človeku uvedla tudi dramaturgijo (Pavis 1997: 797–798). Gledalci so torej take podobe prepoznavali zaradi bogate likovne ikonografske dediščine. Ob svojih prvih korakih tudi gledališče ni moglo mimo dejstva, da se z znanimi vizualnimi simboli in kompozicijami lahko najhitreje približa širši, tudi nevedni in nepismeni javnosti.

Prvi teoretiki slovenske gledališke zgodovine so pisali o inscenacijah in dekoracijah, to je o naprej kupljenih in v gledaliških slikarskih delavnicah dodelanih, prilagojenih ali predelanih odrskih prizoriščih, narejenih iz kulis in prospektov ter o dekoraterjih oziroma o nešolanih tehnikih ali akademskih slikarjih, ki so se lotili tega posla. V obdobju, ko je bilo treba šele vzpostaviti vezi med režijo in igro, ni bilo časa za razmišljanje o dodatnem simbolnem pomenu scenografije in njenem nemem, toda vizualnem nagovoru gledalcev. A vendar je čas prinesel prvi priročnik, v katerem se je ohranil najzgodnejši zapis o igralčevem besednem pojasnilu scene gledalcem. Danes bi temu terminološko rekli verbalna scenografija, tedaj pa je Josip Stare napisal le:

Treba je potem enega mesta, ki naj bo naslikano brez vseh podrobnosti, tako da se k vsakej »igri v mestu« prilega. Ako se govori o kaki palači, o kakem mostu, ali o kaki cerkvi, naj pa igralec zad med kulise kaže. (Stare 1868: 81)

A tudi pred tem je gledališče uporabljalo inovativne uprizoritvene načine, kjer je prostor dobil pomembno vlogo pri vzdušju predstave in kontaktu z občinstvom. Leta 1855 so na primer pri krstni uprizoritvi Levstikovega *Junteza* v Velikih Laščah za prizorišče uporabili milje gostilne. Levstik je prizorišče krčme namerno zapisal v didaskalijah (Koruza 1982: 178). V gostilni pri Drakslerici so igralci sedli za eno od miz v veliki sobi tako, da je bila vidna tudi iz manjše izbe. Igralci so neposredni kontakt s publiko dosegli tudi zaradi umestitve med gostilniške goste. Glavno sredstvo, s katerim je Levstik dosegel avtentičnost dela, je bil namreč jezik dramskega dialoga, prirejen vaškemu, gostilniškemu miljeju. A vzdušje je igri dodala izbira prizorišča. Ljudje so z odobravanjem sledili dogajanju in se vanj tudi aktivno vključili. Neki gorenjski trgovec, tuji in naključni obiskovalec gostilne, je celo mislil, da gre za resnično dogajanje in se je spontano odzval ter stopil v bran naslovnemu junaku. Pomirili so

ga šele ob koncu predstave (Koruza 1982: 177). Gostilniški prostor je bil pomemben dejavnik, ki je v tem primeru nagovoril gledalca, da se je čustveno in spontano vključil v predstavo.

Avtorjevi napotki v didaskalijah so bili vedno osnova, po kateri je scenograf oblikoval svojo zamisel. Dela slovenskih avtorjev so opisovala slovenski milje in bila krstno uprizorjena pri nas, zato zanje še ni bilo v tujini videnih in preskušanih scenografskih predlog. Treba jih je bilo ustvariti. Prek njih se je začel razvijati tudi scenografski jezik s slovenskimi nacionalnimi značilnostmi. Med zanimivejše sodijo Grumovi napotki za prizorišče *Dogodka v mestu Gogi*, zapisani v uvodni didaskaliji o sceni. Dopolnjujejo jih avtorjeva pisma Franu Albrehtu, kjer je med drugim omenil, da sta osnutke za bodočo predstavo že zasnovala skupaj s scenografom Ivanom Vavpotičem (Moravec 1968: 90). Zaradi spleta okoliščin je bilo delo krstno uprizorjeno v mariborskem gledališču v scenografskem jeziku Jaroslava Černigoja (premiera 13. 5. 1931, režija Jože Kovič), nekaj mesecev pozneje pa ga je uprizorilo tudi ljubljansko gledališče, in sicer v prej omenjeni scenski postavitvi Vavpotiča in Gruma (premiera 23. 9. 1931, režija Osip Šest) (Moravec 1968: 90). Poševno nagnjene večnadstropne hiše z izložbenim oknom podobnimi velikimi odprtini, obrnjenimi proti gledalcem, da se vidi dogajanje v notranjosti hiš, in ozke, temne, skrivnostne ulice med njimi, so ostale predpisane scenografski kanon tudi za nekatere uprizoritve *Goge* po drugi svetovni vojni. Tako se je scenograf Milan Berbuč pri uprizoritvi v Mestnem gledališču ljubljanskem (premiera 16. 4. 1954, režija Jože Tiran) oprl na ljubljansko Vavpotičevo, scenograf Branko Kocmut pa v mariborski Drami (premiera 28. 5. 1966, režija Fran Žižek) na predhodno mariborsko Černigojevo postavitve. Vavpotičev scenski osnutek je izšel tudi kot ilustracija poznejšim Grumovim knjižnim izdajam *Goge*, zato je dobil mesto v slovenski zavesti kot optimalna zamisel za njeno odrsko scensko realizacijo. Grumova scenska napotila je »radikalno ukinila« (Inkret 2000: 119) šele Meta Hočevar ter osnovala temelje za nove oblike scenografskih postavitve tega dela. O prizorišču *Goge* v Novi Gorici (premiera 14. 5. 1980, režija Miran Herzog) je zapisala:

Kaj pa, če je Goga ogromen zapredek, v katerega so ujete Grumove osebe? Izvijajo se iz njega, se vanj zatekajo, prisluškujejo, fantazirajo ... Kaj se dogaja v notranjosti tega raševinastega zapredka, brez oken in vrat, pa vendar na zanimiv način utripa? Kot da je Goga oseba, prav taka kot so njeni prebivalci. Ne morejo eden brez drugega. Z mano vred so ujeti v svoj prostor in čas. (Hočevar 2020: 49)

Tako je *Dogodek v mestu Gogi* dobil novo podobo, zasnovano s prosojno mrežo, ki je omogočala gledalcem pogled v notranjost s svojo teksturo in hkrati nudila atmosfero s pomočjo migotanja svetlobe.

Sprva se je scenografija izražala le s sodobnimi likovnimi stili. Tako je bil na primer prav pri obeh prvih uprizoritvah *Goge* vpeljan nov ekspresionistični stil, tedaj

moderen tudi v slovenski likovni umetnosti. Prav ekspresionistična scenografija pa je storila korak naprej od le stilnih vrednosti v svet akustike in scenskega vzdušja. Tip razkosane scenografije, ki ga je vpeljal ekspresionistični nemi film (*Kabinet dr. Kaligarija*, 1920, režija R. Wiene), osnovan na kulisah različnih geometričnih oblik, ki so bile včasih celo s hrapavo stranjo obrnjene proti igralcem in gledalcem, je gledališče prevzelo, da bi na odru poudarilo tesnobo in akustično pomagalo igralčevemu govoru. Prava akustika prizorišča je močno pomembna, saj se ravno zaradi nepravilne izbire oblike prizorišča glas igralca lahko izgubi v odrskem prostoru. V ekspresionistični drami je bil odrski govor ojačan, izklesan in čustveno pretiran. Vse to je omogočala retorika razkosane scenografije (Živadinov 2019).

Novo težišče dramske atmosfere pa je sedaj postala tudi svetloba. Pomen svetlobnih učinkov se je z razvojem gledališke tehnike (reflektorjev) še stopnjeval. Svetloba je postala pomembna pomočnica odrskemu govoru. Svetloba, ki obsije igralca, namreč vpliva tudi na slišnost in razumljivost njegovega govorjenja, ali kot je zapisal Mirko Mahnič:

Igralci, ki jih je režiser pustil v »razpoloženski«¹ temi, morajo razločneje in glasneje govoriti, morajo se časovno napenjati, če hočejo, da jih bo občinstvo vsaj razumelo, ko jih že dobro videti ne more. (Mahnič 1971: 56)

Filmska scenografija je bila v času ekspresionizma ključna za novosti v gledališki scenski estetiki. Predvsem je iz filmske umetnosti črpala mlajša generacija avantgardnih režiserjev. Režiserja Ferdo Delak in Bratko Kreft sta eksperimentirala s tehnično-scenografskimi novostmi sprva na amaterskih, nato na poklicnih odrih. Uporabljala sta projekcije in z njimi ustvarjala različne likovno-jezikovne efekte. S pomočjo reflektorskih vzorčkov (gobo¹) sta risala različne simbolične ali pomenske vzorce. Hkrati pa sta iz nemega filma uporabila besedilne kartončke. Pri menjavi dejanj in prizorišč sta uporabila spuščeni prospekt, na katerega sta projicirala naslov prizorišča ali njegov krajši opis (*Trije Mušketirji*, premiera 28. 1. 1932, režija B. Kreft, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani). Pri agitkah pa sta na izveske dodajala tudi napisana gesla in politične parole (*Hlapec Jernej*, premiera 21. 5. 1932, režija F. Delak, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani – producent Delavski oder). Tako je scenografija neposredno z besedilom, projiciranim ali napisanim na likovni medij, nagovorila občinstvo in poudarila bistvo predstave ter postala prava pisava v prostoru.

Delaku in Kreftu je sledila generacija režiserjev tik pred drugo svetovno vojno, ki je ravno tako začela uporabljati tehniške novosti. Režiser Fran Žižek si je zamislil scenografsko podobo svojih predstav kot popoln odmik v auluzionizem. Termin je skoval

1 Góbo (ang. *Go Between, Goes Before Optics*) je tanka kovinska ali steklena ploščica, ki se vstavlja v profilni reflektor za oblikovanje svetlobnega snopa v različne vzorce (Humar idr. 2007: 78).

pod vplivi gledališča E. F. Buriana in ga razložil kot uporabo praznega, nevtralnega odra, ki ničesar ne predstavlja in ga scenografsko obogati šele gibanje, ki ga je vpeljal z novo tehniko projekcije in filmskih montaž. Z zmontiranimi izseki dokumentarnih posnetkov je projiciral različna prizorišča. Likovno izrazno govorico je zamenjala tehnična novost, avdio-vizualni medij. Tudi režiser Zvonimir Sintič je v prvem poklicnem slovenskem avantgardnem gledališču, Gledališču mladih, uporabljal filmske projekcije. A tokrat so bili filmi s prizorišči in deli dejanj hote posneti in predhodno načrtovani prav za predstavo. Filmske inserte je snemal slikar Božidar Jakac. V 70. letih so tak način scenografskega jezika uporabljala alternativna gledališča (npr. EG Glej, *Pogovor v maternici koroške Slovenke*, 1974, scenografija Meta Hočever).

Po drugi svetovni vojni je naša scenografija morala govoriti nov jezik. Pokoriti se je morala spremembam gledališkega občinstva, ki ga je sedaj v večji meri zastopal delavski razred, in novemu uradnemu političnemu stilu likovne umetnosti, to je socrealizmu. Tako so leta 1948 pomembnejši gledališki delavci na enem od sestankov sklenili, da mora tudi scenografija spregovoriti v novem, politično zaželenem jeziku, to je v t. i. plastični scenografiji (Kocjančič 2018, 16–20). Scenografija Viktorja Molke za Musorgskega opero *Soročinski sejem* (premiera 21. 1. 1949, režija H. Leskovšek, Opera SNG v Ljubljani) je prav zaradi inovativne plastične oblike leta 1949 prejela Prešernovo nagrado.

Ko se je v drugi polovici 50. let zaključilo obdobje socrealizma, je tudi scenografski jezik doživel preporod. Novosti je nakazovala že estetika eksperimentalnih odrov, pa čeprav sta bila tu glavni vodili beseda in govor. Scenografija je bila, ne glede na vso ustvarjalno vnemo mladih likovnikov-scenografov, vendarle v drugem planu. Bila je spremljevalka odrskega govora in opora igralcu, da se je v novih tipih gledališkega prostora, kot je bil na primer oder v krogu, lažje orientiral in občutil njegove nevidne meje. Scenografija se je dokončno otrešla dvodimenzionalnosti. Začela je uporabljati jezik umetne obrti – odrskega pohištva, kiparskih skulptur in semantičnih znakov (npr. heraldičnih emblemov, simbolično predelanih visečih elementov), ki so v stilu *arte povera*² oziroma 'revne umetnosti' nosili publiki dodatna sporočila in s tem bogatili predstave. Scenografski jezik se je iz slikarskega selil v jezik kiparstva, arhitekture in umetne obrti.

Minimalizem scenografskega jezika, ki so ga rodili eksperimentalni odri, se je v 60. letih 20. stoletja selil na poklicne odre. Manj je več, je bila tedaj tradicionalna scenografska govorica (Šedlbauer 2013: 88), ki je nagovarjala občinstvo prek semantičnih znakov. Tako je na primer režiser in scenograf Mile Korun pri svojih predstavah tudi prek simbolnih elementov in znakov, dodanih scenografiji, sporočal občinstvu kritiko

2 *Arte povera* je smer v likovni umetnosti, ki je po letu 1960 nastala v Italiji. Zanima jo fizična kakovost medija, ustvarja iz surovih, brezvrednih materialov, npr. papirja, prsti, grobih tkanin.

trenutnih (političnih) razmer (*Pobujšanje v dolini šentflorjanski, Za narodov blagor* idr.) (Inkret 2002: 13–77).

Scenografija je počasi utirala svojo jezikovno pot. Spremembam ni bilo mogoče uiti. Vizualne prakse so prek eksperimentalnih in alternativnih odrov s pomočjo novih tehnologij vedno bolj vstopale tudi v okolje poklicnih gledališč. Film, ki je bil še v času med obema vojnama tekmeč gledališču, je po drugi vojni začel s svojo estetiko in tehničnimi iznajdbami vplivati na vizualno podobo gledaliških predstav. V 70. letih 20. stoletja so film in filmske efekte kot del scenografskega jezika in režijski pripomoček uporabljala alternativna gledališča. Pri tem so povzemala nove tehnološke principe poliekranških pomnožitev igralske osebe (*Šarada ali Darja*, 1975, EG Glej) in trik, pri katerem živ igralec izstopi iz filmske kompozicije, ali pa se prek projekcije pojavi kot kopija, projicirana na projektorsko platno. Nov tehnološko-filmsko-scenografski jezik, ki sta si ga zamislila brata Emil in Alfred Radoh v sklopu t. i. Praške glasbene pomladi, predstavljene leta 1958 na razstavi Expo v Bruslju, je na naše scenografe vplival tudi prek scenografskih stvaritev češkega scenografa Josefa Svobode. Značilnost njegovega scenografskega jezika je bila premoč režijskih likovnih sestavin, vrhunška uporaba tehničnih možnosti, uporaba odrske svetlobe kot edinega scenografskega jezika, ki je pripeljal do t. i. avtonomnosti scenografije od drugih gledaliških zvrsti.

Uresničenje celostne umetnine: Meta Hočevar, režiserka, scenografka in kostumografka

V likovni umetnosti velja za prelomni trenutek spremembe likovnega jezika razstava Tomaža Brejca o sodobnem slovenskem slikarstvu Toma Podgornika, Tuga Šušnika in Andraža Šalamuna v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1976. Umetniki so na njej predstavili slikarstvo, naslonjeno na ameriško abstraktno umetnost, kjer je bila površina le še pokrita z barvnimi nanosi in je bila vsaka točka na platnu enakovredna drugi. Medij je postal lastna vsebina. Iz te raziskovalne in intimistične faze so se umetniki 80. let obrnili vase. Nastajale so t. i. »individualne mitologije«, s katerimi se je vsak posamezni avtor predstavil kot svojevrstna estetska enigma z lastno ikonografijo, ki jo je moral gledalec spoznati globlje kot samo prek ustvarjenega dela, da je lahko popolnoma dojel bistvo ustvarjenega. Hkrati so tovrstne umetnine gledalcu puščale odprto pot za razmislek in za lastno interpretacijo umetnine.

Na spremembe v likovnem svetu so se odzvali tudi scenografi in začeli govoriti v novem jeziku. Med vodilnimi predstavniki je bila scenografka Meta Hočevar, ki je svoj scenografski jezik utemeljila na dramaturgiji prostora, na popolnem raziskovanju odrskega prostora kot »ambientalnega laboratorija«, kot likovno-arhitekturno in s svetlobo oblikovanega gibljivega okolja. Kot režiserka, scenografka in kostumografka

je predstave oblikovala v celostno umetnino, kjer so bili režija, dramaturgija, kostumografija in scenografija enakovredni partnerji, podrejeni celoviti predstavitvi zamišljene podobe predstave, ki je izhajala iz dejanja »misliti prostor« (Toporišič 2020: 99–100). Meta Hočevar je bila tudi tista, ki je na naših odrih spet začela uporabljati premične odrske naprave in gibljive scenske elemente. Z lastno scenografsko poetiko je postopoma uveljavila vlogo scenografa kot kreatorja prostora, ki je enakovreden in v močnem dialogu z drugimi ustvarjalci predstave ter vizualno podobo postavila pred moč besede oziroma kot je pojasnila sama:

Ne strinjam se s trditvijo, da je bila najprej beseda; najprej je bila tema, potem se je nekaj videlo. Potem, čez dolgo časa, je prišla beseda. In mislim, da je postopek v teatru ravno tak. Režiser zmeraj najprej vidi, potem sliši. Potem poišče besedo. (Toporišič 2020: 104)

Zmaga vizualnega

Ob prelomu tisočletja je scenografski jezik postopoma dobival vse večjo vlogo (Pavis 1997: 540) ter celo preglasil režijo in dramaturgijo. V gledališko okolje so vstopile sodobne umetnostne prakse, ki so se kazale v formah spektakla, hepeninga, performansov, multimedijskega gledališča, v uprizoritvah predstav v heterotipičnih prostorih, v ambientalnem gledališču, v postavitvi scenografije na osnovi lastne ikonografije (osebne mitologije), kot dialog s preteklimi historičnimi avantgardami (*Gledališče sester Scipion Nasice*, Dragan Živadinov) ali kot dialog s preteklimi scenografskimi in gledališkimi uspešnicami (Meta Hočevar) ter v želji po postavitvi gledališča kot celostne umetnine oziroma totalnega spektakla (scenografka in režiserka Meta Hočevar, uprizoritve Tomaža Pandurja s scenografom Markom Japljem). Impulzi novega gledališkega jezika, temelječega na moči vizualnega, so v naša gledališča prišli iz tujine, tudi pod vplivi gledališča *Laterna magica* Josefa Svobode. Svoboda je scenografski jezik utemeljil na izrazni moči svetlobe: »Od vseh tehničnih možnosti, ki jih bo dvajseto stoletje imelo na razpolago, lahko ravno svetloba ponudi gledališču novo dimenzijo.« (Ptáčkova 2008: 15)

Tako se je v tem času pri nas razvilo več scenografskih jezikov, ki so položili temelje sodobni scenografiji. *Gledališče sester Scipion Nasice* režiserja Dragana Živadinova je v retrogradističnem dogodku *Krst pod Triglavom* (6. 2. 1986, režija D. Živadinov) na odru Gallusove dvorane Cankarjevega doma v Ljubljani vpeljalo scenografski jezik gledališča podob. Osnovna namera pri uprizoritvi *Krsta* je bila »vizualizirati trenutek prekrstitve iz mimetične v abstraktno organizacijo in artikulacijo prostora« (Čufer 2002: 20). Zato so ustvarjalci natančno preštudirali simbolno pomembne podobe zgodovine likovne umetnosti in scenografije. Izbrane motive so vključili v predstavo kot prevedene, replicirane in kopirane ikone avantgardne likovne umetnosti. Vrhunec

uprizoritve je bil prizor, ko se v Appiev *Posvečeni gozd* spusti abstraktni gozd Kandinskega. Ob tem pa so glede na navezavo uprizoritve *Krsta* na besedilo *Krsta pri Savici* s Prešernovim časom romantike povezali še dve likovni podobi: znamenito romantično podobo nemškega slikarja Casparja Davida Friedricha *Popotnik nad zamegljeno puščavo* (1918) in scensko skico Appie za Wagnerjevo opero *Valkira* (1892). Med scenografske podobe so bili uvrščeni tudi prerisi slovenske gledališke avantgarde (na primer Stepančičev scenski osnutek za *Črne maske* (1929)), saj so želeli na njihovih temeljih uveljaviti novo avantgardno umetnost. Pri predstavi je bil spremenjen odnos med režijo, scenografijo in igralcem. Vizualni jezik je prevladal nad drugimi. Razosebljen igralec je postal del scenografije, del vizualnega sveta. Njegova vloga je bila enakovredna menjavi scenografskih elementov na odru, migotanju svetlobe (prvič laserske) in hrumenju glasbe. *Krst* je bil celostna umetnina, ki je temeljila na slikovitosti in avdiovizualnih efekti.

Sočasno je nov scenografski jezik snoval tudi akademski slikar in režiser Vlado Repnik v predstavah *Gledališke skupine Helios* (delujoča med 1988 in 1994). Že prva predstava, imenovana *Helios* (19. 2. 1988, režija B. Jablanovec in V. Repnik), uprizorjena v produkciji študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v ljubljanskem Cankarjevem domu, je nakazala nova iskanja v dramaturgiji in scenografiji ter v njunem medsebojnem sodelovanju. Nova scenografska govorica je temeljila na ambientalnem gledališču, v katerem so vzniknile scenografske postavitve kot »optično in pomensko učinkujoča opazovalna interakcija med izvajalci in gledalci« (Predan 1996: 144). Hkrati z ozadjem dramskega prizora se je spreminjala tudi oblika prostora. Klasično dramaturgijo je zamenjala dramaturgija vizualnega. Pri predstavi *Brigade lepote* (24. 2. 1990, režija in scena V. Repnik) je scenografski jezik temeljil na razmišljanju o gledališkem prostoru kot večdimenzionalni formi. Zato je Repnik med predstavo spodmaknil celo gledališka tla, ki so bila do tedaj samoumevna igralna površina.

Najbližje popolnemu scenografskemu svetlobnemu kanonu pa je bilo gledališče podob režiserja Tomaža Pandurja in scenografa Marka Japlja. Pri Goethejevem *Faustu* (24. 1. 1990, Drama SNG Maribor) sta združila režijo, igro, scenografijo spektakla, glasbo in svetlobo v ubrano celoto. Pandur je svet Fausta videl v slikah in ga z njimi tudi upodobil. Za scenske efekte je uporabil ogenj, vodo, dež, umetno meglo in pirotehnična sredstva. Kritika je pohvalila prav mojstrsko uporabo svetlobe (Inkret 2000: 68). Scenografijo *Hamleta* (7. 12. 1990, Drama SNG Maribor) je Pandur zamislil kot »raz-stavo sveta«. Uprizoritev se je začela z vizualnim spektaklom; ognjemetom pred gledališčem. Sledile so posamezne epizode besedila, uprizorjene s spektakelsko mašinerijo. Igra, kostumi, scenografija, svetlobni in zvočni odrski efekti ter avdiovizualni spoti so imeli ekspresivni, kolažni učinek. Tovrstno spektakelsko scenografijo, v katero je bilo vključeno vse od tehničnih gledaliških strojev do sodobnih reflektorskih zmogljivosti in avdiovizualnih medijev ter pirotehniko, je Pandur nadgradil v totalne

spektakle. Njegov scenografski jezik je postal kalejdoskop gledališča podob, kjer je vse podvrženo vizualnim efektom, povezanim z vsebino in idejo avtorske stvaritve.

Zanimivo scenografsko govorico je prinesla uprizoritev *Na tvojem mestu* (20. 4. 1990, *You the city*, EG Glej), ki jo je napisala in režirala gostujoča umetnica Fiona Templeton. V njej se je odmaknila od grajenja scenografije na vizualni in spektakelski govorici svetlobe in svetlobnih efektov. Nakazala je razvoj gledališkega preformansa v heterotopičnih prostorih, kjer različna izbira prizorišč ponuja estetsko, vzdušno in simbolno vrednost predstave. Prostor je tisti, ki nudi vzdušje in daje težo predstavi. Performans se je za vsakega gledalca začel ob svojem času. Z ekipo igralcev je gledalec popotoval po različnih mestnih prizoriščih (prostorih stavb, hotelskih sobah, ulicah, avtomobilih in trgih). Ob vsakem novem prizorišču je bil kot aktivni udeleženec predstave deležen tudi atmosfere urbanega prostora, izkušnje, ki je v klasični gledališki dvorani ni mogoče doseči. Scenografski jezik je postal posebna atmosfera urbanega prostora (Smasek 2017: 336).

Na novo umetnostno, stilno govorico vedno vpliva tehnološki napredek, ki gre trenutno v smeri raziskovanja vesolja. Leta 1990 je Dragan Živadinov ustanovil *Kozmokinetični kabinet Noordung* (projekt bo trajal do leta 2045) in se usmeril v gledališko-umetniško-scensko raziskovanje postgravitacijske umetnosti. Živadinov je osnoval scenografski jezik, ki ni več podrejen zakonitostim zemeljske gravitacije, temveč vstopa v neznano vesolje, v za umetnost in gledališče nov breztežnostni prostor. V teh novih prostorih s pogoji breztežnosti bo v prihodnosti mogoče ustvarjati umetnost in scenografijo. Njegov cilj je abstraktno gledališče v gravitaciji nič in absolutni nič.

Zaključek

Pestrost scenografskega jezika, ki je bil dolgo časa v podrejenem položaju ter je služil režiji, dramaturgiji in igri, se kaže skozi vso gledališko zgodovino. Šele sodobne gledališke in estetske performativne prakse pa so prvič postavile vprašanje glede scenografije kot vede, ki ruši meje med gledališčem in likovno umetnostjo ter oba pola umetnosti združuje v celoto. Scenografija ni več le neslišna prevajalka gledališkega, likovnega in arhitekturnega jezika v odrski prostor. Začela je govoriti v glasnem jeziku novih tehnologij in svetlobnih efektov. Svetloba, nekdanje del predstave, je v sodobnem gledališču prišla v ospredje. Uprizoritvene možnosti, ki jih ponujajo sodobni reflektorji, vezani na računalniške programe, so skoraj brezmejne. Karikirano lahko s svetlobnim zapisom reflektorjev ustvarimo samostojno gledališko zgodbo. A velikokrat se pokaže, da je tehnika mnogo bolj napredna od režiserjeve in scenografove pobude o vključitvi v uprizoritev. Tako se še vedno, tudi zaradi pomanjkanja finančnih sredstev, ki velikokrat okrnijo scensko podobo, zdi, da vizualno v gledališču ne bo moglo dokončno izriniti besede, ali kot je nekoč zapisal Mahnič:

Zelo hitro se namreč naveličamo svetlobnih učinkov, kostumov in umetnega premikanja po odru, celo zbegani postanemo ob vsem tem zunanjem blišču, če nas ne potegne za seboj moč iz notranjega in zunanjega položaja likov dramatično izdelanega dialoga. (1971: 83)

Literatura

- ČUFER, Eda, 2002: Atletika očesa. Krst pod Triglavom – vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks. *Maska* 17/3–4. 15–25.
- HOČEVAR, Meta, 1998: *Prostori igre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- HOČEVAR, Meta, 2020: *Prostori mojega časa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- HUMAR, Marjeta, SUŠEC MICHIELI, Barbara, PODBEVŠEK, Katarina, LOKAR, Slavka (ur.), 2007: *Gledališki terminološki slovar*. ZRC SAZU.
- INKRET, Andrej, 2000: *Za Hekubo. Gledališka poročila 1987–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- INKRET, Andrej, 2002: Korun & Cankar. Vasja Predan in Ivo Svetina (ur.): *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 13–76.
- KOCJANČIČ, Ana, 2018: *Prostor v prostoru. Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991. II. del*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut.
- KORUZA, Jože, 1982: Levstikov Juntez kot gledališki in jezikovni eksperiment. *Jezik in slovstvo* 27/6. 177–181.
- MAHNIČ, Mirko, 1971: *Upanje*. Maribor: Založba Obzorja.
- MORAVEC, Dušan, 1968: Pet pisem Slavka Gruma. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 4/11. 82–90.
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- PREDAN, Vasja, 1996: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- PTÁČKOVA, Věra, 2008: Josef Svoboda. Ivo Svetina (ur.): *Čarovnik odrskega prostora Josef Svoboda (1920–2002)*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 13–47.
- SMASEK, Lojze, 2017: Na tvojem mestu. Ana Perne (ur.): *Post scriptum. Izbrane gledališke kritike*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. 336–337.
- STARE, Josip, 1868: O napravi gledišča. Josip Noll (ur.): *Priročna knjiga za glediške diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh*. Ljubljana: Dramatično društvo. 79–82.
- ŠEDLBAUER, Zvone, 2013: Niko Matul po spominu. Metka Dariš (ur.): *Niko Matul: filmska scenografija, retrospektiva filmov in razstava*. Ljubljana: Slovenska kinoteka. 87–93.

- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2020: Misliti prostor onstran scenografije. Meta Hočevar. *Prostori igre. (Druga, dopolnjena izdaja)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 99–111.
- ŽIVADINOV, Dragan, 2019: *Nič več meščanskih dram in kraljevskih kronik, le še družbeno obrobje in vojni rovi*: <https://www.portalplus.si/3184/na-kratko-in-brapavo/> (Dostop: 24. 8. 2021).