

dr sc Salko Pezo

Nastavnički fakultet Univerziteta „Džemal Bijedić“ u Mostaru

UDK 72/75:792]

LIKOVNOST U DRAMSKOJ UMJETNOSTI

Sažetak

Kad kažemo “likovnost”, onda to podrazumijeva i likovni način razmišljanja, percipiranja iz prirode i prevođenje na likovni jezik kroz likovne probleme: pojednostavnjivanja osjećaja za pokret, boju, svjetlo, sjenu, proporciju, volumen, arhitekturu, itd. Sa svim pobrojanim likovnim problemima, na sceni se susreće slikar-scenograf koji, ujedno, mora biti i vajar i režiser. Belgijski slikar i scenograf, Serge Krez kaže da scenograf mora biti psiholog, da sagleda svu životnost teksta i likova, a kritičar: sagledati i analizirati društvene odnose glavnih ličnosti i za to mora dati konkretne elemente svoje analize; arhitekta: scena mora odgovarati višestrukim zahtjevima vajara i glumca, da svjetlo i sjena imaju veliku ulogu u prikazu volumena, a volumen je stvarna trodimenzionalna forma koja je proizvod dana i noći ili svjetlosnog efekta.

Ključne riječi: likovnost, scenografija, svjetlo i sjena, scenograf-slikar

„Scenska slika“

Svjetlo i sjena se obavijaju i klize oko volumena. U crtežu i na sceni svjetlo i sjena su fiksni, a u vajarstvu i arhitekturi zavise od pokretnog izvora svjetla i ugla promatranja. Dramsku napetost pojačavaju svjetlo i sjena. Scenograf mora biti slikar: dekor, kostimi, svjetlo, maska i svi ostali prateći elementi i likovni problemi

djeinstvuju svojim oblikom, bojom i materijalom. Oni nose svoju problematiku koju scenograf mora znati prilagoditi i upotrijebiti. Pored do sada nabrojanih uloga scenografa u stvaranju “stanja” pozorišne predstave, rekli bismo da scenograf-slikar mora biti i filozof i sanjar i ujedno dovoljno drzak da se usudi postaviti elemente na scenu rukovodeći se doživljajem teksta, vodeći računa i o mizanscenu, kao i o dramaturgiji scenskog prostora. O likovnoj dramaturgiji scenskog prostora govorio je i reditelj Dimitrije Đurković: “Dramaturgijska scenografija je režirani prostor za određenu igru glumca; to je prostor koji igra, a ne prostor u kojem se igra.” Iz ovoga vidimo da procjena predstave zavisi od složenog djelovanja cjeline, tj. da režija i scenografija postaju jedinstvena akcija i ta scenografija jeste spoj radnje, prizora, sukoba, događaja i ideja. To je predstava. Moramo objasniti da je cjelokupna predstava, gledana kroz prizmu scenografa-slikara, kroz svu problematiku likovne dramaturgije scenskog prostora, u stvari, jedna slika. Postavlja se pitanje je li scenografija zaista “scenska slika”? Da li se u jednoj “scenskoj slici” pojavljuju i druge grane umjetnosti? Zašto ne govoriti o vajarstvu ili arhitekturi? Zašto ne govoriti o slikanju, pisanju i vajanju scene? (scenografija = scena + grafo; pišem) Kao što znamo, scena je trodimenzionalan prostor gdje egzistiraju volumenozne plastične forme, što na dvodimenzionalnoj plohi ne postoji, osim u pokušaju prikaza trodimenzionalnosti na dvodimenzionalnoj plohi. Gledajući sva tri načina izražavanja: vajarstvo, slikarstvo i arhitekturu, možemo reći da nijedna od tih grana umjetnosti sama za sebe ne može govoriti na sceni. Sve forme izražavanja moraju u ovom slučaju biti podređene pozorišnim zakonitostima. To podrazumijeva poznavanje svih grana umjetnosti, njihovih zakonitosti, materijala i likovnu problematiku koja prati određenu granu izražavanja. Svi načini su, u određenoj mjeri, prisutni kod scenografa-slikara u postizanju krajnjeg cilja, a to je pozorišna predstava kao živi način izražavanja. Dakle, predstava koja se ne iskazuje na jednoj plohi je slika (“scenska slika”), nastala kao zbir grana umjetnosti koje, podređene zakonima pozorišta, čine umjetničko djelo. Postoje slikari koji se izražavaju

“slikarski”, slikari koji slikaju kao vajari (plastičniji način iskazivanja, obilje forme, naglašeniji volumen, jači kontrasti svjetla i sjene, itd).

Perspektiva

Naglašavamo ulogu perspektive kao likovnog problema u stvaranju iluzije dubine scene, odnosno prostora. Trodimenzionalnost se na slikama kubista ogleda u poliperspektivi i u znanju o motivu, portretu, kompoziciji, itd. Zapravo, kubisti pokušavaju figuru oslikati sa svih strana, dajući joj jedno novo stanje, proisteklo iz saznanja o toj figuri ili aktu. Tu je i problem ravnoteže. Ako ga uporedimo s problemom na slici ili na sceni, vidjećemo da je bit ista, ali se način prezentiranja i analize problema razlikuje po svojoj materijalnosti, kao i po važnosti elemenata, bilo na sceni, bilo na platnu. Lica i stvari treba postavljati tako da ni jedna strana ne prevagnjuje vizuelnom težinom. Dakle, lica i stvari moraju imati takav raspored kao na slici, da u oku i u podsvijesti ni jedna strana ne gubi, odnosno ne dobija na težini. Postavlja se pitanje kako tu težinu definirati? Možemo je zvati likovna ili scenska, ali je jedno isto za obje grane umjetnosti. To znači da ćemo mjeriti po važnosti u predstavi i to ne samo po važnosti lika u komadu, nego i u određenom trenutku.

Kompoziciona ravnoteža

Likovni problem ravnoteže, kao jedan od bitnih momenata na sceni možemo prepoznati ili ne prepoznati, ali ćemo u tom slučaju osjećati da nešto ili nedostaje, ili smeta. Bitan je raspored vrata, prozora, stepenica, namještaja i drugih elemenata, naravno, gledajući predmete na sceni kao likovne elemente i probleme boje, ravnoteže, kompozicije na platnu ili papiru. U dekoru i u scenografiji ima važnosti i težine ono što je istaknuto i ono što privlači pažnju, kao svijetlo obojena vrata uokvirena zavjesama, sa stepenicama koje vode do njih – “teža” su nego jednostavna vrata u boji zida. Slikari-modernisti okreću platno i postavljaju na nj likovne elemente u boji, sve dotle dok platno ne dobije “ravnotežu” elemenata u

boji, kompoziciji, itd. Zapravo, tek tada kažemo da slika ima svoju statiku, kompoziciju, anatomiju i ravnotežu. Isto tako, možemo vidjeti da slika i nema svoju ravnotežu. Iz tih razloga, treba izbjegavati velike površine obojene intenzivnim bojama, jer suviše privlače pažnju gledalaca. Lik pred tom pozadinom iščezava, cijela kompozicija gubi likovnu ravnotežu. Kažemo da je scenografija “umijeće opremanja pozorišnog komada”. Scenografijom se nagovještavaju epoha, historija i vrijeme, pa je to, ujedno, disciplina koja ostvaruje različite odnose prema igri glumaca, scenskoj radnji, režiji i, na kraju, prema publici. Prepoznatljivost likovnog rukopisa slikara ili vajara-scenografa, zavisi i od ličnog osjećaja za određenu historijsku epohu, vrijeme u koje je smještena, itd. U saradnji s režiserom, scenograf slika i vaja scenu, a režiser oživljava predmet, volumen i daje mu funkciju i život. Rukopisi njih dvojice, potom rasvjeta, kostimi, scenski pokret, polahko iz tehničke prelaze u onu živu fazu, spiritualnu. Tu možemo govoriti o različitim koncepcijama, o glumačko-scenografskoj, zatim o scenografsko-dramaturškoj, itd.

Nikolaj Jevreinov kaže: ”Uvjerljivost stvari viđenih na sceni stvara pozorišne iluzije, ne stvara ih naturalizam. Ne prikazuje se u pozorištu sam predmet, već njegova slika, ne akcija, već predodžba akcije.”

Likovnost scenografije

Pitamo se, koliko scenografija ima likovnosti, zapravo, da li je pozorišna likovnost iscrpljena scenografijom i je li tu kraj likovnosti na sceni? Utječe li glumac na likovnost, svjetlo, pokret, masku, kostim? Već smo rekli da je scenografija bitan elemenat u dramaturškoj umjetnosti i da direktno dotječe slikarstvo. Likovnost u pozorištu nije samo polazna tačka, ili neki segment u procesu rada, već je to cjelokupan rad na predstavi i njen krajnji rezultat. Kroz navedenu likovnu problematiku, kroz njeno prilagođavanje i usklađivanje s tekstom (ne u naturalističkom smislu), kroz pravce u umjetnosti, scenografija postaje “statikom” u pozorišnoj likovnosti. Kompozicija je umjetnost raspoređivanja raznih elemenata

kojim slikar, scenograf raspolaže da izrazi svoje osjećanje. Kompozicija se čita, gleda kroz geometrijske slike, forme, volumene. Zavisno od zamisli scenografa, mogu se činiti različite kompozicije koje transformiraju duh, karakter i ideju teksta, koji, opet, uslovljava režiseru i scenografu koju vrstu kompozicije da primijeni. Ako je na sceni nizanje stubova ili nekih drugih elemenata lijevo i desno, onda u likovnom smislu ta kompozicija odražava mir, staloznost, težinu i dostojanstvo (poznati su primjeri iz egipatske i grčke umjetnosti).

Suprotno horizontalnoj, javlja se i okomita kompozicija. Za nju, kroz likovnu prizmu gledanja i po utisku koji ostavlja na gledaoce, kažemo da je senzibilna, zanosna i dinamična (El Greco). U arhitekturi je to gotika, koja u kasnijoj fazi prelazi u plamenu gotiku. Tako se likovi na sceni u ekstaznom stanju upinju uvis, iz zemaljskog u irealno, nebesko.

Dramska kompozicija

Prepoznatljiva je i dramska kompozicija, koja ide iz dva centra u dva dinamična i suprotna pravca. Sličnost nalazimo u slikarstvu Hieronymus Boscha, prepoznatljivošću zbrkanosti likova po grupama, Marsel Dichana, dobro vidljivom pojavom četvrte dimenzije, te Pabla Picassoa, dobrom vještinom raščlanjivanja, montaže i izvrtanja perspektive koju smo u početku spominjali. Slikar-scenograf je rasterećen uobičajenim zakonima i ograničenjima koje nudi scena. On se kroz likovnost mora držati i teksta, a kao slikar pokušava unijeti potpuno novu dimenziju iz teksta na scenu. Scenograf i režiser su tim čiji zajednički rad daje rezultat likovnog razmišljanja, a to je predstava sa svom pozorišnom likovnošću. Likovnost u scenografiji s likovnošću kostimografije ukazuje i daje neiscrpne mogućnosti pozorišnog vizuelnog jezika. Kad prostor “oblačimo” scenografijom, onda kažemo da ga materijaliziramo, a time mu dajemo i karakter. Karakter predstave se vrlo lahko može naslutiti scenografskom sugestijom. Tragajući za nepoznatim ili za suštinom, savremena scenografija nam otvara neviđene mogućnosti vlastitog iskaza

kroz vizuelni efekat koji gledaocima sugerira da se na sceni, odnosno u tom prostoru na sceni nešto dešavalo. Ako je to kafana, sve je ispreturano; nered, stolovi prevrnuti, stolice razbacane, kaos. Na sceni nema nikoga, a dekor nam sugerira i govori o akciji (tuči) koja se desila, o njenoj žestini, pa i o posljedicama. Tako pomoću sugestije o akciji (pomoću statičkog scenografskog stanja) otkrivamo karakter prostora, pomoću njega dalje karakter likova koji su bili u “akciji”. Zato kažemo da se pomoću smisaonog oblikovanja scenskog prostora, pomoću uvjerljive i plastične likovnosti, poslije svega što se desilo u kafani, koristeći “kompoziciju” (u tom slučaju nereda), kao likovni elemenat koji sugerira gledaocu i tuču i karaktere učesnika te tuče.

Scenografija se sve više razvija, nalazi nove mogućnosti i materijale, nove misaone vrijednosti i neistražene oblasti koje novi materijali pružaju i sve više postaje faktor kritičkog rasuđivanja i istraživanja. Likovnost u scenografiji je neiscrpna, sastoji se i od materijalnih i od spiritualnih elemenata koji govore ponekad i više, ako sugeriraju ili nagovještavaju. Postaje predmetom istraživanja i počinje suditi sama sebi.

Formirajući pozorišnu publiku koja je, vremenom, izoštrila osjećaj za duhovne vrijednosti, pozorište gdje više nije samo cilj gledanja i odgledavanja, nego i mjesto sumnje u ono što se vidi ili predviđa, što još nije viđeno.

Značaj scenskog prostora

Zahvaljujući scenografiji, za koju kažemo da karakterizira sredinu kao životni prostor likova kroz ličnu prizmu gledanja, dolazimo do istina i spoznaja karaktera prostora. Scenografija ne iskazuje samo ono što se vidi na sceni, nego i ono što se ne vidi, što se naslućuje, uočava i otkriva kao podtekst posmatranja. Kakav je značaj glumca u odnosu na scenografiju? Glumac može svojim umijećem, “stanjem”, stvoriti utisak neke scene, predmeta, čak i oživjeti odsutni predmet, a tako isto predmeti svojom izražajnošću mogu dočarati i oživjeti odgovarajući lik.

(Prijestolje može naslućivati, simbolizirati i oživljavati odsutnog vladara). Zato kažemo da glumac igra zajedno sa scenografijom, postaje odgovarajuća sila koja pojačava utisak svojom duhovnošću, igrom, stanjem. Ta veza koja je uspostavljena: scenografija - glumac, i obratno, postaje uzajamna, veza koja je zavisna jedna o drugoj. Ukoliko je taj odnos razvijeniji, utoliko se glumac više izražava pomoću scenografije, koristeći je, kao što i scenografija postaje aktivniji dio pozorišne predstave, ako je odnos glumca prema scenografiji uzajamno vezan, pa kažemo da se i glumac iskazuje sa scenografijom. Dakle, možemo izvući zaključak da je scenografija formiranje i uobličavanje scenskog prostora koji mu omogućava da, u saradnji s glumcem, igra. Možemo uočiti dvije vrste scenografije: scenografiju u kojoj glumac igra i scenografiju s kojom glumac igra. S obzirom na to da se poimanje scenografije svodilo na rekonstrukciju ili opisivanje realno postojećih prostora, to su scenografije koje su na sceni stajale tokom predstave, a savremena scenografija zahtijeva takvu koja ima moć ne samo da “stoji” i postoji tokom predstave, nego može i ne postojati, tj. da se u predstavi zajedno s dramskom radnjom razvija i postaje, mijenjajući se, da ne “stoji”, nego zajedno s glumcem „igra“, osposobljavajući prostor koji prikazuje da i on izražava svoju sudbinu.

Svaki scenografski poduhvat treba da omogući ne samo stvaranje iluzija (vremenskih, prostornih, idejnih), nego i njihovu negaciju i prevazilaženje. Šta je pozorište? To je neprekidno stvaranje iluzija i sukob s iluzijama, jer scenografija nije samo na sceni, nije tu da “stoji”, ona je prisutna i psihološki. Ovaj odnos prema scenografiji omogućava scenskoj arhitekturi da izražava ne samo historijske, već i savremene društvene karakteristike.

Zadatak i problem scenografije je u tome da transformira postojeća i da pronalazi neka nova rješenja, kroz vlastita izražajna sredstva, kako bi mogla stvarati aktivne glumačke prostore. Scenografija je osobeno dramaturško stvaranje prostora koje živi svojim potencijalnim životom prije nego u njega uđu glumci, jer je i scenografija oživljavanje akcionih mogućnosti. Ono što u prostornom smislu glumac

stvara sredstvima glumačke izražajnosti, scenograf ostvaruje kroz likovnost posredstvom raznih materijala: drveta, plastike, željeza, platna, papira, kartona, itd. I kao što se glumac služi riječima da bi izrazio ono što je “iza” riječi, i scenograf se služi fizičkim materijalima da bi izrazio ono što je “iza” ili “ispod” te materijalnosti.

Zaključak

Kroz historiju pozorišta prenaplašavanje scenografije i sve opreme koja je na sceni, može se reći, pratilo je opadanje kvalitete pozorišne umjetnosti, a u periodima njenog procvata (Šekspirovo pozorište komedija *del arte*), strogo se pazilo i scenografija se potčinjavala predstavi.

Nameće se logično pitanje: koji su zadaci scenografije? Prvo, scenografija bi trebala da ogradi prostor – vidljivi, dakle, onaj koji igra, od nevidljivog i da pokrije ostale dijelove scene koji „ne igraju“. Drugo, da locira mjesto igre i, napokon, da ostvari onu osnovnu scensku zamisao igre.

Nevidljivi scenski prostor je cijeli prostor pozornice, a pod tim ne podrazumijevamo ograničeni i stvarni prostor scene, nego onaj koji gledaoci imaju ispred sebe i jednim dijelom ga vide, a puno većim ga zamišljaju kao mjesto glumačke igre. Vidljivi scenski prostor, rekli smo, omeđen je scenografijom, gdje su scenografi pokušavali dati privid trodimenzionalnog kroz slikane kulise. Tu je došlo do protivrječnosti u samom pristupu glumca scenografiji, a samim tim gledaoci su shvatali da je taj islikani dekor, ustvari, pokušaj, pa i laž.

Princip sažimanja i pojednostavnjenja u scenskoj umjetnosti se izražava kao svođenje predmeta na one “koji igraju”, do potpunog pojednostavnjenja formi iza glumca, sve u službi glumca. Na sceni predmetima koji “ne igraju” ne bi trebalo davati mjesto, jer nisu u službi glumca i samo odvlače pažnju gledalaca. Ako su na sceni, onda moraju imati svoje opravdanje i zaista su potrebni. U sadjejestvu sa svjetlom i svjetlosnim efektima, dobijaju puni značaj, oslikavaju karakter i epohu i daju sceni plastičnost, bez lažne iluzije kroz islikane dvodimenzionalne kulise.

Svjetlosni efekti su najvažniji u teoriji Apijine plastične scene. Koliko li je samo veliki Caravaggio unio dinamike u svoje slike pomoću svjetla-sjene! Svojim naglašenim izvorima svjetlosti sugerirao je situaciju na platnu, nimalo ne umanjujući kompoziciju slike, temu i poruku. Svjetlo je elemenat na slici koji, zapravo, sugerira emocije, situaciju čini dramatičnijom ili opuštenijom, a da nimalo ne izbija u prvi plan nametnuvši se kao likovni problem kompozicije. Apija je shvatio da se od svjetlosti dobijaju različite situacije. Ako su svjetlo-sjena naglašeno suprotstavljene, scena dobija sasvim drugu situaciju u kojoj se to isto ponovi s difuznim svjetlom. Pojednostavivši arhitekturu scene, odbacio je sve suvišno što se, možda, multiplicirano ponavljalo i na taj način scena je dobijala na pojednostavnjenoj likovnosti.

Literatura

1. Tomislav Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, NIP „Slobodna Dalmacija, Split.
2. Jean Pignarre, *Sociologija pozorišta*, Presses Universitaires de France VII, Paris, 1964 (Matica hrvatska, Zagreb, 1970).
3. Nikola Batušić: *Skrovito kazalište*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1984.
4. Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.
5. Milenko Misailović, *Kreativna dramaturgija I (uvod u filozofiju pozorišne umjetnosti)*, Sterijino pozorje, Novi Sad, Kadinjača, Užice, 2000.