

Glazba u dramskom kazalištu

Jurinić, Igor

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:760696>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
STUDIJ GLUME**

Igor Jurinić

GLAZBA U DRAMSKOM KAZALIŠTU

**Osnovni pojmovi s primjerima iz studentske glumačke
prakse**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, lipanj 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
STUDIJ GLUME

GLAZBA U DRAMSKOM KAZALIŠTU

**Osnovni pojmovi s primjerima iz studentske glumačke
prakse**

Diplomski rad

Mentor: Izv. prof. art. Krešimir Dolenčić

Student: Igor Jurinić

Zagreb, lipanj 2024.

Da nema majstora tona - bio bih siromašniji za jedan cijeli kazališni svemir!

Krešimir Dolencić, *Večernji list*, 12. svibnja 2004.

Prof. Elviri Happ, učiteljici mojoj

SADRŽAJ

Sažetak | 5

Proslov | 6

1. UVOD: TERMINOLOGIJA, OSNOVNI POJMOVI I KONCEPTI | 8

1.1. Terminološko mapiranje glazbe u kazališnim programima | 8

1.2. Četiri pristupa razumijavanju odnosa glazbe i kazališta | 11

1.2.1. Kazališna glazba kao glazbeni žanr | 11

1.2.2. Kazališna glazba kao usputna glazba | 13

1.2.3. Kazališna glazba kao majstorstvo tona | 16

1.2.4. Kazališna glazba kao dizajn zvuka | 18

1.3. Skladatelj, suradnik za glazbu, tonmajstor i dizajner zvuka | 20

2. GLAZBENOKAZALIŠNI PRIMJERI IZ STUDENTSKE GLUMAČKE PRAKSE | 22

Umjesto uvoda: Krešimir Dolenčić u epizodi TV serije *Crno-bijeli svijet* | 22

2.1. Izbor primjera i model za prikazivanje i interpretiranje glazbenokazališnih primjera | 22

2.2. Projekti s Krešimirom Dolenčićem | 24

2.2.1. Kratka povijest Rosa i Guila | 25

2.2.2. Don Juan se vraća iz rata | 27

2.3. Projekti s Bornom Baletićem | 30

2.3.1. Mrtvački ples | 30

2.3.2. Superpozicija (Srce srca) | 33

2.4. Projekti s Miranom Kurspahićem | 35

2.4.1. Trending | 35

2.4.2. Kralj Ubu | 36

2.5. Iskustvo s RadioTeatrom | 38

2.5.1. Ubu Ovo Ono | 39

2.5.2. Hoerspiel | 40

2.6. Umjesto rezimea: Stanko Juzbašić i Mate Matišić o glazbi u kazalištu |43

**3. KONCEPT MUZIKALNOSTI KAO RJEŠENJE SPORNIH ODNOSA
GLAZBE I KAZALIŠTA? | 46**

Zaključak | 52

Literatura | 55

Prilozi | 57

SAŽETAK

U prvom dijelu rada Glazba u dramskom kazalištu empirijski se ispituje status glazbe na uzorku više od sto programa dramskih predstava na repertoaru zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024. kao uvod u pojašnjenje nekih osnovnih pojmova relevantnih za razumijevanje „složenog i spornog odnosa“ glazbe i kazališta. Polazeći od empirijskog nalaza, identificirana su četiri pristupa koja su označena i opisana kao četiri kazališnoglazbena umjetnička lika: (1) Kazališna glazba kao glazbeni žanr, (2) Kazališna glazba kao usputna glazba, (3) Kazališna glazba kao majstorstvo tona i (4) Kazališna glazba kao dizajn zvuka. U drugom dijelu rada izlaže se šest primjera studentskih glazbenokazališnih uradaka uz (samo)kritički osvrt na njihove konceptualne i praktične dosege. Primjeri su grupirani prema suradnjama s redateljima odnosno profesorima pod čijim mentorstvom su se ostvarivali: (1) s prof. Krešimirom Dolenčićem (Kratka povijest Rosa i Guila i Don Juan se vraća iz rata); (2) s prof. Bornom Baletićem (Mrtvački ples i Superpozicija) te (3) s Miranom Kurspahićem (Trending i Kralj Ubu). Primjerima su pridodana i dva za temu relevantna iskustva suradnje s RadioTeatrom (predstave Ubu Ovo Ono i Hoerspiel). U zaključnom dijelu rada izlaže se za razumijevanje glazbe u dramskom kazalištu koncept muzikalnosti koji najobuhvatnije i najsvestranije ulazi u bit „složenosti i spornosti“ odnosa glazbe i kazališta kao putokaz za daljnja promišljanja, ali i praktičan rad na tom polju.

Ključne riječi: dramsko kazalište, kazališna glazba, glazbeni žanr, usputna glazba, majstorstvo tona, dizajn zvuka, muzikalnost, intermedijalnost

The first part of the paper Music in Drama Theatre empirically examines the status of music on a sample of more than a hundred programmes of drama performances in the repertoire of Zagreb theatres in the 2023/2024 season as an introduction to the clarification of some basic terms relevant to understanding the "complex and controversial relationship" between music and theatre. Starting from the empirical findings, four approaches have been identified that have been marked and described as four theatrical musical artistic characters: (1) Theatrical music as a musical genre, (2) Theatrical music as incidental music, (3) Theatrical music as a mastery of tone, and (4) Theatrical music as sound design. The second part of the paper presents six examples of student music theatre works with a (self)critical review of their conceptual and practical achievements. Examples are grouped according to collaborations with directors or professors under whose mentorship the following were realized: (1) with Prof. Krešimir Dolenčić (A Brief History of Ros and Guil and Don Juan Returns from the War); (2) with Prof. Borna Baletić (Dance of the Dead and Superposition) and (3) with Miran Kurspahić (Trending and King Ubu). The examples are accompanied by two relevant experiences of cooperation with RadioTheatre (the plays Ubu Ovo Ono and Hoerspiel). In the concluding part of the paper, the concept of musicality is presented for the understanding of music in dramatic theater, which most comprehensively enters the essence of the "complexity and contentiousness" of the relationship between music and theater as a guideline for further reflections, but also practical work in this field.

Keywords: dramatic theatre, theatre music, musical genre, incidental music, mastery of sound, sound design, musicality, intermediality

PROSLOV

Svaki kraj pobuđuje pitanje o njegovu početku. Ako diplomski rad označava kraj studija, što je obilježilo njegov početak? U mom slučaju, to je bilo motivacijsko pismo u kojem je trebalo objasniti zašto baš taj studij i, štoviše, zašto samo baš taj studij a ne i neki (pričuvni) drugi i u kakvom je odnosu taj početak s temom ovog završnog rada.

U motivacijskom pismu svoj dotadašnji život devetnaestogodišnjaka podijelio sam u dva razdoblja: prvo, razdoblje izražavanja tijelom, pokretom (sport) i, drugo, razdoblje izražavanja glazbom. Ukratko, zapisao sam:

“... U svojem glazbenom razdoblju izražavao sam se putem vanjskog ‘pomagala’ odnosno sredstva – instrumenta. Izražavao sam se udarcem palicom i rukom po pločici, tipki i koži glazbala, stisnutih usana i suspregnutog disanja. I ja kao izvođač, kao osoba, osjetio sam se na kraju kao instrument svojega instrumenta. I to kao nedovoljno iskorišten instrument.

Ne znam reći u kojem sam trenutku osjetio, shvatio, da je gluma moj sljedeći svijet. Znam da su se odgledane kazališne predstave i filmovi, pročitana dramska i druga literatura, nešto malo iskustva rada s profesorom glume na jednom glazbenom majstorskom tečaju u Nizozemskoj, okruženost knjigama u obiteljskom domu, međusobno poticanje bliskih osoba na promišljanje... saželi u želju, volju, odluku da se okušam u glumačkom umijeću.

Ako sam u godinama bavljenja sportom istinski prohodao, ako sam u razdoblju bavljenja glazbom prosvirao, sada sam, rekao bih, prvi put zaista progovorio, propjevao! Osjećaj slobode, zadovoljstva i uzbuđenja zbog izražavanja cijelim mojim bićem u pripremama za prijamni ispit govori mi da ne griješim, da me sve vodilo glumi...” (Jurinić, 2017.)

Zapisao sam i to da “znam da umijeća koja sam do tada stekao nisu bila uzalud, da će mi stečene motoričke vještine, muzikalnost i iskustvo izvedbene umjetnosti pomoći” (*ibidem*). Ono što, međutim, tada nisam mogao znati jest da glazba na studiju glume neće biti tek pomoć, što je nedvojbeno također bila, ili tek osvojeni stupanj na putu dosezanja „višeg“ oblika umjetničkog

izražavanja, već, štoviše, da ću se posve neplanirano, gotovo spontano i sam okušati u osmišljavanju glazbe u studentskim dramskim produkcijama i time si na kraju studija otvoriti - uz brojna druga - i pitanje razumijevanja i promišljanja glazbe u dramskom kazalištu.

Za početak, posegnuo sam za glasovitim Pavisovim *Pojmovnikom teatra* i već u prvoj rečenici odrednice GLAZBA (I KAZALIŠTE) pročitao da kad se i „ostavi po strani pitanje scenske glazbe, opere ili glazbenog kazališta“, u odnosu glazbe i kazališta riječ je o „složenim i spornim odnosima“ (Pavis, 2004: 116). Da su odnosi složeni, čini se samo po sebi razumljivim. Ali da su ti odnosi i sporni odnosno kontroverzni to je ono što me definitivno zaintrigiralo i to ne samo kao teorijsko (teatrološko ili muzikološko) pitanje već i kao praktično pitanje stvaranja/osmišljavanja glazbe u dramskim predstavama/kazalištu.

U prvom dijelu rada odlučio sam empirijski ispitati status glazbe na primjerima programa dramskih predstava na repertoaru zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024. kao uvod u pojašnjenje nekih osnovnih pojmova relevantnih za razumijevanje „složenog i spornog odnosa“ glazbe i kazališta. U drugom dijelu rada dat ću primjere nekih svojih studentskih glazbenokazališnih uradaka i (samo)kritički se osvrnuti na njihove konceptualne i praktične dosege. U zaključnom dijelu izložit ću za razumijevanje teme glazbe u dramskom kazalištu koncept muzikalnosti za koji vjerujem da najobuhvatnije i najsvestranije ulazi u bit „složenosti i spornosti“ odnosa glazbe i kazališta kao putokaz za daljnja vlastita promišljanja i praktičan rad na tom polju.

1. UVOD: TERMINOLOGIJA, OSNOVNI POJMOVI I KONCEPTI

1.1. Terminološko mapiranje glazbe u kazališnim programima

Promatrajući kazališne programe, prvo što upada u oči vezano za glazbu kao jednu od (autorskih) sastavnica kazališne predstave jest terminološka šarolikost koja navodi na jedno prethodno pitanje - naime, zašto glazba u programima kazališnih predstava nije jednoznačno označena kao primjerice scenografija (osmišljavanje/oblikovanje scenskog prostora), kostimografija (osmišljavanje/oblikovanje scenske odjeće/kostima) ili koreografija (osmišljavanje/oblikovanje scenskog pokreta)... Primjerice, kao muzikografija?* - Po svemu sudeći, činjenica terminološke raznolikosti također je jedan od pokazatelja „složenih i spornih odnosa“ glazbe i kazališta. A za precizan uvid u to kako stvari stoje kada je glazba u kazalištu u pitanju, odlučio sam na uzorku stotinjak programa dramskih predstava na repertoaru zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024. ispitati/mapirati termine koji su u optjecaju - izlučiti ih, sistematizirati, statistički izmjeriti i potom, polazeći od njih, usmjeriti pogled na mrežu pojmova i koncepata relevantnih za odnos glazbe i kazališta.

Tablica 1. Kazališta s brojem predstava u uzorku programa dramskih predstava na repertoaru (aktualnom premijernom i repriznom) zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024.

Kazalište	Broj predstava
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu	13
Gradsko dramsko kazalište Gavella	20
Zagrebačko kazalište mladih	17
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija	11
Satiričko kazalište Kerempuh	14
Teatar &TD Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu	15
Teatar EXIT	18
UKUPNO	108

* Kad sam prvi put rekao da bih se uz studij glume rado okušao i u radu na glazbi u kazalištu, jedan zaljubljenik u kazalište i stručnjak za kulturnu politiku postavio mi je gore navedeno pitanje. Bio je to moj otac, i tada nisam bio posve siguran radi li se o smislenom ili provokativnom pitanju. Kako bilo, shvatio sam ga kao provokaciju i zaključio da ću provjeriti kako terminološki s glazbom stvari stoje u kazališnim programima.

Uzorak 108 programa dramskih predstava na repertoaru (aktualnom premijernom i repriznom) zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024. obuhvatio je 7 kazališta u sljedećoj strukturi: 1 nacionalno kazalište, 4 javna gradska kazališta, 1 studentsko/sveučilišno i 1 nezavisno kazalište. Detaljan pregled predstava po kazalištima u strukturi autor predstave, naslov predstave, redatelj, glazba i autor/oblikovatelj/izvođač glazbe nalazi se u Prilogu rada. A nalaz je sljedeći: termini/nazivi/nazivci za suradnike autorskog tima vezane za glazbu koji se pojavljuju u tom uzorku od 108 dramskih predstava su sljedeći:

- skladatelj, skladateljica, glazbu skladao, kompozitor, autor glazbe, autorica glazbe, autori glazbe, glazba, izbor glazbe, suradnik za glazbu, suradnica za glazbu, glazbeni suradnik, music associates, suradnici za ton, majstor tona, ton, dizajn tona, oblikovatelj zvuka, oblikovateljica zvuka, oblikovanje zvuka, dizajner zvuka

Za potrebe izrade statistike pojavljivanja pojedinih termina u kazališnim programima zanemarili su se rodni oblici njihova pojavljivanja (navedeni su u neutralnom obliku), kao i broj odnosno množina njihova pojavljivanja (navedeni su u jednini). Kada je statistika/frekvencija u pitanju, važno je napomenuti i to da se u pojedinim programima pojavljuje više termina/uloga vezanih za glazbu što će dovesti do toga da njihov ukupni broj neće biti jednak broju predstava.

Tablica 2. Kazališnoglazbeni termini s brojem njihova pojavljivanja u programima

Kazališnoglazbeni termin	Broj pojavljivanja u programima
Skladatelj	28
Autor glazbe	40
Glazba	20
Izbor glazbe	4
Suradnik za glazbu	8
Music associates	1
Majstor tona	8
Suradnik za ton	1
Ton	1
Dizajn tona	1
Oblikovatelj/dizajner zvuka	17
UKUPNO	130

Sadržajnom analizom empirijski dobivenih 11 termina moguće je muzikološki ih grupirati u tri skupine: onu koja se odnosi (1) na *glazbu* (skladatelj, autor glazbe, glazba, izbor glazbe,

suradnik za glazbu i music associates), (2) na *ton* (majstor tona, suradnik za ton, ton i dizajn tona) i (3) na *zvuk* (oblikovatelj/dizajner zvuka).

Promotri li se, međutim, skupina glazbe, u svim navedenim terminima postoji jedna temeljna razdjelnica a to je, na jednoj strani, autorska glazba (skladatelj i autor glazbe), a na drugoj, ona glazba koja izravno ne upućuje na autorsku glazbu nego na onu koja možda i jest autorska u nekazališnom smislu, ali se koristi/upotrebljava/primjenjuje u predstavi pa se određuje općenito kao glazba ili pak kao rad na izboru glazbe ili suradnji na glazbi.

Uvaži li se ova podjela na autorsku i (nazovimo je tako preliminarno) primijenjenu glazbu te na onu koja razlikuje rad na oblikovanju tona od oblikovanja zvuka, mogli bi se svi termini vezani za glazbu u kazalištu resistemizirati u četiri skupine: (1) kazališna glazba kao autorska glazba, (2) kazališna glazba kao primijenjena glazba, (3) kazališna glazba kao majstorstvo tona i (4) kazališna glazba kao dizajn/oblikovanje zvuka.

Razvrstavanjem kazališnoglazbenih termina u predložene četiri kazališnoglazbene skupine dolazi se do sljedeće statistike:

Tablica 3. Kazališnoglazbene skupine s brojem i postotnim udjelima pojavljivanja u programima

Kazališnoglazbena skupina	Broj pojavljivanja u programima	%
1. Kazališna glazba kao autorska glazba	68	52
2. Kazališna glazba kao primijenjena glazba	33	25
3. Kazališna glazba kao majstorstvo tona	12	10
4. kazališna glazba kao dizajn zvuka	17	13
UKUPNO	130	100

Izraze li se ti podaci u postotnim udjelima, zastupljenost kazališnoglazbenih termina prema kazališnoglazbenim skupinama u analiziranom uzorku je sljedeća: najzastupljenija je skupina Kazališna glazba kao autorska glazba - 52%, nakon nje slijedi skupina Kazališna glazba kao primijenjena glazba - 25%, iza nje je skupina Kazališna glazba kao dizajn zvuka - 13% i, na kraju, skupina Kazališna glazba kao majstorstvo tona - 10%. Zaključno bi se moglo kazati da se u analiziranom uzorku polovica odnosi na autorsku glazbu, četvrtina na primijenjenu, a druga četvrtina na dizajn zvuka i majstorstvo tona.

No mogu li ovako dobiveni rezultati empirijskog istraživanja statusa glazbe na primjeru programa dramskih predstava na repertoaru zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024. (ma koliko bili možda nepouzdana u samoopisivanju glazbe) poslužiti i kao uvod u pojašnjenje nekih osnovnih pojmova i koncepata relevantnih za razumijevanje „složenog i spornog odnosa“ glazbe i kazališta?

1.2. Četiri pristupa razumijevanju odnosa glazbe i kazališta

Polazeći od empirijskog nalaza, u nastavku rada izložit ću četiri pristupa, koncepta, modela, paradigme... koji se nameću u razumijevanju odnosa glazbe i kazališta. Te pristupe označit ću kao četiri kazališnoglazbena umjetnička lika: (1) Kazališna glazba kao glazbeni žanr, (2) Kazališna glazba kao usputna glazba, (3) Kazališna glazba kao majstorstvo tona i (4) Kazališna glazba kao dizajn zvuka.

1.2.1. Kazališna glazba kao glazbeni žanr

Govori li se o kazališnoj glazbi kao autorskoj glazbi, nužno se govori o njoj kao zasebnom glazbenom žanru s obzirom na to da autor/skladatelj kao umjetnik koji sklada, sastavlja glazbu (slažući tonove, melodije i harmonije u glazbene oblike) stvara tako vlastitu skladbu, htio to ili ne - žanrovski određenu. Iz toga proizlazi i to da se sa stajališta glazbe relativizira podjela kazališta na glazbeno, govorno, plesno... itd. i da toj podjeli prethodi načelno pitanje odnosa glazbe i kazališta, kako u teorijskom tako i u povijesnom kontekstu.

Najopćenitije, pod kazališnom glazbom razumijeva se glazba koja se koristi u režiji predstave; ona je u funkciji neke kazališne koncepcije i osmišljava se bitno kao dio dramske izvedbe. Ona može biti posebno skladana za kazališni komad ili pak posuđena iz već postojećih kompozicija, odnosno može biti samostalno djelo ili postojati jedino u odnosu na režiju. Povijesno najpoznatiji i najčešće navođeni primjeri kada kazališna glazba postaje zasebna glazbena forma - opera, glazbeni međučin, uvertira, finale... - jesu Beethovenova uvertira za Goetheovu dramu *Egmont*, Mendelssohnov *San ljetne noći* za Shakespeareovu istoimenu dramu ili Griegove simfonijske skladbe za Ibsenova *Peera Gynta*...

No to su i primjeri koji pokazuju da glazba u kazališnom komadu može poprimiti takvu važnost da tekst/govor potiskuje u drugi plan i dovodi u pitanje uobičajenu svrhu kazališne glazbe. Jer

temeljni je smisao kazališne glazbe biti u funkciji kazališne koncepcije, njome „upravljati, pojačavati je ili podupirati“, po čemu se i razlikuje od glazbe skladane za koncertnu izvedbu ili konvencionalne opere. Ona se, naime, pokorava drugačijim zakonima. Noël Goodwin, autor opsežnog priloga o kazališnog glazbi za *Enciklopediju Britannicu*, to ovako opisuje:

„Dok u operi glazba diktira oblik u kojem se dramatična vizualna slika prikazuje i upravlja njezinim razvojem, u drugim vrstama kazališta glazba je, u najboljem slučaju, ravnopravan partner među kazališnim glavnim elementima.“ (Goodwin, 2002). Za razliku od operne glazbe koja upravlja kazališnom koncepcijom, „pokoravanje glazbe drugačijim zakonima“ znači da bi oni, prema Goodwinu, bili usmjereni na pojačavanje ili podupiranje kazališne koncepcije. Ravnopravnost glazbe s drugim kazališnim elementima i način njezine povezanosti s njima, postaju tako središnjim pitanjem ali i problemom za odnos glazbe i kazališta.

Kako kazališna glazba može biti povezana s nečim drugim od nje same, Goodwin opisuje na sljedeći način: „bilo kao obogaćivanje riječi (kao u opereti), čimbenik strukture i raspoloženja (balet), ili intenziviranje situacije i osjećaja (kao u usputnoj glazbi za predstave i filmove)“: „U nekim je slučajevima glazba dominantna, u nekima podređena, a u opereti ili mjuziklu naglasak se izmjenjuje između govora, pjesme i plesa. U operi i govornoj drami, u kojima se riječi u cijelosti pjevaju ili izgovaraju, jednom postavljena konvencija dosljedno se održava i time stvara vlastitu vrstu stvarnosti. Stalna promjena fokusa u opereti i mjuziklu, s glazbe na govor i natrag, naglašava artifičijelnost iluzije koju nastoje stvoriti“ (*ibidem*).

Kada je pak riječ o specifičnim slučajevima susreta drame i glazbe u zapadnom povijesnom kontekstu od sredine 17. stoljeća do 1930-ih, Goodwin će reći da su ti susreti „na jednakoj razini kreativnosti relativno rijetki“: „Češće je velika glazba bila rasipana na slabo ili pokvareno kazalište, ili je velika drama bila uljepšana ravnodušnom glazbom.“ A za prijelaz u 20. stoljeće kaže da su „novi dramatični razvoji rijetko bili izravno povezani s glazbom“ te citira skladatelja Ferruccio Busonija, koji je 1906. napisao: „Veći dio moderne kazališne glazbe pati od greške traženja da se ponavljaju scene koje se odvijaju na pozornici, umjesto da ispuni svoju vlastitu misiju tumačenja stavova prikazanih osoba“ (*ibidem*).

Što se daljnjeg razvoja tiče, Pavis će reći da su dugo (povijesno) i sustavno (teorijski) glazba i kazalište bili razdvojeni u traganju za specifičnosti, a da su u suvremenosti postale suglasne u pogledu svoje komplementarnosti: „Ponovno se otkriva muzikalnost tekstova i iznosi na

vidjelo teatralnost glazbe“ (Pavis, 2004: 116). Ali, kako one vizualno i auditivno funkcioniraju zajedno? Naime, suvremene teorije kazališne glazbe, kaže Pavis, sklonije su naglašavati povezanost vizualnih i auditivnih opažaja koja slijedi nakon vektorizacije i označavanja čina gledanja i slušanja, odnosno nakon što „gledatelj-slušatelj“ profiltrira sve materijale te citira N. Frizea: „Naša gledateljska percepcija zahtijeva da stvari budu konstituirane a ne *sastavljene*“ (Pavis, 2004: 116-117).

Tri su sastavnice koje konstituiraju kazališnu predstavu i koje su osnova za procjenu što svaka od njih može pridonijeti (re)konstitucijama gledateljske precepcije: (1) glazba - koja stvara virtualne svjetove, emocionalne okvire u koje se uklapaju ostali dijelovi predstave; (2) arhitektura - koja konkretno predstavlja scenski prostor koji treba ispuniti i (3) književnost i dramski tekst - koji pružaju ritmički obrazac koji glumčeva igra može lako preinačiti, dok je glazbena struktura mnogo kruća (u operi, primjerice, traži se kompromis između redatelja koji teži elastičnosti i dirigenta koji naginje krutosti).

Sve te rekonstitucijske sastavnice utječu jedna na drugu (ponekad na nepredvidljiv način): glazba stvara emocionalnu atmosferu koja rasvjetljuje gestu i glumčevu igru. I obrnuto, gesta ili ples mogu otvoriti put do glazbe; štoviše, ples može otkriti sve glazbene tajne i biti, prema Baudelaireu, „zaslužan za ljudskost i opipljivost“ (Pavis, 2004: 117).

Držim zanimljivim Goodwinovo upozorenje da glazba zahtijeva više pozornosti nego što se često misli i da bi njezina uporaba u idealnom slučaju trebala biti ograničena na okolnosti u kojima može pružiti nešto što nijedan drugi kazališni element ne može. On zaključuje: „Što se njezine kvalitete više razumiju i poštuju, to ona bolje može voditi prema učinkovitoj kazališnoj svrsi“ (Goodwin, 2002).

1.2.2. Kazališna glazba kao usputna glazba

Usputna (incidentalna) glazba u kazalištu, bez obzira na njezin idiom/izraz, stilsko ili žanrovsko određenje, opravdava se svojom isključivom brigom za određenu predstavu ili kazališnu prezentaciju. Najčešće je riječ o glazbi napisanoj da prati ili ukazuje na radnju ili raspoloženje dramske izvedbe na pozornici, da služi kao prijelaz između dijelova radnje ili za uvod odnosno zatvaranje predstave. Njezine tri glavne namjene uključuju, prema Goodwinu,

„pjesme, pojačani dramski učinak i punjenje interludija“ a što je jasno definirano u zapadnom kazalištu s pojavom renesansne drame u 16. stoljeću (Goodwin, 2002).

Podrijetlo usputne glazbe nije moguće utvrditi sa sigurnošću. Moguće je da potječe iz starogrčkog ili rimskog kazališta, ali za to nemamo dovoljno dokaza. Poznato je da je engleska drama 16. stoljeća počela uključivati pjesme i glazbu za povezivanje jednog čina s drugim; glazba je također služila kao bitna pratnja obliku dramske zabave u 16. i 17. stoljeću poznate kao maska. Mnoga Shakespeareova djela, npr. *Mnogo vike ni oko čega*, *Oluja*, *Mletački trgovac* i *Kako vam drago*, uključivala su usputnu glazbu - uglavnom popularne melodije, improvizirane instrumentalne komade ili drugu glazbu sastavljenu za potrebe određene izvedbe. Veliki skladatelj iz razdoblja restauracije Henry Purcell (1659–95) svoju reputaciju uglavnom duguje usputnoj glazbi koju je skladao za mnoštvo predstava i adaptacija drama. U Francuskoj je Jean-Baptiste Lully (1632–87) skladao usputnu glazbu za kraljevske komedije-balete, anticipirajući razvoj francuske opere i opéra-comique.

19. stoljeće uvelike je pridonijelo orkestralnom repertoaru u žanru usputne glazbe i uspostavilo tradiciju koja se prenijela u 20. stoljeće i povezala, primjerice, pjesnika i dramatičara Paula Claudela sa skladateljem Dariusom Milhaudom te skladatelja Benjamina Brittena s pjesnikom W. H. Audenom. Ali, najvažniji za širenje usputne glazbe u 20. stoljeću bio je razvoj, prvo, filma i, drugo, televizije, dva medija koja se uvelike oslanjaju na fragmentiranu glazbu kao pomoć u razvoju priče ili stvaranju raspoloženja. No, prema Goodwinu, daljnji kazališni razvoj u 20. stoljeću išao je u smjeru koji kombinira govor, pjesmu, mimiku, ples i instrumentalnu glazbu s vizualnim elementima nadopunjenim tehnikama filmske ili fotografske projekcije i elektroničkih zvukova, u gotovo beskonačnim permutacijama, zajedno sa slobodnim oblikom izražavanja koji više nije nužno oblikovan narativnim sadržajem. Većina tih manifestacija uključuje dvije različite vrste glazbenog doprinosa:

„Jednu je definirao njemački skladatelj Bernd Alois Zimmermann: Svi elementi teatra pokreta, uključujući film, zvuk, govor, elektronsku glazbu, moraju se mobilizirati u jednu veliku vremensko-prostornu strukturu, čiji će raspored konstituirati glazba kao najopćenitiji oblik vremenskog poretka. ... Alternativu opisuje skladatelj John Cage, kao 'pojedinačne zvukove ili skupine zvukova koji nisu podržani harmonijama, ali odzvanjaju unutar prostora tišine' i dodaju se više ili manje nasumično ostalim elementima.“ Ostaje za otkriti, kaže Goodwin, „leži li budućnost kazališne glazbe u drami ili mješovitim medijima primarno u visoko organiziranim

obrascima interakcije koje je postulirao Zimmermann ili u Cageovoj proizvoljnoj kombinaciji jednostavnih, različitih aktivnosti u složenu cjelinu“ (Goodwin, 2002).

Pavis kaže da se kazališnoj glazbi posljednjih godina pridaje toliko velika važnost da ona „postaje struktura koja daje ritam čitavoj predstavi“: „Nakon imperijalizma (predominacije) vizualnih elemenata, prostora ili scenskoga znaka unutar režije koja je zamišljena kao vizualizacija smisla, počinje se (koliko u teoriji, toliko i u praksi) istraživati posve druga paradigma kazališne predstave, paradigma auditivnog, vremenskog, značenjske sekvence, ukratko, ritmičkog strukturiranja“ (Pavis, 2004: 325).

Funkciju kazališne glazbe Pavis opisuje u 6 alineja:

- ilustracija i stvaranje ugođaja koji odgovara dramskoj situaciji; glazba odražava i pojačava taj ugođaj (glazbena pratnja);
- strukturiranje predstave: dok su tekst i izvedba često fragmentirani, glazba povezuje svoje razasute elemente i tvori kontinuum; ponekad naglašava važne trenutke predstave;
- efekt kontrapunkta: glazba ponekad ironično naglašava neki moment teksta ili izvedbe (očuđenje svojstveno Brechtovim songovima);
- efekt prepoznavanja: stvarajući melodiju ili refren, skladatelj uvodi strukturu lajtmotiva, izaziva iščekivanje melodije i signalizira tematsku ili dramaturšku progresiju;
- potpuna zamjena za tekst (pučka glazba ili glazba u plesnom kazalištu);
- filmska tehnika glazbe za stvaranje ugođaja i niz sekvenci s korelativnim promjenama melodije (Pavis, 2004: 335).

A posebnu metodološku i analitičku vrijednost ima i njegova sistematizacija statusa glazbene pratnje u kazališnim produkcijama:

- (a) lik pjeva ili svira neki instrument (glazba koju stvara i motivira fikcija);
- (b) glazba koja se stvara izvan dramskog univerzuma (primjerice, kojom započinje ili završava čin, kao što su glazbeni ulasci i izlasci):
 - nevidljivi izvor glazbe: orkestar u rupi, magnetofonska snimka; glazba stvara ugođaj, oslikava sredinu, situaciju, duševno stanje; glazba unosi lirizam i zanos koji derealiziraju dijalog i prizor kako bi im dali “lirsko” značenje... ponekad je skladana posebno za tu svrhu, ali najčešće je riječ o snimci postojeće glazbe;

- vidljivi izvor glazbe: glazbenici na pozornici, ponekad prurušeni u likove (zbor), glumci koji mogu nakratko svirati neki instrument... - režija i glazba ne pokušavaju stvoriti iluziju o vlastitu podrijetlu i postanku;

- glazba koja je (u većoj ili manjoj mjeri) i dio fikcije i dio ilustrativne izvanjske stvarnosti... To je slučaj sa suvremenim eksperimentiranjima s glazbenim kazalištem. Verbalni i glazbeni elementi nisu proturjačni, nego su sastavni dijelovi ukupne scenske produkcije (Pavis, 2004: 334-335).

1.2.3. Kazališna glazba kao majstorstvo tona

Ako je u prva dva modela/pristupa odnosno kazališnoglazbena umjetnička lika bila riječ o kazališnoj glazbi kao glazbi (bilo onoj posebno skladanoj za kazalište ili onoj usputnoj, primijenjenoj) u sljedeća dva modela bit će riječi o kazališnoj glazbi kao pitanju tona odnosno zvuka. Do tog povijesnog prevrata dolazi kada u kazalište počinje prodirati strojno upisana glazba kao snimljena glazba i to u svoja dva vida - snimljena u analognoj tehnici (tada će biti riječ o glazbi kao tonskom oblikovanju) te glazba snimljena odnosno proizvedena digitalno (kada će biti riječi o zvuku, tj. o glazbi kao oblikovanju odnosno dizajnu zvuka). No to prije svega zahtijeva da se postavi pitanje što razlikuje glazbu od tona i zvuka, a onda i što razlikuje zvuk od tona.

Najopćenitije, glazba je umjetnost vremenske organizacije zvuka prema promjenjivim (kulturnopovijesnim) pravilima. Fizikalno, izvor zvuka je mehaničko titranje nekog tijela. Prema pravilnosti titranja, razlikuju se ton, šum i buka. Ton je zvuk harmoničkih titraja i tradicionalno se drži osnovnim elementom glazbe. A zvučna smjesa titranja različitih frekvencija i amplituda obilježje je šuma i buke.

Osnovna obilježja zvuka (visina, jakost, trajanje i boja) istoznačna su s osnovnim obilježjima tona, samo što ih je teže precizno odrediti nego za ton (Hrvatska enciklopedija, 2013.-2024). Možda je i to jedan od razloga da se povijesno prvo govorilo i radilo na oblikovanju tona i tek onda na oblikovanju zvuka. I nije iznenađujuće da se o konceptu majstorstva tona ozbiljno počinje govoriti od trenutka kada je Arnold Schönberg 1946. pokrenuo uvođenje studija za novu profesiju. A kao što je poznato, upravo je on „izumitelj“ atonalnosti u glazbi što je predstavljalo prekretnicu u razumijevanju glazbe i njezina stvaranja u 20. stoljeću. Na prvi pogled paradoksalno, onaj koji je uzdrmao svijet tonalnosti/tonaliteta zauzeo se upravo za

studij oblikovanja tona kao posebnog tehničko-umjetničkog umijeća. U pismu rektoru Sveučilišta u Chicagu, predlažući tečaj za obuku tonmajstora, napisao je da će „tonci biti obučeni u glazbi, akustici, fizici, mehanici i srodnim područjima do stupnja koji će im omogućiti kontrolu i poboljšanje zvučnosti snimaka...” (Schönberg, 1987: 241).

Pitanja klasičnog inženjerstva zvuka postala su posebno važna sredinom 20. stoljeća kada se prevladavajuća glazbena kultura trebala prenijeti na nove medije radija i gramofonskih ploča, koji su dobivali golemu važnost. Osoblje potrebno za to trebalo se moći pouzdano kretati u glazbenoj kulturi vremena kao i u tehničkim i estetskim uvjetima tih medija. Iz obrtničko-tehničkih majstorskih zanimanja izvedena je riječ tonmajstor za naziv radnog mjesta, naziv koji će kao takav biti i zaštićen, ali će se usporedno koristiti i naziv inženjer zvuka. U kontekstu kazališnih događanja on će biti zadužen za prijenos glazbe i govora, odnosno implementaciju kvalitetnog ozvučenja i akustičnu realizaciju režijskih koncepata.

Najvjerojatnije je prva uporaba snimljenog zvuka u kazalištu bio fonograf koji je 1890. u londonskom kazalištu puštao dječji plač (Booth, 1991). Godine 1906. Herbert Beerbohm Tree u londonskoj produkciji tragedije *Nero* Stephena Phillipsa koristi zvučne snimke. Događaj je u kazališnom listu ilustriran dvjema fotografijama: jedna prikazuje glazbenika koji puše u veliku trubu pričvršćenu na rekorder, a druga glumca koji izražava bolne krike i jecaje. U članku se navodi da je “sve te zvukove gramofon realno reproducirao”. No upotreba prethodno snimljenih zvučnih efekata u kazalištu bila je sve do sredine 1930-ih vrlo ograničena. Poznato je da ih je tada Bertolt Brecht uključio u svoje predstave, ali on je također naveo da je već 1927. godine postojala Tolstojeva drama *Rasputin* u režiji Erwina Piscatora, koji je u izvedbu uključio zvučni zapis s ploče Lenjinova glasa (Kaye, 2009).

Dok još izraz tonmajstor nije bio u upotrebi, određeni se broj scenskih djelatnika specijalizirao u ulozi „efektara“, stvarajući i izvodeći zvučne efekte izvan pozornice koristeći mješavinu vokalne mimike, mehaničkih i električnih naprava i gramofonskih ploča. Konstrukciji i izvedbi tih efekata, kako naturalističkih tako i apstraktnih, posvećivana je velika pozornost. No ubrzo će upotreba snimljenih zvučnih efekata početi preuzimati zvučne efekte uživo, pri čemu će dužnost voditelja pozornice biti pronaći zvučne efekte, a električarova puštati snimke tijekom izvedbe.

Uvođenjem dugosvirajuće ploče 1948. godine, količina materijala koja se mogla pohraniti znatno je povećana, a kvaliteta zvuka uvelike poboljšana. Do 1952. magnetofoni će početi zamjenjivati gramofone za opću upotrebu u kazalištu. No i ploče i vrpce u kazalištu nisu bile posve pouzdane, a i kvaliteta zvuka često je bila loša. Usto, u kazalištu je zvuk uglavnom bio na zadnjem mjestu, a ako bi glazba ili zvučni znak koji je trebao poboljšati scenu postao dosadan umjesto da je poboljša, često se odustajalo od njega. Zvuk se prvi put često čuje na prvoj tehničkoj probi, a u nekim slučajevima oni koji su izvedbi na taj način pridonijeli nisu ni čuli zvuk ili glazbu do prve javne izvedbe.

No usprkos svemu majstorstvo tona u analognom razdoblju odigralo je ogromnu ulogu kako svojim tehničkim tako i kreativnim doprinosima kazališnoj umjetnosti. Drastičnim poboljšanjem tehnologije reprodukcije zvuka od 1960-ih godina majstori tona mogli su sve bolje rješavati probleme i realizirati vlastitu kreativnu viziju i zamisli redatelja. Osim toga, mnogi redatelji počeli su prepoznavati gotovo neograničene mogućnosti upotrebe zvuka i glazbe i kako ti elementi mogu obogatiti njihov rad.

Ali sve to paralelno dovodi i do nove promjene - transformacije majstora tona u dizajnera zvuka: „Koliko se može utvrditi, prva osoba koja se zapravo naziva dizajnerom zvuka bio je Dan Dugan, koji je producirao dizajne za American Conservatory Theatre u San Franciscu za njihovu sezonu 1968.-1969.“ Iste godine brodvejska produkcija *Kose (Hair)* u svom autorskom timu navodi „Sound by Bob Kernan“. Godine 1971. Abe Jacob bio je prvi koji je na Broadwayu naplatio svoj rad na dizajnu zvuka za rock operu *Isus Krist Superstar*. Nakon što je postao prihvaćen naziv koji specifično opisuje zvučni rad, majstori tona i njihovo obrtničko-tehničko umijeće moglo se smatrati dizajnerskim, ali bitno ne više u smislu dizajna tona nego zvuka. Promjena paradigme koja se dogodila dvostruka je: i u predmetu - od tona do zvuka; i u načinu - od majstorstva do dizajniranja.

1.2.4. Kazališna glazba kao dizajn zvuka

Usprkos svim promjenama paradigmi, ostaje činjenica da je još u prapovijesti počelo korištenje zvuka (za izazivanje emocija, odražavanje raspoloženja ili naglašavanje radnji) u plemenskim ritualima, plesovima ili predstavama. Povijesnokazališna literatura bilježi da je tijekom brončanog doba (4000. - 2000. pr. Kr.) kazalište u Kini i Indiji „malo ovisilo o scenografiji ili rekvizitima, ali je uvijek bilo popraćeno i naglašeno glazbom i zvukom“ (Kaye, 2009).

Srednjovjekovna drama, koja se razvijala tijekom gotovo četiri stoljeća, poslužila je kao poligon za mnoge konvencije i pristupe koji su postali uobičajeni u kazalištu talijanske i engleske renesanse. Commedia dell'arte koristila je zvučne efekte i obilnu glazbenu podršku radnji kao i glazbu prije i poslije predstava. A za Shakespeareove drame zvuk izvan pozornice bio je neophodan element svih produkcija. Zabilježeno je da su se u njegovim dramama „prizori ponekad zamišljali, ali zvukovi nikada“ (Kaye, 2009).

Usljedila je uporaba glazbe i zvuka u elizabetinskom kazalištu, u kojem su se glazba i zvučni efekti proizvodili izvan pozornice s pomoću uređaja kao što su zvana, zviždaljke ili rogovi. U tekst drame upisali bi se znakovi za glazbu i zvučne efekte koji bi se puštali u odgovarajuće vrijeme. Kako su se kazališna razdoblja restauracije, neoklasike i romantike razvijala, naglasak na zvuku i glazbi izvan pozornice ulazio je i izlazio iz mode. Postava Čehovljeva *Galeba* Nemirovich-Danchenka i Stanislavskog iz 1989. dovela je u pitanje sve dotadašnje kazališne metode. Produkcija je koristila veliki broj svjetlosnih i zvučnih efekata. Primjerice, na početku teksta drame stajalo je: „Prigušeno svjetlo fenjera ... udaljeni zvuci pijane pjesme, udaljeno zavijanje pasa, kreket žaba, škripa ograda, sporo zvonjenje udaljenog crkvenog zvona ... tiha tutnjava grmljavine u daljini...“ (Kaye, 2009).

Talijanski skladatelj Luigi Russolo uoči Prvog svjetskog rata izgradio je mehaničke uređaje za stvaranje zvuka, nazvane "intonarumori", za futurističke kazališne i glazbene izvedbe. Ti su uređaji trebali simulirati prirodne i umjetno stvorene zvukove, poput vlakova i bombi. Njegova rasprava *Umjetnost buke* jedan je od najranijih pisanih dokumenata o korištenju apstraktne buke u kazalištu, a njegovi intonarumori poslije su korišteni u konvencionalnijim kazališnim predstavama za stvaranje realističnih zvučnih efekata.

Prekretnica koja je nastupila s pojavom i upotrebom snimljenog zvuka opisana je u prethodnom odjeljku i označena kao pripadajuća analognom dobu gramofonskih ploča i magnetofonske trake. S digitalnim audioradnim stanicama (DAW), CD-ima, sintesajzerima, semplerima, računalno potpomognutim sustavima reprodukcije i visokokvalitetnim zvučnicima tehnološki i ekonomski dostupnijima, novo umijeće dizajniranja zvuka počelo je pružati višu razinu sofisticiranosti u korištenju glazbe i zvuka za produkcije nego što je ikad prije bilo moguće. MIDI tehnologija (digitalno sučelje glazbenih instrumenata) revolucionirala je način na koji se glazba izvodi i snima. Otvorila je mnoštvo načina za kontrolu hardverskih i softverskih verzija sintesajzera, bubnjarskih strojeva i semplera. MIDI su prihvatili kazališni dizajneri, skladatelji

i tehničari tražeći nove načine stvaranja zvukova, izvođenja i skladanja glazbe. Usto, rasvjetne ploče mogle su biti pokrenute MIDI porukom i omogućiti precizno usklađivanje svjetla i zvuka. A bežični MIDI uređaji omogućili su glumcu da zvuk pokrene gestom; operateru da s većom spontanošću komunicira s radnjom na pozornici... (Kaye, 2009).

Dizajn zvuka, kao zasebna disciplina, jedno je od najmlađih područja u scenskom stvaralaštvu, odmah iza upotrebe projekcija i drugih multimedijских zaslona, iako su ideje i tehnike dizajna zvuka prisutne gotovo otkad je kazališta. Dizajner zvuka u kazalištu postaje odgovoran za sve što publika čuje u prostoru izvedbe, uključujući glazbu, zvučne efekte, zvučne teksture i zvučne krajolike. Ove elemente kreira dizajner zvuka ili ih dobiva od drugih stručnjaka za zvuk, kao što je skladatelj u slučaju glazbe. Unaprijed snimljena glazba mora imati licencu pravne osobe koja zastupa autorov rad. Dizajner zvuka u kazalištu također je zadužen za odabir i instaliranje zvučnog sustava — zvučnika, zvučnih stolova, sučelja i pretvarača, softvera za reprodukciju/napomene, mikrofona, radiomikrofona, preklopa, kabela, računala i vanbrodske opreme poput FX jedinica i dinamičkih procesora.

Moderna audiotehnologija omogućila je dizajnerima zvuka u kazalištu da proizvedu fleksibilne, složene i jeftine dizajne koji se mogu lako integrirati u izvedbu uživo. Utjecaj filma i televizije na pisanje drama rezultirao je time da je sve više drama pisanih s kraćim scenama koje scenografija teško može pratiti, za razliku od zvuka. Razvoj filmskog dizajna zvuka omogućuje piscima i redateljima veća očekivanja i znanje o dizajnu zvuka. Sukladno tome, dizajn kazališnog zvuka široko je rasprostranjen i iskusni dizajneri zvuka uspostavljaju najčešće dugoročnu suradnju s redateljima.

1.3. Skladatelj, suradnik za glazbu, tonmajstor i dizajner zvuka

Polazište za prikaz četiri kazališnoglazbena umjetnička lika bio je empirijski nalaz o terminološkom pojavljivanju glazbe u aktualnim kazališnim programima. U uvodu bilo je naznačeno i to da se u pojedinim programima pojavljuje više termina odnosno uloga vezanih za glazbu. Primjerice, uz skladatelja glazbe ponegdje se navodi i tonmajstor ili dizajner zvuka; također i uz suradnika za glazbu. A ima i kombinacija u kojima se pojavljuju i skladatelj i suradnik za glazbu kao posebni članovi autorskog tima predstave. Kombinacije su razne, što govori da u kazališnoj praksi dolazi do hibridizacije kazališnoglazbenih uloga, a što je ovisno o brojnim čimbenicima koji utječu na konkretnu kazališnu produkciju.

Ono što mi se zaključno čini važnim za terminološka i pojmovno konceptualna razmatranja ali posebno i kao uvod za prikaz vlastitih glazbenokazališnih primjera iz studentske prakse, jest „hibridizacija“ uloga majstora tona i dizajnera zvuka. A o tome se u priručniku *Sound and Music for the Theatre* kaže:

„Većina ljudi koji rade u kazalištu skloni su brkati dužnosti dizajnera zvuka s onima inženjera snimanja, supervizora zvuka, audiomajstora, tonskog tehničara, produkcijskog miksera zvuka ili tonskog operatera. To može biti zbunjujuće jer nazivi i opisi poslova u audioindustriji variraju ovisno o mediju. U svijetu dramskih i glazbenih kazališnih produkcija, posao inženjera snimanja jest voditi sesije snimanja i eventualno pomoći u proizvodnji efekata i glazbenih znakova. Nadzornik zvuka ili audiomajstor nadzire svakodnevne operacije odjela zvuka u kazalištu. Inženjer zvuka (često se naziva A1) obično je član osoblja koji provodi zadatke koje je postavio nadzornik zvuka. Tonski tehničar, ili A2, član je posade koji pomaže pri utovaru i instalaciji zvučne opreme, a može služiti i kao tonski operater koji upravlja zvukom tijekom nastupa. Ove vrlo potrebne pozicije implementiraju rad dizajnera ili skladatelja.

Valja imati na umu da mnoga kazališta nemaju ovakav puni kadar. Ponekad će jedna osoba preuzeti odgovornost za sve poslove. U drugim kazalištima možda neće biti ni jedne osobe od pomoći. Da biste ostvarili svoj dizajn pod ovim uvjetima, morat ćete biti inženjer, instalater, a možda čak i operater. Kakve god bile vaše druge dužnosti, vaša primarna odgovornost kao dizajnera zvuka jest donošenje umjetničkih odluka koje čine osnovu zvučne atmosfere cijele produkcije“ (Kaye, 2009).

John A. Leonard u svojoj glasovitoj knjizi *Theatre Sound* iznosi, po mom sudu, za glazbu i kazalište u cjelini, a posebno za glumca-glazbenika, još jedno važno upozorenje:

„Što se glazbe tiče, sintisajzer, sampler i računalni glazbeni sekvenceri sada su toliko dostupni i jeftini da se često koriste umjesto živih glazbenika, kako za dramske predstave tako i za mjuzikle, pa gdje postoji potreba za uštedom novca to dovodi do zamjene cijelih gudačkih ili puhačkih dionica jednim klavijaturistom i grupom zvučnih modula. Nikakva količina tehnologije ne može nadoknaditi trenutačne reakcije i suptilnost sjenčanja koje vješti pit ili session glazbenik može unijeti u nastup, a mi smo u opasnosti da proizvedemo generaciju skladatelja, redatelja, dizajnera zvuka i publike koji nikada nisu čuli live nastup pravih glazbenika“ (Leonard, 2001).

2. GLAZBENOKAZALIŠNI PRIMJERI IZ STUDENSKE GLUMAČKE PRAKSE

Umjesto uvoda: Krešimir Dolenčić u epizodi TV serije *Crno-bijeli svijet*

U proslavu rada napisao sam da u pripremama za upis na studij glume nisam mogao ni slutiti da će mi glazba postati mnogo više od pomoći na studiju. Možda ni nepuna dva mjeseca od pisanja motivacijskog pisma, kada se studij na prvoj godini brojio još u danima, dopala me uloga mladog redatelja u jednoj od epizoda TV serije *Crno-bijeli svijet*. U pripremi za tu ulogu prvi i najteži izazov bio mi je kako prikriti taj angažman i opravdati se kod profesora glume Joška Ševe za jedan dan izostanka s nastave.

U sceni sam igrao mladog redatelja Krešimira Dolenčića, koji na kazališnoj pozornici raspoređuje glumce/plesače i daje im upute za kretanje i držanje rekvizita; nakon toga ulazi u dijalog s članovima benda koji trebaju sudjelovati u predstavi, ali oni mu otkazuju suradnju zbog odlaska na glazbenu turneju po tadašnjem Sovjetskom Savezu. Scena završava tako da se redatelj Dolenčić bijesan okreće i odlazeći, zgrožen da ostaje bez žive glazbe u predstavi, „jednog cijelog kazališnog svemira“, izgovara - u pičku materinu!

O tome je li to bila prva naznaka moje glazbenokazališne inicijacije razmislit ću drugi put, a sada retrospektivno prolazim momente na svojem studiju glume u kojima se gluma dodirivala, prožimala ili osmišljavala u odnosu spram glazbe da bih izlučio one koje ću detaljnije izložiti i interpretirati.

2.1. Izbor primjera i model za prikazivanje i interpretiranje glazbenokazališnih primjera

Izbor

Već površan pogled na glumačke ispitne predstave od prve do pete godine govori mi da gotovo nije bilo predstave u kojoj glazba nije igrala veću ili manju ulogu: primjerice, na prvoj godini kod prof. Joška Ševe u Čehovljevim *Trima sestrama* kao uvod u predstavu izvodio sam na

pijaninu Chopinovu skladbu, a na diplomskom ispitu kod prof. Krešimira Dolenčića pjevao starogradske i kabaretske pjesme u predstavi *Kako je umro prastric August?* (Prema Brechtovu *Piru malograđana*)... No tu je i više drugih ispitnih predstava u kojima sam bio gost - bilo da se radilo o režijskim ili dramaturškim predstavama/ispitima... Usto, tu su bili studentski nastupi u javnim kazalištima ili na nezavisnoj sceni u kojima se tražila određena gazbena vještina i naobrazba: primjerice, u Kerempuhu, predstava *Doma je najbolje* ili u HNK-a Zagreb *Tko pjeva zlo ne misli* (obje predstave u režiji prof. Renea Medveškega).

Za potrebe ovog rada izabrao sam šest projekata za koje držim da su odigrali najvažniju ulogu u mojem studentskom kazališnoglazbenom odrastanju i sazrijevanju. Polazeći od toga da uspješne kazališne predstave nema bez skladne suradnje svih njezinih umjetničkih sastavnica, primjere sam grupirao prema suradnjama s redateljima odnosno profesorima pod čijim mentorstvom se projekt ostvarivao. Budući da su se projekti kronološki preklapali, izabrane primjere grupirao sam prema suradnjama: (1) s prof. Krešimorom Dolenčićem (*Kratka povijest Rosa i Guila* i *Don Juan se vraća iz rata*); (2) s prof. Bornom Baletićem (*Mrtvački ples* i *Superpozicija*) te (3) s Miranom Kurspahićem (*#Trending* i *Kralj Ubu*). Tim projektima pridodao sam i dva iskustva suradnje s RadioTeatrom (predstave *Ubu Ovo Ono* i *Hoerspiel*) koja su imala važnu ulogu za osvještavanje odnosa glazbe i glume te govora.

Model

Nakon izbora glazbenokazališnih primjera, sljedeći problem koji mi se otvorio bio je kako izabrati model za njihovo prikazivanje i interpretiranje. Odlučio sam se za sljedeću strukturu: (1) Osnovni programski podaci (autorski tim i izvođači) o predstavi; (2) Sažeta autorsko-redateljska koncepcija; (3) Glazbeni pristup i njegova kazališna izvedba i (4) Evaluacija (samovrednovanje) glazbenog pristupa i izvedbe.

Po sebi se razumije da mi je razrada modela prikazivanja i interpretiranja glazbenog pristupa i njegove izvedbe u svakoj pojedinoj kazališnoj predstavi zadavala najviše problema. Prije svega zato što moja praksa nije proizlazila iz neke već iskustveno osigurane pozicije već se stvarala intuitivno „od nule“, bez bilo kakve, pa makar i elementarne, prethodne edukacije. Štoviše, i sva literatura i spoznaje izložene u uvodnom dijelu ovog rada bile su mi potpuno nepoznate dok se ta praksa događala. A spoznaje do kojih sam došao *post festum* govore su mi da bi prikaz glazbenih pristupa i izvedbi trebao biti možda strože strukturiran, primjerice, na način:

(1) Glazbena zamisao u odnosu na autorsko-redateljsku koncepciju (upravlja li njome, pojačava je ili podupire); (2) Status glazbe: autorska (posebno skladana), usputna (posuđena), dizajn zvuka/tona (oblikovanje kao glazba, tišina, buka, šum, ton ili zvuk); (3) Važnost glazbe: dominantna u odnosu na tekst, podčinjena, ravnopravna (4) Status glazbene pratnje: glazba se izvodi na sceni, glazba se stvara izvan dramskog konteksta, izvor glazbe je nevidljiv ili vidljiv, glazbeni i verbalni elementi su u proturječju ili su sastavni dijelovi ukupne scenske produkcije; (5) Funkcije glazbe: ilustracija i stvaranje ugođaja, strukturiranje predstave, efekti kontrapunkta i prepoznavanja, glazba kao zamjena za tekst, filmska tehnika glazbe...; (6) Auditivno i vizualno u ukupnosti scenske produkcije...

No usprkos svim tim (naknadnim) spoznajama, prikazu i interpretaciji primjera iz svoje studentske prakse pristupit ću povijesno „egzaktnije“, to jest osobnije, sa stajališta rekonstrukcije konkretnog doživljaja i razumijevanja prakse u njezinoj događajnosti odnosno u realnom vremenu zbivanja.

Od mnogobrojnih epiteta koje dobiva glazba kao medij, ja bih rekao ovako – glazba je najosobniji medij. Podjednako onima na sceni i onima u publici. A upravo ta osobnost, privatnost glazbe kojoj sam bio izložen do početka studija, na samom studiju predstavljala mi je prepreku, da bih tek kasnije taj element svojeg znanja pretvorio u snagu i pomoć.

Jer gluma je javna, glume bez *onoga drugoga* nema, onoga drugoga na sceni, onoga drugoga u publici. A glazba... glazba je nedodirljiva i neovisna.

Imao sam sreću da svoja glazbena iskustva mogu iskoristiti na studiju glume kao pjevač/muzičar na sceni, kao skladatelj, kao dizajner zvuka/tona, kao glazbenik, kao suradnik za glazbu... a da bi se došlo do toga, potrebno je prijeći po mnogo trnja. Mogućnost trenja u spoju improvizacijske, alertne prirode kazališnoglumačkog posla i koncentrirane egzaktnosti koju glazba zahtijeva je velika. (Zato vjerojatno s razlogom rijetko svjedočimo privatnim druženjima glazbenika i glumaca.)

2.2. Projekti s Krešimirom Dolencićem

U svakom projektu s prof. Dolencićem, jedno od ključnih pitanja bilo je: *Koji je zvuk ove predstave?*

2.2.1. Kratka povijest Rosa i Guila

Diplomski ispit iz Glume, klasa Dolenčić, ADU - Scena F22, ispit: 10. lipnja 2020.

Autorski tim i izvođači

Suradnici: Režija: Patrik Sečen, student 1. god. BA Kazališne režije i radiofonije | Dramaturgija: Mihovil Rismondo, student 3. god. BA Dramaturgije | Oblikovanje svjetla: Davor Horvat, student 1. god. MA Oblikovanja svjetla | Kostimografija: Martina Ptičar, studentica 2. god. MA, TTF | Oblikovanje tona: Marko Klaić, student 1. god. MA Oblikovanja tona | Koreografija: Larisa Lipovac Navojec | Produkcija: Katarina Grgić, studentica 2. god. BA Produkcije | Asistencija produkcije: Vedran Bošnjak, 1. god. BA Produkcije | Fotografije: Mia Cvitković, studentica 2. god. BA Snimanja | Dizajn plakata: Matija Jandrić

Izvođe: Tin Rožman, 2. god. MA Glume | Martin Kuhar 2. god. MA Glume | Igor Jurinić, 3. god. BA Glume, k.g. | Marin Stević, 3. god. BA Glume, k.g. | Nika Barišić, 3. god. BA Glume, k.g. | Korana Ugrina, k.g. | Iva Kraljević, k.g. | Marko Kasalo, k.g.

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Kratka povijest Rosa i Guila obrađena je i napisana prema tekstu Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*. Pod mottom „možda bi se od vas dalo napraviti i glumce“, Glumac, voditelj male glumačke skupine koja će ubrzo publici prikazati izvedbu *Hamleta*, poziva duo neobičnih i izgubljenih gledatelja na pozornicu kako bi bili dijelom njihove izvedbe. Zavedeni Glumčevim obećanjem da će upravo unutar njegove izvedbe pronaći sebe, dvojica gledatelja pristaju na ponudu. Nesvjesni da time zapečaćuju svoje sudbine, ubrzo dobivaju i svoje uloge u *Hamletu*: Rosencrantz i Guildenstern.

Glazbeni pristup i izvedba

Inicijacija. Moje prvo stvaranje glazbe za predstavu, kao i prva suradnja s profesorom Krešimirom Dolenčićem, koji će najviše obilježiti to razdoblje mog već gotovo odraslog umjetničkog života. I danas se pitam zašto mi je ukazao toliko povjerenje, tako rano. Prepoznavanje neke vrste, odlučujem misliti. U svoje glazbene sposobnosti bio sam siguran, ali u njihovu primjenu u kontekstu rada na predstavi, nikako. Trebalo je povjerovati u vlastito iskustvo, znanje i vještinu. Snalažljivost je, rano sam naučio, jedna od ključnih vještina kad je stvaranje glazbe u kazalištu u pitanju. A posjedovanje te vještine mogu zahvaliti svojoj profesoricu udaraljki, Elviri Happ, koja me kroz cijelo glazbeno obrazovanje nastojala razviti kao cjelovitu osobu i umjetnika, podučavajući me tako da uočavam principe, obrasce i moguća rješenja (ma koliko nekonvencionalna bila), ne upadajući u zamku uskogrudnog promatranja izoliranih problema. Takva edukacija omogućila mi je da postanem jednostavan suradnik, da analitički promatram situaciju, prepreke i mogućnosti te donosim ekonomična rješenja. A rad

na Akademiji (i nezavisnoj sceni), sa svim svojim ograničenjima, idealan je poligon za vježbanje ekonomičnosti.

U ovoj ispitnoj produkciji zatekla me višestruka uloga glumca i glazbenika na sceni. Kao glumac, igrao sam svojevrsnog meštra ceremonije, voditelja jedne glumačke trupe koja uvlači Rosa i Guila u događajno značenjski žrvanj koji potpuno mijenja njihova shvaćanja, i njih same. Moja glazbena uloga u predstavi bila je također neka vrsta meštrije, ali ovdje - ceremonije predstave same. Ovdje me, dakle, zatekla velika količina odgovornosti. Jer morao sam kao glumac svojim bivanjem, pokretom i govorom postati sidro i oslonac cijele radnje, pokretač i vođa događaja i promjena. A uz to, glazbom stvarati atmosfere, prijelaze, ulaze i izlaze, glazbom podržavati radnju, kontrirati joj, i sve ono između... Instrumentarij koji sam koristio bio je prilično jednostavan. Radilo se o klavijaturi (električnoj), i svega nekoliko udaraljki (bongosi, rainstick, zvečke, thunderdrum, palice). Klavijatura je dakako bila primaran izvor melodije i strukture, no jednako važna bila je i upotreba tzv. širokopojasnog mikrofona, koji je svoj kolokvijalni naziv dobio zbog toga što upija zvuk iz nešto većeg prostora od tipičnog mikrofona i tako nudi mnoštvo opcija. Stvaranje akustičke slike putem malih pomaka, približavanjem/udaljavanjem instrumenta od mikrofona, bilo je glavno polje mojeg bavljenja glazbom u toj predstavi. U biti, riječ je dobrim dijelom bila o improvizaciji, toj najzahtijevnijoj glazbenoj formi. Morao sam pametno, odmjereno i opravdano odabirati kada je vrijeme da glazba vodi glumce, a kada je moja uloga prateća. I na tom putovanju dobio sam prvi pravi uvid u važnost muzikalnosti kod glumica i glumaca. S popriličnom točnošću sada mogu prepoznati je li neki glumac ili glumica završio/la glazbenu školu, je li se bavio/la glazbom nekada u životu. U glumi i radu na predstavi to se vrlo dobro vidi. Tako je rad na ovoj predstavi za mene bio i divan i ugodan, i težak i naporan, sve ovisno o partneru ili partnerici na sceni! Moja prva suradnja s prof. Dolenčićem i prvi susret sa stvaranjem scenske glazbe - za mene, revolucionarno i važno iskustvo. Zbog glazbe, zbog Kreše. Neobično je da student glume stvara glazbu za ispit. Još je neobičnije da se radi o studentu treće godine. A najneobičnija je činjenica da je to glazba za diplomski ispit studenata pete godine. No činjenica da prof. Dolenčić radi nešto neobično, to je sve, samo ne neobično.

Da nije bilo profesora Dolenčića, ne znam bi li tema ovoga rada bila ista... odnosno, prilično sam siguran da ne bi. Povjerenje koje mi je ukazao od samih početaka, kada još nije bilo razloga ni argumenata da mi toliko vjeruje i takve mi zadatke dodjeljuje, probudilo je u meni onu dječaćku hrabrost kada sam na samom početku studija samo sanjao kada ću jednoga dana ne

samo glumiti nego i raditi glazbu. Hrabrost s kojom sam kao glazbenik sudjelovao u svim daljnjim projektima, osjećaj da je sve moguće, da treba razmišljati preširoko, previsoko i sa svim ostalim 'preovima', sve to mogu zahvaliti profesoru Dolenčiću, jer njegova vjera u mene prisilila me, omogućila mi je da i ja povjerujem u sebe.

2.2.2. Don Juan se vraća iz rata

Ispit iz glume, 2. godina diplomskog studija glume. Nastavnik: izv. prof. art. Krešimir Dolenčić, ADU - Scena F22, ispit: 2. svibnja 2022.

Autorski tim i izvođači

Suradnici: Autor glazbe i izbor glazbe: Igor Jurinić, 2. god. dipl. studija glume, gost klase | Asistencija režije: Kristina Grubiša, 1. god. dipl. studija kazališne režije i radijske režije | Suradnici za scenski pokret: doc. art. Maja Marjančić, doc. art. Saša Božić | Glazbeni stručni suradnici: doc. art. Stjepan Vuger, Neža Vasle, 5. god. studija pjevanja na Muzičkoj akademiji | Oblikovanje svjetla: Martin Šatović (2. god. dipl. studija oblikovanja svjetla | Oblikovanje tona: Mile Blažević | Kostimi: Martina Ptičar | Asistent na glumačkom procesu: Tin Rožman, 2. god. dipl. studija glume | Produkcija: Katarina Krešić, 1. god. dipl. studija produkcije scenskih i izvedbenih umjetnosti | Majstor tona: Nela Gluhak, 1. god. dipl. studija oblikovanja tona | Suradnica s odsjeka kazališne i radijske režije: Tea Čorluka, 1. god. dipl. studija kazališne režije i radiofonije | Fotografija: Ivan Buvinić, 2. god. dipl. studija fotografije, David Bakarić Mihaljević, 3. god. preddipl. studija snimanja | Snimanje video najave: Lara Varat, 3. god. preddipl. studija snimanja) | Dizajn plakata: Marta Dolenčić, 3. god. preddipl. studija grafike na Akademiji likovnih umjetnosti

Uloge: Marin Stević, 2. god. dipl. studija glume | Filip Lugarić, 2. god. dipl. studija glume | Lana Ujević, 2. god. dipl. studija glume | Ema Šunde, 2. god. dipl. studija glume | Korana Ugrina, 2. god. dipl. studija glume | Lara Nekić, 2. god. dipl. studija glume | Glazbenici: Igor Jurinić, 2. god. dipl. studija glume | Nela Vasle, 5. god. studija pjevanja na Muzičkoj akademiji

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Ödön von Horváth: Don Juan se vraća iz rata. Ödön von Horváth. Hrvat, Mađar, Austrijanac, jedan od najcjenjenijih mladih pisaca generacije (tragično preminuo u trideset sedmoj godini života od posljedica olujom otkinute grane u Parizu), autor fantastičnih drama, osebujnog i prepoznatljivog jezika, ogroman i širok u simboli, a kratak i precizan u izrazu. – Studenti su sudjelovali u svakom segmentu ove predstave. Šest diplomanata igra preko trideset uloga, četiri studentice tumače dvadesetak ženskih likova. U dijalogu su s Moliereom i njegovim Sganarelom, posežemo za Brechtom (doslovno, ali i kao inspiracijom za songove), citiramo Voltairea, a i sami smo autori mnogih tekstova. – Da, točno bi bilo – prema motivima Ödöna von Horvátha. – Pozivamo vas na putovanje. Ono započinje krajem jednog Don Juana, kreće se u raznim vremenima i pravcima nekog poslijeratnog doba koje više nalikuje na neko prijeratno, ili evo, baš kao sada – ratno. 1918. (godina na koju se referira autor), 1936. (godina nastanka teksta), 1952. (godina praizvedbe). Te 1952. Don Juan se već i iz drugog rata vratio. A opet se vraća i danas. – Igrajući ga 2022. već nekako znamo da tu nema početka ni kraja. Vraćaju se ti Don Juani, ti alfa mužjaci, vojnici, zavodnici, hedonisti, nakrcani medaljama raskošnih monologa povijesti, odlaze i dolaze iz ratova, romantično traže sve te žene koje su u međuvremenu upropastili, izdali, prevarili, dotukli, uništili i poubijali. I misle da još uvijek imaju neka muška prava na ovome svijetu. – Mlade glumice pronašle su se u dvadeset i nešto ženskih uloga (jer i sam pisac moli da glumica igraju više uloga), gledaju kroz prizmu svih tih švercerica, ostavljenih cura, očajnih prostitutki, žena upropaštenih ideala, majki i djevojaka zaboravljenih i umornih od čekanja, umrlih u duši i izmoždenih u tijelu. A Don Juan i opet staje na svoje noge. I opet ne sluša Sganarela. I opet rat. I ponovo rat. – I puno, puno usamljenih žena. (Krešimir Dolenčić)

Glazbeni pristup i izvedba

U glazbenom smislu, ova predstava bila je prirodan nastavak suradnje Dolenčić – Jurinić, kako u umjetničkom, tako i u pedagoškom smislu. Ponovno je riječ bila o grandioznoj predstavi ispunjenoj audiovizualnim sadržajem do krajnjih granica, predstavi koja svojim dramaturškim zadanostima (brojnošću interijera/eksterijera, količinom likova) gotovo prisiljava redatelja da posegne za teškom artiljerijom kazališnih rješenja. Najambiciozniji pothvat u mojem dotadašnjem radu, ova predstava pisana gotovo poput scenarija za film, tražila je od mene da pomaknem granice svojih znanja i sposobnosti.

Trebalo je pronaći instrumentalno težište, svojevrсни *leitmotif* glazbene dramaturgije. Razumljivo, odlučio sam tu ulogu dodijeliti – bubnjevima. Bubnjevi, u redu. Akustični? Svakako, jer elektronski instrumenti su uvijek, kada je vjerodostojnost tona u pitanju, u inferiornoj poziciji. No, kako od tih bubnjeva dobiti onu punoću zvuka koju nam može pružiti već snimljena glazba puštena s dobrog *sound systema*? Naravno - mikrofonima. U redu, dobili smo zvučnu bazu. Ali posve je jasno, za ovakvu predstavu to neće biti dovoljno. Ritam smo pokrili, što s melodijom? Nepogrešivo, ponovno smo se odlučili za električnu klavijaturu. Ona nam pruža znatno više mogućnosti od akustičnog instrumenta, iako je zvuk čujno umjetan. U ovom slučaju, kvantiteta pobjeđuje kvalitetu. Sada imamo osnovna glazbena sredstva – izvor ritma i melodije. Koliko god kvalitetna ta baza bila, vrlo rano u procesu shvatili smo da nam nedostaje cijeli dijapazon glazbe/zvukova/šumova. Što je sa silnim zvučnim efektima, znakovima za ulaske i izlaske, prijelaznim temama; kako dobiti iole kompleksnije glazbene brojeve sa samo dvije ruke, dvije noge i dva instrumenta? Ovdje u priču ulazi *Soundplant*, software koji korisniku omogućuje da svakoj tipki na tipkovnici računala pridruži određen zvuk, točnije, bilo koji audiozapis koji korisnik odabere. Program je to koji omogućuje ne samo reprodukciju, već i manipulaciju sadržaja, a sve to putem najjednostavnijih komandi na tipkovnici. Opremiti se svim tim instrumentima/programima nije jednostavno, Akademija nema ni instrumente, ni sredstva za takve pothvate, i zato valja još jednom spomenuti prof. Dolenčića, jer bez njegove volje, znanja i sposobnosti sve to ne bi bilo moguće. Može se doimati kako je znatna količina teksta ovdje posvećena opisivanju nekakvih predradnji, pripremi. S razlogom. U radu na ovoj predstavi upoznao sam izazove za glazbenika u kazalištu. Točnije, na Akademiji i/ili nezavisnoj sceni, kako ću nešto kasnije naučiti. Mnoge umjetničke

odluke uvjetovane su tehničkim/financijskim/okolnosnim uvjetima, a tako je teško pomiriti se s time!

Dakle, Don Juan se vraća iz rata. Htjeli smo Mozarta, htjeli smo heavy metal, htjeli smo i sve ono između. Zvučni *blockbuster*. U nekoliko navrata, profesor Dolenčić i ja otišli smo toliko daleko pa zaključili da je glazba glavni akter predstave! Ona je trebala postati prozor između kazališta sa svim njegovim ograničenostima, i filma sa svim njegovim mogućnostima. Tako je i bilo. Ovaj komad, toliko obilježen dinamikom i promjenama okolnosti, u kombinaciji s uvijek prisutnim Don Juanom, nagnao me na promišljanje. Kako slijediti ove glazbene ideje, kako stvoriti zvučnu sliku koja uznemiruje unutarnje organe gledatelja, a da pritom ne ulazi u koliziju s glumicama i glumcima, njihovim glasovima, njihovim bivanjem? Mogući odgovor ponudio mi je intervju tonmajstora benda *Metallica* Micka Hughesa: „Koristite sve frekvencije. Kada imate rupe ili velike 'džepove' u zvuku, gubite percipiranu glasnoću. Kada koristite sve frekvencije, u ispravnom omjeru, glazba zvuči puno i u punom rasponu, zvuči snažnije, ostavlja dojam da je glasna.“

Naime, poznato je da ljudsko uho čuje vrlo ograničen raspon frekvencija (20 Hz – 20 kHz). Svaki zvuk ima određenu frekvenciju, te se reprodukcijom toga zvuka prostor u toj frekvenciji „zauzima“. Prenapučenost bilo koje frekvencije dovodi do zaglušenja, nerazumljivosti. To je velika, i važna lekcija u mom razvojnom putu. Prvotno otegotna i ograničavajuća okolnost, kasnije oslobađajuća spoznaja koja prisiljava na promišljanje i pažljivo biranje.

Navedeno razmišljanje navelo me na zaključak da bi Don Juan morao imati svoju frekvenciju, svoj zvučni potpis. Tražio sam zvuk koji može biti velik, sveprisutan, ali nenametljiv. Zvuk trajekta u luci, zvuk nadolazećeg potresa, zvuk crne rupe, to je ono što trebam, mislio sam. Nakon mnoštvo isprobavanja, kombiniranja i manipuliranja raznim zvukovima, došao sam do odgovora. Bio je to zvuk, granično šum, sastavljen od nekoliko elektronskih klavijatura, zvukova velikih prijevoznih sredstava, kao i elektronski generiranih niskih frekvencija. Zvuk koji stoji na samoj frekvencijskoj granici čujnosti za ljudsko uho, disao je zajedno s Marinom Stevićem, našim Don Juanom. Taj zvuk bio je ta simbolika u liku i djelu Don Juana. A bio je, moguće, i reprezentacija veličine koju može poprimiti pojedini mit kada se dovoljno dugo prenosi. Bilo kako bilo, taj sveprisutni tutanj zauzeo je svoje mjesto u najnižim frekvencijama, što je ostavilo pregršt prostora za nadograđivanje zvučne slike. Don Juanov put prava je avantura, pa je i glazba mogla biti, i bila punokrva, nerijetko i divlja! Stvarali smo snažne

atmosfera, koreografirane glazbeno-plesne brojeve, gromoglasne akcente, bio je to švedski stol glazbe, uz gratis bubnjarski solo!

2.3. Projekti s Bornom Baletićem

U svakom projektu s prof. Baletićem, jedno od ključnih pitanja bilo je: *what the fuck (što mi to radimo)?*

2.3.1. Mrtvački ples

EUROKAZ, Centar za kulturu Novi Zagreb, premijera: 9. studenoga 2022.

Autorski tim i izvođači

Režija i scena: Borna Baletić | Dramaturgija: Ivan Penović i Borna Baletić | Glazba i izvedba: Igor Jurinić | Kostimi: Suzana Brezovec | Svjetlo: Tomislav Maglečić | Produkcija: Marko Milovac

Uloge: Kapetan – Borna Baletić | Alice – Iva Kraljević | Kurt – Luka Bulović | Judith – Nataša Kopeč | Allan – Matija Čigir | Poručnik – Igor Jurinić

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Iako naslov „Mrtvački ples“ sugerira da se radi o jednoj od Strindbergovih nadrealističkih ili simbolističkih drama, ipak je riječ o naturalističkoj drami koja bespoštednim, orgijastičkim, ponajprije verbalnim urušavanjem, bez mnogo psiholoških približavanja i opravdavanja, minimiziranjem narativne pokretljivosti, nekim dodirima bez vela, ulazi u bezobzirnost, gotovo plemeniti amoralizam dvaju protagonista, bez-kulturalnost (kulturlos) situacija i herojsku rezignaciju stanja. Drama je snažno utjecala na kazališni modernitet prošlog stoljeća, osobito na kazalište apsurdna. Spomenimo samo Edwarda Albeeja i njegovu dramu *Tko se boji Virginije Woolf*. – Zabačen usamljen toranj u osamljenom mjestu na malenom otoku negdje u Švedskoj. U njemu žive bivša glumica Alice i njen suprug kapetan Edgar. Sami, ne baš blistave prošlosti, pokušavaju samoći svoga života dati neki smisao, neki doživljaj, katkad čak i veselost, iako ni sami, kako kažu, ne znaju što je to. Koja se točna davnina njihova odnosa valja njihovim glavama, Strindberg nam ostavlja nagađati. Djecu su odbacili, poslali u grad, prijatelji rijetko dolaze. A i kad dođu, ne provedu se sjajno. Sve zaudara na trulež i sjene mrtvaca. Gosti dolaze kao paraziti i svi igraju igru uništenja svega što zaboravlja i miriše na život. – Nije lako dodimuti vreli kotao tih nordijskih hladnoća, isparavanje isušenih mentaliteta, marazama udaljenih više od stotinu godina, ali pokušavamo vidjeti kamo nas ta isplesanost vodi. U drugom dijelu teksta, koji je Strindberg napisao mjesec dana nakon premijere prvoga dijela, gotovo kao samostalnu dramu i repliku na sva pitanja koje je komad izazvao, pojavljuju se djeca. Koliko god zatrovana okolišem svojih roditelja, nagovorima smrti, bolesti ili zanemarena, svojom emocijom i jednostavnošću traže slabo kompromisne izlaze. No, hoće li Judith i Allan isto što i svoji roditelji? Univerzalnost za sebe? Ne znamo. Niti o tome želimo misliti. – Borna Baletić

Glazbeni pristup i izvedba

Kada me nekoliko mjeseci prije početka rada na predstavi prof. Baletić pozvao na suradnju, koja bi bila moj prvi profesionalni angažman kao kreatora glazbe u predstavi, znao sam da je to trenutak i prilika za podizanje vlastite ljestvice. Nešto što sam naučio kroz svoj život u umjetnosti i sportu, upijajući znanje starijih i iskusnijih, jest to da u ovom poslu postoje specifični Trenuci. Dakako, ključna kvaliteta svih umjetnika i sportaša je konzistencija. Ali u svakoj umjetnosti i svakom sportu postoje – Trenuci. Trenuci kada neuspjeh poprima lice tragedije, a uspjeh vječne slave. Trenuci kada okolnosti poput povećala uvećavaju značaj učinjenog. Izvođenje kaznenog udarca pri rezultatu 0:0 relativna je stvar, ovisna o tome izvodi li se u prvoj ili devedesetprvoj minuti. Razlika je kozmičkih razmjera.

Za mene, to je bio takav Trenutak. Ništa nisam prepuštao slučaju, znao sam da me čeka rad na nezavisnoj sceni gdje nema garancija, kao ni dovoljno sredstava. Zato sam se opremio, potrošivši (uz pomoć roditelja uvijek punih podrške) jednu prosječnu hrvatsku plaću na nabavu instrumenta, MIDI klavijature marke Novation, te DAW-a (digital audio workstation) programa *Ableton Live*. Za razliku od mnogih drugih softverskih sekvencera, *Ableton Live* je dizajniran da bude instrument za nastupe uživo, kao i alat za skladanje, snimanje, aranžiranje, miksanje i *mastering*. Također ga koriste DJ-evi jer nudi skup kontrola za *beatmatching*, *crossfading* i druge različite efekte koje koriste gramofoni. (*Novation MIDI* klavijatura: MIDI kontroler je bilo koji hardver ili softver koji generira i prenosi podatke o digitalnom sučelju glazbenih instrumenata, MIDI, uređajima koji podržavaju MIDI, obično za pokretanje zvukova i kontrolu parametara izvedbe elektronske glazbe. Najčešće koriste glazbenu tipkovnicu za slanje podataka o visini nota za sviranje, iako MIDI kontroler može pokrenuti osvjetljenje i druge efekte. Postoje kontroleri za udaraljke i gudačke instrumente, kao i specijalizirani i eksperimentalni uređaji. Neki MIDI kontroleri koriste se zajedno s određenim softverom za digitalne audioradne stanice.)

Komponiranje u DAW (digital audio interface) programu poput *Abletona* traži ozbiljno predznanje koje uključuje poznavanje svih mogućnosti programa, kojih je neopisivo mnogo, a potom i korištenje/manipulaciju tih mogućnosti. Okolnosti u kojima sam prolazio to vatreno krštenje nisu pomogle. Paralelno s tim projektom, radio sam i na predstavama *Trending*, *Don Juan se vraća iz rata* i *Ana Karenjina*. Nerijetko s probama za sva tri projekta u istom danu. A

kako ne bi bilo prejednostavno, uz to sam pet puta tjedno išao u teretanu i 3 mjeseca bio na rigoroznoj dijeti, jer uloga *Nika* u *Trendingu* zahtijevala je specifičan fizički izgled. To je bilo moje iskustvo te 2022. godine koje ne bih preporučio onima slaba srca, duha i ambicija. Te okolnosti prisilile su me da moje proučavanje i učenje u *Abletonu* bude efikasno i brzo.

Specifičnost, ali i neuhvatljivost ovoga komada tvorila je plodno tlo za konceptualne razgovore o mogućim glazbenim pristupima za predstavu. U suradnji s redateljem Bornom Baletićem, kroz razgovore i probe zaključili smo kako glazba u predstavi mora imati višestruke funkcije, pristupe i zamisli. Ona je mjestimično obilježena filmskim pristupom, ponekad je ilustrativna, često simbolična, dijelom kao podrška scenskim zbivanjima, a ponekad kao vodeći medij u razvoju drame. Dobrim dijelom radi se o autorskoj glazbi, dok je na nekoliko mjesta upotrijebljena već postojeća glazba u svrhu citiranja i/ili referiranja.

U *Mrtvačkom plesu*, glazbena zamisao bila je sveobuhvatna; glazba je podupirala radnju, upravljala njome, pojačavala je... većim dijelom autorska, mjestimično posuđena, ali uvijek uz obilje oblikovanja tona/zvuka/šuma. Izvor glazbe bio je vidljiv, radi se o izvođaču na sceni (meni). Ta je uloga fluidna; ponekad je moje postojanje na sceni „zanemareno“, točnije, glazba dolazi izvan dramskog univerzuma (počeci/krajevi slika, ulasci/izlasci), dok je s druge strane moje bivanje na sceni i glumačko (uloga Poručnika). Ta sveopća fluidnost cijele predstave nudila je brojne mogućnosti kazališnih odabira, što je uvijek sklizak i zahtjevan teren. Granice stvaraju slobodu. U *Mrtvačkom plesu* zastupljene su gotovo sve funkcije scenske glazbe – ona ilustrira, strukturira, stvara efekt kontrapunkta, prepoznavanja, pa čak i u potpunosti zamjenjuje tekst. Iako u samom glazbenom sadržaju ritam nije bio dominantna stavka (dok atmosfere i melodije jesu), iznimno važna bila mi je dramaturgija ritma unutar predstave. Nimalo jednostavan zadatak. Kako stvoriti gotovo devedesetominutni *soundtrack* za jednu tako neobičnu, neuhvatljivu predstavu? Kako inovirati, razvijati i gradirati glazbu, a ne upasti u zamku pretjerivanja, larpurlatizma, ili pak usiljenog samodovoljnog minimalizma? Nisam siguran, no siguran sam da je *Mrtvački ples* bio svojevrstan ispit osobnog ukusa i osjećaja za mjeru i kajanje.

Rad na *Mrtvačkom plesu* doveo me i u situaciju da prvi put javno govorim o svom glazbenom radu. Evo što me voditelj Davor Meštrović u svom Kazališnom kutku emisije *Dobro jutro Hrvatska* 6. veljače 2023. pitao: „Igora smo već i upoznali kao glazbenika. I, sad, jel’ se možeš ti odlučiti jesi li glumac ili glazbenik? I kako si radio glazbu za ovu predstavu?“. Ogovorio

sam: „Pa, ne mogu se odlučiti i mislim da i neću jer kako svijet ide dalje tako više čovjek ne može biti dramski glumac ili klasični glazbenik nego - svi smo sve, tako da pokušavam ne razmišljati u isključivostima... Ali, ovo je, sada, recimo, treći-četvrti projekt za koji radim glazbu u kazališnom smislu. S jedne strane, to je meni prekrasno iskustvo jer kako imam iskustvo i izvođenja glazbe i glume, onda je taj moment sviranja uživo dok netko drugi glumi predivan jer se mogu nekako staviti u njihovu poziciju i probati stvarno s njima disati tu scenu. Ali ono što je zeznuto, odnosno izazovno, odnosno predivno kod glazbe u teatru, čini mi se, jest to što je glazba strašno moćan medij. Evo sad da, primjerice, svatko sebe snimi kako pije kavu i onda na to doda, recimo, Chopinov *Nocturno*, to je velika, dramatična, sentimentalna scena, što je prekrasno ali je i sklisko, sklizak je teren. Jer, čovjek s glazbom jako lako može pojesti, ili staviti neko krivo značenje u ono što gledamo tako da sam u predstavi glazbu tretirao na razne načine: s jedne strane, to može biti zvuk života, zvuk nekog prostora; s druge strane, može biti odraz nekog emotivnog stanja, nekog zbivanja; a, s treće, može imati jednu vrstu citatnosti, neke filmičnosti, kada predstavu pretvaramo zapravo u neki krupni kadar ali bez kamere...“

2.3.2. Superpozicija (Srce srca)

Umjetnička organizacija Drugi revolver i EUROKAZ, Hrvatski inženjerski savez, prva izvedba pred publikom: 30. listopada 2023.

Autorski tim i izvođači

Režija i koncept: Borna Baletić | Scenografija i likovne intervencije izrade masaka: Sven Stilinović | Kostimografija: Suzana Brezovec | Glazba: Igor Jurinić | Svjetlo: Tomislav Maglečić | Produkcija i projekcije: Marko Milovac

Uloge: Profesor: Borna Baletić | Student/Nepoznati: Luka Bulović | Studentica: Nataša Kopeč | Student: Igor Jurinić | Srce srca: Sven Stilinović

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Superpozicija (Srce srca) - predstava performans u 5 slika inspirirano knjigama "Helgoland" Carla Rovellija i "Kad više ne Razumijemo svijet" Benjamina Labatuta: 1. slika STEPENICE, 2. slika PREDAVANJE, 3. slika ISPIT (KASPAR), 4. slika BIRTIJA, 5. slika SRCE SRCA. – "Što više spoznajemo tajne svemira, to nam se čini besmislenijim" (Steven Weinberg, dobitnik Nobelove nagrade za fiziku). – Pratimo Profesora u jednom danu, u jednom satu, u jednoj sekundi. Hoda prema dvorani u kojoj mora prenijeti znanje. Njegovo se vrijeme i prostor tkaju na jednoj niti. Znanje za koje više ne zna vjeruje li u njega ili ne. Za koje smatra da ga vodi u nepoznato. U Srce srca. Pred njim je zadatak podučiti, prenijeti znanje. Može li to? Čemu? Kamo to vodi? – Plašimo li se zapravo novih ideja, novih saznanja, novih otkrića. Nije li da zapravo prizivamo na neki podsvjesni način to "srce

srca“, tu suštinu svega smatrajući, gotovo suicidalno, da nas to tjera u neko prvotno stanje, u stanje nemira, u stanje spoznaje. U stanje rata. U stanje istinskog postojanja. – Bojimo se i ne želimo proniknuti u crnilo i nepoznato. – Istovremeno, tamna materija i crna rupa postale su metafora naše ljubavi prema nedokučivom. – Otvaraju se svjetovi za koje nikada nije vjerovao da mogu postojati. – Ovo nije predstava o znanosti niti o umjetnosti, već o našoj potrebi i strahu od nepoznatog i našoj drskosti kojom se pravimo da znamo i da smo vladari znanja i poznatog. – Profesor istovremeno želi i može prenijeti znanje ali je i nemoćan pred onim što se sve više i više otvara kao neznanje i nepoznato. – Želimo li znati? Želimo li stvarno saznati i kamo nas to vodi? – Što ako nas to vodi kamo nema povratka? – ”Ja sam Vrijeme. Kad procvatem, razorit ću svijet. Razaranjem ovog svijeta tek počinjem.” (Bhagavad Gita, 11. glava, 32. stih.)

Glazbeni pristup i izvedba

Vrlo rano u procesu rada na *Mrtvačkom plesu* spoznao sam da u prof. Baletiću imam još jednog „svog čovjeka“. Njegova (prividna) opuštenost blagotvorno djeluje na meni prirodan nemir i gladnu ambiciju. Rad na *Srce Srca* imao je dodirnih točaka s *Mrtvačkim plesom*, autorski tim bio je vrlo sličan, ali i predložak koji smo koristili posjedovao je stanovitu nedefiniranost koja je krasila i Strindbergov tekst.

Uza sve sličnosti, važna je distinkcija činjenica da je ova predstava bila i „performans u pet slika“, što sugerira da se radi o pet zasebnih cjelina koje ne moraju nužno biti uzročno-posljedično uvezane dramaturškim/režijskim/glazbenim rješenjima, za razliku od *Mrtvačkog plesa*. U tom pogledu, *Srce Srca* je za mene kao glazbenika bilo isto što i čin prenošenja znanja za Profesora. Bilo je veliko pitanje, uz mnoštvo malih, mogućih odgovora. Bilo je svijest da je znanje koje sam u tom trenutku posjedovao kada je u pitanju scenska glazba, tek kap u oceanu.

Rad na ovoj predstavi bio je kratak, a izvedba tek jedna. Ali itekako vrijedna.

Znali smo, kao autori predstave, da zbog logističkih uvjeta nećemo imati dovoljno prostora ni izvedbi, ali upravo ta okolnost pridonijela je slobodi s kojom smo radili. Moguće je da samo ja to tako vidim, ali pozitivne energije, nadanja i proaktivnosti nikada se neću odreći, jer „ako sebe celog damo, tek tada i možemo biti celi“ kaže Mika Antić. Stoga je *Srce srca* za mene bila i neka vrsta treninga u sigurnim uvjetima, prilika da si dam oduška, materijaliziram svoje glazbene fantazije i, konačno, bjelodano vidim imaju li te moje ideje smisla, značaja i umjetničke vrijednosti!

Konačan odgovor na to pitanje ne mogu dati, izoštrano uho i oko kvalitetne kritičarke ili kritičara bi moglo, zato je doista šteta što takvih ljudi gotovo da i nema u Lijepe Naše.

U konačnici, donedavno moj profesor, sada kolega i prijatelj Borna Baletić bio je i ostao važna figura u mom umjetničkom razvoju. Trebalo je imati hrabrosti za prepuštanje glazbenih odluka i odabira u ruke tako mladog i neiskusnog umjetnika, pogotovo za tako kompleksne projekte. Hvala Gospodinu! Baletiću, dakako.

2.4. Projekti s Miranom Kurspahićem

U svakom projektu s Miranom, jedno od ključnih pitanja bilo je: Kako obrađujemo, komentiramo i odnosimo se prema ovom društveno-političkom pitanju?

2.4.1. #Trending

UOKD Rebel, Histrionski dom, premijera: 29. studenoga 2022.

Autorski tim i izvođači

Režija: Miran Kurspahić | Dramaturgija: Rona Žulj | Kostimografija: Danica Dedijer-Marčić | Muzika: Nikša Marinović, Igor Jurinić | Dizajn: Studio Kanu, Barbara Bjeliš | Video: Franko Dujmić, Barbara Bjeliš | Svjetlo: Alen Marin | Šminka: Mirna Škratić, Lara Nekić | Izvršna producentica: Silvija Stipanov | Asistentica produkcije: Tana Mažuranić | Produkcija: UOKD Rebel

Igraju: Nikša Marinović, Igor Jurinić

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Kada Toni, sredovječni muškarac nerealizirane kantautorske karijere, na društvenim mrežama nabasa na ženu svojih snova – mladu pjevačicu zamamnih oblina – čini se kako je na pomolu ljubavna priča koju je čekao čitav život. No, na njihovom prvom sastanku shvaća da žena u koju se zaljubio nije sasvim stvarna. Ona je iluzija, *drag queen* identitet inteligentnog, privilegiranog i provokativnog studenta Nika. Nemoćan odreći se iluzije, Toni pronalazi sebi novi identitet ne bi li opravdao činjenicu da se kao heteroseksualac zaljubio u muškarca. Neobični par ubrzo postiže veliku popularnost na društvenim mrežama, ali kad odjednom nestanu sve digitalne platforme, otvara se ponor njihovih razlika. Muškarac i mladić, lišeni simulakruma, bez publike, ogoļjeni od svojih avatara, moraju se suočiti s vlastitim odnosom, izgubljenim identitetima i što je najgore – jedan s drugim. To nije samo generacijski jaz već sraz svjetova. Potreba za pripadanjem i potraga za ljubavlju povezuju ih i istodobno izlažu opasnosti. U svijetu 'novog normalnog' jedan pripadnih generacije X i jedan zoomer prisiljeni su sagledati svoj najveći strah – same sebe.

Glazbeni pristup i izvedba

Glazbeni zadatak koji me dočekao u ovom procesu bio je nešto bliže uobičajenim glazbenim praksama u kazalištu. Tražili su se glazbeni brojevi, točnije – pjesme. I to onakve kakve bi

stvarao lik koji utjelovljujem, Nik. Mladić, tinejdžer, pripadnik *drag queen* zajednice, woke kulture, inteligentan, privilegiran, provokativan. Riječ je, dakle, o pjesmama techno/trap/drum&bass/electro karakteristika, prenapucanih sadržajem, obično vrlo repetitivnim, uz obaveznu ekstremnu obradu tona, prepunu dubokih, gotovo uznemirujućih frekvencija pomiješanih s reskim, visokim frekvencijama koje u slušatelju bude uzbuđenje koje graniči s anksioznim napadajima. Komponiranje takvih, idejno najjednostavnijih formi, s tehničke strane predstavljalo mi je velik izazov. Okolnosti u kojima sam učio i radio prisilile su me da proizvodnja bude efikasna i brza. A brzini je srodna površnost. I zato glazbom koju sam napravio za predstavu *Trending* nisam pretjerano zadovoljan. Naše su uši danas prilagođene na tehnički besprijekorno napravljenu glazbu koju slušamo na radiju, televiziji, *streaming servisima*... a moj proizvod bio je vidno, odnosno čujno, daleko od toga. No i na to sam ponosan. Kao i na cijelu samonametnutu torturu od rasporeda i ambicija, jer poznavajući sebe, najbolji sam kad je najteže, a po mucu se...

2.4.2. Kralj Ubu

GDK Gavella i GSK Kerempuh, Kerempuh, premijera: 25. veljače 2023.

Autorski tim i izvođači

Redatelj: Miran Kurspahić | Autori adaptacije teksta: Miran Kurspahić i Rona Žulj | Dramaturginja: Rona Žulj | Scenograf: Matija Blašković | Kostimografkinja: Danica Dedijer | Suradnik za glazbu: Igor Jurinić | Suradnica za scenski pokret: Matea Bilosnić | Oblikovatelj svjetla: Zdravko Stolnik | Asistentica kostimografkinje: Dora Črnjević

Igraju: Alred Jarry: Miran Kurspahić / Marko Petrić | Felix-Frederic Hebert, Kralj Ubu: Borko Perić | Monsieur Trapu, Gluposlav: Amar Bukvić | Monsieur Sycophant, Kapetan Bordura: Sven Šestak | Conchita Sausage, Kralj Vjenceslav: Enes Vejzović | Henri Moron, Boleslav, Car Aleksej: Ranko Zidarić / Andrej Dojkić | Charles Moron, Ladislav, Medvjed: Đorđe Kukuljica | Monsieur Accessoire, Pile: Ozren Opačić | Mbape Nganou: Josip Brakus | Madame Cougar, Mama Ubu: Nela Kocsis | Mademoiselle Fakin, Kraljica Rosamunda: Barbara Nola | Mademoiselle Vertu: Iskra Jirsak | Monsieur Metronomme: Igor Jurinić

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Upozorenje! Ova predstava sadrži verbalne i/ili vizualne elemente koji bi osjetljivijoj publici mogli uzrokovati povišeno emocionalno stanje. – Ti elementi uključuju ali nisu ograničeni na: neravnopravnu zastupljenost žena te rasnih, nacionalnih i drugih manjina u komadu, kostimografsko-vizažistički prikaz rase, kostimografsko-vizažistički prikaz transrodnosti, glumačku interpretaciju homoseksualnosti; prizore rata, terorizma, sakaćenja, ubojstva i smrti; spominjanje genocida, ropstva, religija, Bruxellesa; goli muški torzo, ubijanje životinja, jedenje životinja, pedofiliju, Srbe, Židove... (...) *Kralj Ubu*, komad koji je davne 1896. zaprepastio i zgrozio parišku

publiku, danas bi mogao djelovati zatupljene oštrice, barem u društvu ili dijelu svijeta trenutno pošteđenom totalitarnog vođe nalik protagonistu drame čija ambicioznost i glad premašuju njegov talent i sposobnosti. Okidači koji su nekadašnju publiku mogli gurnuti preko ruba tolerancije danas su dio kazališne konvencije, zahvaljujući umjetničkim pokretima i kazališnim pravicima koje su upravo Jarryjeva djela inspirirala. No, to ne znači da se ne mogu pronaći novi, makar i nasilno. Potreban je samo novi filter čitanja sadržaja, u skladu s trendovima današnjice po kojima je jedini kriterij revizije recentno i osobno, a povijesti kontekst postaje samo još jedan poligon za vježbe otkazivanja. – Naš *Kralj Ubu* stavljen je zato u autorski okvir i tako postaje predstava u predstavi, originalan komad u raljama jednog omanjeg razreda pseudoprogresivne gimnazije. Među likovima u tom se razredu našao i sam Alfred Jarry, učenik koji u inat vodstvu škole ali i razrednim kolegama za vrijeme nastave postavlja igrokaz, ili to barem pokušava. Iako je radnja scenografski i kostimografski smještena na kraj 19. stoljeća, ona se u kulturološkom i sociološkom smislu zbiva u sadašnjosti. Učenici pokušavaju postaviti komad usprkos komadu samom, jašući na valu površne moralne superiornosti, *woke* kulture i kulture otkazivanja. Originalni *Kralj Ubu* prolazi kroz sito cenzure i sve više nestaje, no *ibijevština* se prelijeva na svakog učenika, izvlačeći iz njega pohlepu, zavist i želju za moći. Uz ironiju i humor ova se predstava dotiče brojnih 'zabranjenih' tema i zrcali bizarna vremena u kojima živimo kako bismo ih sagledali i nasmijali im se.

Glazbeni pristup i izvedba

Realistični pristup koji je redatelj Kurspahić odabrao za predstavu pomogao mi je u odabiru glazbenih rješenja (kao što to često i biva u kazalištu, glazba pronalazi svoje mjesto u predstavi tek u završnoj fazi rada). Dogovoreno je da će i zvuk predstave biti realističan, i jednostavan. Škola, učionica, razred. Pa tom kontekstu pripadajući instrumenti – bongosi, zvečke, kazoo, tom-tom bubanj, usna harmonika, blok flauta, ksilofon... kako su sve glumice i glumci na sceni u ulogama učenika/profesora/ravnateljice, koji zatim ulaze u izvođenje igrokaza/predstave *Kralj Ubu*, tako je i praktična ideja bila da glazbenu pratnju za svaku pojedinu scenu izvode glumci koji u tom trenutku nisu u drugom glumačkom zadatku. Kaotičnost predstave dopuštala je da pristup u dramaturgiji glazbe bude nešto slobodniji. Na moju žalost i sreću, inercija, stanovita nezainteresiranost uz prstohvat buntovništva u redovima članova ansambla, prisilila je Kurspahića da me angažira ne samo kao suradnika za glazbu, već i kao izvođača. Tih nekoliko dana prije premijere koje sam imao za pripremu, podsjetilo me na najranija iskustva s Akademije. Sviranje neozvučenih instrumenata, uz paralelno praćenje scene koja se odvija, s određenim *sigurnim punktovima*, ali i pregršt improvizacije. Ponovno teren na kojem se najbolje otkriva scenska i kazališna svijest svakog pojedinog glumca ili glumice. Kako kao faktor iz *B plana*, kao korepetitor glumicama i glumcima, neprimjetno i nenametljivo utjecati, pa čak ih i voditi u nekome smjeru? Dakako, taj zadatak u suradnji s gotovim glumicama i glumcima (ili barem to oni tako misle), sveznajućim glumicama i glumcima (ili barem to oni tako misle), glumicama i glumcima koji su već odavna nadišli predstave u kojima se glazba izvodi uživo i akustično (ili barem to oni tako misle), glumicama i glumcima koji svojom kvalitetom i zalaganjem imaju puno pravo donositi odluke ravnopravne onim ravnateljskim i/ili redateljskim (ili barem to oni tako misle), glumicama i glumcima koji su već predugo u

sigurnom utočištu gradskog ansambla da bi se bavili političkim teatrom koji nosi snažnu poruku i iziskuje još snažniju izvedbu (barem to tako oni, a i mnogi drugi, misle)...

Grandioznost karaktera Tate Ubuja, avanturističnost same radnje uz kontekst zadanih okolnosti i instrumentarija, brzo su me usmjerili na poigravanje s nekoliko elemenata.

Malen instrumentarij, ograničena moć manipulacije zvuka zbog akustičnog pristupa i kaotičnost predstave prisilili su me na vrlo odmjeran pristup. Važno mi je bilo što kasnije u predstavi stvoriti slušni zamor gledateljima. Taj zamor bio je gotovo upisan u tekst, no kako sa svega nekoliko instrumenata skrojiti kontinuiranu glazbenu pratnju za predstavu od 90 minuta?

Pristup je naposljetku u srži bio jednostavan. U početnim scenama, primarno sam se bavio višim frekvencijama (metalofon/ksilofon), uz ponešto bongosa, sviranim s mekšim palicama za timpane. Pa su se počele javljati zvečke. Pa se pojavila i najdublja frekvencija – tom-tom bubanj. Kako se razvijala predstava, tako se mijenjala i zastupljenost određenih frekvencija. Od svijetlih, lepršavih tonova metalofona s početka, preko ugodnih *mid range grooveova* iz sredine komada, pa sve do sveobuhvatnih prijelaza i gotovo *heavy metal* ritmova koji vrlo brzo zaglušuju slušatelja.

2.5. Iskustvo s RadioTeatrom

Zašto uvrstiti u rad i primjere dvaju sudjelovanja u projektima RadioTeatra u kojima nisam autor ili suradnik za glazbu već kao glumac tek glazbeni izvođač? - Razlog je taj što su mi ti primjeri za temu glazbe u dramskom kazalištu priveli u fokus specifičan aspekt odnosa glazbe i glume iz radiofonijske vizure u kojoj se ono zvučno glazbe i ono zvučno govora/riječi radikalno svode na slušno/auditivno i time čine bjelodanim zvučnu bliskost i povezanost glazbe i riječi/govora (HOERSPIEL). A kad je UBU OVO ONO u pitanju, dodatni je motiv glazbenokazališno usporediti u istoj godini sudjelovanja u dva uprizorenja istog dramskog predloška...

2.5.1. Ubu Ovo Ono

Diplomski ispit Katarine Krešić na studiju produkcije scenskih i izvedbenih umjetnosti na Akademiji dramske umjetnosti pod mentorstvom red. prof. art. Snježane Banović, ADU, Radio Teatar i Teatar &TD, Atrij Teatra &TD, ispit: 11. i 12. lipnja 2023.

Autorski tim i izvođači

Autor dramskog predloška: Vid Lež, 3. god. prijediplomskog studija dramaturgije | Redatelj: Dražen Krešić | Producentica i dramaturginja: Katarina Krešić, 2. god. diplomskog studija produkcije scenskih i izvedbenih umjetnosti | Autor glazbe: Antun Aleksa | Koreografkinja: Melisa Beqaj | Scenograf: Martin Šatović | Kostimograf: Josip Đerek, 2. god. diplomskog studija kostimografije (TTF) | Oblikovatelj tona: Dino Brazzoduro | Asistentica produkcije: Margareta Ivoš, 1. god. prijediplomskog studija produkcije | Dizajner vizuala: Ivan Stanišić | Fotografkinja: Mia Cvitković | Inscipijentica: Zrinka Bačić

Igraju: Domagoj Ivanković | Igor Jurinić, 2. god. diplomskog studija glume | Maruška Aras | Luka Knez, 2. god. diplomskog studija glume | Tea Harčević, 2. god. diplomskog studija glume | Goran Vučko / Ivan Simon

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Putujuća kazališna trupa Ovo Ono zavidnih glumačkih i glazbenih vještina pokušat će odigrati apsurdni dramski tekst „Kralj Ubu“ Alfreda Jarryja. Zbog prepirki i nadmetanja unutar trupe, ovaj put možda nećete doznati kako se iz okova Tate Ubuja oslobodio Satnik Sprdnjak, ali zato možete svjedočiti njihovom veličanstvenom neuspjehu. – Putujuća trupa Ovo Ono skupina je profesionalaca koja hoda po sajmovima i igra predstave za groš, kunu, euro, sir, naramak drva ili što se već nađe. Šarolika lepeza karaktera predvođena je umjetničkim direktorom Sforzzandom, a u stopu ga prate prvakinja i diva Maruša, pakleni tandem Sven i Enzo (dežurni ljubavnici, vojnici i slično), siromašna vježbenica Marija (koja po potrebi može biti i scenografija) te najnovija akvizicija trupe, Gordan. U Gordana se polažu velike nade, a zavidnog talenta i ambicije je itekako svjestan. I ne boji ih se pokazati. – Ove sezone trupa se pozabavila kanonskim protoavangardnim tekstom *Kralj Ubu*. Pseudopovijesna parodija ismijava društvo, njegovo uređenje i autoritete. Pogotovo autoritete. Pogotovo autoritete s velikom ambicijom. I ne boje se to pokazati. U sumanutom nastojanju da odigra ovu komediju, trupa Ovo Ono upada u kovitlac neplaniranih situacija koji ih torpedira u svim smjerovima odjednom. Što je ta trupa uopće i zna li išta o kazalištu ili nas samo pravi budalama? Ili baš želi da to mislimo? Što su sve spremni napraviti za malo aplauza vidi se u frankenštajnu od komada Ubu Ovo Ono!

Glazbenoglumačko iskustvo

„Stvarno važne stvari činimo ustvari samo kad smo zajedno“, napisao je Vid Lež u predstavi *Ubu Ovo Ono*.

Ubu Ovo Ono za mene predstavlja sreću. Predstava je to koja je na svakom koraku svoga razvoja i života bila i ostala ispunjena ljubavlju, dobrom energijom i željom za radom svih autora i suradnika. „Na sceni se moraš trošiti“, kazao mi je jednom prilikom Damir Lončar. A ja tumačim i – trošiti energiju, kalorije. Mentalnim i tjelesnim angažmanom. A u predstavi *Ubu*

Ovo Ono troši se jako puno. Dokaz tome nije samo znoj nakon predstave koji se mjeri decilitrima, već i opipljiva katarza u publici i količina energije koju potroše na tako dugotrajan aplauz. To trošenje, meni tako blisko još iz srednjoškolskih dana (kada sam znao odlaziti u glazbenu školu u 4:30 ujutro kako bih mogao vježbati u miru, kada nikoga još nema) za mene je ključan pojam. A susresti se sa skupinom u kojoj je prosjek trošenja toliko visok, prava je rijetkost, u ansamblima gotovo neviđena. I zato sa sigurnošću mogu reći kako je *Ubu Ovo Ono* za mene najdraži rad na predstavi, ali i najdraža predstava u cjelini.

Glazbeni dio moje uloge nije bio ni prevelik, ni suviše inovativan. Na instrumentariju vrlo sličnom onome iz predstave *Kralj Ubu*, pratio sam nekoliko scena koristeći zaigrane melodije i ritmove, a sve u svrhu podržavanje igre, gotovo dječje, koja krasí predstavu. Vrijedna spomena je scena Tate Ubuja u špilji, gdje je napravljena kung-fu koreografija borbe s medvjedom, gdje Luka Knez, Ivan Simon/Goran Vučko prolaze pravu filmsku koreografiju tučnjave, no pritom zvuk cijele scene stvaram ja, svojim glasom, ilustrirajući, poput animiranih filmova, njihovu borbu.

Svakoj glumici i svakome glumcu želim da barem jednom u životu doživi ovakvu predstavu, ovakve ljude i ovakav pristup. Jer kada se kazalište radi na takav način, onda je to doista najljepši posao na svijetu. Ali znojan, kako i treba!

2.5.2. HOERSPIEL - mala igra za slušanje (i gledanje)

RADIOTEATAR BAJSIĆ & PRIJATELJI, Mjesni odbor Vočarska, izvedbe: 27. travnja i 5. svibnja 2024.

Autorski tim i izvođači

Autorski projekt Pavlice Bajsić Brazzoduro | Oblikovanje svjetla: Marino Frankola | Oblikovanje zvuka i glazbe: Dino Brazzoduro | Film posvećen Anti i Hoerspielu: Dalibor Barić | Fotografije: Marin Franov | Grafičko oblikovanje: Klasja Habjan, Joško Gamberožić
Postprodukcija: Katarina Krešić

Igraju: Jelena Miholjević | Sven Medvešek | Ivana Starčević | Matija Antolić | Ljubica Letinić | Dino Brazzoduro | Nina Bajsić | Ivan Zelić/Ivor Plužarić/Dalibor Piskrec/Igor Jurinić | Pavlica Bajsić Brazzoduro uz snimke glasova Ante Perkovića i Zvonimira Bajsića

Sažeta autorsko-redateljska koncepcija

Šumimo po kućama. Zviždimo prema potrebi. Šutimo na časak. Zujimo. – Izvodimo škakljive dramolete. I jednu, ali pravu, radio-katastrofu. – Tragamo za “plutajućim radiodramama” svemirom i onda ih pecamo. – Uživimo i prema potrebi krojimo izvorne radijske materijale, dakle sve ono čujno, kao i negaciju toga: tišinu. Tišina je zapravo ono što zovemo dobrom zemljom. Plodotvorna i maštovorna. – Kako pakirati tišinu? Možda u školjkama. – Ili... uzmeš metar, dva sirove tišine i nosiš je doma. Staviš je u podrum, u mračni kut podruma, i svake je večeri lagano vlažiš dok ne primijetiš da je proključala. – Sad treba samo čekati. – Povremeno čistiti od prašine. – 21. ožujka uredno zarolanu nosiš je u stan i prostreš preko sobe. – Poput saga. Legneš i slušaš. (Z. i P. Bajsić) – Koristimo i tekstove oko 30 autora iz cijelog svijeta koji su oblikovani u fragmentarnoj dramaturškoj cjelini istražujući u izvedbi granice između etera i teatra.

Glazbenoglumačko iskustvo

Crvena svjetlost kad sine, munje trepere, brzo pronose glas, cijeli sluša te svijet.

„Slušanje je u biti jedna vrst dodira. Zvuk vibrira zrakom a uho to pretvara u električne signale koje mozak prevodi. Nije tako samo sa zvukom. Tako je i s dodirom. Ako stojite na cesti i veliki kamion prođe, jeste li ga čuli ili osjetili vibraciju? Oboje. Iz nekog razloga volimo reći da se slušanje razlikuje od osjećaja vibracije, ali se u stvari radi o istome. Na nekim jezicima razlika ne postoji. Glagol 'sentire' znači čuti, a njegov povratni oblik 'sentirsi' znači osjećati.“ - Evelyn Glennie

Hoerspiel – mala igra za slušanje i gledanje, predstava koja već više od desetljeća (!) živi i raste, jedna od „onih“ predstava koje ulaze u anale još za svoga postojanja. Usporedbe radi, svoju premijeru imala je u godini kada sam kretao u prvi razred srednje škole, uvjeren kako je moj životni put glazba, glazba i samo glazba. Mogao bih o ovoj predstavi govoriti isključivo citiranjem i parafraziranjem, jer radi se o nečemu velikome, daleko većem od mojeg skromnog iskustva. Igrom slučaja, imao sam privilegij postati dio *Hoerspiel* ansambla. (Posebnu sentimentalnu važnost za mene ima i sljedeća osobna činjenica – moja majka, Mirjana Paić-Jurinić, radila je kao spikerica Hrvatskog radija u svako doba dana i noći, ali meni vrtićancu glas u eteru bio je dovoljan da znam da je tu negdje.)

„Kao što na starim autima dignete poklopac motora da biste vidjeli kako izgleda cijeli taj inače nevidljivi mehanizam koji pokreće auto, pun remenja i šarafa, tako je i naša predstava oda dječjoj ideji da u radijskoj kutiji žive mali ljudi. Mi ovom predstavom dižemo poklopac radijske kutije i ulazimo u njihov svijet koji je inače nevidljiv“, kazao je Sven Medvešek.

U dokumentarnoj radiodrami *Ad libitum* Zvonimira Bajsića i suradnika iz 1973. jedna baka izražava želju da ljudi koje ona čuje na radiju izađu i dođu podijeliti ručak s njom.

Mi smo ti ljudi i taj izlazak je ova predstava. A taj je izlazak istovremeno i ulazak. Stupanje na tu razmeđe radija i kazališta, zvuka i slike, glazbe i zvuka, zvuka i šuma, šuma i buke.

Hoerspiel, to dijete Pavlice Bajsić Brazzoduro, simfonija je sadržaja. A glavni akter je Zvuk, sa svim svojim izvedenicama i derivatima.

A sa zvukom kao svojim najboljim prijateljem upisao sam akademiju, tada još dobrano okupan u durovima i molovima, harmonijama i polifonijama. Da bi me iskustva postupno širila i vodila u rukavce šuma, buke, tišine, riječi. Rastavljala i sastavljala moju percepciju, vodila u nepoznato, pa učenjem pretvarala u poznato. Koliko jednostavnih pojmova, a slojevitih i bogatih pitanja. Iskusniji no ikad, s osjećajem da znam manje no ikad, svjestan privilegija da se bavim ovim poslom, uz društvo ovakvih ljudi, na *Hoerspiel* gledam kao na dar. Dar i podsjetnik kako svakog pravog umjetnika mora krasiti nezasitna zainteresiranost i svijest da učenju nema kraja, niti ga treba biti.

Privijam te uza se, mala kutijo,

Da ti ne puknu tvoje lampe

Dok bježim od doma do broda, od broda do vlaka,

Da mi neprijatelj i dalje govoriti može

Kraj postelje, na moju muku,

Uvečer posljednji, prvi ka jutru,

O svojim pobjedama i mojemu jadu:

Obećaj mi da nikada nećeš zamuknuti!

- Bertolt Brecht

2.6. Umjesto rezimea: Stanko Juzbašić i Mate Matišić o glazbi u kazalištu

Bih li se usudio o svojem marginalnom iskustvu rada na glazbi u kazalištu donositi (neke) rezimirajuće, zaključne sudove? - Teško. Ali, pogledao sam kako to rade iskusniji hrvatski autori čiji je rad, držim, respektabilan i zaslužuje poštovanje i posebnu pozornost za svakog novaka. I tako umjesto svojevrsnog rezimea evo kako na glazbu u kazalištu gledaju naši renomirani Stanko Juzbašić* i Mate Matišić.

U prilogu „O važnosti glazbe u kazalištu“, objavljenom u broju 57-58/2014. časopisa *Kazalište*, Juzbašić se „u pokušaju analize i sređivanja osobnih autorskih iskustava“ osvrće na konceptualo-iskustvene pristupe koji promišljaju glazbu u kazalištu a s kakvima je „uglavnom sudjelovao“ u svome radu na glazbi u kazalištu. Izdvaja šest pristupa koje sažeto i živopisno ocrtava: Prvi pristup - glazba i kazalište kao kruške i jabuke odnosno voćna salata: oboje su voće i mogu stati na isti tanjur; potrebna je samo „moćna dramaturgija koja ih tamo zna smjestiti, kontekstualizirati i iznaći funkcionalne poveznice“. No ono što je ključno u toj „voćnoj salati“ jest *asimilativna moć* kazališta, moć „pokupiti nešto i naučiti od raznih umjetničkih vrsta, a za uzvrat ih učiniti sebi sličnijima“ (Juzbašić, 2014: 56). Drugi pristup - kazalište je uprizorenje glazbe, glazba je sluh kazališta. Glazba i kazalište imaju prirodnu težnju jedno drugo formalizirati. A kako se to najčešće događa? - „Kroz glazbeno vrijeme, koje je poveznica dramskog vremena sa stvranim vremenom“ (Juzbašić, 2014: 56). Kazalište koje nema osviještenu muzikalnost izvedbe (uz svu vizualnu osobitost), kaže Juzbašić - „ne da se pratiti“! Treći pristup - čin glazbene izvedbe može sam po sebi biti kazalište. *Rock* je masovniji i naivniji primjer glazbene izvedbe kao teatra: „Ideje i postupci koji postoje u teatru nekoliko tisuća godina u *rocku* još uvijek mogu biti doživljeni kao provokacija“ (Juzbašić, 2014: 56).

Nakon prva tri pristupa glazbi u kazalištu - kao „voćne salate“, „uprizorenja sluha“ i glazbe kao kazališta - slijedi četvrti pristup - kazalište je kava, glazba je šlag: kazalište je nositelj

* Spomenuvši kod kuće kao svoje „otkriće“ Stanka Juzbašića, vjerojatno sam mislio da će me roditelji upitno pogledati i tražiti da im objasnim o kome je riječ... Kad ono: mama je 1987. (u godini nakon Černobila) u Galeriji Studentskog centra sudjelovala sa Stankom Juzbašićem u ulozi glumca i skladatelja u happeningu-performansu „Radioaktivno proljeće“ Dobronamjernog kluba Obnova. Ah, ti današnji roditelji...

„aktivne supstancije“ (kofein u kavi) a glazba je „lukavstvo“ koje konzumaciju čini privlačnijom i potpunijom. No, upozorava Juzbašić, i ovdje treba razlikovati „glazbu koja se temelji na skladbi od one koja proizlazi iz glazbenosti same glume“. A kada je riječ o autoru koji se bavi skladanjem za kazalište, napominje da je skladanje „po svojoj naravi uslužna djelatnost, tj. služi da se nekakva zvukovnost, svirka, pjevanje, govor ili što već 'uskлади'“. U svom stavu o kazališnoj glazbi kao posebnom glazbenom žanru, Juzbašić je nedvosmislen: „mislim da kazališna glazba kao umjetnička vrsta i ne postoji osim na osnovi toga što je skladba izvorno naručena za kazališno uprizorenje. Da bi ga i opslužila, ona prvo mora zadovoljiti to da sama postane glazbom, a ne 'nečim otprilike'. Osobno ne vjerujem da postoji dobra 'kazališna glazba' koja je izvan kazališta neslušljiva; znam i za mnogo uspješnih primjera dekontekstualizacije skladbi nastalih u kazalištu“ (Juzbašić, 2014: 56).

Peti pristup - glazba kao režijska metoda: uz to što je glazbeno vrijeme poveznica dramskog vremena sa stvarnim vremenom, glazba djeluje izravno na tijelo. U tom smislu, Juzbašić drži da je „zadnja riječ u skladanju skladateljeva, dok je u režiranju glazbom zadnja riječ redateljeva“ (Juzbašić, 2014: 58). Šesti pristup - glazba kao neiskušani materijal u odnosu na kazalište može biti i nešto drugo od navedenog, primjerice, dio glumačkog jezika ili možda ništa a što se tek kroz proces uprizorenja može otkriti. U tom smislu Juzbašić vjeruje da „originalnost leži prije u traganju za autentičnošću izričaja, nego u ponavljanju 'originalnih' navika“ (Juzbašić, 2014: 58).

Imao sam čast da je jedan od mojih studentskih kazališnoglazbenih uradaka Stanko Juzbašić gledao i u izravnom susretu o njemu se vrlo pozitivno izrazio. Radilo se o Eurokazovoj predstavi *Mrtvački ples*. A o kakvom se kazališnoglazbenom umjetniku radi možda više od svih promišljanja glazbe u kazalištu govori sljedeće: „Moram priznati da sam kao gledatelj predstava pomalo strukovno opterećen, mada blakonaklon prema drugačijim svjetonazorima od svojih; pokušavam učiti od njih... Kao gledatelja najviše me povrijedi blefiranje glazbom, površnost, brzopletost, igranje na prvu loptu efektnosti, sentimenta, brbljanja, dopadljivosti...“ (Juzbašić, 2014: 56).

U „Kratkom razgovoru o glazbi i kazalištu“ koji je Mario Kovač vodio s Matom Matišićem za temat časopisa *Kazalište* br. 57-58/2014., na pitanje „Koliko je za tebe glazba u kazalištu originalno umjetničko djelo, a koliko je namjenska?“, Matišić je odgovorio: „Ja sam radio svašta... i ono što bih nazvao tako kao što kažete – umjetničkim djelom, ali bilo je bome i

'žbukanja'... Naravno, sve ovisi o tome što se radi... i s kim... Znam samo da dobro napravljen film, dobro napravljena predstava ima 'svoju' glazbu koju samo moram pronaći. Doista sam najlakše radio predstave i filmove koji su, recimo – bili dobri poslovi. Glazba je fantastičan detektor propusta učinjenih u ostalim segmentima pripremanja predstave... Vi se možete slomiti tražeći glazbu loše napravljenoj predstavi. Nećete je naći jer ta predstava nema svoju glazbu. Ona je mrtvac koji ne svira. To su predstave bez rezonantnih kutija. Takvim mrtvim predstavama glazba se nameće. I ja sam ponekad bio takav nasilnik“ (Matišić, 2014: 60).

3. KONCEPT MUZIKALNOSTI KAO RJEŠENJE SPORNIH ODNOSA GLAZBE I KAZALIŠTA?

U zaključnom dijelu rada izložit ću za razumijevanje teme glazbe u dramskom kazalištu koncept za koji vjerujem da najobuhvatnije i najsvestranije ulazi u bit „složenosti i spornosti“ odnosa glazbe i kazališta kao putokaz za daljnja vlastita promišljanja i praktičan rad.

Glazba kao model, metoda i metafora u stvaranju kazališta

U samom početku moram izraziti zahvalnost kolegici Neli Gluhak (studentici montaže zvuka i suradnici na studentskim projektima) koja mi je skrenula pozornost na tri knjige važne za temu kojom se bavim i koje sam koristio u ovom radu (*Theatre Sound* i *Sound and Music for the Theatre*) a osobito za onu čiji prikaz sam izabrao kao zaključan za temu glazbe u kazalištu. Riječ je o knjizi Davida Roesnera pod naslovom MUSICALITY IN THEATRE i podnaslovom *Music as Model, Method and Metaphor in theatre-Making* objavljenoj u ediciji AISO - Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera 2014. godine. Zanimljivost knjige je prije svega u tome što je objavljena u ediciji specijaliziranoj za interdisciplinarnu studiju o operi, a posvećena je dramskom odnosno govornom kazalištu. Evo što o tome autor kaže:

„Kad sam ljudima govorio o projektu knjige, često bi me pitali: je li ovo knjiga o operi, glazbenom kazalištu ili mjuziklu? Jasnoće radi, trebao bih reći da nije. Riječ je o knjizi o dramskom kazalištu ili onome što njemačko govorno područje naziva Sprechtheater (doslovno 'govorno kazalište', za razliku od kazališta u kojima dominiraju pjevanje ili ples)“ (Roesner, 2014: 1). Autor navodi da će se u knjizi usredotočiti na europsko kazalište od povijesne avangarde do danas i pritom pokriti niz kazališnih oblika, od tekstualne drame do nadrealnog, antipsihološkog ili postdramskog kazališta kao i improvizacijskih i/ili osmišljenih oblika kazališne izvedbe te pokazati da postoji ujedinjujući element u eksperimentalnim, reformatorskim i ponekad revolucionarnim praksama koje je istraživao: „Konkretno, krenuo sam pratiti središnju ulogu koju je glazba do danas imala u inoviranju kazališta i pokazati kako je glazba kao model, metoda i metafora u stvaranju kazališta izvršila vitalan i trajan utjecaj“ (*ibidem*).

Prema autoru, ideja muzikalnosti može ponuditi vrijednu perspektivu svim vrstama kazališnih žanrova, pa čak i dalje od toga - drugim umjetničkim formama ili disciplinama u humanističkim znanostima. Tu ideju naziva *dispozitivom muzikalnosti* i uspostavlja je kao središnju između dva glavna narativa ili paradigme: odvajanja odnosno spajanja različitih umjetničkih formi: dok je kazalište kao hibridna umjetnička forma oduvijek imalo tendenciju i sposobnost obuhvatiti druge umjetničke forme (glazbu, književnost, poeziju, slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu, fotografiju...) i biti u interakciji s njima, postojala je i kontinuirana napetost (prije svega na institucionalnim razinama) u smjeru snažnog odvajanja umjetničkih formi. Upućivanjem na brojne reference, Roesner kaže da su teatrolozi suglasni da ono što predstavlja rođenje kazališta „nije bila logocentrična drama utemeljena na tekstu koju smo kasnije prihvatili kao prototip, već 'jedinstvo govora, glazbe i plesa'“ (*ibidem*). Otuda se oni danas sve više i usredotočuju na rušenje umjetničkih granica te na međuumjetničke odnose, određeni: na inter-, trans- i intra-disciplinarnu metode analize.

Put analize kojim Roesner u svojoj knjizi kreće nalazi se negdje između dviju glavnih paradigmi: ona istražuje kako je kazalište shvaćeno i kao posebna umjetnička forma nastojalo „oživjeti, reformirati i revolucionirati samo sebe pozivajući se na osjećaj 'muzikalnosti' kao vitalne komponente i aspekta njegova stvaranja“ (Roesner, 2014: 5). Pritom će se dogoditi paradoks da će zapravo istraživati kako su praktičari (u vrlo različitim kulturnim i povijesnim kontekstima) nastojali 're-teatralizirati' kazalište koristeći ideje, okvir i tehnike iz druge umjetničke forme, tj. glazbe. Navodi primjer Mihaila Čehova, koji za jedno od poglavlja svog temeljnog djela *Glumcu - o tehnicima glume* koristi moto: „Svaka umjetnost neprestano nastoji nalikovati glazbi“, što je samo parafraza poznatije izreke Waltera Patera iz 1873.: „Sva umjetnost neprestano teži stanju glazbe“, i dakako nezaobilaznu ideju Friedricha Nietzschea o rađanju tragedije iz duha glazbe u njegovoj istoimenoj knjizi *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* iz 1872. A upravo Nietzscheova formula kazališta iz „duha glazbe“ odnosno glazbe kao nove estetske paradigme naznačit će smjer razvoja kazališnih reformi, eksperimenata i prevrata od avangardnog, ali i postmodernog ili postdramskog kazališta od 1960-ih do danas.

U tom kontekstu, ključnim za Roesnerovo istraživanje pokazat će se kako učiniti termin *muzikalnost* produktivnim za kazalište, izvući ga prije svega iz njegove uporabe u glazbi i glazbenom obrazovanju i definirati ga kao kritički pojam koji će poduprijeti projekt cjeline

njegovih istraživanja. A to znači od rasprave muzikalnosti kao normativnog odnosno heurističkog koncepta doprijeti do muzikalnosti kao estetskog dispozitiva.

Prema muzikalnosti kao estetskom dispozitivu

Normativni koncept muzikalnosti odnosi se na njezinu uobičajenu upotrebu za opisivanje prisutnosti ili nedostatka urođene ili naučene individualne glazbene sposobnosti. Taj koncept ne samo da nije od pomoći za Roesnerovo istraživanje već je i sam po sebi problematičan. Umjesto tog koncepta, odlučuje se za heuristički koncept muzikalnosti koji će funkcionirati kao krovni pojam koji pokriva niz težnji jedne umjetničke forme (kazališta) prema drugoj (glazbi) u ovisnosti o promjenjivim povijesnim kontekstima, estetskim diskursima i umjetničkim ciljevima i svrhama. To se, posljedično, temelji na konceptu glazbe koji će biti toliko fluidan da će priznati sve što se shvaća glazbom i kako se tumači njezino značenje; naime, „glazba je ono što ljudi odaberu i prepoznaju kao takvu, a njezina su značenja konstituirana otvorenim interpretativnim procesom ograničenim samo zvukovima i živim iskustvima onih koji su uključeni u njih. ... Glazba je stoga pluralna i dinamična, a njezina su značenja relativna prema potencijalno beskonačnom rasponu interpretativnih varijabli“ (Roesner, 2014: 10). - Ovaj prošireni, nenormativan pojam glazbe i glazbenosti tvorit će osnovu za pristup muzikalnosti kao estetskom dispozitivu.

Roesner kaže da je u početku koristio riječ *paradigma* kada je suprostavljao ideje i prakse odvajanja (segregacije) i spajanja (sinteze) u odnosu na kazalište i druge umjetničke forme. Kada je, međutim, muzikalnost u kazalištu u pitanju, predlaže korištenje druge riječi a to je - *dispozitiv*. Podsjeća da se prva veže uz Thomasa Kuhna (autora *Strukture znanstvenih revolucija*) a druga uz Michaela Foucaulta (autora *Arheologije znanja* i brojnih drugih knjiga važnih za humanističke znanosti). I dok za prvi pojam drži da je temeljniji i transformativniji od pojma dispozitiva, drugi je za njega dalekosežniji jer „mnogo šire baca mrežu na sve ono što dispozitiv podrazumijeva“. Zanimljivost je da sam Foucault nikad nije precizno definirao taj „odlučni tehnički termin u svojoj misaonoj strategiji“ (Agamben, 2011) ali se ipak na neki način tome približio u jednom intervjuu iz 1977. iz kojeg i Roesner citira:

”Tim imenom pokušavam naznačiti, prvo, odlučni heterogeni skup koji sadrži diskurse, institucije, arhitekturna rješenja, poretke, zakone, upravne mjere, znanstvene izjave, filozofske, moralne, humanističke tvrdnje, ukratko: kako rečeno tako i nerečeno; to su elementi

dispozitiva. Sam dispozitiv je mreža koju možemo uspostaviti među tim elementima...“ (Roesner, 2014: 10).

Za pristup muzikalnosti kao estetskom dispozitivu, Roesner tvrdi da ima niz spoznajnih (epistemoloških) prednosti od kojih posebno ističe četiri: (1) dispozitiv nije isključiv: obuhvaća bilo koji broj diskursa, procesa i aranžmana znanja i moći; (2) dispozitivi nisu svjetonazori, poput paradigmi; mogu koegzistirati, preklapati se i međusobno djelovati, pri čemu paradigme uvijek sugeriraju potpunu i nepovratnu promjenu; (3) dispozitiv nije činjenična stvarnost nego način opisivanja, razumijevanja i analiziranja; konkretno, okvir je za analizu kako se glazba - kao povijesno i kulturno uvjetovana - razumije i izlaže u svakom kontekstu i (4) ideja dispozitiva, time što ima „izrazito stratešku funkciju“, podupire središnje pitanje knjige/istraživanja: koju stratešku funkciju muzikalnost kao dispozitiv ima u stvaranju kazališta i kazališne inovacije te kojim većim estetskim i umjetničkim ciljevima i svrhama služi?

Uz sve navedene spoznajne aspekte dispozitiva muzikalnosti, Roesner će reći da postoje i neke konkretne analitičke žarišne točke koje pruža u odnosu na kazalište kao proces i kao izvedbu ističući: (1) muzikalnost kao perceptivnu kvalitetu, (2) muzikalnost kao utjelovljenu kvalitetu, (3) muzikalnost kao kognitivnu i komunikacijsku kvalitetu te (4) niz mogućih odnosa i međudjelovanja.

Za potrebe prikaza osnovnog koncepta Roesnerova istraživanja muzikalnosti u kazalištu, zadržao bih se još samo na podnaslovu knjige *Glazba kao model, metoda i metafora u stvaranju kazališta*. Riječ je o tri aspekta proučavanja muzikalnosti u kazalištu a odnose se na (1) perspektivu, (2) metodologiju i (3) fokus istraživanja. Prvi, „genetski“ aspekt tiče se istraživanja međuigre muzikalnosti i kazališta u svim fazama kazališnog procesa: koncepcije, stvaranja, organiziranja, izvedne. Drugi aspekt istraživanja - metodologija - odnosi se na dvojno shvaćanje glazbe kao modela/metode i metafore. Po analogiji razlikovanja jezika i govora (de Saussure), jedno je stvarna manifestacija glazbe kao konkretan idiom/jezik (model, metoda) a drugo apstaktna ideja glazbe i njezine mogućnosti (metafora). Stoga se, s jedne strane, istražuje stvarna glazba odnosno glazbene prakse koje su kazališni praktičari koristili, inkorporirali i s njima djelovali, a s druge kako su njihove ideje o glazbi - tj. glazba kao estetski princip i pojam - utjecale na njihov kazališni rad. Treći aspekt odnosi se na istraživanje umjetničkih namjera, manifesta i proglašenja odnosno na to kako su glazba i kazalište integrirani

na razini onoga što umjetnici govore o svom radu u svojim programskim spisima. Drugim riječima, pita se kako glazba utječe na refleksiju i vokabular kazališnog stvaralaštva (Roesner, 2014: 6-7).

Za kraj, naznaka o sadržaju odnosno cjelini ove važne knjige. Nakon uvodnih premisa i obećanja, prva tri poglavlja slijede kronološki pristup i usredotočuju se na razvoj dispozitiva muzikalnosti kod nekih od najutjecajnijih kazališnih vizionara s kraja 19. i ranog 20 stoljeća: 1. *Appia – Glazbenost i 'unutarnja bit'*, 2. *Meyerhold – Kazalište "organizirano po zakonima glazbe"* i 3. *Artaud – Muzikalnost zvuka, glasa i buke*. Četvrto i peto poglavlje istražuju središnji aspekt dispozitiva u širem povijesnom razdoblju: 4. *Pisanje ušima – muzikalnost pisanja drama* fokusira se na muzikalnost i dramsko pisanje od Gertrude Stein do Elfriede Jelinek, a 5. *Kazalište i jazz* istražuje tragove „jazz muzikalnosti“ od njegovih ranih korijena u 1920-ima do suvremenijih manifestacija u 1970-ima. Posljednje poglavlje - 6. *Eklektična glazbenost sadašnjeg vremena* - istražuje kako se ta mnoga naslijeđa muzikalnosti u režiji, glumi, obuci, pisanju i dramaturgiji nastavljaju, razvijaju i preusmjeravaju u suvremenim oblicima kazališta, od takozvanog 'Regietheatra' do osmišljenih i postdramskih praksi. Zaključak knjige je posvećen *Paradoksima muzikalnosti* i naznakama kako koncept muzikalnosti kao dispozitiva može biti produktivan ne samo za dramsko kazalište već i za glazbeno kazalište, operu, balet... ali i za druge oblike umjetnosti kao što su, primjerice, film i vizualne umjetnosti, a potom i za humanističke te znanosti o životu.

Koncept kazališne intermedijalnosti

Iako je svoju knjigu posvetio konceptu muzikalnosti u kazalištu, Roesner će reći i to da on „na mnogo načina“ znači i ovo: „jedna umjetnička forma uzima drugu kao svoj izvor, a da je nužno ne uključuje na izravan ili očigledan način“ (Roesner, 2014: 54). Navodi da se u novijem teorijskom okviru taj fenomen naziva „transmedijalna intermedijalnost“ citirajući knjigu *Intermediality in Theatre and Performance* (Freda Chapple/Chiel Kattenbelt, 2006: 13). Darko Lukić objašnjava da pojam *intermedijalnost* doslovno označava „prožimanje različitih medija, suradnju i međudjelovanje više medija koji međusobno razmjenjuju svoja medijska svojstva i stvaraju tako posve nove (medijske) učinke“ (Lukić, 2011: 51). A kada je riječ o kazalištu koje sažima više umjetnosti (glazbu, književnost, glumu, likovne umjetnosti, ples...), ono nije samo spoj svih tih umjetničkih postupaka u posve novom umjetničkom djelu, nego istovremeno prostor intermedijalnosti kao „susretište postupaka, protokola i posebnosti više umjetničkih

praksa čije prožimanje i međudjelovanje preoblikovanjem tvori u završnici jednu posve novu umjetničku praksu“ (Lukić, 2011: 51).

Nedvojbeno, to su za odnos glazbe i kazališta važna pitanja, no čini se da je u konceptu kazališne intermedijalnosti ipak u središtu međuodnos kazališta (kao medija) i drugih medija, a to izlazi iz okvira ovoga rada.

Zaključak

U prvom dijelu rada, Glazba u dramskom kazalištu, empirijski se ispitivao status glazbe na uzorku više od sto programa dramskih predstava na repertoaru (aktualnom premijernom i repriznom) zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024. kao uvod u pojašnjenje osnovnih pojmova „složenog i spornog odnosa“ glazbe i kazališta. Uzorak je obuhvatio 7 kazališta u strukturi: 1 nacionalno kazalište, 4 javna gradska kazališta, 1 studentsko/sveučilišno i 1 nezavisno kazalište. Sadržajnom analizom empirijski dobivenih 11 kazališnoglazbenih termina, sistematizirani su u četiri skupine: (1) kazališna glazba kao autorska glazba, (2) kazališna glazba kao primijenjena glazba, (3) kazališna glazba kao majstorstvo tona i (4) kazališna glazba kao dizajn/oblikovanje zvuka. Kada se učestalost pojavljivanja iskazala u postotnim udjelima, pokazalo se da je najzastupljenija skupina Kazališna glazba kao autorska glazba - 52%, nakon nje slijedila je skupina Kazališna glazba kao primijenjena glazba - 25%, iza nje skupina Kazališna glazba kao dizajn zvuka - 13% i, na kraju, skupina Kazališna glazba kao majstorstvo tona - 10%. Zaključno, u analiziranom uzorku polovica se odnosila na autorsku glazbu, četvrtina na primijenjenu, a druga četvrtina na dizajn zvuka i majstorstvo tona.

Polazeći od tog empirijskog nalaza, identificirana su četiri pristupa koja su opisana kao četiri kazališnoglazbena umjetnička lika. Govori li se o kazališnoj glazbi kao autorskoj glazbi, govori se o njoj kao o zasebnom glazbenom žanru s obzirom na to da autor/skladatelj kao umjetnik koji sklada, sastavlja glazbu (slažući tonove, melodije i harmonije u glazbene oblike), stvara vlastitu skladbu, htio to ili ne - žanrovski određenu. Iz toga proizlazi i to da se sa stajališta glazbe relativizira podjela kazališta na glazbeno, govorno, plesno... itd. i da toj podjeli prethodi načelno pitanje odnosa glazbe i kazališta, kako u teorijskom tako i u povijesnom kontekstu. Najopćenitije, pod kazališnom glazbom razumijeva se glazba koja se koristi u režiji predstave; ona je u funkciji neke kazališne koncepcije i osmišljava se bitno kao dio dramske izvedbe. Ona može biti posebno skladana za kazališni komad ili pak posuđena iz već postojećih kompozicija, odnosno može biti samostalno djelo ili postojati jedino u odnosu na režiju. Usputna (incidentalna) glazba u kazalištu, bez obzira na njezin idiom/izraz, stilsko ili žanrovsko određenje, opravdava se svojom isključivom brigom za određenu predstavu ili kazališnu prezentaciju. Najčešće je riječ o glazbi napisanoj da prati ili ukazuje na radnju ili raspoloženje

dramske izvedbe na pozornici, da služi kao prijelaz između dijelova radnje ili za uvod odnosno zatvaranje predstave.

Ako je u prva dva modela/pristupa odnosno kazališnoglazbena umjetnička lika bila riječ o kazališnoj glazbi kao glazbi (bilo onoj posebno skladanoj za kazalište ili onoj usputnoj, primijenjenoj), u sljedeća dva modela riječ je o kazališnoj glazbi kao pitanju tona odnosno zvuka. Do tog povijesnog prevrata dolazi kada u kazalište počinje prodirati strojno upisana glazba kao snimljena glazba i to u svoja dva vida - snimljena u analognoj tehnici (tada će biti riječ o glazbi kao tonskom oblikovanju) te glazba snimljena odnosno proizvedena digitalno (kada će biti riječi o zvuku, tj. o glazbi kao oblikovanju odnosno dizajnu zvuka). Nakon što je postao prihvaćen naziv koji specifično opisuje zvučni rad, majstori tona i njihovo obrtničko-tehničko umijeće počelo se smatrati dizajnerskim, ali ne više u smislu dizajna tona nego zvuka. Promjena paradigme koja se dogodila bila je dvostruka: i u predmetu - od tona do zvuka; i u načinu - od majstorstva do dizajniranja. Dizajn zvuka, kao zasebna disciplina, jedno je od najmlađih područja u scenskom stvaralaštvu, odmah iza upotrebe projekcija i drugih multimedijских zaslona, iako su ideje i tehnike dizajna zvuka prisutne gotovo otkad je kazališta. Dizajner zvuka u kazalištu postaje odgovoran za sve što publika čuje u prostoru izvedbe, uključujući glazbu, zvučne efekte, zvučne teksture i zvučne krajolike ali i za odabir i instaliranje kazališnog zvučnog sustava.

U drugom dijelu rada izloženo je šest primjera studentskih glazbenokazališnih uradaka uz (samo)kritički osvrt na njihove konceptualne i praktične dosege. Primjeri su grupirani prema suradnjama s redateljima odnosno profesorima pod čijim mentorstvom su se ostvarivali: (1) s prof. Krešimirom Dolenčićem (Kratka povijest Rosa i Guila i Don Juan se vraća iz rata); (2) s prof. Bornom Baletićem (Mrtvački ples i Superpozicija) te (3) s Miranom Kurspahićem (Trending i Kralj Ubu). Primjerima su pridodana i dva za temu relevantna iskustva suradnje s RadioTeatrom (predstave Ubu Ovo Ono i Hoerspiel). Svi odabrani primjeri i iskustva prikazani su i interpretirani u sljedećoj strukturi: (1) Osnovni programski podaci (autorski tim i izvođači) o predstavi; (2) Sažeta autorsko-redateljska koncepcija; (3) Glazbeni pristup i njegova kazališna izvedba i (4) Evaluacija (samovrednovanje) glazbenog pristupa i izvedbe.

Razrada modela prikazivanja i interpretiranja glazbenog pristupa i njegove izvedbe u svakoj pojedinoj kazališnoj predstavi pokazala se kao najzahtjevnija. Prije svega stoga što studentska praksa nije proizlazila iz neke iskustveno osigurane pozicije već se stvarala intuitivno „od nule“, bez prethodne edukacije. Štoviše, i sva literatura i spoznaje izložene u uvodnom dijelu

ovog rada bile su potpuno nepoznate dok se praksa događala. A spoznaje do kojih se došlo *post festum* govore su da bi prikaz glazbenih pristupa i izvedbi trebao biti možda strože strukturiran. No usprkos svim naknadnim spoznajama, prikazu i interpretaciji primjera iz studentske prakse pristupilo se povijesno „egzaktnije“, to jest osobnije, sa stajališta rekonstrukcije konkretnog doživljaja i razumijevanja prakse u realnom vremenu zbivanja. Umjesto rezimea studentske prakse dan je sažet pregled analize i sređivanja osobnih autorskih iskustava dva uvažena hrvatska kazališnoglazbena umjetnika - Stanka Juzbašića i Mate Matišića.

U zaključnom dijelu rada izložen je za razumijevanje glazbe u dramskom kazalištu koncept muzikalnosti koji najobuhvatnije i najsvestranije ulazi u bit „složenosti i spornosti“ odnosa glazbe i kazališta kao putokaz za daljnja promišljanja, ali i praktičan rad na tom polju. Koncept je razrađen u knjizi Davida Roesnera pod naslovom MUSICALITY IN THEATRE i podnaslovom *Music as Model, Method and Metaphor in theatre-Making* objavljenoj u ediciji AISO 2014. godine. U njoj se prati središnja uloga koju je glazba do danas imala u inoviranju kazališta i pokazuje kako je glazba kao model, metoda i metafora u stvaranju kazališta imala vitalan i trajan utjecaj. Prema autoru, ideja muzikalnosti može ponuditi vrijednu perspektivu svim vrstama kazališnih žanrova, pa čak i dalje od toga - drugim umjetničkim formama ili disciplinama u humanističkim znanostima. Tu ideju naziva *dispozitivom muzikalnosti* i uspostavlja je kao središnju između dva glavna narativa ili paradigme: odvajanja odnosno spajanja različitih umjetničkih formi.

U motivacijskom pismu za upis na studij Glume upotrijebio sam riječ muzikalnost u smislu da će mi biti od pomoći na studiju. Sada znam da je to bilo njezino normativno, deskriptivno značenje... Da ću studij Glume završiti u znaku iste riječi, samo pisane velikim slovom, nisam mogao ni sanjati... Roesner je svoju knjigu završio citatom koji posuđujem: „Princip glazbe bio bi dodatak čovječanstvu, da nije samo čovječanstvo u obliku koji nije ljudski“ (Wallace Stevens) nakon kojeg slijedi njegov komentar: „Muzikalnost stoga sigurno nije privilegij nekolicine talentiranih pojedinaca, već sveprisutan temelj naših života.“

Literatura

- Agamben, G. (2011). „Što je dispozitiv“. Pristupljeno svibnja 2024. na stranici Peščanika: <https://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/>.
- Booth, M. R. (1991). *Theatre In The Victorian* / Michael R. Booth. Cambridge University Press.
- Goodwin, N. (2002). „Theatre music“. Pristupljeno svibnja 2024. na stranici Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/theatre-music>.
- Jurinić, I. (2017). Motivacijsko pismo za upis studija glume na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
- Juzbašić, S. (2014). „O važnosti glazbe u kazalištu“. *Kazalište*, 57/58: 56-58.
- Kaye, D. (2009). *Sound and Music for the Theatre: The Art & Technique of Design* / Deena Kaye, James LeBrecht. - 3rd ed. Amsterdam: Elsevier Inc.
- Leonard, J. A. (2001). *Theatre Sound* / John A. Leonard. London: A & C Bleck.
- Lukić, D. (2011). *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 2: Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost* / Darko Lukuć. Zagreb: Leykam international.
- Matišić, M. (2014). „Kratki razgovor o glazbi i kazalištu. Razgovor vodio Mario Kovač“. *Kazalište*, 57/58: 56-58.
- Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra* / Patrice Pavis. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Roesner, D. (2014). *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in theatre-Making* / David Roesner. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Schönberg, A. (1987). *Letters* / Arnold Schönberg. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Sound design*. - Pristupljeno svibnja 2024. na stranici Wikipedia, 2008.-2024.: https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_design
- Tralić, D. (2021). *Radio : drama: Radio - Radio drama - Drama radija* / Darko Tralić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Zvuk*. - Pristupljeno svibnja 2024. na stranici mrežnog izdanja Hrvatske enciklopedije Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, 2013.-2024.: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/zvuk>

Kazališni repertoari 2023./2024.

Napomena: Svim repertoarima pristupljeno je travnja 2024. na stranicama kazališta.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: <https://www.hnk.hr/hr/repertoar/23-24/>

Gradsko dramsko kazalište Gavella: <https://www.gavella.hr/predstave/aktualne-predstave>

Zagrebačko kazalište mladih: <https://www.zekaem.hr/predstave/>

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija: <https://www.komedija.hr/www/raspored-predstava/>

Satiričko kazalište Kerempuh: <https://kazalistekerempuh.hr/predstave/>

Teatar &TD Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu: <http://itd.sczg.hr/events/>

Teatar EXIT: <https://teatarexit.hr/aktualne-predstave-u-teatru-exit/>

Kazališni programi

Napomena: U radu su citirani sljedeći tiskani kazališni programi:

Kratka povijest Rosa i Guila

Don Juan se vraća iz rata

Mrtvački ples

Superpozicija (Srce srca)

Trending

Kralj Ubu

Ubu Ovo Ono

Hoerspiel

PRILOZI

Glazba u programima dramskih predstava na repertoaru zagrebačkih kazališta u sezoni 2023./2024.

- repertoar = aktualne predstave 2023./2024.

HNK Zagreb - Drama, repertoar 2023./2024. - 13 predstava

Predstava	Redatelj	Glazba	Autor/oblikovatelj/izvođač glazbe
Đurđica Čilić FAFARIKUL	Ivan Planinić	Skladatelj / Oblikovatelj zvuka	Nikša Marinović / Luka Gamulin
Tomislav Zajec NESTAJANJE	Dora Ruždjak Podolski	Skladatelj	Stanislav Kovačić
Lucy Kirkwood NEBESKI SVOD	Marina Pejnović	Skladatelj	Ivan Josip Skender
William Shakespeare MJERA ZA MJERU	Ivan Plazibat	Skladatelj	Damir Šimunović
Autorski projekt Tomislava Šobana ZBILJA	Tomislav Šoban	Skladatelj	Miro Manojlović
Autorski projekt Bobe Jelčića SORRY	Bobo Jelčić	/	Za klavirom Karlo Hubak
Marina Vujčić PLODNA VODA	Nenni Delmestre	Izbor glazbe i oblikovanje zvuka	Lina Vengoechea
Miroslav Krleža LEDA	Franka Perković	Glazba	Roko Crnić, Hrvoje Klemenčić
Elena Ferrante GENIJALNA PRIJATELJICA	Marina Pejnović	Skladatelj	Josip Maršić
Vjekoslav Majer - Krešo Golik - Rene Medvešek TKO PJEVA ZLO NE MISLI	Rene Medvešek	Music associates / Suradnik za popularnu glazbu	Matija Antolić, Nenad Kovačić / Ivan Justin GLAZBENICI: Ivan Colarić (klavir), Matija Antolić (ukelele), Jeremija Bundalo (violina), Stjepan Vuger (harmonika), Vinko Vujec (kontrabas)
Kristian Novak CIGANIN, NAJLJEPŠI ALI	Ivica Buljan	Skladatelj	Mitja Vrhovnik Smrekar
Jean-Baptiste Poquelin Molière DON JUAN	Dejan Projkovsk	Skladatelj	Goran Trajkoski GLAZBENICI: Maja Mustapić (flauta), Monika Popović (klarinet)
Éric-Emmanuel Schmitt ENIGMATSKE VARIJACIJE	Neva Rošić	Oblikovateljica zvuka	Nikolina Belan

GDK Gavella, repertoar 2023./2024. - 20 predstava

Predstava	Redatelj	Glazba	Autor/oblikovatelj/izvođač glazbe
Miroslav Krleža KRALJEVO	Krešimir Dolenčić	Skladatelj i oblikovatelj zvuka	Stanko Juzbašić Sudjelovanje u snimanju glazbe: Zagrebački solisti - Krunoslav Marić, Marko Glogović - violine, Tajana Škorić - viola, Luka Galuf - violončelo
Martin McDonagh KRIVI BILLY S INISHMAANA	Dražen Ferenčina	Autor glazbe	Šimun Matišić
Milena Marković DECA	Saša Božić	Autor glazbe	Nikola Krgović
Florian Zeller MAJKA	Enes Vejzović	Autor glazbe	Šimun Matišić
Autorski projekt Mraksvjetla SPALJENA	Filip Šovagović i Dubravko Mihanović (koncept)	Glazba	Šimun Matišić - U izvedbi se pjevaju narodne pjesme "Protuletje se otvara" i "Protuletje nam dohaja"
Mate Matišić MOJI TUŽNI MONSTRUMI	Vito Taufer	Autor glazbe	Šimun Matišić
Kalman Mesarić KOZMIČKI ŽONGLERI	Ivan Penović	Autori glazbe	Filip Triplat, Karlo Mrkša
Miroslav Krleža LEGENDA	Ivan Planinić	Skladatelj	Nikša Marinović
Alfred Jarry KRALJ UBU	Miran Kurspahić	Suradnik za glazbu	Igor Jurinić
Dina Vukelić MODERNI OBLICI PATNJE	Dario Harjaček	Autor glazbe	Maro Market
Darko Cvijetić ŠTO NA PODU SPAVAŠ	Kokan Mladenović	Autorica glazbe	Irena Popović Dragović
Tadeusz Słobodzianek NAŠ RAZRED	Jasmin Novljaković	Autor glazbe	Šimun Matišić
Josip Kozarac - Borislav Vujčić TENA - KRONIKA RASPADA JEDNE LJEPOTE	Dražen Ferenčina	Autor glazbe	Igor Valeri
Miroslav Krleža DJETINJSTVO U AGRAMU	Senka Bulić	/	GLAZBENICI: Lucija Barišić, Matija Antolić
Autorski projekt Enesa Vejzovića OBAVEZAN SMJER (dramska instalacija)	Enes Vejzović	Autor glazbe	Nenad Kovačić
Elvis Bošnjak USIDRENE	Anastasija Jankovska	Autor glazbe	Matija Antolić
Autorski projekt Anice Tomić i Jelene Kovačić prema motivima romana Ivane Bodrožić HOTEL ZAGORJE	Anica Tomić	Autor glazbe	Nenad Kovačić - U predstavi se koriste dijelovi skladbi: Adam Đigunović - O, divni Vukovaru moj; Doris Dragović - Dajem ti srce

Miroslav Krleža GOSPODA GLEMBAJEVI	Miroslav Međimorec	Autor glazbe	Matej Meštrović
Ranko Marinković KIKLOP	Saša Anočić	Autor glazbe	Matija Antolić Ulični svirači: Matija Antolić
William Shakespeare KRALJ RIKARD III	Aleksandar Popovski	Autor glazbe	Marjan Nećak

ZKM, repertoar 2023./2024. - 17 predstava

Predstava	Redatelj	Glazba	Autor/oblikovatelj/izvođač glazbe
Kristina Kegljen, Katja Gorečan, Tijana Grumić KRAJ SVIJETA U TRI ČINA	Selma Spahić	Skladatelj	Draško Adžić
Árpád Schilling ANĐEO OD LEDA	Árpád Schilling	Glazba	Alen i Nenad Sinkauz
Autorski projekt Ksenije Zec EUFORIJA	Ksenija Zec	Autor glazbe	Nikola Krgović N/OBE
Grzegorz Jarzyna, Roman Pawłowski 12. NOĆ ILI KAKO HOĆETE	Grzegorz Jarzyna	Glazba i oblikovanje zvuka	Marko Levanić i Ivana Starčević
Eugène Ionesco ČELAVA PJEVAČICA	Suzana Nikolić	Glazba	Alen i Nenad Sinkauz
Rumena Bužarovska / Tomislav Zajec MOJ MUŽ	Dora Ruždjak Podolski	Glazba	Stanislav Kovačić
Anton Pavlović Čehov VIŠNJK	Ivan Popovski	Izbor glazbe / Oblikovatelj zvuka	Ivana Đula i Ivan Popovski / Miroslav Piškulić GLAZBENICI: Franjo Stojaković (klarinet), Radovan Bjelajac (violina), Frederic Lanz (harmonika), Vjekoslav Crljen (kontrabas)
Simon Stephens SVJETLO PADA	Janusz Kica	Skladatelj	Stanko Juzbašić
Prema romanima F. M. Dostojevskog BRAĆA KARAMAZOVI	Oliver Frljić	Izbor glazbe	Oliver Frljić
Autorski projekt Pavlice Bajsić Brazzoduro prema radijskom zapisu i tekstu Tomislava Zajeca HALO, HALO, OVDJE RADIO ZAGREB	Pavlica Bajsić Brazzoduro	Autor glazbe / Glazbeni aranžmani / Oblikovatelj radiofonijskih ulomaka / Oblikovatelj zvuka	Kralj Čačka / Dino Brazzoduro, Marko Marić i Kralj Čačka / Dino Brazzoduro / Miroslav Piškulić
Mate Matišić JA SAM ONA KOJA NISAM	Paolo Magelli	Glazba	Ivanka Mazurkijević i Damir Martinović Mrle
Lyman Frank Baum ČAROBNJAK IZ OZA	Saša Broz	Autor glazbe / Koautorica glazbe	Toni Starešinić / Željka Veverec
Autorski projekt Darija Hatjačeka, Katarine Pejović... MI I ONI	Dario Harjaček	Skladatelj	Damir Šimunović

Ivor Martinić DOBRO JE DOK UMIREMO PO REDU	Aleksandar Švabić	Autori glazbe	Alen Sinkauz i Nenad Sinkauz
Autorski projekt Jerneja Lorencija EICHMANN U JERUZALEMU	Jernej Lorenci	Kompozitor	Branko Rožman
Borut Šeparović po motivima romana Ödöna Von Horvátha MLADEŽ BEZ BOGA	Borut Šeparović	Zvuk i glazba / Oblikovatelj zvuka	MONTAŽSTROJ, Michel Corrette, Antonio Vivaldi / Bruno Fretze
Kristian Novak / Tomislav Zajec ČRNA MATI ZEMLA	Dora Ruždjak Podolski	Skladatelj / Oblikovatelj tona	Stanko Kovačić / Miroslav Piškulić

ZGK Komedija - dramske predstave na repertoaru 2023./2024. - 11 predstava*

Predstava	Redatelj	Glazba	Autor/oblikovatelj/izvođač glazbe
Ray & Michael Cooney BRAT BRATU	Lea Anastazija Fleger	Autor glazbe	Milorad Stranić
Ivan Leo Lemo CABARET - ZAGREBČANKE I STATIČAR	Ivan Leo Lemo	Skladatelj	Zvonimir Dusper – Dus
Peter Quilter KORAK PO KORAK ILI ŽENA NA RUBU PROVALIJE	Marko Torjanac	Oblikovanje zvuka / Skladatelj	Darko Crnčević / Milorad Stranić
Vid Balog KRAVA NA GRANICI	Damir Lončar	Skladatelj	Tomislav Babić
Ken Ludwig LUDNICA S TENORIMA	Nina Kleflin	Autor glazbe	Dinko Appelt
William Shakespeare MNOGO VIKE NIZAŠTO	Krešimir Dolenčić	Skladatelj	Ivan Josip Skender
Alan Ayckbourn TREBA SE ZNATI PONAŠATI	Tomislav Pavković	/	/
Miljenko Smoje VELO MISTO	Marina Pejnović	Skladatelj i dizajner zvuka	Vid Adam Hribar
Oscar Wilde VAŽNO JE ZVATI SE ERNEST	Ivan Plazibat	Autor glazbe	Damir Šimunović
Marc Norman / Tom Stoppard / Lee Hall / Paddy Cunneen ZALJUBLJENI SHAKESPEARE	Stanislav Slovák	Glazba / Dirigent	Paddy Cunneen / Davor Kelić Sudjeluju članovi orkestra Kazališta Komedija
Jacinto Benavente y Martinez ZAPETLJANI INTERESI	Aleksandar Švabić	Skladatelj	Matija Antolić

* U pregled nije uključena opetera GROFICA MARICA, mjuzikli JALTA, JALTA, LJEPOTICA I ZVIJER i MAMMA MIA!, rock opera JESUS CHRIST SUPERSTAR, glazbeno-scenske predstava KAJ JE LJUBAV, koncertna predstava CVIT SAMOĆE i monodrama KONTRABAS.

SK Kerempuh - repertoar 2023./2024. - 14 predstava

Predstava	Redatelj	Glazba	Autor/oblikovatelj/izvodač glazbe
Nenad Stazić PLJUSKA	Željko Königsnecht	Autor glazbe	Matija Antolić
Po romanu Joséa Saramaga „Kolebanje smrti“ SMRT NA DOPUSTU	Kokan Mladenović	Autorica glazbe	Irena Popović Dragović GLAZBENICI: Franka Margeta (violončelo) i Viktor Čižić / Ana Krajnović (klavir)
Po motivima W. Shakespeare KROČENJE GOROPADNICE	Selma Spahić	Autor glazbe	Nenad Kovačić
Eduardo de Filippo SUBOTA, NEDJELJA I PONEDELJAK	Paolo Magelli	Autori glazbe	Ivanka Mazurkijević i Damir Martinović Mrle
Alan Ayckbourn KAKO DRUGA POLOVICA VOLI	Filip Detelić	Autor glazbe	Mario Mirković
Branislav Nušić OŽALOŠĆENA PORODICA	Ivan Plazibat	Skladateljica	Tamara Obrovac Skladbe snimljene u suradnji s glazbenicima: Mirsad Dalipi - udaraljke, bubnjevi, Antonio Vrbički – harmonika, Jurica Rukljić – tuba. Tonski snimatelj: Mario Rašić (Unison studio)
Neil Simon DJEVOJKA ZA ZBOGOM	Goran Kulenović	Autor glazbe	Enes Kulenović
J.B.P. Molière ŠKRTAC	Dora Ruždjak Podolski	Autor glazbe	Stanislav Kovačić
Tarik Filipović i Boris Svrtan PREDSJEDNICI&CA (Pretposljednja večera)	Tarik Filipović	Autor glazbe / Oblikovatelj zvuka	Milorad Stranić / Damir Ključarić
Mladen Kerstner i Boris Svrtan GRUNTOVČANI	Boris Svrtan i Rajko Minković	Autori glazbe	Glazbena družina Cinkuši, Živan Cvitković / Dubravko Ivančan i Ivica Kiš U predstavi se koristi pjesma “Podravina ravna” skladatelja Živana Cvitkovića i tekstopisca Dubravka Ivančana u aranžmanu Glazbene družine Cinkuši i a cappella izvedbi Maje Posavec
Viktor Ivančić BILJEŽNICA ROBIJA K.	Marina Pejnović	Skladatelj	Josip Maršić
Una Vizek JA OD JUTRA NISAM STAO	Nana Šojlev	Skladatelj i glazbeni suradnik	Milorad Stranić
H. Shields / J. Sayer / H. Lewis RASPAD SISTEMA	Borko Perić	Autor glazbe	Robert Homen
Miro Gavran TRAZI SE NOVI SUPRUG	Željko Königsnecht	Autor glazbe	Mario Mirković

Teatar &TD - repertoar 2023./2024. - 15 predstava*

Predstava	Redatelj	Glazba	Autor/oblikovatelj/izvodač glazbe
Filip Rutić i Dražen Krešić GARD	Dražen Krešić	Autor glazbe	Antun Aleksa
Kristina Grubiša / Karla Leko BEŠTIJE	Kristina Grubiša	Glazba	Nikola Krgović
Filip Šovagović ŽENA POPULARNOG POKOJNIKA	Filip Šovagović	Autori glazbe i izvodači	Šimun Matešić, Fadil Abdulov, Fran Krsto Šercar i Filip Šovagović Autor pjesme „Jebi se“: Damir Klemenić
F. Schiller MARIJA STUART	Anastasija Jankovska	Autor glazbe	Grisha Levchenko
Tomislav Zajec FRANZ	Rene Medvešek	Oblikovanje zvuka	Nenad Sinkauz
Vid Hribar HIROMI	Vid Hribar	Skladatelj	Vid Hribar
Lara Barić / Sanja Milardović: VISIBABA	Sanja Milardović	Oblikovatelj zvuka / Glazba	Miroslav Piškulić / Matej Merlić
I. S. Turgenjev MJESEC DANA NA SELU	Anastasija Jankovska	Glazba	Grisha Levchenko
Vanja Jovanović / Petra Pleše MALA ZABAVA	Vanja Jovanović	Glazba	Marin Živković
Vid Lež, Dražen i Katarina Krešić UBU OVO ONO	Dražen Krešić	Autori glazbe / Oblikovatelj tona	Antun Aleksa, Vid Lež i Katarina Krešić / Dino Brazzoduro
Ivor Martinić DRAMA O MIRJANI I OVIMA OKO NJE	Ivor Martinić	Autorica glazbe	Maja Posavec
Oliver Frljić MRZIM ISTINU!	Oliver Frljić	/	/
Rok Vilčnik rokgre TARZAN	Aleksandar Švabić i Dražen Šivak	Autor glazbe	Maro Market Studijski glazbenik (trubač): Dario Zorić
Ivan Penović KATALONAC	Ivan Penović	Glazba	Karlo Mrkša i Filip Triplat
Frank Wedekind BUĐENJE PROLJEĆA	Patrik Sečen	Skladatelj	Ivan Hlebić

* U pregled nije uključena predstava LUDOVANJE i gostovanja STILSKIH VJEŽBI (Osijek).

Teatar EXIT - repertoar 2023./2024. - 18 predstava

Predstava	Redatelj	Glazba	Autor/oblikovatelj/izvođač glazbe
David Eldridge POČETAK	Aida Bukvić	Suradnici za ton	Leon Stanković-Mehinović / Nebojša Paunković
William Shakespeare SAN IVANJSKE NOĆI	Rene Medvešek i Sara Stanić	/	/
Andrzej Saramonowicz TESTOSTERON	Jasmin Novljaković	Suradnik za glazbu	Mario Mirković
John Godber IZBACIVAČI	Matko Raguž	/	/
ZAUVIJEK MLADI	/	/	/
Jure Karas REALISTI	Matko Raguž		
Autorski projekt Josipe Anković i Josipa Ledine FEŠTA	Josipa Anković i Josip Ledina	Oblikovanje tona	Nebojša Paunković - Zahvaljujemo Petru Graši...
Saša Anočić GospOUdinNOUbad	Saša Anočić	Glazba / Majstor tona	Matija Antolić / Nebojša Paunković, Arian Gračić - Posebna zahvala Hrvoju Hegedušiću...
Nick Payne KONSTELACIJE	Aida Bukvić	Izbor glazbe / Oblikovanje zvuka / Majstor tona	Aida Bukvić / Marko Žuljević / Vanja Marin, Marko Žuljević
NEVJEROJATAN DOGAĐAJ	Ivica Boban	Skladatelj	Damir Šimunović
Duncan Macmillan PLUČA	Aida Bukvić	Glazba / Majstor tona	Willem Miličević / Luka Gabrić, Ivan Mihić
SHAKESpeare na EXit	Matko Raguž	Glazbeni suradnici / Suradnica za scensko pjevanje / Ton	Damir Šimunović i Nebojša Paunković / Davorka Horvat / Nebojša Paunković
Ivica Boban KAKO MISLIŠ MENE NEMA?!	Ivica Boban	Glazbeni suradnik i majstor tona	Nebojša Paunković
Saša Anočić KAUBOJI	Saša Anočić	Autori originalnih skladbi / Instruktori pjevanja / Glazbeni suradnik i majstor tona	Rakan Rushaidat i Matija Antolić / Ivana Rushaidat i Matija Antolić / Nebojša Paunković
Mate Matišić BALON	Mislav Brečić	Autor glazbe / Dizajn tona / Glazbeni suradnik i majstor tona	Stanko Kovačić / Lana Deban / Nebojša Paunković
Ivica Boban i glumci SUTRA (NI)JE NOVI DAN	Ivica Boban i glumci	Glazba / Majstori tona	Willem Miličević / Joško Širinić, Nebojša Paunković i Ivan Pavić
David Mamet KREKET	Rene Medvešek	Glazba / Majstor tona	Bebe Na Vole / Joško Širinić, Nebojša Paunković, Goran Stanilović
I DRVO JE BILO SRETNO	Rene Medvešek	Glazbu skladao	Krešimir Seletković - Izvođači - glazbenici/glumci: Davorka Horvat, Goran Jurković, Ivan Kovačić, Ivan Pavić, Damir Horvat