

Barbora Příkladová

Praški kvadrijenale i njegova izvedba

Praški kvadrijenale (PQ) je najveća međunarodna natjecateljska izložba scenografije, kazališne arhitekture i tehnologija, koja se održava u Pragu svake četiri godine od 1967. Posljednji PQ održan je 2011. godine kad je manifestacija promijenila svoje službeno ime Praški kvadrijenale scenografije i kazališne arhitekture u Praški kvadrijenale oblikovanja izvedbe i prostora, sugerirajući pomak u konceptu. Što nam recentni PQ govori o suvremenoj scenografiji?

PQ 2011: reprezentacija ili prisutnost?

PQ je dinamični organizam gigantskih proporcija koji se 2011. godine proširio Pragom, povezujući brojne događaje poput izložbi, diskusija, simpozija, predavanja, izvedbi. Svaki posjetitelj morao je donijeti vlastite kustoske odluke prilikom izbora onoga u čemu će sudjelovati. Posljednji PQ izložio je svoj predmet interesa – scenografiju ili oblikovanje izvedbe – kao i moduse njene (re)reprezentacije iz više različitih očista i uzimajući u obzir nekoliko aspekata. Primjerice, glavna nagrada PQ-a, Zlatna Triga 2011. godine, dodijeljena je Brazilu. Jarko ružičasta izložba sastojala se od raznih oblika scenografije: od reprezentacijskih scenskih rješenja do lutkarstva, prostorom određenih i društvenih projekata i instalacija. Jedan od izloženih projekata (koji je dobio i Zlatnu medalju za najbolje ostvarenu produkciju) bio je i BR-3 brazilskoga Teatro da Vertigem. Događaj s moćnom eko-političkom kritikom publiku je odveo na brod koji je plovio jednom od najzagađenijih brazilskih rijeka, što je rezultat rapidne urbanizacije. Izvedba se referirala na katastrofalnu situaciju koja pogađa živote mnogih ljudi, a odvijala se na glavnome brodu gdje su se nalazili i gledatelji, kao i na manjim brodovima oko njega te na obalama rijeke, s projekcijama koje su prikazivane na



Teatro da Vertigem, foto Nelson Kao

usputnim mostovima. Gledatelji su pozvani da se pridruže "sceni zločina" s njenim odbojnim mirisom i pogledom koji se prostire na hrpe smeća. U isto vrijeme mogli su gledati različite scene "priče ove rijeke" ili je pratiti kako promiče plutajući – princip koji donekle podsjeća na praksu srednjovjekovnoga kazališta. "Pozornica" ovoga događaja nije bila reprezentirana: bila je stvarna, bila je tu, bila je lokalna – istovremeno izvor, pokretač i tema izvedbe. Teatro da Vertigem u trenutku je publici pokazao "kazalište života", gdje je



Braziliska izložba ▲▼



izvedbeni prostor stvoren činom odgovornoga umjetnika – u slučaju Teatro da Vertigem činom kolektiva – i to *uokvirivanjem* realnoga okruženja koje je popraćeno pažljivim *pozicioniranjem* publike u odnosu prema otkrivenim okvirima te naglašavanjem *prisutnosti*. U smislu korištenoga prostora to znači dokidanje auditorija, dokidanje pozornice i zajednički izvedbeni prostor na koji se, dakle, teško mogu primijeniti kriteriji “oblikovanja scene” ili “scenografije”. Može li ova “produkcija” biti nagrađena za “najbolje oblikovanje scene”?

U drugim slučajevima prostorne strategije uključuju *rekreiranje realnosti* i/ili *re-organiziranje odabranih fragmenta realnosti* koji su postavljeni na konvencionaliziranu scenu. Numen/For Use iz Hrvatske, grupa koju čine izvorno industrijski dizajneri Sven Jonke, Christoph Katzler i Nikola Radeljković, nagrađena je Zlatnim medaljama za najbolje oblikovanje scene i najbolje korištenje kazališne tehnologije. Ovdje pronalazimo posve različito viđenje nečega što se može nazvati scenografijom: u svom kazališnom radu, za koji je karakteristična izdašna arhitektonska gesta unutar scenskoga prostora, koja često utječe na auditorij, jasno elaboriraju grandiozno reprezentacijsko oblikovanje prostora u kazalištu druge polovice 20. stoljeća (bez obzira koliko bi mogli biti nesvjesni kazališne tradicije, s obzirom na to da dolaze iz drugoga područja). Njihov scenografski koncept za Shakespeareov *San Ivanjske noći* (redatelj Aleksandar Popovski, Gradsko dramsko kazalište Gavella, 2008) oslanja se na povijesno dobro iskorišteno kretanje i transformaciju tkanine (vidi scenografije Davida Borovskija ili Jaroslava Maline iz ranih 1970-ih i ranih 1980-ih). U ovom slučaju riječ je o golemoj crvenoj zavjesi s trakama koje uz djelovanje glumaca tvore prostore sna (šuma) i realnosti (grad). Oblikovanje scene za predstavu *Pakao / Božanstvena komedija* (redatelj: Tomaž Pandur, Nacionalno kazalište Maria Guerrero, Madrid 2005) prikazalo je materijalizirani četvrti zid načinjen od stakla koje fizički razdvaja prostor scene od auditorija. Pozicija gledatelja kao voajera u proscenijskome kazalištu koji vire u nečiji drugi svijet, dovedena je do krajnosti: gledatelji koji su koristili slušalice kako bi čuli što se događa na sceni, mogli su vidjeti glumce, ali glumci nisu mogli vidjeti publiku, samo vlastite odraze. Važno je napomenuti kako Numen/For Use ne djeluju samo u

Hrvatskoj koja je njihova baza. Primjerice, gore spomenuta rješenja mogu se promatrati kao globalna, u smislu da su jedva međupovezana s lokalnim, poput projekta *BR-3* brazilskoga Teatro da Vertigem, te se obraćaju univerzalnoj kazališnoj publici. Štoviše, njihovi gledatelji, koji uglavnom sjede u proscenijskim kazalištima, uvijek mogu biti sigurni da su u kazalištu, s pozornicom koja je *odraz stvarnosti*, dakle, *reprezentacija*.

Još jedan način viđenja scenografije: tradicionalnim segmentima PQ-a, Odjeljku regija i država odakle dolaze gore spomenuti primjeri, te Odjeljku arhitekture i Studentskome odjeljku u okviru PQ-a 2011. godine pridružio se novi projekt – *Ekstremni kostim* (kustosica je bila Simona Rybáková, a oblikovala ga je Marie Jirásková). Autonomija kostima tu je testirana poimanjem kostima u njegovim navodno “ekstremnim” oblicima. U međuvremenu, neki od izloženih radova, poput *Queen Tamora's Wedding Dress* Eloise Kazan, napravljeni su od materijala koji su neobični za dramske likove (haljina načinjena od metaka), dok su se drugi, poput haljine koja se postupno raspada u projektu *Sutra* Francisce Rios i Cristine Valls (izvodi Madelaine Triggs), bavili materijalom i temporalnošću strukture te su mogli sami potaknuti izvedbu. Kao što je slučaj s pobjedničkom *Inhabiting Dress* čija je autorica Emma Ransley (predstavljena je samo putem video snimke), “ekstremnost” kostima temeljila se na predstavljanju alternativne uloge koju kostim može preuzeti: umjesto da služi cjelini konvencionalne ideje izvedbe, kostim ju može *potaknuti i definirati*. Umjesto da samo pomaže u konstrukciji dramskoga lika, kostim konstruira izvođačevo tijelo, sugerira situaciju, ponekad možda i puku emociju s kojom se publika suočava.

Poseban projekt kojim se istraživao odnos između kazališta i vizualnih umjetnosti bila je nenatjecateljska *Intersekcija: Intimnost i spektakl* kustosice Sodie Lotker, umjetničke ravnateljice PQ-a. Smješten na Trgu narodnoga kazališta, između povijesne zgrade Narodnoga kazališta i Laterne Magike (koja je sad Nova scena Narodnoga kazališta), prostor *Intersekcije* kojeji je oblikovao izraelski scenograf i arhitekt Oren Sagiv, sastojao se od trideset bijelih kocaka različitih veličina, a svaku od njih koristio je drugi umjetnik za svoj rad, tako da su kocke predstavljale mini-jaturni kazališni ili galerijski prostor, odnosno – kao što je



Queen Tamora's Wedding Dress, Eloise Kazan



Inhabiting Dress, Emma Ransley



Stage Matrix III, Markus Schinwald

projekt sugerirao – izvedbeni prostor. Sadržaj kocaka uvelike je varirao, neke su zahtijevale fizičko sudjelovanje posjetitelja, druge su ih pozivale na mentalna putovanja u individualnu ili kolektivnu svijest, pamćenje i snove. U nekim su bili sami umjetnici, druge su ostavljale samo njihov trag. Primjerice, u kutiji sedamnaest gdje je izlagala Monika Pormale, pokazana je instalacija za dvoje ljudi: parovi zamrznuti u čvrstom zagrljaju iza staklenoga prozora, suprotstavljajući vrlo intiman čin i javni prostor, što je dodatno naglašeno postavljanjem intimnosti u “izlog” poput objekta koji prolaznici mogu promatrati. *Sanctuary*, čiji je autor Brett Bailey, posjetitelje je pozivao da uđu bez cipela i sami u potpuno mračni labirint te ih je s nape-tošću, očekivanjima i radoznalošću vodio u svoje skriveno središte. Anna Viebrock i Till Exit ispunili su svoj prostor predmetima iz nekoliko kazališnih predstava, stvarajući

prostorni kabinet. Predmeti preuzeti iz njihova izvornoga konteksta i sa svojom vlastitom prošlosti, stvorili su novi arhivski okoliš u koji je publika mogla ući. *Stage Matrix III* koji je osmislio Markus Schinwald dozvolio je gledatelju da gleda izvođača kako se javlja i nestaje sa stropa kutije te ulazi u interakciju s različitim komadima namještaja, dovodeći u pitanje ideju gravitacije. Gledatelji (ili radije sudionici) *Intersekcije*, nakon kupnje ulaznice mogli su lutati ovom međupovezanom, višeslojnom te horizontalno i vertikalno raznolikom arhitektonskom strukturom bez prethodno utvrđenoga redosljeda (pojedinačne kutije nisu navodile niti ukazivale na poredak), istražujući različite oblike suvremene umjetnosti.

Kao što sam sugerirala gore spomenutim primjerima, PQ danas izlaže različite tipove scenografije, ali se u svakom slučaju fokusira na njihove “performativne aspekte”. Iako



▲ ▼ Intersekcija, arhitekt Oren Sagiv



to predstavlja značajan pomak u konceptu manifestacije, on se u tragovima javlja od početka PQ-a u nekoliko tematskih područja, poput odnosa kazališta i vizualnih umjetnosti (što uključuje i pitanje kako predstaviti te umjetnosti), kao i međupovezanosti modusa (re)prezentacije s političkim okruženjem. Na taj način povijest PQ-a možemo čitati iz perspektive *izvedbe*.

Kazališno vs. vizualno

Ono što se može vidjeti na izložbi poput PQ-a svodi se na dva pitanja: što "scenografija" kao subjekt koji izlaže (kustos ili kustoski tim koji djeluje u ime države ili regije) pokazuje i kako to prezentira – ili reprezentira? Scenografija ili oblikovanje izvedbe nema neku vrstu prethodno postojeće, stabilne i objektivne esencije koju pojedini umjetnici, projekti ili institucije moraju (ili ne moraju) ispuniti. Ono što zovemo scenografijom mijenja se s vremenom i pojedini se koncepti prepoznaju (i prije ili kasnije bivaju odbačeni) samo kroz proces legitimizacije od strane intelektualnih i kulturnih elita (koje predstavljaju institucije poput PQ).

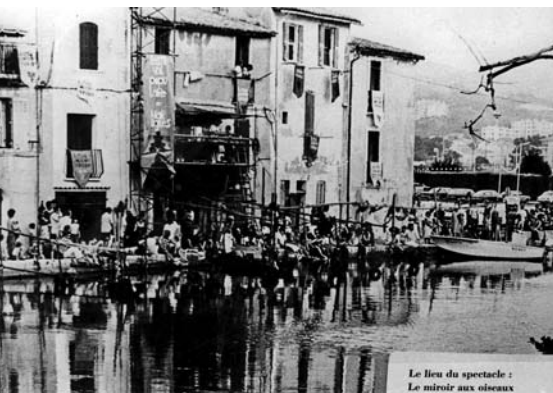
Kustosima prvoga PQ-a 1967. godine, scenografija je predstavljala vizualno izvođenje određene drame ili baleta na sceni kazališne zgrade gdje je redatelj (sa scenografom) bio odgovoran za povezivanje složenoga kompleksa dramskih komponenti u smislenu cjelinu. Više od četrdeset godina kasnije, 2011. godine to je samo jedan aspekt onoga što scenografija može biti; koncept se značajno proširio. Forme koje su možda postojale 1960-ih, ali nisu mogle biti potpuno uvažene jer su bile previše drugačije, previše "avangardne", sad dosežu službenu i institucionaliziranu (a možda i financijski potpomognutu) razinu. Bilo bi zanimljivo vidjeti što je tabu današnje scenografije. Kakva vrsta kazališta ne bi privukla pažnju žirija PQ-a? Kao što su pokazali *Ekstremni kostim* i *Intersekcija*, projekti uvelike određeni kustoskim odlukama, scenografija može, ali ne mora, biti objekt koji možemo promatrati, kojemu se možemo diviti ili ga prezirati, analizirati ga ili apsorbirati kao distancirani autsajderi. Scenografija se može odmaknuti od opipljive prirode stvaranja reprezentacijske pozornice i poslužiti kao dramaturški agens, zazivajući određene situacije i stvarajući uvjete za njihovo ostvarenje. Ona može poslužiti i kao okvir pozicije

ili situacije koju trebamo iskusiti u smislu fizičkoga i mentalnog sudjelovanja. Može biti nešto što trebamo živjeti ovdje i sad. Iz te perspektive, stvaralački proces koji prati tjelesna prisutnost sudionika – činjenica da se oni susreću u nekoj situaciji, dijele je i u njoj sudjeluju, postaje važnija od umjetničkoga ishoda, proizvoda kreativnoga tima – kazališnoga artefakta. Definicije "kazališta" i "vizualnih" umjetnosti ovdje postaju mutne.

Tenzija između kazališnoga i likovnoga prati PQ od njegovih početaka i u stvari je pridonijela njegovu rođenju. Početak PQ-a dogodio se u ime razdvajanja vizualne komponente teatra od vizualnoga u likovnoj umjetnosti. Natjecanje je uspostavljeno na temelju rastuće kolektivne svijesti o tome da scenografija – ovdje strogo u smislu jedne od komponenti određene scenske realizacije – jest zasebno polje umjetnosti obdareno zasebnim karakteristikama, zahtjevima i kriterijima. Kako bi se u potpunosti priznala novina i originalnost ovoga koraka, kojega je teorijski podržao malo poznati češki teoretičar scenografije Vladimír Jindra (autor koncepta PQ u njegovim počecima i ranoj fazi), trebali bismo uzeti u obzir i da je krajem 1950-ih i početkom 1960-ih scenografija u međunarodnom kontekstu još uvijek bila izlagana i vrednovana kao grana likovne umjetnosti (poput slikarstva, kiparstva i arhitekture).¹ Važno je primijetiti da se polovicom 1960-ih, kad je pokrenut PQ, već pojavilo puno umjetničkih formi koje su međupovezane u svome približavanju *izvedbi*, a teško određive tradicionalnim kategorijama, ali u institucionalnome natjecanju usmjerenome prema kazalištu nisu uzimane u obzir. Scenografija je tek počela etablirati činjenicu da je predstavljanje putem nacrtanoga ili naslikanoga rješenja nedovoljno jer prikriva neke od njenih temeljnih karakteristika.

Naizgled nejasna priroda scenografije – njen afinitet prema svijetu likovnih umjetnosti i njena veza s kazalištem – pitanje je koje se ne može uzeti zdravo za gotovo. Koncept scenografije varira kroz različite vremenske periode i u različitim kulturnim područjima. To se može

¹ Praški kvadrifinale pokrenut je na temelju uspjeha (Zlatna medalja) čehoslovačke izložbe na Bienal de São Paulo (Biennale vizualnih umjetnosti) 1959. godine. Izložba koju je oblikovao František Tráster ilustrirala je razvoj češkog i slovačkog oblikovanja scene i kazališne arhitekture tijekom razdoblja od 1914. do 1959. godine.



Water Theatre, Theatre Ristorius, Francuska ▲ ▼



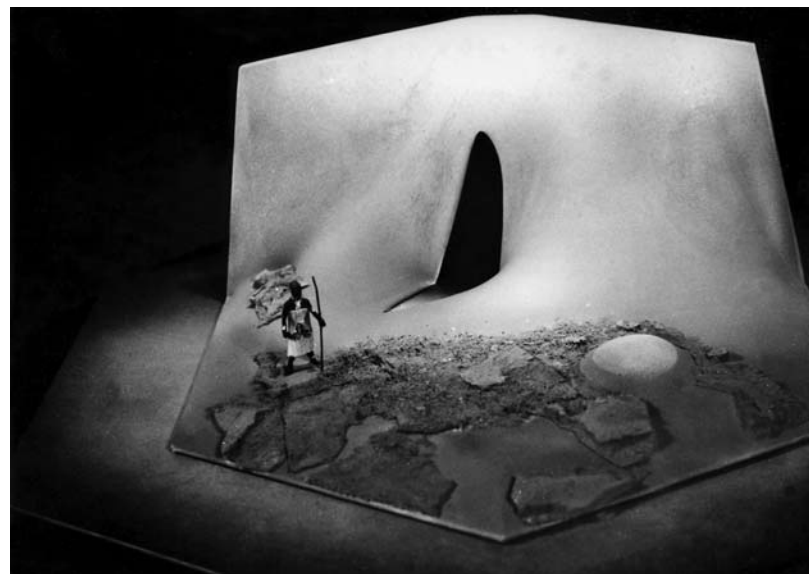
jasno pokazati mjestom scenografije u obrazovnome sustavu. Dok se u nekim zemljama, poput bivše Čehoslovačke gdje je pokrenut PQ, scenografija kao disciplina koja spada u kazalište uči u kazališnoj školi (Katedra scénografie DAMU - Divadelní akademie múzických umění v Praze - pod vodstvom scenografa Františka Trösterera), u drugim je zemljama scenografija tradicionalno smještena unutar akademija likovnih umjetnosti, uz studije slikarstva, kiparstva, itd. Iako se ova situacija možda nije posve promijenila, jasno je da je tijekom godina Praški

kvadrijenale pomogao u međunarodnome etabliranju scenografije kao jedne od kazališnih disciplina (uz glumu, režiju, itd.) čiji izumi pomažu iznošenju dramske priče publici. Kao takva, scenografija služi predstavi, odnosno dobiva *dramsku funkciju* koja uvijek nadvladava bilo koji drugi kriterij pa se scenografsko rješenje ne može procijeniti ili u potpunosti usporediti s artefaktom iz likovnih ili vizualnih umjetnosti (usprkos svim formalnim sličnostima, utjecajima i inspiracijama). Kao što kaže katalog PQ-a iz 1967. godine, utemeljenje Praškoga kvadrijenala bilo je, dakle, potaknuto "specifičnom prirodom oblikovanja scene, neodvojivošću oblikovanja scene i režije te cjelokupnom scenografijom kao zasebnom umjetnošću". Napori da se ideja scenografije odmakne od domene likovnih umjetnosti (u smislu slikarstva, grafike, itd.) postali su vidljivi u kriterijima procjene. Nije se procjenjivala samo vizualna vrijednost nacrtanoga ili naslikanoga rješenja nego i *funkcija* scenografije u cjelini predstave i u odnosu prema uprizorenoj drami. Ovakva vizija scenografije, očito ukorijenjena u strukturalističkome poimanju kazališta, u samim je počecima PQ-a i jasno je redefini-rana njegovim recentnim verzijama.

Vrlo važna napomena: ne zaboravimo da se prvih šest sezona Praškoga kvadrijenala održalo tijekom hladnoga rata u komunističkoj Čehoslovačkoj. Tijekom ove "borbe za ljudski um i odlučnost", kako je konflikt okarakterizirao predsjednik Harry S. Truman, pitanje propagande, (samo-)prezentacije i njene reprodukcije u masovnim medijima, strukturama moći postalo je centralno. Sadržaj izložaba, odabir scenografa za izlaganje (kao i različite međunarodne izložbe poput EXPO-a gdje su vizualni i prostorni dizajn te tehnologije igrali značajnu ulogu) postale su sigurno političko oruđe. Kao rezultat, ova su događanja češće dobivala državnu potporu - što nakon pada Željezne zavjese više nije bilo sigurno, kustoske odluke (vjerovatno ne samo) zemlje domaćina bile su cenzorirane, nagrade su bile pod utjecajem politike.

... ili samo performativno?

Granica između kazališnoga i vizualnoga uočljivije je premošćena nakon 2000. godine i pada Željezne zavjese. Dinamični pomak koncepcije PQ-a, koji je najuočljiviji u projektima poput Srce PQ-a, a kulminirao je na posljed-



Kralj Edip, Ralph Koltai

njem PQ 2011. godine, može se pratiti unatrag sve do 1999. ili čak 1995. godine kad je procesualna priroda scenografije postala naglašenija, a granice stabilnih scenografskih izložaka, fiksiranih putem artefakata, snažnije dovedene u pitanje. To je također razdoblje kad se PQ otvorio prema internacionalnoj zajednici stručnjaka kako bi prodiskutirao svoj koncept te tako zakoračio od lokalnoga prema globalnome.

Promatramo li cjelokupnu povijest PQ-a, međutim, uočićemo više ili manje vidljivu težnju prema *procesu u prostoru*, umjesto prema *finaliziranome ishodu na pozornici*, odnosno sklonost prema performativnome koja nadilazi umjetnost kazališta i vizualne umjetnosti, provirujući iz svojih početaka 1960-ih. Zanimljivo je da performativni aspekt PQ-a odgovara paradigmatškome pomaku u umjetničkim poljima koji će istaknuta njemačka teoretičarka kazališta Erika Fischer-Lichte nazvati "performativnim obratom". Prema njenim tvrdnjama, od 1960-ih u zapadnom kulturnom krugu dio djela u različitim umjetničkim

područjima: vizualnoj umjetnosti, književnosti, kazalištu, glazbi, itd. opire se tradicionalnim žanrovima i kategorijama, pokazujući temeljne strukturalne promjene. U tim djelima preferira se proces stvaranja događaja popraćen određenom otvorenošću i s naglaskom na tjelesnome prisutstvu, a ne dovršeni rezultat koji proizvodi značenje. Prisjetimo se samo događaja i radova Johna Cagea, umjetnika FLUXUS-a ili "interaktivnih" romana. Ove se promjene mogu pratiti i u kazalištu. Mnoge izvedbe kao što su one The Living Theatrea i The Performance Group nisu djelovale poput "reprezentacije fikcionalnoga svijeta, koji je publika, s druge strane trebala promatrati, interpretirati i razumjeti", nego kao proces uspostavljanja interakcije između izvođača i sudionika. (Fischer-Lichte 2008: 20-21)

Pogledajmo kroz tri mala prozora u *performativnu povijest* PQ-a prije Baršunaste revolucije 1989. godine (pad komunističkoga režima u bivšoj Čehoslovačkoj), u kojoj se potkopava opozicija između kazališnoga i vizualnoga. Prozor



Nacionalna izložba PQ 1983. godine

1: nakon uspješnoga prvog PQ-a u opuštajućoj atmosferi 1968. godine, predloženo je da Praški kvadririjenal kao izložbeni događaj prati međunarodni kazališni festival. Osjećalo se da bi fiksirane izložbe trebala pratiti živa izvedba. Za razliku od postojećega Théâtre des Nations u Parizu, ovaj je festival trebao prezentirati manje, nezavisne trupe i projekte koji preispituju uspostavljene norme kazališta i umjetnosti. Projekt je zaustavila Čehoslovačka vlast: pripremu za drugi PQ pogodila je invazija sovjetske vojske na Čehoslovačku 1968. godine. Neke od zemalja poput Nizozemske, Francuske ili Belgije namjeravale su bojkotirati PQ kao protest protiv okupacije, no kasnije su se složile oko toga da bi nesudjelovanje moglo izolirati Čehoslovačku. U takvim uvjetima živo je kazalište potisnuto: izlaganje fiksirane pozornice i kostima bilo je puno lakše kontrolirati nego nepredvidivu živu radnju. U nedemokratskome represivnome okruženju, performativne kvalitete scenografije nisu se mogle razviti na razini službenoga događaja koji financira država. Tu je PQ ste-

kao svoju paradoksalnu prirodu: bez obzira na ograničenja, s jedne strane pružao je mogućnost umjetnicima s Istoka da susretu Zapad i obratno. Istovremeno, služio je kao "izlog" političkoga režima.

Prozor 2: usprkos činjenici da je zlatnu medalju za scenografiju 1975. godine osvojila Velika Britanija sa svojom monumentalnom scenografijom, te je godine PQ pokazao kako se scenografija može shvatiti na sasvim drugačiji način. Yelena Rakitina, kustosica sovjetske izložbe koja je dobila nagradu Zlatna Triga, u katalogu je izjavila: "svijet drame razvija se pred publikom koja (...) počinje sudjelovati u izvedbi. Zadatak je scenografa da omogući osnove toga djelovanja, da ga potakne i organizira. (...) Scenograf može ponuditi integrirani koncept izvedbe i tako postaviti izazov za druge autore" (str. 652 u pdf-u, str. 1 u Katalogu). Obratimo pažnju na to koliko je naglašena uloga scenografa u stvaralačkom procesu: on ne definira mjesto na kojemu se odvija neka (dramska) situacija nego ujedno i stvara situaciju. Jedan dio registra metoda koje

se koriste u scenografiji (ponekad nazivana i "oblikovanje radnje"), sugerirao je uporabu jednostavnih i autentičnih materijala koje bi izvođač koristio kao dinamično oruđe u svojim radnjama te postavio određene zahtjeve mašti i mentalnome angažmanu publike. Ti zahtjevi uključuju pomak od reprezentacije prema prisutnosti, što je bilo očito u više izložbi. Kazališne trupe poput francuskoga Théâtre du Soleil i nizozemskoga Scarabee (srebrne medalje za oblikovanje scene) pokazale su kako scenografija počinje izlaziti iz tradicionalnih kazališnih prostora 19. i 20. stoljeća kako bi istražila i preispitala odnos između izvođača i gledatelja.

Prozor 3: Stvaranje prostora za izvedbu, prije nego prostora za dramu: mjesto konflikta i napetosti, partnerski odnos glumca i gledatelja. (...) neprirrodnost (izvještačenost) dramskog djela zamijenila je spontanost (prirodnost) trenutka. (Ptáčková 1995: 130) Tako je Věra Ptáčková, utjecajna češka teoretičarka scenografije, opisala PQ 1979. godine koji je pokazao projekte poput onoga francuskoga umjetnika Michaela Raffaellija i kazališta Chronique koji su svoje četiri metra visoke lutke predstavili izvedbom na otvorenom. Prevladavajući koncepti bili su međuigra, izravna komunikacija, provokacija, naglašena politička poruka. To ne znači da su tradicionalne, više fiksirane kazališne scenografije nestale: Zlatna Triga te je godine otišla Velikoj Britaniji za Ralpa Koltaia, Johna Burya i druge koji su nastavljali razvijati veličanstvene vizualne prikaze dramskoga teksta. Ipak, osjećaj promjena u kazalištu postajao je sve jači, nepromjenjivi artefakt naslikane scenografije bio je sve manje dovoljan.

Izlaganje efemernog...

Performativni aspekt scenografije može se prepoznati i u načinu njene (re)prezentacije. Neizbježni problem kojega su znanstvenici poput A. Aronsona više puta spominjali i s kojim se PQ kao izložba scenografije uvijek suočavala, jest da je predmet izložbe prolazan i neuhvatljiv. Prvo, kako pokazati nešto što se po prirodi događa samo *sad i ovdje*, pred očima gledatelja? Scenografija ili čak fotografija ili dokumentarac mogu predstaviti samo jedan aspekt kompleksne stvari zvane kazališna izvedba. Drugo, kako pokazati nešto što je samo dio veće cjeline? Što je scenografija bez glumca i njegove radnje na sceni? Nešto će

uvijek nedostajati. Paradoks ove zadaće, koji se na neki način osjećalo od početka, sugerira zajedničku iako ne uvijek jasno izrečenu svijest o činjenici da je scenografija performativna, čineći to pitanje samim konceptom izložbe. Ipak, kao što sam već sugerirala, cijeli pothvat pokrenut je zbog sljedećih razloga: osiguravanja legitimiteta scenografiji kao zasebnoj umjetnosti, neovisnoj o likovnim umjetnostima i, možda prije svega, otvaranja mogućnosti susreta s idejama širom međunarodne kazališne zajednice.

Jednako tako, tenzija između stabilnoga scenografskoga artefakta koji će se izložiti (scenografsko rješenje ili fotografija) i nestabilne, efemerne prirode scenografije u izvedbi duboko su međupovezani s političkom organizacijom. Iako Praški kvadririjenal dugo nije imao drugoga izbora nego da izlaže uglavnom grandiozne reprezentativne scene, nove umjetničke forme probijale su se u prvi plan. Nakon PQ 1971. godine, autor njegova koncepta Vladimír Jindra u svojoj je procjeni primijetio: "PQ je pokazao da scenografija zahtijeva specifičan način instalacije. To ne bi trebao biti galerijski način izlaganja, jer on ne odgovara biti scenografije. Za izlaganje scenografije trebalo bi stvoriti kazališno 'okruženje'. Uostalom, nekoliko izložbi na ovom PQ već je to pokušalo. Možemo očekivati da se će se razvoj izložbe i u budućnosti odvijati u tom smislu". (Jindra u: Gabrielová 2007: 57) Do 1975. godine, izloženi modeli i objekti zamijenjeni su fotografijama koje dokumentiraju dinamičku prirodu scenografije na prikladniji način. Značajan pomak u tipu izlaganja dogodio se 1983. godine kad je Zapadna Njemačka preuzela sadržaj tematskoga odjeljka – opere čeških i slovačkih kompozitora – kao temu svoje nacionalne izložbe koju je posvetila djelu Leoša Janáčka. Čitava izložba temeljila se na scenografiji Jurgena Dreiera za Katyu Kabanovu, pokrivajući cjelokupni prostor pozornice stepskom travom koja je sugerirala prostrane ruske stepe. Koncept izložbe za PQ temeljio se na stvaranju izuzetno maštovitoga, jedinstvenoga dramskoga prostora Janáčkovih opera s podom prekrivenim travom i zidovima obloženima reflektirajućim materijalima koji su umnažali i uslojavali slike posjetitelja i prostora. Povezujući tematski i nacionalni odjeljak te tvoreći prostornu instalaciju gdje i s kojom su posjetitelji mogli ući u interakciju, ova izložba dobila je nagradu



Jurgen Dreier za Katyu Kabanovu (inspirirano djelom L. Janáčka), model

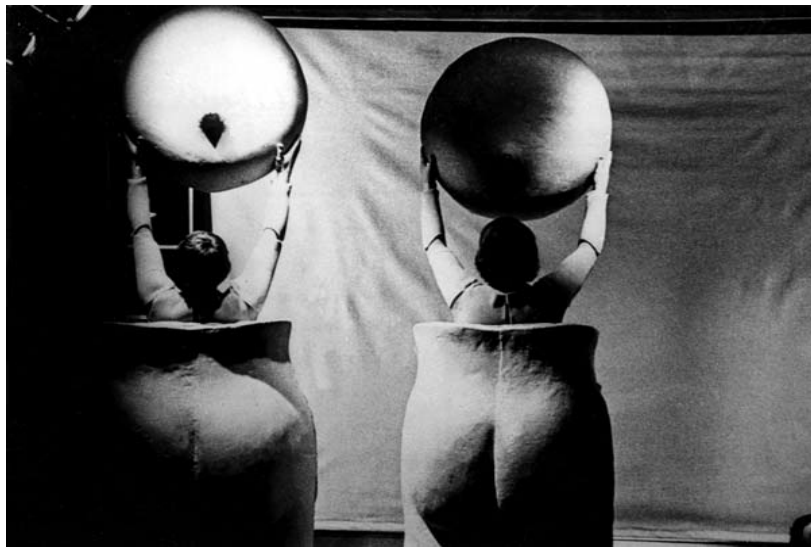
Zlatna Triga 1983. godine. Ovi načini predstavljanja putem scenografskih rješenja, modela, fotografija i video snimaka, instalacija izvedbi, ili njihovom kombinacijom i danas se mogu vidjeti na PQ. Iznenadajući paradoks pojavio se u ekstremnome odjeljku 2011. godine. Projekt je koristio nepokretne ukočene lutke smještene u izložbenomu prostoru čime je stvarao dojam da posjetitelji ulaze u veliki izlog. Iako se bavio performativnim djelovanjem kostima – ukazivalo se na njihovu mogućnost da zazovu i iznesu radnju, način na koji je većina njih izložena potisnuo je tu moć naglašavajući stabilni, materijalni aspekt kostima kao artefakta.

....i izlaganje nacionalnoga?

Govoreći o načinima izlaganja, jedno od najupečatljivijih pitanja koje je postavio PQ 2011. godine bio je organizacijski princip pojedinačnih odjeljaka. Odjeljak država i regija kao i Studentski odjeljak i Odjeljak arhitekture, tradicionalno su organizirani na temelju geografskih i kulturalnih razlika ignorirajući ograničenja takve dispozicije. Iako je naziv "nacionalni odjeljci" zamijenjen onim "države i

regije", jer su razlike navodno temeljene na geografsko-me, a ne političko-me, prilično skliski pojam "nacionalnoga" nije napustio PQ. Prema tekstovima u katalogu, neke od država tvrde kako prilikom pripremanja izložaba uzimaju u obzir svoj "nacionalni identitet", a prema žiriju, primjerice, pobjednička brazilska izložba 2011. godine pokazala je "živi osjećaj nacionalnoga identiteta i vitalni duh kreativnosti koja pokreće Brazil; struju koja teče od njegovih kulturalnih izvora i nastavlja spontano otvarati nove scenografske horizonte" (www.pq.cz). Bez obzira na to koliko je izložba dobro strukturirana ili koliko su predstavljene umjetničke radnje zanimljive, pitam se: na koji je točno način ta izložba "brazilska" i je li to doista važno?

Geopolitičke razlike koje izvode granice i ukazuju na problematične koncepte zajedničkih nacionalnih ili kulturalnih identiteta postale su vidljivije s pojavom projekata poput *Ekstremni kostim* i *Intersekcija*, gdje je s obzirom na odsustvo teritorijalnoga (u "nacionalnom" smislu), bilo mnogo manje očito odakle su umjetnik i njegov tim ili s kojom se zemljom identificiraju. Smatram da ta informacija nikome nije nedostajala. Ove razlike u organizaciji uputile su na



Dummies, Jan van As/Adri Boon, Studio Scarabee, 1974. godine

niz pitanja. U okviru natjecanja koje iz očitih razloga uključuje uglavnom zapadnjačke kulture, u današnjoj realnosti globaliziranoga i internetom povezanoga svijeta, svijeta međunarodnih suradnji (što uključuje i studijske programe i radnu praksu), svijeta utjecaja i masovnih migracija kad "identitete" nije tako lako "identificirati", kako nam pomaže, ako je prva informacija koju dobivamo o određeno-me scenografskom rješenju, instalaciji ili izvedbi – često prije nego što smo je uopće vidjeli – zemlja ili regija kojoj ona "pripada"? Nije li organizacijski princip odjeljaka i država prije zastarjela prepreka u recepciji koja jača teritorijalne i kulturne stereotipe, i protiv koje se unutar humanistike već nekoliko dekada vodi borba? Je li scenografija doista povezana s nacionalnim i geopolitičkim?

Već više od četiri dekade Praški kvadrijenale služi kao prostor borbi od kojih su neke spomenute i u ovom članku: borba između kazališnoga i vizualnoga, stabilnoga i efemernoga, tradicionalnoga i eksperimentalnoga, službenoga i "podzemnoga", kolektivnoga i pojedinačnoga. Ovi su konflikti tijekom godina preuzimali različit oblik

pri čemu je najveću promjenu donio pad Želzne zavjese. PQ trenutno shvaća scenografiju u širem smislu, napuštajući granice kazališta i naglašavajući njene performativne kvalitete različitim predstavljenim formama teatra, izvedbe i scenografije, kao i različitim modusima poimanja i percepcije prostora koje otvara, čime možda zahvaća i neke od ovih opozicija. U svakom slučaju, PQ doista prikazuje sliku realnosti koju svaki dan živimo i tako bismo ga trebali tretirati.

Citirana djela

Katalozi PQ-a

Aronson, Arnold, *Exhibiting Scenography: The Loss of the Artifact. In Exhibition on the stage: reflections on the 2007 Prague Quadrennial*. Praha: Institut umění/Divadelní ústav, 2008, str. 27 – 40.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London and New York: Routledge, 2008.

Gabrielová, Jarmila, *Kronika Pražského Quadriennale*, Praha: Divadelní ústav, 2007.

Ptáčková, Věra, *Zrcadlo světového divadla: Pražské qua-*