

Preplet scenskih postavitev in ponovne uporabe na nekaj primerih recikliranja v scenografiji na slovenskih odrih

SLOVENSKA SCENOGRAFIJA IN PONOVNUPORABA NJENIH GRADNIKOV

Slovensko gledališče je od svojih začetkov nagnjeno k recikliranju starih scenskih elementov in opreme. Tako na primer že prvi ohranjen zapis o oblikovanju odrskega prostora pri nas, ki sodi v drugo polovico 19. stoletja za scenski fundus novega (diletantskega) gledališča, predlaga nakup že narejenih scenskih prostorov (viteška dvorana, bogata sobana, navadna soba, park) in prav tako v izogib visokim stroškom in neprenehnemu kupovanju novega, predlaga predelavo starega scenskega inventarja (Stare, 1868, 81). Podobno razmišljanje najdemo pri ohranjenih zapisih ob ponovni ustanovitvi Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani po prvi svetovni vojni (Moravec, 1972, 14). Kot piše režiser Hinko Nučič (1883–1970) so tedaj pri predstavah še vedno uporabljali del predvojnega gledališkega fundusa, ki je nastajal od leta 1892 naprej, ko je bilo zgrajeno Deželno gledališče v Ljubljani, današnja Operna hiša (Nučič, 1960, 98). Večino v skladišču ohranjenih predmetov so morali obnoviti in preslikati, saj jih je med vojno načela vlaga. Kulise so začele trohneti, napadle so jih tudi miši in podgane (Kocjančič, 2018 (I), 56). Tako obnovljen ostanek bogatega predvojnega fundusa kulisnih interjerjev in eksterierov (dvoran, salonov, kmečke sobe, prospektov) so ponovno uporabili za različne uprizoritve obdobja med obema vojnama. Obnavljanje in preslikovanje kulisnega inventarja je torej ostal pogost pojav tudi v času med obema vojnama, v katerem je bila sicer ustvarjena tudi bogata dediščina modernih in avantgardnih scenografij. Težnja po ponovni uporabi starih scenskih postavitev se je (zanimivo) pojavila sočasno in vzporedno s tendencami naših gledaliških ustvarjalcev po praznem odru in odrskem prostoru, opremljenem le z zavesami, kar je bila v večji meri posledica pomanjkanja finančnih sredstev za scensko opremo novih uprizoritev (prav tam, 132).

Tudi za čas po drugi svetovni vojni še velja, da se vsaj delno še ohranja način ponovne uporabe starih scenskih elementov, hkrati pa na novo tudi uporaba rabljenih predmetov iz vsakdanjega življenja ali odpadnih kosov iz

smetišč. Ponovna uporaba teh predmetov (tudi v smislu ready-made), njihova predelava (sprememba oblike, funkcije) za namen koncepta scenografske celote je rezultat mlajše, povojne generacije scenografov, ki kaže na želje po eksperimentu in inovativnosti ustvarjalcev. V nekaterih primerih so predmeti najdeni na odpadku, kot bomo videli, postali celo nadomestek za odrska tla (*Potepuhi*).¹

Iz zgodovine našega gledališča poznamo tudi primere, ko so scenografi uporabili vsakdanje predmete (na primer opuščena vagona vlaka) za stvaritev novega performativnega prostora (*Zenit – Dramski observatorij*)² in tudi uporabo posamičnih kosov starih scenskih postavitvev za oblikovanje razstavnega prostora (na primer ponovna uporaba konstrukcije iz uprizoritve Delibesove *Coppelle na Montmartru*)³ za scenografsko razstavo *Prostor v prostoru* (2019) v Narodni galeriji v Ljubljani. Tako se torej recikliranje tudi v naši scenografiji (hote ali nehote) nanaša na prakso ponovne uporabe materialov in virov pri oblikovanju, konstrukcij in dekoracij gledaliških scen ter predstav ter celo preseže gledališki prostor, včasih tudi gledališko produkcijo oziroma se seli v drugačne tipe prizorišč (tudi razstavne prostore galerij ali na prosto).

PROBLEMATIKA PONOVNE UPORABE STARIH KOSOV PRI SCENSKIH POSTAVITVAH

Recikliranje v scenografiji se v naši gledališki zgodovini v praksi najbolj pogosto kaže v isti uporabi scenskega elementa (tudi konstrukcije) v eni izmed naslednjih predstav, v obnovi in predelavi scenskih elementov (tudi konstrukcij) za drugo predstavo ali za drugačen uprizoritven koncept (na primer seljenje iste uprizoritve iz gledališke stavbe na prosto ali v drugo gledališče, na oder drugačnih dimenzij), v predelavi oziroma vnovični uporabi materiala, iz katerega je bil sestavljen scenski element, rekvizit ali konstrukcija, ter v ponovni postavitvi (uporabi) celotne scenske zamisli v drugačnem režijskem konceptu po istem besedilu ali po popolnoma drugačni tekstovni osnovi. Že v zgodnjih fazah gledališke scenografije so bili ponovne uporabe pri številnih predstavah deležni scenski elementi, kot

¹ *Potepuhi* Jureta Obrškega so bili premierno uprizorjeni v režiji Iztoka Toryja v okviru Eksperimentalnega gledališča Glej Ljubljana v kletnih prostorih Moderne galerije v Ljubljani, 13. 4. 1976. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

² *Zenit-Dramski observatorij* je bil skupni projekt Slovenskega mladinskega gledališča in kozmokinetičnega gledališča *Rdeči pilot* (po drami Thomasa Stearnsa Eliota *Umor v katedrali*) v režiji Dragana Živadinova. Predstavo so uprizorili v zapuščenem železniškem vagonu na železniški postaji v Ljubljani, 6. 12. 1988. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

³ *Balet Coppelia na Montmartru* so v režiji Yourija Vámos na odru Slovenskega narodnega gledališča Opera in balet premierno uprizorili, 13. 11. 1997. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

na primer stopnice, različni praktikabli, prospekti in zavese. Seveda pa je tu treba dodati, da je gledališka uprizoritev tudi konceptualna sestavljanka več različnih gledaliških zvrsti in da lahko na primer že samo drugačen koncept osvetlitve ali pa izbire glasbe oziroma zvočnih učinkov enaki scenski postavitvi doda novo oziroma drugačno estetsko vrednost in simbolni pomen.

Med zanimive paradokse gledališča sodi prav recikliranje scenskih postavitev, saj scenografijo v nasprotju z drugo gledališko prakso postavlja v polje skorajšnje »nemrljivosti«. ⁴ Za gledališče je namreč znano, da: »gledališki dogodek vedno znova umira in da se pravzaprav ne povrne več v enaki obliki v enakem učinku«. (Kocjančič, 1980, 59) Pravzaprav se uprizoritveni koncept neke predstave konča, ko se konča njena zadnja ponovitev. Ostanajo le zapisi v kritikah, spomini, scenski elementi in kostumi, v zadnjem času to »umrljivost« gledališča oziroma predstave rešujejo videoposnetki. A kljub temu je uprizoritev dela enkrat in neponovljiv dogodek (atmosfera tega še tako dober videoposnetek ne more obuditi nazaj). Že repriza, ki se sicer drži zadanih režijskih okvirov, saj je odvisna od več akterjev, predvsem pa od delno vseeno spontanega gibanja in interpretiranja igralcev v odrskem prostoru, ne ponovi duha premiere. Ko ugasnejo luči, v resnici ostane malo, predvsem (obnovljivi) elementi razstavljene scenske postavitve, odrska oprema (pohištvo), rekviziti in pa scenska ideja s postavitvijo, največkrat ohranjena na scenskih osnutkih in načrtih ter zapisana v režijskih knjigah. Scenska postavitve je torej ena od tistih gledaliških stvaritev, ki ji je v polju minljivosti dana možnost delne ali celotne reciklaže.

Pa vendar pri obnovi tako scenskih elementov, še bolj pa pri postavitvi iste scenske zamisli za drugo predstavo, nastaja nekaj pomembnih vprašanj o njeni estetski vrednosti. Ta je seveda odvisna od uspešne predelave in pravilne umestitve v koncept režije. Estetsko nemoteča je na primer popolna predelava nekega prej rabljenega scenskega elementa, kosa, ali posameznega materiala za scensko postavitev nove predstave. Vprašanje pa je, kako na primer se »obnaša« ista scenska postavitve v drugi predstavi. Iz slovenske scenografske zgodovine poznamo nekaj primerov takšnih ponovitev in ena izmed najbolj zanimivih je ekspresionistična scenska postavitve Čapkove *Stvar Makropulos* (20. 12. 1928, režija O. Šest) (Slika 1) na odru ljubljanskega Narodnega gledališča Drama. Iz ohranjenih fotografij je namreč razvidno, da je scenograf Ivan Vavpotič (1877–1943) pri Čapkovem delu uporabil enako scensko postavitev, kot so jo premierno na istem odru že leta 1922. Iz fundusa je namreč vzel poslikane kulise Tolstojevega *Živega*

⁴ Koncept scenske postavitve je velikokrat »neumrljiv« oziroma se ohrani, saj so ohranjeni podrobni načrt z zapisi in scenski osnutki ter fotografije različnih prizorišč, po katerih bi se dalo marsikatero scensko postavitev rekonstruirati na novo.

mrtveca (25. 10. 1922, režija P. Golia) (Slika 2) (Slivnik, 1980, 142). Tovrstna odločitev scenografa za prenos scene za novo uprizoritev po drugem besedilu je kazala predvsem na pomanjkanje finančnih sredstev za novo inscenacijo in pa hkrati tudi na brezbržje oziroma nekakšno režijsko zavedno zanemarjanje pomena koncepta scenografije kot pomoči režijskemu konceptu v zgodnjih dvajsetih letih 20. stoletja. A kljub temu, da je Vavpotič ponovno uporabil iste kulise, vemo, da je v odrski prostor vnesel nov koncept scenske postavitve. Z vegetabilnimi motivi poslikane kulise je v odrski prostor postavil drugače, bližje k rampi oziroma k avditoriju, tako, da so gledalci lahko videli prek njihovih različno visokih vrhov v odrsko ozadje. Scensko postavitve s starimi elementi je spremenil dovolj, da je kritika v njej videla novo ekspresionistično estetiko (Koblar, 1964, 314).



Slika 1: K. Čapek: *Stvar Makropulos*, Drama Narodnega gledališča v Ljubljani (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: J. Pogačnik)



Slika 2: L. N. Tolstoj: *Živi mrtvec*, Drama Narodnega gledališča v Ljubljani (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: NN)

Ostaja še vprašanje, kako se je na tako prenovljeno, že videno scenografijo, odzvalo občinstvo, kar pa se v virih ni ohranilo. Posplošimo lahko, da si je marsikateri gledalec najverjetneje (tako, kot se dogaja tudi še danes) zapomnil najbolj poudarjene, že videne scenske elemente, ki so bili nato uporabljeni v naslednji predstavi. Vsekakor je problematika gledalčevega spomina sicer širša in bi jo bilo treba še podrobneje znanstveno preučiti. Pa vendar v primeru časa med obema vojnama velja, da občinstvo ni prav navdušeno spremljalo vsake nove scenske domislice, še posebej, če je bila ta obrnjena v nove likovne modernizme (Kocjančič, 2018 (I), 84).

PRIMERI PONOVNE UPORABE STARIH KOSOV V SLOVENSKI SCENOGRAFIJI

Za obdobje med obema vojnama je torej veljalo, da so večinoma obnovili scenske postavitve ali vsaj delno scenske elemente zaradi pomanjkanja finančnih sredstev za novo sceno.⁵ Hkrati pa na razpolago tudi vedno niso imeli vsega materiala. Torej niso mislili na ohranjanje okolja, pa čeprav je bilo ravno tako ustaljeno ravnanje več kot koristno. Scenske zasnove večinoma niso končale na odpadu in nekaj primerkov še danes hranijo skladišča slovenskih gledališč.

Podobna ponovna uporaba in predelava je veljala tudi za kostume. Iz spominov igralk vemo, da so same krojile in predelovale lastna oblačila, v katerih so nato igrale v predstavah.⁶ Tudi pri postavitvi prve avantgardne predstave na odru ljubljanske Drame, Čapkovega R.U.R. (4. 10. 1922, režija O. Šest, scenografija V. Skrušny), opremljene z elementi v stilu Bauhauusa in v barvah De Stijla, se je kljub novi scenografiji, vseeno kazalo pomanjkanje denarja prav za kostume. Igralci so bili oblečeni v delavska oblačila, ki so bila narejena kar iz navadne jute. To je ustvarilo težavo pri samem poteku uprizoritve. Oljne barve, ki so bile nanesene neposredno na juto, kar brez grunda, so se zaradi toplote teles igralcev in njihovega nenehnega gibanja začele med predstavo luščiti.⁷

Tudi kasneje so režiserji in scenografi vedno pazili, da so bile scenografije sicer izvirne, a niso povzročale preveč finančnih težav. Zato so pogosto reciklirali stare predmete in scenske elemente iz obstoječega arhiva – fundusa, pa tudi obnavljali vsakdanje predmete, najdene v okolici ali na smetiščih.

Ferdo Delak (1905–1968) je dal na primer za scenografijo avtorsko predelanega Cankarjevega besedila *Hlapca Jerneja in njegove pravice* (23. 5. 1932, Delavski oder Svoboda, Ljubljana)⁸ po osnutkih Ljuba Ravnikarja (1905–1973) izdelati dvanajst diapozitivov za projekcijo ozadja. Uporabljal je skioptikon, v katerega so bila ustavljena z Ravnikarjevi motivi poslikana stekelca. Ista stekelca je nato uporabljal pri številnih ponovitvah predstave, delno tudi pri uprizoritvi avtoriziranega Reimann – Brodovega besedila *Švejka* (1932) na Delavskem odru Svoboda v Ljubljani ter v novo uprizorjenem *Hlapcu Jerneju* na odru Slovenskega gledališča v Trstu

⁵ Tudi fotografije stare ljubljanske gledališke kulisarne kažejo, da je v scenski delavnici vedno stalo nekaj že prej uporabljenih scenskih elementov, ki so čakali na predelavo, popravke in nato vnovično uporabo (Kocjančič, 2018 (I), 180).

⁶ Kot piše Slivnik je bil režiser in igralec Anton Cerar Danilo (1858–1947) naš »prvi profesionalni kostumograf«. Hranjeni računi pa kažejo, da si je ljubljansko Narodno gledališče pri njem sposojalo kostume za številne drame in opere (Slivnik, 1986, 126).

⁷ Slovenski narod, 15. 10. 1922: R.U.R. II., 4.

⁸ Predstava je bila premierno uprizorjena na odru SNG Opera Ljubljana.

(Kocjančič, 2018 (II), 48). Slovensko gledališče v Trstu je Delak leta 1945 otvoril prav s priredbo te predstave iz tridesetih let 20. stoletja v isti scenografiji, a z drugimi igralci. Ponovil je torej estetiko avantgardne scenografije, nastale v okviru Delavskega odra Svoboda v Ljubljani, in z njo prenesel tedanje avantgardne ideje v čas po drugi svetovni vojni.

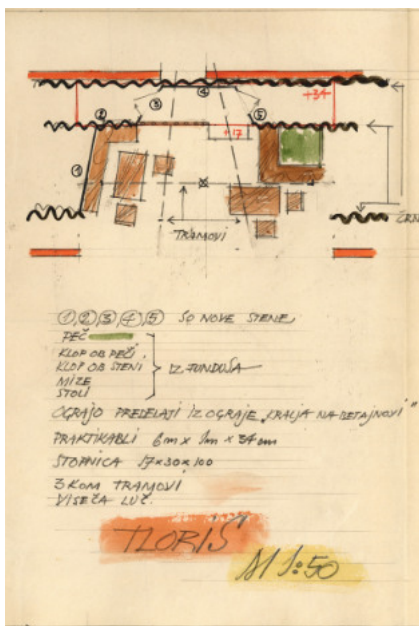
Prav po drugi svetovni vojni pa srečamo nove koncepte reciklaže v scenografiji. Najbolj se koncept ponovne uporabe odvrženih in pozabljenih vsakdanjih predmetov kaže v delu scenografa in arhitekta Nika Matula (1928–1988). Matul je bil tudi sicer izmed vseh tedaj delujočih scenografov najbolj samosvoj v gradnji odrskega prostora in scene, prav zaradi vključevanja recikliranih vsakdanjih predmetov. Znano je bilo, da je rad iskal primerne kose in predmete za svoje gledališke in filmske scenografije na odpadkih in v smeteh. Iz številnih zapisov na ohranjenih načrtih njegovih predstav je razvidno, da je tehničnemu osebju večkrat iznajdljivo predlagal tudi vnovično uporabo kosov, predmetov ali materialov iz svojih starih scenografij. Na scenskem načrtu za uprizoritev Finžgarjeve *Naše krvi* (1953, Gledališče Postojna) (Slika 3) so tako ohranjena Matulova navodila tehničnemu osebju: »...ograjo predelati iz ograje »Kralja na Betajnovi!«⁹ Ograjo iz scenografije *Kralja na Betajnovi* (3. 10. 1952, Gledališče Postojna) je torej nameraval predelano ponovno uporabiti pri uprizoritvi *Naše krvi*. Prav tako se vnovična uporaba predmetov kaže na scenskih osnutkih za Williamsovo delo *Orfej se spušča* (15. 5. 1960, režija: F. Jamnik, SNG Drama Ljubljana) (Slika 4) ali za Gibsonovo delo *Dva na gugalnici* (9. 6. 1965, režija: Ž. Petan, SNG Drama Ljubljana) (Slika 5), kjer je prav z njimi ustvaril bolj realnemu podoben interier. Predmetom je celo spreminjal namembnost tako, da je na primer pri scenski postavitvi za Klabundov *Krog s kredo* (25. 12. 1952, režija H. Košak, Gledališče Koper) dal iz starih rjuh izdelati zastave.¹⁰

Podobno je ravnal pri izdelovanju scenskih maket. Tudi maketa za Ardenovo igro *Živite kot svinje* (13. 1. 1976, režija Z. Šedlbauer, SNG Drama Ljubljana) (Slika 6) kaže Matulovo ljubezen do recikliranja odpadkov. Predmeti stanovanja so zgrajeni iz različnih zavrženih kosov in drobcov, na primer iz odpadnih lesenih deščic, različnih pokrovčkov barvnih in drugih tub. Na ta način je oblikoval majhen televizor. Zaslon je narejen iz lepenke. Za hrbtno izstopajočo stran, tako značilno za stare televizorje, pa je uporabil črn pokrovček tube. Prav tako je uporabil odpadni tekstil za krpe in tapete.

Scenskim zasnovam je torej dodajal že prej uporabljene predmete in jim na odru kot predelane samostojne kose ali kot del scenskih elementov vdihoval novo življenje. Od blizu je vse delovalo kot velik kolaž barvitih predmetov iz resničnega življenja, na daleč pa ustvarjalo iluzijo različnih prizorišč. Njegova prizorišča so delovala prav zaradi tega tudi izredno dinamično.

⁹ Hrani ga SLOGI–Gledališki muzej v Ljubljani

¹⁰ Načrte za scensko postavitev predstave hrani SLOGI–Gledališki muzej Ljubljana.



3.



4.



5.

Slika 3: F. S. Finžgar: *Naša kri*, Gledališče Postojna (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Slika 4: T. Williams: *Orfej se spušča*, SNG Drama Ljubljana (SLOGI–Slovenski gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Slika 5: W. Gibson: *Dva na gugalnici*, SNG Drama Ljubljana (SLOGI–Slovenski gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Slika 6: J. Arden: *Živite kot svinje*, SNG Drama Ljubljana (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: Martin Dornik)

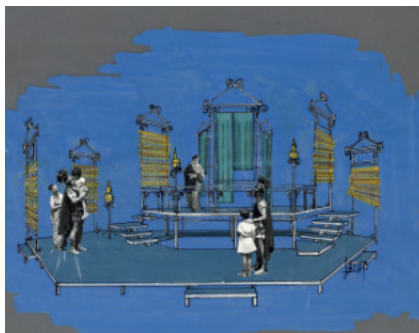


6.

In prav tako je Matul rad izdeloval v tehniki kolaža tudi scenske osnutke. Drugi scenografi so jih v tistem času še risali, on pa je v risana odrska prizorišča lepil različne izrezke iz revij in časopisov, predvsem pa izrezke znanih tujih filmskih igralcev (npr. na scenskem osnutku za *Amfitrion 38*) (Slika 7),¹¹ pa tudi popularnih disneyevskih junakov (npr. na

¹¹ Giraudouxovega *Amfitriona 38* so premierno v režiji Franceta Jamnika uprizorili v SNG Drama Ljubljana, 27. 9. 1969. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

scenskih osnutkih za *Janka in Metko*¹² in *Rdečo kapico* (Slika 8)),¹³ ki jih je izrezoval iz različnih filmskih in drugih revij. Na ta način je ustvarjal mimetični, konkretni, sodobni, prostorski svet in posebno užival v »atmosferah minljive, a barvite preteklosti« (Šedlbauer, 2013, 87).



Slika 7: J. Giraudoux: *Amfitrion 38*, SNG Drama Ljubljana (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: A. Ovsec)



Slika 8: D. Gorinšek: *Rdeča kapica*, SNG Drama Maribor (Ikonoteka SLOGI–Gledališki muzej, foto: A. Ovsec)

Matulova spontana odločitev za recikliranje in vnos vsakdanjih realističnih predmetov v odrski prostor je pomenila dodatno vrednost uprizoritvam tako v estetskem kot v pomenskem smislu (z realnimi predmeti je bil dodan realistični učinek).

Prve ideje o ekološkem ozaveščanju v scenografiji so se pri nas pojavile v predstavi Eksperimentalnega gledališča Glej v 70. letih 20. stoletja. Pod vplivi skupine OHO, najpomembnejše neoavtgardne konceptualistične umetniške likovne skupine pri nas (Nečimer, 73), so novoustanovljene gledališke skupine alternativnih gledališč, med njimi Gledališče Pekarna in Eksperimentalno gledališče Glej prevzele nastavke reizma, performansa, instalacij (Kocjančič, 2018 (II), 12). Tudi v gledališče so tako zašle ideje o reizmu, uporabi predmetov vsakdanje potrošnje, načela arte povera oziroma uporabe malovrednih, vsakdanjih materialov (opeke, zemlje, kopice sena) in ekološka ozaveščenost.

Ogledalo ljudem in njihovi skrbi za okolje je v scenografiji za Obrškove *Potepuhe*¹⁴ postavila Melita Vovk (1928–2020) (Slika 9). Koncept režije si je zamislil Iztok Tory (1947–2025). Gledališče Glej je imelo tedaj tudi večje institucionalne probleme, iskali so namreč prostor za uprizoritve, saj so svojega stalnega na Poljanski cest v Ljubljani leta 1975 izgubili. Tako so se

¹² Otroško priredbo *Janka in Metke* po predlogi Janka Modra in Igorja Ajdiča so premierno v režiji Franceta Jamnika uprizorili 23. 12. 1956. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

¹³ Otroško Gorinškovo priredbo *Rdeče kapice* so premierno v režiji Branka Gombača uprizorili v Drama SNG Maribor 11. 9. 1970. <https://veza.sigledal.org/> (10. 4. 2025)

¹⁴ Glej op. 1

že nekaj časa s predstavami selili po različnih prizoriščih (igrali so na primer v prostorih Gospodarskega razstavišča, v prostorih bara v kompleksu Hale Tivoli itd.). Za *Potepuhe* so dobili na razpolago kletne prostore Moderne galerije v Ljubljani. Hkrati s problematiko iskanja stalne dvorane za svoje predstave so se soočali tudi s pomanjkanjem finančnih sredstev za njihovo opremo. (Kocjančič, 2018 (II), 147)



Slika 9: J. Obrški: *Potepuhi*, EG Glej, Moderna galerija (Arhiv AGRFT, foto: Goran Schmidt)

Melita Vovk je scenografijo *Potepuhov* sestavila iz odpadnih gum tovarnjakov. Z gumami zasnovana odrska tla, ki so se višala kot velik kup nepreglednih smeti, je od prostora gledalcev ločevala le vrh. Kritik Smasek je scenografijo označil za »scensko smetišče« in zapisal:

»Pod nizkim, utesnjujočim stropom podolgovatega kletnega skladiščnega galerijskega prostora je v njegovo sredino Melita Vovk nagrmadila pester izbor odpadkov današnje civilizacije (izrabljene gume najrazličnejših formatov, odslužene cevi, rjaste dele železne postelje), na njih pa so lovili ravnotežje igralci.«¹⁵

Rabljene gume tovarnjakov so postale ena prvih gledaliških inštalacij, hkrati pa prva tovrstna gledališka postavitev v prostorih likovne galerije pri nas. Tudi v gledališkem smislu je bila scenografija zelo pomembna, saj so odpadni kupi gum v celoti nadomestili trdna tla igralcem pod nogami in tako nepredvidljivo vplivali tudi na njihovo gibanje in igro med predstavo. Vnovič uporabljeni, odvrženi predmeti so tako v funkciji tal celo postali aktivni del predstave, vzporeden z igralci. Z nepredvidljivimi premiki pod težo in koraki igralcev so vplivali na njihovo celotno igro. Občinstvo pa je sledilo dogajanju na obeh dolgih koncih tega velikega odpadnega kupa.

Ustvarjalna rešitev Vovkove z inovativno uporabo predmetov z odpada, ki so služili ne le za scensko prizorišče, temveč tudi za odrska tla in so ustvarili

¹⁵ Večer, 16. 4. 1976: Smasek, L. Slast, last in oblast., 6.

enega izmed prvih primerov medprostorja med galerijskim in gledališkim miljejem pri nas, je bila seveda scenografsko-režijska eksperimentalna ideja, ki pa je hkrati pokazala tudi na problematiko odpadkov, torej je skušala ozavestiti občinstvo o kopičenju smeti, pa čeprav je bila glavna zamisel povržena predvsem ideji gledališke inštalacije in reizma.

V predstavah *Gledališča Sester Scipion* in kasnejšega *Rdečega pilota* pa so bile ustvarjene scenografije, ki so gledališko prizorišče v celoti zgradile iz odpadkov oziroma v zapuščenih stvareh (na primer v vagonu). Zavrženim stvarjem so ustvarjalci s predelavo vdahnili nov pomen, zgradili nov prostor igre. Režiser Dragan Živadinov (1960–) je v avtorskem projektu *Zenit – Dramski observatorij*,¹⁶ ki ga je zasnoval s pripadniki t. i. kozmokinetičnega gledališča *Rdeči pilot* in igralci Slovenskega mladinskega gledališča, postavil prizorišče predstave v dva stara vagona na slepem železniškem tiru zraven ljubljanskega Navja. Gledališki performans je bil torej odigran v heterotopičnem prostoru. Eden izmed železniških vagonov je bil preoblečen v vesoljsko raketo, drugi je bil navaden živinski voz, v katerega so ob začetku predstave zaprli publiko in jo maltretirali s patetičnimi udarci po zunanjih stenah, pa tudi z različnimi zvoki, spominjajočimi na taborišča smrti med drugo svetovno vojno. Nato je lahko publika vstopila v dejansko gledališče, v drug vagon – raketo, kjer je potekala igra zgoraj, pod nizkim stropom (Lukan, 2017, 403). A tudi tu je šlo za eksperiment s poudarkom na retrogradnem konceptu in ne na ekologiji. Kljub temu pa je bila s ponovno uporabo dveh zapuščenih vagonov uresničena ideja o novem performativnem prostoru, ki ni bil več odvisen od gledališke stavbe.

Pregled zanimivejših rešitev recikliranja scenografije naj zaključim s primerom, ki je bil del mojega projekta, razstave pregleda slovenske scenografije v Narodni galeriji leta 2019, ko se je oblikovalec in scenograf Andrej Stražišar (1962–) odločil, da bo galerijski prostor oblikoval s pomočjo že uporabljenih scenskih konstrukcij, rekvizitov in predmetov. Tako so se ob razstavljenih scenskih osnutkih slovenske gledališke preteklosti kot oblikovalski dodatki in pomenske dopolnitve znašli scenska konstrukcija na ljubljanskem opernem odru uprizorjene Delibesove *Coppelia* na *Montmartru*,¹⁷ orožje iz predstave *Macbeth* (2. 11. 1997, SNG Drama Ljubljana), rekvizit velike mačke in nekaj starih reflektorjev. Ponovno uporabljeni scenski elementi, ki so stali kot nekakšni ready-made v galerijskem prostoru (mačka celo kot primer točke za tako imenovane fotografske »sebke« za obiskovalce) so bili hkrati postavljeni v novo vlogo skupnega razstavnega koncepta kot del nove galerijske scenske postavitve.

¹⁶ Glej op. 2.

¹⁷ Glej op. 3.

SKLEP

V razpravi smo se dotaknili več različnih praks vnovične uporabe starih predmetov ali celo smeti kot del scenografskega koncepta v gledališču. Spoznali smo, da je šlo v večini primerov predvsem za vnovično uporabo rabljenih predmetov bolj zaradi lastne iniciative po vnosu realizma v koncept predstave kot za ustvarjanje koncepta, povezanega z idejo ozaveščanja gledalcev o varovanju okolja. Pri scenografu Niku Matulu je šlo le za osebno strast po zbiranju starih, odvrženih predmetov in s tem za strast do vnovične uporabe in »vdahnjenja« novega življenja tem v odrskem prostoru, pri scenografiji Melite Vovk za *Potepuhe* za vnos postmodernističnega koncepta instalacije z vplivom na igralca in s tem za poskus šokiranja občinstva, hkrati pa za seljenje v drugo performativno okolje stran od gledališkega poslopja. Prav to je v scenografskem smislu nadgradila predstava *Zenit* Dragana Živadinova, ki je pokazala nove možnosti performativnega nastopanja in ustvarjanja v zapuščenih predmetih resničnega sveta, ki lahko postanejo celo gledališki prostor/stavba in hkrati pomembnejši del scenografije. Večinoma pa so predmete ponovno uporabili zaradi njihovega pomena v koncept režije in ne oziraje se na ekološka vprašanja.

Pri pregledu slovenske scenografije nisem našla primera predstave, kjer bi namensko uporabljali okolju prijazne materiale. Čeprav se v scenografijah postmoderne gledališča večkrat zgodi uporaba revnih predmetov, po principu arte povera. Tako je na primer že režiser in scenograf Ljubiša Ristić (1947–) pri projektu Ajshilovih *Peržanov* (9. 12. 1980, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana) tla kletne dvorane posul s sipkim peskom, kar je vplivalo tudi na druge ustvarjalce naše gledališke scenografije, da so začeli v svoje koncepte vključevati tudi prvinske materiale (tudi vodo, ogenj, seno ipd.) (Kocjančič, 2018 (II), 274).

Scenografski koncepti so bili pod vplivom sočasnih smernic in praks v likovni umetnosti usmerjeni predvsem v polje eksperimentalnega raziskovanja. V zgodnjih letih razvoja slovenske scenografije so vključevali obnovljene stare predmete predvsem za varčevanje s finančnimi sredstvi pri predstavah, kar tudi ni preveč motilo tedanjega občinstva. Včasih so preнове starih scenskih postavitev razvoju slovenske gledališke scenografije celo omogočile korak naprej, kot na primer v primeru ekspresionistične zasnove pri *Stvari Makropulos*.

Končni sklep bi torej bil, da so v preteklosti v gledališču ustvarjalci veliko reciklirali, a je šlo za drugačne razloge, kot jih skrb za okolje postavlja v razmislek danes; bolj za pomanjkanje denarja kot za ohranitev narave.

VIRI IN LITERATURA

- Beer, T. (2021): *Ecoscenography. An Introduction to Ecological Design for Performances*. Singapore: Palgrave Macmillian. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-981-16-7178-4#about-book-reviews> (10. 4. 2025).
- Koblar, F. (1964): *Dvajset let slovenske Drame I (1919–1930)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kocjančič, A. (2018): *Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991, I in II*. Ljubljana, Slovenski gledališki inštitut.
- Kocjančič, V. (1980): *O nekaterih problemih slovenske teatrologije. Pogovor ob knjigi Dušana Moravca Slovensko gledališče od vojne do vojne (prepis z magnetofonskega traku, intervju)*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 16, 34–35, 56–62.
- Lukan, B. (2017): *Ristić v Sloveniji. V: Orel, B. (ur.): Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika*. Slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 395–412.
- Moravec, D. (1972): *Novo gradivo o Govekarjevi vlogi v slovenskem gledališču*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 8, 19, 1–18.
- Nečimer, M. (2024): *Skupina OHO. V: Zgonik, N. (ur.): Slovenska umetnost od leta 1950 do 2010*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 73–77. <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL/catalog/view/694/1071/11052> (10. 4. 2025).
- Nučič, H. (1960): *Igralčeva kronika I*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Slivnik, F. (1980): *Nekaj o režiserjih, sceno- in kostumografih med obema vojnama*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 16, 34–35, 141–143.
- Slivnik, F. (1986): *Spomini na družino Danilovih*. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 22, 46–47, 112–129.
- Stare, J. (1868): *O napravi gledališča*. V: Nolli, J. (ur.): Priročna knjiga za glediške diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh. Ljubljana: Dramatično društvo, 79–82.
- Šedlbauer, Z. (2013): *Niko Matul po spominu. V: Dariš, M. (ur.): Niko Matul: filmska scenografija, retrospektiva filmov in razstava*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 87–93.
- Slovenski narod*. Ljubljana: Narodna tiskarna, 1868–1943.
- Večer. Maribor: Večer, 1952–.25.