



UNIVERZITET „UNION – NIKOLA TESLA“  
Fakultet za inženjerski menadžment  
Beograd, Bulevar vojvode Mišića 43

Žorž Draušnik

KULTUROLOŠKI, MUZIKOLOŠKI I PRODUKCIJSKI ODNOSI  
KONCEPTUALIZMA I KAZALIŠNE UMJETNIČKO-SCENOGRAFSKE PRAKSE

DOKTORSKA DISERTACIJA

Beograd, 2022. god.



UNIVERZITET „UNION – NIKOLA TESLA“  
Fakultet za inženjerski menadžment  
Beograd, Bulevar vojvode Mišića 43

Žorž Draušnik

THE CULTUROLOGICAL, MUSICOLOGICAL, AND PRODUCTION-RELATED  
RELATIONSHIPS BETWEEN CONCEPTUALISM AND ARTISTIC-SCENOGRAPHIC  
THEATRE PRACTICE

DOCTORAL DISSERTATION

Beograd, 2022. god.



UNIVERZITET „UNION – NIKOLA TESLA“  
Fakultet za inženjerski menadžment  
Beograd, Bulevar vojvode Mišića 43

KULTUROLOŠKI, MUZIKOLOŠKI I PRODUKCIJSKI ODNOSI  
KONCEPTUALIZMA I KAZALIŠNE UMJETNIČKO-SCENOGRFSKE PRAKSE

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: dr. Miomir Petrović, redovni profesor  
Univerzitet „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu, Fakultet za inženjerski menadžment Beograd

Predsjednica komisije: dr. sc. Sibila Petlevski, redovni profesor  
Akademija dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Član komisije: prof. dr. Snežana Arnautović-Stjepanović, redovni profesor  
Univerzitet „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu, Fakultet za inženjerski menadžment Beograd

Član komisije: prof. Dijana Milošević, redovni profesor  
Univerzitet „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu, Fakultet za inženjerski menadžment Beograd

Datum obrane disertacije: \_\_\_\_\_

ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Врста рада:	Докторска дисертација
Име и презиме аутора:	Žorž Draušnik
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	dr. Miomir Petrović, redovni profesor Univerzitet „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu, Fakultet za inženjerski manadžment Beograd
Наслов рада:	KULTUROLOŠKI, MUZIKOLOŠKI I PRODUKCIJSKI ODNOSI KONCEPTUALIZMA I KAZALIŠNE UMJETNIČKO-SCENOGRAFSKE PRAKSE
Језик публикације (писмо):	Hrvatski (latinica)
Физички опис рада:	Унети број: Страница _____ 177 Поглавља _____ 6 Референци _____ 169 Табела _____ - Слика _____ 92 Графикона _____ - Прилога _____ 3
Научна област:	Umjetnost
Ужа научна област (научна дисциплина):	Dramske i audiovizualne umjetnosti
Кључне речи / предметна одредница:	Ideja, koncept, koncepcija, konceptualna likovna umjetnost, performans, nova muzika, suvremena muzika, avangarda, opera, scenografija
Резиме на језику рада:	<p>Predmet proučavanja ove studije neraskidive su veze između tradicionalnog pristupa kazališnih umjetnosti i konceptualnih tendencija iniciranih na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Tijekom svojeg sada već dugog suživota, koji se s današnje distance može smireno analizirati, isprepletenost umjetničkih žanrova i stilova od prvog je trenutka bila uočljiva jer je, s koje god strane gledamo, neki vid promjene bio nužan. Bez obzira na glasnost, agresiju i manipulaciju publikom (često proglašavanom jednom od glavnih smetnji u razvoju muzike) koje je sa sobom nosila suvremena inicijativa, rezultat tog besmislenog povijesnog rivalstva kontinuirana je dominacija tradicionalnog pristupa kazališnim inscenacijama, koji je sada još oplemenjen i ojačan avangardnim strujanjima.</p> <p>Studija je podijeljena je na tri segmenta:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• uvodni dio, koji se bavi definiranjem problema i očekivanim rezultatom,</li><li>• teorijski dio, u kojem se problematizira nastanak ideje i njezina primjena u različitim vidovima umjetnosti te</li><li>• tri studije slučaja, koje se kroz moje osobno iskustvo, scenografsku i producentску praksu referiraju na ranije postavljena teorijska promišljanja.</li></ul>

	<p>Tijekom prikupljanja činjenica nisu konzultirana moguća postojeća istraživanja tog područja nego je sinteza, pretočena u sadržaj ovog rada, napravljena na temelju literature koja se bavi pojedinim područjem obrađenim u tekstu te mogega životnog iskustva i participiranja u različitim umjetničkim, ali i zanatsko-tehničkim područjima. Naime, u začecima profiliranja mojeg – na kraju ipak – kreativnog života, pružao sam očit, čak i simbolički teatralan otpor umjetničkoj sferi. Bježanje od obiteljskog, genskog materijala, koji je u času mojih životnih istraživanja na području ozbiljne muzičke umjetnosti ostavljao trag već više od stoljeća, odvelo me u područje stolarije, gradnje orgulja i violina te operativne fascinacije prema likovnim umjetnostima. Ciljevi, ideje i interesi koje sam odabrao bili su jako široko postavljeni, što se moglo lakonski podcrtati kao tipično „traženje“ i „svaštarenje“ u toj fazi čovjekova razvoja. Međutim, kako svako iskustvo nesumnjivo ostaje zapisano, krug se ipak zatvorio diplomom muzičke akademije i shodno tome zanimanjem u području kazališne umjetnosti. Kada gledam unatrag ne bih promijenio nijedan dan jer su sva ta školovanja i praktična iskustva stvorila veliku bazu raznovrsnih vještina, podataka i sistema koji se međusobno prožimaju i koje prema potrebi izvlačim i kombiniram zavisno o vrsti projekta u kojem se trenutno nalazim, bilo da je riječ o zanatskoj, producentskoj ili kreativnoj sferi, restauriranju violina ili orgulja, izradi knjiga ili oblikovanju scenografije.</p>
<p>Датум прихватања теме од стране надлежног већа:</p>	
<p>Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)</p>	
<p>Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)</p>	<p>Predsjednik: dr. sc. Sibila Petlevski, redovni profesor Akademija dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu</p> <p>Član: prof. dr. Snežana Arnautović-Stjepanović, redovni profesor Univerzitet „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu, Fakultet za inženjerski manadžment Beograd</p> <p>Član: prof. Dijana Milošević, redovni profesor Univerzitet „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu, Fakultet za inženjerski manadžment Beograd</p>
<p>Напомена:</p>	<p>Unatoč želji i prijedlogu doktoranda Žorža Draušnika da u procesu rada na njegovoj disertaciji dr. sc. Sibila Petlevski bude angažirana u statusu mentora, budući da kao redovni profesor na Akademiji dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu ispunjava sve kompetencije nastavnika i mentora na području umjetnosti, <i>Zakon o visokom obrazovanju</i> i <i>Pravilnik o obrani doktorske disertacije</i> na Univerzitetu „Union - Nikola Tesla“ derogira mogućnost da profesor iz inozemstva bude mentor u oblasti visokog obrazovanja. Usprkos toj zakonskoj preprieci doprinos dr. sc. Sibile Petlevski u nastajanju ove studije je neupitan.</p>

**KEY WORD DOCUMENTATION**

Type of work:	Doctoral dissertation
Author’s name and surname:	Žorž Draušnik
Supervisor (title, name, surname, rank, institution):	Miomir Petrović, PhD, full professor University “Union-Nikola Tesla,” Belgrade, School of Engineering Management Belgrade
Dissertation title:	THE CULTUROLOGICAL, MUSICOLOGICAL, AND PRODUCTION-RELATED RELATIONSHIPS BETWEEN CONCEPTUALISM AND ARTISTIC-SCENOGRAPHIC THEATRE PRACTICE
Language (alphabet):	Croatian (Roman alphabet)
Physical description of the work:	Number of Pages _____ 177 Chapters _____ 6 References _____ 169 Tables _____ - Pictures _____ 92 Graphs _____ - Appendices _____ 3
Scientific field:	Art
Specific scientific field (scientific discipline):	Dramatic and audiovisual arts
Key words / Subject heading:	Idea, concept, conception, conceptual visual art, performance, new music, contemporary music, avant-garde, opera, scenography
Abstract in English:	<p>The dissertation explores the unbreakable links between the traditional approach to theatrical arts and the conceptual tendencies initiated at the transition from the nineteenth to the twentieth century. During its now long coexistence, which can today be coolly analysed from a distance, the intertwining of artistic genres and styles was noticeable from the first moment because, from whichever side we look at it, some kind of change was necessary. Regardless of the loudness, aggression, and manipulation of the audience (which was often declared one of the main obstacles to the development of music) brought by modern initiative, the result of this senseless historical rivalry is the continued dominance of the traditional approach to theatre, which is now enriched and strengthened by avant-garde trends.</p> <p>The dissertation is divided into three segments:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• introductory part, which deals with defining the problem and the expected result,</li> <li>• theoretical part, which problematizes the origin of the idea and its application in various arts, and</li> <li>• three case studies, which through my personal experience and my scenographic and production practice refer to previously set theoretical considerations.</li> </ul> <p>During data collection, instead of consulting possible existing research in this area, I created a synthesis, translated into the content of this paper, using</p>

	<p>literature dealing with a particular area covered in the text and combining it with my life experiences and participation in various arts and crafts. Namely, in the very beginnings of my - ultimately creative - professional life, I showed obvious, even symbolic and overstated, resistance to the artistic sphere. Trying to escape my familial and genetic material, which had left its mark in the field of serious music for more than a century, I devoted myself to carpentry and organ and violin construction and developed an operational fascination with fine arts. At that time my goals, ideas, and interests were very broad and could be succinctly described as the "searching" and "dabbling" that is so typical of young people. However, as every experience undoubtedly remains recorded somewhere inside, the circle was closed when I graduated from the Music Academy and, accordingly, took up an occupation in the field of theatrical arts. Looking back, I would not change a single day because all this education and practical experiences have left me with a large base of diverse skills, knowledge, and systems that intertwine and that I extract and combine as needed depending on the type of project I am currently in, whether it has to do with craft, production work, and creative endeavours, violin and organ restoration, bookmaking, or scenography.</p>
Date of acceptance by the scientific jury:	
Date of defence: (filled by the faculty's competent office)	
Dissertation jury members: (title, name, surname, rank, institution)	<p>President: Sibila Petlevski, PhD, full professor Academy of Dramatic Art, University of Zagreb</p> <p>Member: Snežana Arnautović-Stjepanović, PhD, full professor University "Union-Nikola Tesla," Belgrade, School of Engineering Management Belgrade</p> <p>Member: Dijana Milošević, PhD, full professor University "Union-Nikola Tesla," Belgrade, School of Engineering Management Belgrade</p>
Note:	<p>Despite the desire and suggestion of doctoral student Žorž Draušnik that Sibila Petlevski, PhD, be appointed as his dissertation supervisor – since she is a full professor at the Academy of Dramatic Arts of the University of Zagreb and as such fulfils all the teaching and supervisory requirements in the field of art – the Law on Higher Education and the Rulebook on Dissertation Defence of the University "Union – Nikola Tesla" do not allow foreign professors to serve as supervisors in the field of higher education. Despite this legal obstacle, Dr. Sibila Petlevski's contribution to the creation of this dissertation is unquestionable.</p>

## Sažetak

Predmet proučavanja ove studije neraskidive su veze između tradicionalnog pristupa kazališnih umjetnosti i konceptualnih tendencija iniciranih na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Tijekom svojeg sada već dugog suživota, koji se s današnje distance može smireno analizirati, isprepletenost umjetničkih žanrova i stilova od prvog je trenutka bila uočljiva jer je, s koje god strane gledamo, neki vid promjene bio nužan. Bez obzira na glasnost, agresiju i manipulaciju publikom (često proglašavanom jednom od glavnih smetnji u razvoju muzike) koje je sa sobom nosila suvremena inicijativa, rezultat tog besmislenog povijesnog rivalstva kontinuirana je dominacija tradicionalnog pristupa kazališnim inscenacijama, koji je sada još oplemenjen i ojačan avangardnim strujanjima.

Studija je podijeljena na tri segmenta:

- uvodni dio, koji se bavi definiranjem problema i očekivanim rezultatom,
- teorijski dio, u kojem se problematizira nastanak ideje i njezina primjena u različitim vidovima umjetnosti te
- tri studije slučaja, koje se kroz moje osobno iskustvo i scenografsku i producentsku praksu referiraju na ranije postavljena teorijska promišljanja.

Tijekom prikupljanja činjenica nisu konzultirana moguća postojeća istraživanja tog područja nego je sinteza, pretočena u sadržaj ovog rada, napravljena na temelju literature koja se bavi pojedinim područjem obrađenim u tekstu te mojega životnog iskustva i participiranja u različitim umjetničkim, ali i zanatsko-tehničkim područjima. Naime, u začecima profiliranja mojeg – na kraju ipak – kreativnog života, pružao sam očit, čak i simbolički teatralan otpor umjetničkoj sferi. Bježanje od obiteljskog, genskog materijala, koji je u času mojih životnih istraživanja na području ozbiljne muzičke umjetnosti ostavljao trag već više od stoljeća, odvelo me u područje stolarije, gradnje orgulja i violina te operativne fascinacije prema likovnim umjetnostima. Ciljevi, ideje i interesi koje sam odabrao bili su jako široko postavljeni, što se moglo lakonski podcrtati kao tipično „traženje“ i „svažtarenje“ u toj fazi čovjekova razvoja. Međutim, kako svako iskustvo nesumnjivo ostaje zapisano, krug se ipak zatvorio diplomom muzičke akademije i shodno tome zanimanjem u području kazališne umjetnosti. Kada gledam unatrag, ne bih promijenio nijedan dan jer su sva ta školovanja i



praktična iskustva stvorila veliku bazu raznovrsnih vještina, podataka i sistema koji se međusobno prožimaju i koje prema potrebi izvlačim i kombiniram zavisno o vrsti projekta u kojem se trenutno nalazim, bilo da je riječ o zanatskoj, producentskoj ili kreativnoj sferi, restauriranju violina ili orgulja, izradi knjiga ili oblikovanju scenografije.

## **Abstract**

The dissertation explores the unbreakable links between the traditional approach to theatrical arts and the conceptual tendencies initiated at the transition from the nineteenth to the twentieth century. During its now long coexistence, which can today be coolly analysed from a distance, the intertwining of artistic genres and styles was noticeable from the first moment because, from whichever side we look at it, some kind of change was necessary. Regardless of the loudness, aggression, and manipulation of the audience (which was often declared one of the main obstacles to the development of music) brought by modern initiative, the result of this senseless historical rivalry is the continued dominance of the traditional approach to theatre, which is now enriched and strengthened by avant-garde trends.

The dissertation is divided into three segments:

- introductory part, which deals with defining the problem and the expected result,
- theoretical part, which problematizes the origin of the idea and its application in various arts, and
- three case studies, which through my personal experience and my scenographic and production practice refer to previously set theoretical considerations.

During data collection, instead of consulting possible existing research in this area, I created a synthesis, translated into the content of this paper, using literature dealing with a particular area covered in the text and combining it with my life experiences and participation in various arts and crafts. Namely, in the very beginnings of my - ultimately creative - professional life, I showed obvious, even symbolic and overstated, resistance to the artistic

sphere. Trying to escape my familial and genetic material, which had left its mark in the field of serious music for more than a century, I devoted myself to carpentry and organ and violin construction and developed an operational fascination with fine arts. At that time my goals, ideas, and interests were very broad and could be succinctly described as the "searching" and "dabbling" that is so typical of young people. However, as every experience undoubtedly remains recorded somewhere inside, the circle was closed when I graduated from the Music Academy and, accordingly, took up an occupation in the field of theatrical arts. Looking back, I would not change a single day because all this education and practical experiences have left me with a large base of diverse skills, knowledge, and systems that intertwine and that I extract and combine as needed depending on the type of project I am currently in, whether it has to do with craft, production work, and creative endeavours, violin and organ restoration, bookmaking, or scenography

# SADRŽAJ

<b>1. Uvod</b> .....	<b>1</b>
1.1 Definiranje problematike predmeta istraživanja.....	1
1.2 Predmet istraživanja.....	2
1.3 Cilj istraživanja.....	3
1.4 Metode istraživanja.....	3
1.5 Očekivani rezultati i znanstveni doprinos.....	4
<b>2. Teorijski dio</b> .....	<b>4</b>
2.1 Ideja.....	4
2.2 Koncept .....	11
2.3 Razlike između koncepta i koncepcije.....	13
2.4 Konceptualizam u vizualnoj umjetnosti.....	14
2.4.1 Umjetnost uma.....	14
2.4.2 Performans kao mentalni teatar.....	18
2.5 Suvremena, nova, avangardna muzika .....	21
2.5.1 Darmstadtski ljetni seminari.....	29
2.5.2 Tehničke i stilske značajke suvremene muzike.....	32
2.5.2.1 Atonalitetna ili antitonalitetna muzika.....	32
2.5.2.2 Atonalna muzika.....	37
2.5.3 Muzički teatar u doba avangarde .....	42
2.5.4 Supostojanje različitih praksi ideja u nastanku opera tijekom dvadesetog stoljeća.....	44
2.6 Utjecaji konceptualnih razmišljanja dvadesetog stoljeća na kazališnu scenografsku praksu.....	60
<b>3. Studije slučaja</b> .....	<b>81</b>
3.1 Vojislav Voki Kostić: <i>Ko to tamo peva</i> .....	81

3.1.1	Vojislav Voki Kostić: <i>Ko to tamo peva</i> – koreografski scenoslijed.....	83
3.1.2	Vojislav Voki Kostić: <i>Ko to tamo peva</i> – elementi scenografije.....	90
3.1.2.1	Andeoska kola.....	90
3.1.2.2	Autobus.....	93
3.1.2.3	Dvoje mladih – Svadba.....	95
3.1.2.4	Vojska.....	98
3.1.2.5	„I tata bi, sine“ .....	101
3.1.2.6	Bomba – Anđeo.....	103
3.2	Maja Hrgović: <i>Puž</i> .....	105
3.2.1	Maja Hrgović: <i>Puž</i> – redateljski scenoslijed.....	107
3.2.2	Maja Hrgović: <i>Puž</i> – elementi scenografije.....	114
3.2.3	Maja Hrgović: <i>Puž</i> – tehnička dokumentacija .....	116
3.3	Ana Krstajić: <i>Grand Hotel</i> .....	119
3.3.1	Ana Krstajić: <i>Grand Hotel</i> – koreografski scenoslijed.....	121
3.3.2	Ana Krstajić: <i>Grand Hotel</i> – elementi scenografije.....	133
3.3.2.1	Vrata Vječne svjetlosti.....	134
3.3.2.2	Crna rupa.....	135
3.3.2.3	Jukebox.....	136
3.3.2.4	Chesterfield sofa.....	137
3.3.2.5	Recepcijski pult.....	138
3.3.2.6	Neonska cijev boje magente.....	142
3.3.2.7	Drvo života.....	144
3.3.2.8	Popis rekvizita.....	145
<b>4.</b>	<b>Zaključak.....</b>	<b>146</b>
<b>5.</b>	<b>Literatura.....</b>	<b>150</b>
<b>6.</b>	<b>Prilozi.....</b>	<b>161</b>

# 1. Uvod

## 1.1 Definiranje problematike predmeta istraživanja

Nakon nekonvencionalnih poslovnih i životnih lutanja, raznih usmjerenja i profila školovanja – uglavnom u okviru raznorodnih umjetničkih izričaja koji su se samo djelomično poklapali – te profesionalnih usavršavanja, autodidaktičkih sinteza i iskoraka u nesrodna područja, spletom čudnovatih okolnosti, kakve se u mojem životu uglavnom i događaju, pružila mi se prilika da ovim radom sagledam utjecaj niza faktora koji su tijekom mojeg života generirali energiju i akumulirali veliko iskustvo te mi tako omogućili da se profesionalno bavim područjima koja se nalaze izvan popisa mojih oficijelnih zanimanja i kojima nikada nisam težio – naprosto se desilo.

Ovom studijom nastojat ću na temelju vlastitog praktičnog i umjetničkog iskustva usustaviti i artikulirati naoko nesređenu prošlost i sadašnjost te pokušati objasniti da je, gledajući unatrag, svaki korak bio nužan da bi došlo do ishoda koji je tijekom vremena postao dijelom moje stvarnosti, ali i stvarnosti drugih.

Ovo istraživanje obuhvaća razdoblje od 2001. do 2021. godine, tijekom kojeg se aktivno bavim kazališnom scenografijom, produkcijom i organizacijom najrazličitijih događanja, na ovaj ili onaj način uvijek vezanih za kazalište. Ipak, skupljajući materijal, nužno sam se morao vraćati u dalju prošlost kako bi i meni samom neke stvari bile jasnije i kako bih sam sebe uvjerio da su slučajnosti, ako ih je i bilo, zanemarive. Iskustva i informacije dobivene za vrijeme mojeg šegrtovanja za graditelja orgulja ili graditelja i restauratora gudaćih instrumenata, ili pak godine provedene u stolarskoj radionici, nezamjenjivo su vrelo raznovrsnih podataka koji su mi neprocjenjive uporišne točke u koncipiranju ideja za pojedini kazališni dekor.

Primarni zadatak ovog rada je istraživanje odnosa koncepata i ideja i umjetničko-scenografske prakse, u sklopu čega su izdvojene dvije temeljne teme:

**- Sposobnost razvijanja koncepata kroz konkretne produkcije,**

**- Analitičko-kritičke vještine i dramaturški uvidi kao alati u procesu stvaranja, artikuliranja i komuniciranja umjetničko-scenografskih koncepata.**

Istraživanjem spomenutih tema želio bih dodatno uobličiti tezu da snaga u proizvodnji kazališne predstave leži u procesu stvaranja, a ne u produktu, te da pravu energiju produkciji daje jednakopravan odnos prema svim čimbenicima.

Jednako tako želim objasniti vlastiti pristup koji, svjesno ili nesvjesno, isključuje scenografski koncept temeljen na teoriji, matricama i prokušanim formulama. To, naravno, ne znači da ideje nastaju stihijski i nepromišljeno, nego, dapače, da zahtijevaju neusporedivo više razmišljanja temeljenog na iskustvu. Takav pristup podrazumijeva promišljanja ne samo na osnovi razgovora s redateljem/koreografom nego i na bazi glazbenog predloška, partiture, libreta, dramaturgije, scenskog pokreta, koreografije i raznih vizualnih podražaja. No cilj je uvijek isti, iznimno zahtjevan i izazovan: treba osvojiti hladan i prazan prostor, aktivirati neodvojivu ljudsku potrebu za ostavljanjem traga i dovesti ga u sferu primjetnoga te time osloboditi univerzum u kojem sluh gleda, a oči slušaju.

U daljnjem tekstu vidjet ćemo da je u vremenu u kojem živimo nužno u koncept implementirati što više visokoestetiziranih i kvalitetnih „nekazališnih“ umjetničkih formi, koje objedinjuju i nekoliko vrsta scenskih pristupa. Takav koncept pomaže privući generacije kojima je klasično kazalište strano, ali i održati životnost izvedbe, jer se u njemu mnogi elementi ne mogu unaprijed odrediti odnosno predvidjeti. Pritom ne možemo zaobići paradoks da je u današnje vrijeme vrijednost umjetničkih dosega teško prepoznati isključivo prema estetskim elementima, no vjerujem da pristup dvadesetog stoljeća, koji naizgled demistificira važnost vizualnog i fragmentira kazališnu umjetnost, upravo doprinosi njezinoj daljnjoj vidljivosti u metafizičkoj kontekstualnosti kazališne umjetnosti.

## **1.2 Predmet istraživanja**

Predmet istraživanja disertacije pod nazivom „Kulturološki, muzikološki i produkcijski odnosi konceptualizma i kazališne umjetničko-scenografske prakse“ može se svesti pod jedno temeljno pitanje: Je li moguće konceptualnu praksu, kojoj je primarna uloga u ideji, materijalizirati i koristiti u kazališnim produkcijama na način da osnovna zamisao ne izgubi

na snazi? Težnja konceptualista je dematerijalizacija umjetničkog čina i kontrola emocionalnih reakcija konzumenata te nastojanje da se težište pomakne na ono što se vidi kroz intelekt. Prijenos ideja kao osnovna zadaća umjetnosti osnovna je premisa konceptualne scene.

Fokus istraživanja je prototip mogućeg spoja klasičnog kazališta i konceptualne umjetnosti, koji se krajem dvadesetog stoljeća u vidu performansa javlja kao reprezentant raznih vidova umjetnosti. U početku usredotočen na izvedbe pojedinaca u nekonvencionalnim prostorima, performans se iz logističkih i financijskih razloga s vremenom ipak smješta u sigurnost institucija, dovodeći u pitanje uobičajeni pristup kazalištu kroz uvođenje novih žanrova. No bez obzira na različite poglede na kazališnu umjetnost, veza je uspostavljena.

### **1.3 Cilj istraživanja**

Cilj istraživanja prikazanog u ovoj disertaciji jest ukazati na neophodnost promjene normativa koji bi omogućili i artikulirali suvremeni pristup metodologiji kreativnog planiranja tijekom rada na proizvodnji scenskog djela. Istraživanje prvo opisuje pretpostavke koje utječu na smjer motivacije, potom utvrđuje trenutačni pristup kreativnom činu tijekom planiranja i nastajanja kazališne predstave i, konačno, ustanovljuje zapreke koje iz subjektivnih ili objektivnih razloga usporavaju prihvaćanje suvremenog pristupa i sprečavaju njegov veći utjecaj u ukupnoj umjetničkoj strukturi kazališta.

Između ostalog, ova disertacija može poslužiti kao ohrabrenje i dobra polazna točka za kreiranje novih ideja i odnosa u okviru novih kazališnih praksi te kao putokaz za daljnja istraživanja suvremenih težnji.

### **1.4 Metode istraživanja**

U doktorskoj disertaciji pod nazivom „Kulturološki, muzikološki i produkcijski odnosi konceptualizma i kazališne umjetničko-scenografske prakse“ istraživanja će se temeljiti na sljedećim metodama:

1. Deskriptivnoj metodi (opisivanje inovativnih i nekonvencionalnih tendencija ili projekata,

- koje pretpostavlja analitičke vještine i uvid istraživača u koncept koji proučava),
2. Induktivno-deduktivnoj metodi (komparacije, sinteze, deskripcije, rezultati zapažanja, teorijska i praktična razrada odnosa konceptualizma i klasične umjetničko-scenografske prakse, iskustvo u produkciji koje oprimjeruje probleme koji su očiti i ne zahtijevaju dokazivanje),
  3. Metodi praksom vođenog istraživanja (primjena umjetničkog čina kao načina istraživanja po sebi, koje daje vidljive i obranjive rezultate),
  4. Metodi u praksi utemeljenog istraživanja (stjecanje novih znanja i saznanja kroz praksu i rezultate učinjenog kreativnog čina).

## **1.5 Očekivani rezultati i znanstveni doprinos**

Cilj ove doktorske disertacije je afirmirati odnos konceptualizma i klasične umjetničko-scenografske prakse kao nezaobilaznog i opravdanog scenskog pristupa, pozicionirati taj pristup na europsku stvaralačku i kulturološku mapu analiziranjem okolnosti u kojima nastaje i utjecaja koji ima na kulturološke tijekove te ukazati na jedinstvenu izdržljivost tog zasebnog i nezavisnog koordinatnog sistema. Cilj izučavanja i objašnjavanja smisla kompleksne teme odnosa konceptualizma i umjetničko-scenografske prakse jest uvesti inovaciju u teoriju glazbeno-scenskog područja kao i srodnih specijaliziranih znanja. Istraživanje postavljene teme i njezina utjecaja na kulturološka i društvena kretanja rezultirat će dopunjavanjem teorijskog fonda izvora o europskoj kulturi i kulturi uopće.

## **2. Teorijski dio**

### **2.1 Ideja**

Za uspješan stvaralački proces autoru su ideje prijeka potreba. Ideje su pokretačka sila, svojevrsni perpetuum mobile koji konstantno obogaćuje te istovremeno obnavlja kako kreativnu tako i svaku drugu industriju. No kako objasniti što je ideja, kako ona nastaje i kako je ostvariti i afirmirati? Riječ „ideja“ koristimo i kada želimo definirati bit i poruku autorskog djela kojim ostavljamo trag. Slikar Davorin Radić u svom tekstu *Nacrt za*



*razmišljanje o grupi Contra* navodi kako nas je ostavljanje tragova obilježilo kao vrstu jer je ta „potreba u temelju našeg bića, ona nas bitno određuje, ona je prvo pojavljivanje duhovnog koje minimalnim (trag ugljena na kamenu) zahvatom ostavlja trag u materiji, trag koji nije funkcionalan u tehničkom pogledu, nego pokazuje da smo određeni višim smislom. To znači da za čovjeka postoji bitno područje (bitak) iz kojeg stvari dolaze u vidljivo na osnovi potrebe koja nam je kao stvorenjima imanentna“.<sup>1</sup>

Jedna od središnjih tema antičke filozofske misli je međuodnos i razlikovanje duhovnog i materijalnog. Prijeperi o temi „dviju strana jedne stvarnosti“ nastavljaju se tijekom povijesti i nesmanjenom žestinom traju do danas. Platonisti nikada nisu odstupili od stava da je svijet ideja „nepromjenjiv, vječan i predmet znanja (*epistēmē*, čvrstoga, savršenoga, 'znanstvenog' znanja), a osjetilni je svijet promjenjiv i predmet je osjetilnog opažanja i mnijenja. Veliku ulogu ima trodijelna duša, spojnica između svijeta ideja i osjetilnoga svijeta; ona je vječna (tj. postojala je prije spajanja s tijelom i postojat će nakon razdvajanja od njega) i u mogućnosti je spoznati svijet ideja, te sudjeluje u osjetilnom svijetu spajanjem s materijom (tijelom)“.<sup>2</sup>

Ideja je dobila prvo tumačenje već kod Demokrita kao „oznaka za unutarnju strukturu pojedinačne stvari što je uviđa um, nasuprot varavim svjedočanstvima što ih pružaju osjetila“.<sup>3</sup> Značenje potom učvršćuje Platon, ustvrdivši da se ideje „ne mogu saznati čulima, pošto su nevidljive, nego su shvatljive samo umu. Da bi došli do neke ideje moramo podrobno pretresti sve argumente vezane za neko pitanje. Tek tako se, pomoću dijalektike, možemo približiti ispravnom pojmu o nekoj stvari, čime istovremeno saznajemo njenu Ideju“.<sup>4</sup> Platon konstatira da je „svijet ideja jedini savršen i istinit svijet, i zaključuje da je on jedini stvarni svijet, jedina prava realnost. Ideje su bitak, a materijalni je svijet samo nesavršena kopija pravog, istinitog svijeta ideja“.<sup>5</sup>

Osim dvojice spomenutih pratumača, spomenut ćemo još neka nezaobilazna filozofska razmišljanja o ideji da bismo ilustrirali kako se stav prema ideji mijenjao kroz stoljeća. Tako

---

<sup>1</sup> Radić, Davorin, „Nacrt za razmišljanje o grupi Contra“, u: Rauter Plančić, Biserka, *Grupa Contra*, Art magazin Kontura, Zagreb, 2012. str. 340

<sup>2</sup> Boršić, Luka, „Platonizam“. Izvor: <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/platonizam/>, preuzeto 3. 5. 2021.

<sup>3</sup> Ideja. Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26905>, preuzeto 11. 5. 2021.

<sup>4</sup> Platon – teorija ideja, Izvor: [http://kif.filozofijainfo.com/platon-teorija-ideja/\(23/08/2020\)](http://kif.filozofijainfo.com/platon-teorija-ideja/(23/08/2020)), preuzeto 13. 5. 2021.

<sup>5</sup> Antička filozofija – Platon. Izvor: <https://sites.google.com/site/stranicakulji/anticka-filozofija/veliki-filozofski-sustavi/platon>, preuzeto 13. 5. 2021.

se Aristotel suprotstavlja Platonu i tvrdi da je ideja opći pojam koji dobivamo pomoću osjetila i misaone obrade osjetilnog sadržaja. On niječe urođene ideje, tvrdeći da sve spoznajemo iskustvom.<sup>6</sup> Descartes u okviru racionalističke gnoseologije ponovno vraća pojam ideje čovjeku, tvrdeći da postoje samo dvije supstancije: materija i duh. Dok se materija svodi na protežnost i kretanje, karakteristika duha je da misli.<sup>7</sup> Spinoza piše o ideji kao pojmu uma, oblikovanoj po umu, pomišljenoj stvari.<sup>8</sup> Za Kanta, ideja nije ništa drugo nego „pojam neke savršenosti koja se još ne nalazi u iskustvu, ali koja u svojem ozbiljenju postaje odrednicom tog iskustva“<sup>9</sup>. U nauku Hegelove onto-logike, po kojoj je umno proglašeno zbiljskim, a zbiljsko umnim, ideja poprima objektivno-povijesni oblik; ona je osnova sveukupnoga procesa u kojem se oblikuje zbilja.<sup>10</sup> U materijalističkim koncepcijama Holbach i Diderot ideju shvaćaju u prvome redu kao proizvod ljudskoga mišljenja, što se u krajnjoj liniji svodi na odraz njemu primarne stvarnosti.<sup>11</sup> Prema Heideggeru, ideje se mogu ispravno zahvatiti samo ako tubitak u pravosti svoje egzistencije zahvaća prvotno neskriveno razotkrivanje idejâ. Razotkrivanje ideja je cilj oslobođenja i bitno određenje ljudske egzistencije. No, razotkrivanje ideja nije tek uvjetovano ljudskom prirodom; ono se ne događa spontano, nego zahtijeva ulog čovjekova najpravijeg sebstva.<sup>12</sup> Prema Nietzscheovu sudu, ideja umjetnosti važnija je od ideje istine i time on napada Platonovu tezu da „umjetnost nije i ne može biti istinski svijet“, govoreći da umjetnost treba biti zbiljska i temeljna u ovome svijetu te da umjetnost treba stajati, osim iznad istine, i iznad same filozofije.<sup>13</sup>

„Ljudi bi trebali znati da iz mozga dolazi radost, uživanje, smijeh i sport, kao i tuga, žalost, očaj i jadikovanje. Da na ovaj način, stječemo mudrost i znanje, možemo vidjeti i čuti, znamo šta je nepošteno i šta je pošteno, šta je loše i šta dobro, šta je slatko, a šta neukusno... I iz istog organa dolazi ljutnja i bijes, strahovi i napadi panike... Sve ove stvari kreću iz mozga, i onda kada to nije zdravo... Ja verujem da mozak ima najveću moć nad čovekom.“<sup>14</sup>

---

<sup>6</sup> Aristotelova teorija etike. Izvor: <https://aristotelovateorijaetike.weebly.com/uvod.html>, preuzeto 11. 5. 2021.

<sup>7</sup> Ideja. Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26905>, preuzeto 11. 5. 2021.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Heidegger, Martin, citirano prema Žeželj, Martina, „Heideggerovo povijesno osvještenje Platonovog poimanja istine“, Sveučilište J. J. Strossmayera, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek, 2009., str. 22

<sup>13</sup> Dragišić, Božica, „Osvrt na umjetničku filozofiju Friedricha Nietzschea“, Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja, 15 (2), 2017., str. 247- 261

<sup>14</sup> Hipokrat, *O svetoj bolesti*. Izvor: <https://www.cognifit.com/me/sr/brain>, preuzeto 13. 5. 2021.

Kako bismo se približili činu nastanka ideje u mozgu, moramo se barem u najgrubljim crtama upoznati s teorijama o funkcioniranju mozga koje znanost nudi kao moguće. „Mozak je fascinantan zato što je, između ostalih njegovih kvaliteta, jedini organ koji pokušava objasniti samog sebe.“<sup>15</sup>

Znanost nudi različite teorije, no mi ćemo se fokusirati na dvije suprotstavljene i najprisutnije. Prva, ukorijenjena u popularnoj znanosti, bazirana na iskustvu i promatranju bez nužne provjere i jasnih objašnjenja i dokaza, tumači da je mozak podijeljen na dvije hemisfere. Tako je lijeva strana mozga centar racionalnog, kritičkog i intelektualnog razmišljanja te obavlja poslove poput procjenjivanja, razvrstavanja i grupiranja primljenih podataka. Tim odlikama lijeva je strana, kako kažu utemeljitelji te teorije, predisponirana za upravljanje područjima poput pisanja i čitanja, analitike rješavanja matematičkih problema i logičkih operacija te omogućuje ljudima s navedenim sposobnostima da budu uspješni znanstvenici, analitičari, matematičari, inženjeri, stratezi i istraživači. Nasuprot tomu, desna strana mozga je, tvrde, centar intuitivnosti, kreativnosti, emocija i univerzalnog razmišljanja pa se samim time osobe takvog senzibiliteta često bave područjima umjetnosti i kreativnih zanimanja.

Teorija podjele mozga na dvije neovisne hemisfere, bez obzira na svoju popularnost, nije teorija novijeg datuma. Inaugurirana je još sredinom devetnaestog stoljeća izdavanjem knjige Artura Ledbrouka Vignana *Nova gledišta na ludilo: Dualnost uma*. Bez obzira na upozoravanja nekih neurologa da je njezin pristup potpuno znanstveno neutemeljen, ta se teorija zadržala kao relevantna do šezdesetih godina prošlog stoljeća, odnosno do prvih pokusa na živim ljudima. Naime, sve do tog doba istraživanja su se vršila na mozgovima umrlih osoba.

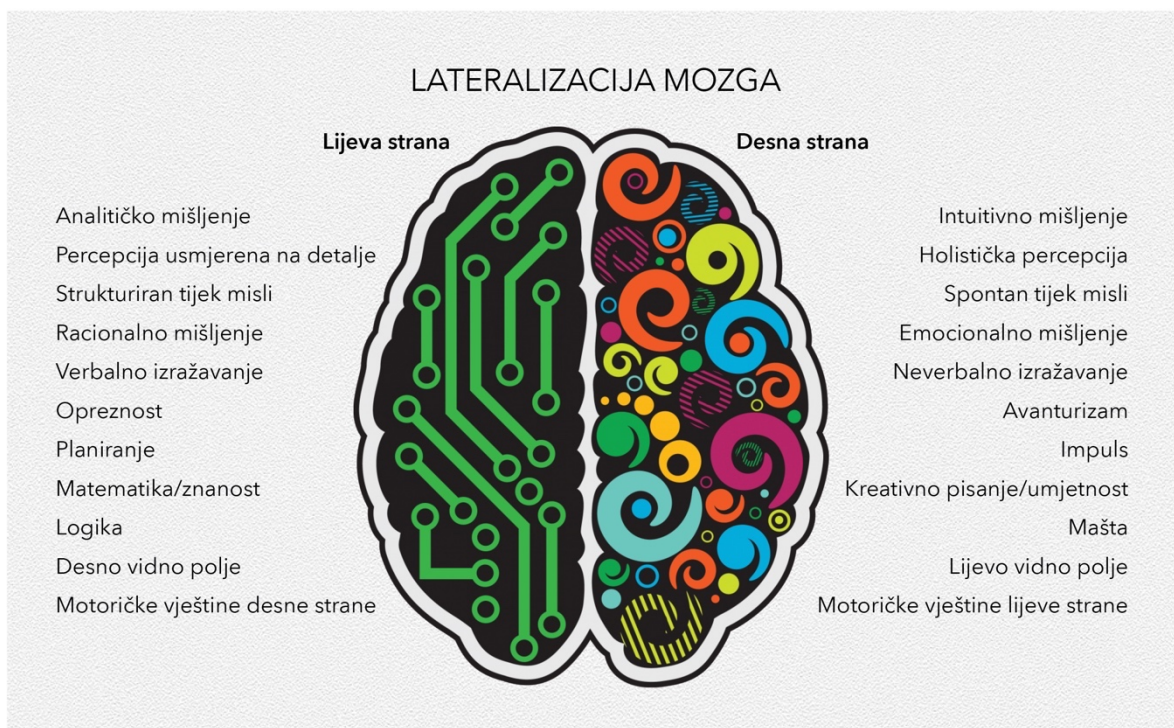
Kao kontrapunkt pristupu da se mozak sastoji od dvije nepovezane autonomne hemisfere, recentna istraživanja dovela su do hipoteze da hemisfere mozga uvijek surađuju u procesima spoznajnih zadataka. Baveći se konkretno područjem nastanka mašte u mozgu, istraživači Sveučilišta Dartmouth pobili su teoriju da je desna hemisfera mozga isključivo zadužena za kreativnost, ustanovivši da je mašta proizvod kompleksne rasprostranjenosti neurona koji svjesno manipuliraju vizualizacijama u stvaranju mentalnih slika i idejama u cilju kreiranja

---

<sup>15</sup> Manes, Facundo, „Nauka i zdravlje: Ljudski mozak - misteriozni organ prepun tajni koje čekaju da budu otkrivene“. Izvor: <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-55765980>, preuzeto 20. 5. 2021.

novih ideja i koncepata. Ne postoji nikakav znanstveni dokaz koji bi doveo u vezu ljudske kreativne sposobnosti s događanjima u desnoj polutki mozga. Istraživanja su pokazala da se obje hemisfere uključe i tijekom čitanja i obrade emocija, a isto vrijedi i za logičke zadatke i analize. Na temelju rezultata tih istraživanja možemo zaključiti da je ljudski mozak neusporedivo isprepleteniji i sofisticiraniji od onoga kako je to postavila teorija o podijeljenosti mozga.

Ljudski mozak lateraliziran u lijevu i desnu hemisferu. Uobičajene koncepcije o lateralizaciji mogu se sažeti otprilike ovako:



**Slika 1.** Prikaz lateralizacije mozga. Izvor: <https://medium.com/carre4/romanticism-and-the-divided-brain-2999a0675970>, preuzeto 9. 5. 2021. Ilustracija preuzeta sa stranice <https://rosniksolutions.com/> 8. 5. 2022.

Često se misli, naročito u počecima karijere, da je kod dobre ideje presudno da nije imitacija ili interpretacija. No istina je upravo suprotna: iznenađujuće je malo umjetničkih produkcija koje su utemeljene na jedinstvenim idejama, a mnogo je više onih koje počivaju na prilagodbi pouzdanih i već obrađivanih ideja. Unutar kreativnog procesa ne bi se trebalo opterećivati time je li i u kojoj mjeri neka ideja eksploatirana. Važno je samo da se ona koristi maštovito i inovativno.

Ne smije se zanemariti da svaka kreativna osoba u svom umu nužno ima svojevrsni „imaginarni muzej“ koji nesvjesno izgrađuje tijekom života. Iz tog muzeja također crpi informacije koje rezultiraju amalgamom u vidu ideje. Tu, dakako, moramo spomenuti i

iskustvo kao nezaobilazan faktor u nastajanju utisaka, što pak neposredno utječe na nastanak ideja.

David Hume u knjizi *Istraživanje o ljudskom razumu* problematizira odnos ideje i utisaka, tvrdeći da „iako se čini da naša misao posjeduje neograničenu slobodu, vidjet ćemo nakon pobližeg ispitivanja da je ona u stvarnosti omeđena vrlo uskim granicama, i da se ukupna kreativna snaga uma ne sastoji od drugoga doli od sposobnosti slaganja, premještanja, uvećavanja ili umanjivanja sadržaja koje nam pružaju osjetila i iskustvo. Kad pomislimo na zlatnu planinu, mi samo pridružujemo dvije stalne ideje, zlato i planinu, s kojima smo prije bili upoznati. Možemo zamisliti plemenita konja jer iz vlastitog osjećaja možemo pojmiti vrlinu, i nju možemo ujediniti s likom i oblikom konja, koji je nama poznata životinja. Ukratko, sav sadržaj našeg razmišljanja proizlazi ili iz našeg vanjskog ili iz našeg unutarnjeg osjećaja: njihovo miješanje i sastav pripadaju isključivo umu i volji. Ili, da se izrazim filozofskim jezikom, sve su naše ideje ili nestalna opažanja kopije naših dojmova ili življih opažaja“.<sup>16</sup>

„Kada analiziramo svoje misli ili ideje“, nastavlja Hume, „koliko god one bile složene ili uzvišene, uvijek nađemo da se one rastvaraju u jednostavne ideje koje su preslikane iz prethodnog osjećaja ili mišljenja. Čak i one ideje koje se na prvi pogled čine najdalje od ovog porijekla, nakon pobližeg gledanja pokazuju da su od njega izvedene. Ideja Boga, kao beskonačno razumnog, mudrog i dobrog Bića, nastaje promišljanjem o djelovanju našeg vlastitog uma i neograničenim uvećavanjem osobina dobrote i mudrosti. Ovo pitanje možemo istraživati dokle god želimo; uvijek ćemo utvrditi da je svaka ideja kojom se bavimo preslikana iz nekog sličnog dojma.“<sup>17</sup>

Proces nastanka ideje, koji prihvaćamo kao nešto jednostavno i prirodno što nam po definiciji pripada, osjetljiv je mehanizam koji zahtijeva pažnju i održavanje kako bi ideje čim lakše i češće generirale jedna drugu. Nastanak ideja ne možemo planirati niti forsirati jer one ne dolaze pod utjecajem naše volje i uglavnom se javljaju nenadano. Ideja nam može sinuti tijekom jutarnjeg tuširanja, ispijanja piva s prijateljima ili parkiranja, uglavnom kada

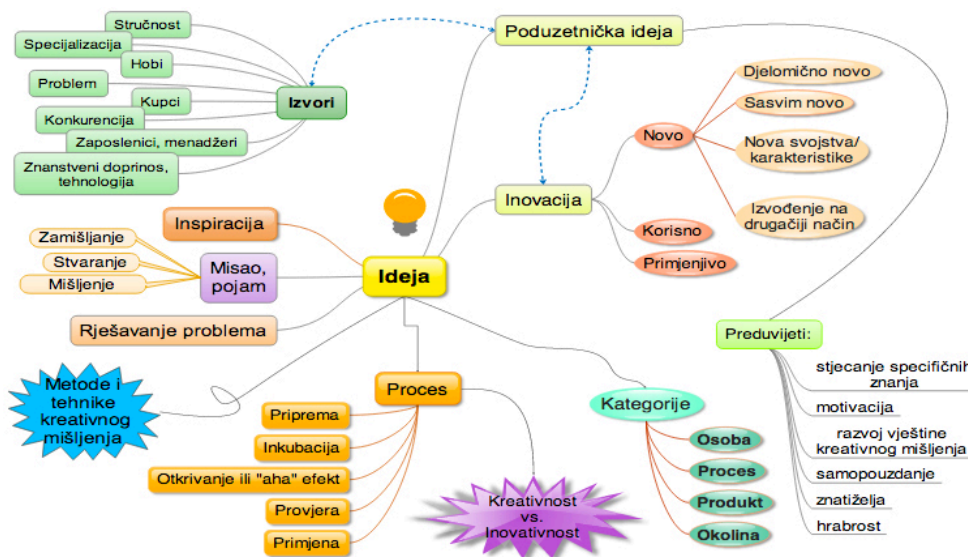
---

<sup>16</sup> Hume, David, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, Oxford University Press, Oxford, 2007., str. 13. Prijevod: Dunja Horvat Weitner

<sup>17</sup> Ibid.

je najmanje očekujemo, a ne onda kada bismo je doista trebali. Bezbroj je primjera koji potkrepljuju ovu tvrdnju, kako u profanom tako i u umjetničkom svijetu. No ta činjenica ne smije obeshrabriti; dapače, tako nenadano stvorene ideje treba bilježiti i čuvati kao nenaplativu vrijednost koju možemo aktivirati bilo kada u budućnosti.

Ideja je (za)misao koja teži materijalizaciji. Pritom treba nastojati iskustveno procijeniti potencijal ideje, jer nisu sve misli ideje, dok su ideje uvijek misli. Uobičajenom definicijom pojma „ideja“ dajemo naslutiti da će se desiti nešto novo – posebno. Takva percepcija može smetati samom procesu stvaranja jer podrazumijeva da će se desiti nešto neviđeno, što također može stvoriti pritisak i obeshrabriti. Nerijetko se uloga ideje preuveličava unutar ostalih komponenti nužnih za nastanak stvaralačkog čina. Kvalitetna ideja tek je zametak, jedan od instrumenata u procesu njezine materijalizacije i implementacije u stvarnost. Sama ideja – bez osiguranja potrebnih znanja i financijskih, prostornih, tehničkih i administrativnih resursa – ne znači ništa.



Slika 2. Katalog poduzetničkih ideja.<sup>18</sup>

Kao paradoks treba spomenuti ozbiljne teorije renomiranih poduzetnika iz Silicijske doline, koji sasvim ozbiljno problematiziraju teoriju da je upravo loša ideja potrebna ako se želi postići nadprosječni uspjeh, no nije dovoljno da je samo loša, nego mora biti „toliko loša da

<sup>18</sup> Kostelić, Katarina, „Katalog poduzetničkih ideja“, Fakultet ekonomije i turizma *Dr. Mijo Mirković*, Sveučilište Jurja Dobrile, Pula, 2015., str. 23

drugima nikada ne bi pala na pamet“.<sup>19</sup> Takva ideja svoga autora izdvaja iz konkurencije i zainteresiranoj strani nudi nešto nesvakidašnje.

## 2.2 Koncept

Mnogi ugledni rječnici tretiraju riječi „ideja“ i „koncept“ kao sinonime i nude za njih istu definiciju. Oko toga, međutim, postoje velika razmimoilaženja i artikulirane su ozbiljne tvrdnje da se pojam „ideja“ odnosi isključivo na sirov i nefokusiran misaoni proces, dok je „koncept“ proces koji tu ideju optimizira, strateški usmjerava, osmišljava detalje njezine realizacije i postavlja je u vrijeme i prostor. Zanimljivo je da je koncept u jezičnoj vezi s idejom preko latinskih riječi *conceptum* i *concipere*, koje označavaju opću ideju koja tvori shvaćanje nečeg.

---

<sup>19</sup> „Što lošiju ideju imate, veće su vam šanse za uspjeh?“ Izvor: <https://www.moj-posao.net/Press-centar/Details/73803/Sto-losiju-ideju-imate-vece-su-vam-sanse-za-uspjeh/2/>, preuzeto 8. 5. 2022.

IDEJA nasuprot KONCEPTA		
KARAKTERISTIKE	IDEJA	KONCEPT
<b>Etimologija</b>	Grčki «idein»	Latinski «conceptus»
<b>Forma</b>	Gruba	Ugladena
<b>Djelovanje</b>	Plan nije detaljno razrađen	Plan je razrađen za realizaciju
<b>Općenitost</b>	Uglavnom da	Uglavnom ne
<b>Teorija</b>	Manje utječe	Više utječe
<b>Stroga definiranost</b>	Manje vjerojatna	Više vjerojatna
<b>Faze planiranja</b>	Često na početku	Često naknadno
<b>Akademski/ tehnički aspekt</b>	Manje vjerojatan	Više vjerojatan
<b>Spontanost</b>	Veća	Manja

**Slika 3.** Razlika između ideje i koncepta. Izvor: <http://www.differencebetween.net/language/difference-between-idea-and-concept/attachment/25-tables-9-68/>, preuzeto 9. 5. 2021.

U analitičkoj školi filozofije koncept je predmet filozofije koji se bavi „istaknutim značajkama jezika na kojem ljudi govore o spornim pojmovima“. Koncepti su stoga logički, a ne mentalni entiteti. Tipičan primjer upotrebe koncepta nalazi se u *Pojmu uma* (1949.) oxfordskog analitičara Gilberta Rylea, u kojem on tvrdi da „autorov cilj nije empirijsko istraživanje činjenica o samom umu (pomoću metoda psihologije) nego istraživanje njegove 'logičke geografije'. Slično tome, istraživanje logičkih značajki diskursa o užitku ili dužnosti ili sjećanju bavi se konceptima užitka ili dužnosti ili sjećanja. Da bismo mogli koristiti te jezične izraze, moramo primijeniti ili poznavati koncepte“.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Concept. Izvor: <https://www.britannica.com/topic/concept>, preuzeto 20. 5. 2021.



Koncept bismo najbolje definirali kao projekciju potpuno proučene, strukturirane ideje u kojoj još uvijek nedostaje puno detalja, no ipak ih ima dovoljno da se može napraviti procjena uspješnosti.

Koncepti su od ogromne važnosti u društvenim znanostima. Oni pomažu u stvaranju logičkih struktura pomoću kojih na kraju provodimo dobro utemeljenu procjenu predmeta izučavanja. Koliko je koncept dobar i održiv ne ovisi samo o neosporno važnim značajkama kao što su „empirijska i teorijska relevantnost“, „postavljanje pravila“ i bilo koja vrsta „jasnoće“.<sup>21</sup> Sve u svemu, napredak bilo koje društvene znanosti proizlazi iz sukoba i rasprava o ispravnom prestanku, tipologiji i definiciji. Godine 1949. veliki je sociolog Max Weber naglasio važnost koncepata za razumijevanje stvarnosti. Za povijest društvenih znanosti konstrukcija pojmova znači kontinuirani proces koji se sastoji od kritičkog propitivanja i preoblikovanja. Često se svakodnevna uporaba jezika razlikuje od znanstvene terminologije.<sup>22</sup>

### 2.3 Razlike između koncepta i koncepcije

Iako ih nerijetko u svakodnevnom govoru koristimo kao dvije varijante iste riječi, „koncept“ i „koncepcija“ imaju različite definicije. Gledajući u cjelini, možemo pretpostaviti da je koncept segment koncepcije i da je iz nje nastao. Argument u prilog ovakvom razmišljanju možemo uzeti iz prakse, kada se, zbog brže i jednostavnije realizacije, često sublimiraju najvažniji dijelovi široke koncepcije i napravi koncept koji u pojednostavljenoj formi sadrži sve nužne parametre bitne za procese izvedbe.

Kako bismo jasno odvojili ta dva termina poslužiti ćemo se njihovim značenjima, koja evidentno pokrivaju različita područja:

- Koncept (lat. *conceptus*: zametak; zamisao, pojam) – prvi, spontani izraz nekih misli; sažetak; nedotjeran tekst; začće pothvata; paralela; teza; nacrt; glavna crta; skica; plan; prikaz; „kroki“; u filozofiji označava identifikaciju smislenog ili zamišljenog objekta posredstvom dualizma umne i jezične demonstracije.

---

<sup>21</sup> Gerring, John, citirano prema Hartleb, Florian, *Wie entsteht ein gutes sozialwissenschaftliches Konzept?*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH, Baden-Baden, 2011., str. 109

<sup>22</sup> Weber, Max, citirano prema Hartleb, Florian, *Wie entsteht ein gutes sozialwissenschaftliches Konzept?*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH, Baden-Baden, 2011., str. 109

- Koncepcija (lat. *conceptio*: začéće; sastavljanje; *concupere*: opaziti, dokučiti, shvatiti, primiti, zamisliti) – poimanje nečega; način razmatranja, glavna zamisao; shvaćanje; gledište, plan; kostur plana, sinopsis; nacrt; shema; okvir.

Iz navedenog možemo zaključiti da je temeljna razlika između koncepta i koncepcije u tome da se koncept referira na razumijevanje ideje, a koncepcija na sposobnost njezina oblikovanja. Isto je tako vidljivo da je koncepcija kompleksnija od koncepta i da zahtijeva multidisciplinarni pristup jer, osim shvaćanja i razmatranja, podrazumijeva sustav te mora baratati cijelim nizom podataka, konkretnim ciljevima, metodologijom i iskustvom u realizaciji neke ideje.

## 2.4 Konceptualizam u vizualnoj umjetnosti

### 2.4.1 Umjetnost uma

Konceptualna umjetnost nastajala je u vrijeme vrhunaca raznih avangardnih strujanja krajem dvadesetih godina prošlog stoljeća. Temeljno su tu dadaizam i nadrealizam kao primarna izvorišta ranog konceptualizma, no ne treba zanemariti ni utjecaj kubizma, fovizma, futurizma, suprematizma, apstraktnog ekspresionizma i drugih oblika vizualnih izražavanja koji su umjetnosti dali nova značenja i proširili joj granice. „Djeca raja, djeca cvijeća, djeca konceptualizma. Kao osnovno, uz konceptualizam je vezana radost, jer oduvijek nosi oslobađanje. Baš kao evangelion – radosna poruka. Svima treba sloboda, ili življeni proces oslobađanja.“<sup>23</sup> U dvadesetom stoljeću umjetnost se općenito sve više okreće nesputanom izražavanju umjetnika i oslobađanju od krute tradicije i poimanja umjetnosti. Koji je pravi razlog tome, ostat će vječno pitanje jer, kako piše Dejan Đorić, „možda je u pitanju samo veliki nesporazum jer umjetnost dolazi iz vatri nesvesnog, što zna svaki psihijatar, a ne iz cerebralnog. Zato se konceptualizam ispoljava samo kao produžetak pozitivističke i (post)strukturalističke filozofije, a ne kao umjetnost u klasičnom smislu“.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Martek, Vlado, *Djeca konceptualizma*, 2008. Izvor: <http://hulu-split.hr/izlozbe/djeca-konceptualizma/>, preuzeto 13. 5. 2021.

<sup>24</sup> Đorić, Dejan, „Konceptualizam i realizam. Ideologija ili stvaralaštvo?“ Izvor: <https://www.pecat.co.rs/2011/09/konceptualizam-i-realizam-ideologija-ili-stvaralastvo/>, preuzeto 11. 5. 2021.

Prapočetak formiranja tog posljednjeg umjetničkog fenomena – a tada je to bio više filozofski nego umjetnički pravac – seže u 20. godine dvadesetog stoljeća, kada, još uvijek sporadično i bojažljivo, nastaju prva pitanja o smislu ili besmislu umjetnosti i negaciji estetskih principa, na čemu će poslije, šezdesetih godina, konceptualizam temeljiti svoju paradigmu. Tadašnji pioniri konceptualizma, Joseph Kosuth i Sol LeWitt, ustrajno su tvrdili da „istinska umjetnost nije jedinstveni ili vrijedni fizički predmet stvoren umjetničkom umjetnošću – poput crteža, slike ili skulpture – već koncept ili ideja“<sup>25</sup> no prema tom cilju krenuli su s različitih pozicija. Joseph Kosuth oslonio se na ideju Ludwiga Wittgensteina da „struktura stvarnosti određuje strukturu jezika“<sup>26</sup> te na ideju Sigmunda Freuda, koju su koristili i nadrealisti, a prema kojoj „čovjek ima dvije naravi, jednu svjesnu i budnu, a drugu podsvjesnu i potisnutu odgojem i zakonima zajednice“<sup>27</sup>. Sol LeWitt koncentrirao se pak na ideju i koncept kao bit svega, koristeći pritom nesputane umjetničke slobode, ali i tradicionalne metjerske zakonitosti.

Kao umjetnička forma konceptualizam se profilirao spajajući niz inače nepovezanih umjetničkih procesa koji su postojali istovremeno – primjerice, body art, happening i performans. U centru interesa tog pristupa stoji dematerijalizacija umjetničkog predmeta i impostacija ideje kao ključnog dijela rada koji je, prema mišljenju konceptualista, važniji od realizacije. Začetnik ovog načina razmišljanja, američki umjetnik Sol Le Witt, postavlja estetsku tezu da je „ideja ili koncept najvažniji dio rada, a sama materijalizacija čisto odrađivanje“<sup>28</sup>. Slično mišljenje ima i Maurice Duchamp, konstatirajući da je „ideja rada važnija od njezine fizičke prezentacije“<sup>29</sup>. Pristup u kojem ideja sama postaje rad zamjenjuje sve tradicionalne umjetničke postupke te napušta metje i smisao likovnosti. Povjesničarka umjetnosti i kustosica Dorothea von Hantelmann u tekstu *Materijalnost umjetničkog djela* demontira termin „dematerijalizacija“ u kontekstu definicije umjetničkog predmeta u konceptualnoj umjetnosti i zaključuje da „stvarno dematerijalizirano umjetničko djelo nikada nije postojalo i ne može postojati, jer se u svakom umjetničkom izričaju mora posredovati materijalnom potporom. U najboljem se slučaju može govoriti o promijenjenom

---

<sup>25</sup> Pereira, Lorenzo, „Conceptual Art Movement and Examples You Need to Know“. Izvor: <https://www.widewalls.ch/magazine/conceptual-art-movement-and-conceptual-art-examples/conceptual-art-examples-its-about-idea>, preuzeto 9. 5. 2021.

<sup>26</sup> Ludwig Wittgenstein. Izvor: <https://bs.kineshma.net/Ludwig-Wittgenstein-8306>, preuzeto 9. 5. 2021.

<sup>27</sup> Apstraktni ekspresionizam u Europi. Izvor: <http://novosti-info-portala.blogspot.com/2016/05/apstraktni-ekspresionizam-u-europi.html>, preuzeto 9. 5. 2021.

<sup>28</sup> Lewitt, Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“. Izvor: [https://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs\\_on\\_Conceptual\\_Art\\_Sol\\_leWitt.pdf](https://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art_Sol_leWitt.pdf), preuzeto 11. 3. 2021.

<sup>29</sup> „What is conceptualism? This is a synthesis of rationalism with empiricism“. Izvor: <https://en2.drunkentengu.com/chto-takoe-kontseptualizm-eto-sintez-raztsionalizma-s-empirizmom-16244>, preuzeto 19. 3. 2021.

statusu umjetničkog karaktera predmeta, koji se pomiče prema ideji i udaljava od oblika njezine materijalne fiksacije“.<sup>30</sup>

Sredinom 60-ih godina konceptualisti sasvim odbacuju vještinu, poetiku i dojam kao kategorije u procesu nastajanja rada jer, po njihovu mišljenju, „umjetnost je mentalna pojava, pa su estetika, medij, metje i tome slično sporedne i nusproduktivne stvari“.<sup>31</sup> Tu se neminovno postavlja pitanje zašto bi takav oblik umjetnosti bio superiorniji u odnosu na tradicionalni pristup i s kakvim se opravdanjem umjetnost svodi samo na koncept i ideju. Kritizirajući taj superioran odnos konceptualnog pristupa, Dejan Đorić upozorava: „Zaboravilo se da je svaki pravi umetnik svim svojim bićem priključen na centrale višeg uma, na arhetipove i kolektivno nesvesno, te da ima direktan pristup donjim i gornjim svetovima. Pravi umetnik dobija informacije na pravi način, ma kakvi bili izvori njegovih moći – istorija, genij, muze, nadahnuće, ljubav...“<sup>32</sup>

Konceptualni umjetnici relativiziraju složenost umjetnosti konstantnim ponavljanjem tvrdnje da se njome svatko može baviti, ciljano negiraju talent i vještinu kao nužne predispozicije za bavljenje umjetnošću te odbacuju činjenicu da se usredotočenim radom stalno mogu aktivirati novi prostori u ljudskom umu.

---

<sup>30</sup> Hantelmann, Dorothea von, „The Materiality of the Artwork, Object and Situation in the Work of Tino Sehgal“. Izvor: <https://kunsten.dk/en/content/kunstvaerkets-materialitet-9246>, preuzeto 17. 5. 2021.

<sup>31</sup> Martek, Vlado, *Djeca konceptualizma*, 2008. Izvor: <http://hulu-split.hr/izlozbe/djeca-konceptualizma/>, preuzeto 9. 5. 2021.

<sup>32</sup> Đorić, Dejan, „Konceptualizam i realizam. Ideologija ili stvaralaštvo?“. Izvor: <https://www.pecat.co.rs/2011/09/konceptualizam-i-realizam-ideologija-ili-stvaralastvo/>, preuzeto 11. 5. 2021.



**Slika 4.** Tracey Emin, *My Bed*<sup>33</sup>, 1998., kombinirana tehnika. Izvor: <https://imagejournal.org/article/empty-bed-tracey-emin-persistent-self/plate-1-tracey-emin-my-bed/>, preuzeto 18. 5. 2021.

Dakle, stavimo li sve tradicionalne alate nužne za izradu umjetničkog djela u drugi plan i istaknemo li jasno koncept kao temelj umjetnosti, tada teza Josepha Beuysa da svatko može biti umjetnik ima uporište. Ima li filozofkinja Elisabeth Schellekens pravo kad se u knjizi *Filozofija i konceptualna umjetnost* (2007.) pita: „Ako umjetnost treba biti samo iznošenje ideja i odgovaranje na pitanje 'zašto', netko bi se mogao zapitati, trebamo li uopće konceptualno umjetničko djelo?“<sup>34</sup>

Kako odrediti područje djelovanja konceptualne umjetnosti i kako je uopće definirati? Praktički je nemoguće ustanoviti gdje je kraj konceptualizma, a gdje počinju novi pravci i pokreti. Konceptualizam, zbog svoje paradigme da sve može biti umjetnost, često u svoje sfere ubraja i područja koja ni na koji način nisu povezana s konceptualnim djelovanjem. Konceptualni umjetnici nikada nisu do kraja razriješili dvojbu je li koncept umjetnika temelj

<sup>33</sup> *Moj krevet* djelo je engleske umjetnice Tracey Emin, nastalo 1998. godine. Sastojalo se od njezina neurednog kreveta s predmetima iz spavaće sobe i privuklo veliku pažnju medija. Ideja za *Moj krevet* nadahnuta je seksualnom, a opet depresivnom fazom u životu umjetnice, kada je nekoliko dana ostala u krevetu ne jedući i ne pijući ništa osim alkohola. Kad je vidjela odvratni, odbojni nered koji je nastao u njezinoj sobi, odjednom je shvatila što je stvorila.

<sup>34</sup> Goldie, Peter; Schellekens, Elisabeth, *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

djela ili se tumačenje prepušta konzumentima. Mnogi nam primjeri ukazuju na nedefinirana razgraničenja između konceptualne i ostalih umjetnosti, a nije napravljena ni distinkcija između umjetnosti i one koja se takvom ne smatra.

#### **2.4.2 Performans kao mentalni teatar**

Kao što smo mogli zaključiti čitajući prethodna poglavlja, konceptualnu umjetnost nemoguće je definirati, odrediti joj granice i područje djelovanja. Probijajući se kroz šumu raznovrsnih definicija i pristupa, moramo dovesti u pitanje glavnu tezu da je ideja temelj na kojem počiva umjetničko stvaralaštvo konceptualaca jer je u mnogim teorijama publici dopušteno interpretirati rad na različite načine. Još ako uzmemo u obzir sklonost da se po inerciji, zaslugom tehnološkog razvoja, elektronička sredstva a priori proglašavaju umjetnošću, u najmanju ruku moramo biti nezadovoljni onime što nam se danas u umjetnosti nudi kao plod nazovi umjetničkog postupka lišenog bilo kakve intervencije stvaralaca.

Performans, kao i konceptualna umjetnost u širem smislu, porijeklo vuče od nadrealizma, futurizma i dada pokreta, da spomenemo samo neke rane avangardne pravce umjetnosti s početka dvadesetog stoljeća. Dadaisti kombiniraju elemente kabarea i vodvilja kako bi slali proglašavaju ili poruke na temu vizualnih umjetnosti ili se pak rugali nekim umjetničkim trendovima, dok nadrealisti organiziraju kolektivne seanse tijekom kojih padaju u trans. Pritom u svjesno stanje žele unijeti više nesvjesnog, težeći, kako bi rekao Breton, „hipnotičkom snu“, odnosno stanju nesvjesnog, i vjerujući da je u polusvjesnom stanju moguće aktivirati skrivene misli i podsvijest te ih iskoristiti u stvaralačkom procesu.

Kratkotrajnost i neponovljivost događaja koje sa sobom donosi performans prividno ga čine jednostavnijim za analiziranje i definiranje. Međutim, sami umjetnici performansa ne dopuštaju da im se umjetno dodjeljuje prepoznatljivost i da ih se kategorizira. Možda je tomu razlog nestalnost te vrste umjetnosti, odnosno njezin neprestani razvoj. Konkretno određenje performansa dobiva tek „ranih 70-tih godina u SAD-u i označava složene, unaprijed pripremljene događaje, koje ostvaruje postkonceptualni umjetnik (autor) pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom“.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Performans. Izvor: <https://proleksis.lzmk.hr/341/>, preuzeto 20. 5. 2021.

No tim su pojmom istovremeno obuhvaćene i pod zajednički nazivnik stavljene već spomenute dadaističke prilagodbe vodvilja i kabarea, nadrealistički „hipnotički snovi“ te razne discipline i pokreti koji nastaju tijekom dvadesetog stoljeća i uključuju, između ostalog, body art, happening, fluksus te eksperimentalne plesne izvedbe i rituale. Svi spomenuti pokreti i stilovi čvrsto su utemeljeni u konceptualnoj umjetnosti.

Performanse ranih 1970-ih spontano izvode autori u neočekivanim situacijama i u prostorima koji nisu namijenjeni takvim događajima, a prisutnost publike prepuštena je slučaju. Već krajem istog desetljeća performans se sve rjeđe javlja kao spontani čin i postaje organizirana priredba u muzejima, galerijama ili kazalištima. Nažalost, u komforu i infrastrukturi koje takve institucije pružaju, provokacija kao suština performansa definitivno gubi na specifičnosti.



**Slika 5.** Rebecca Horn, *Weisser Körperfächer*, 1972., foto Rebecca Horn Collection. © 2019: Rebecca Horn/ProLitteris, Zurich. Izvor: <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinguely-koerperfantasien-art-basel>, preuzeto 21. 5. 2021.

Dodatni problem performansa je pohranjivanje i prezentacija djela, odnosno trend postavljanja u galerije ili muzeje. Budući da su izvedbe performansa u većoj mjeri završile u okrilju institucija, bilo je očekivati da će uslijediti želja da performans na neki način postane izložkom u postavima muzeja, bez obzira na to što je njegova osnovna premisa – da

se temelji isključivo na trenutku i neponovljivosti događaja – time nepovratno razbijena. Može li se sam čin i atmosfera performansa dočarati video snimkama, fotografijama, rekvizitom ili kostimom, retoričko je pitanje.



**Slika 6.** Marina Abramović, *House With the Ocean View*, 2002. Performans u Sean Kelly Gallery, foto Attilio Maranzano. Izvor: <https://nihilsentimentalgia.com/2013/03/24/%E2%94%90-the-house-with-the-ocean-view-%E2%94%94/>, preuzeto 21. 5. 2021.

Jedan od takvih pokušaja otimanja performansa zaboravu je nastup Marine Abramović pod nazivom *Seven Easy Pieces* u njujorškom muzeju Guggenheim 2005. godine, kojim je obnovila dva svoja i pet antologijskih performansa s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Razlozi koje za spomenutu izvedbu reminiscencija i rekonstrukcija Marina Abramović nalazi u nedostatku originalnih materijalnih tragova izvornih događaja potpuno su neperformerski i zapravo su put u dekonstrukciju performansa, no s obzirom na umjetničinu invenciju, možda je to i namjera. Nešto od toga možemo shvatiti iz razgovora



za The Guardian 2014. godine, u kojem Abramović između ostalog kaže: „Kritizirala me moja generacija, umjetnici iz 70-ih – a nema ništa tragičnije od umjetnika iz 70-ih koji se još uvijek bave umjetnošću iz 70-ih – jer ja zamagljuje sve te granice između mode i popa. Jučer sam se stvarno naljutila, jer je tamo bila neka gospođa koja je rekla: 'Marina nije ozbiljna jer želi naslovnice modnog časopisa.' Rekla je da sam ubila umjetnost performansa zato što sam organizirala događaj s Jay Z-jem. Ali tko je donio ta pravila?“<sup>36</sup>

## 2.5 Suvremena, nova, avangardna muzika

„Izvor umjetničkog djela i umjetnika je umjetnost. Izvor je podrijetlo biti, u kojoj obitava bitak nekoga bića.“  
Martin Heidegger<sup>37</sup>

Govoreći o ideji, konceptu i koncepciji u umjetnostima nemoguće je ne saplesti se svako toliko o muziku – taj ocean metafizičkih zagonetki – bez obzira na to radi li se o muzici prošlih vremena ili najradikalnijim djelima suvremenog doba. Više od stotinu godina dijeli nas od prvih konkretnih proplamsaja *nove muzike* te se o toj temi može debatirati s manje žestine budući da je nova muzika, na ovaj ili onaj način, postala dijelom naše stvarnosti. Stotinu godina može djelovati mnogo, no ipak je to samo jedan kratak odsječak vremena koji nas opterećuje jer smo njegov dio. Optika iz nekog vremena u budućnosti bit će sigurno potpuno drugačija, no to nije razlog da se ne pitamo zašto se sve razvilo baš ovako i zašto nam se želi kao nastavak „prošle“ muzike podmetnuti muzika koja to nije. Znam da ne treba suditi i olako se hvatati teških riječi, no ne treba ni olako pristati na sve što nam se nudi kao nadomjestak za jedno veliko vrijeme. Na osnovi načina djelovanja kompozitora koji su nastojali stvoriti novu muziku, zaneseni apstraktnom idejom da na taj način stvaraju temelje za potpuno novu tradiciju glazbe, s ovolikim odmakom možemo samo konstatirati da su tijekom vremena izbljebile teze o dotrajalosti muzike prošlosti uzrokovane ekstremnim povećanjem rasta tehničke i emotivne složenosti muzike koja je kulminirala krajem devetnaestog stoljeća. Jednako tako, izbljebile su i teze o nužnosti stvaranja nove glazbe. Nadalje, glazbu kasnog devetnaestog stoljeća ne bih nazivao kasnim romantizmom, što je

---

<sup>36</sup> Brockes, Emma, „Performance artist Marina Abramović: 'I was ready to die'“. Izvor: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>, 21. 5. 2021.

<sup>37</sup> Heidegger, Martin, *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959., str. 53

ionako tek tehnička oznaka jednog razdoblja prenesena iz svijeta likovnosti i arhitekture, jer su glavne značajke romantizma ostale prisutne u raznim oblicima do današnjih dana. Konačno, ne možemo se ne pitati kako se tonalitetna glazba nadograđivala i bivala permanentno novom, prelazeći, bez otpora, iz ruke u ruku – od Bacha Mozartu, od Mozarta Beethovenu, od Beethovena Brahmsu, od Brahmsa Mahleru, od Mahlera pak Straussu. Nikome od njih nije bio problem stvarati i nadograđivati muziku s uvijek istih sedam nota, da bi se odjednom taj lanac prekinuo, a stvaranje tim načinom postalo gotovo blasfemično pod parolom da je kasni romantizam definitivno kraj jednog vremena i da nužno treba stvoriti nešto novo. Sve to neodoljivo podsjeća na situaciju u likovnom svijetu. U knjizi *Odgovornost umetnika* Jean Claire upozorava na taj pristup sljedećim riječima: „I s jedne i s druge strane, ovde u ime nesvesne sile koja podrazumeva ekspresiju koja bi istovremeno bila inovativna, jedinstvena i neokončana, a tamo u ime racionalnosti koja nalaže da se briše sopstvena prošlost, i čak skorašnja istorija, umetnost sebe doživljava kao da su joj oduzeli uravnotežen i razuman odnos prema sećanju, mesto za 'modus', oseća da su joj uskratili mogućnost traganja za ispunjenjem, mogućnost bilo kakvog poduhvata koji bi bio zajednički. Uslovljeno, s jedne strane, mračnim silama jezika, ali i, s druge strane, nezadrživom strujom progresa, u jednom neostvarenom traganju za umetnošću budućnosti, ali uz politiku ostavljanja spržene zemlje za sobom, delo gubi svoj sopstveni karakter da bi ostalo samo anonimni proizvod istorije s velikim 'I'.“<sup>38</sup>

Očito se radilo o pomno promišljenom pokušaju rušenja starog koncepta nastanka muzike uz pomoć znanosti i racionalno-intelektualističkog pristupa te stvaranju novog koji je samo malim dijelom, ne i beznačajnim, bio utemeljen na ponekim pokušajima i nekim prelascima preko granica dozvoljenog koje su poduzeli kompozitori iz prošlih vremena. Proklamirane ideje i drastične promjene koje su se u to vrijeme počele dešavati u svijetu muzike donijele su više poteškoća kompozitorima tog vremena nego samoj muzici. Kako ćemo kasnije vidjeti, rodonačelnici stvaranja nove muzike nisu bili toliko daroviti koliko su bili žilavi u svom nagonu za samoodržanjem, s izuzecima koji su ipak, kako je vrijeme prolazilo, postali kritični prema svojim postupcima ili barem javno nezadovoljni. Možda nastojanja tog vremena najbolje ilustriraju riječi filozofa Milana Uzelca: „Dvadeseto stoleće muzici nije donelo ništa osim potvrde njenog nepostojanja, a ono što se potura, kao 'muzika' i u ime muzike, ima sasvim drugu prirodu, budući da je nastalo iz sasvim drugačijih pobuda koje ni

---

<sup>38</sup> Kler, Žan, *Odgovornost umetnika*, Gradac K, Čačak – Beograd, 2006., str. 18

u kakvoj relaciji nisu ni sa umetnošću ni sa strukturom kosmosa.<sup>39</sup> Ideja je, može se pretpostaviti, nastala na konstataciji da je nemoguće suprotstaviti se gigantima prošlosti pa je puno lakši i jednostavniji put bio na intelektualno-tehničko-tehnološkoj bazi napraviti koncept i razviti koncepciju koju danas pod raznim imenima stilovima i smjerovima jednoznačno zovemo suvremenom muzikom. Sad već stoljetnu nesređenost i nekonzistentnost suvremene muzike, raspršenu u raznim smjerovima i stilovima, tek očekuje sinteza. Način stvaranja prošlih muzika uvijek se temeljio na sastavljanju u cjelinu različitih teoretskih i praktičnih dijelova iz duge povijesti muzika zapadne civilizacije, uz neizbježne transformacije i interpretacije. To je bio put koji je generirao pomake, dok je pitanje genijalnosti nešto drugo. Nikada se do početka dvadesetog stoljeća nije pokušavalo krenuti ni od čega, s naglaskom na „pokušalo“. Suvremenoj muzici daje se oblik već stotinjak godina, no ona i dalje čeka svojeg mesiju koji će od gomile kojekakvog materijala koji je iznjedrila nova i, općenito, suvremena muzika složiti smislenu cjelinu i sistemski je objasniti. Tada bi je konačno bilo moguće integrirati u našu suvremenost kao jasan produžetak muzičke tradicije.

Muzika je oduvijek bila pomno osmišljen i složen proces prezentacije osobnosti onoga koji je stvara. Kad gledamo na formalnoj i tehničkoj razini zapravo nema razlike između nove i stare muzike u smislu organizacije i zahtjevnosti stvaralačkog postupka jer su principi i problemi uvijek isti. U knjizi *Od Bacha do Cagea* Igor Mandić na tu temu kaže da „pun procvat 'klasične' glazbe (u osamnaestom i devetnaestom stoljeću, uvjetno rečeno), naprosto kulminira od svoje vlastite složenosti: tada je glazbena tehnika zaista prezasićena čitavim gomilama kompliciranih uputa i pravila, od kojih teško da u glazbi postoji nešto cerebralnije! Sve je predviđeno, svaki je djelić glazbe totalno organiziran, a dugotrajno naukovanje i školovanje 'cerebralnosti' naprosto je neizbježno. Suvremena glazba zaista nije mogla pogoršati takvo stanje, jer je ona u nekim stvarima čak i smanjila dozu kompliciranosti. Činjenica, da većina suvremenih skladbi prolazi kroz fazu intelektualne pripreme i predračuna, često i matematičkog izračunavanja na papiru, ne razlikuje se ni za vlas od organizacije kojoj je 'klasični' skladatelj morao podvrgnuti svoju ideju prilikom pisanja, recimo, strogo sonatnog oblika. On je također morao proračunati kretanje svoje melodije,

---

<sup>39</sup> Uzelać, Milan, *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*, Veris, Novi Sad, 2007., str. 163

predvidjeti čvorna mjesta svoga kontrapunkta, 'pripremiti' iznenađenja kao i suvremeni skladatelj<sup>40</sup>.

Kada bismo pristali na to da su sve bitne razlike između dviju muzika sažete u tom citatu, stvari bi bile vrlo jednostavne. No, da bismo bolje razumjeli problematiku i tijek događanja, moramo s preskakanjima prijeći razdoblje od hipertrofirane estetike i osjetilnosti stare muzike, odnosno početaka nastanka nove muzike, do današnjih dana.

Prijelaz iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, kada se u muzičkom svijetu još jasno osjećala promjena u supstanci koju je svojim *Parsifalom* kao poputbinu muzici ostavio Richard Wagner, a kojom su se napajala djela Antona Brucknera, Huga Wolfa, Césara Francka, Julesa Masseneta, Richarda Straussa ili Gustava Mahlera, doba je kada orijentaciono, ali ne i suštinski, završava razdoblje romantizma. Naime, klasifikacija muzičkih razdoblja i stilova pokreće se krajem devetnaestog stoljeća na poticaj tek formirane znanosti o muzici. To je vrijeme kada muzikom dominira stil danas poznat kao zreli (ili bolesni, kako su ga nazivali pravovjerni sljedbenici nove muzike) romantizam. Klasifikaciju je predvodio austrijski povjesničar muzike Gvido Adler. Iako bazirana na analogiji s drugim vidovima umjetnosti, kao što su arhitektura i likovne umjetnosti, Adler je vodio računa da to ne bude tek puko mehaničko prebacivanje datuma iz drugih područja, pritom jako pazivši da uzme u obzir muzičke zakonitosti, metafizičke specifičnosti te specifičnosti muzičkog zapisa. Povijesno je pitanje koliko su zapravo znanosti formirane oko umjetnosti unaprijedile ili unazadile stoljećima prirodan razvoj umjetničkih kretanja.

Krajem romantizma muzika je dosegla svoje strukturalne itranscendentalne vrhunce i najemotivniju privrženost čovječanstvu te dolazi do zamora u stvaranju tonalitetne muzike i do bitnih promjena u promišljanju muzike i načinima njezina nastanka. Postavljeni su temelji za novu muziku, koja će se sredinom dvadesetog stoljeća izroditi u avangardnu. U Heideggerovu poglavlju „Istina i umjetnost“ unutar knjige *O biti umjetnosti* stoji: „Doduše govori se o besmrtnim djelima umjetnosti i o umjetnosti kao vječnoj vrijednosti. Tako se govori u onome jeziku, koji pri svim bitnim stvarima ne uzima tako ozbiljno [genau], jer strahuje, da ozbiljno uzimati na koncu znači: misliti. Koja je bojazan [Angst] danas veća, nego bojazan od mišljenja? Ima li govorenje [Rede] o besmrtnim djelima i vječnoj,

---

<sup>40</sup> Mandić, Igor, *Od Bacha do Cagea*, Mladost, Zagreb, 1977., str. 28

vrijednosti umjetnosti neki sadržaj i neku postojanost [Bestand]? Ili su to još samo poludomišljene izreke u jedno vrijeme, kada se velika umjetnost skupa sa svojom biti od čovjeka odmakla?<sup>41</sup>

Mnogi kompozitori tog doba već duže vrijeme gledaju preko granica ustaljenih pravila i klasičnih postupaka. Tako je, primjerice, u Francuskoj na idealima i postupcima impresionizma u likovnosti, nastalog između 1867. i 1886. godine, tijekom posljednjeg desetljeća devetnaestog stoljeća izrastao pokret u muzici predvođen Claudeom Debussyjem. Poslije ga je – kao pandana pokretu u likovnosti – muzička kritika također nazvala impresionizmom, što Debussy nikada nije prihvatio. U svakom slučaju, impresionizam kao općeprihvaćeni naziv olakšava nam kretanje po nepreglednom području raznorodnih muzičkih i nemuzičkih stilova dvadesetog stoljeća. Mnoge komponente tog stila dodiruju se s romantičarskim pristupom, a novo je to da boja zvuka i njezine promjene postaju centar interesa, dok su forma, melodija i harmonija u drugom planu te se u pravilu piše programatska muzika u malim formama. U nastojanju da prošire tonalitet, impresionisti kao alate koriste pentatonsku i cjelotonsku ljestvicu, srednjovjekovne moduse, paralelno nizanje akorada, atonalnost i politonalnost; ukratko, koriste sve mogućnosti kako bi se razbio tonalni sklop. Te odlike impresionizma ostavit će traga u mnogim djelima velikih imena tog stvaralačkog razdoblja, kao što su Francuzi Maurice Ravel i Erik Satie, Norvežanin Edvard Grieg, Španjolci Manuel de Falla i Isaac Albéniz, talijanski kompozitor Ottorino Respigi, njemački majstor Richard Strauss, Englezi Frederick Delius i John Ireland, i mnogi drugi. No nisu svi na pojavu tog pokreta gledali na isti način. Radikalni naraštaji kompozitora s početka dvadesetog stoljeća nisu bili skloni impresionizmu, smatrajući ga samo kitnjastim skretanjem u slijepi krak romantizma, slično odnosu baroka i rokoka, u vremenu koje je trebalo inovativni koncept za novo doba. Iako je bio kritiziran i nije dobio prefiks stilskog razdoblja, doprinos impresionizma u povijesti muzike je nemjerljiv zahvaljujući prvenstveno Debussyju, kojega bez ikakve zadržke možemo okarakterizirati kao jednog od najutjecajnijih kompozitora na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Kada sve navedeno uzmemo u obzir, možemo konstatirati da su Richard Wagner i Claude Debussy širom otvorili vrata nastanku nove glazbe dovevši muziku do točke raspada tonalitetnog sustava. Prvi je, nastojeći izjednačiti odnose između tonova u ljestvici, doveo u pitanje njezinu preciznost, a samim time i njezin smisao, dok je drugi, nastojeći se što dalje

---

<sup>41</sup> Heidegger, Martin, *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959., str. 78

odmaknuti od utjecaja prvog, uvođenjem novih principa rušio ustrojstvo tradicionalne harmonije.

Međutim, ne smijemo smetnuti s uma da tijekom dvadesetog stoljeća, uz nova stremljenja, nastaje i bezvremenska muzika itekako naslonjena na romantičarsku tradiciju. Tako Giacomo Puccini komponira *Toscu* (1899.), *Madamu Buterfly* (1904.) i *Il Trittico* (1918.), Sergej Rahmanjinov Drugi klavirski koncert (1901.), Gustav Mahler između 1901. i 1910. komponira Petu, Šestu, Sedmu, Osmu, Devetu i započinje Desetu simfoniju, Richard Strauss predstavlja svijetu *Rosenkavaliera* (1910.), Igor Stravinski *Žar pticu* (1910.) i *Apollon musagète* (1913.), Sergej Prokofjev *Pepeljugu* (1945.), Aram Hačaturjan *Spartaka* (1954.), a Dmitrij Šostakovič Petnaestu simfoniju (1971.). Svojim posljednjim opusima u taj se krug vratio, zato što je mogao, i utemeljitelj atonalitetne muzike Arnold Schönberg, čija glazba, usprkos njegovu uvjerenju, nije postala temeljem nove tradicije. Međutim, ipak je uspio dokazati da tehnika dodekafonije nije u koliziji s tradicionalnim načinom komponiranja nego da mu je proširila mogućnosti. Možemo bez ikakvih ograda reći da romantičarski duh ima paralelni život zajedno sa svim novim muzičkim tendencijama koje žive uz njega.

Ideja i sloboda, kao i kod vizualnih umjetnosti tog vremena, postale su postulati na temelju kojih je trebalo udahnuti život novoj muzici odnosno uspostaviti novu tradiciju. Želja je bila komponirati muziku neovisno o prošlosti, bez akademske vezanosti na melodiju, harmoniju i osjećajnost. Prvu polovicu dvadesetog stoljeća obilježava pluralizam muzičkih izričaja još uvijek čvrsto vezanih za tradicionalnu formu i tonalnost. To je vrijeme suživota raznih stilova i pravaca kao što su kasni romantizam, impresionizam, neoromantizam, neoklasicizam, ekspresionizam, apstrakcionizam, jazz i niz drugih pravaca. Baš kao i konceptualna likovna umjetnost, avangardna muzika, koja je taj (definitivan) naziv dobila puno poslije svog nastanka, ima svoje utemeljenje u pokretima poput futurizma, kubizma, nadrealizma i ostalih izama početkom dvadesetog stoljeća. Tendencija je bila više na progresivnom i novom pod svaku cijenu nego na sustavnom pristupu nadogradnje muzičke umjetnosti. Želja je, kao i u vizualnim umjetnostima, bila nadvladati tradicionalne žanrove, forme i alate, relativizirati talent, vještinu skladanja proglasiti ispraznom, kastrirati poetiku i dojam te ponuditi (novi) pogled na univerzalnu istinu. Kako svaki progres ima opoziciju, tako je i suvremena muzika imala svoju. Tridesetih godina dvadesetog stoljeća ponovo se javljaju zagovornici prošle muzike, no zanimljivo je primijetiti da djela nastala kao otpor

suvremenoj muzici nisu bila tek puko oživljavanje muzike prošlih vremena, nego su bila protkana nizom elemenata koje su osmislili arhitekti muzičkih avangardnih pravaca.

Ne parirajući tradicionalnom pristupu muzici i komponiranju i ne ulazeći u sukob s njime, Arnoldu Schönbergu (za razliku od nekih njegovih suvremenika koji su željeli potpuno raskrstiti s tradicijom) želja je bila unaprijediti tonalitetne sisteme i ukinuti ustaljen, u prošlosti postavljen i izbrušen odnos prema tonalitetu koji u europskoj kulturi vuče korijene iz antičke Grčke. Dakle, činjenica jest da je tonalitet star, no pokazalo se vremenom da nikako nije i démodé. Tog se odnosa prema tonalitetu dotaknuo i Robert Reilly, američki pisac i kritičar klasične muzike, u razgovoru Michaelom Cookom: „U ranim godinama dvadesetog stoljeća, skladatelj Arnold Schönberg smatrao je da tonalnost kao svojstvo samog zvuka ne postoji u prirodi, kao što je Pitagora tvrdio (i Heinrich Hertz dokazao), nego da je ona sama proizvoljni konstrukt čovječanstva, sporazum kojeg on može promijeniti. Stoga, smatrao je, disonanca se može čuti kao konsonanta onda kad se ljudi naviknu na nju. Schönbergov cijeli sistem zapravo je pali pokušaj u glazbi da dokaže svoj filozofski prijedlog.“<sup>42</sup>

Osim raskida s tonalitetom, jedan od ključnih ciljeva pri koncipiranju suvremene muzike bilo je uvođenje jednakosti između konsonance i disonance, o čemu piše Arnold Schönberg u svojoj prvoj teorijskoj knjizi *Nauk o harmoniji* 1910. godine. Ta nastojanja nisu bila novost jer su se istim problemom tijekom povijesti bavile generacije kompozitora nastojeći izvući disonancu iz drugog plana i oduzeti joj uobičajeni status faktora iznenađenja. Jasne promjene na tom planu počele su se događati na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, ali pravi napredak desio se u dvadesetom stoljeću, kada su arhitekti nove muzike ekstremno ubrzali proces i odlučili otići u drugu krajnost: disonanci su dali dominantnu poziciju i tako zaokružili temeljni koncept stvaranja suvremene muzike.

Bez obzira na brzinu promjena, u svojim je počecima nova muzika dobrim dijelom još oslonjena na tradicionalne kompozitorske postupke, muzičke postulate i logike muzike, što i nije čudno jer su, za razliku od nekih predstavnika vizualnih umjetnosti, utjecajni kompozitori tog vremena još uvijek klasično školovani.

---

<sup>42</sup> Cook, Michael, „Kako u stoljeću ‘atonalnosti, vrištanja i ružnoće’ pronaći modernu glazbu za dušu“, intervju s Robertom Reillyjem. Izvor: <https://www.bitno.net/kultura/glazba/moderna-glazba-za-dusu/>, preuzeto 1. 3. 2022.

Inaugurirajući atonalitetnu muziku i definirajući dvanaestttonsku metodu kao „metodu skladanja s dvanaest tonova koji se odnose samo jedan prema drugom“,<sup>43</sup> Schönbergov skladateljski postupak prerasta standard trenutka i postaje stilskim obilježjem vremena, anticipirajući buduća avangardna strujanja. Ne smije se zaobići činjenica da se profesor Schönberg, unatoč progresivnosti, nije odricao povezanosti s predšasnicima, apostrofirajući Richarda Wagnera, Richarda Strausa i Gustava Mahlera, za koje je smatrao da su svojim kompozitorskim tehnikama ubrzali razvoj muzike.

Na razmeđi stilova romantike i moderne na inicijativu Arnolda Schönberga utemeljena je Druga bečka škola, čiju jezgru, uz Schönberga, čine i njegovi najpoznatiji i najbolji učenici Alban Berg, Anton von Webern i Hanns Eisler. Druga bečka škola, koju možemo smatrati pretečom europskih avangardnih strujanja, djelovala je između 1904. i 1921. godine. U početku je karakterizira postromantična proširena tonalitetnost da bi daljnjim istraživanjem, negirajući tonalitet, inaugurirali atonalitetnu muziku i uobličili dodekafoniju. Definitivan oblik dodekafoniji daje Arnold Schönberg skladbama iz 1923. i 1924. godine.

Najradikalniji pristup novoj muzici nastojao je negirati bilo kakvu vezu nove sa starom tradicijom. Svjedoci smo da je taj eksperiment samo u jednom kratkom razdoblju dvadesetog stoljeća uspio privući pažnju. No, i to je bilo dovoljno da se probudi čudovište pa su tako mnogi šarlatani, nedaroviti, nevješti i razočarani došli do svojih nekoliko trenutaka slave na temelju djela koji danas osiguravaju konstantnu količinu vlage u raznim podrumima i na tavanima. Raspredajući o avangardnim strujanjima u muzici, u razgovoru za časopis Zarez Krzysztof Penderecki konstatira da „živimo u posve drukčijem vremenu nego prije pedeset godina – ne možete danas pisati istu glazbu kao onda. To je nešto što je mrtvo. Dobra su djela ostala, ali ih, zapravo, nema puno. Od skladatelja koji su tada imali velike karijere, kao Luigi Nono ili Boulez, ostalo je samo po nekoliko djela“.<sup>44</sup> Kao što znamo, nedarovitost je veoma izdržljiva sila tako da je lutanje po bespućima moguće nove tradicije potrajalo sedamdesetak godina. Mnogi veliki kompozitori okušali su se u raznim stilovima i pravcima i djelomično ih usvojili kao efekte u okviru svog kompozitorskog postupka – kao što je to bio slučaj i s disonancijom u doba romantizma.

---

<sup>43</sup> Gligo, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, MIC KDZ – MH, Zagreb, 1996., str. 49

<sup>44</sup> Matasović, Trpimir, „Razgovor s Krzysztofom Pendereckim“, 2007. Izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-krzysztofom-pendereckim>, preuzeto 13. 1. 2022.



Posebno valja napomenuti da u ovom tekstu govorimo o novoj i avangardnoj muzici isključivo kao o svjetonazoru i samoproglášenom mainstreamu jer, kao i u drugim umjetnostima, u istom vremenu sužive i drugi suprotstavljeni pravci i žanrovi. Suprotno tome, avangardna muzika ima, kao i sve tendencije nastale na nemoći i prosječnosti, veliku ambiciju biti jedina neupitna sljednica klasične tradicije jer se bez tog temelja u pitanje dovodi sam smisao njezina postojanja. Ako ne postoji darovitost, vještina, djelo i konzumenti, onda nema ničega osim te izmišljene teze o prirodnom nastavku klasične muzike i, potencijalno, mogućnosti da će se jednom Cageova muzika slušati kao danas Mozartova ili Brahmsova. (Naravno da neće, to uopće nije u pitanju, svjedoci smo da neće.) U kontekstu suvremene muzike danas se spominju mnoga imena koja se ne mogu vezati za konkretan rad. Proizvode se skladbe za jedno izvođenje zapravo namijenjene nikome. Jean Claire u *Kritici modernosti* komentira tiraniju tog vremena: „Podređena imperativu vremena, avangarda je samo karikatura modernog. Ona smisao značenja sadašnjosti kao jedinstvenog i konkretnog momenta zamenjuje značenjem apstraktne i neuhvatljive budućnosti. Zbog svoje vere u progres ona misao o konačnosti zamenjuje eternaličkim konceptualizmom koji odbacuje ostvarenje umetničkog dela u onostranom i koji tom umetničkom delu zabranjuje da ikada dosegne dostojanstvo starih umetnosti. Zaboravljajući drugu polovinu umetnosti, onu transitorijsku volju za ostvarenjem 'večnog' i 'nepromenljivog', koje za stvaranje predstavlja isto ono što konkretno Univerzalno predstavlja za mišljenje, ona umetničku volju vodi ka apstraktnom poretku jedne Univerzalnosti koja zauvek odgađa realizaciju svog predmeta.“<sup>45</sup>

### 2.5.1 Darmstadtski ljetni seminari

Razglabajući o suvremenoj muzici dvadesetog stoljeća nemoguće je zaobići međunarodne darmstadtske ljetne seminare, koje je utemeljio i vodio kulturni komesar, muzikolog i muzički kritičar Wolfgang Steinecke. Seminari su osnovani netom poslije 2. svjetskog rata, 1946. godine, a u početku su zamišljeni kao reakcija na nacističko proganjanje nepodobnih umjetnosti, s progresivnom namjerom da se u prvi plan gurnu muzičke i općenito umjetničke discipline i forme i njihovi autori koji su u doba nacizma bili proskribirani. Na taj se način željelo upoznati njemačke kompozitore s djelima nastalim tridesetih i četrdesetih godina

---

<sup>45</sup> Kler, Žan, *Odgovornost umetnika*, Gradac K, Čačak – Beograd, 2006., str. 41-42

prošlog stoljeća, primjerice onima Arnolda Schönberga, Bele Bartóka, Bertolta Brechta, Paula Hindemitha i Igora Stravinskog, kako bi se nastavio razvoj njemačke tradicije komponiranja, koja je brutalno zaustavljena dolaskom nacista na vlast. No već od 1950. godine seminari mijenjaju koncepciju i postaju profilirana manifestacija za popularizaciju i afirmaciju nove muzike. Orijetirani isključivo na Europu, okupljaju kompozitore, muzikologe, filozofe, dirigente, izvođače, ali i obmanjivače, pustolove i šmirante te ostale ambiciozne pobornike suvremene muzike. Glavna odrednica i svojevrsna dogma ljetnih druženja postaje serijalizam, odnosno predavanja i izvedbe djela Arnolda Schönberga i njegova ponajboljeg učenika Antona Weberna. Weberново će stvaralaštvo biti zloupotrijebljeno i preuzeti vodeću ulogu na ljetnim seminarima, a on će postati poput polubožanstva nove muzike. O čemu se zapravo radi vidjet ćemo u narednim karticama teksta. Danas kad se govori o ljetnim seminarima u Darmstadtu, misli se na njihovo klasično doba, koje poistovjećujemo s Karlheinzom Stockhausenom, Pierreom Boulezom, Luigijem Nonom i Brunom Madernom, kolokvijalno nazvanima „darmstadtskom školom“, a sve pod zaštitničkim plaštom Theodora W. Adorna. I to je manje-više sve zaista afirmativno što se može reći o seminarima.

Darmstadtski ljetni seminari od početka pedesetih godina postaju inkubator za proizvodnju stvaratelja nove (avangardne, suvremene) muzike, ali i savršen poligon za sukobljavanje raznih egomanijaka. Godine 1953. na seminarima se kao mesija pojavio Karlheinz Stockhausen sa stavom univerzalnog muzičkog sveznadara od kojeg sve počinje i s kojim će sve završiti. Autistično inzistiranje na Webernovu načinu komponiranja ugušilo je toliko isticanu slobodu stvaranja kompozitora koju je nova muzika proklamirala, a najveća je šteta bila nanesena zajedništvu koje je spajalo mlade polaznike seminara. Primjerice, Boulez, u povijesti muzike poznatiji kao vrstan dirigent i promotor moderne muzike, nije priznavao nijedan način komponiranja osim onog koji se slijepo držao Webernova. Iako je bio prilično osamljen u tim razmišljanjima, ostao im je dosljedan. Svaki pokušaj otpora jednoumlju završavao je izbacivanjem sa seminara.

S druge strane, dogodilo se nešto do tada nezamislivo u tradiciji muzičkog školovanja: uz bok onima koji su imali sve predispozicije za polaznje ljetne škole, jednakopravnim polaznicima mogli su postati neškolorani, nedaroviti i svi oni koji su osjetili da im više ništa ne stoji na putu kako bi postali kompozitori, znajući da će im sustav darmstadtske ljetne škole i profil predavača to sigurno omogućiti. Vrlo se malo zna o kompozicijama polaznika

seminara, no realno gledajući, ionako je sve bilo utemeljeno više na priči, teoriji i afirmaciji seminara pozicioniranjem u društvu i izgradnjom kulta ličnosti, a manje na komponiranju – ako se to što se tamo radilo uopće može tako zvati – dok je djelo, ako ga je u toj kataklizmi uopće i bilo, nestalo u praznini nemoći i obmane. Kada sagledamo cjelinu, postajemo svjesni da se o suvremenoj muzici i dalje više priča nego što se ona izvodi i sluša.

U početku prijateljski odnosi između predavača na ljetnoj školi nagrizani su netrpeljivošću i svađom, da bi konačno sve kulminiralo razlazom. Nono, Berio i Kagel dobro su uočavali dokle mogu ići u okviru avangardnih tendencija kako bi se njihova muzika ipak slušala, no to je istovremeno značilo definitivni razlaz s pravovjernim avangardistima poput Bouleza i Stockhausena, koji, (samo)postavljeni na visoke pozicije unutar područja suvremenih kretanja, ostaju neopisivo daleko od stvaranja muzike.

No kako ideje uvijek imaju posljedice, tako će i sloboda stvaranja 50-ih godina otići u krajnost i napraviti muzici nemjerljivu štetu. U taj će se brod, u trenutku kada je tradicionalni pristup proskribiran i gurnut u zapećak, ukrcati razni ambiciozni, poluškolovani ili neškoloovani ljudi te ljudi različitih profesija s izrazitim smislom za marketing i propagandu, nevjerojatno žilavi i uporni. Davorin Kempf kritički govori o toj problematici u razgovoru za Nacional 2017. godine: „Nije svatko tko nešto 'prčka' s tonovima i slaže neke zvukove nužno avangardni kompozitor. Mislim da je takav pristup pojmu avangarde pogrešan. Kod nas postoji još nešto gore od toga, a to je institucionalizirana avangarda. Tako se i mlade ljude uvlači u zamku da identificiraju pojam avangarde s pojmom slobode, a time im se zapravo oduzima sloboda izbora, što znači i sloboda izražavanja. Netko tko je darovit, osjeća glazbu na drugačiji način i želi napisati nešto lijepo na kraju ispada da mora pisati nešto atonalno, ružno i pretenciozno, pa se nedostatak umjetničkog smisla kompenzira na verbalnoj razini. To je ideološki paket te vječne avangarde koja je bila povezana i s lijevom ideologijom, pa se to automatski smatralo progresivnim. Međutim, u glazbi i umjetnosti nema pravolinijskog progressa.“<sup>46</sup>

Možda su najpotresnije riječi Arnolda Schönberga, kojega je na samrtnoj postelji izjedalo pitanje je li muzici „donio više dobra ili zla“<sup>47</sup>. Još je eksplicitniji bio Pierre Schaeffer u

---

<sup>46</sup> Körbler, Iva, „Protiv sam institucionalizirane avangarde, ozbiljna glazba smije zvučati skladno“, intervju s Davorinom Kempfom, Nacional, br. 1016, 10. 10. 2017., str. 56-59

<sup>47</sup> Uzelac, Milan, *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*, Veris, Novi Sad, 2007., str. 15

razgovoru s Tomom Hodgkinsonom 1986. godine, kada, između ostalog, kaže: „Nije da se odričem svega što sam radio – bio je to veoma težak posao. Ali svaki put sam doživio razočaranje što nisam stigao do muzike... O sebi razmišljam kao o istraživaču koji se bori da pronade put na krajnjem sjeveru, ali nisam ga našao.“<sup>48</sup>

## 2.5.2 Tehničke i stilske značajke suvremene muzike

Početak dvadesetog stoljeća, u vremenu kapitalnih i teških promjena na svim područjima, intenziviraju se promjene i na području muzičke umjetnosti te se ubrzanim tempom dešavaju istovremeni pluralistički procesi orijentirani na stvaranje muzike. Nažalost, oni su vrlo često temeljeni na pogrešnim motivima, što se prvenstveno odnosi na prezir prema predhodnicima i negiranju nasljeđa. Kako bismo lakše razumjeli tehničke i stilske karakteristike različitim pristupima komponiranja suvremene muzike, podijelit ćemo ih u dvije osnovne grupe: atonalitetnu i atonalnu muziku.

### 2.5.2.1 Atonalitetna ili antitonalitetna muzika

#### I. Izvorna atonalitetna muzika

Kao referentnu točku atonalitetne muzike možemo uzeti 1910. godinu, kada je Schönberg eksperimentirao pod vidnim utjecajem ekspresionizma i razarajućeg futurističkog pokreta, koji je muzici nametao koncept anarhije nastojeći u nekim djelima, uz neprisutnost tonike, sasvim napustiti diatoniku i klasične harmonijske principe. U tom periodu nastaju Schönbergove čuvene skladbe – monodrama *Erwartung* (1909.) i ciklus pjesma, melodrama, *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds „Pierrot lunaire“* ili, kraće, *Pierrot lunaire* (1912.). Iako je ta muzika u stvarnom vremenu dobila naziv *atonalna*, ona to prema Schönbergovim riječima ni u kojem slučaju nije bila: „ (...) bilo koji odnos tonova ne može se ništa više nazivati 'atonalnim' nego što bi se odnos boja mogao opisati kao 'aspektralan' ili 'akomplementaran'.“<sup>49</sup> Ono što je Schönberg svojim eksperimentiranjima stvorio bila je *atonalitetna* muzika: negacija tonaliteta, a ne tona. To je bio sami početak razaranja stare

<sup>48</sup> Hodgkinson, Tim, „An interview with Pierre Schaeffer – Pioneer of Musique Concrète“, ReR Quarterly magazin, svezak 2, br. 1, 1987.

<sup>49</sup> Schönberg, Arnold, *Stile herrschen, Gedanken siegen: ausgewählte Schriften*, Schott Music GmbH & Co, Mainz, 2007., str. 147

muzike i stvaranja obrisa neke nove. Shvativši da apsolutna sloboda stvaraocu radi više štete nego što daje mogućnosti, Schönberg je odlučio sistematizirati atonalitet, urediti odnose između tonova, i to su bili počeci nastanka dodekafonije.

## **II. Dodekafonija**

Danas Schönberga s pravom smatramo utemeljiteljem dodekafonske muzike, no slični se principi skladanja pojavljuju i prije, primjerice, 1896. godine, kada Richard Strauss konstruirao temu od 12 kromatskih tonova u kompoziciji *Also sprach Zarathustra*. Nadalje, u tom je pogledu nezaobilazan i Schönbergov suvremenik, američki kompozitor Charles Ives, koji je koristio alate moderne muzike poput atonalnosti, politonalnosti, polimetrije, dvanaesttonske, serijalne i četvrttonske muzike, klastere, improvizaciju – ukratko, gotovo sve važne kompozitorske postupke – mnogo prije nego što su ih afirmirali kompozitori koji su preko tih ideja postali poznati. Zanimljivo je opet spomenuti sveprisutnog Richarda Wagnera, koji je u operi *Tristan i Izolda* (1857.) istraživao mogućnosti tonaliteta anticipirajući atonalnosti. Naime, pojedini muzikolozi i povjesničari muzike Tristanov akord smatraju nukleusom atonalnosti i moderne muzike uopće.

Schönberg je tridesetih godina dvadesetog stoljeća iskreno povjerovao da je njegova nova muzika upravo ona koja je postala ili će postati novom tradicijom. No to se nije desilo; dapače, bio je svjedokom osipanja poklonika dvanaesttonskog modela komponiranja, a i sam se, kako smo vidjeli, potkraj života vratio tradicionalnim principima skladanja, vještini i emocijama, dvojivši o vrijednosti uloženog truda u utopijski projekt stvaranja nove muzičke tradicije.

	I <sub>0</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>7</sub>	
P <sub>0</sub>	C	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	D	B	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	E	A	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	F	G	R <sub>0</sub>
P <sub>11</sub>	B	C	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	A	G	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	D	F	E	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	R <sub>11</sub>
P <sub>10</sub>	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	B	C	A	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	D	G	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	E	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	F	R <sub>10</sub>
P <sub>1</sub>	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	D	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	C	B	A	F	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	E	G	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	R <sub>1</sub>
P <sub>2</sub>	D	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	E	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	C	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	B	F	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	G	A	R <sub>2</sub>
P <sub>4</sub>	E	F	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	D	C	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	G	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	A	B	R <sub>4</sub>
P <sub>8</sub>	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	A	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	G	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	E	C	F	B	D	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	R <sub>8</sub>
P <sub>3</sub>	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	E	F	D	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	B	G	C	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	A	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	R <sub>3</sub>
P <sub>9</sub>	A	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	B	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	G	F	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	C	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	D	E	R <sub>9</sub>
P <sub>6</sub>	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	G	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	F	E	D	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	A	C	B	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	R <sub>6</sub>
P <sub>7</sub>	G	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	A	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	F	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	B	E	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	C	D	R <sub>7</sub>
P <sub>5</sub>	F	F <sup>♯</sup> / <sub>G<sub>b</sub></sub>	G	E	D <sup>♯</sup> / <sub>E<sub>b</sub></sub>	C <sup>♯</sup> / <sub>D<sub>b</sub></sub>	A	D	G <sup>♯</sup> / <sub>A<sub>b</sub></sub>	B	A <sup>♯</sup> / <sub>B<sub>b</sub></sub>	C	R <sub>5</sub>
	R <sub>10</sub>	R <sub>11</sub>	R <sub>12</sub>	R <sub>111</sub>	R <sub>110</sub>	R <sub>18</sub>	R <sub>14</sub>	R <sub>19</sub>	R <sub>13</sub>	R <sub>16</sub>	R <sub>15</sub>	R <sub>17</sub>	

Slika 7. Schönbergova dvanaestonska matrica pomoću koje je konstruirao mnoga djela.  
Izvor: <https://hrcak.srce.hr/file/166762>, preuzeto 17. 2. 2022.

### III. Serijalna muzika

Princip serijalnog načina komponiranja osmislio je početkom dvadesetog stoljeća Arnold Schönberg, a usavršio ga je njegov učenik Anton Webern, uključivši uz dodekafoniju i vlastita istraživanja na polju punktualizma. Serijalna muzika smatra se svojevrsnom evolucijom dodekafonije jer autor na temelju 12 kromatskih tonova ugrađuje ranije pripremljene grupe koje određuju trajanje, dinamiku, zvukovne boje, artikulaciju tona i raspored po registrima, stvarajući višeslojni niz. Želja serijalista jest postići apsolutan red na svim razinama djelovanja, kako unutar pojedinih grupa tako i na razini cjeline. Stara muzika zasnivala se na strogo pridržavaju principa formiranih tijekom više od tri stoljeća. Jednako strogi ali brzo postavljeni principi na kojima su nastajali serijalni radovi pokazali su se manjkavima jer su u pravilu bili sami sebi svrhom. Adorno komentira zamor kod Webernove dvanaestonske tehnike sljedećim riječima: „Onima koji čudno infantilno vjeruju u muzičku prirodu materijal se prikazuje kao da ima dar da sam sobom postavi muzički smisao. Ali upravo iz toga se rađa astrološka avet: odnose intervala po kojima se dvanaest tonova sređuje

oni mutno preobraćaju u kosmičku formulu i obožavaju. Zakon niza, stvoren u posebnoj prilici, fetišizira se zapravo u času kad kompozitor povjeruje da taj zakon po sebi donosi izvjestan smisao.“<sup>50</sup>

#### IV. Aleatorika

Aleatorika, tehnika koja se temelji na nepredvidljivosti ishoda, nastaje na samom početku druge polovice dvadesetog stoljeća kao konceptualni pristup kompozitora suvremene muzike koji polazi od premise da, osim apsolutne slobode koju ima kompozitor, stanoviti (nemali) prostor slobode treba dati i interpretima kako bi i oni dali estetski doprinos oblikovanju kompozicije tijekom izvedbe. Tu se svjesno računalo na faktore slučajnosti, ponekad i samo na njih. Na neki način, aleatorika je nastala kao otpor strogo (pre)organiziranim principima komponiranja koji su se tada provlačili kroz mnoge novonastale prakse tog vremena, a koji su u serijalnim sistemima dovedeni do krajnjih granica. Prvi je aleatoriku počeo primjenjivati John Cage radeći na *Muzici promjena* (*Music of Changes*), klavirskom koncertu praizvedenom 1951. godine, no široko se počela koristiti nakon darmstadtske praizvedbe *Klavirskog komada XI* Karlheinz Stockhausena 1957. godine. Osvrćući se na aleatoriku Milan Uzelac piše: „Više je no jasno da je aleatorika takav pravac u kojem je veoma teško odvojiti avangardne tendencije koje su svesno usmerene ka precizno postavljenom umetničkom cilju od pomodnog i često vešto maskiranog diletantizma i šarlatanstva.“<sup>51</sup>



**Slika 8.** Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI*, partitura (detalj).

Izvor: <https://www.lubranomusic.com/pages/books/34213/karlheinz-stockhausen/klavierstuck-xi>, preuzeto 17. 3. 2022.

<sup>50</sup> Adorno, Theodor, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968., str. 134. Prijevod Ivan Focht

<sup>51</sup> Uzelac, Milan, *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*, Veris, Novi Sad, 2007., str. 91

## V. Muzički pointilizam

Pointilizam je tehnika koja, poput impresionizma, naziv duguje jednoj likovnoj tehnici. U pointilizmu se boje nanose točkicama ili kratkim potezima na strogo određenim udaljenostima i pozicijama i na taj način stvaraju začudne pulsirajuće površine. Za razliku od impresionizma, koji je nastao spontano, kao dio bunta protiv klasičnih kanona, pointilizam nastaje s jasno predodžbom što se želi postići. Prvi koji je počeo primjenjivati tu tehniku bio je francuski slikar Georges-Pierre Seurat, a isti se pojam u muzici koristi za neke skladbe Antona Weberna, u kojima su inspiraciju, između ostalih, našli Olivier Messiaen, Luigi Nono i Karlheinz Stockhausen. „U toj muzici pojedinačne note ili razrijeđeni akordi, svaki s vlastitom bojom, razinom dinamike i artikulacijom, čuju se u relativnoj izolaciji i u točnim vremenskim odnosima s drugim takvim zvučnim događanjima. Posudba pojma iz likovnih umjetnosti sugerira da se ti zvučni događaji, kada se čuju u opsežnijem kontekstu, stapaju u koherentne zvukovne oblike.“<sup>52</sup>

The image shows a musical score for Luigi Nono's cantata 'Prekinuta pjesma'. It consists of five staves, labeled O, A, B, C, and D from top to bottom. Each staff contains a series of notes and rests, with figured bass notation written below them. The notation includes numbers (e.g., 2-, 2+, 3-, 3+, 4, 5, 6-, 6+, 7-, 7+) and some are enclosed in brackets (e.g., [4+]). The notes are mostly quarter notes and half notes, with some accidentals (sharps and flats). The staves are connected by a vertical line on the left side.

Slika 9. Luigi Nono, primjer iz kantate *Prekinuta pjesma*.

Izvor: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511842672.003>, preuzeto 15. 1. 2022.

<sup>52</sup> Gligo, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, MIC KDZ – MH, Zagreb, 1996., str. 203



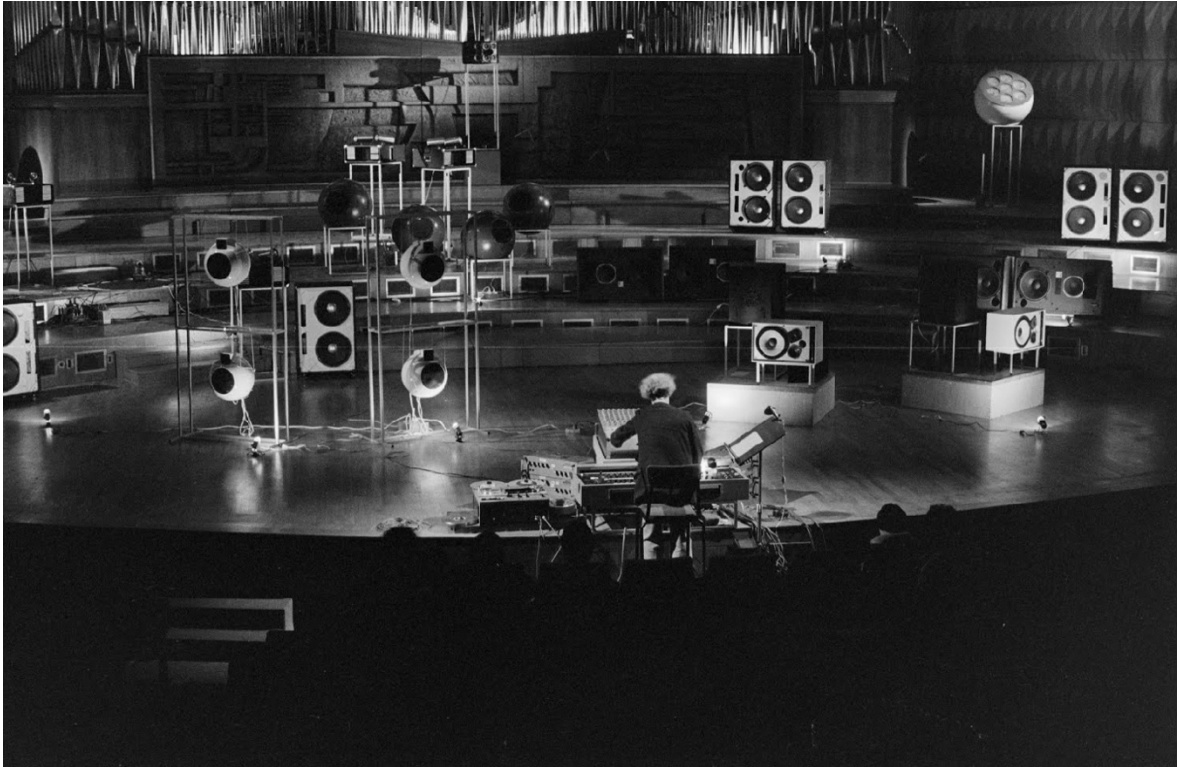
## 2.5.2.2 Atonalna muzika

### I. Konkretna muzika

Izum uređaja za bilježenje i reprodukciju zvukova bila je glavna pretpostavka za nastanak i razvoj konkretne muzike (*musique concrète*) pa možemo reći da je tehničko otkriće magnetofona tridesetih godina prošlog stoljeća baza koja je, uz već postojeće gramofone, omogućila nastanak i razvoj tog žanra. Ovaj smjer inaugurirao je i dao mu ime francuski inženjer Pierre Schaeffer. Konkretna muzika zasniva se na koncepciji da svaki zvuk koji nas okružuje može biti muzika. Tehnika stvaranja bazirana je na konkretnom opažanju iz područja čujnog koje se snima na medij za pohranu i distribuciju zvučnog zapisa kako bi se u montaži to opažanje moglo modificirati, deformirati, odnosno podvrgnuti različitim efektima u posebnim strojevima konstruiranim za eksperimentiranje. Schaeffer je smatrao neophodnim i da fiksira zvučnu prirodu i da stvori potpuno nove sonoričke efekte, nastojeći ne samo predstaviti i artikulirati zvukove iz prirode nego i proizvesti potpuno nove. Konkretna muzika prva je sasvim pokidala veze s tradicionalnom muzikom. Danas je općeprihvaćeno mišljenje da je upravo konkretna muzika pravi početak onih radikalnih avangardnih tendencija koje će pravi zamah uhvatiti šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Jedno od temeljnih djela tog žanra je desetstavačna *Simfonija za usamljena čovjeka* (*Symphonie pour un homme seul*) Pierrea Schaeffera i Pierrea Henryja, koji su u 12 minuta, koristeći približno originalne oblike šumova, uvjerljivo opisali vrijeme u kojem su živjeli. Prva izvedba tog djela 1950. godine u dvorani École Normale de Musique u Parizu bila je istovremeno i prvi koncert konkretne muzike uopće. U razgovoru s Timom Hodgkinsonom za *ReR Quarterly Magazine*, odgovarajući na pitanje što bi poručio mladim naraštajima koji nastavljaju s njegovim eksperimentima, Schaeffer je dao intrigantan odgovor: „Svijet glazbe vjerojatno je sadržan u DoRéMi, da; ali ja kažem da je svijet zvuka mnogo veći od toga. Uzmimo prostornu analogiju. Slikari i kipari bave se prostorima, volumenima, bojama itd., ali ne i jezikom. To je briga pisca. Ista stvar je i sa zvukom. Konkretna muzika u svom radu sastavljanja zvuka proizvodi zvučna djela, zvučne strukture, ali ne i glazbu. Ne moramo muzikom nazivati stvari koje su jednostavno zvučne strukture.“<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Hodgkinson, Tim, „An interview with Pierre Schaeffer – Pioneer of Musique Concrète“, *ReR Quarterly magazin*, sv. 2, br. 1, 1987.



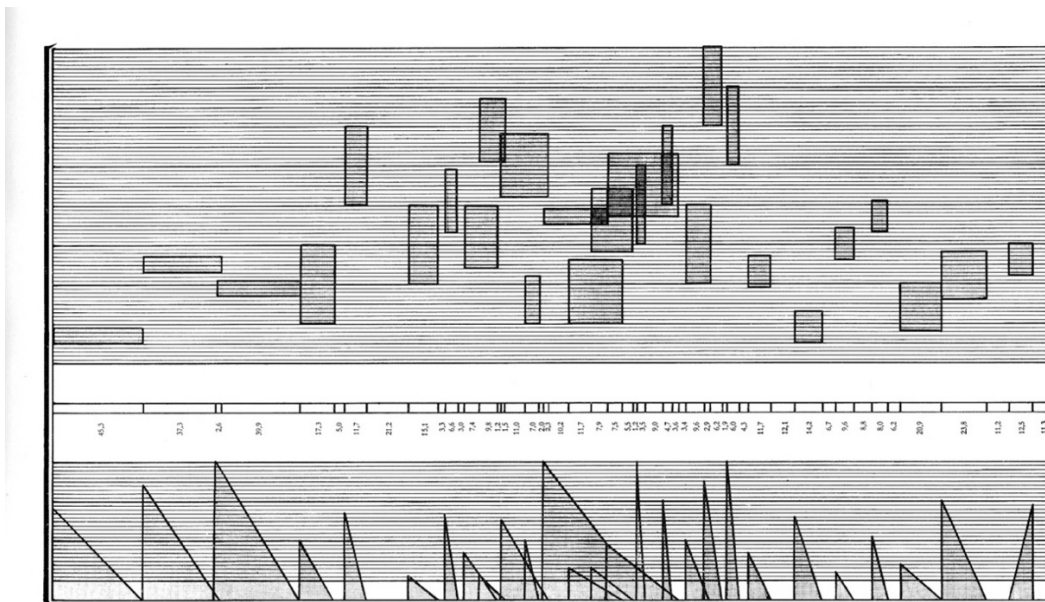
**Slika 10.** *Acousmonium* u dvorani Maison de la Radio, Pariz, 1980., foto Laszlo Ruszka ©INA. Izvor: <https://artsandculture.google.com/asset/acousmonium-laszlo-ruszka/DgHtjrC0HSegAQ>, preuzeto 19. 3. 2022.

## II. Elektronička ili elektrofonika muzika

U potrazi za novim zvučnim potencijalima i mogućnostima njihova oblikovanja, pedesetih godina prošlog stoljeća počelo se eksperimentirati i s korištenjem zvukova proizvedenih u elektroničkim uređajima. Zvukovna sirovina za realizaciju elektroničkog djela sakuplja se iz različitih izvora, od zvukova bilježenih mikrofonom do onih koje proizvode različite vrste generatora i oscilatora, koji se pohranjuju na magnetsku traku i potom oblikuju miksanjima i filtriranjima u zapis za izvedbu preko zvučnika. Da bi se neko djelo moglo smatrati elektroničkim, onaj koji ga stvara mora unaprijed imati jasnu sliku – koncepciju – naknadnog elektroničkog oblikovanja sakupljenog i odabranog zvukovnog materijala jer se tako u definiranom materijalu može osjetiti čvrst odnos stvaratelja i stvorenoga. Takav način ne razlikuje se od pristupa kakav su imali kompozitori u staro vrijeme. Naziv *elektronička muzika* prvi put spominje fizičar i pionir elektroničke muzike Werner Meyer-Eppler 1949. godine u knjizi *Elektronische Klangerzeugung: Elektronische Musik und synthetische Sprache* (Generiranje elektroničkog zvuka: elektronička glazba i sintetički govor). Meyer-Eppler često je pozivan na darmstadtske ljetne kurseve kako bi držao predavanja na temu elektroničke muzike i načina generiranja elektroničkog zvuka. Predviđevši moguću uskratu

originalnosti elektroničkoj muzici, nastojao je postaviti jasnu granicu između konkretne i elektroničke muzike: „Muzika se ne može nazivati 'elektroničkom' ako se elektronika koristi kao pomoćno sredstvo, jer to nikako nije dovoljno za prenošenje postojećeg zvučnog svijeta ili prevođenje postojeće glazbe u elektroakustiku.“<sup>54</sup> No stroga granica koju je između konkretne i elektroničke muzike povukao Meyer-Eppler pokazala se nedovoljno otpornom već 1956. godine, kada je Karlheinz Stockhausen u svojem elektroničkom radu *Gesang der Jünglinge* (*Pjev mladića*) upotrijebio dječji glas.

Na osnovi Meyer-Epplerovih istraživanja, 1951. godine utemeljen je studio za elektroničku muziku u Kölnu pri Radiju Sjeverozapadne Njemačke (NWDR). Prva generacija koja je ušla u studio bavila se elektroničkim generiranjem i snimanjem tonova te svojstvima po kojima ih razlikujemo. Tek je druga generacija, u kojoj je participirao Karlheinz Stockhausen, inače učenik Meyer-Epplera, u rezultate dobivene elektroničkim sredstvima uključila principe serijalističkog načina komponiranja. Ubrzo nakon osnivanja studija u Kölnu, slični studiji usmjereni prema stvaranju elektroničke muzike počeli su nicati posvuda. Uz već spomenuti kölnski, najpoznatiji su bili studio u Milanu na čelu s Brunom Madernom i Lucianom Beriom i Columbia-Princeton centar za elektroničku muziku u New Yorku, koji najbolje predstavljaju Milton Babitt i Charles Wuorinen.



**Slika 11.** Karlheinz Stockhausen, *Studie II*, partitura.

Izvor: <https://www.pinterest.com/pin/83035186853407124/>, preuzeto 20. 3. 2022.

<sup>54</sup> „Musik ist nicht schon dann 'elektronisch' zu nennen, wenn sie sich elektronischer Hilfsmittel bedient, da es hierzu keineswegs genügt, die bereits vorhandene Tonwelt oder gar eine bestehende Musik ins Elektroakustische zu übertragen.“ Izvor: [https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Werner\\_Meyer-Eppler?\\_x\\_tr\\_sl=de&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Werner_Meyer-Eppler?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 20. 3. 2022.

### III. Metamuzika

Sredinom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, nakon svih destrukcija koje su tijekom dvadesetog stoljeća pogodile područje koje su svi sudionici, ipak, za svaki slučaj, rado nazivali muzikom – jer je ta riječ podrazumijevala ozbiljan pristup i široko znanje – u žarište interesa avangardista dopijeva metafizička muzika ili metamuzika. U *Pojmovnom vodiču kroz glazbu 20. stoljeća* dr. Nikša Gligo predlaže da se za metamuziku koristi sljedeća definicija: „Metaglazba je upravo suprotnost ograničavanju na žanrove, meta- je ovdje 'nad' u pojmu glazbe, (kao oznaka) za glazbenu svijest bez pretinaca i podjela, za glazbenu svijest kojoj su postale važne 'poprečne linije' iznad 'svjetske glazbe'.“<sup>55</sup> Kao njezin najvažniji predstavnik to je područje pokrivaio John Cage. Uspjeh njegova rada *4' 33"* iz 1952. godine otvorio je raznim nedarovitim smutljivcima dotada još neotkriveno područje tišine i beskrajne mogućnosti za djelovanje unutar nje. Voli se kazati da je Cage dodekafoniju, serijalne modele komponiranja i pointilizam doveo do krajnjih granica kombinirajući ih s ogoljelom aleatorikom, baziranom uglavnom na slučajnosti. Taj je spoj rezultirao muzikom tišine. Ipak, Cageovo eksperimentiranje s tišinom nije bilo motivirano isključivo razlozima koji su se odnosili na njegov izumiteljski dar u sferi muzike, nego je na to veliki utjecaj imala i njegova opsjednutost orijentalnom filozofijom, naročito zen-budizmom, krajem četrdesetih godina prošlog stoljeća, kada je rad *4' 33"* i koncipiran. O utjecaju zen-budizma na Cageov rad Milan Uzelac piše sljedeće: „Moglo bi se reći da je Kejdž imao više osećaja za duh vremena nego za muziku: od samog početka bio je povezan s američkom filozofskom boemijom, s američkom kontrakulturom između pedesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a i sa kalifornijskom školom koja je podrazumijevala poznavanje radova O. Hakslija, Dž. Keruaka, kao i neo-zen-budizma Alana Votsa – zbog toga evropska avangarda nije uvek uspevala da u Kejdžu prepozna muzičkog klovna i šarlatana. Ali, to je samo bio jedan od tada još uvek retkih simptoma nadolazeće postmoderne.“<sup>56</sup> Velika umotvorina tog trenutka bila je pretpostavka da će publika tijekom trajanja djela koje prolazi u tišini početi opažati slučajno nastale zvukove u okolini, kao i soliste ili instrumentalni sastav, koji su, kao u zamrznutoj slici, sjedili u apsolutnoj tišini pred otvorenim dionicama bez ijedne upisane note. Taj koncept bi čak bio i zanimljiv, više kao dosjetka ili izum nego kao ozbiljan kompozitorski rad, da ga se, kao i brojne uratke avangarde, nije htjelo pošto-poto podvesti pod zajednički nazivnik – muzika. Cage komentira tretman slučajnosti u

<sup>55</sup> Ruhrberg, Karl, citirano prema Gligo, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, Zagreb, 1996., str. 145

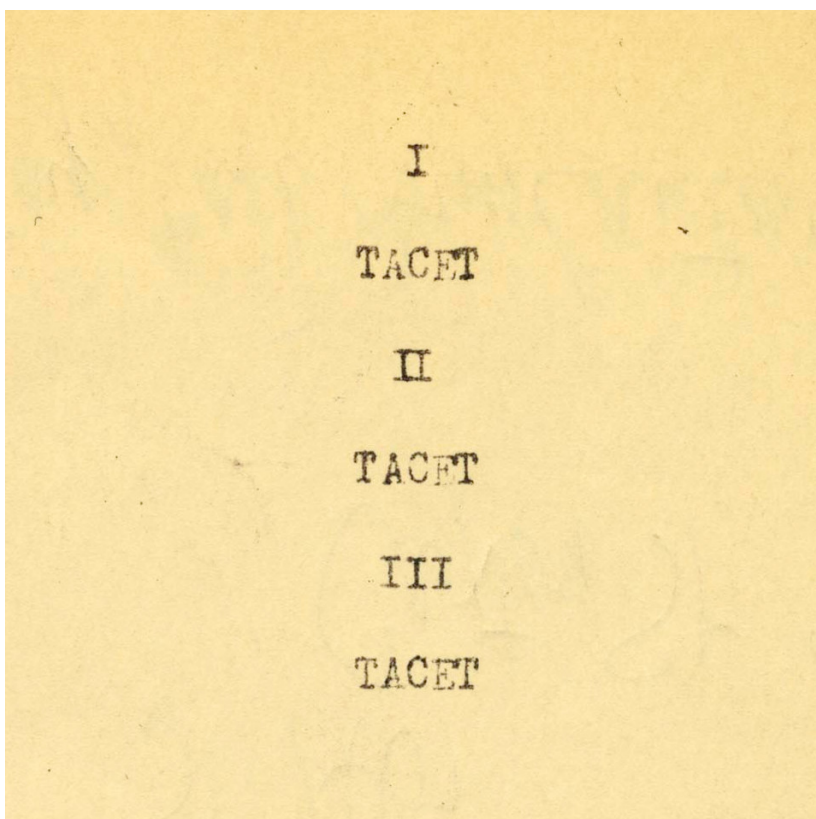
<sup>56</sup> Uzelac, Milan, *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*, Veris, Novi sad, 2007., str. 60

svojim radovima na sljedeći način: „Umjesto da krenem putem koji je propisan u formalnoj praksi zen budizma, a uključuje sjedenje prekriženih nogu i disanje i slične stvari, odlučio sam da je moja prava disciplina ona kojoj sam već bio predan, a to je stvaranje glazbe. I da ću to učiniti sredstvom koje je jednako strogo kao sjedenje prekriženih nogu, a to je korištenje slučajnih operacija i prebacivanje osobne odgovornosti s donošenja izbora na postavljanje pitanja.“<sup>57</sup>

Cage je kratko vrijeme bio Schönbergov učenik, no profesor nije mnogo držao do njegovih kompozitorskih mogućnosti. Ipak, priznao mu je izumiteljske sposobnosti. Cage je poslije prihvatio taj status pa se odbijao predstavljati kao kompozitor i nikada nije tvrdio da su njegovi izumi umjetnost. Cageove teorije o meta-muzici, muzici tišine (ili pauze) i slučajnostima proizašlima iz aleatorike utjecale su na mnoge kompozitore suvremene glazbe kao što su Steve Reich i Philip Glass. Kao direktan utjecaj Cagea možemo spomenuti *Fisches Nachtgesang* (*Noćnu pjesmu ribe*) iz ciklusa *Galgenlieder* (*Pjesme s vješala*) Sofije Gubajduline, nastalog 1996. godine na stihove C. Morgensterna. U njemu tijekom izvedbe sopranistica samo otvara usta, a ansambl simulira sviranje, što je Gubajdulina nazvala gestualnom muzikom.

---

<sup>57</sup> Cage, John, citirano u Larson, Kay, „Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists“. Izvor: [https://www-theculturium-com.translate.goog/john-cage-silence/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-theculturium-com.translate.goog/john-cage-silence/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=sc), preuzeto 20. 3. 2022.



Slika 12. John Cage, *4' 33"*, partitura. Izvor: <https://advent.blinry.org/2014/20/image>, preuzeto: 20. 3. 2022.

### 2.5.3 Muzički teatar u doba avangarde

Izraz *muzički teatar* (Musiktheater) pojavljuje se sredinom dvadesetog stoljeća kao oznaka za avangardni pravac unutar muzičko-scenskih formi, baziran na tehnikama i teorijama avangarde, koji s ciljem eksperimentiranja unutar partiture objedinjuje muzičke (vokalne i instrumentalne) i vizuelne elemente (kostimi, scenografija, projekcije, svjetlo) te elemente govora i pokreta. Muzički teatar nastaje kao opozicija uobičajenim muzičko-scenskim formama poput opere, operete i mjuzikla. Muzički teatar imao je svoj planetarni trenutak šesdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kada nastaju čuvena djela tog žanra kao što su *Aventures* Györgyja Ligetija (1962.), *Laborintus II* Luciana Beria (1963. – 1965.) i *Match* Mauricija Kagela (1964.). Djela pisana za muzički teatar avangarde u pravilu odbacuju opisnost i doslovnost te stereotipne odnose među elementima koje kompozitor koristi stvarajući partituru. Negira se razlika u tretmanu muzike, riječi, pjevanja i plesa te se odbacivanjem elemenata koji naglašavaju značenje nastoje pokrenuti subjektivni procesi opažanja i interpretacije. Scenska djela pisana za muzički teatar tog vremena nisu zahtijevala

neke posebne tehničke uvjete kako bi se izvela i u pravilu su se izvedbe odigravale u koncertnim dvoranama.



Slika 13. Mauricio Kagel, *Match*; Theater Cantus; režija: Krešimir Dolenčić; scenografija: Žorž Draušnik; oblikovanje svjetla: Željka Fabijanić. Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Mala dvorana, Zagreb, 8. 2. 2010.

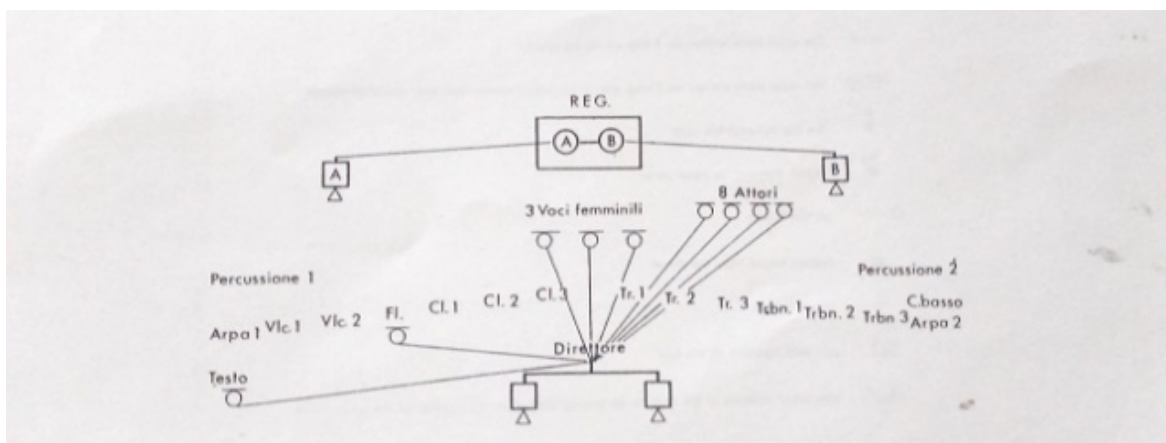
Ono što uvelike razlikuje (novi) muzički teatar od tradicionalnog jest način realizacije muzičko-scenskog djela. U konvencionalnom pristupu djelu svaki segment produkcije ima svog autora, dok je kod muzičkog teatra kompozitor vrlo često i autor svih ostalih elemenata izvedbe – libreta ili teksta, režije, scenografije, kostima i svega ostalog što je za izvedbu potrebno.

Veliki sinergijski učinak na razvoj muzičkog teatra i uzlet koje će taj žanr polučiti tek šezdesetih i sedamdesetih godina imala su scenska djela napisana u prvih trideset godina prošlog stoljeća, s posebnim naglaskom na kapitalna djela kao što su *Pierrot lunaire* Arnolda Schönberga (1912.), *Priča o vojniku* (1918.) Igora Stravinskog te *Uspon i pad grada Mahagonija* Kurta Weilla (1927.). Libretist spomenutog Weillova djela, Bertolt Brecht, baš u vrijeme njihove suradnje na *Mahagoniju* ogorčen piše o situaciji u teatru: „Ova generacija (autora, o. a.) nema, međutim, ni želje ni mogućnosti da osvoji postojeći teatar i njegovu publiku i da u tom teatru i pred tom publikom izvede bolja ili samo suvremenija djela. Nova

generacija ima, naprotiv, obavezu i mogućnost da osvoji teatar za jednu drugu publiku. Sadržaj, kao i oblik nove produkcije, koja sve više dovodi do velikog epskog teatra kakav odgovara sociološkoj situaciji, može ponajprije razumjeti samo onaj koji tu situaciju shvaća. Nova dramska produkcija neće zadovoljiti staru estetiku, nego će je uništiti.

U toj nadi, Vaš odani

Brecht<sup>58</sup>



**Slika 14.** ©Luciano Berio, *Laborintus II*, Universal Edition, Partitura UE 13792. Izvor: <http://presentcontinuum.com/laborintus-ii-notions-despaces/>, preuzeto 25. 3. 2022.

Osim svoje estetske misije i traganja za novom tradicijom, muzički teatar avangarde ima i svjetovni i svjetonazorski oblik vezan za politiku, koji je postao dominantan šezdesetih godina prošlog stoljeća. S obzirom na simbiozu korištenih medija, muzički teatar postaje idealnim instrumentom za prenošenje općih, ali i vlastitih političkih poruka. Pozornica se, osim za scenske eksperimente, publici i umjetnicima nudila kao poligon za komentiranje i kritiku političkih i umjetničkih pitanja, što je često izazivalo javne skandale i zabrane događanja. Muzički teatar dao je nezamjenjivi doprinos konceptualnom pristupu inscenacijama, o čemu će biti više riječi poslije.

#### 2.5.4 Supostojanje različitih praksi ideja u nastanku opera tijekom dvadesetog stoljeća

Opera je bila gotovo neokrznuta avangardnim strujanjima dvadesetog stoljeća. Proglašena buržoaskom, prevladanom, nazadnjačkom formom koju je vrijeme pregazilo, ostala je zaštićena od svoje publike živeći svoj ustaljeni život. Uvijek se u povijesti pronade netko

<sup>58</sup> Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str. 48



tko će neku umjetničku formu ili disciplinu proglasiti mrtvom – sjetimo se samo slikarstva, koje po mnogima već davno ne bi trebalo postojati, pa ipak je i dalje tu. Jedan od takvih nadgrobnih govornika bio je Pierre Boulez, koji je govor održao nad praznim grobom opere. Objavivši polemički naslov intervjua *Raznijeti operne kuće!*,<sup>59</sup> Boulez je u razgovoru za *Der Spiegel* kazao da bi to bilo skupo, ali najrazumnije i najlogičnije rješenje, objasnivši da „opera sa svojom tradicionalnom publikom nije osjetila nikakve promjene tijekom vremena. Živi u getu. Operu se može usporediti s crkvom u kojoj se u najboljem slučaju pjevaju kantate iz 18. stoljeća.“<sup>60</sup> Ogorčen razvojem na području suvremene opere, Boulez se ne zaustavlja kod te izjave, nego javno procjenjuje da „od 1935. nije nastala nijedna spomena vrijedna opera“,<sup>61</sup> odnosno da „od *Wozzecka* i *Lulu* Albana Berga nije nastala niti jedna opera vrijedna rasprave“.<sup>62</sup> Uzmemo li u obzir da je Berg do kraja 1935. komponirao tek dio opere *Lulu*, nije sasvim jasno na što je Boulez mislio kada je okarakterizirao *Lulu* kao „zadnje spomena vrijedno“ operno djelo. S obzirom na to da je uzeo 1935. godinu kao jasnu granicu između nastanka vrijednih i nevrijednih opernih djela, možda je smatrao da je *Lulu*, i tako djelomično dovršena, vrijedna spomena. Stavljajući sebe ispred muzike i u poziciju božanstva, dodao je: „Nisam bio zainteresiran za reformiranje ili spašavanje suvremene opere od njezinih poklonika, koji su mi se činili savršeno sretni u svojem osamnaestostoljetnom intelektualnom getu.“<sup>63</sup> Boulezova poslovična nezainteresiranost za bilo kakav pristup koji nije bio utemeljen na Webernovu serijalizmu vukla je korijene iz njegovih predavanja na darmstadskim ljetnim seminarima, gdje je s gnušanjem odbijao raditi s polaznicima koji su imali drugačije poglede na komponiranje od Webernova. Boulez je dio krivnje svaljivao i na opernu publiku, proglašavajući je zaostalom i reliktom buržujskih vremena, zaboravljajući pritom da je upravo publici pripadao dio zasluga za vrtoglavi uspon njegove dirigentske karijere. Kao dirigent nije bio tako kritičan i izvodio je što mu se programski predlagalo, no nesumnjivo je bio veliki promotor suvremene muzike. Usput, Boulez nije napisao nijedno operno djelo.

Kako bismo stekli uvid u situaciju u kojoj se opera našla u vrijeme nastanka nove muzike, i da bismo uopće mogli pratiti njezin razvoj tijekom dvadesetog stoljeća, nužno je makar

---

<sup>59</sup> Schmidt, Felix, „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“, razgovor s Pierrom Boulezom, *Der Spiegel* (40/1967), str. 172

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Fink, Robert, *After the Canon. Blow Up the Opera Houses! The Oxford Handbook of Opera*, ur. Helen M. Greenwald, Oxford University Press, Oxford, 2014., str. 2

<sup>63</sup> Ibid.

okvirno spomenuti neke od ključnih trenutaka razvoja opere koja se, usprkos Boulezovu nadmenom mišljenju, ipak razvijala i vidno mijenjala i nakon 1935. godine.

Opera kao najkompleksnija i najzahtjevnija kompozitna glazbeno-scenska forma nedvosmisleno je stjecište različitih umjetničkih disciplina i formi u službi realizacije jednog jedinog djela koje se želi inscenirati. Kao takva, ona je najsretnije područje za ukazivanje na različite mijene i utjecaje suvremenih konceptualnih umjetničkih kretanja na razna područja uključena u tijek proizvodnje kazališne predstave. Kako bi se bez pretjeranog udublivanja dobila slika o isprepletenosti ove otporne klasične forme jasnih obrisa prošlosti s naglim, ponekad brutalnim kretanjima i promjenama unutar raznih kulturoloških, socioloških i umjetničkih sfera tijekom dvadesetog stoljeća koje su, obogaćujući umjetnički jezik, imale i imaju neupitne zasluge za razvoj te složene glazbeno-scenske forme, nužno je spomenuti neke, po mojem mišljenju, prijelomne operne naslove dvadesetog stoljeća i tehnike kojima su se njihovi stvaratelji koristili.

Početak dvadesetog stoljeća apsolutni vladar opernih pozornica u sferi suvremene opere bio je Richard Strauss. U njegovu pristupu opernoj drami jasno se osjeća utjecaj velikog prethodnika Richarda Wagnera, a njegova se inovativnost ogleda u čestom korištenju disonantne harmonije u svrhu akcentuiranja elemenata dramske radnje te, po potrebi, napuštanju tonaliteta. Njegove opere *Salomé* (1905.), *Elektra* (1909.) i *Der Rosenkavalier* (1911.), stigmatizirane od mnogih poklonika suvremene muzike kao odustajanje od modernosti i dodvoravanje kazališnoj publici, postale su dijelom standardnog repertoara mnogih kazališta i zadržale se u tom statusu do današnjih dana.

Radikalne inovacije u koncipiranju suvremene opere počinju jednim od najboljih primjera atonalnosti uopće, operom *Wozzeck* Albana Berga, koja nastaje 1925. godine na samoj granici kasnog romantizma i ekspresionizma. *Wozzeck* je prva Bergova opera, a u povijesti muzike smatra se prvom avangardnom operom. U njoj Berg, nastojeći biti na tragu svog profesora Schönberga, koristi slobodnu atonalnost kako bi podcrtao ljudska stanja, no pritom se ne odriče evidentnog Wagnerova utjecaja i tradicije na kojoj je odrastao, govoreći sam o sebi da je „nepopravljivi romantik“<sup>64</sup>. Opera nastaje u vrijeme kad Schönberg još nije sasvim

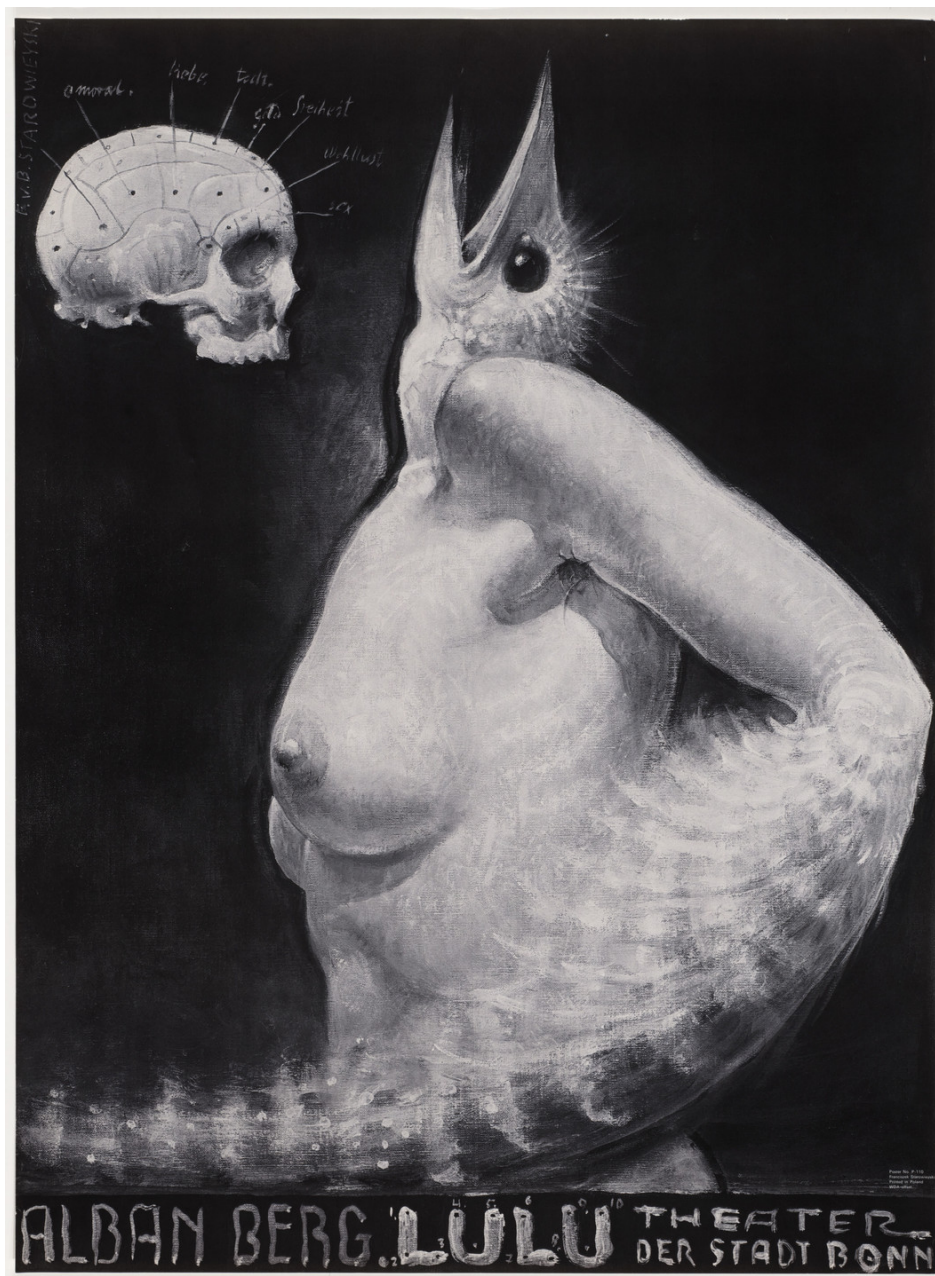
---

<sup>64</sup> Dos Santos, Silvio, „Narratives of Identity in Alban Berg's *Lulu*“. Izvor: <https://boydellandbrewer.com/9781580464833/narratives-of-identity-in-alban-bergs-lulu/>, preuzeto 5. 3. 2022.

definirao svoju dvanaestttonsku metodu, no očito je da su njegova razmišljanja ostavila dubok utisak na Berga jer se u nekim dijelovima opere jasno osjeća najava novog muzičkog jezika.

Opera *Moses und Aron* (1932.) druga je opera Arnolda Schönberga i prva opera komponirana na principima dvanaestttonskog serijalizma. Ova opera, za koju je skladatelj sam napisao libreto, u početku je bila zamišljena kao oratorij, a premda nedovršena, smatra se kompozitorovim remek-djelom i postigla je planetarni uspjeh. Budući da Schönberg nije želio da se opera izvodi prije nego što bude dovršena, za njegova života javno je, uz njegovo dopuštenje, izveden samo *Ples zlatnog teleta*, 3. scena iz 2. čina, na darmstadskim ljetnim seminarima 1951. godine. Nekoliko dana nakon toga Schönberg umire, a dva dovršena čina koncertno su izvedena 1954. godine u Hamburgu. Iako je ova opera proglašavana neizvodljivom, prvi je put postavljena kao operna predstava u züriškom Stadttheateru 1957. godine. Treći čin je uz dozvolu obitelji dovršio mađarski pijanist, dirigent i kompozitor Zoltán Kocsis. Kompletirana verzija koncertno je praizvedena u Budimpešti 2010. godine.

Svoju drugu, ekspresionističku, operu, *Lulu* (1937. – 1979.), Alban Berg komponirao je na principima dvanaestttonskog sistema. Berg je radio na *Lulu* između 1929. i 1935. godine, završivši prije iznenadne smrti tek dva od četiri predviđena čina. Četrdesetak godina poslije treći je čin prema Bergovim skicama dovršio Friedrich Cerha, a premijernom izvedbom *Lulu* u tri čina u Pariškoj operi ravnao je Pierre Boulez. Komponirajući *Lulu* Berg kombinira serijalnu dvanaestttonsku tehniku s atonalitetnošću i tradicijama starih skladatelja. Za obje svoje opere sam je napisao libreta, u kojima se bavi socijalnim temama i kritikom društva. Operu *Lulu* Berg je posvetio Arnoldu Schönbergu.



**Slika 15.** Franciszek Starowieyski, *Lulu*. Plakat za produkciju opere Albana Berga u Bonnu, Njemačka, 1980. Izvor: <https://www.moma.org/collection/works/6464>, preuzeto 7. 3. 2022.

Istodobno je sasvim drugačiji i vrlo uspješan pristup komponiranju koristio Dmitrij Šostakovič. Radeći na operi *Lady Macbeth Mcenskog okruga* (1934.), kojoj je sam napisao libreto, sparivao je različite stilove od neoklasicizma do postromantizma te koristio jake suprotnosti u izričaju, iskrivljeni prikaz stvarnosti i muzičku karikaturalnost. Premda je kao mladi kompozitor Šostakovič istraživao dvanaesttonsku metodu i pointilizam, u njegovim kompozicijama možemo ih pronaći tek u nekim djelima nastalim sredinom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, ali nikada kao strukturu, nego samo povremeno i s jasnom idejom korištenja. *Lady Macbeth Mcenskog okruga* doživjela je trenutačni internacionalni

uspjeh i postala je i ostala dijelom redovitog programa opernih kuća. Šostakovič je 1962. godine revidirao operu i nazvao je *Katerina Izmajlova*, međutim, varijanta iz 1934. godine češće se uprizzoruje.

Samo godinu dana poslije na drugom kraju svijeta premijerno je izvedena narodna opera *Porgy and Bess* (1935.) Georgea Gershwin, koja nosi epitet prve velike američke opere. Kao i u većini ostalih svojih djela, Gershwin ovdje spretno spaja različite stilove poput gospela, jazza i američke narodne muzike, želeći stvoriti prepoznatljivu, tipično američku muziku, odnosno stil. Uspješno spojivši različite vidove američke muzike, Gershwin u operi *Porgy and Bess* postiže sjajan balans između muzičkog identiteta američkog naroda i elemenata ozbiljne muzike. Zanimljivo je da se, stvarajući svoje najveće djelo, Gershwin između ostalog koristio i aleatorikom, koja će dvadesetak godina poslije postati rado korišten alat avangardnih kompozitora, a anticipira i nastanak rapa. O spoju jazza i zapadnjačke muzike Boulez, govoreći o jednom takvom nastojanju Hansa Wernera Henzea, kaže: „Ovo je definitivno 50. put da se pokušava spojiti jazz sa zapadnjačkom glazbom. Ali to nije moguće. Postoji napisana glazba koja se temelji na određenim zakonima i posebnim intelektualnim aspektima, a postoji i druga glazba koja uspijeva na improvizaciji.“<sup>65</sup>

Najkompleksnije djelo Paula Hindemitha bez sumnje je opera *Mathis der Maler* (1938.), za koju je napisao i libreto temeljen na životu slikara Matthiasa Grünewalda, njegovoj odgovornosti prema vlastitoj umjetnosti i odnosu s društvom u kojem živi. Osnovna misao opere je kritika zatiranja umjetničkih sloboda u nacističkom okruženju. Vlasti su zabranile izvođenje ovog djela jer su shvatile političku poruku koje je opera sadržavala, a kompozitora optužile za antiarijevstvo i boljševizam. Hindemith je komponirao simfoniju istog naziva 1934. godine – dok su planovi za operu tek bili u začetku – ugradivši u njenu fakturu već unaprijed definirane dramaturške dijelove koje je poslije iskoristio pri realizaciji opere. Simfonija je imala velik uspjeh i nažalost se i danas većinom izvodi u toj formi. *Mathis* je pisan u neoklasičnom stilu, što je za kompozitora značilo veliko odstupanje od silovitog ekspresionizma kojim se prije toga bavio. Hindemith je osporavao dvanaesttonske principe komponiranja i bio veliki protivnik Druge bečke škole pa je na tom tragu utemeljio vlastiti harmonijski sistem baziran na proširenju starog tonaliteta.

---

<sup>65</sup> Schmidt, Felix, „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“, razgovor s Pierreom Boulezom, *Der Spiegel* (40/1967), str. 172



**Slika 16.** Matthias Grünewald, *Iskušenje svetog Antuna*, Isenheimski oltar, o. 1512. – 1516. Izvor: [https://www.reddit.com/r/museum/comments/mw177/matthias\\_gr%C3%BCnewald\\_the\\_temptation\\_of\\_st\\_a\\_nthony/](https://www.reddit.com/r/museum/comments/mw177/matthias_gr%C3%BCnewald_the_temptation_of_st_a_nthony/), preuzeto 9. 3. 2022.

Inscenacijom svoje druge, naručene, opere, *Peter Grimes* (1945.), Benjamin Britten dospijeva u rang najcjenjenih opernih kompozitora svog vremena. Sintetizirajući specifičnosti engleske i japanske klasične muzičke drame srednjeg vijeka, njegovo poimanje

kazališta doživljava zaokret. Zasluga je Brittena da je svijet nakon dugog vremena obratio pozornost na englesku muzičku baštinu. Britten je bio svestran, vrlo vješt, domišljat i prije svega originalan kompozitor. Komponirajući, koristio je sve u onom trenutku dostupne tehnike, forme i stilove. Kao vrhunski znalac instrumentiranja, dajući orkestru u većoj mjeri ulogu pratnje, mogao je minimalnim sredstvima ostvariti različita stanja čovječjeg duha. *Silovanje Lukrecije* opera je nadahnuta potresnom slikom Artemisije Gentileschi *Tarkvinije i Lukrecija* (1645. – 1650.), a komponirana je za mali orkestar koji uključuje trinaest svirača i sedam solista pjevača, od kojih dvoje imaju ulogu muškog i ženskog zbora. Britten je svjesno napravio ovo djelo komornim kako bi bilo lako mobilno i financijski povoljno za moguća gostovanja, a tim se principom često vodio pišući muzičko-scenska djela. Problem s kojim se *Lukrecija* susreće u današnje #MeToo vrijeme je etiketa seksističke opere koja ju je počela pratiti. Odbojnost prema ženama gotovo da je lajtmotiv libreta opere nastalog na istoimenoj poemi Williama Shakespearea. Kako inače objasniti riječi koje u operi pjeva rimski vojnik Junije: „Women are chaste when they are not tempted. Lucretia’s beautiful but she’s not chaste. Women are all whores by nature.“<sup>66</sup> U svakom slučaju, režiseru nije lako postaviti ovaj libreto na scenu u osjetljivom trenutku u kojem smo se našli. Partitura je, s druge strane, briljantna. Ona spaja sinkopirane i izražajne ritmove uz efektno korištenje udaraca o bubanj koji, poput otkucavanja avetinjskog sata, simboliziraju protok vremena i najavljuju ne samo jezivi trenutak na kojem se libreto temelji nego i lirske trenutke u kojima harfa podcrtava Lukrecijinu senzualnost. Brittenova *Lukrecija* ima neupitne muzičke kvalitete i njezina je uloga od nemjerljive važnosti za razvoj suvremene muzike.

---

<sup>66</sup> „Žene su čedne kad nisu u iskušenju. Lukrecija je lijepa, ali nije čedna. Sve su žene po prirodi kurve.“



**Slika 17.** Artemisia Gentileschi, *Tarkvinije i Lukrecija* (1645. – 1650.), ulje na platnu, 226 x 262 cm, Galerija Sanssouci, Fondacija Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Izvor: <https://artsandculture.google.com/story/iwUBuBIPUahxTQ>, preuzeto 10. 3. 2022.

Kao konzervativac u svom razdoblju, Puccinijev i Mascagnijev sljedbenik Gian Carlo Menotti temeljio je svoje muzičko stvaralaštvo na unapređivanju talijanske verističke opere, koju je spajao s dramaturškim predlošcima inspiriranim suvremenim događajima. Libreta za svoje opere pisao je sam. Poput Hindemitha, potpuno je odbacivao Schönbergovu novu estetiku, smatrajući da se atonalitetnom muzikom ne mogu izraziti ljudska stanja. Bez obzira



na tako radikalnan stav, Menotti je u svojim operama, kojih je napisao 25, koristio i neka dostignuća razvoja suvremene muzike kada su ona pomagala u akcentiranju dramske radnje, poput atonalitetnosti, emancipacije disonance i dvanesttonske muzike – tehnika kojima se inače snažno opirao. Menotti je bio jedan od najizvođenjih opernih kompozitora tijekom pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća i smatralo se da će njegov pristup povezati operu s avangardnim muzičkim teatrom. Bio je posebno slavljn u Americi, dok su mu europski kritičari često predbacivali otklon od suvremene muzike te eklekticizam i pretjeranu melodramatičnost. Za operu u tri čina *Konzul* (1950.), s velikim uspjehom praizvedenu na Broadwayu, Menotti dobiva prestižnu Pulitzerovu nagradu.

Panegiričnom, bezuvjetnom reakcijom publike nakon premijerne izvedbe u newyorškoj Metropolitan Operi 1958. godine, prva opera Samuela Barbera *Vanessa* postigla je neupitan uspjeh na osnovi kojeg Barber osvaja Pulitzerovu nagradu za muziku. Ono što je još važnije za daljnji život opere jest da je ostala na repertoaru Metropolitan Opere još cijele sljedeće sezone, što je rijedak slučaj kod suvremenih djela, i da je samo nekoliko mjeseci nakon premijere u New Yorku gostovala, kao prva američka opera, na Festivalu u Salzburgu. Barber je kompozitor izrazito lirske provenijencije koji se kretao unutar neoromantičnog i klasičnog stila te mu, ni dok je radio na partituri *Vanesse*, nije bila namjera ući u konfrontaciju s modernim muzičkim tendencijama. On uvijek ostaje svoj i ne bježi od kontemplativnog ulaska u ljudske osjećaje, emocionalna stanja, nježnosti i čežnje. Libreto za operu napisao je Barberov dobar prijatelj, kompozitor Gian Carlo Menotti, koji je i za vlastita djela sam pisao libreta, djelomično se oslanjajući na novelu Isaka Dinestena *The Seven Gothic Tales* (Sedam gotičkih priča). Nakon početne euforije, ipak su se počeli javljati kritički glasovi, nacionalno orijentirani, koji su *Vanessu* proglasili previše europskom. Tvrdili su da Barberovom operom nije postignut nikakav napredak u stvaranju autentične američke opere, pritom najviše misleći na njegov neoromantičarski stil baziran na neopuccinijevskoj, neostraussovskoj i općenito europskoj tradiciji. Barber se branio riječima da je umjetnost internacionalna i da inspiraciji ne bi trebalo postavljati granice. Jedan od najpoznatijih američkih kompozitora tog vremena, William Schuman, dirnut izvedbom Barberove opere emitirane na radiju, nadahnuto je reagirao: „Jedne večeri emitirana je *Vanessa*, a mene je to toliko dirnulo da sam pisao Samu (Samuelu Barberu, o.a.) i rekao da

su te posljednje stranice među najljepšima u cjelokupnoj literaturi operne glazbe.<sup>67</sup> Unatoč tome, *Vanessa*, iako je ušla na velika vrata u povijest muzike, nije, za sada, postala dijelom standardnog opernog repertoara.

Prokomponiranu operu seriu *The Bassarids* (*Basaridi*) u jednom činu, četiri rečenice s velikim intermezzom, kao narudžbu salzburškog festivala Hans Werner Henze završio je 1965., a premijerno je izvedena godinu dana poslije na igrama u Salzburgu. Izvorno pisana na engleskom jeziku, opera je na premijeri izvedena u njemačkom prijevodu. Libreto je rad pjesnika Wystana Hughua Audena i književnika Chestera Simona Kallmana, koji su inspiraciju našli u Euripidovoj tragediji *Bakhe*. Komponirajući *Basaride*, Henze, u to vrijeme već okarakteriziran kao jedan od najuglednijih opernih kompozitora u Europi, koristio je široki spektar kompozitorskih tehnika, od diatonike i citatnosti do kromatizma i dodekafonskih tehnika, te radikalne avangardne postupke. Pritom je pojedinu tehniku kao lajtmotiv dodjelio određenom liku, a cijelo djelo obavio gustim orkestracijskim strukturama na način Gustava Mahlera. Naoko nespojive dijelove vrlo složene fature svoje opere Henze je majstorski uspio složiti u kompaktnu cjelinu. Operom *Basaridi* Henze postupno počinje proučavati koncept uređenja i organizacije glazbene drame Richarda Wagnera. Usprkos velikom uspjehu premijerne izvedbe, zbog kompleksnosti njezine partiture i velikog broja izvođača *Basaridima* se nije predviđala budućnost kao repertoarnom djelu. Na koncu se dogodilo upravo suprotno i Henzeova opera doživjela je cijeli niz naknadnih uprizorenja.

Henze nije bio naročito cijenjen među strogo orijentiranim pripadnicima nove ili radikalne avangardne muzike. Prema vlastitim riječima, nije želio bespogovorno stvarati muziku pod diktatom avangardnih stremljenja, koja je okarakterizirao kao ograničavajuća i sputavajuća, niti su ga zanimala darmstadtska mudrovanja jer to nije bio način na koji je želio tražiti svoju muziku. Poznate su reakcije Stockhausena i Bouleza, koji bi negodujući napuštali koncert već nakon prvih taktova Henzeove muzike. Poput Luigija Nona, Mauricia Kagela, Bruna Maderne i Luciana Beria, i Henze je optužen za koketiranje s publikom i kao takav je svrstan u krug otpadnika suvremenih glazbenih kretanja. Danas o položaju Hansa Wenera Henzea u muzičkom svijetu najjasnije govori činjenica da su njegova djela redovito prisutna na programima simfonijskih i muzičko-scenskih zbivanja.

---

<sup>67</sup> Keller, James M., „Out of the past: Samuel Barber's *Vanessa*“, *Pasttempo*, 3. 9. 2016. Izvor: [https://www.santafenewmexican.com.translate.googleusercontent.com/translate/goo/pasatiempo/opera/out-of-the-past-samuel-barbers-vanessa/article\\_c61a0c98-3976-5836-8edc-34f40e76abae.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www.santafenewmexican.com.translate.googleusercontent.com/translate/goo/pasatiempo/opera/out-of-the-past-samuel-barbers-vanessa/article_c61a0c98-3976-5836-8edc-34f40e76abae.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 22. 3. 2022.

Napuštajući krajnosti avangardnog pristupa u stvaranju glazbe, kojega je bio aktivni sudionik 50-ih i 60-ih godina prošlog stoljeća, Krzysztof Penderecki upušta se u pisanje satirične opere *Ubu Rex (Kralj Ubu)*, koju sam opisuje kao operu buffu, misleći pritom na opernu vrstu svojih muzičkih prethodnika iz 18. stoljeća, prvenstveno Mozarta i Rossinija. Radnja se temelji na drami *Kralj Ubu* francuskog pisca Alfreda Jarryja iz 1896. godine, koju je u operni libreto preradio sam Penderecki u suradnji s režiserom i prevoditeljem Jerzyjem Jarockim. O pisanju tog naslova Penderecki je razmišljao tridesetak godina, a kao prethodnicu opernom djelu napisao je scensku glazbu istog naziva za teatar marioneta u Stockholmu 1964. godine. O dugom razdoblju tijekom kojeg je mentalno koncipirao operu autor je kazao: „Da biste napisali komičnu operu, morate imati mnogo iskustva, ali morate ga i moći sagledati s odmakom. Čovjek se mora znati smijati sam sebi, a to je nešto što se ne može s 30 godina.“<sup>68</sup> *Kralj Ubu* premijerno je postavljen 1991. godine u Bavarskoj državnoj operi u Münchenu. Satirična partitura *Kralja Ubuja* neoklasično je koncipirana kao bijeg od pritiska novih radikalnih muzika i povratak u slobodu tradicije, što samo na prvi pogled isključuje jedno drugo. Proklamirana sloboda radikalnih težnji stvaraoca suvremene muzike ipak je, očekivano, na kraju završila pod diktaturom samoprozvanih nositelja prava na komponiranje u dvadesetom stoljeću, načinivši pritom ozračje gorim od onog tradicionalno-akademskog s kojim su željeli prekinuti sve veze. O razlozima raskida s avangardom Penderecki je govorio vrlo direktno: „Dosta mi je bilo avangarde. Vladala je svojevrсна diktatura darmstadtske škole, skladatelja poput Bouleza i Stockhausena, koji su bili vrlo strogi i ortodoksni. Nisu dopuštali drugim skladateljima da pišu glazbu kakvu su htjeli pisati, a dopuštali su da se svira samo određena vrsta glazbe.“<sup>69</sup>

*Ubu* je nastao na „konzultacijama“ s najvećim imenima tog područja, poput Mozarta, Rossinija, Verdija, Musorgskog pa i Šostakoviča, garniranima postekspresionističkim atonalitetnim kromatizmima kao prilogom suvremene muzike dvadesetog stoljeća. U partituri moramo primijetiti i elemente pop i jazz kulture. Možemo zaključiti da je Penderecki svojom partiturom, pisanom u formi stilskog kolaža, pokrio muzičko područje od klasike preko avangarde pa sve do referencija na suvremenu pop muziku, želeći napraviti jasan odmak od avangardnih, uvelike neuspješnih, nastojanja u području opere, za koju su mnogi progresivni kompozitori avangarde sami sebe uvjerali da od 1930. godine ne postoji.

---

<sup>68</sup> Work of the Week – Krzysztof Penderecki: *Ubu Rex*, 2015. Izvor: <https://en.schott-music.com/work-of-the-week-krzysztof-penderecki-ubu-rex/>, preuzeto 25. 3. 2022.

<sup>69</sup> Schwarz, Robert K., „First a Firebrand, Then a Romantic. Now What?“, intervju s Krzysztofom Pendereckim, 1996. Izvor: <https://www.nytimes.com/1996/10/20/arts/first-a-firebrand-then-a-romantic-now-what.html>, preuzeto 25. 3. 2022.

Nakon prvotnog iznenađenja, očekujući sasvim nešto drugo od kompozitora, publika je *Kralja Ubua* nakon svjetske praizvedbe u Münchenu primila s oduševljenjem i na tragu tog uspjeha djelo je doživjelo mnoge inscenacije, što se kontinuirano nastavlja i danas.

Philip Glass napisao je operu *Akhmaten* na narudžbu stuttgartskog Staatstheatera, u kojem je djelo i praizvedeno 1984. godine kao treće, i zadnje, u nizu opera temeljenih na biografijama. Prva u nizu bila je *Einstein on the Beach*, koja govori o fizičaru Albertu Einsteinu, a nakon nje nastaje *Satygraha* o političaru Mahatmi Gandhiju. Libreto za *Akhmatena* sastavio je Philip Glass sa suradnicima koristeći originalne pjesme faraona Eknatona i pjesme nastale za vrijeme njegove vladavine. Pjesme su ukomponirane na izvornim jezicima, osim čuvene *Himne suncu*, koja se pjeva na suvremenom jeziku. Dramaturgija predstave predviđa i glumca-naratora, koji publiku vodi kroz predstavu na jeziku domaćina. Sastav orkestra je gotovo standard preuzet iz devetnaestog stoljeća uz jednu neobičnost: iz partiture su „izbačene“ violine, što nije bila prvotna Glassova ideja, nego se pojavila kad je skladatelj saznao da u prostoru male dvorane Staatstheatera nema dovoljno mjesta za orkestar kakav je zamislio. Rezultat je taman zvuk gusto strukturirane partiture koji je odlično odgovorio na karakter libreta i scenskih postupaka.

Muzička struktura *Akhmatena* temelji se na tipičnim Glassovim *repetitivnim strukturama*, što je bila njegova formulacija za termin *minimalizam*, koji nije podnosio. Riječ je o nizu polimetričkih varijacija postavljenih u srednju lagu instrumenata uz vješto upotrijebljene nenametljive ritmičke elemente koji se ponavljaju, paralelne kvinte i protupomake. Istovremeno, oko tog materijala svoj zaseban život vode uzlazne i silazne izvođene ljestvice, melodijski i ritmički izražene figure te rastavljeni akordi. Partitura *Akhmatena*, za razliku od prva dva dijela trilogije, donosi i evidentan Glassov povratak tradicionalnim muzičkim postupcima kojima se kompozitor svjesno nastoji dodvoriti publici. Time je kontrirao mnogim onodobnim opernim kompozitorima koji su to ogorčeno odbijali, nastojeći, još uvijek, partiture svojih opera graditi na elementima i ideologijama avangardne muzike šezdesetih godina. Već je i tada, šezdesetih godina, u jeku najradikalnije muzičke avangarde Glass znao dobro balansirati između radikalnih i komercijalnih elemenata osiguravajući tako naklonost publike. Pokrivao je sva muzička područja od nove muzike preko filmske muzike do popularnog i rock područja. Možemo samo pretpostavljati što su o tome mislili Stockhausen i Boulez! Bez obzira na Glassovu neupitnu popularnost unutar stručnih krugova i usprkos velikom trudu koji je godinama ulagao u komunikaciju s publikom, tek posljednjih

nekoliko godina građansko društvo počelo je popuštati pa njegova muzika postaje dijelom matične struje dvadesetog stoljeća. U razgovoru za New York Times, na pitanje kako vidi budućnost svoje muzike, odmahnuo je rukom i kratko prokomentirao: „Tada me više neće biti. Nije važno.“<sup>70</sup> Uspjeh koji je opera *Akhnaten* polučila nakon svjetske praizvedbe u Stuttgartu omogućila joj je trajan život te se ona kontinuirano postavlja na svjetskim pozornicama.



**Slika 18.** Philp Glass, *Akhnaten*, inscenacija u Metropolitan Operi, 2019. Izvor: <https://bachtrack.com/review-akhnaten-glass-mcdermott-costanzo-metropolitan-opera-new-york-november-2019>, preuzeto 26. 3. 2022.

*Doctor Atomic* opera je Johna Adamsa nastala na osnovi ponude uprave Opere u San Franciscu. Izvorno je Opera željela naručiti djelo pod nazivom *Američki Faust*, koje bi obrađivalo ulogu teorijskog fizičara J. Roberta Oppenheimera u razvoju nuklearne bombe. Adamsu, kao jednom od najizvođenijih kompozitora na polju suvremene muzike tog vremena, predloženi se koncept nije svidio, no tretman atomske bombe kao moguće

<sup>70</sup> Tommasini, Anthony, „Review: *Akhnaten* Puts You on Philip Glass Time“, 2019. Izvor: [https://www.nytimes.com.translate.google/2019/11/10/arts/music/review-akhnaten-philip-glass-metropolitan-opera.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www.nytimes.com.translate.google/2019/11/10/arts/music/review-akhnaten-philip-glass-metropolitan-opera.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 13. 3. 2022.

središnje točke opernog djela bio mu je intrigantan. Izrade libreta prihvatio se čuveni američki kazališni režiser Peter Sallars, koji će se režirati i svjetsku praizvedbu u San Franciscu. Sallars nije, kako bi se očekivalo, napisao autorski tekst, nego je napravio kompilaciju citiravši različite dokumente, korespondenciju i intervjuje vezane za Projekt Manhattan, odnosno izradu atomske bombe. Osim spomenutog materijala, Sallars je koristio i dijelove tekstova iz drugih izvora, poput indijskog epa *Mahabharate* ili Baudelaireovih stihova. Opera *Doctor Atomic* tematizira osjećaje nelagode, pritajene strahove, promjene duševnih stanja i zabrinutost članova istraživačkog tima i članova njihovih obitelji nastanjenih u Los Alamosu, malom američkom gradu u Novom Meksiku, tijekom priprema za probnu detonaciju prve atomske bombe zvane Gadget na testnom poligonu u pustinji Jornada Del Muerto. Adamsov pristup operi *Doctor Atomic* nastavak je koncepta koji je već bio koristio u svojim operama: u središtu interesa nije mu neki općepoznat i za svijet važan događaj, nego mu je opsesija pratiti osobine, ponašanja i stanja osoba involviranih u procese bez kojih tih događaja ne bi bilo.

Adamsova partitura *Doctora Atomica* sadrži sve ono što muzika dvadesetog stoljeća nosi u svojoj raznolikosti, no autor joj pristupa na sasvim osobit način. Stoga se, slušajući njegovu muziku, osjeti pečat koji joj je dao, odnosno jasno se prepoznaje njegov autorski rukopis. Osim minimalističkih tehnika baziranih na simplificiranosti, repetitivnosti i potenciranom korištenju ritmova i melodijskog materijala, Adams primjenjuje i tehnike elektroničke muzike, jazza te popularne muzike. On ne pristaje na ograničenja niti je sljedbenik dogmi koje su propagirali i propagiraju samozvani suvremeni inkvizitori – navješćujući dolazak muzike utemeljene na nekoj novoj nepoznatoj tradiciji – pa u njegovim radovima dijelom neke složene cjeline mogu postati i ekspresivnost i neoromantizam.

Nakon uspješne praizvedbe 2005. godine, Adamsov *Doctor Atomic* praktički ne silazi s kazališnih pozornica. Mišljenje objavljeno u Daily Telegraphu daje nepomućenu sliku o percepciji tog djela: „Od Brittenove smrti prije tridesetak godina, američki skladatelj John Adams pojavio se kao najmoćniji glas u stvaranju opere... *Doctor Atomic* dirljivo je i uvjerljivo djelo ne samo moralne nego i glazbene veličine... gledatelj postaje svjestan strašne veličanstvenosti i nezamislive razornosti atomske fisije.“<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Adams, John, *Doctor Atomic*, Boosey & Hawkes. Izvor: <https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-Doctor-Atomic/45045>, preuzeto 26. 3. 2022.

Kao što se može iščitati iz analize nekolicine ključnih opernih djela nastalih tijekom dvadesetog stoljeća, neke sustavnosti i određenog stila u pristupu kompozitora žanru opere nije bilo. Najtočnija definicija bila bi da je upravo različitost ono što je operu sačuvalo od radikalizma avangarde. Zašto su pak skladatelji nove muzike izbjegavali komponirati opere, važno je pitanje. Osim visoko intelektualnih razloga, sigurno postoje i oni prizemniji koji su doveli do zanemarivanja te muzičke forme poput, primjerice, kompleksnosti forme, nedovoljne educiranosti, nepostojanja pravih modernih, novih, muzičkih alata za hvatanje u koštac s višeslojnom kompozicijom poput opera, tehničke zahtjevnosti te teško osvojitih kazališnih prostora i infrastrukture nužne za realizaciju operne produkcije. S ovim se razlozima nisu mogli, a ni željeli nositi mnogi priučeni kompozitori avangarde, no o tome možemo samo nagađati. I sam Boulez, objašnjavajući zašto se nikada nije upustio u pisanje opere, navodi profane razloge poput neadekvatnih tekstualnih predložaka u lošim programskim koncepcijama kazališnih institucija, nedostatka vremena, pretradicionalne publike te besmislenosti hvatanja u koštac s prevladanom formom kao što je opera.

Sasvim je jasno da jednoobraznost avangardnog pristupa komponiranju, utemeljena na dodekafoniji i serijalnosti, u svojoj skučenosti nije bila odgovarajuća tehnika za stvaranje opere. Taj vrlo kompleksan muzički oblik zahtijeva dinamiku i raznolikost kako bi se spriječila statičnost i monotonija, a to, nažalost, nije bilo moguće s tehnikama na kojima se zasnivala i na kojima je inzistirala glavna struja muzičke zajednice. Unatrag tridesetak godina opera doživljava revival i sve je veći interes za komponiranje te (srećom) zapostavljene forme, no povratak nije u formi neke uspavane tradicije ili neoklasicizma, nego se bazira na kombinaciji atonalnosti, tonalnosti, šumova i mnogih tekovina koje nam je donio avangardni odnos prema muzici u dvadesetom stoljeću. To je eklektičan pristup u kojem kompozitori koriste sve dosad poznate i izbrušene tehnike i stilove, uključujući i najradikalnije elemente koje je iznjedrila avangarda dvadesetog stoljeća. Carl Dahlhaus o fenomenu povratka skladanju opere kaže sljedeće: „Tko bi tu sklonost operi nastojao objasniti pukim nazadovanjem nedvojbeno bi promašio, iako se, naravno, u tumačenju tog pogleda unatrag može spomenuti 'duh vremena' koji trenutačno, kako se čini, oduzima dah avangardi. Ako posegnemo za estetskim umjesto idejnopovijesnim obrazloženjem, onda za tu začuđujuću naklonost operi možemo svakako navesti takve uzroke koji se ne iscrpljuju u

općim formulama o konzervativizmu izazvanom strahom i bespomoćnošću, konzervativizmu koji se uvijek javlja u teškim vremenima.“<sup>72</sup>

## **2.6 Utjecaji konceptualnih razmišljanja dvadesetog stoljeća na kazališnu scenografsku praksu**

„Kod umjetničkoga stvaranja je sposobnost doživljavanja vrlo često uvjetovana neusporedivo više karakterom umjetnika nego njegovim estetskim teorijama, pogledima na svijet, ili društvenim i religioznim nazorima. Te nazore kristalizirati, analizirati, poricati ili potvrđivati može između ostaloga biti predmetom estetske ocjene, ali ocjenjujući umjetnine ne smije se pustiti iz vida subjektivna crta koja je kod stvaranja bitno životvorna i jedini putokaz kao psu njuh i zvijerima nagon uopće.“

Miroslav Krleža<sup>73</sup>

Muzičko kazalište po svojoj je koncepciji bilo odlično područje za eksperimentiranje s minimalnim dekorom (a vrlo često i bez), konceptualizacijom prostora na nov način i odmakom od scenografskog tumačenja djela bez obzira na koju formu se ono odnosilo. Otvorio se prostor za osmišljavanje efektnih ili nadrealnih prostora minimalnim sredstvima. Neograničene mogućnosti scenografskih načina koje su se odjednom pojavile – od namjenskog ili simboličkog izdvajanja pojedinih dijelova neke inače složene cjeline, putem kojih ona i dalje ostaje prepoznatljiva, preko izražavanja kombiniranjem ili vlastitom interpretacijom različitih arhitektonskih i likovnih stilova i kontrapunktiranja dijametralno suprotnih višeslojnih scenskih prostora i planova, do uključivanja pjevača, glumaca plesača ili čak cijelih ansambala poput orkestra u strukturu scenografije – osigurale su apsolutnu slobodu djelovanja i kreiranja nekih dotada neviđenih slika i nadrealnih, dotada nepoznatih svjetova. Rađanje novih oblika, stilova i pravaca, uz snažan prodor naturalizma i realizma, naravno, nije prekinulo vezu s dotadašnjim formama. Stare i nove koncepcije postoje istovremeno, često međusobno kreativno isprepletene, pa su tako kreatori kazališnih predstava tog vremena i sami koristili različite jezike. Elemente svojih kreacija preuzimali su od simbolista, strogih osporavatelja realizma i naturalizma koji su koristili stvarne predmete i kazališne tehnike i u prenesenim, dubljim i mističnim značenjima te, nerijetko

---

<sup>72</sup> Dahlhaus, Carl, „Tradicionalna dramaturgija u modernoj operi“, Vijenac Kolo, 1/2002, str. 206-216

<sup>73</sup> Krleža, Miroslav, *Hegedušić, Krsto: Podravski motivi – 34 crteža*, predgovor, Liber, Zagreb, 1971., str. 24



izvedeći predstave izvan kazališnih prostora, nesvjesno udarili temelje kazališnoj avangardi; ekspresionista, koji su odbacivali realizam i predodžbu da se stvarnost mora ogledati na kazališnoj pozornici, nastojeći svim raspoloživim elementima inscenacije stvoriti ekspresivne i simboličke scenske slike materijalne postojanosti kojima je namjera bila neposredno djelovati na mentalno stanje gledatelja i u njima pobuditi jako uzbuđenje ili strah; ogorčenih dadaista, koji su, baveći se besmislenošću i nepotrebnošću umjetnosti u društvu koje ih je okruživalo, koristili sva moguća sredstva kako bi sablaznili javnost negacijom umjetnosti, s predumišljajem ili bez, ostavljajući jasan trag u povijesti umjetnosti; pa sve do pripadnika brechtovskog epskog teatra, koji se temeljio na zamisli da element prizemne zabave i emocionalnu prisutnost u kazalištu treba svesti na najmanju moguću mjeru i potaknuti publiku na razmišljanje, nudeći joj ogoljelu pozornicu s uočljivom kazališnom tehnikom kojom se, između ostalih elemenata inscenacije, također komentiralo stanje u društvu i tako otvarala mogućnost i kritičkog obrađivanja političkih tema.

Kazališna scenografija, pod utjecajem velikog broja likovnih i arhitektonskih pravaca i stilova, u dvadesetom stoljeću postaje područje istraživanja i otkrivanja, a ne isključivo oponašanja i tumačenja realnih činjenica. Počelo se problematizirati nepomične, iluzionističkom perspektivom oslikane dvodimenzionalne površine kojima je isključiva svrha bila stvoriti dojam stvarnog, mrtvog, prostora. Začetnici suvremenog, konceptualnog pristupa scenografiji zalagali su se za potpuno drugačiji pristup pri osvajanju scenskog prostora. Njihov pristup podrazumijevao je oslobađanje od standardizacije rješavanja scenografskih zadataka prošlih vremena kako bi se afirmiralo područje kinetičkih i trodimenzionalnih karakteristika scenografije. To bi – kako su mislili, još uvijek uglavnom u teoriji – rezultiralo živim i taktilnim doprinosom inscenaciji predstave i time omogućilo veću povezanost aktera sa scenskim elementima stavljajući ih u gotovo ravnopravan odnos.

Scenograf Josef Svoboda bio je jedna od ključnih ličnosti u razvoju scenografije dvadesetog stoljeća. Taj vizionar, praktičar i inovator eksperimentirao je s različitim vrstama rasvjetnih tijela i njihovim kombinacijama te slaganjima u grupe. Neke od inovacija, poput niskonaponskih kazališnih svjetala, patentirane su i nose njegovo ime. Svoboda je predvidio nagli razvoj i značaj oblikovanja kazališnog svjetla i u svojim je scenografijama koristio rasvjetu na interpretativan način, oslanjajući se pritom na teorijske rasprave Adolphe Appija o funkciji rasvjete u dramaturgiji predstave. Pružajući otpor tradicionalnom načinu pripreme i oblikovanja scenografije te tretmanu uloge scenografa u hijerarhiji autorskog

tima, kazao je: „Moj veliki strah je da ne postanem puki 'dekorater'. Najviše mi smetaju termini poput 'Bühnenbildner' ili 'décorateur' jer podrazumijevaju dvodimenzionalne slike ili površinski ukras, a to je upravo ono što ne želim. Bit kazališta je izvedba; lijepe skice i prikazi ne znače ništa, koliko god impresivni bili; na komad papira možete nacrtati što god želite, bitna je aktualizacija. Istinska scenografija je ono što se događa kada se zavjesa otvori i ne može se suditi drugačije.“<sup>74</sup>

Adolphe Appia, više teorijski nego praktični scenograf i redatelj, bio je, uz suvremenike Georga Fuchsa, Petera Behrensa i Edwarda Gordona Craiga, jedan od najznačajnijih i najutjecajnijih reformatora na području kazališne scenografije, ali i kazališta kao takvog. Želeći se obračunati s tradicijom i uspostaviti novu, Appia je, poput bečkog kompozitora i revolucionara Arnolda Schönberga, osnivača Druge bečke škole – o čemu je pisano u poglavlju „Suvremena, nova, avangardna muzika“ – želio raskinuti svaku vezu s tradicionalnim kanonima insceniranja kazališne predstave koji podrazumijevaju skup različitih sredstava i tehnika pri postavljanju predstave na scenu, što uključuje režiju, koncipiranje elemenata dekora i kostima i postavu svjetla, i uspostaviti sasvim novu paradigmu koja ni po čemu ne bi imala utemeljenje u prošlosti. To, naravno, nije dalo očekivane rezultate, kako smo se i uvjerali u poglavlju koje se bavilo istom problematikom iz aspekta avangardnih muzičkih kretanja tijekom dvadesetog stoljeća, pa su se do današnjih dana, usprkos predviđanjima reformatora, očuvala sva vjerovanja, znanja, vještine i oblici iz duge prošlosti dekodiranja i dekoriranja prostora za izvođenje predstava. Dapače, tradicionalni i suvremeni način toliko su se proželi da je kao neočekivani rezultat tih djelovanja došlo do realizacije utopijske ideje slobode stvaranja i odmaka od dirigiranih sloboda avangardista dvadesetog stoljeća. Svjedoci smo da se i danas nerijetko susreću dvodimenzionalne slikarske scenografije – što je ujedno i ironično i inovativno – i to najviše u najpoznatijim kazalištima jer su za njih potrebna znatna financijska sredstva pa su one dostupne samo velikim državnim ili bogato subvencioniranim kazališnim kućama. Treba spomenuti i trend rekonstruiranja kazališnih zdanja i predstava iz kazališne povijesti, kojim je bila obuhvaćena druga polovica dvadesetog stoljeća, od kojih je svakako najpoznatije rekonstruiranje dva puta uništavanog elizabetanskog kazališta Globe iz 1599. godine, koje je autentično obnovljeno i ponovo otvoreno 1997. godine, kako bi umjetnici igrajući unutar te građevine osvijestili pristup kazališnoj umjetnosti razdoblja u kojem je Shakespeare

---

<sup>74</sup> Burian, Jarka, *The Scenography of Josef Svoboda*, Wesleyan University Press, Middletown, 1974., str. 15

djelovao. Danas se susrećemo s ozbiljnim problemom nedostatka kvalitetnih, vještih i školovanih majstora slikara koji bi mogli i znali stvarati iluzionističke prostore na kazališnim zastorima i ostalim elementima dekora. O tome se više govorilo u poglavlju „Konceptualizam u vizualnoj umjetnosti“.

U dehumaniziranom vremenu početka dvadesetog stoljeća dotadašnji religijski, znanstveni, filozofski i umjetnički principi vjerovanja dovedeni su u pitanje, a (pre)nabujali razvoj tehnologije, inovacija i otkrića, poput struje, radioaparata, automobila, zrakoplova, pokušao se, poput novoosnovane vjerske zajednice, prikazati kao prototip idealnog svijeta koji će preobraziti ljudsku prirodu i posljedično je dovesti do stupnja moralne nepogrešivosti. U takvom svijetu kazališni reformatori, djelujući unutar rasula u kojem se našlo građansko društvo i kultura uopće, nisu imali druge mogućnosti nego braniti se protiv sveprisutne, razorne duhovne krize istim sredstvima kojima su i napadnuti, na način da tehničke mogućnosti iskoriste kao umjetnički potencijal. U tom smislu bilo je nužno pratiti dinamiku brzih promjena koje su nametale znanost i tehnologija te stalno unutar toga propitivati i nanovo definirati poziciju umjetnosti, što je razlogom bujanja različitih stilova i formi u to vrijeme.

Kazališnim pozornicama četrdeset je godina pozitivno-negativno dominirao Richard Wagner. On je reformirao operu i uveo muzičku dramu, koja je podrazumijevala spajanje svih dijelova neke inscenacije, muzike, dramskog predloška, koreografije i scenskih elemenata u neraskidiv suodnos (Gesamtkunstwerk) po uzoru na antičku dramu. Wagnerov ushit spram oživljavanja koncepcije antičkog kazališta uklopljenog u uvjete koje nudi moderno vrijeme dijelio je i njemački filozof i pjesnik Friedrich Nietzsche, koji je blisko poznao Wagnera i bio mu suradnik u ranom razdoblju njegove karijere. Nietzsche je tvrdio da je skup spoznaja o prirodi muzike bio glavni pokretač nastanka antičke tragedije i ukazivao na mogućnost nastajanja novih kazališnih formi na njezinim povijesnim temeljima. Nakon Wagnera dolazi do svojevrsne stagnacije u oblikovanju scenskih elemenata te nužno dolazi do obnove kazališnih vještina i odmaka od neposredne prošlosti. Šablonske strukture dvodimenzionalnih oslikanih prostora nisu više mogle zadovoljiti potrebu za što realnijom inscenacijom dramskog teksta ili opernog libreta, odnosno za scenskim realizmom, kako su to zahtijevale tadašnje kazališne tendencije. Meiningenski povijesni, monumentalni, iluzionistički realizam u svojoj krutosti i zadatosti postao je ograničavajući faktor u interpretaciji djela s obzirom na to da su na djelu bile ideja i sloboda (Zeitgeist) kao i u

ostalim vrstama umjetnosti. Dakle, kao što su Schönberg, Webern i djelomično Berg te pokretači i neki poznati sudionici darmstadtskih ljetnih seminara vjerovali da je sudbina njihovih rigidnih reformatorskih zahvata u skladateljski postupak temelj nastanka nove muzičke tradicije, tako je i pionirima scenografske/kazališne reforme cilj bio prekinuti s tradicijom, početi od nulte točke i kao primarno postaviti u suodnos riječ, kretanje, muziku, kostimografiju, izrazito stiliziranu scenografiju i svjetlo, dajući svakom od nabrojanih elemenata veće značenje od pukog prikazivanja realnosti. Uočljiva je podudarnost da su najradikalnije promjene u muzici i scenskim umjetnostima nastajale i vatreno se zagovarale u njemačkom gradu Darmstadtu: glazbene na ljetnim seminarima (Darmstädter Sommerkurs), a kazališne na umjetničkoj koloniji (Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe) (1899. – 1914.).

Svoje drastične zamisli o reformi kazališta Švicarac Adolphe Appia (1862. – 1928.) zasnovao je na tehničkom iskustvu stečenom u svojstvu pripravnika u dresdenskom Hopftheateru te tijekom stažiranja u Bečkoj Staatsoperi i nezadovoljstvu uvjetima koje je zatekao u tim kazalištima. Posebnu sklonost Appia je imao prema scenskoj rasvjeti. U njegovim počecima djelovanja na tom području, veći dio rasvjetnog parka u kazalištima onog vremena činila su plinska rasvjetna tijela koja su se namještala tako da se što bolje vide oslikani elementi dekora i kao takva nije mogla imati aktivnu ulogu u dramaturškom smislu. Budući da se Wagner u strukturiranju svojeg estetskog kreda nazvanog Gesamtkunstwerk (sveobuhvatno umjetničko djelo) nije bavio scenskom rasvjetom, Appia je odlučio iskoristiti neobrađenost tog segmenta unutar sinteze umjetnosti i svojim mu teorijama pristupiti kao jednako važnoj umjetničkoj disciplini pri inscenacijama, dajući im aktivan dramaturški zadatak. Appia konstatira sljedeće: „U svakom umjetničkom djelu mora postojati skladan odnos između osjećaja i forme, savršena ravnoteža između ideje koju umjetnik želi izraziti i sredstva koje pritom koristi. Ako nam se čini očito da je jedno od sredstava nepotrebno za izražavanje ideje, ili ako nam je umjetnikova ideja – predmet njegova izražavanja – samo nesavršeno priopćena sredstvima koja koristi, naše estetsko zadovoljstvo je oslabljeno, ako ne i uništeno.“<sup>75</sup> Ipak za Appiu, koji je imao vrlo pristojno muzičko obrazovanje, u sustavu nadređenosti uvijek je na prvom mjestu bila muzika, o čemu je i pisao tvrdivši da „dramatska ideja koja zahtijeva muzički izraz, da bi se otkrila, mora poticati iz skrivenog svijeta našeg unutarnjeg života, jer se ovaj život 'ne može izraziti' osim kroz glazbu i glazba može izraziti

---

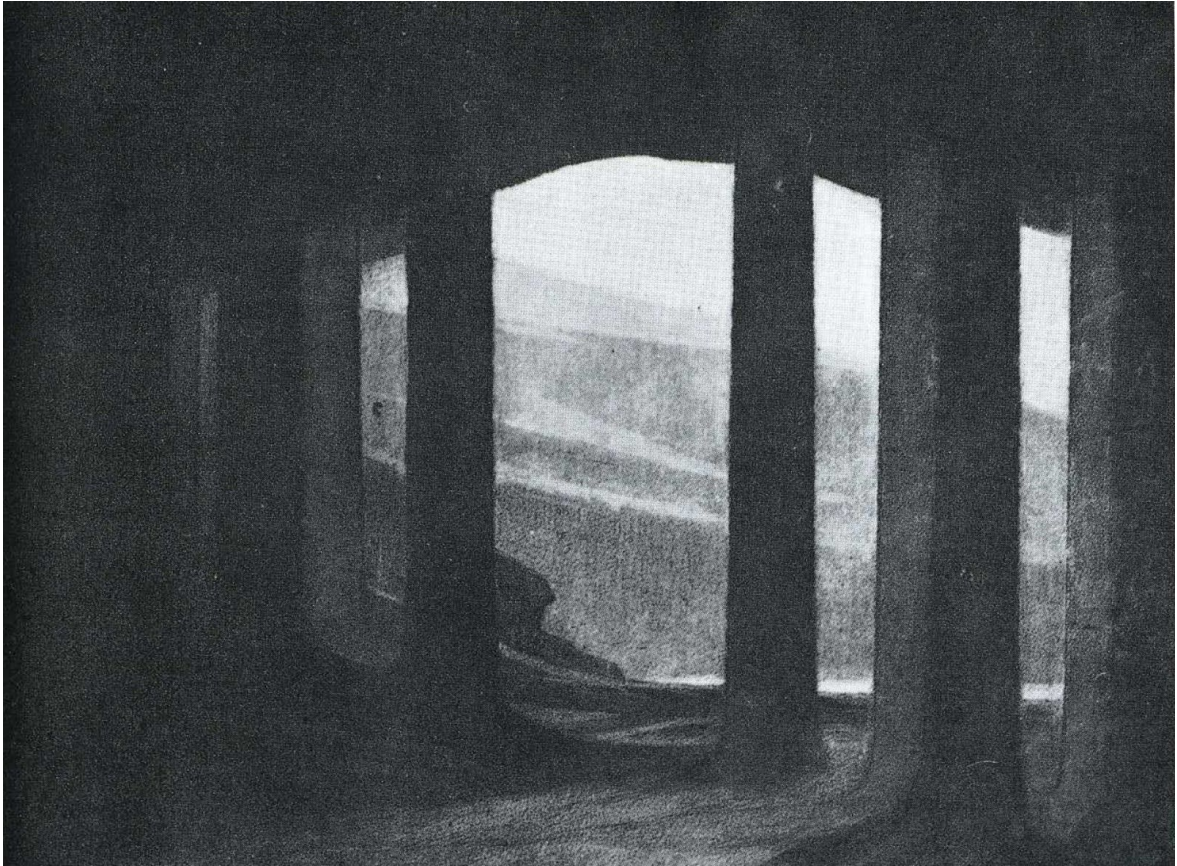
<sup>75</sup> Appia, Adolphe, *Music and the Art of the Theatre*, University of Miami Press Coral Gables 46, Florida, 1962., str. 10

samo taj život.<sup>76</sup> Osim položaja muzike i rasvjete u Gesamtkunstwerku, predmet Appijina zanimanja, proučavanja i teorijskih promišljanja bila je i organizacija mizanscene, svega onog što se pojavi pred očima gledatelja, za koju je vjerovao da do tada nikada nije bila izložena dubljim analizama. Appia je nudio jednostavna rješenja u obliku neupečatljivih i ne sasvim definiranih geometrijskih oblika zasnovanih na stvarnosti, a težište je stavljao na glumce/pjevače smještene na označenoj lokaciji na pozornici, što je potencirao brzim, aktivnim promjenama rasvjete. Appijine studije su važne jer njegove teze nisu ostale isključivo na teorijskim istraživanjima, nego su bile neposredno korisne i lako ostvarive, što je i dokazao – doduše rijetkim – realizacijama svojih inscenacija, započevši tako tranziciju kazališne umjetnosti prema novom realitetu. Iako se Appia bavio svim aspektima inscenacije, njegove su najveće zasluge vjerojatno na polju kazališne rasvjete. Naslutivši mogućnosti kazališne rasvjete, nastojao joj je dati veću ulogu od dotadašnje, koja se svodila na osvjetljavanje figura aktera i elemenata scenografije. Podjela scenskog svjetla koje je razvrstao i kategorizirao u tri kategorije – opće difuzno (pasivno) svjetlo, kreativno (aktivno) svjetlo i projicirano (aktivno) svjetlo – do danas nije doživjela bitnije promjene osim inovacija uvjetovanih modernim tehnologijama. Uz to, Appia je jedan od prvih koji je eksperimentirao s efektima ubacivanjem metalnih ploča s uzorcima struktura i uzoraka u aparat za projiciranje.

Najradikalnije promjene nastale zaslugom Adolphea Appije, koje su dale trajan doprinos scenskim umjetnostima i postale čvrsta osnova na kojoj se insceniranje i dalje razvija, jesu zalaganje za trodimenzionalni pristup u oblikovanju scenografskih elemenata umjesto dotadašnje tradicionalne dvodimenzionalnosti oslikanih površina, upotreba svjetla i sjene kao integrativnog elementa u funkciji ostvarivanja što bolje plastičnosti scenske slike te prikazivanje trodimenzionalnih slika na ravnoj pozornici manipuliranjem snagom, različitim bojama i pokretljivošću scenske rasvjete.

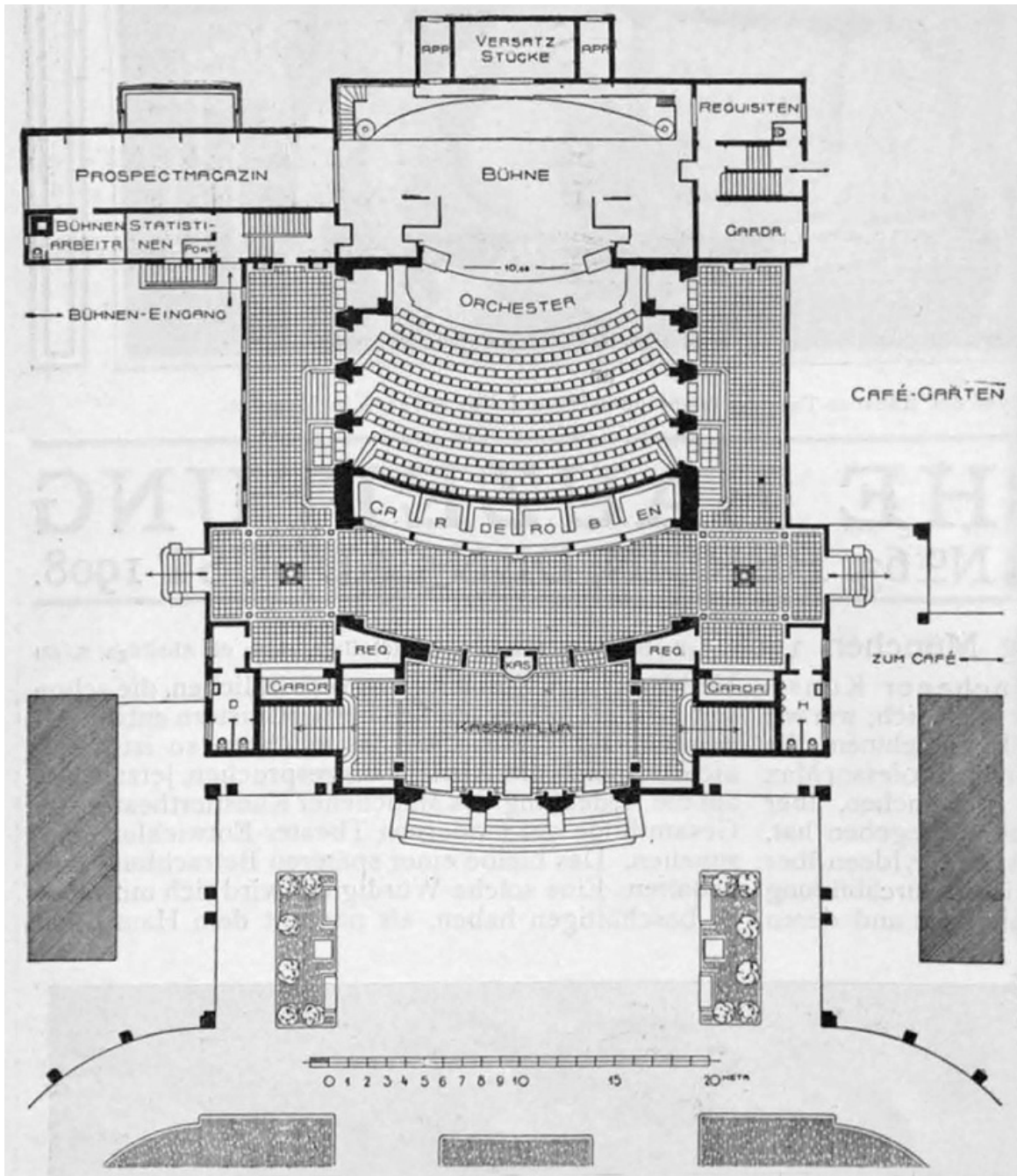
---

<sup>76</sup> Ibid., str. 26



**Slika 19:** Adolphe Appia, *Parsifal*, 1. čin, scenografska skica, c. 1896.  
Izvor: <https://www.pinterest.ru/pin/517914025880576188/>, preuzeto 21. 4. 2022.

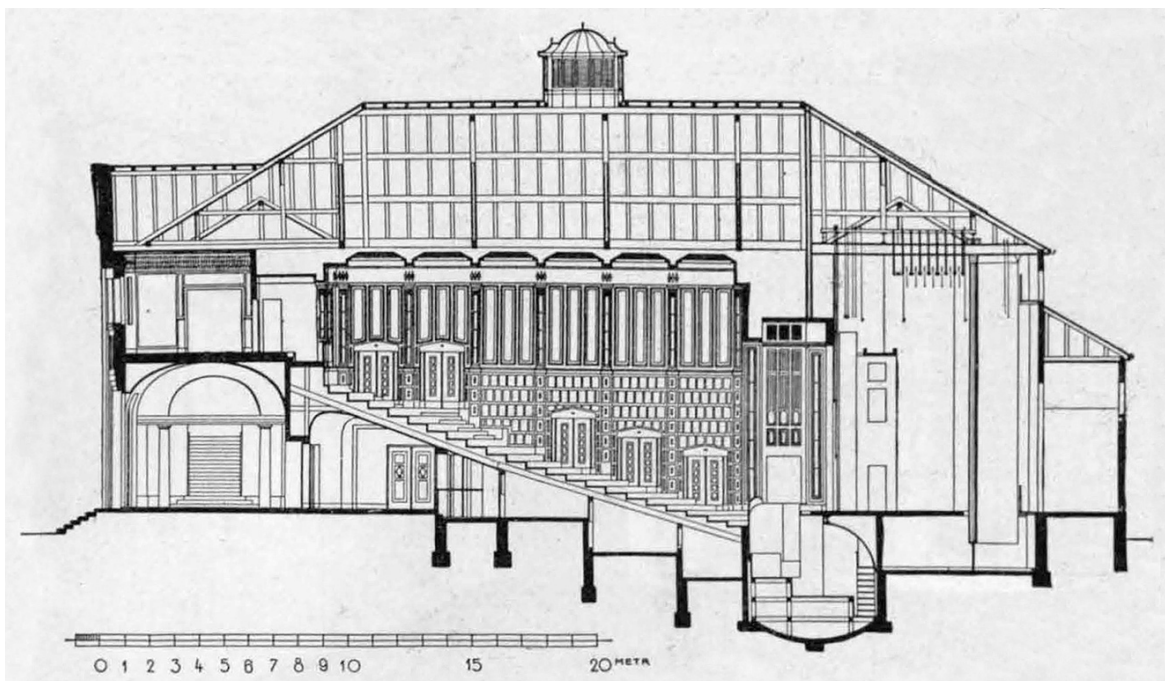
Jedan od istinskih revolucionara o kojemu se nudi malo podataka u pregledima povijesti kazališta bio je njemački dramaturg Georg Fuchs (1868. – 1949.). On je zagovarao raskid s talijanskim modelom kazališta, koji je podrazumijevao portalom uokvirenu sliku koja je dijelila pozornicu od publike, tip gledališta s parterom, ložama i balkonom i duboku pozornicu, te umjesto njega predlagao amfiteatralni oblik gledališta u koji prodire veliki proscenij koji se po potrebi mogao i proširiti natkrivanjem deniveliranog prostora za orkestar, te plitku „reljefnu“ pozornicu na koju bi se postavljale velike stilizirano ili simbolistički oslikane površine ili bi se prikazivale projekcije, kao u kinima, koje su sugerirale različite situacije i bile podlogom režiranim scenskim slikama. Nasuprot Craigu i Appiji, Fuchs je tvrdio da usavršavanje stvaranja iluzije dubine pozornice nije potrebno jer ona već postoji u arhitekturi same kazališne građevine. Fuchs je nadogradio teorije Appije i Craiga, koji su proučavali različitosti u suprotnostima živih aktera i scenografskih elemenata i zaključili da se radi o uzročno-posljedičnoj vezi tijekom koje dolazi do interakcije koja utječe na ekspresiju i način igre glumca/pjevača.



**Slika 20.** Max Littmann, Tlocrt Münchenskog umjetničkog kazališta, o. 1907. Izvor: *Deutsche Bauzeitung*, XLII. godište, br. 63, Berlin, 5. 8. 1908., str. 430.

Tu su teoriju zaokružili pridruživši prostoru pozornice i prostor gledališta, kao ravnopravan element u proizvodnji kazališne predstave, kako bi se sve stopilo u jednu umjetničku cjelinu. O tome je Fuchs govorio kao o vitalnom „jer upravo se u publici dramsko umjetničko djelo zapravo rađa – u trenutku u kojem ga publika doživljava – i različito ga doživljava svaki njezin pojedinačni član. Početak dramskog umjetničkog djela nije na pozornici, pa čak ni u knjizi. Stvara se u onom trenutku kada ga doživimo kao kretanje forme u vremenu i

prostoru.<sup>477</sup> Interpretirajući rasprave Richarda Wagnera i Friedricha Nietzschea s idejom približavanja kazališta svim slojevima društva, Fuchs je prilagodio te teorije vremenu u kojem je živio nastojeći materijalizirati modernistički narativ tijekom inscenacija kazališnih predstava i utjecati na publiku vezivanjem predviđenih reakcija, emocija i stavova gledatelja s apstraktnim sastavnicama koje tijekom izvedbe nisu direktno prikazane. Georg Fuchs imao je prilike u praksi isprobati svoje teorije kada je po svojim principima inicirao gradnju Münchenskog umjetničkog kazališta (Münchner Kunsttheater), koje je u duhu secesije arhitektonski uobličio arhitekt Max Littmann. Od inovativne kazališne opreme primijenjene u izgradnji, valja spomenuti pozornicu razdijeljenu na više segmenata koji su se mogli neovisno podizati električnim mehanizmima i tako kreirati različite prostore te nizove reflektora postavljenih oko scene kojima se moglo upravljati na daljinu.



**Slika 21.** Max Littmann, Presjek Münchenskog umjetničkog kazališta, o. 1907. Izvor: *Deutsche Bauzeitung*, XLII. godište, br. 63, Berlin, 5. 8. 1908., str. 430.

Poznatog njemačkog slikara, dizajnera i arhitekta Petera Behrensa (1869. – 1940.) kazalište je obuzelo za vrijeme obitavanja na umjetničkoj koloniji u Darmstadtu, gdje je zapodjenuo raspravu s grupom radikalnih umjetnika koji su bili privrženi secesiji. Njegova zamisao bila je izgraditi idealno kazalište u svakom smislu, a ne samo arhitektonskom. Takvo bi kazalište uključivalo objektivno, istinito i neposredno prikazivanje stvarnosti kakvo su zagovarali Appia i Craig i uspostavljanje defragmentiranog, jedinstvenog odnosa između života i

<sup>77</sup> Fuchs, Georg, citirano prema Baugh, Christopher, *The Routledge Companion to Scenography*, ur. Arnold Aronson, Routledge, New York, 2018., str. 369



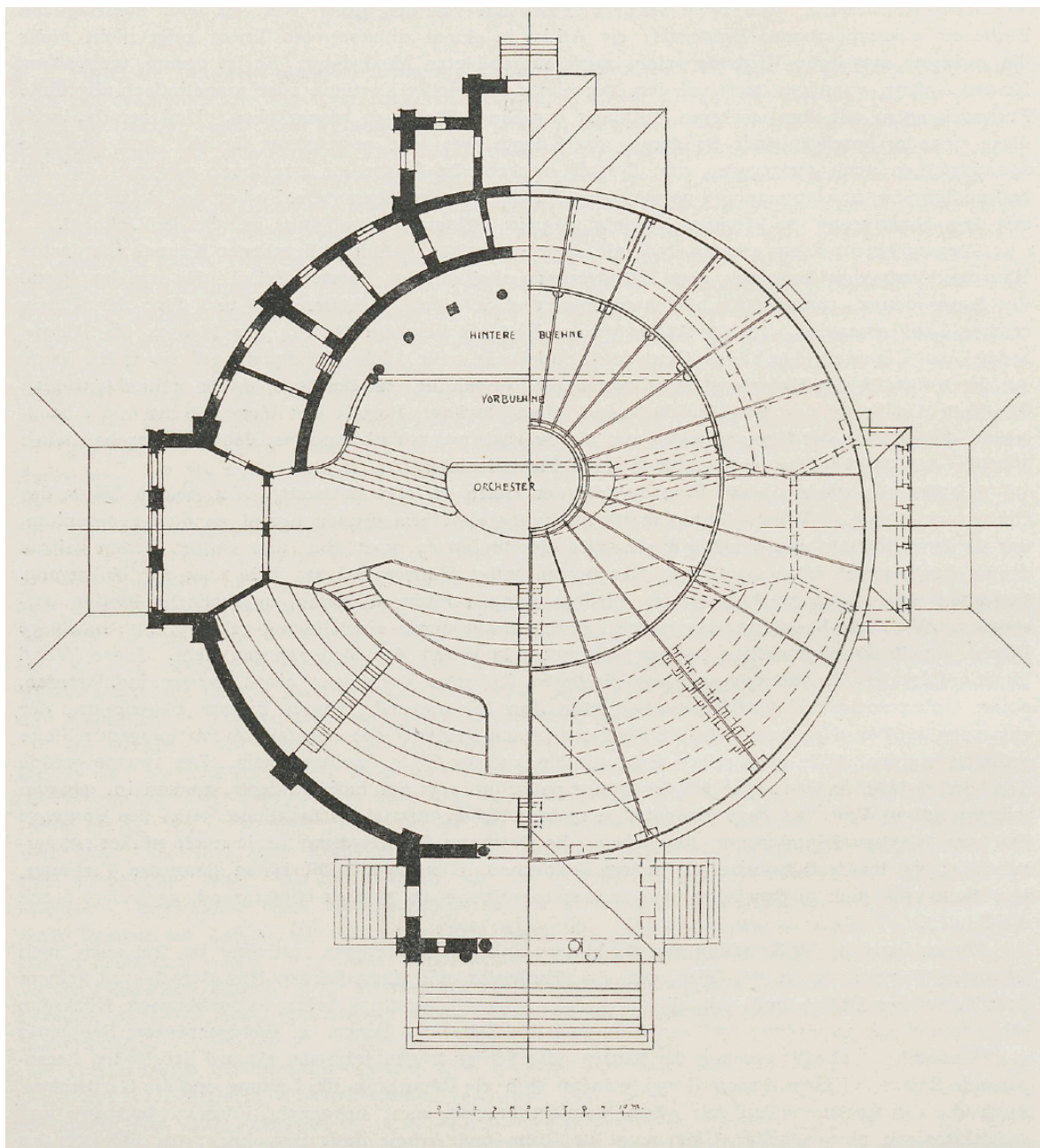
umjetnosti. Na taj je način Behrens predvidio problematiku o položaju umjetnosti u životu, što je bila centralna tema oko koje su se okupljali avangardisti od futurista do dadaista. Poput Georga Fuchsa, Behrens je promicao ideju da predstava mora biti zajednički ritual publike i izvođača, odnosno da treba izbrisati granicu između neaktivnog gledatelja i angažiranih protagonista na pozornici. U brošuri *Festivali života i umjetnosti. Razmatranje kazališta kao najvišeg kulturnog simbola*, Behrens piše o nužnosti nastanka novog stila pa, opisujući tu zamisao, kaže: „Stil jednog vremena ne znači posebne oblike u bilo kojoj određenoj umjetnosti; svaki oblik je samo jedan od mnogih simbola unutarnjeg života, svaka umjetnost ima samo dio u stilu. Ali stil je simbol cjelokupnog osjećaja, cjeline pogleda na život jednog vremena, i očituje se samo u svemiru svih umjetnosti.“<sup>78</sup> Kazalište kojemu Behrens teži više nije ono građanske tradicije, ali je na neki način još uvijek kazalište. Ono više ne doprinosi naturalističkom pristupu izvedbama, nego želi biti privrženo prividu uzvišenoga u ostvaraju umjetničkog djela. Izgradnja kazališta kao spiritualnog sjedišta kolonije u Darmstadtu bila je ideja njemačkog pjesnika Richarda Dehmela, koji je time želio osigurati adekvatan prostor za uprizorenje svoje poeme *Eine Lebensmesse* (poslije ju je u formi oratorija uglazbio Jan van Gilse, o. a.). Dehmel je nagovorio Behrensa da koncipira i napravi teorijsku studiju kazališta baš za tu priliku, da „izgradimo kuću da bude sveto mjesto cjelokupne umjetnosti, simbol viška naše snage u slavu naše kulture“.<sup>79</sup> Koncipirajući grandiozno kazališno zdanje kružnog oblika, u unutrašnjosti je Behrens planirao ravnu reljefnu pozornicu s centralno projektiranim deniveliranim prostorom za orkestar, okruženu amfiteatralnim gledalištem u koje je prodirao zaobljeni proscenij s kojeg su se u gledalište spuštale velike stube. Projekt gledališta iz kojeg bi se baš sa svake pozicije vidjela cijela scena podudara se s Wagnerovim viđenjem te problematike, realiziranim u njegovu kazalištu u Bayreuthu. Ideja je bila zasnovana na kazališnim građevinama antičke Grčke, a reljefna pozornica s velikim polukružnim proscenijem temeljila se na teorijskim predlošcima njegova suvremenika Georga Fuchsa, također jednog od aktivnih sudionika darmstadtskih umjetničkih kolonija. Kazalište, koje je trebalo biti simbolom novog rađanja u skladu umjetnosti, nikada nije izvedeno. Peter Behrens smatrao je da kazalište u kojem se u idealnim tehničkim uvjetima spajaju muzika, pokret, gesta i riječi može zadovoljiti sve duhovne potrebe čovjeka i kao takvo ima iznimnu važnost za društvo. Poslije je taj princip, koji se zasnivao na teoriji

---

<sup>78</sup> Behrens, Peter, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als hoechsten Kultursymbols*, Verlegt bei Eugen Diederichs, Leipzig, 1900., str. 12

<sup>79</sup> Ibid, str. 13

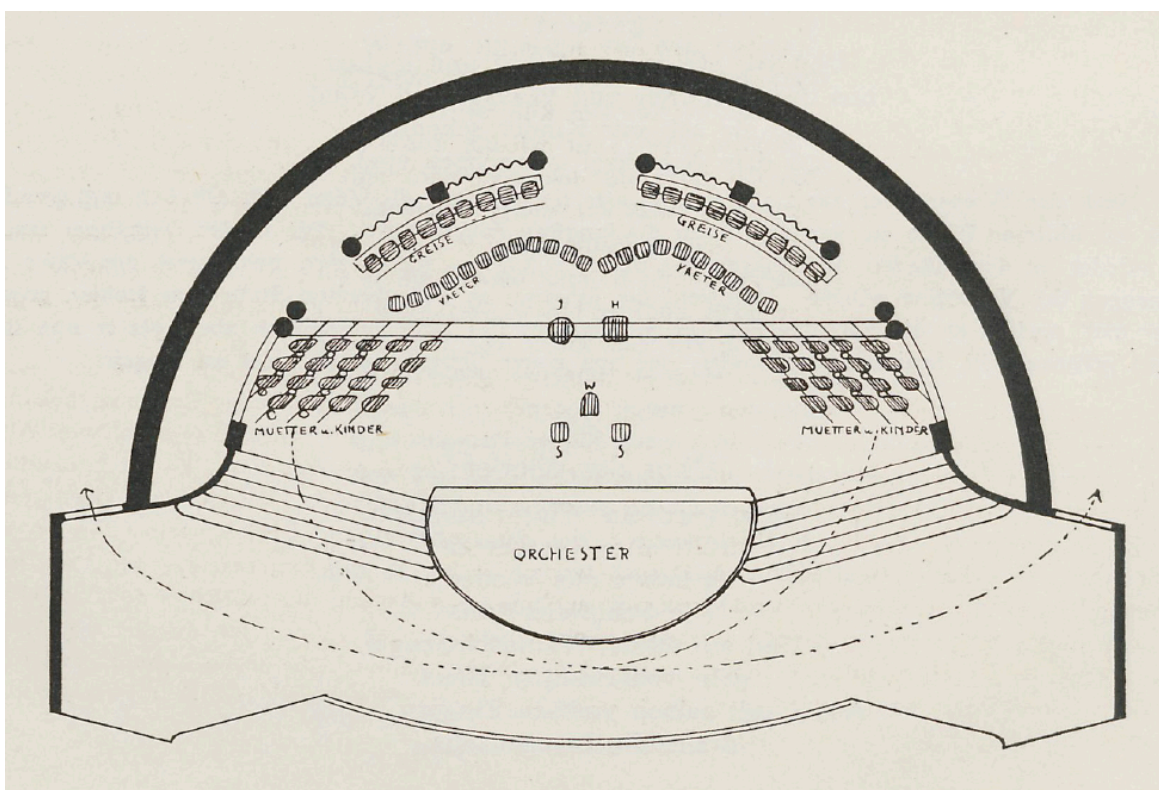
Gesamtkunstwerka, iskoristio u području arhitekture, gdje je zagovarao pristup totalnog oblikovanja, počevši od same zgrade pa sve do najsitnijeg inventara.



**Slika 22.** Peter Behrens, Tlocrt za novo kazalište u Mathildenhöhe, 1900. Izvor: *Die Rheinlande*, Monatschrift für deutsche Kunst, Commissions-Verlag bei August Bagel, Düsseldorf, siječanj 1901., str. 30.

Osim što je nacrtao detaljan tlocrt za, kako se pretpostavlja, nikad izvedenu inscenaciju Dehmelove svečane igre *Eine Lebensmesse*, Behrens je napisao i kompletan sinopsis organizacije i izvođenja temeljivši ga na Wagnerovom teorijama o povratku kazališnim principima antičke tragedije. Na simetrično podijeljenom prostoru u dnu stražnje pozornice, između stupova, u razdvojenim polukružnim formacijama, sjedi Zbor staraca; ispred njih,

na neprekinutom nizu sjedalica složenih formi lûka, nalazi se Zbor očeva; lijevo i desno na prednjoj pozornici okrenuti prema centru pozornice sjede razdvojeni zborovi majki i djece, između kojih se, iza deniveliranog prostora za orkestar, nalaze nositelji radnje u ulogama dvojice Čudaka, Siročeta, Djevice i Junaka. Behrens je, osim postavljanja osnovnih formacija zborova i solista, točno opisao načine ulaženja i izlaženja zbora i solista te u detalje opisao izgled i način izrade elemenata dekora i kostima i način upotrebe rasvjete za dnevne i noćne uvjete.



**Slika 23.** Peter Behrens, Tlocrt za novo kazalište u Mathildenhöhe, 1900. Izvor: *Die Rheinlande*, Monatsschrift für deutsche Kunst, Commissions-Verlag bei August Bagel, Düsseldorf, siječanj 1901., str. 38.

Epohalne konceptualne ideje svestrane umjetničke osobnosti engleskog osobenjaka Edwarda Gordona Craiga (1872. – 1966.), glumca, scenografa, redatelja i utjecajnog kazališnog teoretičara, daleko su nadilazile vrijeme u kojem je živio. Craig je zagovarao princip produkcije u kojoj bi jedna osoba imala potpun kreativni nadzor i bila idejni tvorac svih elemenata projekta, inauguriravši tako svojstva idealnog režisera. Razvijajući ta razmišljanja na Wagnerovim teorijama o Gesamtkunstwerku, tvrdio je da kazalište mora – kako bi postalo jedinstveni umjetnički organizam, a ne skup raznorodnih umjetničkih pojava, oblika i stavova – na čelu produkcije imati osobu koja bi se na svim razinama brinula o cjelokupnoj produkciji, sugerirajući pritom da bi redatelj bio najkompetentnija osoba za tu

ulogu. U današnje vrijeme ona se može poistovjetiti s ulogom izvršnog producenta, u kojoj se na području filma okušao i sam Craig. Artur Schneider opisao je taj Craigov princip rekavši da „Craigu nije dosta, da se u njemu kao režiseru koncentrira i slikar i garderobier i učitelj plesa, on traži, da je još povrh svega toga u režisera moć, da vodi glumce, da im pokaže, ako ustreba, kako valja da igraju. On osim toga mora da bude stvaralački talenat, treba da ima siguran i istančan osjećaj za proporcije, linije i boje, on mora, da sav scenarij sam nacrti i udesi. On mora, da sam koncipira i stvara i fantastične i strogo zbiljske scene i kostime. U njega treba da je istančan osjećaj za ritam i za zakone gibanja. On mora, da bude bezuvjetno muzikalan“.<sup>80</sup> Drugi Craigov revolucionarni prilog insceniranju ostvario se na području scenografije, a bazirao se na inovativnom, patentiranom konceptu pokretnih, pasivnih, trodimenzionalnih panela koji nisu imali nikakva posebna obilježja. Paneli presvučeni samo grubim svijetlim platnom mogli su se brzim promjenama i različitim grupiranjima formirati u različite interijerne ili eksterijerne slike, a da pritom nisu dočaravali neko konkretno mjesto ili situaciju. Stav da imitiranje stvarnosti ubija slobodu stvaranja otkriva Craigovu krajnju ambiciju da se imitiranje stvarnosti sasvim eliminira iz kazališta. O mobilnim panelima sam je Craig rekao da „stoje na pozornici takvi kakvi jesu; ne oponašaju prirodu, niti su oslikani realističnim ili dekorativnim dizajnom. Oni su monotoni – 'Lijepo mjesto', rekao mi je moj dragi stari prijatelj gledajući model scene [vjerojatno W. B. Yeats] – i uvijek mi se činilo da je 'mjesto' najprikladnija riječ – daleko prikladnija od 'scene' – to je mjesto ako se čini stvarnim – to je prizor ako se čini lažnim.“<sup>81</sup>

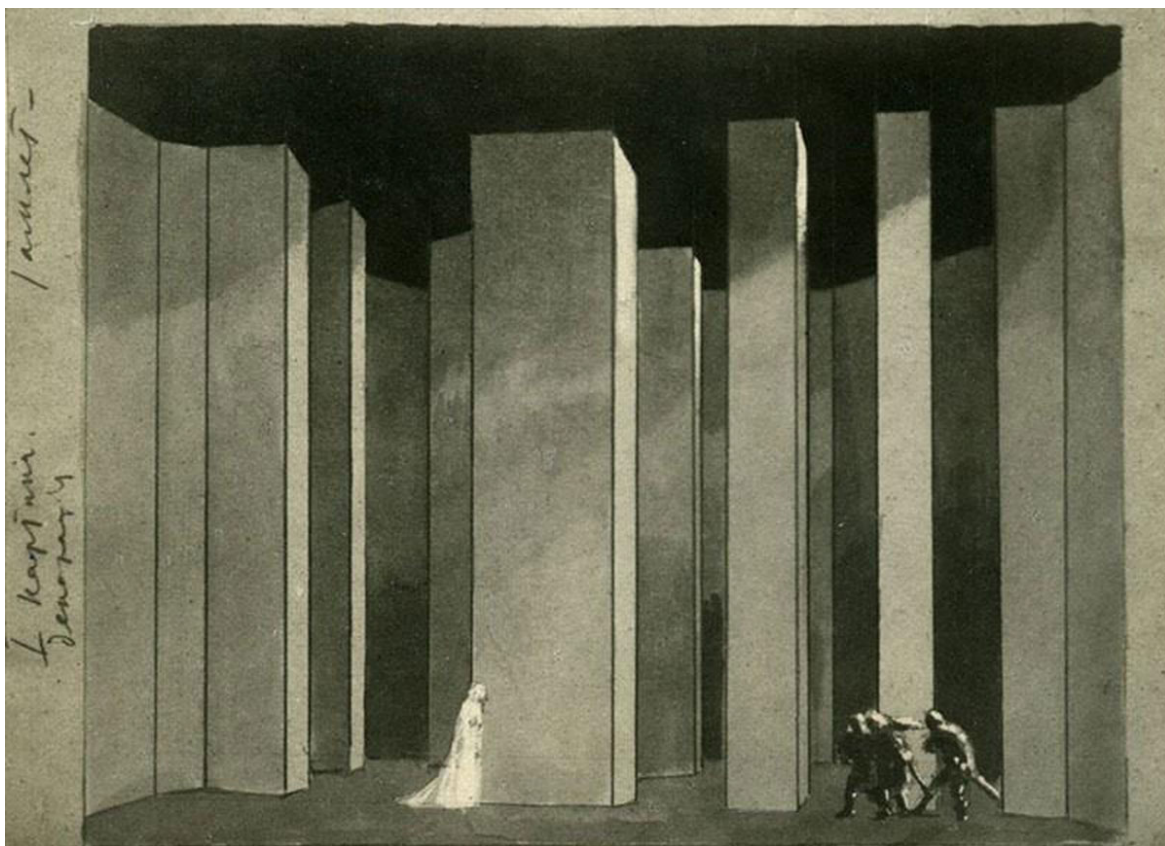
Efekti postignuti miješanjem boja svjetlosti i kazališna rasvjeta uopće bile su također predmetom Craigovih preokupacija pa je i na tom polju inicirao povijesno važne promjene – primjerice, izbacivanje podne rasvjete s ruba proscenija, izbacivanje bočne rasvjete, revolucionarno vješanje rasvjetnih tijela na nadstroplje pozornice i osmišljavanje prostorije za upravljanje svjetlom iza gledališta u parteru. Mnoge njegove ideje bile su toliko napredne da se zbog tehničkih ograničenja nisu mogle realizirati sve do kraja dvadesetog stoljeća. Kao što je to bio slučaj i kod Appije, Craigove inovacije više su se temeljile na teoriji nego na realizacijama, no nesumnjivo je njegov rad, u bilo kojoj formi da se manifestirao, utjecao na generacije kazališnih umjetnika dvadesetog stoljeća. Od njegovih malobrojnih ostvarenih radova važno je spomenuti predstavu *Hamlet* Williama Shakespearea, koju je ostvario u

---

<sup>80</sup> Schneider, Arthur, *Oprema opere. S osam izvornih litografija Ljube Babića i šesnaest autotipija*, bez izdavača, Zagreb, 1916., str. 23

<sup>81</sup> Craig, Edward Gordon, citirano prema Baugh, Christopher, *The Routledge Companion to Scenography*, ur. Arnold Aronson, Routledge, New York, 2018., str. 379

suradnji s Konstantinom Stanislavskim u moskovskom kazalištu MHAT, jer je tom prilikom prvi put postavio svoj patent – pokretne „neutralne panele“ – na neku pozornicu. Stanislavski je u knjizi *Moj život u umjetnosti* komentirao Craigovu scenografiju: „Paneli su se činili kao najjednostavnije moguće rješenje. Tvorili su najprikladniju moguću pozadinu za glumce. Takva je pozadina djelovala prirodno, nije bola oči, bila je trodimenzionalna, poput tijela glumaca, bila je slikovita jer su njezini arhitektonski oblici mogli biti osvijetljeni na bezbroj načina i tako omogućivati slobodnu igru svjetla, polutonova i sjena... Publika koja bi došla u kazalište uopće ne bi vidjela pozornicu. Paneli su trebali biti skladno povezani s gledalištem i funkcionirati kao njegov arhitektonski nastavak.“<sup>82</sup>



**Slika 24.** Edward Gordon Craig, *Hamlet*, scenografska skica, 1911.  
Izvor: <https://www.bstjournal.com/article/id/6912/>, preuzeto 21. 4. 2022.

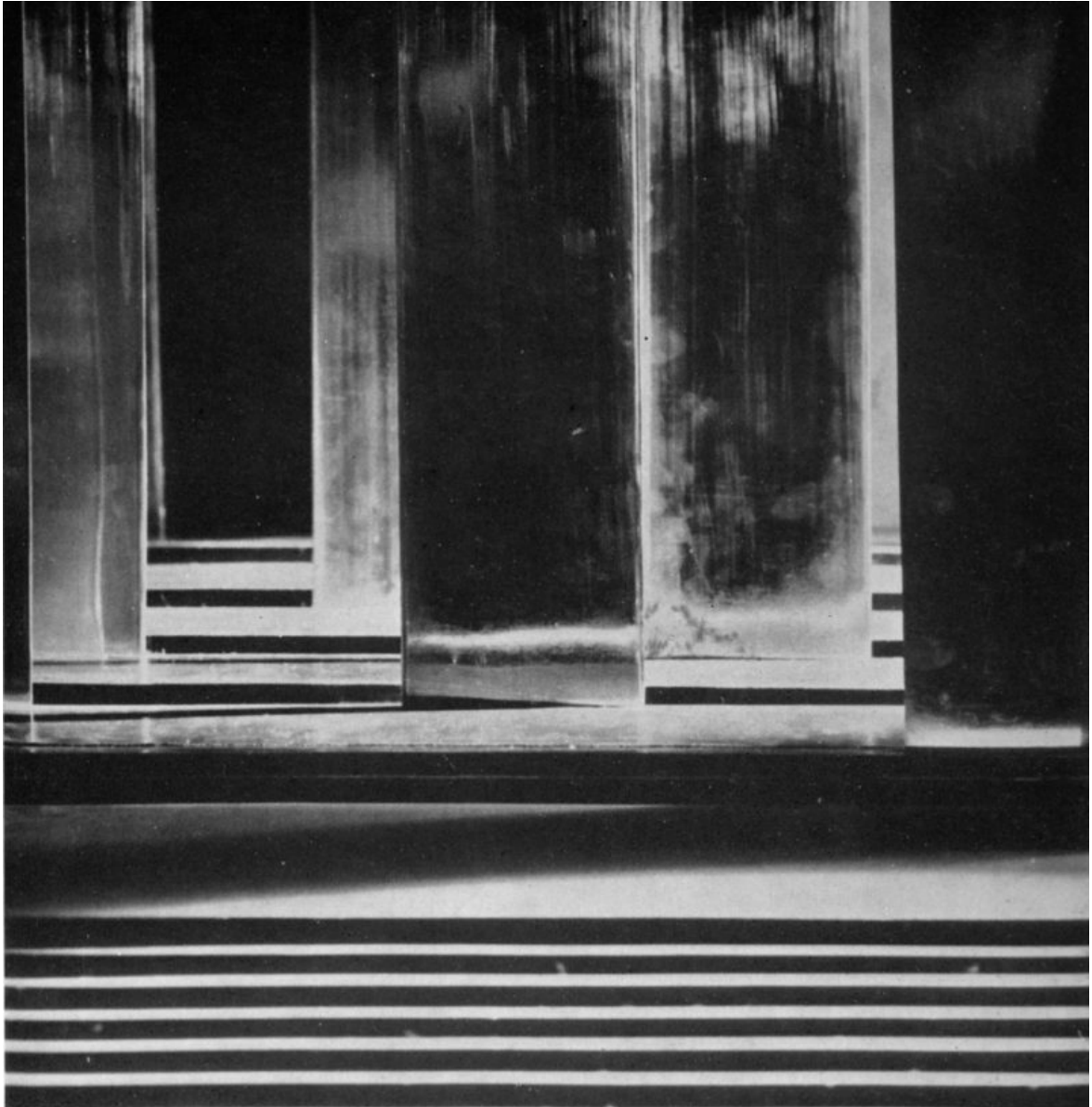
Čeh nemirnog istraživačkog duha Josef Svoboda (1920. – 2002.), bez sumnje jedan od najutjecajnijih scenografa dvadesetog stoljeća, uveo je korjenite promjene u kazalište svog vremena inoviranjem rasvjete, automatiziranjem pokretljivosti scenskih elemenata i pripajanjem audiovizualnih tehnologija i time dao trajan biljeg postupku insceniranja koji se

<sup>82</sup> Stanislavski, Konstantin, *My Life in Art*, Little, Brown and Company, Boston, 1938., str. 511

u našem vremenu podrazumijeva. Po zvanju stolar, studirao je povijest umjetnosti, arhitekturu i scenografiju. Na njegovo holističko promišljanje kazališta velik utjecaj imale su teorije zanesenjaka i idealista Adolphea Appija i Edwarda Gordona Craiga pa je kreirajući scenografiju u jednakopravan odnos stavljao sve elemente kojima se služio pri realizaciji. Svobodina koncepcija u pristupu scenografiji bila je spoj vlastitog umjetničkog izražavanja, kao najvažnije sastavnice, s upotrebom vrhunske tehnologije i permanentnim praćenjem naučnih istraživanja. U smislu estetike može se govoriti o univerzalnom jeziku nadrealizma s čvrstom točkom u arhitekturi. Definitivni oblik svojim, često mobilnim scenografijama davao je aktivnim svjetlom, statičnim i pokretnim projekcijama te audiovizuelnim tehnologijama, sve u cilju stvaranja žive atmosfere. Sintezom različitih medija s pokretnim elementima dekora, spretnom upotrebom reflektirajućih površina i maštovitim korištenjem filma postizao je brojne zapanjujuće perspektive. Tražeći uvijek inspiraciju pred *crnom kutijom* prazne kazališne pozornice, Svoboda piše: „Kad sjedim sam u kazalištu i gledam u mračni prostor prazne pozornice, često me uhvati strah da ovoga puta neću uspjeti prodrijeti u nju, i uvijek se nadam da me taj strah nikada neće napustiti. Bez beskrajne potrage za tajnim ključem kreativnosti nema stvaranja. Uvijek je potrebno početi iznova. I to je lijepo.“<sup>83</sup> Svoboda je svjetlo smatrao jednim od najvažnijih elemenata scenografije, a njegov izum trodimenzionalnog svjetlosnog stupa, koji se formira prodiranjem svjetla niskonaponskih rasvjetnih tijela kroz aerosolne čestice, jedan je od njegovih začudnih doprinosa scenskoj rasvjeti. Isti tip rasvjetnih tijela koristio je i za stvaranje svjetlosnih zidova poznatih kao Svobodine rampe. No, tek mu je sudjelovanje u postavljanju multimedijalne produkcije *Laterna Magica*, koju je ostvario u suradnji s režiserom Alfrédom Radokom, osiguralo popularnost diljem svijeta. Taj novi kazališni žanr spojio je film, živu muziku i fizičku prisutnost glumaca i plesača na sceni, a potonji su za vrijeme izvedbe izrazito oprečno komunicirali sa snimljenim materijalom. Ove konceptualne kazališne predstave izazvale su veliko zanimanje publike koje traje do danas pa je za njihovo izvođenje osnovano i posebno istoimeno kazalište u Pragu. Josef Svoboda je, uz kreativni i istraživački rad, bio i umjetnički i tehnološki voditelj te glavni scenograf u Národnóm Divadlu u Pragu, a bio je i ravnatelj kazališta *Laterna Magika*. Tijekom svoje iznimno svestrane, duge i plodne međunarodne karijere Svoboda se, ostvarivši sedamstotinjak scenografija, nastojao maksimalno približiti vagnerijskoj ideji *Gesamtkunstwerka*.

---

<sup>83</sup> Izvor: <https://theatredesigner.wordpress.com/articles/theatre-design-scenography/josef-svoboda-the-scenographer/>, preuzeto 22. 4. 2022.



**Slika 25.** Josef Svoboda, Scenografija za predstavu *Hamlet* Williama Shakespearea, Národní Divadlo, Prag, 1959. Izvor: <https://www.flickr.com/photos/147316538@N02/43307861425>, preuzeto 22. 4. 2022.

Po rođenju Nijemac, Günther Schneider-Siemssen (1926. – 2016.), nakon mladosti provedene u Münchenu i prvotne neodlučnosti oko studija dirigiranja ili scenografije, većinu je profesionalnog i privatnog života proveo u Austriji. Zahvaljujući svojoj jedinstvenosti, u jednom je trenutku doslovno bio austrijski državni scenograf, u najboljem smislu tih riječi, a nazivali su ga još i „Karajanovim scenografom“. Schneider-Siemssen bio je ravnatelj scenografskog odjela Salzburškog državnog kazališta i Salzburškog marionetskog kazališta (Salzburger Marionettentheater), a u Bečku državnu operu (Wiener Staatsoper) došao je na poziv maestra Karajana, njezina tadašnjeg umjetničkog ravnatelja. Veliki maestro Siemmsena je iznimno cijenio, izjavivši jednom prilikom da njegove scenografije

omogućuju publici da „vidi glazbu“<sup>84</sup>. Schneider-Siemssen bio je umjetnički ravnatelj austrijskih saveznih kazališta, što, uz bečki Staatstheater, podrazumijeva i Akademietheater, Burgtheater i Volksoperu, a radio je i kao voditelj scenografskih radionica i Salzburških festivalskih igara. Schneider-Siemssen izradio je ogroman broj scenografija, a nevjerojatan je podatak da je sedam puta tijekom karijere kreirao scenografiju za cjelokupan *Prsten Nibelunga* (*Ring des Nibelungen*) Richarda Wagnera. Razvio je vlastiti prepoznatljivi stil temeljen na simbolici koristeći se kombinacijama klasičnih, često oslikanih scenografskih elemenata i projekcija, vlastoručno oslikanim staklenim pločicama i specijalnim efektima dobivenima složenom upotrebom jakih projektoru i klasične rasvjete. Godinama je bio suradnik u bečkoj tvrtki Pani, aktivno sudjelujući u razvoju kazališnih rasvjetnih tijela i projektoru. Pionir je upotrebe hologramske tehnologije u izradi scenografija, koju je prvi put upotrijebio radeći na *Hoffmanovim pričama* (*Hoffmanns Erzählungen – Les contes d'Hoffmann*) Jacquesa Offenbacha u Salzburškom marionetskom kazalištu. Neke od produkcija u kojima je Schneider-Siemssen sudjelovao u ulozi scenografa, poput *Šišmiša* (*Die Fledermaus*) Johanna Straussa ml. i *Fidelia* Ludwiga van Beethovena, još uvijek se prikazuju, godinama nakon premijere. Wagnerov *Prsten Nibelunga*, koji je koncipirao za newyoršku Metropolitan Operu bilježio je 174 izvedbe u dvadesetak godina koliko je bio na repertoaru. Kao gostujući scenograf radio je u svim važnijim kazališnim kućama istočne i zapadne Europe, bio je čest gost u Metropolitan Operi i mnogim drugim kazalištima Sjeverne Amerike kao i u Kanadi, Južnoj Africi, Južnoj Americi i Južnoafričkoj Republici. Schneider-Siemssen nikad nije oskudijevao s konceptima i idejama; imao ih je, kako je sam rekao, i previše: „Ideje su uvijek tu. I nove ideje. Mogu dizajnirati *Šišmiša* na tri mjesta i koristiti tri različita koncepta. Ili mogu isti koncept prenijeti na novo mjesto i realizirati ga na nov način.“<sup>85</sup>

Osim po scenografskom opusu, Schneider-Siemssen bio je poznat i po svojim svjetlosnim predstavama, s kojima je prešao sve kontinente. Uz pomoć reflektora i projektoru projicirao je vlastite radove, slikane na staklenim pločicama, na javne zgrade ili cijele predjele i svojim iluminacijama im potpuno mijenjao dojam. Schneider-Siemssen smatrao je, poput većine svojih kolega suvremenika, da je rasvjeta najvažniji element pri inscenaciji i upravo zbog toga uvijek je sam pomno izrađivao planove svjetla.

---

<sup>84</sup> „Gunther Schneider-Siemssen, 88, Stage and Lighting Designer Who Made His Mark With Seven Different Ring Cycles, has Died“. Izvor: [https://www.operanews-com.translate.google.com/Opera\\_News\\_Magazine/2015/6/News/Gunther\\_Schneider-Siemssen.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www.operanews-com.translate.google.com/Opera_News_Magazine/2015/6/News/Gunther_Schneider-Siemssen.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 7. 5. 2022.

<sup>85</sup> Cariaga, Daniel, „German Scenic Designer Schneider-Siemssen: An Operatic Traveling Man“. Izvor: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-01-23-ca-28184-story.html>, preuzeto 7. 5. 2022.





**Slika 26.** Richard Wagner: *Tristan i Izolda*, Metropolitan Opera, New York, 1970. Izvor: Günther Schneider-Siemssen, *Die Bühne – mein Leben, Günther Schneider-Siemssen in Gesprächen mit Kurt Pahlen*, Springer, Wien, New York, 2001., str. 97.



**Slika 27.** Günther Schneider-Siemssen, *Svjetlosna predstava*, Wiener Opernball, 1994./1995. Izvor: Günther Schneider-Siemssen, *Die Bühne – mein Leben, Günther Schneider-Siemssen in Gesprächen mit Kurt Pahlen*, Springer, Wien, New York, 2001., str. 115.

Američki redatelj i dramaturg Robert Wilson (1941.) jedan je od najprominentnijih živućih kazališnih stvaralaca. Poput Josefa Svobode, studirao je povijest umjetnosti i arhitekturu. U početku karijere bavio se eksperimentalnim i terapijskim kazalištem radeći s kazališnom družinom Byrd Hoffman School of Byrds, koju je osnovao i s kojom je postigao prve veće uspjehe. Kontakt s operom ostvario je dobivši priliku režirati predstavu *Einstein on the Beach* Philipa Glassa. Kao što smo ranije utvrdili, Craig je smatrao da tijekom postavljanja predstave na pozornicu jedna osoba mora imati nadzor nad svim umjetničkim djelovanjima unutar organizma inscenacije. Iako se mora priznati da je taj stav teorijski dobro objašnjen i da mu se ne može oduzeti smisao, u praksi je to gotovo nemoguć zadatak. U hijerarhiji stvaranja rijetko postoji osoba u toj ulozi; čak ni Wagner nije to predvidio u svojim traktatima o objedinjavanju umjetnosti. Ali ako pretpostavimo da ipak postoje ljudi koji imaju dar i sposobnost na visokoj estetskoj razini vladati svim granama umjetnosti i manipulirati tim supstancama do samo njima poznatih krajnjih granica mogućnosti, u takve bi se mogao uvrstiti Robert Wilson. Naime, ovaj stvaralac sudjeluje u izradi i strogo nadzire oblikovanje svojih kreacija do najsitnijih detalja. Osim elemenata dekora – realiziranih minimalnim sredstvima – Wilson sam perfekcionistički oblikuje i sve elemente rekvizita, koje tretira kao zasebna umjetnička djela koja jednakopravno sudjeluju u općem umjetničkom dojmu predstave. Odredivši svjetlost ne kao tehnički nego kao aktivni scenografski element integriran u samu srž djela u procesu inscenacije, Wilson vjeruje da se scenske slike mogu jasno protumačiti tek onda ako se minuciozno i nadahnuto povežu svjetlom. Ostvarivši inovativan, jedinstven i prepoznatljiv autorski rukopis, često je, u mnoštvu kojekakvih pristupa i stilova kojima je obilovalo dvadeseto stoljeće, površno i pogrešno proglašavan avangardnim umjetnikom. U jednom se razgovoru osvrnuo na takvu klasifikaciju, rekavši da je to „vrlo zanimljiva riječ, jer za mene avangarda znači ponovno otkriti klasike. Svi moji radovi temelje se na klasičnim obrascima“.<sup>86</sup> Možemo reći da Wilson, podižući svoj živi vizualni koncept, komponira svjetlom na način kako to slikar radi nanoseći boju na slikarsko platno. U svojim se inscenacijama koristi velikim brojem stilski oblikovanih slika koje mješavinom različitih doživljaja doslovno napadaju sva osjetila i pobuđuju znatiželju publike koja ih, tako zgusnute, tek s vremenskim pomakom može pojedinačno akceptirati i dešifrirati. Teatar sofisticiranih, snovitih, fascinantnih, uokvirenih slika Roberta Wilsona nemoguće je uspoređivati s bilo kojim drugim scenografskim djelom.

---

<sup>86</sup> Capelle, Laura, „At 80, Robert Wilson Holds On to a Singular Vision for the Stage“, 2021. Izvor: [https://www.nytimes-com.translate.googleusercontent.com/2021/11/30/arts/music/robert-wilson-at-80.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www.nytimes-com.translate.googleusercontent.com/2021/11/30/arts/music/robert-wilson-at-80.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=sc), preuzeto 23. 4. 2022.

Obrazlažući principe na kojima bazira svoje stvaralaštvo, Wilson nudi ovakav odgovor: „Želim da gledatelj ima dovoljno prostora za vlastite misli i ideje, unutarnje dojmove koji su podjednaki vanjskima na pozornici.“<sup>87</sup> Na neki način možemo smatrati da je Wilsonov rad zapravo na najviši stupanj doveden teorijski predložak razmišljanja njegova predšasnika Craiga, a samog Wilsona možemo okarakterizirati kao najkompletniju scenografsku ličnost koju je dalo dvadeseto stoljeće.



**Slika 28.** Robert Wilson, *Tri sestre* Antona Čehova, Stockholm, 2001. Izvor: <https://robertwilson.com/three-sisters>, preuzeto 23. 4. 2022.

Analizirajući prikazanu grupu najutjecajnijih kazališnih reformatora od sredine devetnaestog do današnjih dana, njihovu strast prema teatru i njihovu ostavštinu, nije moguće oteti se dojmu da su u razdoblju u kojem su djelovali često bili osamljeni, neshvaćeni i daleko ispred vremena u svojim htijenjima i razmišljanjima, uglavnom bez mogućnosti da u praksi iskušaju svoje teorije. No s vremenom su se zapisane i opisane teorije sve više proučavale i prihvaćale da bi konačno postale opća mjesta kazališne inscenacije. Stoga je danas nezamislivo postaviti opernu predstavu bez uvida u principe Wagnerove teorije o neraskidivom suodnosu svih dijelova inscenacije od muzike, dramskog predloška,

---

<sup>87</sup> Craig, Edward Gordon, citirano prema Baugh, Christopher, *The Routledge Companion to Scenography*, ur. Arnold Aronson, Routledge, New York, 2018., str. 418

koreografije do scenskih elemenata; Appijina trodimenzionalnog viđenja scenografskih elemenata i anticipacije oblikovanja kazališne rasvjete kao nadgradnje zaokružene Wagnerove koncepcije Gesamtkunstwerka, sugerirajući njen aktivan dramaturški zadatak; Fuchsova pridruživanja prostora gledališta prostoru pozornice kao ravnopravnog elementa koji treba uzeti u obzir tijekom oživljavanja neke scenske ideje; Behrensove težnje uzvišenom u kreiranju umjetničkog djela; Craigova zagovaranja sustava kazališne produkcije u kojoj bi jedna osoba imala potpun kreativni nadzor i njegova revolucionarnog doprinosa scenografiji u obliku koncipiranja jednostavnih, pasivnih, elemenata dekora koji grupiranjima stvaraju različite interijerne ili eksterijerne slike; Svobodinih definiranja scenografije aktivnim svjetlom, statičnim i pokretnim projekcijama te audiovizualnim tehnologijama; Schneider-Siemmsenovih kombinacija oslikanih scenografskih elemenata i specijalnih efekata dobivenih kompleksnom upotrebom jakih projektorata i klasične rasvjete; te Wilsonove opsjednutosti oblikovanjem i preciznom tehničkom izvedbom svojih kreacija od elemenata dekora do najsitnijeg rekvizita i tretmana svjetla koje smatra aktivnim scenografskim elementom neodvojivo povezanim s esencijom insceniranog djela.

### 3. Studije slučaja

#### 3.1 Vojislav Voki Kostić: *Ko to tamo peva*

Koreograf i redatelj: Staša Zurovac; scenografija: Žorž Draušnik; kostimografija: Katarina Radošević Galić; oblikovanje svjetla: Staša Zurovac; Narodno pozorište u Beogradu; svjetska praizvedba: 22. 12. 2004.

Ideja da se realizira baletno čitanje scenarija Dušana Kovačevića *Ko to tamo peva* potekla je od tadašnjeg intendanta Narodnog pozorišta u Beogradu Ljubivoja Tadića. Koreograf i redatelj predstave Staša Zurovac prihvatio je izazov ne dvojeći pritom da će neminovno doći do uspoređivanja s istoimenim filmskim remek-djelom Slobodana Šijana. Dušanu Kovačeviću inspiracija za sinopsis filma bio je novinski članak iz mjeseca travnja 1941. godine, koji je izvještavao o prvom danu zračnog napada fašističke Njemačke na Srbiju, a unutar te vijesti spomenuta je i pogibija svih putnika jednog autobusa koji je baš taj dan iz provincije dolazio u Beograd.

Baletna interpretacija filma se, grubo gledano, temelji na sinopsisu filma, no Zurovac vješto izbjegava prepričavanje filma i fokusira se na nekoliko osnovnih scena, pretvarajući ih u baletne formacije: Autobus, Vojska, Svadba, Sahrana i Smrt. Kao dodatni element, nevezan za film, uvodi lik Anđela i na temelju tih elemenata koreografira dvadeset plesnih brojeva (scena) nabijenih humorom, tugom i strašću. Najtočnije je reći da se balet temelji na motivima Kovačevićeva scenarija, odnosno da je inspiriran filmom. Zurovac, ionako u svojim koreografijama sklon crnom humoru, klaustrofobičnim atmosferama i neočekivanim razvojjima događaja, uspio je neverbalnom umjetničkom disciplinom – vlastitim plesničkim vokabularom, odnosno pokretom – jasno dočarati atmosferu puta bez povratka i iznašao koreografske elemente koji sugestivno upućuju na antologijske replike iz filma poput „Vozi, Miško“, „I tata bi, sine“, „Kome se žuri, nek' ide peške!“ i drugih koje se jasno prepoznaju. Likovni aspekt ostvaren je minimalistički – i u koloritu predstave odnosno u bojanju i patiniranju dekora i kostima, te u postavu rasvjete, što je još jedna od poveznica s filmom. Šijan, snimajući film, nije koristio umjetnu rasvjetu tako da film ostavlja dojam starih fotografija, kao da je toniran sepijom. Tonaliteti svjetla Zurovčeve predstave gotovo su monokromni uz tek povremene kolorističkih akcente u pojedinim scenama.

Interpretirajući muziku koju je pisao za film, Vojislav Voki Kostić napravio je potpuno novo, koherentno djelo kojim čvrsto podcrtava sva emocionalna stanja protagonista „ali i sa samoironijom punom neke neobične blagosti koja niti glorifikuje niti osuđuje sopstveni mentalitet“<sup>88</sup>. Nevjerojatan je podatak da su svi efekti, a ima ih zaista mnogo na snimci, dobiveni neuobičajenim sredstvima poput boca raznih veličina, izdubljenih panjeva, klepetala, kamenih kocaka i raznih drugih pomagala i da se nikakva elektronička pomagala nisu koristila tijekom snimanja i postprodukcije. U nastajanju glazbe sudjelovali su mnogi vokalni i instrumentalni izvođači, a emotivno izvedenim solima u brojevima *Anđeli* i *Brižna noć kraj puta* pridružio se i gitaristički virtuoz Vlatko Stefanovski.

Srpski kompozitor Enriko Josif u *Zapovesti Vojislavu Kostiću* napisao je: „Vojislav Kostić ima čudesan dar da raznorazne i raznorodne situacije scenske, epskog, lirskog dramskog zbivanja, zabavnost sviju vrsta svojim tonskim prinosom osrži, usrži, izvaja, ukleše u sećanje tonsko, gotovo vajarskom rukom pravog majstora umjetničkog dleta.“<sup>89</sup>

Baletna predstava *Ko to tamo peva* napravljena je u svakom smislu minimalnim sredstvima. Scenografija se sastoji od pet elemenata, od kojih su dva – drveni sklopivi praktikabli 200 x 100 x 100 cm (D x Š x V) i propadalište – dio standardne tehničke kazališne opreme Narodnog pozorišta u Beogradu, a korišteni su na specifičan način, postavljeni u standardnu crnu kazališnu kutiju. Zanimljiv je i podatak da se tijekom izvedbe ne koriste nikakvi rekviziti.

Kostić – Zurovčeva baletna predstava *Ko to tamo peva* postala je veliki hit već u večeri izvođenja svjetske praizvedbe 22. 12. 2004. godine. Predstava je tijekom godina gostovala u svim većim gradovima Srbije: Somboru, Novom Sadu, Rumi, Šabcu, Obrenovcu, Pančevu, Smederevu, Požarevcu, Valjevu, Lazarevcu, Arandelovcu, Negotinu, Gornjem Milanovcu, Kragujevcu, Čačku, Užicu, Kruševcu, Leskovcu, Nišu i Pirotu; zatim gradovima u regiji: Skoplju (Makedonija), Budvi i Tivtu (Crna Gora), Banja Luci i Sarajevu (Bosna i Hercegovina); te u svijetu: Kairu i Aleksandriji (Egipat), Rimu (Italija), Otavi i Torontu (Kanada), Bogoti (Kolumbija) i Temišvaru (Rumunjska). Svečanom predstavom 29. 4. 2022. obilježena je dvjestota izvedba, što je ravno čudu budući da se radi o suvremenom baletnom djelu. Tri dana poslije svjetske premijere, Peter Volk bilježi u beogradskoj *Politici*:

---

<sup>88</sup> Ćirilov, Jovan, „Ko to tamo pleše“, Blic, Beograd, 2004., str. 12

<sup>89</sup> Josif, Enriko, „Zapovest Vojislavu Kostiću“, tekst u knjižici nosača zvuka, RTS-PGP, Beograd, 2005., str. 9

„Sasvim je stoga izvesno, da je ovaj balet značajno umetničko delo, da poseduje samosvojnost, moderno je u ritmu i tonu, potpuno doživljeno u autentičnoj formi, bez pristrasnosti, klasično shvaćenog i doživljenog zvuka i vrednost koja će imati svoje trajanje (...) Za Narodno pozorište nesumnjiv i značajan uspeh, a za nas u gledalištu istinsko uzbuđenje. I značajan događaj.“<sup>90</sup>

### **3.1.1 Vojislav Voki Kostić: *Ko to tamo peva* – koreografski scenoslijed**

#### **1. scena: Quasi uvertira – Anđeo**

Kao dodatni element, nevezan za film, Zurovac uvodi lik Anđela s kojim počinje i završava predstava. Anđeo je predstavi dodijeljen kao duhovno biće, metafizički predstavnik vječnosti, zaštitnik, pomoćnik te prijevoznik mrtvih duša u stanje nepostojanja.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Nakon dvadesetak sekundi uvertire diže se zastor i kratko zatim iz prve kulise na pozornicu ulazi Anđeo i prelazi je s lijeve na desnu stranu. U potpunom mraku, na polovici zaokretne pozornice usmjerene prema stražnjoj pozornici, na klupama postavljenima kako bi sugerirale interijer autobusa, svoj nastup čekaju plesači/putnici.

#### **2. scena: Dolazak autobusa**

Prvi susret s neobičnim putnicima koji iz blatnjave, ruralne unutrašnjosti Srbije putuju za Beograd autobusom firme Krstić i sin. Tu su, uz konduktera i njegova sina Miška, budući pjevač lake glazbe zabrinut za svoj glas, jedan fini gospodin iz srednje klase, umišljeni plućni bolesnik, smušeni lovac, stari seljak, solunski borac i Baba/Smrt, koja, kao i u filmu, nema nikakav redateljski ili koreografski tretman već samo zagonetno sjedi. Koreografskim postupcima upoznajemo karaktere ovih tragikomičnih i potpuno nespojivih likova različitog društvenog statusa i mentaliteta, uglavnom gubitnika, koji će se suočiti s cijelim nizom problema tijekom putovanja.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Istovremeno s izlaskom Anđela, zaokretnom pozornicom u prednji plan pozornice stiže ranije postavljena formacija koja sugerira atmosferu interijera

---

<sup>90</sup> Volk, Petar, „Od iluzije do tuge“, Politika, Beograd, 25. 12. 2004., str. 17

autobusa s putnicima. Plesači/putnici plešu između klupa i ne napuštaju gabarite unutrašnjih dimenzija zamišljenog autobusa.

### **3. scena: Za Beograd**

U autobusu je veselo, plesači samo prividno improvizirajući razuzdano plešu i pjevaju refren iz uvodne pjesme filma *Za Beograd* Kostića i Kovačevića: „Da sve ovo samo snevam / Da sve ovo samo snevam / Joj, joj, joj, joj“, dok je ostatak pjesme u instrumentalnoj verziji.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Mjesto radnje je interijer autobusa na prednjoj poziciji, u kojem putnici pjevaju i plešu.

### **4. scena: Radost luđaka**

Koreografija opisuje želju Miška, zaostalog sina konduktera Krstića, da obiđe zoološki vrt kad stignu u Beograd i njegovu predodžbu tog vrta s raznim životinjama koje nikada nije vidio.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Na pozornici je i dalje postavljena osnovna scena interijera autobusa, jedino je Miško vani, na prosceniju, i pleše svoj solo.

### **5. scena: Vojska prolazi strojevim korakom**

Putnici sakriveni iza klupa promatraju prelazak vojske preko mosta još ne sluteći da će se rat iz Europe samo dan poslije preliti na Srbiju fašističkim zračnim napadom na Beograd.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Zaokretna pozornica ponovo rotira interijer autobusa u poziciju prema stražnjoj pozornici. Otvara se drugi plan, koji publici otkriva most postavljen između zidova stražnje pozornice preko kojeg, slijeva nadesno, strojevim korakom prelazi vojska, dok grupa putnika, u polumraku, sakrivena iza klupa, iz neposredne blizine promatra taj prizor. Putnici, potreseni viđenim, vraćaju se u autobus i zaokretnom pozornicom kreću dalje.

### **6. scena: Autobus – Ulazak Mlade i Mladoženje**

Na jednoj od stanica u autobus ulazi netom vjenčani par namjeravajući otputovati mladenkinjoj sestri u Beograd. Mlada odmah zapne za oko Pjevaču i on upotrebljava sav svoj šarm ne bi li je zaveo. „Kako je krenuo, nagaziće mladu!“ čuveni je refren iz filma.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** U prvom planu sjede putnici na klupama formiranim za interijer autobusa, a u drugom vidimo Mladoženju i Mladu, koji jako usporenim pokretima u mjestu sugeriraju trčanje za autobusom. Element na početku stražnje pozornice koji je u 5.



sceni označen kao most, u ovoj sceni osvjetljen je na način da sugerira trag ceste u perspektivi.

### **7. scena: Dvoje mladih**

Poetična scena u kojoj Mladoženja i Mlada potpuno sami na sceni prelaze s jedne strane na drugu polaganim koracima, kao da se približavaju oltaru ispred kojeg će dati zavjete.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Mladenci koračaju preko pozornice do oznake koja im je uputa da je veo prekrrio propadalište. Kada prijeđu markirano mjesto Mlada se zaustavlja u čučnju i istovremeno s podizanjem propadališta ona skida veo sa glave i ustaje. Propadalište podiže sa sobom rašireni mladenkin veo i ta dva elementa stapaju se u novi element – svadbeni stol.

### **8. scena: Svadba**

Svadba je, kao i scena Dvoje mladih, Zurovčeva interpolacija u Kovačevićev sinopsis i koreografski je vezana na prethodnu. Tu scenu, koja uključuje najveći broj plesača, Jovan Ćirilov komentirao je sljedećim riječima: „U životu mi je nepodnošljivo truckati se u krtijama koje su nekada bile autobusi i prisustvovati svadbama i sahranama koje okončavaju pijančenjem znojave mase. Ali čarobnom rukom koreografa-redatelja ta sirova građa postala je poetična metafora tegobnog Balkanskog živovanja od Stambola, preko Krapine i Šapca, do Trgu Mureša. Nije izostalo ništa od dobro znanog bodilengvidža balkanskog mentaliteta: muški trbušni ples, dert, nodgornjavanje, pesničenje, pa čak i pokazivanje 'bosanskog grba'.“<sup>91</sup>

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Na pozornicu istrčava veliki broj plesača koji Zurovčevom koreografijom oslikavaju atmosferu prave balkanske svadbe. Akteri u sklopu koreografije postavljaju klupe iz autobusa iza stola i bočno s obje strane.

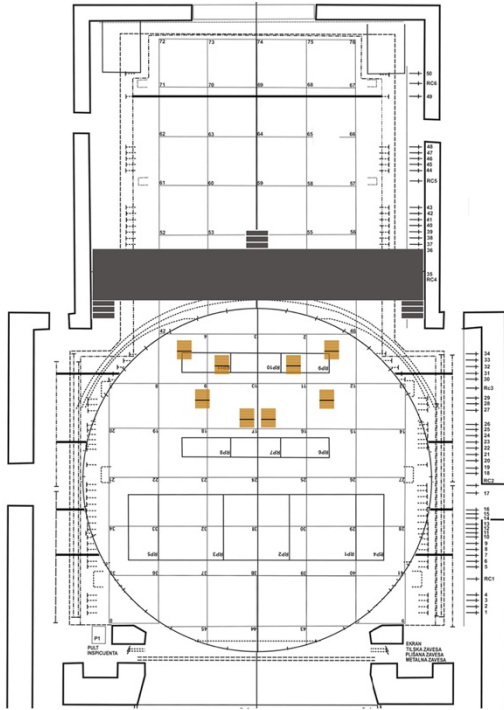
### **9. scena: Dvoje mladih – Pjevač i Mlada**

Pjevač dobiva priliku plesati s Mladom i taj je trenutak koreografski oblikovan i režiran kao senzualni ljubavni duet. Zadubljen u još nejasne osjećaje, plesni par ne primjećuje profilnim reflektorom osvjetljen i kadriran lik Mladoženje, koji kao dio zamrznute slike svatova u drugom planu, stojeći na stolu, usporenim pokretima i izražajnom mimikom pokazuje svoj očaj shvativši što mu se pred očima događa.

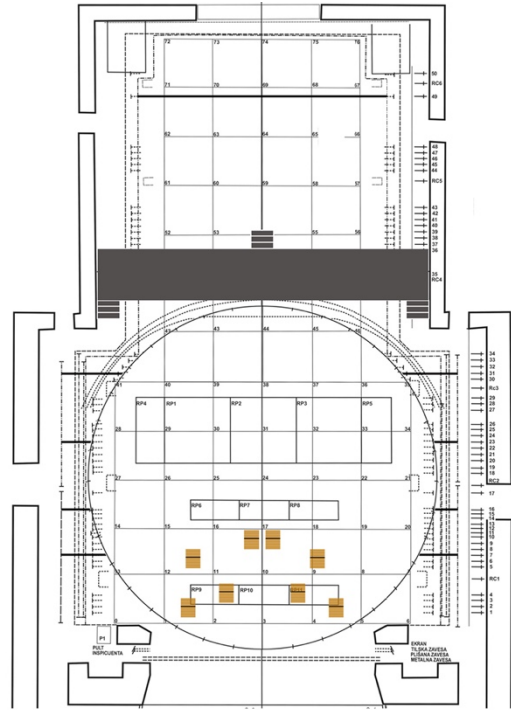
---

<sup>91</sup> Ćirilov, Jovan, „Ko to tamo pleše“, Blic, Beograd, 2004., str. 12

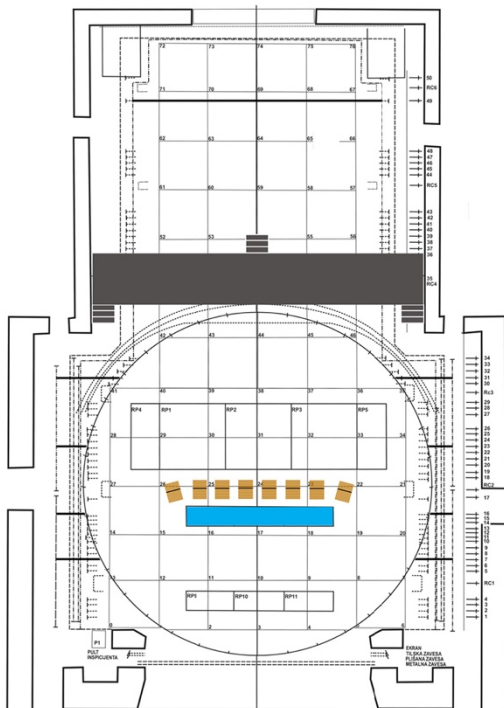
**Tehnički zahtjevi na pozornici:** U prvom planu plešu Pjevač i Mlada, a u drugom je zamrznuta slika svatova na i oko svadbenog stola. Tijekom izv ođenja dueta svjetlosnom pratnjom tretiran je samo Pjevač.



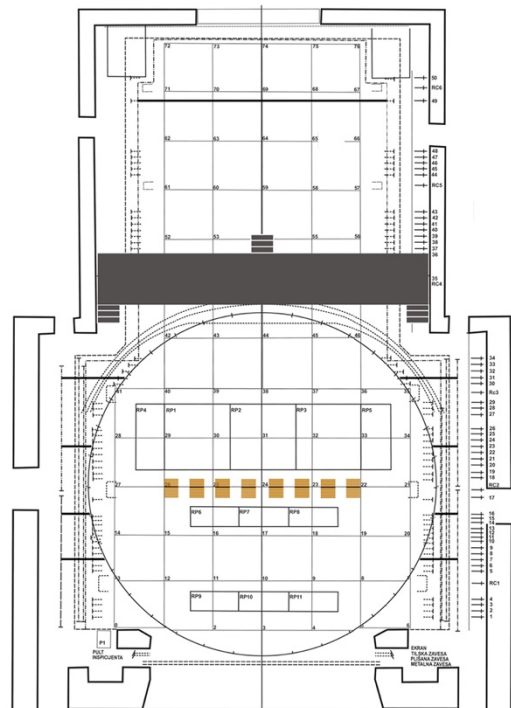
**1. scena:** Quasi uvertira – Anđeo



**2. scena:** Dolazak autobusa



**8. scena:** Svadba



**10. scena:** Suluda vožnja

**LEGENDA**  
■ Klupe  
■ Stol  
■ Most

**Slika 29.** Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva* – tlocrti

### **10. scena: Suluda vožnja – „Moj Miško je genije za vožnju“**

Miško vozi putnike zavezanih očiju nakon što je jedan od putnika izrazio sumnju u riječi Miškova oca konduktera i vlasnika autobusa.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Plesači/putnici postavljaju klupe na u liniju na sredini pozornice. Veći dio koreografije izvodi se u sjedećem položaju na klupama, a jednim dijelom u prednjem dijelu pozornice.

### **11. scena: Pogreb**

Dok čekaju da stari Krstić popravi autobus, putnici spletom okolnosti završavaju na sahrani nepoznatog čovjeka. Još jedna velika ansambl scena koja pantomimom i gestama, više nego plesom, sugerira žal za umrlim. U povorci se pojavljuje i Baba/Smrt.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Klupe su na poziciji kao i u prethodnoj sceni. Pogrebna povorka zaustavlja se ispred klupa i cijeli je prizor fokusiran na smještaj klupa u prostoru i područje neposredno uz njih. Kako koji ožalošćeni drži govor nad grobom, penje se na klupu i tom igrom dobiva se cijeli niz različitih kompozicija.

### **12. scena: Ptičica – „I tata bi, sine“**

Antologijska replika i scena iz filma. Znatiželjna grupa iz autobusa sakrivena promatra Mladoženju i Mladu isprepletene u trenutku strasti.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Klupe opet predstavljaju interijer autobusa, ali su zaokretnom pozornicom okrenute prema stražnjoj pozornici. U drugom planu, na praktikablu koji sad djeluje kao humak, vidimo prestrašene, na djelu uhvaćene statične likove Mladoženje i Mlade, koji dijelovima skinute odjeće pokrivaju intimna mjesta, dok im iznad glava u krug leti s nadstropnja spuštenu mehanička grlica. U prvom planu leđima okrenuta prema publici je grupa putnika, zatečena, ali i zadovoljna onim što vidi. Od malobrojnih vizualnih citata iz filma, ova je scena najdoslovnija kada se promatra reakcija na djelu zatečenih ljubavnika i zgranutost ili odobravanje promatrača-suputnika, koji iz potaje promatraju prizor.

### **13. scena: Anđeo – Prolaz k onostranom**

Smrt/Baba vodi Anđela, koji kolicima prevozi palog ratnika.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Pozornica je prazna. Ovaj put zdesna nalijevo, u svom svjetlu, polagano prolazi Anđeo uz prisutnost Babe/Smrti.

#### **14. scena: Autobus**

Nakon što lovac tijekom putovanja slučajno ispali hitac, putnici ga izbacuju iz autobusa.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Plesači vraćaju klupe u početnu poziciju autobusnog interijera na prednji dio pozornice. Nakon izbacivanja lovca zaokretna pozornica ponovo se rotira i odvozi autobus prema stražnjem dijelu pozornice.

#### **15. scena: Vojska**

Vojska strojevim korakom ponovo prelazi preko mosta, ovaj puta zdesna nalijevo.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Tehnički je prizor postavljen doslovno jednako kao u sceni 5.

#### **16. scena: Kolo**

Putnici se hvataju u kolo kako bi suzbili strah koji ih je prožeo gledajući kolonu vojnika, a povremeno se, kao solist izvan ili unutar kola, uključuje i Mlada. Kolo je svojevrsni hommage Staše Zurovca srpskom tradicionalnom plesu, koji kao dio nacionalnog identiteta bolje od bilo čega drugog ispoljava mentalitet ljudi i izvor je kolektivne pozitivne energije i zanos.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Klupe su povučene u liniju prema stražnjoj pozornici i kolo se pleše na centru zaokretne pozornice.

#### **17. scena: Tango duet – *Bele ruže* – Pjevač i Mlada**

Pjevač i Mlada opet se nalaze daleko od očiju suputnika. Ležeći jedno uz drugo, on joj nježno pjeva pjesmu *Bele ruže, nežne ruže*, nakon čega koreograf razvija tu sliku u strastveni tango. Scena *Tango duet* također nema poveznicu s filmom, nego je kreirana za balet.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Tehnički je prizor postavljen doslovno jednako kao u sceni 16.

#### **18. scena: Vojnička – Novačenje Miška**

Scena počinje ulaskom vojske strojevim korakom iz prve kulise. Vozač Miško biva prisilno unovačen usprkos protivljenju njegova oca. Usporenom, potresnom prizoru Miškova odlaska u rat dodatnu tjeskobnost daje poetična balada Vokija Kostića, koju na gitari virtuosno interpretira Vlatko Stefanovski. Miško odvozi vojsku na ratište, a putnici polako tonu u san čekajući da se autobus vrati po njih.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Na pozornici su klupe pozicionirane prema stražnjoj pozornici i složene na način interijera autobusa. U trenutku kad se zaokretna pozornica počinje sasvim lagano okretati, Miško zajedno s vojskom ulazi u autobus. Na suprotnu, praznu stranu zaokretne pozornice ulazi grupa putnika koja odaje počast vojsci. Cijeli prizor rastanka odvija se u istom prostoru uz konstantnu rotaciju zaokretne pozornice.

#### **19. scena: Poslednji autobus – Brižna noć kraj puta**

Putnici se bude i utrčavaju u autobus, koji je vojska u međuvremenu vratila. Konačno se smirivši, udubljuju se u vlastite misli ne sluteći da ih stari kondukter vozi prema katastrofi.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Na prednjem dijelu pozornice postavljene su klupe formirane kao interijer autobusa. U jednom trenutku ponovo se pokreće zaokretna pozornica, istovremeno s promjenom svjetla koje prelazi prema drugom planu otkrivajući most i prolaz nacističkog oficira. Za to vrijeme autobus je prešao na stražnji dio pozornice nastavljajući putovanje.

#### **20. scena: Bomba-Andeo**

Nadomak Beograda avionska bomba pada pokraj autobusa i svi pogibaju. Pojavljuje se Andeo sa svojim kolicima i prelazi u svojem miru preko scene, obavljajući svoju zadaću prijevoza mrtvih duša k onostranom.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Putnici sjede na svojim mjestima u stražnjem dijelu pozornice, čuje se prasak bombe i pali se reflektor iz dna hinterbine koji zasljepljuje publiku. Nakon toga Andeo, kao i na početku priče, prelazi preko pozornice, a u pozadini se vidi razoren autobus s poginulima.

### 3.1.2 Vojislav Voki Kostić: *Ko to tamo peva* – elementi scenografije

#### 3.1.2.1 Anđeoska kola

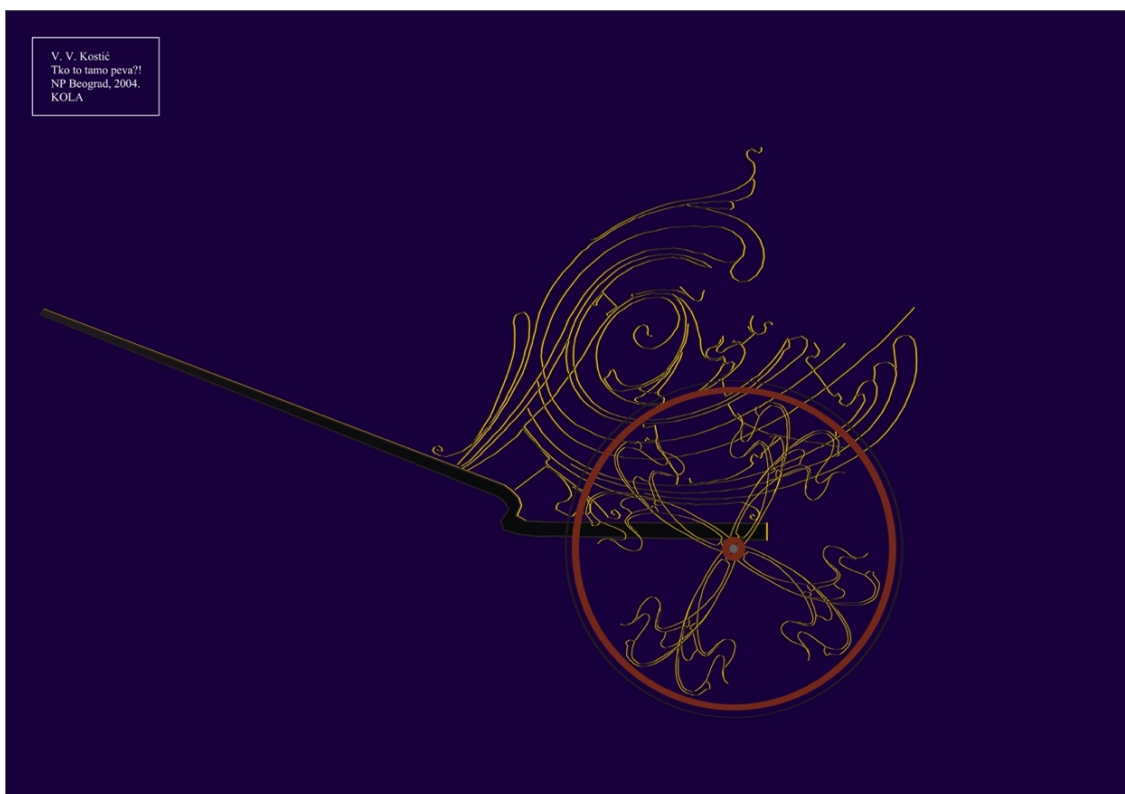


Slika 30. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, Anđeo. Fotografija: Srđan Mihić.

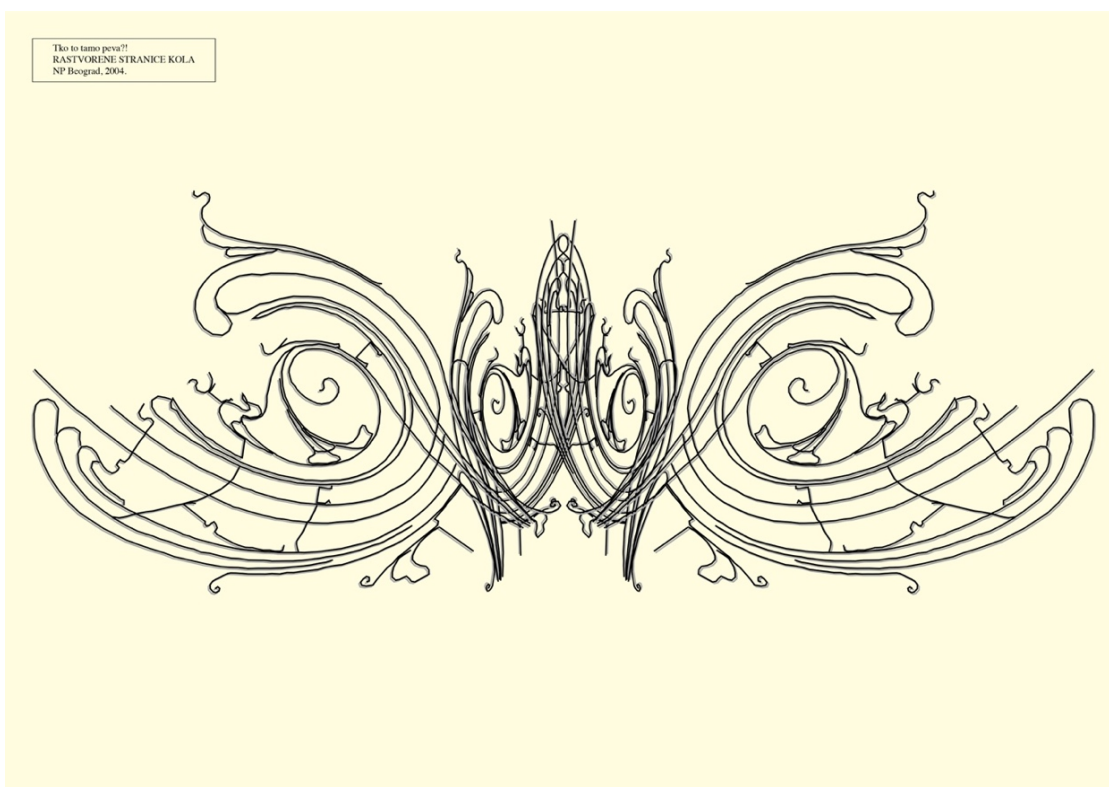
Mističnim pojavljivanjem mladolikog Anđela, tog duhovnog, čistog stvorenja omotanog tek trakama uske svijetle tkanine, i njegovim polaganim prelaskom kroz duboku tamu pozornice dok ga prati jedino lateralni, jedva primjetni trag plavog svjetla, započinje jednosmjerno putovanje grupe nesretnika prema onostranom. Kolima koja su oduvijek i zauvijek iza njega, Anđeo, poput Harona barkom preko Stiksa, prevozi grešne duše ili ljude koji će uskoro umrijeti preko granice koja dijeli zemlju od svijeta mrtvih. Kola koja se prema vedskoj predaji, „javljaju kao vozilo duše u traganju; ona tu dušu nose za trajanja jedne inkarnacije“<sup>92</sup> zamišljena su kao element onostranog i u kontrapunktu su sa svim ostalim elementima dekora. Obojena u osnovi bordo bojom koju ističe nanos srebrnog glitera, kola su majstorski bravarski rad izrađen u radionici Narodnog pozorišta u Beogradu. Oblikovanje kola – koja postaju simbolom sama po sebi, označavajući tugu ali i nešto poetično i lijepo –

<sup>92</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1994., str. 265

strukturirano je u apstraktnom, s time da se likovni elementi naslućuju, ali se ne mogu prepoznati pa ih je najtočnije definirati kao instalaciju elementa začudnosti.



Slika 31. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, skica za anđeoska kola.



Slika 32. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, skica za stranice anđeoskih kola.

Likovno oblikovanje stranica kola bazira se na ornamentici Art Nouveaua, likovnog stila na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, odnosno na impresiji izazvanoj načinom tretiranja isprepletene, raspuštene ženske kose u nekim djelima češkog slikara Alphonsea Muche (1860. – 1939.), jednog od najvažnijih predstavnika tog smjera u likovnoj umjetnosti. Američki likovni kritičar i kustos Christian Brinton ocjenjujući umjetnost Alphonsea Muche izjavljuje: „Njegova umjetnost je raskošna umjetnost, cvjetna, astralna, ženstvena; s nježnom nonšalancijom odražava fluidnu ljepotu oblika i nježno prikrivene tajne duše.“<sup>93</sup> Ideja pri promišljanju estetike kola bila je dugim, zavojitim, naoko beskrajnim kretanjem linija koje na neki način tvore i labirint uspostaviti odnos između ograničenosti ljudskog života i beskonačnosti, što je u skladu sa zadaćom bestjelesnog utjelovljenja lika Anđela u predstavi.



**Slika 33.** Alphonse Mucha, *Job*, 1900., litografija. Fotografija: Mucha Trust. Izvor: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/dec/31/alphonse-mucha-job-poster>, preuzeto 11. 4. 2022.

<sup>93</sup> Brinton, Christian, uvodni tekst u katalogu izložbe Hrbková, Šárka, *Historical Paintings of the Slavic Nations by Alfons Mucha*, The Brooklyn Museum, New York, 1921., str. 11



### 3.1.2.2 Autobus



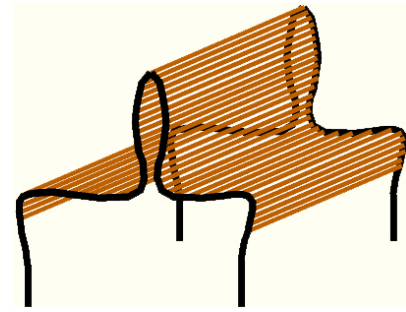
Slika 34. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, scena u autobusu. Fotografija: Srđan Mihić.

„Autobus simbolizira prisilni dodir s društvom u svakom osobnom razvoju.“<sup>94</sup> Temeljni i jedini asocijativni element koji sugerira da se radnja većinom događa u autobusu i oko njega jesu stilizirane i plesačima prilagođene klupe autobusa iz četrdesetih godina prošlog stoljeća. Formacija klupa na početku predstave daje publici jasan dojam unutrašnjosti autobusa pa taj označeni prostor – koji se često i brzo mijenja, širi ili sužava stvarajući različite prostore – ostaje znakom unutrašnjosti jer grupa stalno putuje. Bez obzira na to što nije sve vrijeme ilustrativan, kao znak autobusa ostaje stalno prisutan. Klupe tijekom predstave pomiču sami plesači ili se slike mijenjaju rotiranjem zaokretne pozornice na kojoj su postavljene. Stilizirani element razlikuje se od izvornog po tome što su sjedišta napravljena s obje strane klupe, kao primjerice u lokalnim vlakovima tog vremena, s tom razlikom da je jedna strana sjedišta kraća kako bi oko klupe bilo više mjesta za ples. Kostur klupe izrađen je od savijenog aluminija, a bukove letvice kojima su klupe obložene patinirane su kako bi izgledale staro i otrcano.

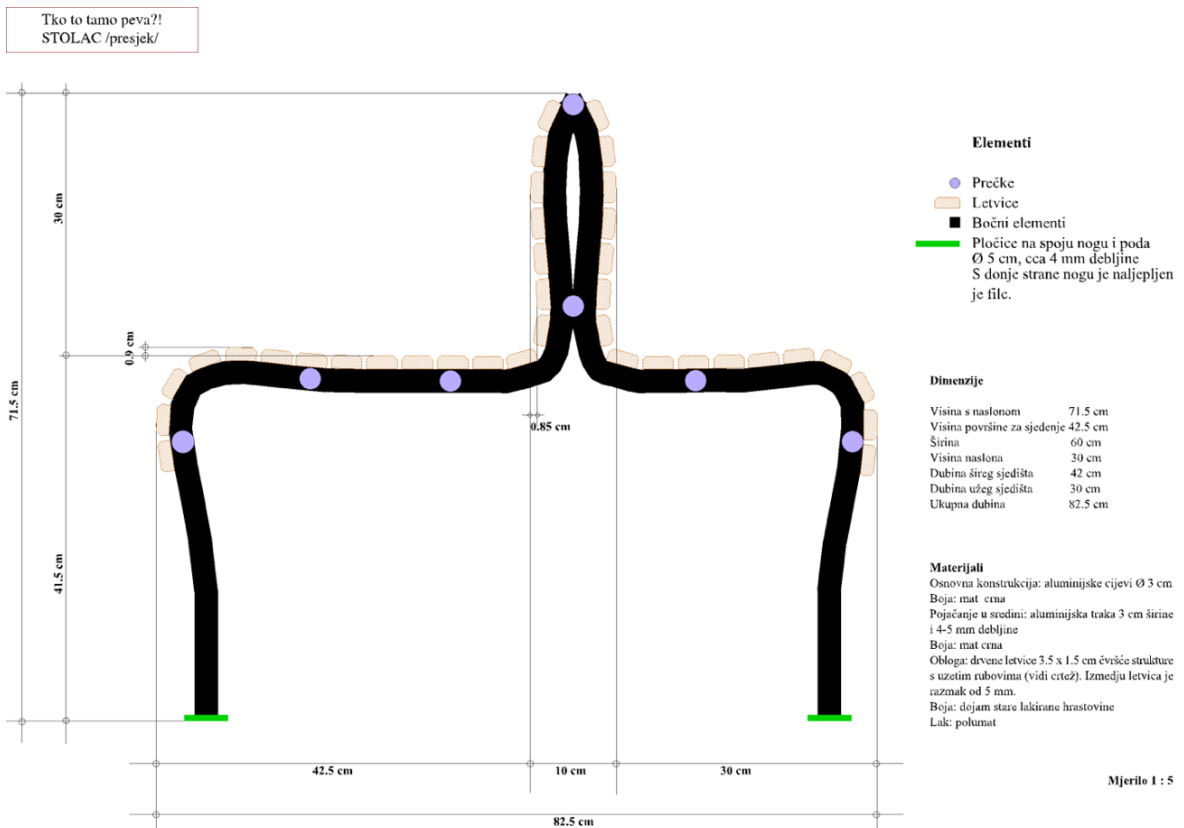
<sup>94</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1994., str. 27



**Slika 35.** Unutrašnjost autobusa koji je Slobodan Šijan koristio za snimanje filma *Ko to tamo peva*. Izvor: <http://static.lupiga.com/hiperlink/novi-zivot-cuvene-olupine-jadran-film-restaurira-legendarni-autobus-iz-filma-ko-to-tamo-peva>, preuzeto 31. 3. 2022.



**Slika 36.** Idejno rješenje klupe.



**Slika 37.** Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, razrađeni presjek sjedišta.

### 3.1.2.3 Dvoje mladih – Svadba

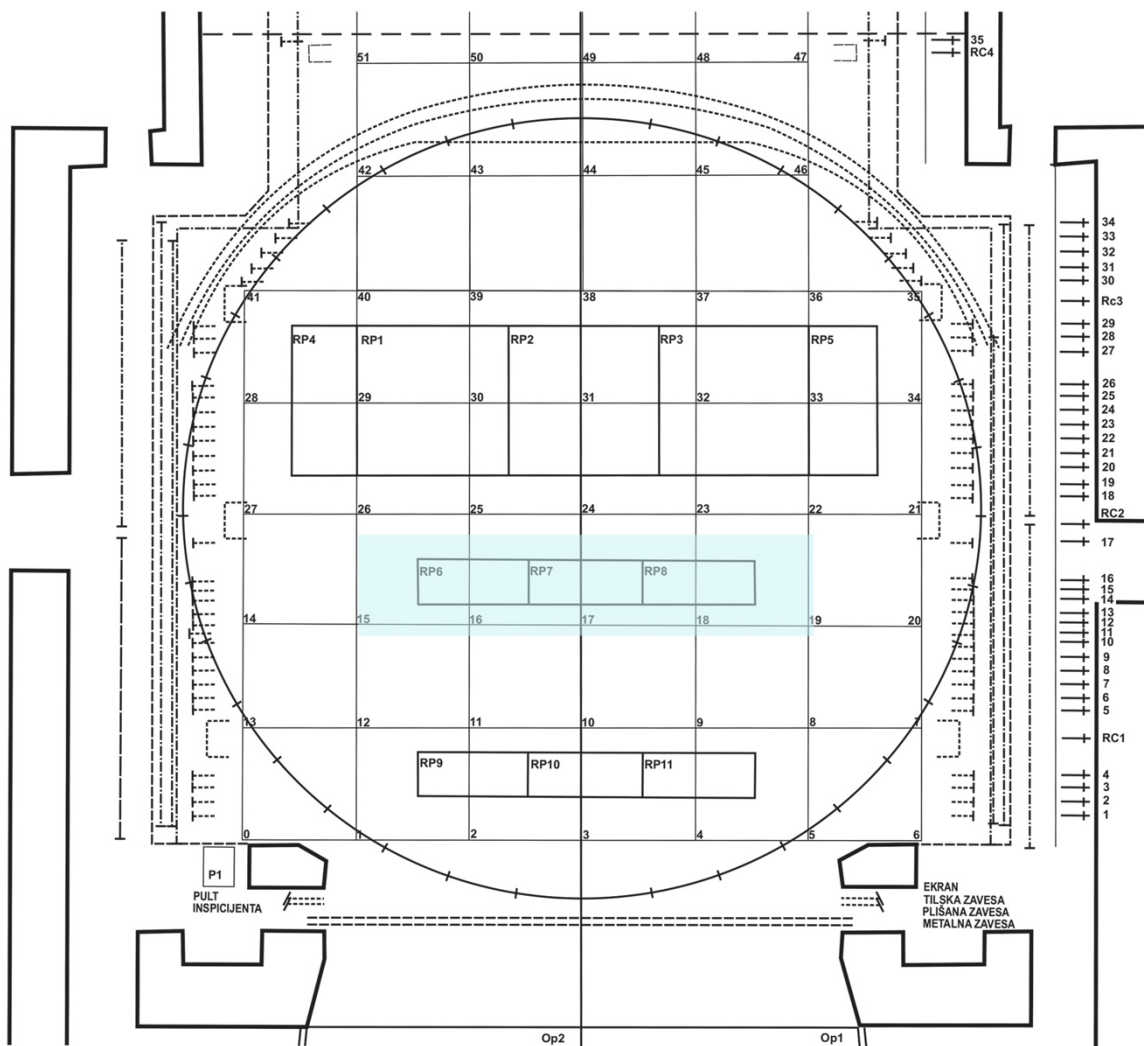


**Slika 38.** Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, upravo vjenčani. Fotografija: Srđan Mihić.

Ulazak netom vjenčanog para i prelazak preko pozornice nije samo artikuliranje čina vjenčanja ili jednostavno ilustriranje događaja, nego je i tranzicija između dviju scena u kojoj se jednostavnim „trikom“ Mladin veo transformira u stolnjak svadbenog stola. Osim što je oznaka čistoće i nevinosti, veo je i znamen skrušenosti i poštovanja Svevišnjeg. Stavljanjem vela zamućuje se vid Mlade, a u trenutku njegova skidanja ona dobiva veliko svjetlo, jasnu sliku, spoznaju i posvećenje. Iako transmutacijom vela u stolnjak veo mijenja svoje simboličko značenje i pretvara se u asocijativni element svadbene trpeze, ta dva elementa i dalje ostaju simbolički povezana jer je upravo stolnjak nezamjenjiv dio miraza mlade. Postoji predaja koja nalaže da se nakon svečanosti mrvicama sa svadbenog stolnjaka pospe vjenčani par kako bi njihov brak bio sretan i plodonosan.

Prelaskom mladenaca preko pozornice na podu iza Mlade, uz asistenciju osobe nevidljive publici, na točno određenoj i označenoj poziciji ostaje ležati veo koji, usklađen s pozicijom propadališta i njegovim podizanjem, strukturira taj element u stol prekriven

velom/stolnjakom. Tako označen, on aktivira našu predodžbu o stolu često korištenom u likovnim prikazima Posljednje večere te otvara novi prostor za igru.



**Slika 39.** Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, veo ostavljen na podu prije podizanja elementa koji postaje stol.



**Slika 40.** Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, svadba. Fotografija: Srdan Mihić.

Stol je sada znak, ali uz sveprisutne klupe i likove na njima i oko njih, on također ujedinjuje i scenski element kretanja. Slike režirane na stolu, osim bolje vidljivosti i davanja posebnog značaja pojedinim sekvencama, otvorile su mogućnost komponiranja različitih plesnih formacija te otvorile novu dimenziju za ples, koji je do tog trenutka koreografiran isključivo parterno. Budući da neke kazališne pozornice nisu opremljene tehnologijom potrebnom za takav efekt, za gostovanja je konstruiran poseban stol u dva dijela istih dimenzija, uz prilagođenu koreografiju.

### 3.1.2.4 Vojska



Slika 41. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, prolaz vojske. Fotografija: Srđan Mihić.

Most je povezujuća građevina koja omogućava da se prijeđe preko nekog otvorenog prostora. Osim te primarne uloge, njegova važnija uloga je spajanje ljudi razdvojenih prirodnim ili umjetno napravljenim preprekama. Uz fizički vidljive mosne konstrukcije postoje i one nevidljive koje spajaju ljude, generacije i vremena. Mostovi odražavaju i čovjekovu pobjedu pred zaprekama koje je postavila priroda. „Mostovi simbolički predstavljaju put između zemaljskog i nebeskog kraljevstva te prijelaz iz jednog oblika postojanja u drugi.“<sup>95</sup>

Prolaskom stupajuće vojske preko mosta sastavljenog od standardnih kazališnih praktikabala, postavljenih na samom početku stražnje pozornice (Hinterbühne), otvara se novi plan pomoću do tog trenutka skrivene konstrukcije. Zajedno s prednjim planom, kojim je gledatelj zaokupljen od početka predstave, nova konstrukcija po vertikali tvori dva plana i slijedom toga nastaje kadrirana slika koja u predstavi stvara dubinski kadar. On je uvijek simboličan jer je u drugoj boji i, iz odnosa grupe iz autobusa koja gleda iz realiteta, postaje simbolična slika koju percipiramo. Ta snažna scena, izvanredno podržana samo zvukovima

<sup>95</sup> *Znakovi i simboli, slikovni vodič kroz njihovo podrijetlo i značenje*, Profil, Zagreb, 2010., str. 226

strojeva koraka, na samoj je granici realnosti i kazališnog postupka pa je teško ne pitati se radi li se uopće o dva različita svijeta. Poetika tog prizora može se osjetiti u stihovima pjesme Vladimira Čerkeza *Ne rušite mostove*,<sup>96</sup> koji su mi bili dodatna inspiracija za stvaranje tog scenografskog rješenja:

*Ne ruši sve mostove, možda ćeš se vratiti  
Ostavi jedan most između srca i mene  
U samoći je lakše neshvaćeno shvatiti  
Mogle bi te nazad nagnati uspomene*

*Ne ruši sve mostove, možda ćeš se vratiti  
Nisi ptica, ni leptir što obalama leti  
Kad mostova nema uzalud je shvatiti  
Uzalud je čeznuti, uzalud je htjeti.*



**Slika 42.** Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, novačenje. Fotografija: Srđan Mihić.

Vojska u svojoj drugoj, ovaj put poetičnoj, potresnoj sceni ulazi na pozornicu iz bočne kulise i koreografijom na zaokretnoj pozornici opisuje stanja prisilno novačenih mladića, tužan i bolan rastanak s dosadašnjim životom, prijateljima, djevojkama ili ženama prije odlaska na ratište.

---

<sup>96</sup> Čerkez, Vladimir, *Stihovi*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1969., str. 85



**Slika 43.** Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, Anđeo – Put k onostranom. Fotografija: Srđan Mihić.

Jedva primjetan i koreografijom netretirani lik Babe, koji se tek povremeno pojavljuje personificirajući smrt, od samog početka prati grupu putnika najavljujući tragičan ishod putovanja i strahote rata koji je tek u začetku. „Smrt ne gleda ničije lice: / jednako se od nje tlače / siromaške kućarice i kraljevske tej polače; / ona upored meće i valja / stara i mlada, roba i kralja.“<sup>97</sup> Ne birajući i ne mareći koga uzima, Smrt kao vjeran Anđelov subesjednik kida sve sponje između duša i tijela palih ratnika te kao pratilac duša vodi Anđela s njegovim teretom k onostranom.

---

<sup>97</sup> Gundulić, Ivan, *Suze sina razmetnog, Drugi plač: Spoznanje*, Školska knjiga, Zagreb, 2019., str. 43



### 3.1.2.5 „I tata bi, sine“



Slika 44. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, „I tata bi, sine“. Fotografija: Srđan Mihić.

Ne pristavši na zavodničke nasrtaje Pjevača iz grupe putnika, Mlada se s jasnom željom orijentira na svog neiskusnog novopečenog muža i par ne uspijeva sačuvati svoje ljubavne strasti unutar bračne intime. Razgovor Pjevača i Mlade sve otkriva: „Nisi ti za ovo, dete, tebi treba muško, kao ja.“ A Mlada odgovara: „E, brale, kasno je. Otpievala sam ja svoje.“<sup>98</sup> Za razliku od filma, u kojem se antologijska erotska scena desila na travi, dok ju je grupa znatiželjnika, suputnika iz autobusa, promatrala iz šumarka, u baletnoj verziji događaj se mogao dogoditi samo u zadanoj kazališnoj crnoj kutiji. Stoga scenografska intervencija samo jednim elementom u obliku mehaničke grlice koja, spuštена u toj sceni s nadstropnja, leti u krug iznad glava mladih supružnika uhvaćenih in flagranti, sugerira eksterijer odnosno ambijent u prirodi. Grlice glase za najvjernije među monogamnim pticama i kao takve simboliziraju vječnu ljubav, što je kod netom vjenčanog para već u prvom koraku naišlo na prepreku.

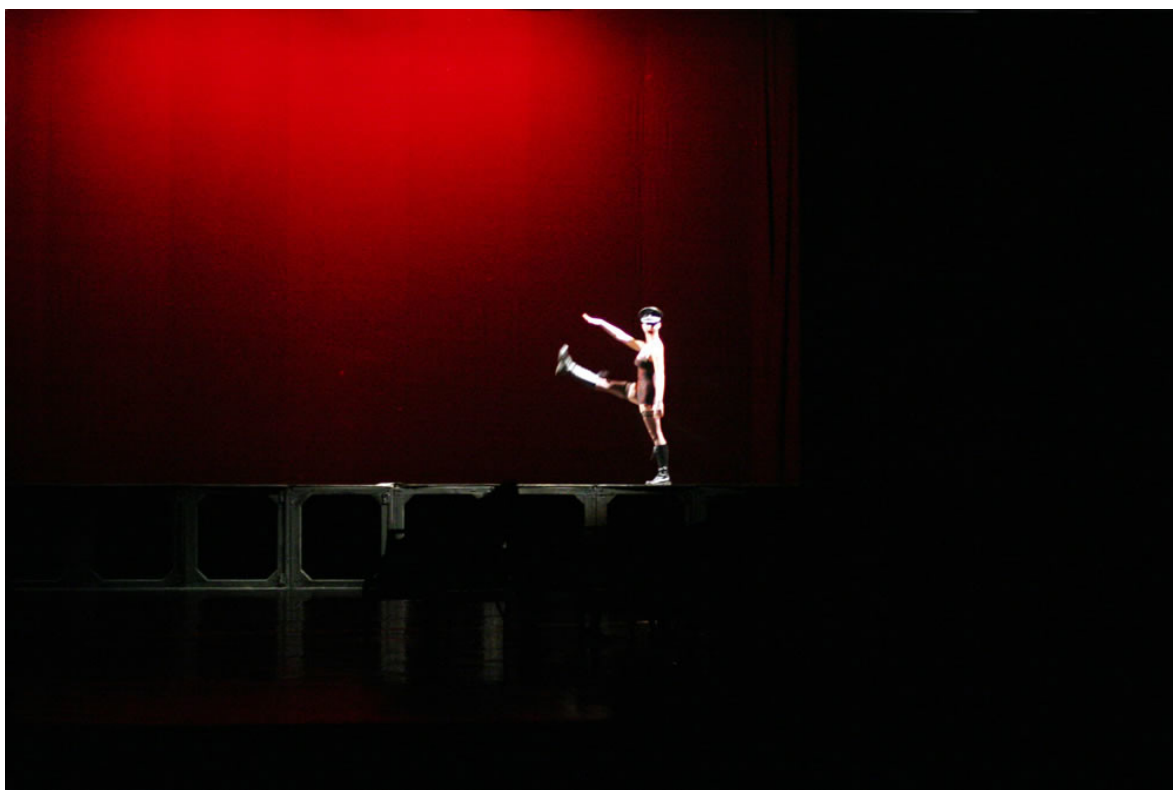
Slično kao kod prelaska vojske, scena je koncipirana u dva plana na način da je grupa voajera u polumraku skrivena iza autobusnih klupa i leđima okrenuta publici, dok ljubavni par – obasjan svjetlom koje upotrebom više bijelih reflektora daje dojam realizma, kao u eksterijeru – srameći se i prikrivajući golotinju stoji u drugom planu. Praktikabli, koji su u sceni prelaska vojske označeni kao most, uz promjenu svjetla postaju dijelom pastoralnog prostora.

Scena bez koje je danas nemoguće zamisliti film nije postojala u izvornom Kovačevićevu scenariju. Dodana je tek naknadno, ciljano, kada se pretpostavilo da će se bez ljubavne scene smanjiti krug zainteresirane publike. Baletna verzija Staše Zurovca spomenutu zamrznutu erotsku scenu Mladoženje i Mlade još i nadograđuje propitivanjem emotivnog, nerealiziranog odnosa Pjevača i Mlade opisujući ga koreografijama dvaju velikih dueta.

---

<sup>98</sup> Jorgovanović, Ljilja, „Erotika u jugoslovenskom filmu“. Izvor: <https://www.6yka.com/novosti/erotika-u-jugoslovenskom-filmu>, preuzeto 11. 4. 2022.

### 3.1.2.6 Bomba – Anđeo



Slika 45. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, fašizam. Fotografija: Srđan Mihić.

Kao oznaka povijesnog konteksta i najava tragičnog kraja grupe putnika, u posljednjoj slici baleta u stražnjem kadru pojavljuje se personifikacija fašizma u liku mlade žene koja stupa preko mosta u negližeu s vojničkim čizmama, oficirskom kapom i uzdignutom rukom. Taj prizor trenutačno pobuđuje asocijaciju na film *Cabaret* Boba Fosseja i vrhunsko glumačko ostvarenje Joela Greya, koji u ulozi ceremonijal majstora grotesknim smijehom označava izopačenost koja je nasilu preuzela dekadentnu Njemačku, upozoravajući pritom kako neodlučnost u obrani društvenih normi dovodi do gubitka slobode i prava pojedinca. Putnici, ne znajući za opasnost, putuju na zaokretnoj pozornici i stižu gotovo do cilja, kada se uz detonaciju bombe pale dva velika reflektora snage 2 x 5 kW smještena ispod konstrukcije mosta. Snažno svjetlo zasljepljuje publiku, koja uspijeva razabrati jedino siluete zgrčenih tijela putnika na klupama u autobusu. Mrak. Anđeo.



Slika 46. Vojislav Voki Kostić, *Ko to tamo peva*, smrt. Fotografija: Branko Jovanović.

### 3.2 Maja Hrgović: *Puž*

Režija: Staša Zurovac; skladatelj Marjan Nećak; scenografija: Žorž Draušnik;  
kostimografija: Bianka Adžić Ursulov; oblikovanje svjetla: Željka Fabijanić Šaravanja.  
Kazalište Mala scena, Zagreb; svjetska praiizvedba: 4. 2. 2016.

„Ovo je predstava o dječaku kojemu se nije žurilo, ali istina je da brzina i nije tako važna. Velike stvari u životu najbrže se rade polako. Ovo je predstava o dječaku čiji je svijet čaroban, raskošan i pun divnih, sporo dozrijevajućih plodova. Ovo je predstava o dječaku kojemu se nije žurilo.“

Maja Hrgović

Svoj prvi dramski tekst za djecu, *Puž*, novinarka i književnica Maja Hrgović napisala je na narudžbu kazališta Mala scena, u kojem je djelo i praiizvedeno. Gradeći tekst predstave, Hrgović tematizira različitosti u pristupu odrastanju sestre i brata. Nestrpljiva i energična sestra Nera želi što prije odrasti i ući u svijet odraslih, dok usporeni, pomalo melankolični brat Ivan uživa u začudnoj privlačnosti svakog detalja u svojoj neposrednoj okolini, tražeći u njima poveznicu s izmaštanim dječjim pričama i bajkama uz koje je odrastao i ne brinući se za stereotipnu percepciju svijeta koju donosi svijet odraslih. Na jednu takvu priču, o vještici koja živi u čarobnoj šumi i koja svojim moćima pomaže djeci da što prije odrastu, uhvatila se i Nera te tako oni zajedno kreću u avanturu putujući čarobnom šumom u potrazi za vještičinim dvorima. Ivan tijekom putovanja druguje s bićima koja prepoznaje iz svoje mašte, a Nera, koja nije imala strpljenja za polaganost svojega brata, kreće drugim, bržim putem, pritom izgubivši Ivana, te pronalazi vješticu koja ju zapošljava da joj radi sve što zatreba. Nakon kratkog vremena, iscrpljena od prevelike odgovornosti neprekidnog rada, Nera razočarana zaključuje da svijet odraslih nije ni približno onakvo mjesto kakvo je zamišljala.

Osim osnovnih uloga – Ivana, Nore i njihove majke – isti glumci igraju, spretno se presvlačeći, i uloge Svrake, Medvjeda i Vještice.

Polazna točka u profiliranju koncepcije izrade scenografije bila je odnos simbolike i praktične izvedbe osnovnog elementa scenografije, a razvijala se na ideji problematiziranja i tematiziranja suodnosa puževa spiralnog skrovišta i stubišta sa sadržajem priče.

Okamenjena puževa kućica koja štiti svog stanara, a istovremeno je i izvorište novih života, nepresušno je nadahnuće u vizualnim umjetnostima, znanosti i filozofiji. Simbolička obilježja puža i spirale pokazala su se više nego inspirativna: od, primjerice, tvrdnje da „spiralni oblik puževe kućice simbolizira čovjekov evolucijski put“<sup>99</sup>, preko definicije da je „spiralala (...) najstariji poznati simbol koji je korišten i odražava univerzalnu predstavu rasta i razvoja“<sup>100</sup> koji „pomaže u lakšem prihvatanju i savlađivanju turbulentnih promena koje nam se dešavaju u životu kao deo našeg razvoja“<sup>101</sup>, do tvrdnje da spirala „simbolizira i kretanje u neprekidnom trajanju“<sup>102</sup>. Isto tako, u procesu stvaranja ništa manje važna nije bila ni uzlazna simbolika stubišta, koje označava „napredovanje prema znanju“<sup>103</sup>, i „integrirano uzdizanje cijelog bića“<sup>104</sup>, a u slučaju konkretnog spiralnog oblika stepenica riječ je o zavojitom omotačem obavijenom području duhovnog značenja unutar kojeg ishodišna točka vertikalnog rasta može biti osobnost, sposobnost razmišljanja, razni oblici vještina ili ljubav. Bijela boja stepeništa pak simbolizira moralnu i duhovnu spoznaju. Broj stuba također nije slučajan odabir ili tehničko pitanje, nego je preuzet iz drevne egipatske simbolike i uspona duša uz devet stuba kako bi pristupili Ozirisovu prijestolju na putu prema vječnosti. Pritom, kako bi se prošlo dalje, srce mora biti „lakše od pera božice pravde Maat. A ono može biti lakše jedino ako je čisto i ispunjeno svjetlom koje je plod dobrih djela na zemlji.“<sup>105</sup>

Postavljeni zadatak bio je osmisliti i projektirati višenamjenski scenografski objekt, tlocrtno u formi puža, sastavljen od niza mobilnih geometrijskih, repetitivnih elemenata s potencijalom razgradnje i s jakom asocijacijom na izgled puža, kojima bi se u svojevrsnim zasebnim, evidentno režiranim scenskim slikama (promjene rade glumci) procesom transfiguracije, dekomponiranjem i prekomponiranjima, stvarale različite scenske situacije tj. stvarala dramaturgija prostora. Drugim riječima, vizualni, ali i dramaturški koncept temelji se na igri sa segmentima osnovne građevine tj. na njezinu restrukturiranju i prekodiranju, u kojem tek naznačene zavojite spiralne stepenice – koje nas svojom dramaturškom i dramatičnom sugestivnošću vabe i tjeraju da idemo prema nečemu višem i drugačijem i da nikad ne stižući nesvjesno kročimo dalje i samo dalje –tijekom cijele predstave u svijesti gledatelja ostaju u jakoj vezi s pojedinačnim rastavljenim elementima.

<sup>99</sup> Simbolika. Izvor: <https://nova-akropola.com/kulture-i-civilizacije/simbolizam/>, preuzeto 15. 5. 2022.

<sup>100</sup> Rečnik simbola. Izvor: <http://www.simboli.rs/spiralala/>, preuzeto 15. 5. 2022.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1994., str. 546

<sup>103</sup> Ibid., str. 646

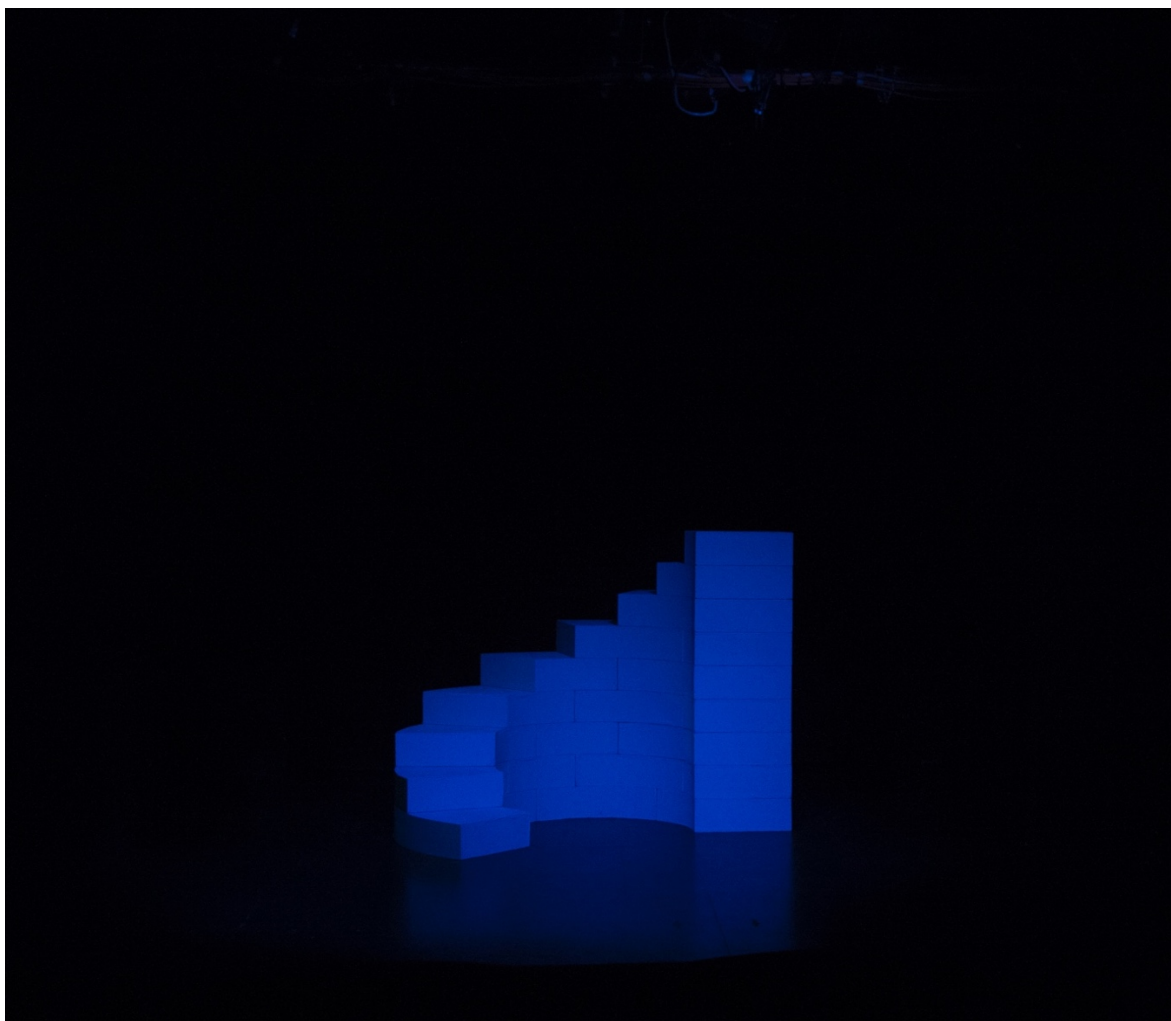
<sup>104</sup> Ibid., str. 647

<sup>105</sup> Sikirić, Jelena, „Skarabej“. Izvor: <https://nova-akropola.com/kulture-i-civilizacije/simbolizam/skarabej/>, preuzeto 16. 5. 2022.

Njihova energija djeluje posredstvom svih razgrađenih segmenata, koji, prateći radnju, postaju građevni materijal za izgradnju putova, različitih usputnih novih prostora i elemenata iz prirode.

### 3.2.1 Maja Hrgović: *Puž* – redateljski scenoslijed

#### Ulaz publike



Slika 47. Ulaz publike. Fotografija: Miro Martinić.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Tijekom ulaska publike u crnoj kutiji potpuno otvorene pozornice nazire se spiralno stubište. Osvijetljeno je s nadstroplja samo za tu sliku podešenim reflektorom.

## 1. scena: Kuhinja-kuća



Slika 48. Scena 1. Kuhinja-kuća. Fotografija: Miro Martinić.

Nera i Ivan ulaze u prostor pozornice. Energična Nera užurbano hoda daleko ispred brata stalno mu spočitavajući da je prespor i da tako nikada neće doći do svijeta odraslih, u kojem se ne gubi dragocjeno vrijeme i u kojem je ono jednakovrijedno kao i novac. Preskačući po dvije stube, penje se spiralnim stepeništem ne prestajući gnjaviti brata. Ukazuje na njegovu sporost upozoravajući ga da će, kada krene u školu, sve morati raditi brzo. Ulazi majka i upozorava Neru da ne govori bratu da je prespor i objašnjava kako svijet odraslih nije tako fantastičan kako ona zamišlja i da bi se mnogi, kad bi to bilo moguće, vratili u djetinjstvo. Majka predlaže djeci da se igraju škole – što ona s oduševljenjem prihvaćaju – te kćeri daje ulogu učiteljice kako bi nešto naučila usporenog brata.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Od početka predstave i tijekom cijele scene na centru pozornice stoji funkcionalno spiralno stepenište, koje Nora aktivno koristi nervozno jureći gore-dolje i dodatno afirmirajući potencijal mizanscene.



## 2. scena: Škola



Slika 49. Scena 2. Škola. Fotografija: Miro Martinić.

Nera odijeva plavu kutu, zauzima stav, pomalo agresivan, ozbiljne učiteljice i počinje ispitivati brata o značenju nekih „odraslih“ riječi. Ivan, više zabavljen igrom nego sestrinim „ozbiljnim“ pitanjima te potpuno nezainteresiran za svijet odraslih, pomalo odsutno i maštom nadahnuto odgovara na sestrina pitanja. Ona time nikako nije zadovoljna i prijeteći mu davanjem višestrukih jedinica. Međutim, situacija se mijenja pri kraju nastave, kada sestra-učiteljica daje Ivanu zadatak ispričati neku priču po želji. Na sestrično čuđenje, on zaista počinje pričati o čarobnoj šumi u kojoj živi dobra vještica koja djeci ispunjava svaku želju, pa tako i onu za bržim prelaskom puta do svijeta odraslih. Nera, na trenutak nepovjerljiva, ipak ne može odoljeti izazovu te pristane krenuti s bratom u potragu za vještčinim domom.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Brat i sestra u ulogama scenskih tehničara dekomponiranjem stepeništa kreiraju atmosferu radnog prostora u kojem se nalazi radni stol, stolica, velika fotelja i tabure.

### 3. scena: Šuma



Slika 50. Scena 3. Šuma. Fotografija: Miro Martinić.



Slika 51. Scena 3. Šuma. Fotografija: Miro Martinić.

Nera i Ivan u početku, ne znajući gdje su i kamo trebaju ići, zajedno putuju šumom u potrazi za vještčinim domom. Međutim, Ivan, zaokupljen okolinom kojom prolaze i očaran ljepotama čarobne šume obojane jesenjim bojama, sve više zaostaje čudeći se svakom detalju. Nera, nestrpljiva, više ne može izdržati bratov tempo i požuri ne osvrćući se. Ivan ostaje sam samcat u šumi.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Nera i Ivan u ulozi scenskih tehničara elementima sad već potpuno razgrađenog stubišta oblikuju šumu, visoko i nisko raslinje, konja koji ih nosi jedan dio puta te automobil kojim jure šumskom stazom.

#### 4. scena: Medo



Slika 52. Scena 3. Šuma. Fotografija: Miro Martinić.

Proučavajući malog ježa kojeg je našao sakrivenog u lišću, Ivan i ne primijeti medvjeda koji mu se približio s leđa i uhvatio ga za rame. Ivan se pokušava istrgnuti iz medvjedeđeg zagrljaja i pobjeći, no to mu nikako ne uspijeva jer je, kako je i medvjed primijetio, prespor. Medvjed na kraju pusti Ivana i požali mu se kako i njega u šumi smatraju presporim. Na rastanku medvjed mudro kaže Ivanu: „Kažu da si spor, pa što! / Nek' te to ne ljuti, / List koji prvi padne, / Prvi i požuti!“

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Ivan u ulozi scenskog tehničara raspoređuje elemente da daju dojam šumskog gustiša. Sve je vrlo zbijeno i teško prohodno.

### 5. scena: Svraka



Slika 53. Scena 5. Svraka. Fotografija: Miro Martinić.

Tumarajući po šumi, izgubljen, Ivan nalijeće na svraku, koja mu govori kako nastoji smršaviti vježbajući i zatim pred njim napravi zvijezdu, što oduševi našeg malog izgubljenog putnika. Osjetivši Ivanovu reakciju, svraka mu ponudi da će ga naučiti napraviti taj premet ako joj dade nešto sjajno zauzvrat. Našavši u džepu jednu Norinu šljokicu, Ivan ju pruži svraki kao naknadu i ona oduševljena dobivenim odmah započinje s podučavanjem, upućujući ga da slijedi njezin primjer. Ivanov pokušaj završava neslavno i svraka, odustajući, jednostavno poručuje Ivanu da je prespor. Usput ga na rastanku opomene da list koji drži u ruci ima čudotvornu moć i da može nekoga uspavati bude li mu njime mahao pred nosom.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Ivan reorganiziranjem elemenata šume stvara potpuno drugačiju sliku od prethodne, kojom dodatno naglašava ulazak svrake.

## 6. scena: Vještica



Slika 54. Scena 6. Vještica. Fotografija: Miro Martinić.

Nera je već zaposlena kod vještice i radi sve što joj je zapovjedbano – od kuhanja i čišćenja do pisanja dopisa i priopćenja o poslovnim uspjesima vješticina poslovnog carstva. Izbezumljena, ne zna što bi prije počela i neprestano si predbacuje da je trebala slušati mamu, koja je govorila da je svijet odraslih daleko od bajke. U tom trenutku iz grma se pojavi Ivan i iz prikrajka počne mahati listom pred vješticinim nosom, na što ona istog trena usne. Nera, presretna da vidi brata, odmah odbaci radnu opravu i oni zajedno bježe iz vješticina doma.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Ivan preoblikuje scenski prostor iz prethodnog šumskog u potpuno novi ambijent, koji vjerno dočarava interijer i eksterijer vješticina doma. Može se jasno razaznati kuhinja, poslovni prostor, popločeno dvorište, a pojedini elementi stubišta, realitetni iako predimenzionirani i nerealistični, koriste se kao kuhinjski pribor, primjerice, sjeckalica za povrće.

## 7. scena: Čiča-miča gotova je priča



Slika 55. Scena 7. Čiča-miča gotova je priča. Fotografija: Miro Martinić.

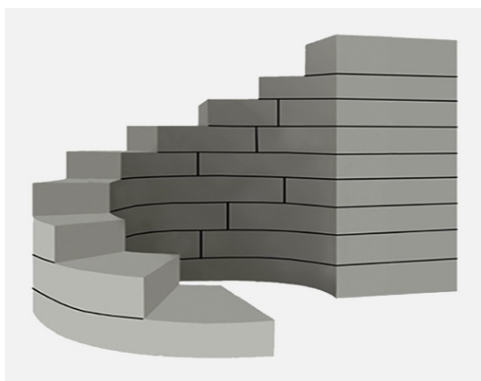
Bježeći od vještice, brat i sestra zadihani stižu na proplanak. Nera od sreće baca suho lišće u zrak i konačno primjećuje ljepote prirode koja buja oko njih, dok joj Ivan ponosno demonstrira zvijezdu izvedenu prema svrakinim uputama. Budući da brzo počinje padati noć, oni se dogovore da neće nastaviti dalje nego da će se sakriti u duplji velikog stabla i tamo pričekati jutro. Već u sljedećem trenutku, uz škripu vrata koja nagoviješta dolazak majke, Ivan i Nora osvanu u starom bakinu ormaru.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** U zadnjoj sceni Ivan je elemente složio u formu koja sugerira skrovište ili tučak velikog cvijeta, u kojem Ivan i Nera sakriveni čekaju spas.

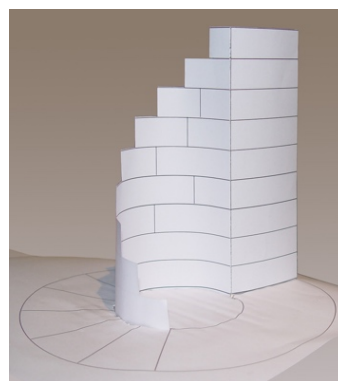
### 3.2.2 Maja Hrgović: *Puž* – elementi scenografije

Glavni izazov pri razradi ideje o centralnom objektu u formi tlocrtno pužolikog, spiralnog stubišta bio je osmisliti njegovu multifunkcionalnost kako bi se njegovim rasklapanjem i ponovnim sklapanjem otvorile mogućnosti kreiranja različitih prostora. Budući da je pozornica kazališta Mala scena zaista mala (otvor pozornice 4,20 m, dubina pozornice 3,50

m, visina portala 3,10 m), svako pretjerano gušenje prostora elementima dekora oduzelo bi akterima prostor za igru. Naposljetku se potencijal različitog vizualnog strukturiranja ponudio konceptom baziranim na repetitivnosti oblika kojima se sastavlja objekt, što znači da se razgradnjom i različitom upotrebom istih elemenata na pozornici dobivaju druga značenja. „Scenograf Žorž Draušnik zasniva scenografiju na dječjim slagalicama, legokockama i raznim drugim kockama i igrivim elementima, uprizorujući mogućnost rastvaranja središnjega scenskoga puža u divnoga, lijepoga, plemenitoga puža u dječjim i ljudskim glavama spremna na avanturu ulaska u maštoviti svijet bajkolikoga života.“<sup>106</sup> Građevina je sastavljena od 21 elementa visine 17 cm koji su izrađeni od tvrdog stiropora ojačanog kaširanjem žuticom, pamučnim podatnim platnom. S gornje strane i tri bočne strane segmenti su bojani bijelom bojom kako bi stubište u osnovnom obliku bilo bijelo, a donje strane i vanjska bočna strana bojane su u trima nijansama zelene boje koje će u scenama šume, postavljene s te strane prema publici, dočaravati šumu.



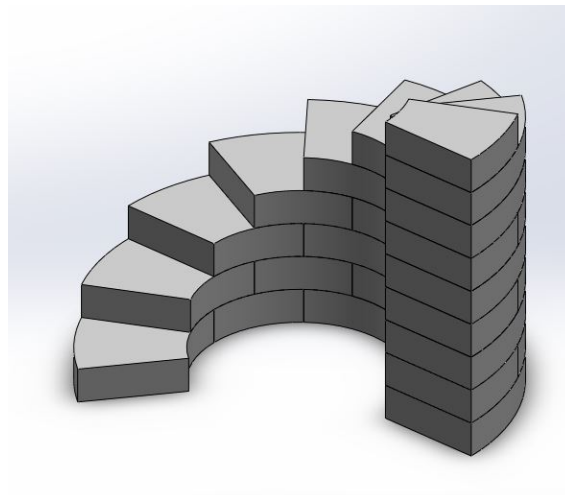
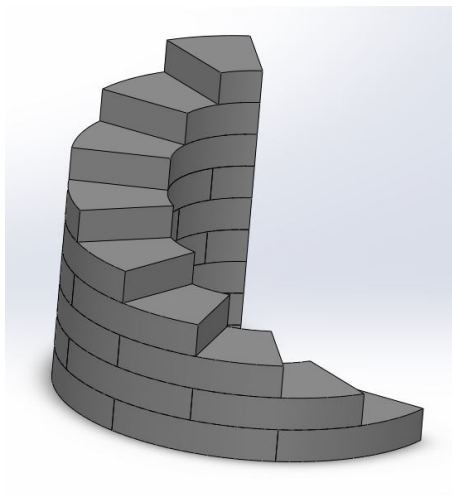
**Slika 56.** Idejna skica objekta



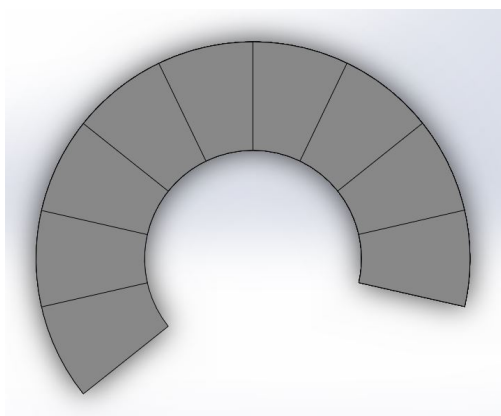
**Slika 57.** Maketa u nastajanju

<sup>106</sup> Muhoberac, Mira, „Maja Hrgović, *Puž*, Mala scena, red. Staša Zurovac. Sporost kao prednost“. *Vijenac*, br. 573, Matica hrvatska, Zagreb, 2016., str. 19

### 3.2.2 Maja Hrgović: *Puž* – tehnička dokumentacija

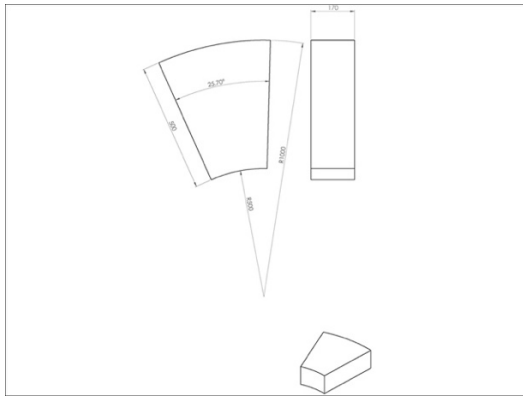


Slika 58. Razrađeni 3D model spiralnih stuba

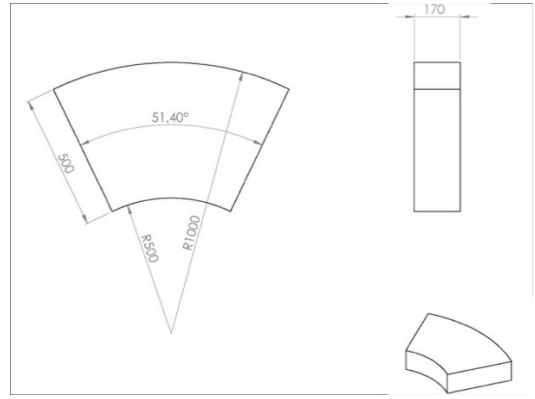


Slika 59. Tlocrt spiralnih stuba

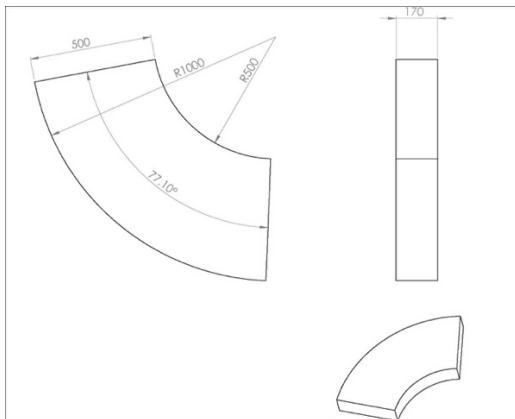




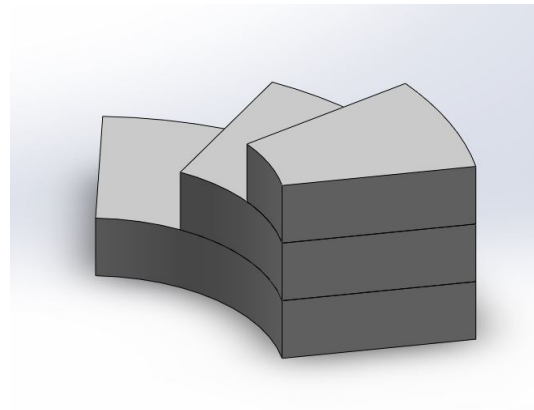
Slika 60. Dimenzija segmenta 1



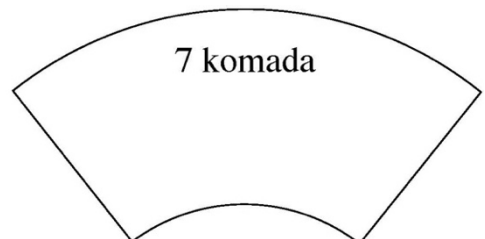
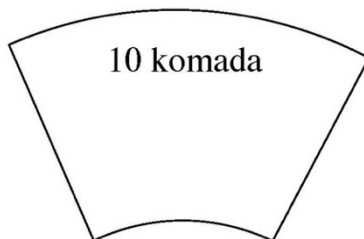
Slika 61. Dimenzija segmenta 2



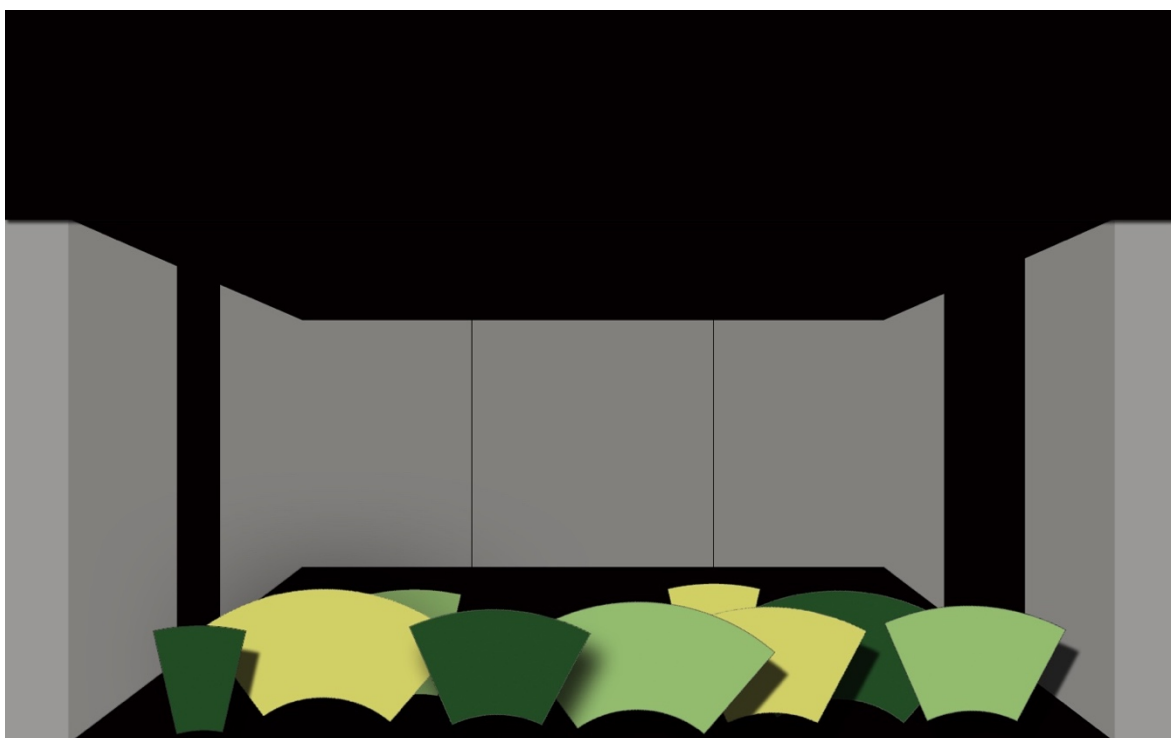
Slika 62. Dimenzija segmenta 3



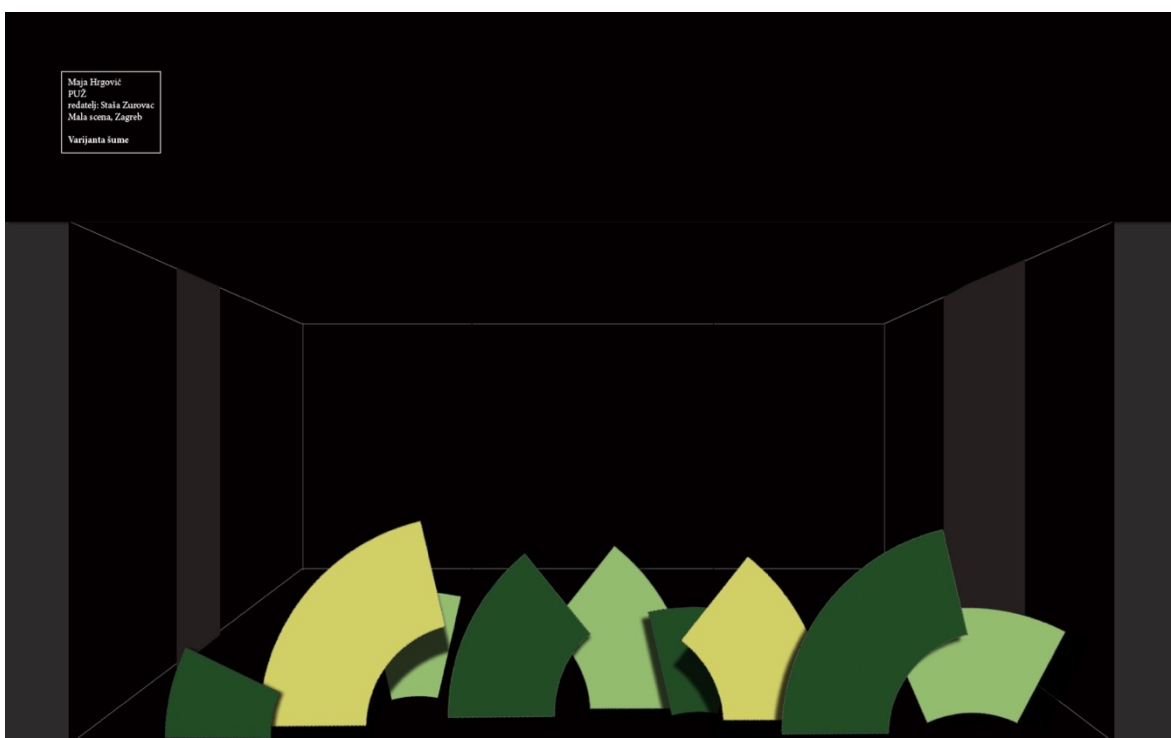
Slika 63. 3D prikaz segmenata



Slika 64. Količine elemenata



Slika 65. Skica za postavljanje šume



Slika 66. Skica za postavljanje šume

### 3.3 Ana Krstajić: *Grand Hotel*

Ana Krstajić: *Grand Hotel*. Koreografija: Aleksandar Ilić; režija: Aleksandar Nikolić; scenografija: Žorž Draušnik; kostimografija: Aleksandra Karović. Opera i teatar Madlenianum, Beograd; svjetska praizvedba: 1. 4. 2021.

„Šta bi se dogodilo kada bi vreme i prostor mogli da se vrata unazad? Kada bismo propustili neki susret i kada nikada ne bismo sreli najboljeg prijatelja, oca, ljubavnicu?“

Aleksandar Nikolić, redatelj predstave

Plesna predstava *Grand Hotel* Ane Krstajić udaljeno se referira na višestruko nagrađivani film *Grand Hotel Budapest* režisera i scenarista Wesa Andersona, koji je pak utemeljen na motivima autobiografskog romana *Jučerašnji svijet* Stefana Zweiga i elementima iz njegovih novela *Dvadeset i četiri sata* i *Čuvaj se sažaljenja*. Sinopsis plesne predstave *Grand Hotel* zadržava se na prizorima (koji su izvučeni iz scenarija filma), a iz filmskog ostvarenja preuzima i likove Zera Mustafu i M. Gustava, nazvane jednostavno Zero i Gospođa Gustav, tematizirajući neupitnost prolaska vremena i preispitujući unutarinja emocionalna stanja osoblja i gostiju okupljenih i zarobljenih u prostoru oko recepcije Grand Hotela, koji u istoimenoj plesnoj predstavi personificira sam život. „Njihovi odnosi (glavnih likova u predstavi, o. a.) stavljeni su u neku vrstu zavodljivog samostalnog i kolektivnog delovanja, u kom njihovi međusobni uticaji proizvode predstojeće akcije.“<sup>107</sup>

U predvorju Grand Hotela, mjestu vječitih dolazaka i odlazaka, susreta i rasanaka, dešava se fatalan susret dvoje zaposlenika i dvoje gostiju isprepletenih u svojim mračnim različitostima van granica uračunljivosti. Za cijelo vrijeme njihovih odnosa uz njih su prisutne i Suđenice, grupe od osam žena koje svjedoče protok vremena i sugestivno, kretnjama tijela i mimikom prema uputama koreografa i redatelja, manipuliraju podsvijestima i emocionalnim stanjima te utječu na postupke glavnih četvoro likova. „Postojanje možemo da predstavimo kao koordinatni sistem: jedna beskonačna prava je vreme, druga beskonačna prava je mesto. Naš život je jedna jedina tačka u kojoj se te dve beskrajne prave susreću. Postojimo samo sada i ovde, tu smo samo privremeno, kao gosti velikog hotela.“<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Cerović, Milica, koreografkinja i kritičarka, Radio Beograd, Beograd, 2. 4. 2021.

<sup>108</sup> Nikolić, Aleksandar. Izvor: <https://operatheatremadlenianum.com/grand-hotel>, preuzeto 15. 5. 2022.

Grand Hotel kao plesna predstava u svojoj potki problematizira podijeljenost čovječanstva prema definiciji prapočetaka i prakraja, što se odražava propitivanjem odnosa Crne rupe „svemirskog objekta kojemu je gravitacija tako velika da ga ni svjetlost ne može napustiti i zbog toga se ne može vidjeti“<sup>109</sup> i Vječne svjetlosti (*Lux aeterna*) opisane tekstem pričesti iz rekvijema (mise za pokojne) koju na zemlji simbolično obilježavamo svijećama. Radi li se kod Vječne svjetlosti o onoj istoj koja ne može izići iz Crne rupe ili o drugoj; je li svjetlost zaista prožeta isključivo radošću, a crna rupa je nužno oznaka za zloslutnost; odakle dolazimo i kamo idemo, neka su od vječitih pitanja koja se postavljaju tijekom naše usputne prisutnosti i sfera su kojom se ova predstava bavi. „Da li će lepota zaista spasiti svet ili će permanentna čežnja za njom uništiti pojedinca? Da li vreme zaista teče ili je njegov protok samo naš konstrukt kako bismo imali nekakav referentni okvir postojanja i sopstvene relevantnosti? Šta bismo sa tom nesvakidašnjom koketnom sposobnošću uradili da možemo da zaustavimo ili vratimo vreme? Da li bismo uništili svaki smisao civilizacije, pokrenuli emotivnu propast i zapravo uništili sami sebe?“<sup>110</sup>

Scenografska koncepcija sastoji se od potpuno ogoljele pozornice na kojoj se promjenom pozicija tek triju mobilnih, vrlo funkcionalnih elemenata dekora – chesterfield sofe, recepcijskog pulta i jukeboxa – mijenjaju prostori. Uz elemente koji su često prisutni u prostoru recepcije u hotelima visoke klase, poput chesterfield sofe, koja u pravilu korespondira s oblikovanjem recepcijskog pulta, na pozornici je prisutan i jukebox, koji je, uz svoju osnovnu namjenu, atraktivnu vizualnost, također i element suvremenosti koji služi kao neprestani označitelj vremena. U službi koreografske radnje svim elementima mobilne scenografije tijekom izvedbe manipuliraju sami izvođači prema strogim uputama i markacijama na podu. Kolorit predstave u svakom segmentu inscenacije također se dobrim dijelom referira na film, odnosno na tridesete godine prošlog stoljeća. Prostor sofe koreografsko-režijskim postupcima, kako se radnja razvija, postaje susretište ili skupljalište, mjesto straha od praznine, *horror vacui* koji se postiže mizanscenom na samoj sofi. Budući da svaki od scenskih elemenata ima mogućnost kretanja, svojim pomacima oni sudjeluju u stvaranju priče, prate radnju i neposredno podržavaju dramaturgiju narativa, a time i dramaturgiju same predstave. Tim se elementima kadriraju, odnosno šire i sužavaju vizure, a razina kadriranja, selekcija kadriranog prostora i koreografska shema u službi su dramaturgije scenskog prostora.

<sup>109</sup> Crna rupa. Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12770>, preuzeto 22. 5. 2022.

<sup>110</sup> Ilić, Aleksandar, „Reč koreografa“, tekst u knjižici predstave, Opera i teatar Madlenianum, 1. 4. 2021.

U predstavi, dakle, elementi koji se ne koriste ilustrativno nego dramaturški i mizanscenski nisu više samo ilustrativni nego postaju metaforički. Tri elementa koja podržavaju razinu igre likovno uspostavljaju i opisuju svijet u kojem se radnja događa i koji pomacima počinje biti mjesto razigravanja i simetričnosti. S jedne strane imamo sofu kao okupljalište izvođačkih pozicija koje stvaraju *horror vacui*, a s druge znak u elementu jukeboxa, koji nije samo izvor glazbe i svjetla ili element likovnosti nego je, vraćanjem na prvu emocionalnu poziciju gledatelja, neprestani znak protoka vremena i podsjetnik na određena događanja u predstavi, što se postiže upotrebom odnosno dramaturškim akcentiranjem jukeboxa.

### 3.3.1 Ana Krstajić: *Grand Hotel* – koreografski scenoslijed

#### 1. scena: Kraj; početak je uvek na kraju, Vreme vraća priču malo unazad.



Slika 67. Dolazak žena iz Vječne svjetlosti. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Svojevrsnu uvertiru predstave obilježava dolazak grupe od pet žena (Suđenice) koje polaganim tempom, hodajući do polovice scene unatrag, prelaze put od Vječne svjetlosti do Crne rupe, na kraju se zaustavljajući na samom rubu Crne rupe. Žene u crvenom predstavljaju protok vremena povezujući Vječnu svjetlost s Crnom rupom, ali one su i

Suđenice koje raspoređuju kako će kome pasti kocke u životu. Zato metaforično u rukama imaju Rubikove kocke, koje za vrijeme te scene bjesomučno okreću dajući naznaku o svom utjecaju na tijek ljudskih života. Istovremeno s polaganim unazadnim koraćanjem žena možemo pratiti kako istim tempom Crna rupa uvlači velik broj crnih magnetnih traka razvučenih po podu pozornice koje označavaju niti ljudskih života. Vrata Vječne svjetlosti se zatvaraju i netom nakon toga u dnu stražnje pozornice pali se neonska cijev magenta boje, koja je u ovoj predstavi oznaka imitacije života. Značenje neonske cijevi kao imitacije života postiže se redateljsko-koreografskim postupcima na način da pod tom rasvjetom koreografski kod biva drugačiji. Priču u nastavku radnje otvara glavna sobarica, Gospođa Gustav, usamljena i nesretno zaljubljena žena koja, zadatošću uloge, na sceni ostavlja utisak osobe rođene pod nesretnom zvijezdom. Dok pleše solo broj držeći veliku Rubikovu kocku koja na svim stranama ima istu boju polja, postaje svjesna da se ništa u životu ne može promijeniti i da će svaka kombinacija dovesti do istog rezultata. U finalu scene u očaju baca kocku u Crnu rupu.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Pozornica je potpuno otvorena i vidljiva je arhitektura stvarne pozornice sa svom standardnom tehničkom opremom. Dizanjem zastora otvara se taman prostor u kojim dominiraju otvorena vrata u dnu stražnje pozornice. Iz njih suklja dim, koji je iznutra osvijetljen bijelim svjetlom četiri publici nevidljiva PAR reflektora ukupne snage od 1200 W. Simultano s hodom žena od osvijetljenih vrata (Vječna svjetlost) tehničar sakriven u otvorenom segmentu deniveliranog prostora za orkestar (Crne rupe) povlači magnetne trake (Niti života) izvađene iz VHS kasete i rasprostrte po podu pozornice. Tijekom scene Suđenica iznad Crne rupe po sredini pozornice s desne strane ulaze nove tri žene (također Suđenice) – sad ih je na sceni ukupno osam – koje guraju glomaznu chesterfield sofpu iza koje je sakrivena glavna sobarica Gospođa Gustav. To otkrivamo nakon što tri Suđenice prijeđu polovicu scene s krevetom i Gospođa Gustav se uspravlja. U tom se trenutku polako se počinju zatvarati vrata Vječne svjetlosti u stražnjoj pozornici. Po potpunom zatvaranju vrata u sredini stražnje pozornice, na visini od 2,5 metra, pali se neonska cijev u magenta boji i osvjetljava se Crna rupa – otvoreni segment deniveliranog prostora za orkestar na prosceniju – iz koje počinje kuljati dim.

## 2. scena: Hotel; Gospođa Gustav i Zero lobby boy.



Slika 68. Gospođa Gustav i Zero. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Na pozornici se pojavljuje Zero, lobby boy, čovjek u kojeg je glavna sobarica Gospođa Gustav fatalno zaljubljena i – iako on nju ne primjećuje – smisao i ljubav njezina života. Ona mu se ne usudi pristupiti niti mu se obratiti jer je on potpuno zaokupljen nečim višim, sagledavajući (vođen koreografskim vokabularom) širi kontekst smisla ljudske egzistencije, postanka svijeta i čovjeka te, konačno, smrti. Sve se to u didaskalijama libreta podcrtava unošenjem drva života. Život Gospođe Gustav, sve što ona radi, sve što očekuje ili misli, iz dana u dan pretvara se u grešku. Njezin nijemi, grubo razbijeni kozmos naplavina je neispravnih postupaka, baš kako je kocka i predkazala. Gospođa Gustav disciplinirano živi rutinom običnog čovjeka i jedino što želi da joj se izvan te rutine dogodi jest Zerova ljubav, koja se neće dogoditi. Zvoni telefon, koji preuzima glavna sobarica, i najavljuju se novi gosti, Majka i Sin.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Prijelaz iz 1. u 2. sliku označen je ulaskom recepcijskog pulta iza sofe koji, publici nevidljivo, gura Zero sjedeći na podu prostora sa zadnje strane pulta. Iza pulta postavljenog na označenu poziciju promalja se Drvo života, koje stavlja Zero, još uvijek sakriven na pult sa zadnje strane. Sljedeća tehnička promjena je gašenje svih svjetala osim neonskog u magenta boji i ulazak jukeboxa iznutra osvijetljenog svojim

vlastitim svjetlom. Zvonjavu telefona podcrtava paljenje neonskih cijevi postavljenih na podu ispod stražnjeg zida stražnje pozornice.

### 3. scena: Dolazak bogate Majke i Sina.



Slika 69. Dolazak Majke i Sina. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Na recepciji hotela pojavljuju se Majka i Sin, dvije osobe iz višeg staleža, iz neke bolje kvalitete života, kojima su kocke samo prividno bolje pale. Međutim, ispostavlja se da, bez obzira na status i veće materijalne mogućnosti, nije moguće izdvojiti se od osjećaja tuge i nesretnog života. Ovom scenom želi se naznačiti da je potpuno svejedno kojeg je materijalnog ili društvenog statusa čovjek jer ga sreća ili nesreća prate na jednak način zavisno od Suđenica i kombinatorike njihovih kocaka. Majka i Sin, čiji su životi po svim elementima trebali biti lagodni i nesputani, ipak su postali, kao i obični životi, ustaljeni, dosadni i samotni. Stoga oni, prožeti tim osjećajima, sa sobom kao poputninu donose novu količinu negativnih osjećaja u već nesrećom zagađen prostor hotela, što se koreografskim jezikom naglašava četverostrukim repetiranjem njihova ulaska sugerirajući na taj način neku vrstu otpora ili obrane. Na kraju scene na pozornicu ulaze Suđenice svirajući svojevrsni *march funebre* na gitarama, harmonikama i činelama.



**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Paljenjem svih podnih neonskih cijevi koje okružuju prostor cijele pozornice ističući arhitekturu pozornice, odnosno pozornicu samu, i paljenjem svjetla ispod staklene radne plohe pulta najavljen je dolazak Majke i Sina. U jednom trenutku spušta se mikrofona s nadstropja kako bi Suđenice prokomentirale situaciju. Gospođe izlaze da bi se ubrzo vratile simulirajući sviranje gitare, trombona, harmonika i činela.

#### **4. scena: Međusobni sukob likova, samoća, dosada, preispitivanje.**



**Slika 70.** Sukobljavanja novopridošlih gostiju i personala. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Četiri osobe koje pripadaju različitim društvenim statusima igrom slučaja nađu se zatvorene u predvorju Grand Hotela i svi dijele jednu sofu. To je trenutak u predstavi kada osjetimo da smo svi isti, da je čovjek – čovjek i da se uvijek radi o ljudskom biću. Svatko od četvoro prisutnih na sceni želio bi mijenjati svoj život za život onog drugog. Kod dviju žena osjeća se velika tuga; svaka na svoj način osjeća nezadovoljstvo i projicira želju za promjenom. U toj općoj odsutnosti na trenutak im pažnju privuče pjesma reproducirana probuđenim jukeboxom, koji je tu kao znak razuma, vertikala, linija koja dijeli raj i propadanje u pakao i koji s tek nekoliko početnih tonova samog početka nasilno prekinute pjesme nudi neku nadu i izlaz. Jukebox ni kao element priče ni kao scenografski element nije razvijan da bude

mehanizam koji upravlja sudbinama aktera, što bi se moglo pomisliti, ali je znak, nešto važno u prostoru što ima samostalnu ulogu.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Četvoro glavnih aktera, zavrtjevši dvaput na mjestu recepcijski pult, uvode nas u novu scenu. Tijekom plesnog broja ulazi jedna od Suđenica i prebacuje svjetlo unutar jukeboxa na trepereću postavku. Pred kraj scene ulaze Suđenice u dvoredu noseći krpenu lutku u obličju čovjeka i ubacuju je u crnu vreću za smeće, koju potom bacaju u Crnu rupu na prosceniju.

## 5. Majka, velika Zvezda koja uništava samu sebe.



Slika 71. Majka, ocvala zvijezda. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Majka je osvijestila da se mogla i trebala ostvariti po svim pretpostavkama svog statusa i života i biti emocionalno i profesionalno zadovoljna žena, no unatoč svim predispozicijama koje su to dale naslutiti ona je postala, uništivši se sama, samo jedna u nizu ogorčenih, nesretnih žena koja nije na vrijeme shvatila da vodi ispunjen, sadržajan život. Time se njeno unutarnje stanje izjednačilo s onim jednako nesretne Gospođe Gustav, koja je jedino željela doživjeti ljubav, a nije se usudila pristupiti i obratiti se objektu svoje žudnje. Čuvši početne tonove pjesme koja je na tren pobudila nježne emocije naših aktera, Majka prekida

reprodukciju, izvlači traku, gužvajući je, iz jukeboxa, i tako prekida tek naznaku pozitivne atmosfere. Ne dajući mogućnost članovima grupe u predvorju ni da odu u raj, dakle, da dobiju simboličko saznanje o vrijednosti, niti da se bace, ubiju i propadnu, ona sve njih, uključujući i sebe, ostavlja u statusu permanentne unutrašnje borbe samih sa sobom. Iako je vrlo dobro poznato da sustav jukeboxa radi s vinilnim pločama ili, u novije doba, s MP3 komprimiranim formatom za pohranu, nikad s kasetama, u predstavi Grand Hotel ta nas magnetizirana traka izvučena iz VHS kasete na simboličkoj razini uvezuje s muzikom i s nitima života koje su prisutne tijekom cijele predstave.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Na pozornicu u koloni jedna iza druge ulaze Suđenice s usisivačem. Dok prva usisava, druga nosi tijelo uređaja. Ostalih šest za njima vuku žicu koja dovodi struju, a na kraju za njima korača Majka, koja u jednom času isključuje struju. Tijekom scene jedna od Suđenica, kao podsjetnik i upozorenje, odškrine vrata koja simboliziraju ulaz u Vječnu svjetlost puštajući tako nakratko u prostor pozornice veliku količinu svjetla i dima.

#### **6. scena: Crna rupa, Nova godina, vreme je nezaustavljivo.**



**Slika 72.** Snaga Crne rupe. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Preispitivanje vlastitog stanja i permanentno samoanaliziranje rezultiraju pojačanom aktivnošću Crne rupe, koja magnetnom privlačnošću vodi četvoro glavnih aktera na sam svoj rub, dajući do znanja da su u takvim rubnim trenucima svi ljudi apsolutno jednaki, da su bez obzira na čovjekov materijalni ili društveni status problemi uvijek problemi i da je nužno s njima se suočiti, a ne ih prepustiti slučaju. Suđenice dodaju jedna drugoj magnetizirane trake nastojeći ih raspetljati i povezati ih s lutajućim dušama kako bi im udahnule novi život. Zero pomiče recepcijski pult postavljajući ga točno iza sofe i tako otvara novi dramaturški prostor, a tijekom razvoja radnje prvo ga vraća na prvobitnu poziciju da bi ga potom od te točke odgurao u smjeru prema publici i došao do pozicije koja je prvi put u predstavi ispred pozicije sofe.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Početkom scene, tijekom igre, recepcijski pult se postavlja točno iza sofe, a tijekom razvoja radnje vraća ga se na osnovnu poziciju, da bi na kraju scene još jednom promijenio mjesto i našao se ispred trosjeda i najbliže publici.

#### **7. scena: Duet, sukob, dete, razmaženi sin i lobby boy.**



**Slika 73.** Sukob Sina i Zera. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.



**Slika 74.** Sukob Sina i Zera. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović

Recepcijski pult ostaje na prednjoj poziciji, a Suđenice sjede na sofi sakrivajući svojim tijelima usnulu Majku i počinju se nogama polako odgurivati prema dnu stražnje pozornice. Sin i Zero ostaju sami u prostoru recepcije i sukobljuju se u plesnom duetu kojim jasno promatraču daju do znanja da pojmu ljubavi pristupaju na potpuno različit način. Postoji samo jedna, ne nevažna, točka u kojoj se dotiču, a to je da obojici ljubav ima ishodište u ljubomori, bez obzira radi li se o materijalnoj ili egzistencijalnoj ljubomori. Svaki od njih doživljava i plasira vlastitu ljubav na drugačiji način. Zero je zaljubljen u ljepotu, karizmu, skupu garderobu, društveni i materijalni status mladog dječaka, dok Sin svoju iz ljubomore nastalu ljubav usmjerava ka snazi za samouništenjem svakoga za koga vjeruje da je sretniji od njega. Tijekom dueta Sin i Zero plešu oko recepcijskog pulta, okreću ga i zaustavljaju u poziciji pod pravim kutom u odnosu na gledalište da bi ga u nastavku sasvim okrenuli. Pred očima publike pojavljuje se crvenim filcom tapecirana unutrašnjost pulta obrubljena trakom bijelih led dioda koje na početku te scene pali sam Zero. U tom prostoru Zero igra svoj solo pun tjeskobe. U dnu stražnje pozornice s velike udaljenosti prizor prate Suđenice, držeći u naručju, poput kolopleta, niti uništenih života, odnosno magnetiziranu traku kao reminiscenciju na brutalno prekinutu reprodukciju pjesme iz jukeboxa, tog jedinog trenutka sreće u predstavi.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Recepcijski pult je na mjestu na kojem je postavljen na kraju 6. scene. Sofa postupno mijenja smještaj u prostoru polaganim pomicanjem, a radnju izvršava grupa žena koje sjede na sofi odguravajući se nogama prema kraju stražnje pozornice. Okretanjem na mjestu recepcijski pult za vrijeme scene mijenja nekoliko pozicija. U toj sceni prvi i jedini put tijekom predstave vidimo crvenu, tjeskobnu unutrašnjost, odnosno stražnju stranu pulta.

#### **8. scena: Smrt; jer je jedini izlaz upropastiti vlastiti život.**



**Slika 75.** Crna rupa – Smrt. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Bacanjem Drva života u Crnu rupu Majka nagovještava svođenje životnih računa te ulančano samouništenje svih aktera skakanjem u Crnu rupu. Saznanje da je Drvo života uništeno učvršćuje Gospođu Gustav u odluci da okonča svoj život vjerujući u povezanost tog uništenog drva s postojanjem najvažnijeg muškarca u njezinom životu, objekta njene nesretne, neuzvraćene, ljubavi. Prihvatajući da joj je suđeno provesti život bez Zera, odlučuje krenuti put smrti nadajući se da je to možda ipak neko bolje mjesto. Zero se baca u Crnu rupu napokon shvativši da je Gospođa Gustav bila jedini smisao njegova života. Sin, mladi bogati dječak koji je razorio toliko drugih života koristeći elemente uništavanja kao

igračke, na kraju je uništio i sebe, dok Majku u smrt odvodi depresija, rezultat prokockanog života koji je potrošila baveći se perifernim stvarima u potrazi za savršenstvom kojem se na kraju nije ni približila.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Raspored elemenata na pozornici ostaje isti kao u prethodnoj sceni. Četvero glavnih aktera gravitira prema Crnoj rupi i jedan po jedan polako se bacaju u nju. Počinje treperiti neonsko svjetlo nagovještajući svoje pregaranje, ali ga Suđenice nakratko uspiju smiriti. Na kraju scene, lutka u obličju čovjeka koja je u 4. sceni bačena u Crnu rupu pada s nadstropnja i kratko za njom crna vreća za smeće u koju su Suđenice ubacile lutku. Gase se sva svjetla i prestaje kuljati dim iz Crne rupe. Nakon što sve upadne u potpunu tamu postupno se gasi i neonsko svjetlo u magenta boji. Sve je zaustavljeno u potpunom mraku.

#### 9. scena: Lux aeterna



Slika 76. Predvorje Vječne svjetlosti. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

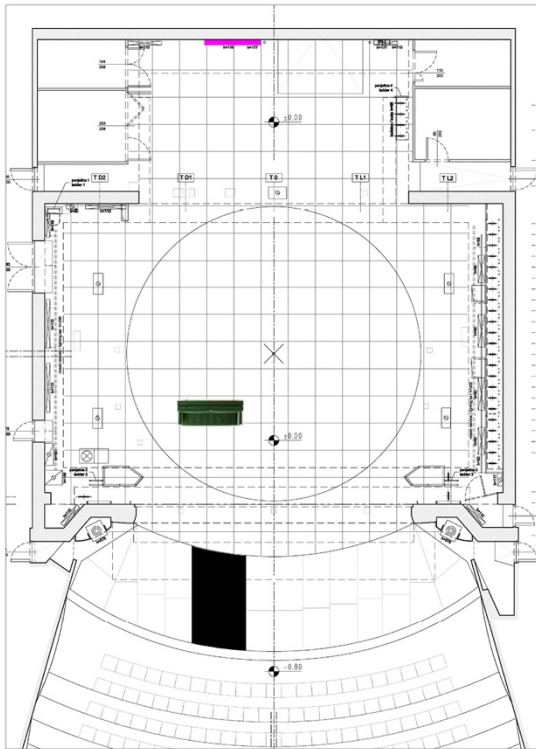


Slika 77. Ulazak u onostrano. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

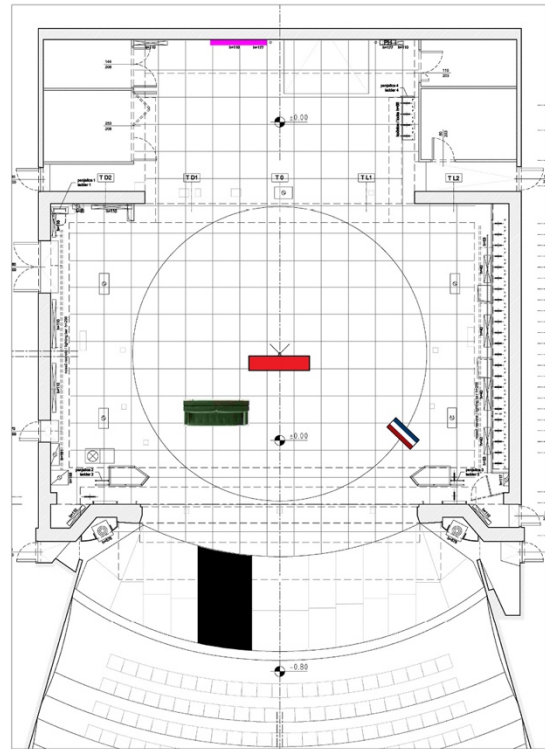
Predstava započinje rečenicom „na početku bila je tama“ izrečenom u potpunom mraku. Sada, na kraju, prije nego što se u predvorju pred vratima Vječne svjetlosti opet okupljeni akteri ispovjedu i očiste, u nadi da idu na neko bolje mjesto, taj isti glas kaže „sada smo svi ovdje“. Četiri lika, svaki drugačijeg društvenog statusa, materijalnih mogućnosti, različitih profesija i životnih pogleda, završili su isprepleteni u koreografskom lancu na istom mjestu, potpuno izjednačeni u svakom smislu. Kraj obilježava ponovno polagano otvaranje prolaza prema Vječnoj svjetlosti, u kojoj se nazire Drvo života kao naznaka da će život uvijek pronaći način da raste ispočetka. Poput svjetionika, svjetlost navodi naše aktere da krenu prema onostranom.

**Tehnički zahtjevi na pozornici:** Pozornica je potpuno prazna, a svi elementi scenografije sklonjeni su u stranu. Osvijetljen je samo čisti centar pozornice u promjeru dva metra, sve ostalo što se može nazrijeti osvjetljeno je refleksijom od baletnog poda. Kao krhotine života, u okviru tog svjetlosnog kruga počinju padati komadići u predstavi stalno prisutne magnetne trake. Polaganim tempom otvaraju se vrata Vječne svjetlosti, u kojoj vidimo Drvo života obavijeno dimom. Snaga svjetlosti djelomično otkriva Suđenice u dnu stražnje pozornice, koje, okrenute prema zidu, u ovoj sceni sjede na sofi, koja je postavljena tako da je stražnja strana okrenuta prema publici. Glavni akteri jedan za drugim kreću prema vratima. Pada zastor.

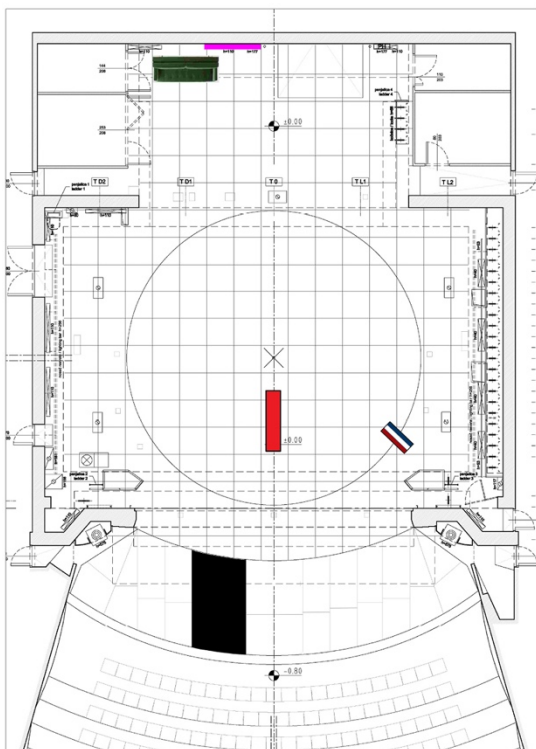




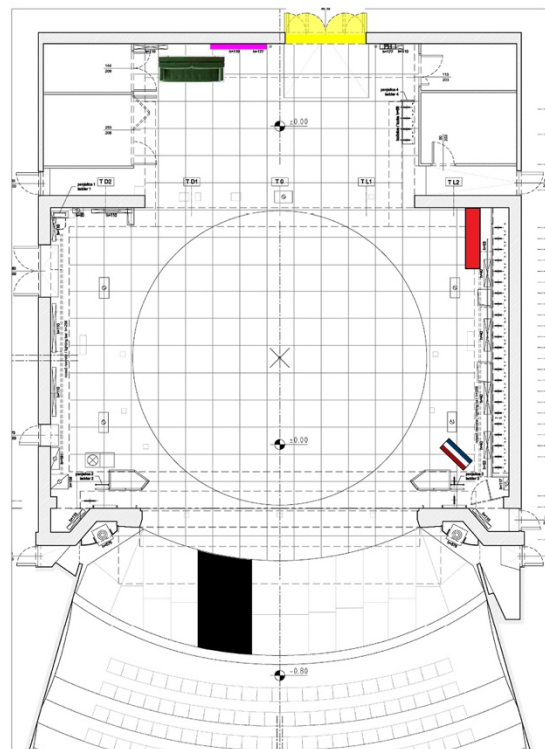
1. scena: Kraj; početak je uvek na kraju,  
Vreme vraća priču malo unazad.



2. scena: Hotel; Gospođa Gustav i Zero lobby boy.



8. scena: Duet, sukob, dete, razmaženi sin i lobby boy.



10. scena: Lux aeterna

- LEGENDA
- Lux aeterna ■
  - Crna rupa ■
  - Sofa ■
  - Recepcijski pult ■
  - Jukebox ■ ■ ■

Slika 78. Ana Krstajić, *Grand Hotel* – tlocrti

### 3.3.2 Ana Krstajić: *Grand Hotel* – elementi scenografije

Zahtjevi scenografije temeljili su se na dvije nepromjenjive zadanosti: a) vrlo malom budžetu b) želji za grandioznim prostorom koji će sugerirati veliko predvorje luksuznog hotela. Naizgled nemoguć zadatak riješen je na sljedeći način: a) jedina veća investicija koja se nije mogla izbjeći bila je izrada velikog chesterfield trosjeda, koji je naručen od jedne beogradske stolarske tvrtke, jukebox je nabavljen, neispravan, iz druge ruke, a recepcijski pult preuređeni je stari šank iz fundusa Opere i teatra Madlenianum; b) monumentalnost prostora ostvarena je otvaranjem pozornice odnosno dovođenjem u prvi plan temeljne arhitekture cijelog prostora, a time i kazališne scenske tehnike, koja je u ovoj predstavi zamjenjivala uobičajene dekorativne elemente i rasvjetna tijela raskošnog hotelskog predvorja. U scenografiji je iskorišten, vađenjem šest od dvadeset segmenata, i natkriveni denivelirani prostor za orkestar na području proscenija u funkciji označavanja sablasne Crne rupe, kao i teška željezna vrata koja vode iz stražnje pozornice u spremište dekora koja su minimalnim preinakama postala začudni ulaz u Vječnu svjetlost. Simbolički dominantan, stalno prisutan scenografski element je neonsko svjetlo magenta boje koje je postavljeno u dnu stražnje pozornice i vidljivo sa svih pozicija u gledalištu te predstavlja hommage Stanleyu Kubricku i njegovu filmu *2001.: Odiseja u svemiru (2001: A Space Odyssey)*. U filmu umjetna inteligencija, moćni kompjuer HAL 9000 nastoji putnike i svemirsku letjelicu staviti pod punu kontrolu, što u slučaju predstave *Grand Hotel* dočaravaju tijekom 1. scene upaljena neonska cijev, predvorje hotela i slučajno okupljeni protagonisti. I kao što čovjek u Kubrickovoj alegoriji o potrazi za Bogom ipak uspijeva vratiti moćno računalo na osnovne postavke, što se vizualno manifestira teatralnim gašenjem jarkocrvenog HAL-ova oka, i ponovo preuzeti kontrolu nad situacijom, tako se i u plesnoj predstavi, nakon nadvladavanja tamne inteligencije te pročišćenja glavnih aktera i pomirbe samih sa sobom, s trenutkom njihova prelaska u onozemaljsko gasi neonsko cijevno svjetlo boje magente koje nad tim činom nema više kontrolu.

### 3.3.2.1 Vrata Vječne svjetlosti



Slika 79. Prolaz u Vječnu svjetlost. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

„Vrata simboliziraju mjesto prijelaza između dvaju stanja, između dvaju svjetova, između poznatog i nepoznatog, svjetlosti i tmine, bogatstva i bijede. Vrata se otvaraju na neki misterij. No ona imaju dinamičko, psihološko značenje; jer ne samo da označuju prolaz, već i pozivaju na to da ga prijedemo. To je poziv na putovanje prema nekom onkraju...“<sup>111</sup> Vrata Vječne svjetlosti iskorištena kao scenografski element u predstavi *Grand Hotel* obična su željezna protupožarna vrata na stražnjoj pozornici koja vode u spremište. Uz nekoliko intervencija poput bijelog panoa iza vrata, već spomenuta četiri reflektora u unutrašnjosti spremišta i dvije mašine za dim dobila se čarolija ulaza u zagonetni prostor.

---

<sup>111</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1994., str. 763

### 3.3.2.2 Crna rupa



Slika 80. Suđenice vrte kocke sudbine na rubu Crne rupe. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

„Crno smješteno s donje strane svijeta izražava apsolutnu pasivnost, stanje potpune i nepromjenljive smrti...“<sup>112</sup>, a simbol rupa je „otvor je prema nepoznatome: 'ono što izlazi na drugu stranu (onkraj, u odnosu prema konkretnom) ili ono što izlazi na skriveno (onkraj, u odnosu prema pojavnom)...“<sup>113</sup> i „može se smatrati 'putom prirodnog rađanja ideje“<sup>114</sup>. Efekt crne rupe postignut je otvaranjem dijela deniveliranog prostora za orkestar, koji je obrubljen crnim zavjesama kako bi se dobio dojam potpuno zatvorenog crnog prostora. Crna rupa osvijetljena je u najnižem postotku snage tek jednim podnim reflektorom s plavim filterom, čije svjetlo se pojačava u kombinaciji s dimom koji iz nje kulja. Na podu Crne rupe postavljena su tri elastična opružna uloška za krevet kako bi akteri mogli sigurno skakati u nju.

---

<sup>112</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1994., str. 76

<sup>113</sup> Ibid., str. 571

<sup>114</sup> Ibid.

### 3.3.2.3 Jukebox



Slika 81. Jukebox u izvornom stanju nabavljen za predstavu *Grand Hotel*

Rockola, ili kasnije jukebox, automatski je uređaj za reprodukciju muzike patentiran tridesetih godina prošlog stoljeća. „U 1930-ima, *juke* je bio mali restoran u kojem su ljudi mogli jesti, piti i plesati. 'Juking' je značilo plesati i ludovati. Kad se pojavio automat koji je uz naplatu reproducirao glazbene brojeve, ljudi su ga nazvali jukeboxom jer su mogli pojačati glazbu i opustiti se. Izvorno su jukeboxovi bili veliki uređaji nalik ormarićima koji su puštali vinilne ploče; mogli ste u njega ubaciti novčić od deset ili dvadeset pet centi i odabrati svoju omiljenu pjesmu.“<sup>115</sup> Danas takav uređaj, poput mnogih retro predmeta, pripada domeni kolekcionarstva i podsjeća na neko drugo vrijeme. Jukebox, kao zamišljeni element dekora za predstavu *Grand Hotel*, nabavljen je u rabljenom stanju preko oglasnika. Kako bi se olakšala manipulacija, iz unutrašnjosti aparata izvađen je sav sadržaj i potom je ugrađeno svjetlo s tri razine mogućnosti upotrebe: sasvim smanjeno, treptajuće i jako svjetlo, čime se potencirao vlastiti život jukeboxa.

<sup>115</sup> Jukebox. Izvor: [https://www-vocabulary-com.translate.google/dictionary/jukebox?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www-vocabulary-com.translate.google/dictionary/jukebox?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 25. 5. 2022.

### 3.3.2.4 Chesterfield trosjed



Slika 82. Namjenski izrađen chesterfield trosjed. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Jedan od najosebujnijih dizajna sofa svakako je chesterfield, koji je definiran naslonima za ruke u visini stražnjeg dijela i dugmadi duboko uvučenom u tapacirung. Taj veličanstveni funkcionalni i dekorativni element tijekom vremena – a dizajniran je početkom 18. stoljeća – postaje statusni simbol i nezaobilazni element domova uglednih i bogatih te klubova za elitu i hotela visoke kategorije. „Budući da se tajna nastanka chesterfield sofe krije iza vela vremena, postoji nekoliko različitih verzija povijesne prošlosti ovog namještaja. Glasine govore da je prvu verziju ove sofe posjedovao Philip Dormer Stanhope, odnosno četvrti grof od Chesterfielda (18. stoljeće). Kao poznati diplomat, književnik i vladin lik, oduvijek je imao strast za svime elegantnim i ukusnim. Najvjerojatnije je i sam grof sudjelovao u stvaranju tako savršenog dizajna. Upravo zbog toga rodonačelnik svih kauča (kako vjeruju povjesničari) jednostavno nije mogao ne imenovati mu u čast.“<sup>116</sup>

<sup>116</sup> „Malo povijesti poznatih Chesterfield sofe“. Izvor: <https://design-choice.com/hr/house/advice/page=868005847a8918f0cecb9ee840cef3f4>, preuzeto 25. 5. 2022.

Chesterfield sofa naručena za predstavu koju obrađujemo velikih je dimenzija, 240 x 70 x 100 cm, postavljena je na ojačanu konstrukciju s vrhunskim okretnim kotačima i ručni je rad beogradske stolarske radionice.

### 3.3.2.5 Recepcijski pult



**Slika 83.** Šank iz fundusa kazališta Opera i teatar Madlenianum u originalnom stanju

Recepcijski pult napravljen je adaptacijom zapuštenog šanka iz fundusa kazališta Opera i teatar Madlenianum. Želja je bila likovno usuglasiti chesterfield sofuu s elementom recepcijskog pulta. Osim dizajnerskih intervencija, na radnu površinu recepcijskog pulta postavljeno je pleksi-staklo debljine 1 cm ispod kojeg su ugrađene led trake napajane iz akumulatora kojima akteri putem prekidača sami upravljaju, kao što je to slučaj i s unutrašnjosti, koja je obrubljena led trakama i tapecirana u crvenoj boji. Mutaciju tog postupka možemo vidjeti u slikovnom materijalu u nastavku.



**Slika 84.** Prijedlog redizajna šanka iz fundusa Opere u teatra Madlenianum u recepcijski pult



**Slika 85.** Bočna strana šanka u originalnom stanju



**Slika 86.** Prijedlog intervencija





**Slika 87.** Stanje stražnje strane šanka prije prepravljanja



**Slika 88.** Prijedlog korištenja unutrašnjeg prostora pulta



**Slika 89.** Uredena unutrašnjost recepcijskog pulta. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

### 3.3.2.6 Neonska cijev boje magente



Slika 90. Model neonske cijevi u boji magente. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Neonska cijev počinje se koristiti kao objekt umjetničkih istraživanja u *ready made* fazi minimalizma dvadesetog stoljeća. „Izvorno je to bio medij koji se koristio za oglašavanje i natpise na izlozima, no 1960-ih godina došlo je do promjene u njegovu tretmanu kada su umjetnici vizionari počeli eksperimentirati s neonskom rasvjetom.“<sup>117</sup> Pioniri koji su se bavili tim područjem, poput Dana Flavina i Josepha Kosutha, „istraživali su sjecišta svjetlosti, boje i prostora, kao i slike pop kulture, konzumerizam i različite teme povezane sa suvremenim životnim okruženjem.“<sup>118</sup> Primarna namjena cijevne neonske rasvjete je osvjetljavanje prostora, no ako te cijevi postavimo na zid galerije one znače nešto drugo – postaju znak, kao što je to i prikazano u plesnoj predstavi *Grand Hotel*. Neonska magenta cijev aktivira se zatvaranjem vratnica Vječne svjetlosti na početku predstave nastojeći svojom sugestivnošću ovladati ljudima i njihovim sudbinama. Njihovim nestankom, ona gubi svoju svrhu i gasi se.

<sup>117</sup> Neon art. Izvor: [https://magazine-artland-com.translate.google/neon-art-ten-artists-who-defined-the-medium/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://magazine-artland-com.translate.google/neon-art-ten-artists-who-defined-the-medium/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 25. 5. 2022.

<sup>118</sup> Ibid.



**Slika 91.** *The Diagonal of May 25*, 1963 (to Constantin Brancusi).

Izvor: [https://live.staticflickr.com/7101/7018680847\\_92c79efbd7\\_z.jpg](https://live.staticflickr.com/7101/7018680847_92c79efbd7_z.jpg), preuzeto 23. 5. 2022.

### 3.3.2.7 Drvo života



Slika 92. Gospođa Gustav i Drvo života. Fotografija: Belkiša Bela Abdulović.

Drvo života predstavlja prostranstvo svemira i svijet i univerzalni je simbol života u gotovo svim mitologijama, kulturama i religijama jer nam daje kisik koji nam omogućava da živimo. U smislu duhovnosti ono predstavlja tranziciju ljudske duše iz niže u više sfere. „Ideja je dakle poboljšanje osobe kroz prepreke s kojima se treba suočiti u životu.“<sup>119</sup> Predstava *Grand Hotel* tematizira taj proces i vizualno ga dočarava.

<sup>119</sup> Albè, Marta, „Drvo života: značenje“. Izvor: <https://hr.maisonjardin.net/6664277-tree-of-life-the-meaning-celtic-and-kabbalah>, preuzeto 23. 5. 2022.

### **3.3.2.8 Popis rekvizita:**

1. Telefon
2. Recepcijsko zvonce
3. Usisivač
4. Krpena lutka u obličju čovjeka
5. Crna vreća za smeće
6. Magnetska traka iz VHS kasete
7. Tri dječje gitare, jedna dječja harmonika, trombon, činele
8. Mikrofon
9. Putni kovčezi

## 4. Zaključak

U postavljenoj tezi problematizira se suodnos međusobno neodvojivih umjetničkih grana u funkciji inscenacije glazbeno-scenskih kazališnih djela tijekom euforičnog, upravo histeričnog razdoblja novih tendencija istovremenih u svim umjetničkim sferama – muzici, riječi i likovnosti. Iako je svaka od spomenutih grana taj „udar“ doživjela na svoj način, u zajedničkom nastupu u proizvodnji kazališne predstave on je začudo ublažen i jedva primjetan. Repertoarno kazalište bilo je i ostalo zadnja linija obrane koja propušta samo odabrano i odabrane. To nikako ne znači da je odabir uvijek dobar, ali već i mogućnost biranja dovoljno govori o sustavu u koji nije lako pristupiti ni u kojem svojstvu. S druge strane, nije ni bilo prevelike gužve i interesa u osvajanju tog područja, ponajprije zbog kompleksnosti forme te nemogućnosti savladavanja tako složenih zadataka modernim sredstvima. Dobar primjer je operna predstava, koju je tijekom suvremenih inicijativa tek nekolicina suvremenih, novih, najnovijih i avangardnih kompozitora uspjela savladati i to u čvrstom suodnosu s tradicionalnim pristupom. Kako bi ipak dokazali svoju prisutnost na tom terenu, suvremeni su se kompozitori služili novim glazbeno-scenskim oblicima poput muzičkog teatra, koji nije zahtijevao kazališnu infrastrukturu, kao svojevrsnim otporom prema prevladanim i toliko omrznutim kazališnim pozornicama i buržujskim gledalištima ukrašenim zlatnim štukaturama i plišem tapeciranim sjedalima. Cilj tog pristupa ipak je bio posrednim se putem dokopati tih nevoljenih velikih pozornica i stati pred prezrenu malograđansku publiku, međutim, taj put je uvijek po istim pravilima vodio prema istom mjestu, na kojem su se djelomično ili svrsishodno prihvaćali tek dijelovi ponuđenih moderniteta. Svjedoci smo da uspješne suvremene inscenacije novonapisanih ili repertoarnih opernih predstava općenito počivaju na postulatima tradicionalnog pristupa, koji je vrhunac doživio Wagnerovom reformom, uz cizelerske doprinose velikana tog područja poput Alphonsea Appije, Georga Fuchsa, Petera Behrensa, Josefa Svobode, Güntera Schneider-Siemssena ili Roberta Wilsona, da spomenemo najdominantnije ličnosti tog područja, bez obzira radi li se o raskošnim sredstvima ili onim minimalnima, tek začinjenima modernim strujanjima selektivno korištenima u pojačavanju i podcrtavanju dramske radnje.

Za razliku od muzike u funkciji inscenacija glazbeno-scenskih djela u kazalištima, čista stara muzika je nakon zrelog romantizma i pojave *nove*, suvremene muzike krajem dvadesetog stoljeća – koja je pedesetih godina dvadesetog stoljeća progovarala kroz

muzičku avangardu – imala dugo manje sretno razdoblje. Razlog nije ležao u tome što nije bilo dobre suvremene klasične muzike i dobrih kompozitora u tom području, nego se radilo o inkvizicijskom proganjanju svakog stvaratelja muzike koji se držao tradicionalnog načina komponiranja i publike koja je to podržavala. Svojih nekoliko trenutaka prisutnosti u području muzike i „slave“ dobili su raznih špekulanti, smutljivci i cijeli niz neškolovanih i nedarovitih autora koji su u svojoj stvarateljskoj nemoći formirali jake, agresivne, na sve otporne snage koje su se rasprostrle na šaptom okupiranom terenu muzike i uzurpirale i instrumentalizirale medije. Tijekom tog avangardnog terora desilo se i poneko dobro djelo koje je ipak, neposrednim uvidom autora u stvarno stanje u smislu plasmana suvremene muzike, poštenja prema samom sebi i svojoj muzici, nužno koketiralo s prošlošću i „razgovaralo“ i s publikom. Takva su djela tijekom vremena preživjela loše razdoblje u kojemu su nastala i postala neupitnim dijelom standardnog koncertnog repertoara. Generalno gledano, u razvoju muzike u dvadesetom stoljeću dogodio se veliki zastoj, koji je samo nekoliko genijalnih kompozitora uspjelo probiti ne libeći se konkretno govoriti o segregaciji na zaostale i napredne, o diktaturi pojedinaca i o besmislenosti pojedinih novih formi nastalih tijekom dvadesetog stoljeća. Je li taj povijesni zastoj izazvao i pozitivne učinke davši vremena istinskim kreativcima da se pregrupiraju, pročiste i otaru višak povijesnih naslaga kako bi se ponovo krenulo iz biti muzike, teško je reći, no važno je da je vrijeme okupacije muzike iza nas, da je najgore prošlo. Nejasno je i dan-danas zašto se radikalni autori okupljeni oko suvremene muzike nisu odlučili dati i drugačiji naziv onome što su proizvodili pod njenim imenom kada su istovremeno kategorički odbijali sve što ona znači i sadrži. U današnje je vrijeme situacija na polju stvaranja muzike potpuno drugačija: ugušen je teror diktirane slobode stvaranja i prevladao je način utemeljen na tradiciji koji je prihvatio najbolje od novih alata i sistema suvremene muzike.

Područje likovnosti još je uvijek djelomično zarobljeno istim snagama kojima se krajem dvadesetog stoljeća svijet muzike ipak uspio sasvim oduprijeti. Radovi koji nastaju pod egidom naziva *slikarstvo* i *kiparstvo* vještim kustoskim manipulacijama u prvi plan neizostavno stavljaju sebe i, opet dirigitirano, slobodu stvaranja. Koncept i ideja stavljeni su u centar i dobivaju snagu jedine istinske umjetnosti, čime sami po sebi postaju *rad* i označavaju realizaciju djela manje važnim elementom kreacije, negirajući premisu da umjetnost ne postoji bez stvaralačkog čina i djela. Tim se pristupom talent, poetika, dojam, znanje i vještina, koji su u prošlosti bili preduvjet za naukovanje u bilo kojoj grani likovne umjetnosti, proglašavaju nevažnima i kao takvi postaju teret likovnom okruženju i autoru



samom, kao što je to bio slučaj i u stvaranju muzike u jeku avangardne anarhije. Sve spomenuto rezultiralo je otvaranjem područja likovnosti doslovno svakome, odnosno mnogima koji u suprotnome nikada ne bi mogli imati udjela u likovnim disciplinama. Često se kod takvog „suvremenog“ razmišljanja zaboravlja da umjetnost ne nastaje iz intelekta nego iz zone nesvjesnog odnosno najviše spoznajne moći. Ta se činjenica ne može apstrahirati kada se govori o umjetnosti jer ona signalizira da se kreacija ne može desiti isključivo putem intelektualnog napora, nego intelektualni napor može biti samo pomoć u realizaciji. Kao i u muzici, i ovdje se nameću ista pitanja: Zašto svi konceptualni pokreti, pravci, stilovi i podstilovi unutar kojih su se našli i body art, happening i performans, i dalje uživaju zaštitu zajedničkog nazivnika – slikarstvo i kiparstvo? Kako to da se već više od stoljeća nije našlo područje koje bi sve te konceptualne vizualne tehnike i ostvarenja prihvatilo u svoje okrilje i dalo im naziv, sukladno mogućnostima i realizacijama, koji ne bi toliko podsjećao na mrske im discipline utemeljene na višetisućljetnom razvoju? Ako ništa drugo, to bi se do sada nedefinirano razgraničenje između raznih stvaratelja vizualnih umjetnosti i onih koji se takvima ne smatraju nužno moralo desiti iz sasvim trivijalnog, ali moćnog razloga da potencijalnom umjetniku bude jednostavnije izabrati stranu.

Istraživanjem triju velikih cjelina u okviru ove studije – likovne umjetnosti, područja nastanka i reprodukcije muzike te kazališnog insceniranja – u kojem se prve dvije umjetničke grane susreću u vrijeme konceptualnih nastojanja tijekom dvadesetog stoljeća, može se zaključiti da unutar umjetničkih grana odnosi još uvijek nisu sasvim uređeni i da svaka nastoji održati ili ponovo uspostaviti povijesno-umjetnički kontinuitet, svjesno ili nesvjesno narušen povijesno opravdanom željom za novim i drugačijim. Nažalost, to je učinjeno bez prethodno jasno napravljenog plana pa je rušilački dio, koji je za cilj imao ultimativnu želju za raskidanjem svih veza s prošlošću i predšasnicima, ostao dominantan, a rezultati svih nastojanja djeluju skromno u sjeni pozicija profanih moći muzičkih samozvanaca i danas su većim dijelom zaboravljeni. Sumirajući učinjeno više od sto godina nakon nametnutih estetskih obrazaca u području muzike i likovnosti – koji su bili najviše na udaru suvremenosti i *novog* – ne možemo ne primijetiti da se radi o u svakom smislu kaotičnom, već spomenutom dehumaniziranom vremenu početka dvadesetog stoljeća, iz kojeg je izašlo malo dobrog i povijesno relevantnog za razvoj tih umjetnosti, pritom ne misleći na samodopadne ispade pojedinih povjesničara i teoretičara umjetnosti svjetskog glasa. Kao što smo već rekli, kazališni glazbeno-scenski prostor ostao je prilično pošteđen

od grubih nasrtaja suvremenosti zahvaljujući kompleksnosti kazališnog aparata i nemogućnosti da se njime ovlada novim, tek nastalim muzičkim alatima. Za kraj se možemo zamisliti nad iskrenom i znakovitom konstatacijom Pierrea Schaeffera koju je izgovorio tijekom razgovoru s Timom Hodgkinsonom 1986. godine, a koja se može primijeniti na sve prisilnim modernitetom ugrožene umjetnosti: „Nažalost, trebalo mi je četrdeset godina da zaključim da ništa nije moguće izvan DoRéMi... Drugim riječima, potratio sam svoj život.“<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Hodgkinson, Tim, „An interview with Pierre Schaeffer – Pioneer of Musique Concrète“, ReR Quarterly magazin, sv. 2, br. 1, 1987.

## 5. Literatura

- Adorno, Theodor, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968. Prijevod Ivan Focht.
- Appia, Adolphe, *Music and the Art of the Theatre*, University of Miami Press Coral Gables 46, Florida, 1962.
- Behrens, Peter, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Verlegt bei Eugen Diederichs, Leipzig, 1900.
- Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.
- Brinton, Christian, uvodni tekst u katalogu izložbe Hrbkova, Šárka, *Historical Paintings of the Slavic Nations by Alfons Mucha*, The Brooklyn Museum, New York, 1921.
- Burian, Jarka, *The Scenography of Josef Svoboda*, Wesleyan University Press, Middletown, 1974.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1994.
- Craig, Edward Gordon, citirano prema Baugh, Christopher, *The Routledge Companion to Scenography*, ur. Arnold Aronson, Routledge, New York, 2018.
- Ćirilov, Jovan, „Ko to tamo pleše“, Blic, Beograd, 2004.
- Čerkez, Vladimir, *Stihovi*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1969.
- Dahlhaus, Carl, „Tradicionalna dramaturgija u modernoj operi“, *Vijenac Kolo* 1/2002., Matica Hrvatska, Zagreb, 2002.
- Dragišić, Božica, „Osvrt na umjetničku filozofiju Friedricha Nietzschea“, *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*, 15 (2), 2017.
- Fink, Robert, *After the Canon. Blow Up the Opera Houses! The Oxford Handbook of Opera* Edited by Helen M. Greenwald, Oxford University Press, Oxford, 2014.
- Fuchs, Georg, citirano prema Baugh, Christopher, *The Routledge Companion to Scenography*, ur. Arnold Aronson, Routledge, New York, 2018.
- Gerring, John, citirano prema Hartleb, Florian, *Wie entsteht ein gutes sozialwissenschaftliches Konzept?*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH, Baden-Baden, 2011.
- Gligo, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, MIC KDZ – MH, Zagreb, 1996.
- Goldie, Peter; Schellekens, Elisabeth, *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

- Gundulić, Ivan, *Suze sina razmetnog, Drugi plač: Spoznanje*, Školska knjiga, Zagreb, 2019.
- Heidegger, Martin, citirano prema Žeželj, Martina, „Heideggerovo povijesno osvještenje Platonovog poimanja istine“. Sveučilište J. J. Strossmayera, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek, 2009.
- Heidegger, Martin, *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959.
- Hodgkinson, Tim, „An interview with Pierre Schaeffer – Pioneer of Musique Concrète“, *ReR Quarterly magazin*, sv. 2, br. 1, 1987.
- Hume, David, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, Oxford University Press, Oxford, 2007., str. 13. Prijevod: Dunja Horvat Weitner.
- Ilić, Aleksandar, „Reč koreografa“, tekst u knjižici predstave, *Opera i teatar Madlenianum*, 1. 4. 2021.
- Josif, Enriko, „Zapovest Vojislavu Kostiću“, tekst u knjižici nosača zvuka, RTS-PGP, Beograd, 2005.
- Kler, Žan, *Kritika modernosti, Razmatranja o stanju lepih umetnosti*, Alef biblioteka, Branko Kukić | Gradac K, Čačak-Beograd, 2018.
- Kler, Žan, *Odgovornost umetnika*, Alef biblioteka, Branko Kukić | Gradac K, Čačak-Beograd, 2006.
- Körbler, Iva, „Protiv sam institucionalizirane avangarde, ozbiljna glazba smije zvučati skladno“, intervju s Davorinom Kempfom, *Nacional*, br. 1016, Zagreb, 10. 10. 2017.
- Kostelić, Katarina, *Katalog poduzetničkih ideja*, Fakultet ekonomije i turizma *Dr. Mijo Mirković*, Sveučilište Jurja Dobrile, Pula, 2015.
- Krleža, Miroslav, *Hegedušić, Krsto: Podravski motivi – 34 crteža*, predgovor, Liber, Zagreb, 1971.
- Mandić, Igor, *Od Bacha do Cagea*, Mladost, Zagreb, 1977.
- Muhoberac, Mira, „Maja Hrgović, Puž, Mala scena, red. Staša Zurovac. Sporost kao prednost“. *Vijenac* br. 573, Matica hrvatska, Zagreb, 2016.
- Radić, Davorin, „Nacrt za razmišljanje o grupi Contra“, u: Rauter Plančić, Biserka, *Grupa Contra*, Art magazin Kontura, Zagreb, 2012.
- Ruhrberg, Karl, 1977., nepag. citirano prema Gligo, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
- Schmidt, Felix, „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“, razgovor s Pierrom Boulezom, *Der Spiegel* (40/1967)

Schneider, Arthur, *Oprema opere. S osam izvornih litografija Ljube Babića i šesnaest autotipija*, bez izdavača, Zagreb, 1916.

Schönberg, Arnold; *Stile herrschen, Gedanken siegen: ausgewählte Schriften*, Schott Music GmbH & Co, Mainz, 2007.

Uzelac, Milan, *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*, Veris, Novi sad, 2007.

Volk, Petar, „Od iluzije do tuge“, *Politika*, Beograd, 25. 12. 2004.

Weber, Max, citirano prema Hartleb, Florian, *Wie entsteht ein gutes sozialwissenschaftliches Konzept?*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH, Baden-Baden, 2011.

*Znakovi i simboli, slikovni vodič kroz njihovo podrijetlo i značenje*, Profil, Zagreb, 2010.

## **Internetski izvori**

Lewitt, Sol, „Paragraphs on Conceptual Art.

Izvor: [https://www.corner-](https://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art._Sol_leWitt.pdf)

[college.com/udb/cproVozeFxParagraphs\\_on\\_Conceptual\\_Art.\\_Sol\\_leWitt.pdf](https://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art._Sol_leWitt.pdf), preuzeto 11. 3. 2021.

„What is conceptualism? This is a synthesis of rationalism with empiricism“. Izvor: <https://en2.drunkentengu.com/chto-takoe-kontseptualizm-eto-sintez-raztsionalizma-s-empirizmom-16244>, preuzeto 19. 3. 2021.

Boršić, Luka, „Platonizam“. Izvor: <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/platonizam/>, preuzeto 3. 5. 2021.

„Što lošiju ideju imate, veće su vam šanse za uspjeh?“. Izvor: <https://www.moj-posao.net/Press-centar/Details/73803/Sto-losiju-ideju-imate-vece-su-vam-sanse-za-uspjeh/2/>, preuzeto 8. 5. 2022.

Pereira, Lorenzo, „Conceptual Art Movement and Examples You Need to Know“. Izvor: <https://www.widewalls.ch/magazine/conceptual-art-movement-and-conceptual-art-examples/conceptual-art-examples-its-about-idea>, preuzeto 9. 5. 2021.

*Ludwig Wittgenstein*. Izvor: <https://bs.kineshma.net/Ludwig-Wittgenstein-8306>, preuzeto 9. 5. 2021.

Apstraktni ekspresionizam u Europi. Izvor: <http://novosti-info-portala.blogspot.com/2016/05/apstraktni-ekspresionizam-u-europi.html>, preuzeto 9. 5. 2021.

Difference Between Idea and Concept. Izvor: <http://www.differencebetween.net/language/difference-between-idea-and-concept/attachment/25-tables-9-68/>, preuzeto 9. 5. 2021.

Martek, Vlado, *Djeca konceptualizma*, 2008. Izvor: <http://hulu-split.hr/izlozbe/djeca-konceptualizma/>, preuzeto 9. 5. 2021.

Ideja. Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26905>, preuzeto 11. 5. 2021.

Aristotelova teorija etike. Izvor: <https://aristotelovateorijaetike.weebly.com/uvod.html>, preuzeto 11. 5. 2021.

Đorić, Dejan, *Konceptualizam i idealizam. Ideologija ili stvaralaštvo?* Izvor: <https://www.pecat.co.rs/2011/09/konceptualizam-i-realizam-ideologija-ili-stvaralastvo/>, preuzeto 11. 5. 2021.

Đorić, Dejan, *Konceptualizam i idealizam. Ideologija ili stvaralaštvo?* Izvor: <https://www.pecat.co.rs/2011/09/konceptualizam-i-realizam-ideologija-ili-stvaralastvo/>, preuzeto 11. 5. 2021.

Antička filozofija – Platon. Izvor: <https://sites.google.com/site/stranicakulji/anticka-filozofija/veliki-filozofski-sustavi/platon>, preuzeto 13. 5. 2021.

Martek, Vlado, *Djeca konceptualizma*, 2008. Izvor: <http://hulu-split.hr/izlozbe/djeca-konceptualizma/>, preuzeto 13. 5. 2021.

Platon – teorija ideja. Izvor: [http://kif.filozofijainfo.com/platon-teorija-ideja/\(23/08/2020\)](http://kif.filozofijainfo.com/platon-teorija-ideja/(23/08/2020)), preuzeto 13. 5. 2021.

Hipokrat, *O Svetoj Bolesti*. <https://www.cognifit.com/me/sr/brain>, preuzeto 13. 5. 2021.

Tracey Emin, *My Bed*, 1998., kombinirana tehnika. Izvor: <https://imagejournal.org/article/empty-bed-tracey-emin-persistent-self/plate-1-tracey-emin-my-bed/>, preuzeto 18. 5. 2021.

Manes, Facundo, „Nauka i zdravlje: Ljudski mozak - misteriozni organ prepun tajni koje čekaju da budu otkrivene“. Izvor: <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-55765980>, preuzeto 20. 5. 2021.

Hantelmann, Dorothea von, „The Materiality of the Artwork, Object and situation in the work of Tino Sehgal“. Izvor: <https://kunsten.dk/en/content/kunstvaerkets-materialitet-9246>, preuzeto 17. 5. 2021.

Concept. Izvor: <https://www.britannica.com/topic/concept>, preuzeto 20. 5. 2021.

Performans. Izvor: <https://proleksis.lzmk.hr/341/>, preuzeto 20. 5. 2021.

Brockes, Emma, „Performance artist Marina Abramović: 'I was ready to die'“. Izvor: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>, preuzeto 20. 5. 2021.

Rebecca Horn, *Weisser Körperfächer*, 1972., foto Rebecca Horn Collection. © 2019: Rebecca Horn/ ProLitteris, Zurich. Izvor: <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinguely-koerperfantasien-art-basel>, preuzeto 21. 5. 2021.

Matasović, Trpimir, „Razgovor s Krzysztofom Pendereckim“, 2007. Izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-krzysztofom-pendereckim>, preuzeto 13. 1. 2022.

Luigi Nono, primjer iz kantate *Prekinuta pjesma*.  
Izvor: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511842672.003>, preuzeto 15. 1. 2022.

Schönbergova dvanaesttonska matrica pomoću koje je konstruirao mnoga djela.  
Izvor: <https://hrcak.srce.hr/file/166762>, preuzeto 17. 2. 2022.

Cook, Michael, „Kako u stoljeću ‘atonalnosti, vrištanja i ružnoće’ pronaći modernu glazbu za dušu“, intervju s Robertom Reillyjem. Izvor: <https://www.bitno.net/kultura/glazba/moderna-glazba-za-dusu/>, 1. 3. 2022.

Dos Santos, Silvio, „Narratives of Identity in Alban Berg's *Lulu*“. Izvor: <https://boydellandbrewer.com/9781580464833/narratives-of-identity-in-alban-bergs-lulu/>, preuzeto 5. 3. 2022.

Franciszek Starowieyski, *Lulu*. Plakat za produkciju opere Albana Berga u Bonnu, Njemačka, 1980. Izvor: <https://www.moma.org/collection/works/6464>, preuzeto 7. 3. 2022.

Matthias Grünewald, *Iskušnje svetog Antuna*, Isenheimski oltar, o. 1512. – 1516. Izvor: [https://www.reddit.com/r/museum/comments/mw177/matthias\\_gr%C3%BCnewald\\_the\\_temptation\\_of\\_st\\_anthony/](https://www.reddit.com/r/museum/comments/mw177/matthias_gr%C3%BCnewald_the_temptation_of_st_anthony/), preuzeto 9. 3. 2022.

Artemisia Gentileschi, *Tarkvinije i Lukrecija* (1645. – 1650.), ulje na platnu, 226 x 262 cm, Galerija Sanssouci, Fondacija Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.  
Izvor: <https://artsandculture.google.com/story/iwUBuBIPUahxTQ>, preuzeto 10. 3. 2022.

Tommasini, Anthony, „Review: *Akhnaten* Puts You on Philip Glass Time“, 2019. Izvor: [https://www-nytimes-com.translate.goog/2019/11/10/arts/music/review-akhnaten-philip-glass-metropolitan-opera.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www-nytimes-com.translate.goog/2019/11/10/arts/music/review-akhnaten-philip-glass-metropolitan-opera.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 13. 3. 2022.

Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück XI*, partitura (detalj). Izvor: <https://www.lubranomusic.com/pages/books/34213/karlheinz-stockhausen/klavierstuck-xi>, preuzeto 17. 3. 2022.

*Acousmonium* u dvorani Maison de la Radio, Pariz, 1980., foto Laszlo Ruzska ©INA.  
Izvor: <https://artsandculture.google.com/asset/acousmonium-laszlo-ruzska/DgHtjrC0HSegAQ>, preuzeto 19. 3. 2022.

Karlheinz Stockhausen: *Studie II*, partitura  
Izvor: <https://www.pinterest.com/pin/83035186853407124/> , preuzeto 20. 3. 2022.

John Cage, *4' 33"*, partitura. Izvor: <https://advent.blinry.org/2014/20/image>, preuzeto: 20. 3. 2022.

Werner Meyer-Eppler. Izvor: [https://de-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Werner\\_Meyer-Eppler?\\_x\\_tr\\_sl=de&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://de-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Werner_Meyer-Eppler?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 20. 3. 2022.

Karlheinz Stockhausen: *Studie II*, partitura.  
Izvor: <https://www.pinterest.com/pin/83035186853407124/> , preuzeto 20. 3. 2022.

Cage, John, citiran u Larson, Kay, „Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists“. Izvor: [https://www-theulturium-com.translate.goog/john-cage-silence/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-theulturium-com.translate.goog/john-cage-silence/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=sc), preuzeto 20. 3. 2022.

Keller, James M., „Out of the past: Samuel Barber's *Vanessa*“, 2016. Izvor: [https://www-santafenewmexican-com.translate.goog/pasatiempo/opera/out-of-the-past-samuel-barbers-vanessa/article\\_c61a0c98-3976-5836-8edc-34f40e76abae.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www-santafenewmexican-com.translate.goog/pasatiempo/opera/out-of-the-past-samuel-barbers-vanessa/article_c61a0c98-3976-5836-8edc-34f40e76abae.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 22. 3. 2022.

Work of the Week – Krzysztof Penderecki: *Ubu Rex*, 2015. Izvor: <https://en.schott-music.com/work-of-the-week-krzysztof-penderecki-ubu-rex/>, preuzeto 25. 3. 2022.

©Luciano Berio, *Laborintus II*, Universal Edition, Partitura UE 13792. Izvor: <http://presentcontinuu.com/laborintus-ii-notions-despaces/>, preuzeto 25. 3. 2022.

Schwarz, Robert K., „First a Firebrand, Then a Romantic. Now What?“, intervju s Krzysztofom Pendereckim, 1996. Izvor: <https://www.nytimes.com/1996/10/20/arts/first-a-firebrand-then-a-romantic-now-what.html>, preuzeto 25. 3. 2022.

Philip Glass: *Akhmaten*, inscenacija u Metropolitan Operi, 2019. Izvor: <https://bachtrack.com/review-akhmaten-glass-mcdermott-costanzo-metropolitan-opera-new-york-november-2019>, preuzeto 26. 3. 2022.

Adams, John, *Doctor Atomic*, Boosey & Hawkes. Izvor: <https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-Doctor-Atomic/45045>, preuzeto 26. 3. 2022.

Alphonse Mucha: *Job*, 1900., litografija. Fotografija: Mucha Trust. Izvor: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/dec/31/alphonse-mucha-job-poster>, preuzeto 11. 4. 2022.

Alphonse Mucha: *Job*, 1900., litografija. Fotografija: Mucha Trust. Izvor: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/dec/31/alphonse-mucha-job-poster>, preuzeto 11. 4. 2022.

Adolphe Appia, *Parsifal*, 1. čin, scenografska skica, c. 1896.



Izvor: <https://www.pinterest.ru/pin/517914025880576188/>, preuzeto 21. 4. 2022.

Edward Gordon Craig: *Hamlet*, scenografska skica, 1911.

Izvor: <https://www.bstjournal.com/article/id/6912/>, preuzeto 21. 4. 2022.

Josef Svoboda: Scenografija za predstavu *Hamlet* Williama Shakespearea, Národní Divadlo, Prag, 1959. Izvor:

<https://www.flickr.com/photos/147316538@N02/43307861425>, preuzeto 22. 4. 2022.

Robert Wilson: *Tri sestre* Antona Čehova, Stockholm, 2001. Izvor:

<https://robertwilson.com/three-sisters>, preuzeto 23. 4. 2022.

Stanislavski, Konstantin, *My Life in Art*, Little, Brown and Company, Boston, 1938., str. 511.

Izvor: <https://theatre designer.wordpress.com/articles/theatre-design-scenography/josef-svoboda-the-scenographer/>, preuzeto 22. 4. 2022.

Jorgovanović, Ljilja, „Erotika u jugoslovenskom filmu“. Izvor:

<https://www.6yka.com/novosti/erotika-u-jugoslovenskom-filmu>, preuzeto 11. 4. 2022.

Capelle, Laura, „At 80, Robert Wilson Holds On to a Singular Vision for the Stage“, 2021.

Izvor: [https://www-nytimes.com.translate.goog/2021/11/30/arts/music/robert-wilson-at-80.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-nytimes.com.translate.goog/2021/11/30/arts/music/robert-wilson-at-80.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=sc), preuzeto 23. 4. 2022.

„Gunther Schneider-Siemssen, 88, Stage and Lighting Designer Who Made His Mark With Seven Different Ring Cycles, has Died“, 2015. Izvor: [https://www-operanews-com.translate.goog/Opera\\_News\\_Magazine/2015/6/News/Gunther\\_Schneider-Siemssen.html?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www-operanews-com.translate.goog/Opera_News_Magazine/2015/6/News/Gunther_Schneider-Siemssen.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 7. 5. 2022.

Cariaga, Daniel, „German scenic designer: Schneider-Siemssen: An operatic traveling man“. Izvor: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-01-23-ca-28184-story.html>, preuzeto 7. 5. 2022.

Prikaz lateralizacije mozga. Izvor: <https://medium.com/carre4/romanticism-and-the-divided-brain-2999a0675970>, preuzeto 9. 5. 2021. Ilustracija preuzeta sa stranice <https://rosniksolutions.com/> 8. 5. 2022.

Simbolika. Izvor: <https://nova-akropola.com/kulture-i-civilizacije/simbolizam/>, preuzeto 15. 5. 2022.

Nikolić, Aleksandar. Izvor: <https://operatheatremadlenianum.com/grand-hotel>, preuzeto 15. 5. 2022.

Rečnik simbola. Izvor: <http://www.simboli.rs/spirala/>, preuzeto 15. 5. 2022.

Sikirić, Jelena, „Skarabej“. Izvor: <https://nova-akropola.com/kulture-i-civilizacije/simbolizam/skarabej/>, preuzeto 16. 5. 2022.

Crna rupa. Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12770>, preuzeto 22. 5. 2022.

Jukebox. Izvor: [https://www-vocabulary-com.translate.google.com/dictionary/jukebox?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://www-vocabulary-com.translate.google.com/dictionary/jukebox?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 25. 5. 2022.

„Malo povijesti poznatih Chesterfield sofe“. Izvor: <https://disign-choice.com/hr/house/advice/page=868005847a8918f0cecb9ee840cef3f4>, preuzeto 25. 5. 2022.

Neon art. Izvor: [https://magazine-artland-com.translate.google.com/neon-art-ten-artists-who-defined-the-medium/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=hr&\\_x\\_tr\\_hl=hr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://magazine-artland-com.translate.google.com/neon-art-ten-artists-who-defined-the-medium/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=hr&_x_tr_hl=hr&_x_tr_pto=op,sc), preuzeto 25. 5. 2022.

Albè, Marta, „Drvo života: značenje“. Izvor: <https://hr.maisonjardin.net/6664277-tree-of-life-the-meaning-celtic-and-kabbalah>, preuzeto 23. 5. 2022.

## **Sekundarna literatura**

Armstrong, Charlotte, „Where Music Meets Science: Traces of Nineteenth-Century Scientific Naturalism in Representations of Madness in Richard Strauss’s *Salome*“, MA by Research, University of York Music, Heslington, 2015.

Belk, Russel W.; Sherry, John F. Jr, *Consumer Culture Theory*, Elsevier Ltd. – JAI press, Amsterdam, 2007.

Braković, Goran, „Korelacija glazbe i pokreta“, Diplomski rad, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Odjel za odgojne i obrazovne znanosti, Pula, 2015.

Brejzek, Thea, „The scenographic (re-)turn: figures of surface, space and spectator in theatre and architecture theory 1680–1980“, *Theatre and Performance Design Journal*, 1:1-2, 17-30, Routledge, Taylor & Francis Group, Oxfordshire, 2015.

Brook, Scott, *Managing creativity: practice-led research and training the person*, Brien, Burr & Webb (eds) TEXT Special issue, Symposium: Creative and practice-led research—current status, future plans, University of Canberra, 2010.

Candy, Linda; Edmonds, Ernest, „Practice-Based Research in the Creative Arts, Foundations and Futures from the Front Line“, *LEONARDO*, Vol. 51, No. 1, pp. 63–69, Arizona State University, 2018.

Crawford, Tim; Gibson, Lorna, *Modern Methods for Musicology, Prospects, Proposals, and Realities*, Ashgate, Farnham, 2009.

- Cuenca, Macarena; López-Sintas, Jordi; García-Álvarez, Ercilia, „The Opera Experience. Performing a Vibrato with the Audience“, *The Gruyter Open, International Review of Social Research*, 2015; 5(2): 141–151
- Curtin, Adrian; Roesner, David, „Sounding out ‘the scenographic turn’: eight position statements“, *Theatre and Performance Design*, Vol. 1, Nos. 1–2, 107–125, Routledge Taylor & Francis Group, Oxfordshire, 2015.
- Dawson, Catherine, *A Practical Guide to Research Methods, A User-Friendly Manual for Mastering Research Techniques and Projects*, howtobooks, Oxford, 2007.
- DelDonna, Anthony, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late 18th Century Naples*, Ashgate eBooks, Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, London and New York, 2012.
- Draper, Pau; Harrison, Scot, *Through the Eye of a Needle: The Emergence of a Practice-Led Research Doctorate in Music*, Cambridge University Press, 2011.
- Dundjerović, Aleksandar Saša, *Robert Lepage*, Routledge, New York, 2009.
- Fabbri, Franco, „Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary on My Publications“, Doctoral thesis, University of Huddersfield, West Yorkshire, 2012.
- Fiolić, Marta, „Razvoj glazbene industrije ili od mašte i ekstravagancije do industrije i svakodnevnice“, *Pro Tempore, Časopis studenata povijesti*, br. 8/9, 2010./2011.
- Frith, Simon, *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford University Press, Oxford, 1996.
- Gligo, Nikša, „Hermann Danuser, Glazba 20. stoljeća“, Bilješka o knjizi, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007.
- Goffman, Erving, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press, New York, 1963.
- Gretić, Goran, „Revolucionarna umjetnost – nacionalizam – antisemitizam: Slučaj Wagner“, Izlaganje sa znanstvenog skupa, prosinac 2014.
- Harwood, Gregory W., *Giuseppe Verdi: A Research and Information Guide, Routledge Music Bibliographies*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2012.
- Howard, Pamela, *What is Scenography?*, Routledge Taylor & Francis Group, Oxfordshire, 2002.
- Johnson, Julian, *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, Oxford University Press, Inc., New York, 2002.
- Karnes, Kevin C., *Music: Criticism, and the Challenge of History – Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford University Press Inc., New York, 2008.

- Kershaw, Baz; Nicholson, Helen, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011.
- Kler, Žan, *Kritika modernosti, Razmatranja o stanju lepih umetnosti*, Alef biblioteka, Branko Kukić | Gradac K, Čačak-Beograd, 2018.
- Kotnik, Vlado, „The Adaptability of Opera. When Different Social Agents Come to Common Ground“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Hrvatsko muzikološko društvo, sv. 44, br. 2, 2013.
- Kovačić, Anto, „Glazba u ranom kršćanstvu“, *Služba Božja*, Franjevačka provincija Presvetog Otkupitelja, Split, 1/2012.
- Lacey, Nick, *Media Institutions and Audiences – Key Concepts in Media Studies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, England, 2002.
- Lawson, Cynthia, *Practice-Led Research: Examples from Artists Working with Technology*, Cumulus, Helsinki, 2012.
- Lončar, Vjekoslav, „Djela W. Richarda Wagnera“, *Obnovljeni život*, sv. 14, br. 5, Zagreb, 1933.
- McGuigan, Jim, *Culturalpopulism*, Routledge, London and New York, 1992.
- Mudri, Nebojša, „Odjeci Nietzscheova mišljenja u avangardnoj glazbi 20. stoljeća“, Originalni naučni rad, *Arhe: časopis za filozofiju*, Filozofski fakultet, Odsek za filozofiju, Novi Sad, 2011.
- Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad, 1988.
- Negus, Keith, *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, London, 1999.
- Oddey, Alison; White, Christine, *The Potentials of Spaces, The Theory and Practice of Scenography & Performance*, Intellect Books, Bristol, UK, Portland, Oregon, USA, 2006.
- O’Neill, Sinéad; Edelman, Joshua; Sloboda, John, „Opera and Emotion: The Cultural Value of Attendance for the Highly Engaged“, *Participations, Journal of Audience & Reception Studies*, Volume 13, Issue 1, 2016.
- Otržan, Đurđa, „Richard Strauss– Prvorazredni drugoligaš“, *WAM, Webzin o audiju i muzici*, br. 35, god. XVII, Zagreb, 2008.
- Pinnegar, Stefinee; Hamilton, Mary Lynn, *Self-Study of Teaching and Teacher Education Practices*, Springer, New York, 2009.
- Plattner, Hasso; Meinel, Christoph; Leifer, Larry, *Design Thinking Research, Studying Co-Creation in Practice*, Springer, New York, 2012.

- Poll, Melissa, *Robert Lepage's Scenographic Dramaturgy, The Aesthetic Signature at Work*, Palgrave Macmillan, London, 2018.
- Roberts, Sarah, „The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture“, *South African Theatre Journal*, Routledge, Taylor & Francis Group, Oxfordshire, 2018.
- Reilly, Robert R., *Surprised by Beauty: A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music*, Ignatius Press, San Francisco, 2016.
- Rosen, Charles, *Arnold Schönberg*, Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, Zagreb, 2003.
- Rust, Chris; Mottram, Judith; Till, Jeremy, *Review of Practice-Led Research in Art, Design & Architecture*, Sheffield Hallam University Research Archive, Sheffield, 2007.
- Saukko, Paula, *Doing Research in Cultural Studies – An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*, SAGE Publications London, Thousand Oaks, New Delhi, 2003.
- Shevstova, Maria, *Robert Wilson*, Routledge, New York, 2007.
- Small, Christopher, *Music, Society, Education*, (2nd rev. edn), John Calder, London, 1980.
- Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1998.
- Smith, Hazel; Dean, Roger T., *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- Supičić, Ivan, „O progresu glazbe i progresu u glazbi“, *Muzikološki zbornik XIV*, Ljubljana, 1978.
- Tarondeau, Jean Claude; Agid, Philippe, *The Management of Opera An International Comparative Study*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, England, 2010.
- Till, Nicholas, *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- Uzelac, Milan, *Filozofija muzike*, Stylos Art, Novi Sad, 2004.
- Vaughan, Laurene, *Practice-Based Design Research*, Bloomsbury Publishing Plc, London, 2017.
- Žužul, Ivan, „Razvoj drame od početaka do danas kroz metodički osvrt“, *Život i škola*, br. 13, Osijek, 2005.
- Wainstein, Michael, *Stage Directing, A Director's Itinerary*, Focus Publishing Newburyport, 2012.
- Williams, Richard, *Directing for the Stage*, The Crowood Press Ltd Ramsbury, Marlborough, 2018.

## **Prilog 1.**

### **Izjava o autorstvu**

Potpisani Žorž Draušnik

broj ugovora s datumom potpisivanja: DS 1FIM/2019, 30.09.2019. godine

### **Izjavljujem**

da je doktorska disertacija pod nazivom

"KULTUROLOŠKI, MUZIKOLOŠKI I PRODUKCIJSKI ODNOSI  
KONCEPTUALIZMA I KAZALIŠNE UMJETNIČKO-SCENOGRAFSKE PRAKSE"

- rezultat vlastitog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija u cjelini ni u dijelovima nije bila predložena za dobivanje bilo kakve diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualno vlasništvo drugih osoba.

**Potpis doktoranda**

U Beogradu, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Žorž Draušnik

## Prilog 2.

### Izjava o istovjetnosti tiskane i elektronske verzije rada

Ime i prezime autora: Žorž Draušnik

Broj ugovora s datumom potpisivanja: DS 1FIM/2019, 30.09.2019. godine

Studijski program: Umetnička igra i performans

Naslov rada: KULTUROLOŠKI, MUZIKOLOŠKI I PRODUKCIJSKI ODNOSI  
KONCEPTUALIZMA I KAZALIŠNE UMJETNIČKO-SCENOGRAFSKE PRAKSE

Mentor: prof. dr. Miomir Petrović

---

Potpis mentora

Izjavljujem da je tiskana verzija mog doktorskog rada istovjetna elektronskoj verziji koju sam predao/la Univerzitetnoj knjižnici **Univerziteta „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji osobni podaci vezani za dobivanje akademskog zvanja doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mjesto rođenja i datum obrane rada.

Ovi osobni podaci mogu se objaviti u elektronskom katalogu i u publikacijama **Univerziteta „Union-Nikola Tesla“ u Beogradu**.

**Potpis doktoranda**

U Beogradu, \_\_\_\_\_

---

Žorž Draušnik

## Prilog 3.

### Izjava o korištenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku Univerziteta "Union – Nikola Tesla" da u Digitalni repozitorij Univerziteta unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

#### KULTUROLOŠKI, MUZIKOLOŠKI I PRODUKCIJSKI ODNOSI KONCEPTUALIZMA I KAZALIŠNE UMJETNIČKO-SCENOGRAFSKE PRAKSE

koja je moje autorsko djelo.

Disertaciju sa svim priložima predao/la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Svoju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni repozitorij Univerziteta "Union – Nikola Tesla" mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la.

- Autorstvo
- Autorstvo – nekomercijalno
- Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade
- Autorstvo – nekomercijalno – dijeliti pod istim uvjetima
- Autorstvo – bez prerade
- Autorstvo – dijeliti pod istim uvjetima

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci, kratak opis licenci dat je na poledini lista).

**Potpis doktoranda**

U Beogradu, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Žorž Draušnik



1. Autorstvo – Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javnu objavu djela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence, čak i u komercijalne svrhe. Ovo je najslobodnija od svih licenci.

2. Autorstvo – nekomercijalno. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javnu objavu djela i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu djela.

3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javnu objavu djela, bez promjena, preoblikovanja ili upotrebe djela u svom djelu, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu djela. U odnosu na sve ostale licence, ovom licencom se ograničava najveći obim prava korištenja djela.

4. Autorstvo – nekomercijalno – dijeliti pod istim uvjetima. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javnu objavu djela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence i ako se prerada distribuira pod istom ili sličnom licencom. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu djela i prerada.

5. Autorstvo – bez prerade. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javnu objavu djela, bez promjena, preoblikovanja ili upotrebe djela u svom djelu, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca dozvoljava komercijalnu upotrebu djela.

6. Autorstvo – dijeliti pod istim uvjetima. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javnu objavu djela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence i ako se prerada distribuira pod istom ili sličnom licencom. Ova licenca dozvoljava komercijalnu upotrebu djela i prerada. Slična je softverskim licencama, odnosno licencama otvorenog koda.