

СЦЕНОГРАФИЈА КАО ПРЕВОД ТЕКСТА – ПРИМЕРИ ИЗ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ ПОЗОРИШНЕ СЦЕНОГРАФИЈЕ

Нинослава Р. ВИЋЕНТИЋ

Универзитет уметности у Београду,

Факултет примењених уметности – Одсек сценографија, Београд

Апстракт: Рад настаје с намером да допринесе расветљавању историје и утемељењу теорије српске сценографије, у вези са чим се разматра стваралаштво водећих сценографа друге половине XX века, чија је уметничка пракса обележила модернизацију српског позоришта и омогућила његово уклапање у актуелна европска и светска позоришна кретања. И поред значајне улоге које су имале у осавремењивању српског позоришта, сценографије Миленка Шербана, Миомира Денића, Душана Ристића и Владимира Маренића већ дуго нису добиле теоретску пажњу коју заслужују, па је ово прилика да се исправи неправда према уметности, позоришту и култури наше средине, а истовремено и повод да се развије истраживачко поље без кога историја и теорија српске примењене уметности остаје непотпуна. Управо захваљујући успешној и континуирано активној пракси ових уметника расте одговорност и слобода сценографије у естетском уобличавању сценских поставки у јединствене целине, па се она намеће као једна од доминантних компоненти сценског израза. На изабраним примерима уочљив је начин на који сценографија учествује у преводу дела у сценски простор. Како би се научно сагледала њена улога, сценографија се посматра са семолошког аспекта, као нови текст – знак сачињен од различитих визуелних односа и начина њиховог распрострањавања и комбиновања. Радам ће бити означене неке од њених могућности, карактеристика и функција, које ћемо показати користећи се историјском и теоријском методом, као и театролошким методом реконструкције позоришне представе.

Кључне речи: Сценографија, српско позориште, Миомир Денић, Миленко Шербан, Душан Ристић, Владимир Маренић

Српско позориште после Другог светског рата обележила је убрзана изградња, реконструкција и модернизација, а сценографија је, као дисциплина која је имала потенцијал да усвоји и изрази савремене позоришне и уметничке аспирације, у том процесу одиграла значајну улогу. Овај рад указује на сценографе чија је естетска одлучност, ликовна зрелост и занатска вештина омогућила, не само развој сценографије, већ је физички подржала осавремењивање целокупне позоришне уметности. Метод: Иако је научна и историјска грађа оскудна радам ће бити обухваћен преглед досадашњих

историјско-теоријских истраживања као и есејистичких промишљања везана за ову проблематику. Међутим, акценат нашег истраживања, (на чему ће се заснивати и допринос теорији и историји домаће сценографије) биће на анализи појединачних сценографских остварења која ћемо приказати методом реконструкције.

Током првих послератних година, у нашој средини, и даље се од сценографије и костимографије превасходно очекује да назначе епоху, време и место одвијања радње одређеног дела. Захваљујући истакнутим примењеним и позоришним уметницима овог периода, и њиховој посвећености постављеним циљевима, устаљене конвенције брзо почињу да се замењују освајањем нових слобода у дефинисању и примени модерног и оригиналног уметничког израза.

Миленко Шербан, Миомир Денић, Душан Ристић и Владимир Маренић, били су савременици, најистакнутији предводници нове уметности, који су својим плодним радом трајно обележили српско позориште, сликарство и уметничку педагогију друге половине XX века. Захваљујући њиховој смелој, вештој и континуирано успешној пракси сценографија се развија у зрелу уметничку област, компетентну да убедљиво и одговорно визуелно подржи и интерпретира дело.

Сви су своје стваралаштво започели пре Другог светског рата, радећи и учећи уз прве српске сценографе: Јована Бијелића (1884–1964), Станислава – Сташу Беложанског (1900–1992) и искусне руске уметнике који су у то време у Београду боравили, Владимира Загородњука (1889–1976), Владимира Жедринског (1899–1974) и Ананија Вербицког (1896–1974).

Иако је свако за себе био комплексна стваралачка личност јединственог сензибилитета, много тога имали су заједничког. Сви су, у односу на могућности, функције и естетску одговорност коју сценографија преузима у тумачењу текста, имали активно изражен став који су практично и континуирано преиспитивали. Међусобно су размењивали сазнања, и речју и делима, о њима приповедали публици и новим генерацијама позоришних уметника. Сваки понаособ, потписао је више стотина сценографија и велики број костимографија, за позориште, филм и телевизију, али уз активно стваралаштво у различитим медијима, никад нису запоставили ни свој ликовни израз, па је њихова уметност обележила и сликарство овог периода. Ограничени простором, овде ћемо указати на само једну до две сценографије по аутору, детаљ који ће послужити као пример начина на који сценографија одговара захтевима текста, сценског простора и саме поставке, али и сама пред њих почиње да поставља изазове, па тако процес стварања и примене простора за игру постаје двосмеран и интерактиван, а комуникација у њему интензивна и транспарентна.

Истовремено, ово је прилика да наведемо и примере успешне режисерско-сценографске сарадње, па ће радом бити поменути и режисери који су оставили најзначајнији траг у српском позоришту послератног периода: Матија – Мата Милошевић, Радомир – Раша Плаовић, Софија – Соја Јовановић, Арсеније – Арса Јовановић, Паоло Мађели. Јер тек када је сценограф приликом превода дела у сценски простор практично био подржан режијом, могао је да се ослободи, машта и користи сва расположива невербална средства, експериментише њиховим комбиновањем, превазилази устаљена правила и успоставља нова. Тада и тако су, захваљујући смелим (и оправданим) уметничким одлукама и репертоарским потезима, подршци управа позоришта и ентузијазму, енергичности, инспирацији и машти свих учесника у овом процесу, постављени темељи савременог српског позоришта.

МИЛЕНКО ШЕРБАН (1907–1979)

Истакнути уметник који је оставио неизбрисив траг у сценографији, сликарству и уметничкој педагогији. Сценографијом се активно бави од краја двадесетих година XX века, прво у Српском народ-

ном позоришту у Новом Саду, Народном позоришту Дунавске бановине, Уметничком позоришту и Народном позоришту у Београду, а од оснивања (1948) је стални члан београдског Југословенског драмског позоришта. Током живота реализовао је преко 140 позоришних сценографија, и извешан број сценографија за телевизијске драме и серије, па је у том погледу свакако један од пионира телевизијске сценографије. Сарадња са режисером Матом Милошевићем у Југословенском драмском позоришту, обележила је стваралаштво оба велика уметника. Њихова прва заједничка поставка Шериданове (Richard Brinsley Sheridan) *Школе отоварања* била је премијера која је отворила нову београдску сцену – Југословенско драмско позориште (1948). Сценографија је понудила слике којих су сви били жељни – луксуз, склад, утисак богатства и европске рафинираности какав се дуго није видео на нашим позоришним сценама, а који је пријао гледаоцима који су тек рашчићавали социјалне, емотивне и материјалне рушевине Другог светског рата. Успешним радом Шербан стиче поверење својих колега и наклоност публике која је његове сценографије с нестрпљењем очекивала, у њему препознавши уметника који уме убедљиво да усмери, подржи и помери границе сценског тумачења. Артикулисане, игриве и убедљиве сценографије Миленка Шербана, како то на једном месту у својим позоришним есејима наводи Јован Христић, доводе гледаоце у искушење да им се аплаудира и пре него што се у њима појаве глумци.¹

Шербан се позоришту посветио из потребе да осигура егзистенцију, али се у њему целог свог живота задржао пронашавши задовољство у могућности да се и у сценском простору ликовно изрази, промовише уметничке идеје у које верује, утиче на публику и активно формира њен позоришни укус. У његовом изразу нема претерано смелих искорача, иако су Шербанова решења оригинална и доносе новост у вештини естетског уклапања свих сегмената јединствене поставке (глума, костим, светло, игра). Он користи сва расположива сценска, визуелна средства како би, компетентно и поуздано, без страха и отпора, руководио и извођаче и посматраче кроз простор у коме се одвија одређена радња. Добро познавање сценских условности и техничких могућности позорнице обезбеђивало је Шербановим решењима функционалност и прилагођеност редитељским замислима и развоју глумачке игре. Трудио се да посвећено служи захтевима текста и његовог извођења, и да у своја сценографска остварења уклопи ставове савремене визуелне уметности.²

Четири скице за Шекспировог (William Shakespeare) *Ричарда III*, из 1961, на сцени Југословенског драмског позоришта, такође у Милошевићевој режији, указују на вешто коришћење ротационе сцене, а овако конципирана сценографија омогућава брзе промене сценских слика које Шекспирова дела захтевају, и просторе који омогућавају лак и неометан развој комплексне драмске радње. Физички различити простори, постепено и „бешумно” су се уклапали у сложену, јединствену и убедљиву слику. (слике 1а–г)

Технички слична средства употребљена су и у сценографији за комедију *Др*, Бранислава Нушића коју исти тим поставља на истој сцени, 1964. За разлику од предходног примера, овде имамо слободнију и мање конвенционалну сценографију од оне која се очекује као простор Нушићеве комедије. Шербан се и даље лако и спретно поиграва могућностима класичне позорнице која је у својој основи активан, флексибилан и прилагодив простор који ауторима и извођачима омогућава обликовање захтева текста, убедљивост и оригиналност приказаног и може подржати неочекиване начине за развој радње и мизансцена. (слика 2 а–г)

1 Љ. Симовић. *Чишћење слика*, Београд, 2008, 8.

2 М. Одавић, Сценографски опус Миленка Шербана, *Миленко Шербан и савременици*, Нови Сад, 2012, 16.



Слика 1

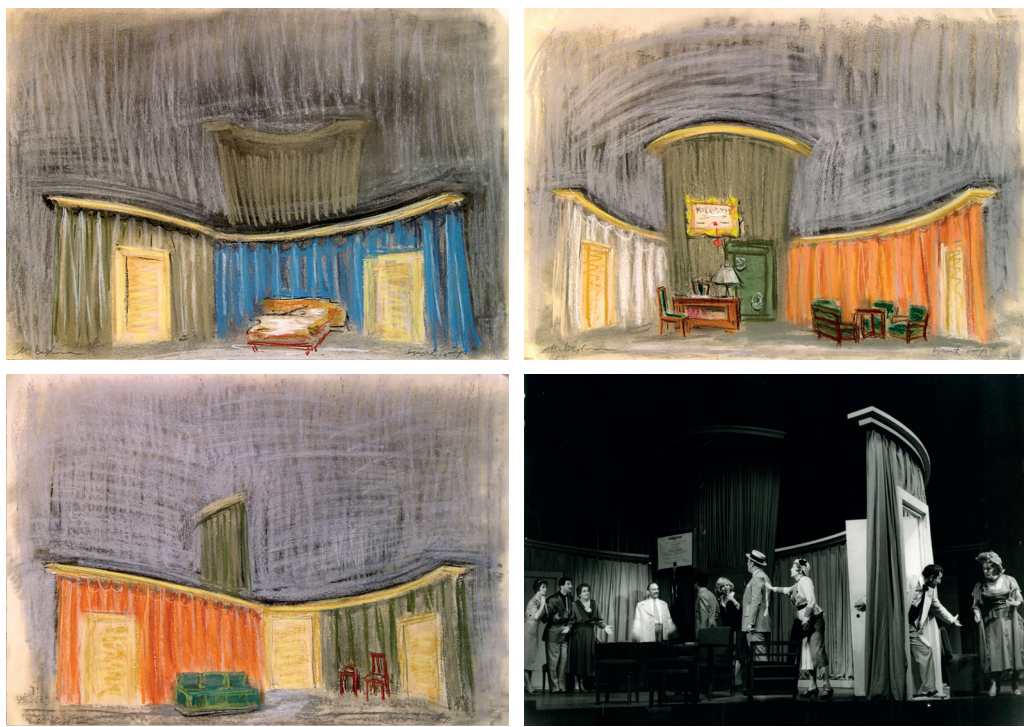
У свом есеју *Окружен унутрашњим светом*, Љубомир Симовић Миленка Шербана представља као колекционара, материјалних „доказа” који буде машту овог уметника, ерудите и познаваоца разних научних области и уметничких дисциплина, и обезбеђују полигон за приповедање, нових, мање или више истинитих, прича. Како Симовић то прецизно уочава Шербан је „сликао је просторе у коме се људи подразумевају”³ присећајући се како га за такву способност квалификује његова дугогодишња сценографска пракса када ствара просторе у којима се „људи крећу, разговарају, размишљају, очајавају, дремају, пуше, свађају се, читају, кувају, и у коме муче или воле једни друге”⁴ а који треба да оправдају њихову радњу и њене последице.

Артикулишући и прилагођавајући простор јединственој сценској ситуацији, Шербан посредно портретише ликове. Простор и предмети подржавају њихову радњу, а сценска слика добија материјалну подлогу и убедљивост. Овај процес одвија се двосмерно, од извођача ка простору и од простора ка извођачу који га савлађује исто као што њему намењен простор дефинише особину и начин његове делатности и карактер односа који у њему владају, па тако постаје извесно да – а) одређена радња није могућа без свог простора, б) простор обликује радњу која се у њему одвија, в) радња преобликује сам простор.

Важно је истаћи и успешан педагошки рад којим се Миленко Шербан бавио пуних тридесет и пет година. Као оснивач одсека Сценографије на Академији примењених уметности и предмета

3 Љ. Симовић. *Чишање слика*, Београд, 2008, 8.

4 *Истио*.



Слика 2

Сценографија и технике сцене на Академији за филм, позориште и радио, био је најодговорнији за образовање многих генерација сценографа и режисера. Као посвећен професор, учи студенте оним принципима које добро познаје и у које искрено верује. На његовој настави постепено су се и студиозно савлађивала ликовна знања. Ликовни елементи постају основни вокабулар којим се изражавају сценографи у циљу стварања артикулисаног простора који уважава захтеве текста, и настаје са циљем да буде на располагању режисерима и глумцима. Сценографска педагогија и даље, с генерација на генерацију, баштини ликовно утемељене основе које је поставио проф. Шербан.

МИОМИР ДЕНИЋ (1913–1996)

Сликарство почиње да учи као гимназијалац у сликарској школи Јована Бијелића. Савети и начин рада учитеља, великог сликара, и првог српског сценографа, поставили су темеље уметничког образовања Миомира Денића, и значајно допринели и убрзали развоју његовог интересовања за позориште и сценографију.

У Народно позориште долази као хонорарни сарадник, половином тридесетих година прошлог века. У то време шеф сликарнице је био Станислав – Сташа Белошански, а међу сликарима се налазе: Јован Бијелић, Јан Крижек, Ананије Вербицки и Владимир Жедрински. „Управо тамо и тада одвијао се процес који ће занатско сценско сликарство постепено преобразити у сценографију са свим

њеним карактеристикама, обавезама и могућностима којима ова уметност утиче на реализацију и перцепцију позоришног израза.”⁵

Денић је као талентован, отворен за нова знања и радознао млади уметник био искрено задивљен радом великих мајстора којима је вредно помагао у свим сегментима њиховог посла – мешао је боје, мерио, подсликавао, учествовао у изради техничких цртежа, радио на извођачким пословима и чекао тренутак када ће прикупљено искуство моћи да унесе у реализацију сопствених дела. Прилику да искаже стечено знање није чекао дуго, и већ од 1935–6 се налази на списку сликара Народног позоришта. Његова свестраност огледала се и у томе што је упоредо са наведеним, поред часова цртања, рада у позоришној радионици, похађао студије на Техничком факултету, учио глуму у оквиру Глумачке школе Народног позоришта, сликао и активно излагао своје радове, што ће му све ојачати базу за успешно и изразито богато сценографско стваралаштво којим се интензивно бави до краја живота, наредних шест деценија.

Од самог почетка Миомир Денић један је од најуспешнијих и свакако најплоднији српски сценограф, па је тешко задржати се на ограниченом простору, а не занемарити значајне карактеристике његовог израза и запоставити многе сегменте његовог богатог опуса. Чињеница је да је као марљив и талентован брзо усвајао знања, интуитивно читао и анализирао текст, лако савладао законе и могућности сценског простора, поседовао широко образовање и уметничке вештине, па је стварао технички и естетски прецизне сценографије које су значајно доприносиле успешном уклапању свих сегмената сценске поставке.

Непосредно по завршетку Другог светског рата урођена уметничка радозналост доводи га на савим ново стваралачко поље. На неколико година прекинуће рад у позоришту и успостављати темеље српске филмске индустрије. Као наш први филмски сценограф брзо је прешао пут од организатора, градитеља првих филмских студија (Авала филм), сарадника совјетских филмских сликара, до самосталног филмског сценографа. Као некада у позоришту, и на филму је, интензивним и успешним радом, за само пет година, постао сценограф угледне уметничке репутације.

Многа знања стечена на филму, нарочито о режији светла и техници филмске слике, Денић ће унети у своје позоришне сценографије. Дуго ће упоредо стварати и као филмски, позоришни, а касније и ТВ сценограф, а обострано освајана и усвајана знања позитивно ће прожимати и међусобно стимулисати, и његов позоришни, и филмски опус, (до)дајући им препознатљиву естетику. Денић први у наше позориште уводи пројекције, и остале филмске ефекте, исто као што ће његове филмске слике бити пуне сугестивне позоришне симболичности и лирике. И управо је ово карактеристика коју радом желимо да истакнемо па ће као илустрација свега наведеног послужити скице за поставку *Плачи вољена земљо*, у режији Соје Јовановић, премијерно изведене 1954. на сцени београдског Савременог позоришта на Црвеном крсту.

На приложеним скицама лако је уочљива веза између филмске и позоришне слике. Позоришна тама обукла је сценски приказ, она је позадина радње из које се дискретно издвајају тамни обриси фабричког насеља, периферије градског, индустријског, пејзажа. Са сцене је уклоњено све сувишно. Бојом, светлом и режисерско-сценографском одлуком, као усамљени симбол, издваја се фрагмент – део декора, на начин на који филмска камера кадрира и из тотала слике усмерава и задржава поглед на детаљу. Чак и у скицама можемо пронаћи доказ како у тим „кондензованим” просторима Денић

5 Н. Вићентић, „Рађање српске сценографије – од заната до (савремене) уметности”, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац, 2017. 315



Слика 3

мајсторском употребом светла креира сугестивну атмосферу, па амбијент постаје експлицитан и јединствен, иако је означен минималним средствима (сл 3а–д).

Сценографско решење прати основну редитељску замисао. Ликове, ситуације и сам говор, и режисерка Соја Јовановић назначила је у основним цртама, само неопходним средствима, „откривши да се ради више о клици драме него о драми, трудила се да са сцене уклони све што би ту клицу могло угушити.”⁶

Денић се сценографијом уклапа са режисерском захтевом за минималистичким, стилизованим ознакама које успешно прате потребу за честим променама простора драмске радње. Овакав сценски исказ постаје ограничен и фрагменталан, а сценографија истиче реквизиту и детаљ (*pars pro toto*), уместо некадашњих решења која су нудила претрпану и илустративну целину (*totum pro parte*), која је прождирала детаљ. Сам аутор на једном месту каже, „сценографија не мора све да каже, већ би требало да буде потка, изазов гледачевој машти, да створи назнаке сценског амбијента. Не рећи све – то и јесте аутентични циљ позоришне уметности.”⁷

Денић је овим поступком пронашао начин да мотивише посматрача, да „изоштрава слику” и активно повезује приказано са сопственим искуством. Стварање смисла овако послате поруке са аутора – сценографа и редитеља, преноси се на примаоце, посматраче, који је тумаче и снабдевају елементима који јој недостају. Сценографију коначно обликује њена перцепција, а она делује целовито и онда када је само назначена реквизитом, речју, покретом, појединачним елементима или деловима

6 С. Бајић, „Плачи вољена земљо!”, *Књижевне новине*, 4. 3. 1954.

7 Цитирано према: В. Маренић, *Моја сценографија*, Београд, 1999, 93.

декора. Њени истакнути елементи постају носиоци система значења око којих се – посредством игре и пажње гледалаца – образује простор са интегрисаном предметном целовитошћу.

Сценографија је знак који одржава однос сличности са оним што треба да представи – има нека својства представљеног, али никада није његова детаљна реконструкција, већ настаје на основу сценских условности и значења које настоји да сугерише. Она конкретно постоји, али и указује на оно што симболише као знак, при чему истовремено денотира простор дела и конотира простор његове специфичне игре, активно учествује у његовом писању, читању и меморисању.

Миомир Денић се током своје дуге и плодне каријере бавио и сценографијом свечаности и спектакла. Основао је неколико сцена на отвореном, сценографија се излила, изван социјално и културно ограниченог простора позоришног здања, на улице и тргове мањих и већих градова, и постала битан сегмент свакодневног, уметнички све активнијег, друштвеног живота. Већ 1952. у Титограду и Никшићу са редитељем Рашом Плаовићем креће у потрагу за адекватним локацијама и поставља летње позорнице у градским амбијентима за извођење њихове поставке Његошевог Горског вијенца у продукцији Народног позоришта у Београду из 1951. У Титограду су позорницу пројектовали у великом школском дворишту, и то тако да је гледалиште могло да прими готово две хиљаде људи. Као пример решења, које је са минималним интервенцијама прилагођено сценској намени, у целини цитирамо извор који детаљно описује на који начин су сценограф и редитељ уметнички интервенисали приликом избора и адаптације амбијенталног у сценски простор.

„Далеко лепше решење је пружао терен Никшића. Ту су позорница и гледалиште саграђени иза бившег дворца краља Николе, данашње гимназије. Место је одабрано врло срећно. Али пре него што су га Плаовић и Денић одабрали, тешко да је иком пало на памет да се ту може сместити позорница са гледалиштем. Тек када су извршени радови по њиховим упутствима, Никшићани су с радом могли да поздраве рађање једног летњег позоришта на којем ће им позавидети многи градови. Десну страну гледалишта чинила су крила зграде. Леву страну, камуфлирана и с обе стране „продужена“ фасада једне шупе, тако да се добио импровизовани зид од дасака облепљених блатом, који је испрскан и обојен деловао сасвим естетски. Задњу страну чинила је црква на брегу иза два бедема, које пресеца пут. Позорница је направљена на брешчићу сликовито посутом стенама, а његов предњи део је рашчишћен и нивелисан као простор за игру. Са стране су постављене две високе, лепе куле за рефлекторе. Ова архитектонско-позоришна импровизација, поред све своје несумљиве лепоте, још је и акустична, тако да Никшићанима може трајно послужити за летње приредбе.”⁸

Веома пластично можемо да замислимо простор који је уметничком одлуком прецизно одговарао самом делу, које је игром у наменски артикулисаном, амбијенталном простору, добило на ексклузивности и масовности, а само извођење уметничке и социјалне разmere античке драме.

До краја живота Миомир Денић ће урадити око пет стотина (!) позоришних сценографија, биће наш први филмски сценограф, потписаће готово четрдесет филмова, урадиће сценографију за двадесетак тв драма и још много тога. На успешан и импозантан дијапазон Денићевог израза свакако утичу његове вишестране способности – уметничка, сликарска и глумачка надареност и значајно техничко образовање, као и способност да брзо усваја и храбро комбинује и користи стечена знања којима поставља нове стандарде у свим областима у којима се изражавао.

8 М. Ђоковић, „Белешке о турнеји у Црној Гори Драме Народног позоришта у Београду”, *Књижевне новине*, 2. 8. 1952.



Слика 4

ДУШАН РИСТИЋ (1913–1995)

Студирао је Академију ликовних уметности у Београду и усавршавао студије сликарства у Паризу. Од 1948. почиње да се бави сценографијом и костимографијом и, у годинама које следе, постаје један од наших најистакнутијих уметника у обе области. Радом је био везан за сва велика београдска позоришта, као и за многа позоришта широм некадашње земље. Као професор костима, до одласка у пензију, запослен је на Академији примењених уметности.

Стваралаштво Душана Ристића, као и осталих уметника које овим радом истичемо, обележило је неколико деценија београдског позоришта, када је сценографија, уз режију, освојила многе слободе и почела да се изражава у широком спектру ликовних језика, „од селективног реализма до апстрактног симболизма, водећи рачуна о упрошћавању и стилизовању средстава сценске експресије, просторном функционализму, коришћењу нових материјала и осветљења, у циљу остварења савременог сценског израза у целини.”⁹

Душан Ристић био је уметник истанчаног сензибилитета, велике ерудиције и богате маште, надахнуте, али одмерене стилизације, интимни и искрени песник сценског простора. Као већ уважени уметник великог позоришног искуства, 1973. започиње сарадњу са младим редитељем италијанског порекла, Паолом Мађелијем (Paolo Magelli, 1947).

„Биће то спој, од првог контакта спонтан и дефинитиван, који ће у наредних десетак година као резултат дати око петнаест пројеката”,¹⁰ на сценама у Београду, Љубљани, Сомбору и иностранству. Овде ћемо се задржати на њиховим поставкама *Мандрајоле*, *Николе Макијавелија* и *Рибарске свађе*, Карла Голдонија, са којима је успешна сарадња ова два аутора започела. Обе су биле постављене на сцени Народног позоришта у Земуну, *Мандрајола* почетком 1974, а *Рибарске свађе* (испровоцирана великим успехом коју је прва поставка имала), већ крајем исте године.

9 О. Милановић, „Реч о Душану Ристићу”, *Театрон* 93 (Београд), 1995, 109.

10 М. Одавић, *Душан Ристић*, Београд, 1998, 82.



Слика 5



Слика 6

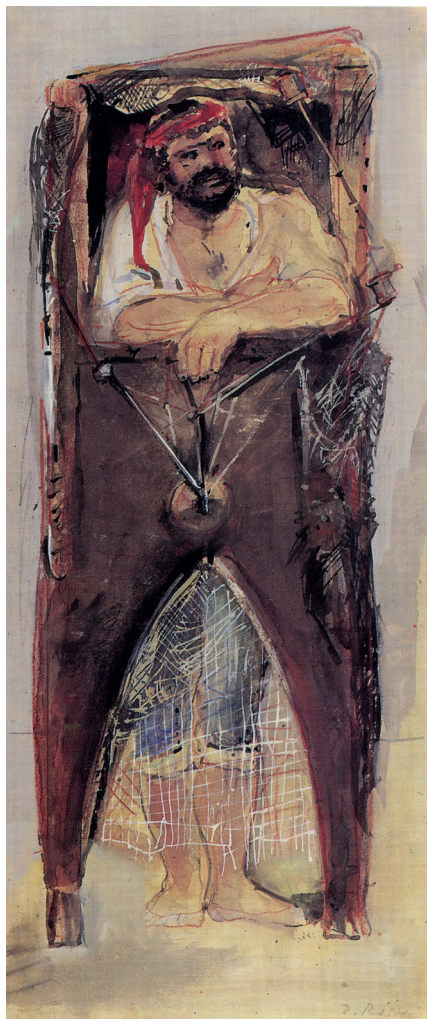
Обе поставке изазивале су одушевљење публике, критике, али и самих извођача које су Мађели и Ристић маштовито разиграли, омогућивши им безбедне полигоне за развој игре пуне гласне, брзе и живописне атмосфере медитеранског, пучког театра. Мађели за обе поставке инспирације налази у комедији дел арте (Commedia del Arte) и Брехтовом епском театру и с пристрасношћу и симпатијама исказује поезију сиромаштва, тематизује снагу и трагику пука, заглављеног између беде и веселе игре.

Атмосфера „малог миста“, далматинске провинције у коју сценограф, режисер и преводилац смештају своје тумачење драме *Рибарске свађе*, приказана је сценским простором на коме је све доступно и покретно и који без ослонца и солидне подршке нуди слику несигурне и варљиве свакодневнице друштвене маргине. Сценографија је дала повод да читав текст буде преточен у покрет, неоптерећен вештином и разиграан, уз сплетку, народни дијалект, просту шалу и веселу препирку. (сл. 4)

„Голдони своје карактере налази у малом рибарском месту близу Венеције, а Иво Тијардовић текст преводи у дијалекту далматинских рибара, па уз „веселу и превеселу игру“ и „језик, дијалект којим је Иво Тијардовић превео Рибарске свађе са једне на другу обалу Јадранског мора“ чине представу изузетно допадљивом (...) Све се одвија у фуриозном темпу, све је у непрекидном покрету, и глумци и реквизита, и делови декора. Смењују се и у чудновато јединство различитих стилова стапају акробатика и кореографија, гротеска и бурлеска, „телесна лакоћа“ и „језичка крештавост“, „блесавост свакодневне свађе“ и „филозофска завађеност људске свакидашњице“, метафоре и физички и вербални гегови, сценска импровизација, мноштво ефеката, али и „моћ уопштавања и типизирања“ (...) Овакву редитељеву концепцију прати и сценографија Душана Ристића за којег критика каже да је био „коредитељ“, а који сцену обликује као „поприште игре на коме је све покретно, али са потајном жељом да 'дочара' рибарско месташце на мору“ и чији је декор био „изванредан, и као колевка Мађелијеве идеје, и као пастелни убоги обалски простор, који је сачувао радост“.¹¹

Уметничка интерпретација, као борба за значење, овде је извојевала легитимитет субјективном приступу у тумачењу текста. Понуђена слика омогућила је оригиналност и убедљивост игре једне групе људи. Сценографија је адаптацијом дела, била ослобођена обавезе описивања и фиксирања простора

¹¹ Ј. Стевановић, „Голдонијеве рибарске свађе“, архива, Народно позориште, <https://www.narodnopozeriste.rs/ribarske-svadje>



Слика 7

игре. Уз форму сведену на еклектичност стилова, жаргон и гест, комбинованом визуелно-вербалном техником могли су се неоптерећени истином, наћи фрагменти разних периода, а понуђена епоха је на тај начин постала савремена (и вечна). Оваква сценографија постаје активни саучесник драмске радње. Промене светла и декора биле су само неке од могућности којима је сценограф располагао, док су га извођачи континуирано моделовали – гестом, покретом, присуством, гласом, омогућивши „просторно обликовање процеса, а не просторно завршени производ”.¹² (сл. 5 и 6).

Ово је само кратак осврт на обимно и значајно стваралаштво Душана Ристића, сценографски и костимографски драгуљ, који чека прилику да буде извучен из мрака фондуа историје српског позоришта. Уместо закључка, песма његовог пријатеља, Васка Попе, коју му је посветио (сл. 7).

12 М. Мисаиловић, *Драматургија сценског простора*, Нови Сад 1988. стр. 423

Кир Душан Ристић¹³

Слика као мали бог али ретко
И више руци за љубав
Него очима

Не воли то пресликавање призора
Са завесе која од света крије
Велику представу истине

Милује на коленима мачку
Умусану сувишним бојама
И тепа јој именима
Грчких богиња

И тобоже чека
Да се завеса дигне
И да представа почне
Па да се и он лати кичице

ВЛАДИМИР МАРЕНИЋ (1921–2010)

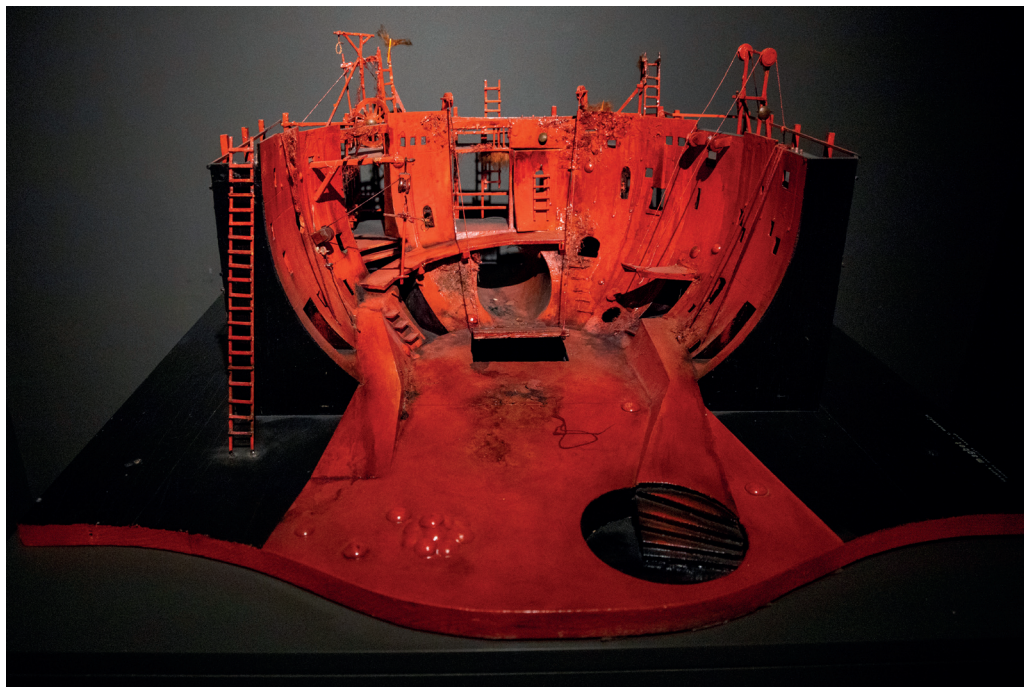
Студирао је Академију примењених уметности, а као сценограф, костимограф и сликар почиње да ради 1948. у Народном позоришту у Београду и Српском народном позоришту у Новом Саду. Поред активног уметничког ангажмана, Маренић оставља и неколико књига којима теоретски покушава да осветли проблематику савремене сценографије, као и велики број текстова у којима даје критички осврт на стваралаштво својих колега, бележи њихове мисли, начин рада и остале скице које постају незаобилазан материјал у сагледавању историје српске сценографије.

Маренићева сценографија за поставку *Мајбеш*, В. Шекспира, у режији Арсе Јовановића, 1975. на сцени Народног позоришта у Београду, једна је од најзапаженијих сценографија на Прашком квадријеналу, највећој светској изложби сценографије и костимографије, и најбољи пример о сценографском напретку у анализи и интерпретацији простора игре.

Сценографија се може јасно прочитати као јака визуелна интерпретација самог пролога *Мајбеш* и вештичијег предсказања зла које неће моћи да буде избегнуто. Ово „жариште“, изврнути казан из кога се ка гледалишту излива густа, лепљива течност, која је обојила зидове посуде, драматично појачава снаге насиља, нудећи простор без наде и видика. (сл. 8)

У *Мајбешу* свет је усковитлани кошмар, нема промене ритма, постоји само пожуда за убиством која сатире све – живот, љубав, пријатељство, али и наду и сан. Маренићева сцена потопљена је у интензивну црвену боју, окружену конкавним „зидовима смрти“ који, услед кретања по кривој путањи, теже да убрзају и удаље тела од његовог средишта, које такође представља опасност. Отварањем поклопца, који је, попут чепа, затварао рупу, под прети да усиса, а не да понуди ослонац, успори и центрира. Сукобљене су две силе сасвим различитог карактера. Иако у овом, пакленом бубњу, постоје одређени отвори, они нису довољни да стабилизују радњу и понуде излаз. Простор ће сваког актера обележити крвљу – и убице и жртве. Крв овде није метафора већ материја која не може да се опере и уклони, која се цури, али не отиче, већ се прикупља и остаје, као необорив доказ. Ликови ће по њој

¹³ „Записи о Душану Ристићу“, *Театрон* 93 (Београд), 1995, 106.



Слика 8

газити као кроз глиб, јер „без слике света поплављеног крвљу, позоришна инсценација Магбета увек ће бити погрешна.“¹⁴

Како ни Шекспир није једнозначан, тако се и овакав простор у конотацији може доживети и као пресек виталног људског органа, са беживотним артеријама, коморама и отворима, који губи своју функцију – покретачка енергија се излила, живот је напустио некада активни орган, који укочен, пружа разлог за страх од пропадања и безнађа.

Изабрани пример служи као доказ да се сценографија може тумачити као оригинални текст иманентан одређеној поставци, који функционише као комплексан, сценски знак и обухвата сва три његова чиниоца – знак, (сценографски, интерпретиран, простор), објекат на који се знак односи (простор описан у тексту) и интерпретаторе (кориснике знака – извођаче и посматраче). На овом, визуелно јаком и читљивом примеру можемо јасно сагледати и основне функције сценографије у тумачењу текста и фиксирању сценске слике:

1) Оријентациона – успоставља се како би обезбедила: а) оријентисање ликова и контролисано развијање радње, омогућила да се суоче и уклопе имагинарни простор у коме ликови живе описан вербалним знацима и материјални простор позорнице и б) усмеравање и задржавање пажње посматрача.

2) Стратешка – одређује односе између поруке и њеног примаоца, и омогућава заузимање става, одлуку како ће се радња играти и како желимо да буде протумачена. Сценографија нуди начине читања текста и тумачење уз помоћ сценских знакова који се преносе по строго утврђеним правилима,

¹⁴ Ј. Кот, *Шекспир наш савременик*, Београд, 87.

постаје прецизно кодирано место и успоставља строго дефинисан језик који се користи на релацији аутор-извођач-посматрач.

3) Идеолошка – омогућава просторно сједињење сценографије (поруке) и посматрача (примаоца), што за последицу има издвајање просторно и временски изолованог чина. Сценографија обезбеђује место сусрета извођача и посматрача – интерактивни простор који се успоставља са намером да задржи и заинтересује поглед да радњу издвоји, разуме и запамти.

ЗАКЉУЧАК

Свака изразито добро примљена и успешна поставка имала је сценографију која је комуницирала, позивала, убеђивала и откривала. Словеначка сценографкиња Мета Хочевар запажа како се никад ништа није догодило изван неког простора и да се „ништа се не може догодити, а да се не догоди негде”¹⁵. Наменски произведено место збивања тако радњу омогућава, довршава и постаје кључни доказ за њену истинитост.

На основу анализе расположивог материјала истакнута је улога најзначајнијих српских послератних сценографа у модернизацији како сценографије тако и целокупног позоришног израза. Преиспитивањем, аплицирањем и прожимањем тендеција савремене визуелне и позоришне уметности постављене су основне карактеристике сценографије која активно учествује у настанку визуелно одговорног простора. Уметничком праксом Миленка Шербана, Миомира Денића, Душана Ристића и Владимира Маренића савремена сценографија постаје став, одлука, визуелни и временски коментар сценског збивања и подразумева обликовање узрочно-последичног процеса у коме простор и догађај у њему узајамно постоје. Њихове сценографије, по први пут у српском позоришту, омогућиле су интензивно просторно и временски сједињавање посматрача и извођача и јасно издвојиле неке од карактеристика савремене сценографије која је: а) коначна (временски и просторно ограничена), б) утилитарна и несамостална (не постоји без наратива и тумача), в) интердисциплинарна (уједињује различите знаковне системе у компактно визуелно остварење), г) субјективна и посебна д) афективна и ђ) интерактивна.

Рад осталих српских сценографа, њихових колега, савременика и ученика који стварају током овог периода, чија имена овде користимо прилику да наведемо – Сава Рајковић (1903–1977), Петар Пашић (1926) Народно позориште у Приштини, филмска сценографија, Милета Лесковац (1924–2014) Српско народно позориште у Новом Саду, Ребезов Владимир (1921–2003) Народно позориште у Зрењанину, Стеван Максимовић (1919–2002), Српско народно позориште у Новом Саду, Живорад – Жак Кукић (1933–2019) РТВ Београд, Факултет примењених уметности, Миодраг Костић (1928–2008) Београдско драмско позориште, Борис Чершков (1932–2015), Народно позориште у Нишу, Сава Барачков (1929–2006), Театар Јоаким Вујић у Крагујевцу, (1954–1991), Владимир Спасић (1930) Народно позориште у Сомбору – који своје сценографске каријере настављају ван Београда или изван одређеног позоришта, тек чека да буде представљен научној и уметничкој јавности која ће, све до тада, остати ускраћена за потпуни преглед историје и теорије српске сценографије и примењене уметности.

15 М. Хочевар, *Просјори ире*, Арс драматика, ЈДП, Београд, 2003, 10.

ИЛУСТРАЦИЈЕ

- 1а: Миленко Шербан, *Виљем Шекспир: Ричард III*, р. Мата Милошевић, Југословенско драмско позориште, 1961, 59×42, инв. бр. 14874/2 Музеј позоришне уметности Републике Србије
- 1б: Миленко Шербан, *Виљем Шекспир: Ричард III*, р. Мата Милошевић, Југословенско драмско позориште, 1961, 59×42, инв. бр. 14874/3 Музеј позоришне уметности Републике Србије
- 1в: Миленко Шербан, *Виљем Шекспир: Ричард III*, Југословенско драмско позориште, 1961, 59×42, инв.бр. 14874/5 Музеј позоришне уметности Републике Србије
- 1г: Миленко Шербан, *Виљем Шекспир: Ричард III*, р. Мата Милошевић, Југословенско драмско позориште, 1961, 59×42, инв.бр. 14874/6 Музеј позоришне уметности Републике Србије
Milenko Šerban, *William Shakespeare: Richard III*, Yugoslav Drama Theater, 1961, 59 × 42, Museum of Theater Arts of the Republic of Serbia
- 2а: Миленко Шербан, *Бранислав Нушић: Др*, Југословенско драмско позориште, р. Мата Милошевић, 1964, 59,5×42, инв. бр. 14875/1 Музеј позоришне уметности Републике Србије
- 2б: Миленко Шербан, *Бранислав Нушић: Др*, р. Мата Милошевић, Југословенско драмско позориште, 1964, 59,5×42, инв. бр. 14875/1 Музеј позоришне уметности Републике Србије
- 2в: Миленко Шербан, *Бранислав Нушић: Др*, р. Мата Милошевић, Југословенско драмско позориште, 1964, 59,5×42, инв.бр. 14875/1 Музеј позоришне уметности Републике Србије
- 2г: Миленко Шербан, *Бранислав Нушић: Др*, р. Мата Милошевић, Југословенско драмско позориште, 1964, Музеј позоришне уметности Републике Србије
Milenko Šerban, *Branislav Nušić: Dr*, dir. Mata Milošević, Yugoslav Drama Theater, 1964, Museum of Theater Arts of the Republic of Serbia
- 3а–г: Миомир Денић, *Максвел-Андерсон: Плачи вољена земља*, р. Соја Јовановић, Савремено позориште, 1954, Музеј позоришне уметности Републике Србије
Miomir Denić, *Maxwell-Anderson: Cry Beloved Earth*, dir. Soja Jovanović, Contemporary Theater, 1954, Museum of Theater Arts of the Republic of Serbia
- 5–7: Душан Ристић, *Карло Голдони: Рибарске свађе*, р. Паоло Мађели, Народно позориште Земун, 1973.
Fig. 5–7: Dušan Ristić, *Carlo Goldoni: Fishermen's quarrels*, dir. Paolo Madeli, National Theater Zemun, 1973
- 8: Владимир Маренић, *Виљем Шекспир: Мајбеш*, р. Арса Јовановић, Народно позориште, 1975, Музеј Народног позоришта у Београду, (фото: Жељко Јовановић)
Vladimir Marenić, *William Shakespeare: Macbeth*, dir. Arsa Jovanović, National Theater, 1975, Museum of the National Theater in Belgrade, (photo: Željko Jovanović)

Напомена: Све илустрације добијене су љубазношћу Музеја позоришне уметности Републике Србије и Музеја Народног позоришта у Београду

ЛИТЕРАТУРА

- Бајић, Станислав. „Плачи вољена земљо!”, *Књижевне новине*, 4. 3. 1954.
- Браун, Казимјеш. „Позоришни простор – рефлексије и постулати”, *Поља* 318, (Нови Сад), 1985, 291–294.
- Брук, Питер. Празан простор, *Лайис*, Београд, 1995.
- Вићентић, Нинослава. „Рађање српске сценографије – од заната до (савремене) уметности”, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са XI међународног научног скупа на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, књига III *Балкан – место сусреша култура и уметности*, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, Крагујевац, 2017, 311–321.
- Ђоковић, Милан. „Белешке о турнеји у Црној Гори Дrame Народног позоришта у Београду, *Књижевне новине*, 2. 8. 1952.
- Иберсфилд, Ан. *Чишћење позоришта*, Вук Караџић, Београд, 1982.
- Јевтић, Милош. „Миленко Шербан (1907–1979)”, *Театрон* 23 (Београд), 1980.
- Кот, Јан. *Шекспир наш савременик*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963.
- Крижанић, Пјер. „Наша сценографија”, *Политика* XXV, 1938, бр. 10708

Маренић Владимир. *Моја сценографија*, Народно позориште у Београду, Београд, 1999.
 Милановић, Олга. *Денић*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1977.
 Милановић, Олга. „Реч о Душану Ристићу”, *Театрон* 93 (Београд), 1995, 109–110.
 Мисаиловић, Миленко. *Драматургија сценског простора*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1988.
 Одавић, Мирјана. „Сценографски опус Миленка Шербана”, *Миленко Шербан и савременици*,
 Спомен збирка Павла Бељанског, Нови Сад, Кућа легата, Београд, 2012.
 Одавић, Мирјана. *Душан Ристић – сликар у позоришту*, Музеј позоришне уметности Србије,
 Београд, 1998.
 Петковић, Новица. *Елементи књижевне семиотике*, Београдски издавачки завод, Београд, 1995,
 66.
 Попа, Васко. „Записи о Душану Ристићу”, *Театрон* 93 (Београд), 1995, 105–111.
 Рајчевић, Угљеша. *Прилози за биографију Миленка Шербана*, *Театрон* 2, (Београд), 1974.
 Симовић, Љубомир. *Чишћење слика*, Београдска књига, Београд, 2008.
 Стевановић, Јелица. „Голдонијево рибарске свађе”, архива, *Народно позориште*, <https://www.narodnopozeriste.rs/ribarske-svadje>
Сценографија и костим у Србији 1945 – 1965, Удружење ликовних уметника примењене уметно-
 сти Србије, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд 1965.

Ninoslava R. Vičentić

SCENOGRAPHY AS A TRANSLATION OF THE PLAY – SERBIAN SCENOGRAPHY AFTER WORLD WAR II

Summary: The aim of the paper is to contribute to the establishment and development of the history and theory of Serbian scenography and it reviews the creativity of pioneers of Serbian scenography, whose artistic practice marked the modernization of Serbian theater and enabled its rapid integration with current theatrical trends. Milenko Šerban, Miomir Denić, Dušan Ristić and Vladimir Marenić, were contemporaries, the most prominent leaders of the new art who, with their prolific achievements, marked the Serbian theater, painting and art pedagogy of the second half of the 20th century.

Prominent examples of their work serve as evidence of how scenography, when translating a play into (stage) space, coordinates and integrates verbal and visual content and ensures its continued use and reception by interpreters (performers and observers). The following functions of scenography are marked: 1) Orientational (it a) allows character orientation and controlled development of the plot, and b) directs and holds the viewer's attention); 2) Strategic – determines the relationship between the message and its recipient, and allows for taking a position, a decision on how the plot will be played out and how we want it to be interpreted. With the help of stage signs transmitted according to strictly established rules, scenography offers a play strategy, methods of reading and interpretation, thus becoming a precisely coded place, establishing a strictly defined language used in the relation author-performer-observer; 3) Ideological – establishes interaction, ensures the spatial union of scenography (message) and observer (recipient), which results in the separation of spatially and temporally isolated act.

Keywords: Scenography, Serbian theatre, Miomir Denić, Milenko Šerban, Dušan Ristić, Vladimir Marenić