

ESTETIKA SVJETLA U PREDSTAVAMA JANA FABREA

Kovačević, Milan

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:205:047812>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

MILAN KOVAČEVIĆ

ESTETIKA SVJETLA U PREDSTAVAMA
JANA FABREA

Pisani dio Diplomskog rada

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij snimanje-Usmjerenje Oblikovanje svjetla

**ESTETIKA SVJETLA U PREDSTAVAMA JANA
FABREA**

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. art. Deni Šesnić

Student: Milan Kovačević

Zagreb, 2020.

SADRŽAJ

UVOD.....	1
1. POGLAVLJE	4
POSTDRAMSKO KAZALIŠTE - KONTEKSTUALIZACIJA KAZALIŠNOG STVARALAŠTVA JANA FABREA.....	4
1.1. Definicija postdramskog kazališta.....	4
1.2. Nastanak posdramskog kazališta	6
1.3. Karakteristike postdramskog kazališta	7
2. POGLAVLJE	11
ŽIVOTOPIS JANA FABREA I UMJETNIČKE PRAKSE U KOJIMA SE IZRAŽAVA	11
2.1. Performansi	13
2.2. Skulpture	15
2.3. Instalacije.....	17
2.4. Slikarstvo	18
2.5. Kazalište.....	20
3. POGLAVLJE	22
STUDIJA SLUČAJA: RAD NA PREDSTAVI REQUIEM FOR A METAMORPHOSIS	22
3.1. Metodologija rada.....	22
3.2. O nastanku predstave	22
3.3. Premijera Salzburg festival.....	26
3.3.1. Postavljanje rasvjetnih tijela.....	27
3.3.2. Dan premijere.....	29

3.3.3. Opis rasvjetnih slika po činovima predstave Requiem	29
3.4. Daljnji život predstave.....	44
4. POGLAVLJE	45
INTERVJU S UMJETNIKOM JANOM FABREOM.	45
ZAKLJUČAK	53
DODATAK	55
LITERATURA:.....	58
IZVORI S MREŽNIH STRANICA:.....	59
FILMOGRAFIJA:.....	60
POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA:.....	61

SAŽETAK

Ovaj rad temelji se na proučavanju umjetničkog stvaralaštva Jana Fabrea s posebnim naglaskom na njegovo kazališno djelovanje, koje je kontekstualizirano kroz prizmu postdramskog kazališta. Ukratko se opisuje njegov životopis, glavne umjetničke discipline kroz koje se izražava i kroz studiju slučaja opisuje se rad na predstavi Requiem for a Metamorphosis jer je autor ovog rada sudjelovao u stvaranju iste. Glavni dio rada je Fabreov pristup oblikovanju i dramaturgiji svjetla u istoimenoj predstavi, gdje se opisuju prizori iz predstave iz perspektive njihove svjetlosne estetike. Rad sadrži intervju kojeg je autor vodio s umjetnikom.

Ključne riječi: postdramsko kazalište, svjetlo, Jan Fabre, suvremena umjetnost, performans, instalacije, skulpture, etnografsko istraživanje, fizički teatar, oblikovanje svjetla, značajke svjetla, Requiem for a Metamorphosis, Troubleyn

SUMMARY

The thesis is based on the research of artistic work of Jan Fabre, especially his theatre which is described as belonging to a contemporary style called postdramatic theatre. The work contains a short biography of the artist, main artistic disciplines he expresses himself through and a case study which deals with the process of creating the theatre piece Requiem for a Metamorphosis. The author chose this particular piece of theatre because he was a part of the team. The main part of this thesis is describing the Fabre's approach to light design and the dramaturgy of light in the show, and it describes the esthetics of light of important scenes from the show. The thesis ends with the interview the author led with the artist.

Keywords: postdramatic theatre, light, Jan Fabre, contemporary art, performance, instalations, sculptures, ethnographic research, physical theatre, light design, features of the light, Requiem for a Metamorphosis, Troubleyn

UVOD

Na izbor ove teme za diplomski rad ponukalo me nekoliko čimbenika. Svjetlo u kazalištu sadrži dvojaku funkciju, odnosno spaja i prirodne i humanističke znanosti. Svjetlo samo po sebi fizička je pojava koju registriamo osjetom vida, to je mjerljiva pojava, ima svoje konkretne izvore, prirodne ili umjetne. Ukoliko je umjetna, može ju se oblikovati uz pomoć objekata koji, da bi funkcionirali, moraju udovoljiti nizu drugih tehničkih uvjeta koja već spadaju u sferu fizike, tj. egzaktnih znanosti.

S druge strane, svjetlu možemo pristupiti kao metafizičkoj kategoriji i onda ju promatrati iz filozofske, religijske, književne perspektive.

Svjetlo je kao metafizička kategorija prisutno u svim umjetnostima, ali jedino u kazalištu ono dolazi u tako očitaj ovisnosti i isprepletenosti fizičke i metafizičke svoje strane. Ako bi samo ispunjavalo funkciju rasvjetnog tijela, prizore neke predstave naše bi oko moglo vidjeti, ali bi izgubilo fino nijansiranje koje pomno dizajnirano svjetlo može omogućiti i tako djelovati na naše emocije. Svjetlo može samo za sebe stvarati priču, može naglasiti neke dramaturški važne elemente - kazališne, plesne, glazbene i druge.

Moj interes za analizu estetike svjetla u kazališnom izričaju Jana Fabrea nastao je upravo iz potrebe da objasnim na koji način svjetlo biva ne samo popratni sadržaj, već jednakopravni, krucijalni čimbenik u estetici neke predstave. Kao reprezentativan primjer njegova kazališnog djelovanja odabrao sam predstavu *Requiem for a Methamorphosis* (*Rekvijem za metamorfozu/preobražaj*).

Prije nekoliko godina imamo sam sreću da sam kao tehničar svjetla proveo pet mjeseci u Antwerpenu i radio na produkciji predstave „*Requiem for a Metamorphosis*“.

Iz moje današnje perspektive, kao apsolutna Studija oblikovanja svjetla na ADU, na svoje iskustvo gledam, ne više samo iz tehničke perspektive, već mi se retrogradno javljaju neka razmišljanja koja se tiču estetskih rješenja koje je Fabre koristio.

Time će moj rad poprimiti i elemente etnografskog istraživanja, odnosno istraživanja koje se koristi metodom osobnog sudjelovanja u projektu o kojemu pišem.

Osim toga, Fabre je jedan od rijetkih redatelja koji sami dizajniraju svjetlo u svojim predstavama, a isto tako i upravlja pultom na samim izvedbama, odnosno, kako mi kolokvijalno kažemo, vodi svjetlo, pa mi je i s te strane zanimljiv.

U ovom radu želim istražiti estetiku svjetla u umjetničkom radu Jana Fabrea, i to posebno na primjeru predstave „*Requiem for Methamorphosis*” premijerno izvedene u Salzburgu 2008. godine. Tome ću zadatku pristupiti na teoretskoj razini opisujući povijesno kazališni kontekst u kojem djeluje. Zatim ću se baviti njegovom umjetničkom biografijom i na kraju ću temi pristupiti etnografski, odnosno opisat ću proces stvaranje predstave do premijere, samu premijeru i dvije reprize na gostovanjima na kojima sam imao priliku sudjelovati. Iz svoje ću perspektive opisati i analizirati svjetlosna rješenja koja je Fabre koristio. Intervju s umjetnikom također će biti dio mog etnografskog istraživanja.

Fabreov kazališni rad izrazito je vizualan i orijentiran k fizičkom teatru i plesu, i vezan je uz sliku puno više nego za izgovoreni dramski tekst u tradicionalnom smislu riječi. Utoliko teoretičari njegove radove smještaju u sferu postdramskog kazališta o kojemu ću više govoriti u prvom poglavlju. Svjetlo u postdramskom kazalištu igra izrazitu važnu ulogu upravo zato što, jednako kao i glumac u dramskom kazalištu, može biti nosiocem radnje.

U drugom poglavlju pisat ću o životu i radu umjetnika Jana Fabrea. Ta izrazito osebujna ličnost čiji interesi pokrivaju gotovo sve umjetničke izričaje: književnost, likovnu umjetnost i kazalište, nezaobilazna je tema svake ozbiljne analize kazališnih strujanja druge polovice prošlog stoljeća do danas. Njegove su predstave većinom rađene po vlastitim predlošcima, a u smislu estetike i izražajnosti ne podilaze općeprihvaćenom građanskom ukusu, odnosno često su vrlo provokativne i time ih možemo smjestiti u sferu perfromansa. U ovom poglavlju govorit ću o svim umjetničkim izričajima kojima se umjetnik služi u svom radu i navesti neke najznačajnije.

Ovako pripremljeni teren omogućit će raspravu trećeg poglavlja, koja će biti ustvari studij slučaja. Kroz analizu predstave na kojoj sam radio, *Requiem for a Metamorphosis*, pokušat ću objasniti vezu između određenih svjetlosnih rješenja i njihove dramaturške funkcije, na primjer zašto je negdje iskorištena određena boja, na koji način je izbor rasvjete funkcionirao kao sugestija, ili kako je služio kao element pojačavanje neke emocije koju je Fabre htio prenijeti na glumca i publiku.

Transkript intervjua koji sam vodio s Janom Fabreom bit će okosnica mog četvrtog poglavlja. Pitanja koja sam mu postavljao bit će općenito vezana uz njegov rad, ali ću težište staviti na upotrebu svjetla i njegov doživljaj umjetnosti scenske rasvjete, tj. estetici svjetla.

Svoj ću rad upotpuniti slikama svjetlosnih rješenja.

1. POGLAVLJE

Postdramsko kazalište - kontekstualizacija kazališnog stvaralaštva Jana Fabrea

1.1. Definicija postdramskog kazališta

Kada se raspravlja o kazalištu zapadne kulture, danas više nego ikad, sudeći prema povijesnim pregledima kazališta, jednako su zastupljeni mnogi poprilično raznorodni stilovi.

Postdramsko kazalište obuhvaća široki pojam izričaja, ali koji imaju jednu važnu zajedničku karakteristiku: ne uzimaju priču, tekst, odnosno izgovorenu riječ kao temeljnu i ultimativnu kariku. Kazalište kojemu je potka pisana/izgovorena riječ zaokružena razumljivom pričom nazivamo dramskim kazalištem i u njemu je često naglasak na oponašanju realističnog.

Hans-Thies Lehmann, istaknuti njemački teatrolog, u svojoj studiji postdramskog kazališta, dramsko kazalište definira ovako:

”Dramsko je kazalište pod prevlašću teksta. U kazalištu novog vijeka predstava je uvijek bila uglavnom deklamacija i ilustracija napisane drame. I kad su se pridruživali i prevladavali glazba i ples, odredbenim je ostajao “tekst”u smislu razumljivog narativnog i misaonog *totaliteta*.”¹

U postdramskom kazalištu ne postoji imeprativ smislenog tijeka radnje, s početkom i krajem, ne postoji imperativ jedinstva radnje, jedinstva mjesta i jedinstva vremena u aristotelovskom smislu, ne postoji gotovo niti jedan imperativ osim, usudio bih se reći, jednog, a to je živi izvođač pred živom publikom, jer inače više nismo u domeni kazališnog.

Gledajući na izvore kazališne umjetnosti, nezaobilazna je činjenica ritual, odnosno ritualno kazalište. Smatra se da je grčka tragedija nastala od posebnih rituala u kojima su se prinosile žrtve bogovima, posebno od rituala dionizijskih svečanosti koje su

¹Lehman, Hans-Thies. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd, Cdu i Tkh, str. 21.

se održavale u čast boga Dioniza. Ritualno kazalište sastojalo se preventivno od određenih simboličkih pokreta i pjesme, dakle, nije se pokušavalo replicirati realno – realističkim slikama, govorom i kretnjama, već je ritualno podrazumijevalo ceremonijalne, moglo bi se reći neprirodne pokrete, ples, podrazumijevalo je pjesmu i prenaplašene kostime, daleko od imitacije mode vremena.

Ritualno kazalište postoji i danas u određenim dijelovima svijeta. Primjer je japanski no teatar ili indijsko kathakali kazalište. Čini se da je samo zapadna kultura potisnula ritualno i najbrže od te tradicije odmaknulo davajući prednost pisanoj riječi – odnosno izgovorenom tekstu koje priča priču. Dakle, podrazumijeva se da glumac govori i pokreće se, možda i pjeva ili svira, ali sve je to svedeno na minimum, odnosno samo onoliko nužno da bi što prirodnijim izgledala izgovorena riječ. Govor, dakle, postaje glavna komponenta i osovina kazališta koje danas nazivamo dramskim kazalištem. Kazališni *mainstream* većinom se drži te stvaralačke formule.

Upravo kao odgovor na takvo kazalište nastaje postdramsko kazalište. Dakle, govorimo o zapadnom svijetu koje nanovo otkriva snagu pokreta, glazbe, slike i koristi upravo te elemente kao građevno tkivo predstave, a ne isključivo priču.

Lehmann postdramsko kazališta definira ovim riječima:

“Ovdje se radi o osobito *rizičnom kazalištu*, jer ono raskida s mnogim konvencijama. Tekstovi ne odgovaraju očekivanjima s kojima se prilazi dramskim tekstovima. Često je teško uopće utvrditi neki smisao, neko povezano značenje predstave. Slike nisu ilustracija neke fabule. Tome pridolazi i brisanje granica između žanrova: povezuju se ples i pantomime, glazbeno i govorno kazalište, koncert i kazališna igra sjedinjavaju se u scenske koncerte itd. Nastao je mnogolik novi kazališni krajolik za koji ni izbliza još nisu pronađena pravila. To kazalište često nastaje u obliku projekata kod kojih neki režiser ili neki tim okuplja umjetnike različite vrste (plesaće, grafičare, glazbenike, glumce, arhitekta) kako bi zajedno realizirali neki projekt (često i niz projekata). Za to se uvriježio naziv pojam *teatar projekta*. Taj kazališni rad po svojoj je biti eksperimentalan, sastoji

se u traženju novih povezanosti i prepletenosti načina rada, institucija, mjesta, struktura i ljudi.”²

Lehmann postdramsko kazalište naziva još i sastajalištem umjetnosti “ i stoga razvija – i promiče – opazajni potencijal koji se odvaja od dramske paradigme (i od književnosti uopće)”.³

1.2. Nastanak posdramskog kazališta

Kao preteču današnjeg postdramskog kazališta teoretičari često spominju Antonina Artauda i njegovo kazališni opus. Artaud je francuski kazališni umjetnik prve polovice 20. stoljeća koji je zazirao od ustaljene kazališne prakse u kojem glumac slijedi svjetonazore redatelja, redatelj je pak dužan pratiti napisano od strane autora, a sam autor imitira prirodu (mimesis – oponašanje). Za Artauda je kazalište puno više od toga, od oponašanja, dakle i puno više od književnosti, kazalište je mjesto djelovanja, a ne mjesto prepisivanja. Iako mu predstave nisu doživjele uspjeh među širom publikom, važan je njegov doprinos kazalištu općenito. On smatra da je kazalište potpuna sloboda do koje se dolazi isključivo pobunom. Kazalište mora u gledatelja potaknuti sva osjetila, a on sam je to postizao prizorima okrutnosti za koje je smatrao da na gledatelja moraju djelovati poput egzorcizma. Njegova najpoznatija teatrološka djela su *Kazalište i njegov dvojniki* i manifest *Kazalište okrutnosti*.

Također važan je i kazališni zaokret koji donosi Brecht svojim *epskim kazalištem*. Glavne su odrednice epskog teatra te da je Brecht želio da kazalište koje gleda pojedinac u njega razvija kritičko mišljenje, čak i bunt, a ne samo da gledatelj sjedi i gleda predstave koje su u domeni njegove *comfort zone*. Iako se njegov epski teatar spominje često u kontekstu preteče postdramskog kazališta, ipak je zaokružena priča i dalje prisutna, priča kojoj se može slijediti nit, koja je razumljiva od početka do kraja.

Postmoderni kazalište razlikuje se od postdramskog opet zbog načina na koji tretira tekst. Postmoderni tekst također ne njeguje Aristotelova tri jedinstva, taj tekst je

²Lehman, Hans-Thies. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd, Cdu i Tkh, str. 31.

³Lehman, Hans-Thies. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd, Cdu i Tkh, str. 39.

često dobiven tehnikom kolaža i u sebi objedinjuje mnoge već postojeće tekstove, te na nov način interpretira neka klasična djela. Ipak, i dalje je u središtu glumac, dramska persona.

Upravo ta odrednica izvođač/dramska persona čini prevagu zbog koje Lehmann spremno odvaja postmodernu i postdramsko kazalište i kaže:

“No najkasnije je kazalište 80-ih godina ...iznudilo uvid da “apstraktna radnja” (*abstract action*), “formalističko kazalište” (*formalist theatre*) u kojem na mjesto “mimetičke glume” (*mimetic acting*) stupa realni proces performansa, da kazalište s lirskim tekstovima u kojima se ne preslikava ili se jedva preslikava neka radnja, nipošto više ne označava neku “krajnost” nego bitnu dimenziju nove kazališne realnosti. Ona izvire iz drugačije intencije od one da bude, ma koliko profinjeno, zgusnuto, umjetnički oblikovano ponavljanje, dvojnik neke druge realnosti. Taj pomak granica medijskog područja pomiče dramu orijentiranu na radnju iz estetskog – time, naravno, još ni iz daleka institucionalnog – središta kazališta.”⁴

1.3. Karakteristike postdramskog kazališta

Što to, pojednostavljeno, čini glavno građevno tkivo postdramskog u konkretnom smislu i zašto upravo taj termin koristim da bih opisao kazališno djelovanje Jana Fabrea?

Raskid s klasičnim dramskim tekstom možda je najvažnija odrednica posdramskog, ali u isto vrijeme obrada klasičnih kazališnih komada ostaje i dalje prisutna, i to se čini kontradiktornim. Već davno prije nego je definiran pojam postdramskog dešava se taj raskol s dramskim i tekst se počinje shvaćati na jedan drugi način, on se uzima kao pjesničko djelo. Kratki spoj dogodio se na relaciji dosljednog prikazivanja napisanog: ako se napisano svejedno ne može doslovno prikazati, onda se niti ne treba prikazivati, već izvući, pojednostavljeno rečeno, određene emocionalno jake trenutke, simbole, slike i

⁴Lehman, Hans-Thies. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd, Cdu i Tkh, str. 45.

iz njih graditi kazališni čin. Danas često koristimo termin redateljsko kazalište. Tu se daje važnost redatelju kao autoru kazališta, autoru značenja, promišljanja i slično, a ne samo kao čovjeku koji inscenira neko viđenje pisca drame.

Nadalje, dramski tekstovi često tematiziraju upravo prošlost, ili u manjoj mjeri budućnost, ali najmanje je sadašnjost što se posebno shvaća u trenutku kada dolazi do razvoja filma. Film mnogo vjerodostojnije može imitirati stvarni život, pa nema potrebe više da to čini kazalište (koje je do tada imalo tu funkciju). U tim okolnostima dolazi do potrebe prepoznavanja onoga što kazalište razlikuje i čini posebnim od filma, a to je živi kazališni čin koje se događa ovdje i sada, te može direktno komunicirati s publikom.

Ta mogućnost posebno je procvatila s pojavom cabareta i varietea. Te kazališne forme koriste brojeve, odnosno kratke točke i te se točke svako malo izmjenjuju. Tako je srušen prijašnji kontinuitet velikih priča, a stvara se i nova vrsta dinamike, koja se ne gradi postupno, nego stalno iznova nastaje i nestaje. To je također jedna od karakteristika koju koristi suvremeno postdramsko kazalište.

Pojmove koje možemo upotrijebiti za oslikavanje tipa dinamike koje koristimo u postdramskom kazalištu su ubrzavanje, simultanost radnji i kolaž. Mnogi umjetnici koriste video materijal koji paralelno prikazuju na sceni u suigri ili neovisno od drugih izvođača ili scenografskih elemenata. Dakle, pristupa je multimedija.

Osim toga, isprekidanost, odnosno diskontinuitet radnje očituje se i na razini govora. Ne pribjegava se više razumljivom i izvježbanom scenskom govoru. Upravo suprotno, govora često više niti nema, a ako ga i ima, on je isprekidan, koristi razne nemušte zvukove, a u predstavama se često pojavljuje više jezika. U tom kontekstu kreira se pojam zvukovnog krajolika. To na stilskoj razini pridonosi slici diskontinuiteta, demontaže, razbijanja jedne jedine moguće slike i jedne jedine moguće interpretacije. Nudi se raznolikost mogućih doživljaja kazališnog djela. Na praktičnoj razini, multilingualnost je i potreba jer stvaranje velikih kazališnih predstava postdramskog tipa često uključuje umjetnike iz više zemalja, jer su to često koprodukcije. Fabreov teatar također posjeduje neke od spomenutih elemenata.

Važno je napomenuti da glas koji publika čuje nije više nužno vezan za osobu koju vidimo i doživljavamo kao izvođača, ako je uopće i prisutna.

Nadalje, ponavljanje je česta tehnika koju koriste autori postdramskih djela. Fabre također koristi tu stilsku figuru, a kod njega je glavna funkcija ponavljanja ometanje. To ponavljanje često je agresivno, a ponekad uprizoreno kao agresija prema publici.

Performans art je također prisutan u postdramskom kazalištu. U takvim formama često jedan izvođač ne preuzima ulogu, već *govori* iz perspektive ja, on predstavlja sebe koji nešto prenosi publici (dakle on u stvari ne glumi). Dakle, performansu je važno zajedničko iskustvo performerera i umjetnika.

S druge strane, često izvođača niti nema, već su nosioci radnje neki pokretni elementi. Upravo iz toga razloga što i samo svjetlo može biti glavni dramaturški element, izabrao sam pisati o postdramskom kazalištu s posebnim ostvrtom na rad Jana Fabrea.

Postoji i koncept krajolika teksta. Taj pojam povezuje postdramsko kazalište s novim dramaturgijama vizualnog.

Osim već više puta naglašene karakteristike vizualnog u postdramskom kazalištu, važno je napomenuti da prostor igranja često više nije tradicionalan u smislu centralnog dijela pozornice i gledališta koje ga na određeni način opasava. U postdramskom kazalištu fokus nije samo pozornica. "Pozornica" se može neprestano izmještati kako bi se dao fokus nekoj važnoj radnji. Ona se može odjednom početi događati i u gledalištu, ili na nekom drugom neočekivanom mjestu.

Neki naši domaći redatelji koriste postdramske tehnike u svojim predstavama, ali najbliže postdramskom, kad se radi o demontaži teksta i nestajanju dramske persone, po mom mišljenju, približio se Damir Bartol Indoš u svojim predstavama Šahtofonije.

Uzevši u obzir sve ove navedene elemente, ne čudi da postdramski teatar biva često izvor provokacije, ili barem shvaćen kao provokacija od strane šire publike.

Govoreći o Fabreu, Lehmann koristi izraz radikalni teatar, teatar koji propituje i izbacuje gledatelja iz njegove *comfort zone* čistog promatrača i tjera ga, ne poziva, na reakciju, na razmišljanje, a ultimativno možda i na promjenu. Fabreov teatar, što se također podudara s estetikom postdramskog, ne zazire od radikalnog skretanja od onoga što smo kao gledatelji mislili da je tijekom radnje. Ipak, ističe Lehmann, njegov teatar pokušava uključiti tradiciju, tako da u njegovim predstavama možemo iščitati estetike od grčkog teatra, preko srednjeg vijeka, renesanse, baroka. Glavna mu je preokupacija prolaznost, dakle, u neku ruku prihvaća tragičan pogled i traži ljepotu u vječnim dvojabama.

U predgovoru knjizi Luka van den Driesa *Corpus Jan Fabre – zapisi o procesu stvaranja* Lehmann primjećuje: “Dok se u tradicionalnoj drami ono bitno odvijalo “između” tijela, u ovom je “postdramskom” teatru jezgra radnje premještena u srž tijela. Fabre nas suočava s mogućnošću da tijela gledamo i mislimo kao metafizičke entitete. On sam ljudsko tijelo vidi kao poprište tragičnog sukoba. Stični kosturi, drečava šminka, suhe kosti vode podmukli rat protiv puti, bijeline tijela i tjelesnih sokova. Freud je govorio o nagonu za smrću i nagonu za životom. Na kraju putovanja trijumfira smrt – kostur s kosom na ramenu. A dok ne stignemo do tog kraja, i mi sudjelujemo u tom ratu u koji nas Fabre uvlači svojim predstavama prepunima snažnih i dubokih tjelesnih slika.”⁵

⁵Van den Dries, Luk. (2006). *Corpus Jan Fabre – zapisi o procesu stvaranja*. Dubrovačke ljetne igre, Od Sigurate, Dubrovnik, str. 7.

2. POGLAVLJE

Životopis Jana Fabrea i umjetničke prakse u kojima se izražava



„Potreban je cijeli životni vijek da se postane mladi umjetnik.“

Jan Fabre

Slika 1. Jan Fabre

Jan Fabre rođen je u Antwerpenu 1958. god. od majke Helene Troubleyn i oca Edmonda Fabrea. Akademsko obrazovanje stekao je na Royal Academy of Fine Arts i Municipal Institute of Decorative Arts u Antwerpenu. S obzirom na njegov opus rada i djelovanja, slobodno možemo reći da je jedan od značajnijih umjetnika današnjice. Interes za umjetnost pokazuje još u dječjačkoj dobi, oko sedme godine svoga života. Spominje anegdotu da ga je inspiriralo to kada mu je otac kupio školski pribor za kemiju, a mladi Fabre si je napravio laboratorij u podrumu obiteljske kuće. Isto tako oduševio ga je njegov kum koji je bio poštari, što mu je imponiralo kao dječaku, tj. vidio je u njemu slobodnog čovjeka koji donosi vijesti ljudima. Fabre kaže da to i dan danas radi, donosi vijesti ljudima, iz svoje umjetničke perspektive, i stalno eksperimentira.

Odrastao je u siromašnom dijelu Antwepea, i sa 16 godina bio je, kako sam to kaže, u svojoj gangsterskoj fazi. Sa skupinom svojih vršnjaka provaljivali su u kuće, nekoliko je puta bio uhićen. Kako govori u jednom od svojih intervju, svidjela mu se ideja rizika i napetosti.⁶ Fabreovo odrastanje na ulici, na neki način ostavilo je traga na njegovu osobnost i odnos prema ljudima. “Jan Fabre odrastao je kao ulično dijete, i kao takav ima stav ulice u sebi, i uvijek će imati, i mislim da njegov nekomformizam potječe

⁶Prema: <https://www.youtube.com/watch?v=Zl3sx5JJYxc&list=PLOfQsNizvJJUU-s0hjKIJbt-4d7GwUvOs>. Pristupljeno 15. 9. 2020.

od tog stava. I ako vidite Jana Fabrea da priča s nekim poput David Bowiea, isti je kao da priča s ljudima u kafiću u Antwerpenu, kada priča s belgijskim kraljem i kraljicom, uvijek će biti isti, ne mijenja se. Puno umjetnika nije dosljedno samima sebi, u smislu onoga što su bili i što su postigli. Kada su se uspjeli proslaviti zbog svojih umjetničkih djela, često se srame svojih korijena, to je snob. No ako rasteš u autentičnosti svoje umjetnosti, nema razlike u onome što jesi trenutno, i što si bio, i mislim da je to jako važno za Fabrea. ..⁷

I sam Fabre kaže da je imao dvije opcije u životu, kriminal ili umjetnost. Na sreću, životni put ga je odveo na Royal Academy of Fine Art, gdje je svoju osobnost i talente usmjerio na umjetničko djelovanje. No uvijek je imao simpatije prema ljudima koji su prkosili institucijama i određenim normama, jer i on sam kroz svoju umjetnost ide u onostrano i preispituje norme koje su nam društveno zadane.

Fabre je rođen u Belgiji u gradu Antwerpenu, gdje je flamansko slikarstvo imalo svoje korijene. Samim time veliki utjecaj na Fabreov umjetnički izričaj ostavili su flamanski slikari, osobito Hyeronimus Bosch, koji mu je velika inspiracija, a za kojeg Fabre kaže da i dan danas od njega *krade*. Boschovo, Jan van Eyckovo i Rubensovo slikarstvo, Fabreu su referentna mjesta kada oblikuje svjetlo za svoje predstave.

Ono što je bitno napomenuti za Fabrea je da njegova umjetnost i djelo istražuje krajnje granice ljudske egzistencije, kao što su odnos života i smrti, konstantna metamorfoza i konstantna znatiželja za spoznajom dubine vlastitog bitka. U tim neiscrpnim temama Fabre pronalazi svoju stvaralačku inspiraciju. Ljudsko tijelo kao nositelj dvije krajnosti, tjelesnog i duhovnog, gdje prvo sputava drugo, zaključavajući ga u vlastitoj fizičkoj ograničenosti, a drugo potiče prvo na oslobađanje od ograničenosti ovozemljskog, nositelj je dramskog zapleta., Ljepota je poput leptira, uhvatimo li ga za krila, on umire“, govori Fabre.⁸ Ova znanstveno dokazana pojava može biti metafora za duh ljudskog bića. Ima li načina da mu prolaznost ne stane na put?

⁷Vlastiti prijevod. Prema: <https://www.youtube.com/watch?v=LN-AaUaXmns&list=PLOfQsNizvJJUU-s0hjKIJbt-4d7GwUvOs&index=18>. Pristupljeno 15. 9. 2020.

⁸Prema: <https://www.youtube.com/watch?v=Zl3sx5JJYxc>. Pristupljeno 15. 9. 2020.

Sukladno gore navedenim sadržajnim interesima, ne čudi da se Fabre izražava u više umjetničkih pravaca. Njegov rad možemo podijeliti u četiri kategorije:

2.1. Performansi



Slika 2. Performans Suicide 1978.

Umjetnost performasa postoji oduvijek, ali je formalno postao umjetnički izričaj u drugoj polovici 20. stoljeća, kada se među umjetnicima stvorila potreba progovaranja kroz vlastiti život, a ne oponašanje života, odnosno umjetnik i fizički postaje centar svoje umjetnosti. Performans često nastaje upravo u trenutku dok ga se izvodi i nikada ne može biti ponovljen na isti način. Svojim multimedijalnim opredijeljenjem, brisanjem granica između prostora izvođača i prostora publike, izlaženjem iz prostora kazališta kao takvog i osvajajući prostore svakodnevnog života kao mjesta izvedbe, svojim provokativnim nastojanjima, performans se idealno uklapa u postdramsko kazalište, ono i jest jedan od oblika u kojem se postdramsko ostvaruje.

Fabre svoje prve performanse izvodi sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća. Jedan od možda najpoznatijih je performans “MONEY” u kojem spaljuje novac i prahom nastalim od tog čina, ispisuje riječ novac dovodeći time u pitanje kapitalistički poredak u svijetu i njegovu prividnu stabilnost.

Performans kojim dovodi sebe u središte je i čin preimenovanja ulice u kojoj živi u Ulicu Jana Fabrea, s nadodanom pločom: Ovdje radi i živi Jan Fabre, skrećući tako

pozornost na sadašnji trenutak kao antipod prošlom trenutku i ploči sličnog sadržaja, službeno podignutoj u znak sjećanja na Vincenta van Gogha.

Umjetnik eksperimentira vlastitim tijelom. Zaključava se u bijeloj kocki crtajući plavom olovkom. Bic pens vs. Big Art⁹

Ekstreman je zasigurno performans „Moje tijelo, moja krv, moj krajolik“ u kojem slika svojom vlastitom krvlju. I kako danas to možda ne bi više šokiralo, moramo uzeti u obzir vrijeme nastanka tog rada. Zadirući dalje u tjelesnu prolaznost, Fabre igra ruski rulet kao umjetnički čin. Srećom ili, ako ne vjerujemo u umjetnički pokušaj ne imitacije već stvarne akcije ovdje i sada kako je zastupa umjetnost performansa, pomnom pripremom, umjetnik ostaje živ i proizvodi dalje....

Performans suicida rana je Fabreova faza gdje sebe kao umjetnika želi predstaviti svijetu. Mladi Fabre istražuje granice vlastitog bitka, i zato ide u krajnost.

Pitanja bitka vječna je tema koja ne zaokuplja samo umjetnike. Bitak je centralna tema u filozofiji, pitanje na koje ne možemo naći konačan odgovor. Niti za jedno objašnjenje bitka ne možemo reći da je ono pravo, da je točno i objektivno. Isto je s pitanjem smrti koji je sastavni dio života. Referiramo li se na Kirkegardovu filozofiju, jedino pitanje koji si čovjek treba postaviti u životu pitanje je samoubojstva, samim time dajemo si odgovor trebamo li živjeti i zašto, ili počinuti samoubojstvo?

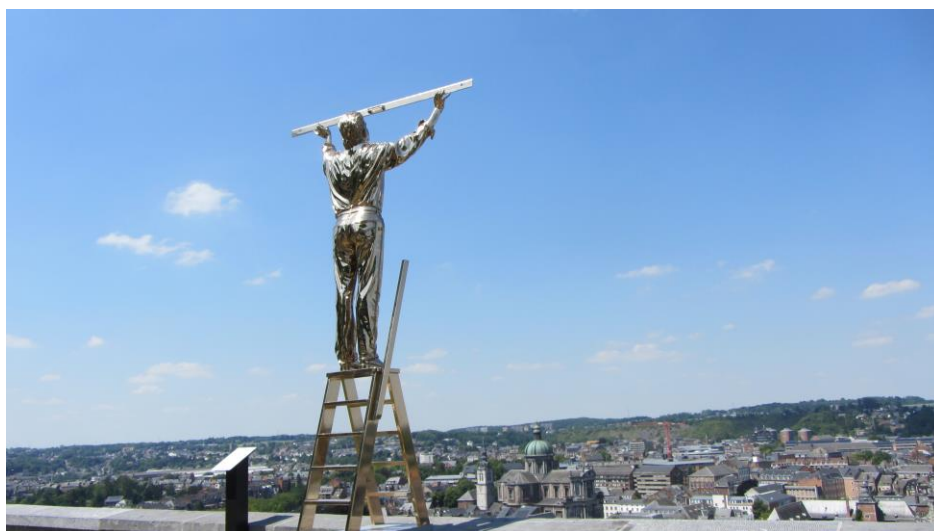
Odabrao sam upravo Kierkegarda kao referentnu točku jer i Fabrea i samog Kierkegarda kao odgovor na smisao postojanja zaokuplja čovjeku stalno dostupna mogućnost prekida postojanja, odnosno mogućnost samoubojstva. Odgovorimo li si na pitanje zašto nećemo počinuti samoubojstvo, odgovaramo si na pitanje zašto želimo živjeti. Fabreu je smrt stalna inspiracija, a u ovom djelu proučava je kao fenomen koji ne trebamo čekati da ju donese bolest ili vrijeme, već je možemo sami pozvati.

⁹Igra riječi, Bic – ime proizvođača picalica, naspram big – engl. veliko



Slika 3. Performas Lancelot

2.2. Skulpture



Slika 4. Čovjek koji mjeri oblake. (Spomenik mjerenju nemjerljivog)

Čovjek koji mjeri oblake jedinstveni je spomenik, kako mu i sam podnaslov kaže, mjerenju nemjerljivog. To je zasigurno jedan od najpoznatijih kiparskih kreacija Jana Fabrea postavljen u Veneciji. Ovaj zlatni čovjek s metrom u ruci reflektira ne samo stalne promjene umjetnika i ljudskog roda uopće, već i dugu i nestalnu povijest te stalne povijesne i fizičke mjere ovog grada koji pluta. Fabre inspiraciju za ovaj rad nalazi u

stvarnoj povijesnoj osobi poznatoj pod nadimkom Birdman iz Alcatraza. Radi se o Robertu Stroudu koji, nakon što biva pušten iz tog zloglasnog zatvora, izjavljuje da će od sada pa nadalje samo mjeriti oblake. Fabre nas ovim radom poziva da razmislimo o ulozi umjetnika u društvu, o umjetniku kao čovjeku koji pokušava uhvatiti nedohvatljivo, kako sam Fabre za taj rad kaže. Ili kako je još Protagora rekao, čovjek sam sebe uzima kao mjeru za sve stvari, o stvarima koje jesu, da jesu, i o stvarima koje nisu, da nisu. Ima li izlaza iz ovog antropocentričnog shvaćanja svijeta, i na kraju krajeva, treba li ga biti? Odgovor se možda nalazi u mašti, u bespućima umjetničke kreacije.

Ono što je još dodatno zanimljivo u ovoj skulpturi je činjenica da izmodeliran čovjek na prvi pogled podsjeća na samog Fabrea, ali je model za skulpturu bio Fabreov brat, Emiel Fabre, koji je umro u ranoj dobi. Jan i Emiel bili su fizički vrlo slični, a vertikalna orijentacija tijela u skulpturi, nasuprot horizontali metra koji čovjek drži u ruci, stvaraju sadržajnu napetost između horizontalnog tjelesnog i vertikalnog duhovnog u svakom od nas. Ta krhka ravnoteža skulpture reflektira tu izvrsnost kojoj ljudski rod teži, tu potrebu da čovjek sam bude mjera po kojoj se sve druge stvari ravnaju i prema kojoj se određuju, o ljudskom pokušaju da osvoji visine dokaz čemu su i umjetnost i neboderi – zgrade koje zadiru u nebo bivajući sve više i sve više, i sve jasnije ocrtavaju ljudsku potrebu za dostizanjem nebeskoga u konkretnom i figurativnom smislu.



Slika 5. Pieta-Jan Fabre

2.3. Instalacije



Slika 6. Instalacija-Od stopala do mozga

Fabreove instalacije logičan su slijed njegovog kiparskog i likovnog stvaralaštva. Na granici između skulpture i performansa, njegove instalacije, kao i umjetničke instalacije generalno, nude mogućnost ljudskom tijelu da se pozicionira unutar prostora/objekta što ga je umjetnik zamislio, oni predstavljaju umjetne krajolike.

Prizor na slici jedna je od takvih instalacija u kojem Fabre proizvodi od umjetnih materijala nešto nalik ljudskoj glavi, točnije otkrivenu glavu diva, na kojoj umjetnik stoji asociirajući na stanovnika Liliputa, i tražeći svoj put kroz mozak. Na metaforičkoj razini to možemo shvatiti kao ljudsko nastojanje da odgonetne nepoznate predjele mozga, što znanstvenicima još nije do kraja uspjelo. Isto kao što seksualna energija potiče umjetnika na stvaralaštvo, mjesto gdje se događa ta akcija ustvari je mozak i zato Fabre mozak smatra najseksipilnijim dijelom ljudskog tijela.



Slika 7. Instalacija-De Globe

2.4. Slikarstvo

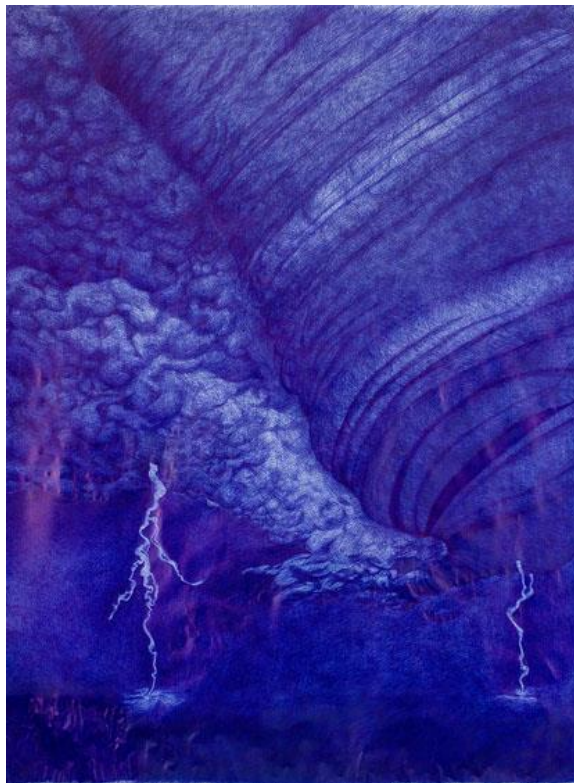
Kao inspiraciju svom slikarskom radu, Fabre navodi flamanske slikare. Gledajući iz pozicije oblikovatelja svjetla, to me ne čudi s obzirom da su oni posebnu pažnju obraćali na vidljive izvore svjetla u svojim radovima. U intervjuu koji sam s Fabreom vodio, a koji je priložen u 4. poglavlju, Fabre govori kako su flamanski slikari pravi dramatičari svjetla, govori kako su gotovo hollywoodski pristupali oslikavanju vidljivog izvora svjetla, te da ta svjetla dolaze iz različitih smjerova, baš kao što je slučaj u kazališnoj rasvjeti.

Seriya radova koju ću u ovom odlomku posebno izvojiti su veliki mozaici od ljuskica kukaca. Seriya nazvana *U spomen na Hieronymusa Boscha u Kongu* dovodi u vezu Boschove prizore pune monstruoznih terora i kolonijalnu povijest belgijske kolonije Kongo. Ova seriya proučava okrutnu stranu belgijske kolonijalne povijesti, koju Fabre smatra apsurdnom. Boschove fantastične figure Fabre je nadopunio s logotipima belgijskog oružja, belgijske čokolade, sapuna i nacionalne željeznice. Svjetlucavo krilo

kukca dovedeno je u sraz s mučnim temama te se postigao dojam misterije i nadnaravnosti.



Slika 8. U spomen na Hieronymusa Boscha u Kongu



Slika 9. Berlin/Tornados-Bic Art

2.5. Kazalište

Od svih medija Fabreova izričaja, kazalište je ono koje ga najviše okupira. Cijeli opus rada i djelovanja sadržano je u kazalištu, tj. kao vizualni umjetnik, instalacije, slike, skulpture, sve je sadržano na sceni, kroz kazalište Fabre pokušava oživjeti sve ono što njegov umjetnički um percipira i doživljava.

S obzirom da Fabre djeluje i stvara u doba kada, uz klasično i institucijalno, egzistira i postdramsko kazalište, ne čudi što on, svjesno ili nesvjesno, namjerno ili jednostavno uronjem u kolektivan duh vremena u kojem djeluje, kreira kazalište u kojemu definitivno možemo prepoznati gotovo sve postulate postdramskog.

Fabre polazi od neke ideje i onda je ne vodi kroz narativno u kojem je moguće slijediti samo jednu priču, koje je moguće interpretirati na samo jedan način. Fabre se izražava slikama, pokretom, glazbom i, naravno, svjetlom. Sve je jednako važno, ništa od ovih elemenata nije samo pratnja glavnoj radnji, sve je radnja i sve je jednako važno, ili jednako nevažno jer je, iako naravno postoji tema koja umjetnika zaokuplja, konačna interpretacija ostavljena svakom gledatelju ponaosob.

Fabre se poigrava s velikim temama, temama koje se tiču čovjeka, njegova života i, još češće, smrti, temama koje ne okupiraju samo njegovu zapadnjačku kulturu, već sve kulture i čovječanstvo uopće. Zato njegove predstave progovaraju svima razumljivim slikovnim jezikom, jezikom simbola. Iako su često to kršćanski simboli koje vezujemo uz zapadnjačku kulturu, oni služe samo kao polazna točka i dalje se mogu interpretirati na mnogo načina, odnosno svaki je gledatelj pozvan da ih doživi na svoj način.

Jezik slike, jezik tijela i pokreta, zna biti problem u recepciji zapadnog gledatelja koji je navikao da mu se riječ izgovori, misao prenese verbalno i s razumljivim tijekom radnje. Fabre zanima sasvim osobna ekspresija, ekspresija bez poveznice koju možemo lako slijediti, slike koje se same od sebe rađaju kao emocionalna reakcija, nedosljedne, iracionalne, prenaplašene i provokativne.



Slika10. Predstava Prometheus



Slika11. Predstava Mount Olympus



Slika12. Predstava Etant donnees

3. Poglavlje

Studija slučaja: Rad na predstavi *Requiem for a Metamorphosis*

3.1. Metodologija rada

Prije svega nekoliko riječi o istraživačkoj metodi kojom se koristim u ovom radu. Engleski *case study*, u nas prevedeno kao studij slučaja, istraživački je princip koji se pojavljuje krajem 19. i početkom 20. stoljeća napose u antropološkim istraživanjima u kojima su istraživači proučavali rana plemena ili nacionalne manjine tako da bi se uklopili u njihovu svakodnevicu. Kvalitativni pristup proučava fenomene u njihovu prirodnom okruženju, nastojeći im dati smisao i protumačiti ih sukladno značenju koje im pridaju ljudi, a temelji se na osobnim iskustvima, životnim pričama, pojedinačnim ili skupnim intervjuima, opažanjima, analizi dokumenata i drugih izvora koji opisuju svakodnevne ili izuzetne trenutke važne za život pojedinca.

Kvalitativna studija slučaja nastoji na holistički način pristupiti svim aspektima nekog slučaja.

Upravo je takav moj pristup u ovom poglavlju u kojem ću opisati procese rada u nastajanju predstave *Requiem for a Metamorphosis*.

3.2. O nastanku predstave

Kao što i riječ *Requiem* u naslovu upućuje, glavna okosnica predstave je smrt i lamentiranje za izgubljenom osobom. U ovom slučaju Fabre radi misu za mrtve na kazališnim daskama u spomen na svoje pokojne roditelje. Njegov *Requiem* samo je jedan u nizu brojnih rekvijema iz područja umjetnosti. Mnogi su umjetnici, a posebno kompozitori obrađivali tu temu. Brojne su glazbene teme inspirirane smrću, a najpoznatija je *Dies Irae*.¹⁰

¹⁰u prijevodu: Strašni sud

Kao i mnogi ostali, i Fabreov je *Requiem* sastavljen od 8 stavaka: Introitus, Kyrie, Sequentia, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei i Lux aeterna.

Svaki od tih osam dijelova ima drugačiju atmosferu. Refleksije na mrtvaca uvijek su prisutne na drugačiji načina: od monstruoznog tijela u trenutku kada ga smrt preuzima (2. scena), do kozmetičkog uljepšavanja tijela za mrtvačnicu (4. scena), zatim recikliranje tijela u prirodnom lancu (8. scena).

Prisutno je i zrcalo, i njega treba uzeti doslovno: u oktagonolnoj strukturi svog *Requiem*a, Fabre u prvoj sceni surealnim pjesmama slavi smrt, onda u bloku od 4 scene pratimo metamorfozu od larve do leptira, a sve uz grčke i latinske glazbene motive koji zvuče kao da ih izvodi zbor....

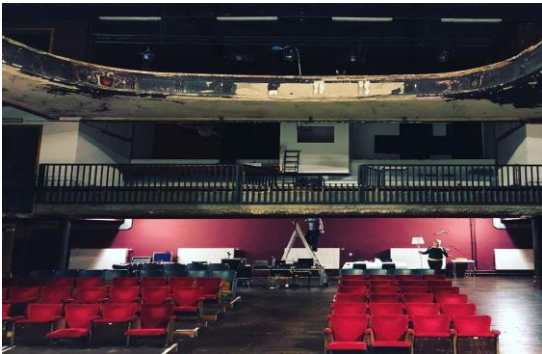
Ideja za predstavu nastaje 2007. godine kada Salzburški festival od umjetnika Jana Fabrea naručuje predstavu *Requiem for a Metamorphosis*.

U okupljanju autorskog i izvođačkog tima Fabre je tražio partnere, pa je tako upit za suradnju poslao i Zagrebačkom kazalištu mladih, u kojem sam ja zaposlen, te također Slovenskom mladinskom teatru i Beogradskom narodnom pozorištu.

Zahvaljujući tadašnjoj ravnateljici Dubravki Vrgoč koja je bila u kontaktu s umjetnikom u vezi režije predstave još neodređenog naslova na pozornici ZKM-a, održana je audicija za izvođače, pri čemu su angažirani glumci Katarina Bistrović Darvaš, Frano Mašković i Marinko Leš. Kako se znalo da će produkcija predstave *Requiem* biti velikih razmjera u tehničkom smislu riječi, tražili su se ljudi za tehničku podršku, pri čemu sam ja dobio priliku da budem dio ekipe. Samim time moja znatiželja da radim na velikoj produkciji bila je zadovoljena, kao i ideja da rad s tako velikim umjetnikom i rad na tako velikoj predstavi može pridonijeti mom iskustvu rada u kazalištu kao i u radu na polju oblikovanja svjetla, kako u tehničkom tako i u vizualom smislu.

U predstavi je sudjelovalo 15 plesača, 5 glazbenika i 6 gumaca iz raznih krajeva svijeta. Iz same postave možemo uvidjeti da je predstava bazirana više na fizičkom pokretu nego na izgovorenoj riječi i koherentnoj radnji.

Pet mjeseci prije premijere u Salzburgu, koja je najavljena za 26. 8. 2007., svi ljudi koji su bili odabrani za rad na predstavi došli su u Fabreov rodni grad Antwerpen, gdje redatelj ima kazališnu kuću "Troubleyn", nazvanu po prezimenu Fabreove pokojne majke. Svakodnevno su se tamo održavale probe, određivale uloge, razvijali vizuali, koreografije, scenografija i kostimografija.



Slika 13. Kazalište Troubleyn



Slika 14. Kazalište Troubleyn

Kako u samom početku, pri raspodjeli uloga i glumačko- plesnih proba, nije bilo tehničkih potreba, tehničare je dopalo osposobljavanje medicinskih kostura prirodne veličine, koji će služiti u jednom od činova, konkretno, ples sa smrću, da se glumci i plesači, noseći ih na leđima u njima mogu kretati, tj. plesati.



Slika 15. Predsta Requiem for a Metamorphosis

Nakon mjesec dana intenzivnih proba i određenih glumačko plesnih uloga, mijenja se lokacija, Fabre je dobio na korištenje sportsku dvoranu srednje škole u Antwerpenu, da bi se predstava mogla raditi u realnim dimenzijama prostora, s obzirom na dimenzije dvorane za najavljenju premijeru u Salzburgu.



Slika 16. Sportska dvorana



Slika 17. Sportska dvorana

Kroz nastavak glumačko plesnih proba, svaki tjedan u dvoranu je stizalo 38000 cvijeća raznih vrsta, gdje su svi sudjelovali u postavljanju cvijeća na pod, da bi se izvođači mogli adaptirati na izvođenje svojih uloga. Moram spomenuti da se cvijeće postavljalo na plesni pod, koji je po sebi plastificiranog materijala, pri čemu je kretanje bilo otežano, tj. pod se sklizao kada bi iz stabljika cvijeća iscurila voda. To je stvaralo dosta problema u izvođačkom smislu riječi, osobito za plesače.

Ostavlja se dojam da je Fabre htio pristupiti sceni na taj način, tj. odati joj određenu dozu poštovanja, gdje se svaki korak računa i bitan je, pošto radi svoj *Requiem* na kazališnim daskama.

Mjesec dana su se u školskoj dvorani održavale intenzivne probe, koje su trajale i po 12 sati, a nekada i duže da bi se došlo do željenih rezultata u smislu određene scene. Ono što se moglo primijetiti je to da Fabre ide do krajnjih ljudskih granica, kako fizičkih tako i psihičkih da bi od glumca-plesača dobio ono najbolje što je kao redatelj zamislio, naravno, slušajući potrebe i fizička stanja svojih izvođača. Na raspolaganju su bili i fizioterapeuti.

Stefan Hermans ističe:

„Kod Fabrea na prvom mjestu postoji velika doza velikodušnosti. Ima i onih, a ne vide cijelu sliku i proces stvaranja, koji misle da Fabre muči svoje glumce, što nije istina. Mogu reći da je Fabre jedna od velikodušnijih osoba koje sam upoznao u svom životu. Uvijek je tu za svoje izvođače, potiče ih, brine se o njima, ali isto tako traži puno, kako od sebe tako i od njih.”¹¹

Što se tiče rasvjete u srednjoj školi, nije bilo tehničkih mogućnosti za osvjetljavanje pozornice, nego su se probe održavale pod postojećim svjetlom samog prostora. Jedino je bilo moguće staviti nekoliko halogenih lampi s poda, jer je redatelj htio vidjeti kako izgleda podno svjetlo, s obzirom na cvijeće i izvođače. Cijelo vrijeme proba, oblikovatelj svjetla Harry Colle bio je prisutan, i zajedno s Fabreom raspravljao o mogućim svjetlosnim slikama koje će se graditi u Salzburgu za premijeru. Iz ovog se može zaključiti da je priprema za vizualni identitet predstave u smislu oblikovanja svjetla ključna, i da sam dizajner i redatelj moraju imati spremna određena svjetlosna rješenja kada dođe red na njih.

3.3. Premijera Salzburg festival

Predstava je bila spremna u glumačko-plesnom smislu riječi, došlo je vrijeme za postav scenografije, tona i rasvjete. Premijera je najavljena 25. 8.2007god. u poznatoj salzburškoj dvorani Felsenreitschule, za što se dobilo vrijeme od 15 dana prije premijere da se predstava u tehničkom smislu riječi postavi na scenu.

Dvorana u kojoj će biti izvedena premijera specifičan je arhitektonski primjerak. Zgrada je sagrađena u 17. stoljeću i služila je kao konjušnica i škola jahanja, a publika je sjedila u arkadama u kojima su na tri kata izgrađeni balkoni. Danas dvorana služi za izvedbene umjetnosti, najviše koncerte klasične glazbe i opere, a publika više ne sjedi u balkonima arkada, već je cijeli taj dio sada postao horizont pozornice. Današnje

¹¹ Vlastiti prijevod. Prema: <https://www.youtube.com/watch?v=LN-AaUaXmns&list=PLOfQsNizvJJUU-s0hjKIJbt-4d7GwUvOs&index=18>. Pristupljeno 14. 9. 2020.

dimenzije pozornice iznose po širini 30 metara, po dubini 13 metara, a broj sjedećih mjesta u dvorani je 1412.



Slika 18. Felsenreitschule, Salzburg.



Slika 19. Felsenreitschule, Salzburg.

3.3.1. Postavljanje rasvjetnih tijela

Došavši na mjesto premijere, prvo su se namještali scenografski elementi. Cvijeće, koje pokriva cijelu pozonicu, doći će kasnije zbog toga što se radilo o živom, svježe ubranom cvijeću.

Tako pripremljen prostor bio je spreman za postavljanje rasvjete.

Za postav svih navedenih vrsta rasvjetnih tijela koristili smo aluminijske konstrukcije koje su se montirale za tu priliku jer dvorana zbog mogućnosti pomicanja krova nema statičnih konstrukcija iznad scene. Prednja konstrukcija smještena iznad gledališta, u tom je prostoru fiksna, a služi za postav prednjeg, tj. frontalnog svjetla. Rasvjetna tijela koja su služila za dobivanje stražnjeg svjetla, kontra svjetla, bili su montirana na konstrukciju na zadnjem dijelu pozornice. Osim toga, svi desni bočni parovi montirali su se na desnu poprečnu konstrukciju. Iako klasični svjetlosni postav podrazumijeva još koju konstrukciju između prednjeg i zadnjeg svjetla zbog raznih svjetlosnih rješenja, ovdje tome nije bio slučaj, jer je dvorana specifičnog arhitektonskog karaktera, tj. ne postoji fiksni strop, već se strop može otvoriti, a ova predstava je koristila upravo tu pogodnost. Neka rasvjetna tijela postavljena su na podu, a zbog ugođaja osvijetljeni su i balkoni arkada.

Postavljanje rasvjetnih tijela trajalo je tri dana, nakon čega je krenulo usmjeravanje svjetla. U postavi je sudjelovalo osam kućnih tehničara zajedno s nama četvero koji smo bili uključeni u cijeli projekt od početka proba.

Prva izvedbena proba sa svjetlima ukazala je redatelju i pomoćnom dizajneru na neke nedostatke koje je bilo potrebno ispraviti nakon čega su se radile korekcije.

U normalnom i uobičajenom procesu, nakon ovog dijela posla, slijedilo bi upisivanje rasvjetnih brojeva, ali ono što je specifično za rad Jana Fabrea je to da svoje predstave vodi sam, ali ne tako da su oni programirani u memoriju rasvjetnog pulta koji se klikom gumba pale po redu za svaku scenu, već s tzv. submasterima, gdje se mogu snimiti određene slike za određene situacije ili određene grupe rasvjetnih tijela onako kako to redatelj želi, a sama izmjena tih slika izvodi se manualno. Time redatelj, u ovom slučaju i dizajner svjetla, „diše s predstavom“.

Iako je vrlo neuobičajen i nije čest među redateljima, ovaj postupak ne iznenađuje u postdramskom smislu, jer su promjene moguće uvijek, nenadano, i svi aspekti predstave trebaju biti spremni na reagiranje u trenutačnim okolostima, od izvođača na sceni, glazbenika, pa tako i svjetla.

3.3.2. Dan premijere

Premijera predstave, a u ovom slučaju i praiizvedba, ono je čemu smo težili kroz cijeli proces rada, pa ju tako dočekujemo s određenom količinom pozitivnog uzbuđenja, ali i dozom anksioznosti. Naravno, sve je spremno, na generalnoj probi i isprobano, ali uvijek se nešto nenadano može desiti. Budući da smo predstavu stvarali od samih početaka, sudjelovali na probama i bili sa svim aspektima izvedbe u tijeku, bili smo spremni djelovati i riješiti problem ukoliko bi se neki problem pojavio.

Svi smo bili uzbuđeni jer je predstava na neki način živo biće, ona se dešava ovdje i sada, ne može se u potpunosti nikako ponoviti ista predstava svaku večer. Predstavu izvode živi glumci pred živom publikom, ne može se, kao na primjer u mediju filma, vratiti snimljeni kadar.

Važno je još jednom naglasiti da se ovdje radilo o izvedbi koja koristi otvoreni strop iznad pozornice, tako da smo s početkom same izvedbe trebali čekati noć.

Koncentracija je bila na vrhuncu, materijal pripremljen, sve je bilo spremno.

Premijera je prošla dobro, na obostrano zadovoljstvo izvođača i publike, i svih uključenih u rad predstave. Naravno, svima nam je laknulo jer je cijeli proces trajao više mjeseci.

3.3.3. Opis rasvjetnih slika po činovima predstave Requiem

U ovom poglavlju opisat ću rasvjetna rješenja koja je Fabre koristio za predstavu po činovima. Isto tako napraviti ću kratki opis rasvjetnih tijela koja su se koristila za određene svjetlosne slike da se dobije bolji uvid zašto je određena svjetlosna slika takva kakva je.

Ulaz publike

Prostor arkada stalni je horizont salzburške pozornice, koju je Fabre i dramaturški iskoristio. Cijela predstava započinje već pri ulasku publike jer jedan glumac pali svijeće na balkonima arkada pri ulasku publike. Samim time redatelj želi uvesti publiku u nešto

sakralno, tj. u svoju misu za mrtve. Ovdje je električno svjetlo upotpunjeno prirodnim plamenom vatre. Taj moment u Fabreovom radu direktno korespondira s antičkim kazalištem gdje je živa vatra bila jedino moguće sredstvo osvjetljavanja. Time se pojačava ugođaj sakralne svečanosti.

INTROITUS (Uvod)



Slika 20. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Glasnim udarom činele, a možemo ga poistovijetiti sa zvoncem prilikom ulaska svećenika za oltar, počinje prvi čin Rekvijema: Uvod, pri čemu jedan od glumaca izgovara riječi na latinsko jeziku: „ Requiem aeternam, dona est Domine.“, što je u hrvatskom prijevodu: Pokoj vječni daruj im Gospodine.¹² Možemo primijetiti da Fabre u uvodu scenu nije otkrio u potpunosti, već ju je lagano osvijetlio lijevim bočnim svjetlima dajući samo njene obrise. Bočno svjetlo donosi nestabilnost, napetost i sukob, osobito ako je praćeno višim kontrastima.¹³ Akcent je stavljen na glumca, koji se samim time izdvojio iz scene, a bio je osvijetljen profil spotom¹⁴, to je reflektor koji se odlikuje dobrom mogućnošću kontrole, a u ovom slučaju služio kao pratnja, drugim riječima, tehničar svjetla koji je smješten na određenu poziciju, fizički s profil spotom, svjetlosnim

¹²Fabre, Jan (2007). *Requiem fur eine Metamorphose*, SALZBURG FESTPIELE, str. 81.

¹³Popović, Boris (2018). *Oblikovanje svjetla za televiziju i film*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, str. 71.

¹⁴Walters, Graham (2001). *Stage lighting step by step*. London, Betterway Books, str. 56.

snopom, prati glumca koji se kreće po sceni. Za bočno svjetlo korišten je HMI¹⁵ reflektor, za kojeg se još može čuti naziv *kralj aparata umjetne rasvjete*, a u ovoj predstavi Fabre ih često upotrebljava zato što daju danje bijelo svjetlo od 5600 kelvina¹⁶, koje se redatelju očigledno sviđa. Karakteristika HMI reflektora je ta da svjetlo postiže punu snagu do 4 min. nakon paljenja, a kada se žarulja ugasi, ne može se ponovno upaliti sve dok se ne ohladi.



Slika 21. Glumac osvjetljen HMI reflektorom s desne bočne strane



Slika 22. Predstava Requiem for a Metamorphosis

¹⁵Hydrargyrum medium-arc iodide lamp. Metal halidna žarulja proizvođača tvrtke Osram. Prema: https://en.wikipedia.org/wiki/Hydrargyrum_medium-arc_iodide_lamp. Pristupljeno 9. 9. 2020.

¹⁶Kelvinova skala je temperaturna skala koja svoje ishodište ima na $-273,16\text{ }^{\circ}\text{C}$, što predstavlja najnižu moguću temperaturu ili apsolutnu ničticu. Prema: Tanhofer, Nikola (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Novi Liber, str. 110.

Slika 22. pokazuje nam svjetlosnu sliku osvijetljenu bijelim svjetlom, iz prednjeg smjera, u odnosu na publiku, u kazališnom žargonu, fronta, i s lijevog i desnog boka, tj. generalnim svjetlom,¹⁷ pri čemu se otkriva scena i svi elementi prisutni na njoj. Bijelo svjetlo daju užareni izvori poput sunca, vatre, usijanog metala, žarne niti žarulje.¹⁸ U ovom slučaju, užareni izvor bio je fresnel¹⁹ reflektor, koji je jedan od glavnih rasvjetnih tijela u kazalištu, a odlikuje se tvrdim svjetlom, ravnomjernim snopom mekog ruba i dobrom mogućnošću kontrole.²⁰ Dominira ovdje cvijeće jer ga ima u velikim količinama, tj. poslagano je po cijeloj sceni, a same boje cvijeća daju određenu dinamiku u kolorističkom smislu.

Ovakim načinom osvijetljavanja pozornice ne postiže se dramaturška dinamika svjetlosne slike zato što sjene nisu prisutne. Zanimljivo je spomenuti, kada se scena osvijetljava bijelim svjetlom, da prirodne boje predmeta dolaze do izražaja, u ovom slučaju to su boje cvijeća, a razlog viđenja određene boje pod bijelim svjetlom je taj što npr. crvena boja apsorbira sve druge boje, a crvenu reflektira. Koje boje će se reflektirati, a koje apsorbirati, ovisi o strukturi materijala samog predmeta koji se osvijetljava.

Možemo zaključiti da, ako imamo kolorističke predmete na sceni, ne treba ih dodatno bojati određenom bojom rasvjetnog tijela jer nećemo vidjeti prirodnu boju određenog predmeta, naravno, to je osobni izbor oblikovatelja svjetla, kakvu estetiku želi dobiti određenom svjetlosnom slikom.

¹⁷Šesnić, Deni. Estetske karakteristike svjetla. Prema: <https://www.sesnic.com/download/06-estetske-karakteristike-svjetla.ppt.pdf>. Pristupljeno 09. 09. 2020.

¹⁸Popović, Boris (2018). *Oblikovanje svjetla za televiziju i film*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, str. 97.

¹⁹ Prema: https://hr.wikipedia.org/wiki/Augustin_Jean_Fresnel. Pristupljeno 11. 9. 2020.

²⁰Popović, Boris. Svjetlo u TV studiju. Primjenjena rasvjeta. Prema: <http://pommet.edu.hr/tvrasvjeta/oldweb/htms-tehnika/reflektori.htm>. Pristupljeno 11. 9. 2020.

KYRIE (Slava)



Slika 23. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Nakon otkrivanja scene generalnim svjetlom, prelazi se u akcentiranje glumaca s profil spotom, što nam pokazuje slika 23. Akcentiranjem usmjeravamo pažnju publike na određenu radnju, a što je bilo najava za sljedeću dramaturšku situaciju u predstavi, kao i drugu svjetlosnu situaciju. Profil spot je ovdje služio kao pratnja pošto su se glumci na sceni konstantno kretali. Iz priložene slike možemo vidjeti tri pratnje kako prate glumce. Također se može razaznati podno svjetlo koje je malim intenzitetom²¹ osvijetlilo cvijeće na podu, za što su korištene RGB²² fluorescentne²³ podne rampe, a nije otkrilo sadržaj scene kao na primjeru slike br 22. U arkadama gdje gori prirodno svjetlo svijeće, montirane su na pod navedene RGB fluorescentne podne rampe, koje samom prostoru daju određenu dubinu i čine ga vizualno zanimljivijim.

²¹Odnosi se na jakost osvijetljenja, tj. količinu svjetlosne energije koja pada na određenu površinu, mjerna jedinica je lux.

²²RGB je engleska kratica za, Red-crvena, Green-zelena, Blue-plava. "To su boje koje se ne bi mogle dobiti međusobnim miješanjem drugih boja. Zato te boje nazivamo osnovnim ili primarnim bojama". Prema: Tanhofer, Nikola (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Novi Liber, str. 34.

²³Fluorescentna rasvjeta je lagana i efikasna, troši malo struje, ne grije, i daje odličnu mekoću svjetla. Popović, Boris. Svjetlo u TV studiju. Primjenjena rasvjeta. Prema: <http://pommet.edu.hr/tvrasvjeta/oldweb/htms-tehnika/obasjavaci.htm>. Pristupljeno 12. 9. 2020.

Svjetlosna slika, bez osvjetljavanja unutrašnjosti arkada u pozadini, izgledala bi plošno i ne bi se dobilo na dimenzionalnosti prostora.

Ovo se čini zanimljivo svjetlosno rješenje, jer arkade su sastavni dio prostora, tj. scene, i kao takve možemo ih gledati kao dio scenografije koje svjetlosnu sliku mogu učini sadržajnijom, dinamičnijom i ljepšom.



Slika 24. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Slika 24. drugačijeg je kolorističkog karaktera. Upotrijebljena je plava boja s poda, pri čemu su arkade dobile drugi vizualni identitet. Iz fronte su glumci koji leže na stolovima akcentirani automatskim reflektorom.²⁴ Automatski reflektori su tehnološki razvoj doživjeli najviše zbog koncertne rasvjete, gdje su svjetlosni efekti imali primarnu ulogu stvaranja ugođaja, no i u kazalištu su našli svoju ulogu zbog širokog spektra mogućnosti.

Da se za akcentiranje glumaca koji leže na krevetu koristio fresnel reflektor, bio bi potreban filter, u kazališnom svijetu najviše su zastupljeni koloristički filteri ili efekt filteri koji bijelo svjetlo pretvaraju u svjetlo samo jedne boje, tj. monokromatsko, i

²⁴ Automatski reflektori su proizvod informatičke ere. Usmeravanje, sužavanje i širenje snopa, bojenje i sve ostale radnje koje je kod klasičnih reflektora potrebno obavljati ručno automatski reflektori obavljaju preko DMX 512 ili sličnih protokola. Popović, Boris. Svjetlo u TV studiju. Primjenjena rasvjeta. Prema: <http://pomet.edu.hr/tvrasvjeta/oldweb/htms-tehnika/scaneri.htm>. Pristupjeno 12. 9. 2020.

konverzijski filteri koji mijenjaju temperaturu boje²⁵ bijelog svjetla, u ovom slučaju možemo govoriti o konverzijskom filteru, koji se čini da je filter Lee 201²⁶ poznatog proizvođača filtera, a specifičnost mu je da pretvara toplu boju svjetla od 3200 kelvina u hladniju boju od 5600 kelvina. Pošto se radi o automatskom reflektoru, da bi se dobila ovaka boja, miješale su se boje koje može biti aditivno ili suptraktivno,²⁷ a ovisi o vrsti automatskog reflektora, da bi se došlo do željene boje. Također možemo vidjeti dva glumca koja su osvijetljena profil spotom, pri čemu se uočava razlika u temperaturi boje glumca osvijetljenog rasvjetnim tijelom sa žarnom niti, i glumca osvijetljenog automatskim rasvjetnim tijelom. Konkretno riječ je o automatskom reflektoru VariLite 1000,²⁸ danas već starijeg datuma i tehničkih karakteristika, koji koristi tungsten halogenu²⁹ žarulju, a za miješanje boja tzv. CMY³⁰ miješanje boja, što je standardizirano miješanje boja i kod automatskih reflektora novijeg datuma.

U ovoj dramaturškoj situaciji predstave, cilj je bio postići hladnu i nelagodnu atmosferu, pošto se radi o mrtvačnici, gdje gola tijela mrtvaca položena na krevete čekaju autopsiju, što se dobilo hladnom bojom akcentiranom na glumce.

²⁵ Uobičajno je plavkasto svjetlo, koje ima višu temperaturu boje, nazvati hladnim, a žućkasto svjetlo, koje ima nižu temperaturu boje, toplim. Prema: Popović, Boris (2018). *Oblikovanje svjetla za televiziju i film*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, str. 98.

²⁶ Prema: <https://www.leefilters.com/lighting/colour-details.html#201&filter=cf&sort=number>.
Pristupljeno 11. 09. 2020.

²⁷ Tanhofer, Nikola (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Novi Liber, str. 34.

²⁸ Prema: http://www.b-lighting.be/uploads/manuals/VariLite_VL1000.pdf.
Pristupljeno 14. 9. 2020.

²⁹ Balon je ispunjen smjesom halogenih plinova koji sprječavaju taloženje čestica tungsten na stijenke balona. Zahvaljujući tome ove žarulje imaju jednaku temperature boje i intezitet svjetla tokom čitavog vijeka trajanja. Popović, Boris. Svjetlo u TV studiju. Primjenjena rasvjeta. Prema: <http://pommet.edu.hr/tvrasvjeta/oldweb/htms-tehnika/izvori.htm>.
Pristupljeno 14. 9. 2020.

³⁰ CMY je engleska kratica za, Cyan-cijan, Magenta-magenta, Yellow-žuta. Te se boje svjetla, (žuta, magenta i cijan), nastale kao prvi rezultat miješanja aditivnih primara, nazivaju suptraktivnim primarima. Prema: Tanhofer, Nikola (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Novi Liber, str. 35.

SEQUENTIA (Sljedeće)



Slika 25. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Do sada sam za primjere rasvjetnih rješenja u predstavi koristio široke kadrove kako bismo imali bolji uvid o tome što se događa na sceni. Za sliku broj 25. odlučio sam se za krupni kadar, a razlog tome je da se bolje percipira uloga svjetla, koja je ovdje minimalistička, tj. nije korišten veliki broj rasvjetnih tijela, a opet je izrazito važna i dominantna. Slobodno govoreći, nekada manje zna biti više, ako se upotrijebi na pravi način i u pravo vrijeme. Iz priložene slike možemo vidjeti upotrebu PAR³¹ aparata samo s lijevog boka, pri čemu su se dobili obrisi glumaca i stvorila se atmosfera mističnosti i napetosti. Također možemo uočiti upotrebu stražnjeg svjetla, tj. kontre, koja je manjim intenzitetom osvijetlila cvijeće na podu i samim time stvorila prostornost i dinamiku svjetlosne slike. Lica glumaca nisu osvijetljena, očigledno redatelj izrazi lica nisu bili bitni, nego čin same radnje, a taj je ispraćaj pokojnika na mjesto posljednjeg počinka.

Ulogu svjetla u ovom činu možemo gledati kao jednu od glavnih nositelja dramaturgije radnje, pošto u istom nema teksta, već je naglasak stavljen na atmosferu.

³¹Kratica PAR znači *parabolic aluminized reflector*. Žarulja, parabolično ogledalo i leća zataljeni su u zajedničkom staklenom balonu. Rezultat je najefikasnije rasvjetno tijelo u scenskoj rasvjeti, jer praktički nema gubitka svjetla. Popović, Boris. Svjetlo u TV studiju. Primjenjena rasvjeta. Prema: <http://pommet.edu.hr/tvrasvjeta/oldweb/htms-tehnika/reflektori.htm>. Pristupljeno 14. 9. 2020.

SANCTUS (Svet)



Slika 26. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Svjetlosna slika prati radnju samog čina, a koji je sadržan u uvodnoj rečenici teksta: *Memento mori*,³² u hrvatskom prijevodu *sjeti se da si smrtan*. Scena se čisti od cvijeća, a simboličkog je značenja - kada umremo, ništa ne možemo ponijeti sa sobom. U ovom slučaju automatski reflektori korišteni su kao generalno svjetlo, tj. intencija je bila pokriti cijelu scenu hladnom bojom, za razliku od slike 24. gdje su automatski reflektori zbog svojih mogućnosti bili programirani za postavljanje na određene pozicije, pri čemu se upotrijebio uži svjetlosni snop, jer isti imaju automatsku mogućnost širenja i sužavanja svjetlosnog snopa, a da se to ne radi fizički, već nam to omogućuje DMX512.³³ Glumci koji govore tekst akcentirani su isto automatskim reflektorom užeg svjetlosnog snopa. Moram spomenuti da se kod širenja reflektora bilo koje vrste koji imaju mogućnost kontrole, gubi na jačini svjetlosnog snopa jer je veća površina koju treba osvijetliti pri čemu će se jakost osvijetljenja smanjiti. Možemo vidjeti automatske reflektore istog intenziteta, koji su rašireni i čine se slabijeg intenziteta, za razliku od suženih automatskih reflektora koji se čine jačeg intenziteta. I ovdje se uočava razlika u

³²Fabre, Jan (2007). *Requiem fur eine Metamorphose*, SALZBURG FESTPIELE, str. 108.

³³DMX512 (Digital Multiplex). Digitalni protokol namijenjen za kontrolu rasvjetnih tijela. Prema: <https://en.wikipedia.org/wiki/DMX512>. Pristupljeno 14. 9. 2020.

temperaturi boje kod automatskih reflektora i reflektora sa žarnom niti, koji s lijeve i desne bočne strane osvjetljavaju stolove.

Veliku dinamiku ove svjetlosne slike čine arkade, osvijetljene HMI aparatom smještenim u doljem lijevom kutu, stražnje bočno svjetlo, pri čemu vidimo obrise arkada i njihovu prirodnu teksturu koja nije pravilnog oblika, gdje se može doživjeti duh vremena s obzirom na nastanak njihove izgradnje, a sam smjer svjetla ovdje se pokazuje kao moćan alat za stvaranje ugođaja.

BENEDICTUS (Blagoslovljen)



Slika 27. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Do sada smo vidjeli osvjetljavanje prednjeg dijela arkada, osim u slici 23. gdje su iste osvijetljene zelenom bojom manjeg intenziteta, pri čemu njihova arhitektonska struktura ne dolazi do izražaja. Slika 27. pokazuje nam osvjetljenje unutrašnjeg dijela arkada punog intenziteta plavom bojom, a samim time njihovu strukturu i dominaciju kao dijela prostora i kao scenografski element. Pri samom osvjetljavanju unutrašnjosti arkada nije bilo potrebe za usmjerenim svjetlom, RGB fluorescentne cijevi po kvaliteti svjetla mekane su, difuzne, te nemaju mogućnost kontrole svjetlosnog snopa, pri čemu su ispunile svoju zadaću. Kvaliteta svjetla ovisi o veličini izvora svjetla. Što je izvor svjetla

manji, svjetlo je tvrđe, što je izvor svjetla veći, svjetlo je mekše.³⁴ Kada govorim o boji koja dominira u ovoj svjetlosnoj slici pri osvjetljavanju unutrašnjosti arkada, prva misao koja mi pada na pamet su riječi prof. Tanhofera: „Kada svjetla nema, nema ni boje, jer boja jest svjetlo.“³⁵ U ovoj poetičnoj rečenici sadržane su fizičke zakonitosti svjetla. Svjetlo je elektromagnetski val, a bijelo svjetlo, mjereno u nanometrima³⁶ vidljivo ljudskom oku, je elektromagnetski val valne dužine od približno 400 do 700 nanometara, i to je vidljivi dio spektra u kojem je sadržan sav spektar boja, i svaka boja ima svoju valnu dužinu, npr. zelena je 500 nanometara. Zato možemo potvrditi rečenicu prof. Tanhofera, da bez svjetla nema ni boje. Već spomenute RGB fluorescentne cijevi, prema dosadašnjim svjetlosnim rješenjima upotrebljene su samo za osvjetljavanje primarnim bojama, a to su crvena, zelena i plava.

Iz ovoga možemo zaključiti da Fabre preferira primarne boje. Odgojen na flamanskom slikarstvu koji su ostavili utjecaj na njegov vizualni identitet, a osobito Jan van Eyck kojeg Fabre spominje kao slikara na kojeg se često referira u traženju svojih vizualnih rješenja, čije su slike izrazito koloristički primarne.

³⁴ Popović, Boris. Svjetlo u TV studiju. Primjenjena rasvjeta. Prema: <http://pomet.adu.hr/tvrasvjeta/oldweb/htms-osnove/kvaliteta.htm>. Pristupljeno 14. 9. 2020.

³⁵ Tanhofer, Nikola (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Novi Liber, str. 26.

³⁶ Nanometar je jedinica za dužinu u metričkom sistemu. Po vrijednosti je jednak milijarditom dijelu metra. Prema: <https://bs.wikipedia.org/wiki/Nanometar>. Pristupljeno 14. 9. 2020.

AGNUS DEI (Jaganjac Božji)



Slika 28. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Slika 28. u potpunosti je drugačije atmosfere i vizualnog identiteta, a najviše zbog upotrebe boje, bolje rečeno, odnosa boja. Bojom svjetla moguće je usmjeriti pažnju, razdvojiti planove i stvoriti ugođaj.³⁷ Već na prvi pogled ove rasvjetne slike možemo vidjeti tri zone igre³⁸ na sceni. Prva zona, koja je osvijetljena stražnjim svjetlom, kontrom, gdje se vide obrisi glumaca i dijelovi scenografije. Kada govorimo o stražnjem svjetlu, tj. kontri, bitno je napomenuti da ono može djelovati kao samostalno svjetlo, i izrarazito vizualno efektno svjetlosno rješenje u kojem se objekt odvaja od pozadine i naglašava treća dimenzija, u ovoj rasvjetnoj slici tome nije slučaj, već je dio cjeline rasvjetne slike. Druga zona su glumci osvijetljeni prednjim svjetlom, tj. frontom, pri čemu su korišteni profil spotovi koji su služili za pratnju. Treća zona same su arkade osvijetljene iznutra. Svaki od ovih planova drugačijeg je kolorističkog karaktera. Za prvi plan gdje su za rasvjetna tijela iz kontre korišteni fresnel aparati, upotrebljena je plava boja, u ovom slučaju možemo govoriti o koverzijskom filteru koji korigira temperaturu boje. Drugi plan gdje su glumci akcentirani profil spotom, nisu korišteni filteri, već se intenzitetom svjetla dobila određena temperatura boje. Glumci lijevo i desno osvijetljeni

³⁷Popović, Boris (2018). *Oblikovanje svjetla za televiziju i film*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, str. 103.

³⁸Šesnić, Deni. Osvjetljenje scenskog prostora. Prema: <https://www.sesnic.com/download/05-metode-scenskog-svjetla.ppt.pdf>. Pristupljeno 14. 9. 2020.

su manjim intenzitetom pri čemu svjetlo izgleda toplije, dok je glavni protagonist predstave u sredini osvijetljen jačim intenzitetom pri čemu svjetlo izgleda bjelje. Sva tri glumca osvijetljena su bijelim svjetlom, no zbog intenziteta, promijenile su se valne dužine vidljivog dijela spektra, zbog čega vidimo različite temperature boje bijelog svjetla. Unutrašnjost arkada osvijetljena je primarnom crvenom bojom, što daje kolorističku dinamiku scene u odnosu na plavu boju kontre.

Svaka pojedina boja duguje svoje djelovanje i estetsku vrijednost sebi samoj, ali jednako toliko, ako ne i više, boji kojoj je suprotstavljena.³⁹ U dramaturškom smislu crvena boja poslužila je redatelju kao nagovještaj vatre pakla, gdje se u samom činu radi o Dies Irae, tj. strašnom sudu kroz koji duša mora proći da bi se iskupila. U domeni smo kršćanske ideje u kojoj crvena boja sa sobom nosi najviše simbolike. I kako u Starom Savezu govori prorok Izaija: „I ako su grijesi vaši crveni kao skerlet, postat će bijeli kao vuna.“ (Izaija 1:18) Mogli bismo metaforički reći da krute i nepregledne crvene arkade predstavljaju grijeh, a nebesko plava boja i lik glumca u sredini, nadu u oprost.



Slika 29. Predstava Requiem for a Metamorphosis

³⁹Tanhofer, Nikola (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Novi Liber, str. 38.

LUX AETERNA (Vječno svjetlo)



Slika 30. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Ovdje vidimo upotrebu HMI reflektora u punom njegovu sjaju. Jedino je rasvjetno tijelo koje gori u ovoj slici. Po kvaliteti, tvrdo je, usmjereno i većeg kontrasta, što čini ovu sliku vizualno zanimljivom. Hladna boja HMI reflektora od 5600 kelvina, pri čemu bijeli predmeti dolaze do izražaja, a to su medicinski kosturi prirodne veličine, i u dramaturškom smislu označavaju ples sa smrću. Smjer svjetla naglašen je, a to je desno bočno, gdje ovakav opskurni prizor dobiva na dinamici. Vidljiv je ovdje odnos glumca i svjetla, koji u ovom slučaju glumce kao da priziva k sebi. Ovaj i jedini izvor svjetla u ovoj rasvjetnoj slici predstavlja prelazak na drugi svijet.

Zanimljivo je kako jedna svjetlosna odluka može izgraditi gotovo jedan paralelni svijet na pozornici, svijet koji fizički ne vidimo i bilo bi ga teško scenografski dočarati, ali zbog smjera osvjetljenja, intenziteta, boje i svih drugih značajki svjetla možemo ga doživjeti, i tu je moć oblikovanja svjetla kao takvog.



Slika 31. Predstava Requiem for a Metamorphosis



Slika 32. Predstava Requiem for a Metamorphosis

Slika 32. zadnja svjetlosna slika prije mraka, osvijetljena generalnim svjetlom, više je scenografskog karaktera. Na kraju predstave, kao dodatni efekt, sa stropa padaju serpentine, to su ustvari dugačke šarene konfete koje padaju po površini čitave pozornice i vizualno naglašavaju vertikalnu. Dramaturški, poput suza, Fabre ovdje poručuje da smrt nije kraj, nego da je život konstantna metamorfoza. „Tko god da jesmo, gdje god da jesmo, okruženi smo misterijom smrti. Smrt je majka ljepote, i sama ona potiče naše želje i snove. I po samoj smrti naša su tijela i naše katastrofe ispunjene njome. Smrt je otac metamorfozi.“⁴⁰

⁴⁰ Fabre, Jan (2007.). *Requiem fur eine Metamorphose*, SALZBURG FESTPIELE, str. 135.

3.4. Daljnji život predstave

Održane su i dvije reprize, ali ne u istom prostoru niti gradu, tako da su pred nama bila još dva izazova kako predstavu prilagiti novom prostoru, a da ona ne izgubi ništa od svoje premijerne kvalitete.

Prva repriza odigrana je u njemačkom gradu Bochumu, u starom industrijskom kompleksu preuređenom u multimedijalni prostor s više pozornica, a također i jednom glavnom, velikom pozornicom. Proces rada što se tiče svjetla bio je isti. To je uobičajeni tijek koji iziskuje puno energije, ali kraćeg puta nema. Predstava je u tehničkom smislu riječi preslikana, koliko je to moguće s obzirom da se ipak radi o novom prostoru, koji, za razliku od premijernog, nema otvoreni strop. Ali ipak neke se stvari mogu preslikati, a to je u ovom slučaju činjenica da je bio isti broj i vrsta rasvjetnih tijela koji smo koristili i u Salzburgu.

Treća postaja, ujedno i zadnja, ove turneje bila je Vilnius u Litvi. Ovdje se predstava odigrala u velikoj školskoj sportskoj dvorani. U takvim prostorima potrebno je stvoriti preduvjete, a to znači da se predstava u tehničkom smislu riječi trebala graditi od samih početaka. Scenski radnici trebali su postaviti ulice i horizont, za postav svjetla trebala su se unajmiti ne samo rasvjetna tijela već i konstrukcije za njihovu montažu.

Kada je sve to bilo postavljeno, tek tada su izvođači mogli pristupiti probama, a mi montiranju rasvjete.

Predstava je izvedena samo tri puta, nakon toga se više nije izvodila. Naravno, predstava je i snimljena i zaživjela je na novom mediju, tako da ju je i dalje moguće pogledati na DVD-u u sklopu izdanja Jan Fabre: The Box.

4. Poglavlje

Intervju s umjetnikom Janom Fabreom.

Intervju s umjetnikom Janom Fabreom vodio sam 7. 07.2019. godine u Zračnoj luci Franjo Tuđman, na njegovu odlasku iz Hrvatske u koju je došao kako bi održao radionicu i sudjelovao u razgovoru “Prelaženje granica: redefiniranje okvira performansa u 21. stoljeću” s umjetnikom i performerom Ulayem. Organizator razgovora bio je riječki MMSU, a razgovor je održan 5.07.2019.

Moram istaknuti da je Fabre izuzetno ugodan sugovornik, koji i sam za sebe kaže da može pričati satima. Ipak naše je vrijeme bilo ograničeno i ja sam svoja pitanja strukturirao u tri kategorije.

Prva kategorija biografska su pitanja i činjenice koje su dovele do toga da Fabre postane “mladi umjetnik”, u drugoj kategoriji pitanja su vezana konkretno uz njegov doživljaj umjetnosti scenske rasvjete, a treća kategorija bila su pitanja o njegovu umjetničkom izričaju i estetici općenito. Razgovor je trajao 40 minuta, vodili smo ga na engleskom jeziku i ovo je prevedeni transkript.

KOVAČEVIĆ: Što vas je usmjerilo k umjetnosti, zašto ste izabrali umjetnost, a ne možda nešto drugo?

FABRE: Kad sam bio mlad, imao sam dvije želje. Jedna je bila da postanem poštar, jer je sin mojih kumova bio poštar, i on bi ujutro hodao ulicom i zvonio zvoncem, ljudima bi donosio novosti. Činilo mi se da je to fantastičan posao, hodati ulicom, slobodan... A drugi posao... Kad mi je bio 10 godina, dobio sam od svog oca dvije knjige o kemiji i mikroskop, i izgradili smo mali laboratorij u podrumu kuće mojih roditelja... I u suštini sam oboje i ostvario. I dalje puno eksperimentiram sa sastojcima, a svoja djela nosim po cijelom svijetu, kao što poštar raznosi poštu. Kao dječak volio sam slikati, volio sam i nogomet... Uvijek bih nešto crtao, i po noći... Za ostalo sam bio malo glup. Kada sam navršio 16 godina, otišao sam na akademiju u Antwerpenu... Trebao sam postati umjetnik, jer drugog puta za mene nije bilo....

KOVAČEVIĆ: Negdje sam pročitao da ste odrasli u siromašnoj četvrti, kako vas je to oblikovalo?

FABRE: Da, odrasato sam u siromašnoj četvrti, navečer bismo izlazili, igrali nogomet i bilo je tu uvijek nekih sitnih mangupskih prijestupa. Ali i dan danas imam poštovanje prema ulici. Na ulici sam naučio biti lojalan i štititi svoje prijatelje. Moj otac i majka nisu imali puno novaca, a ja sam išao na akademiju. Trebala mi je kamera, pa sam provalio u trgovinu s kamerama, u trgovinama sam krao stvari koje su mi trebale, krao sam papir, knjige, glazbu. Krao sam ono što mi je trebalo za studij, jer moji roditelji nisu imali, radio sam u restoranima, prao suđe kako bih mogao platiti školarinu. To je bilo nužno za preživljavanje....

KOVAČEVIĆ: Vaš kazališni rad daleko je od konvencionalnog. Rođeni ste u zemlji velikih umjetnika, na primjer Boscha i Rubensa. Gdje crpите inspiraciju?

FABRE: Ono što je bilo vrlo važno u mojoj mladosti je to što su me roditelji često vodili u zoološki vrt. Tamo sam sa svojim ocem crtao. Moj otac je dobro crtao, i životinje i ljude. On me učio promatrati fizionomiju i pokret stvari. On me odveo i u Rubensovu kuću, pa sam tako vrlo rano otkrio Rubensovo slikarstvo, morao sam kopirati njegove slike. Moj je otac bio komunist, iz siromašne obitelji, a moja majka bila je iz bogate obitelji koja se udala za siromaha. Navečer bi majka prevodila, ona je bila odgojena na francuskom. Baudelairea, Rimbouda, šansone Georga Brassensa, Jacquesa Brela... Ona mi je usadila ljubav prema jeziku, a moj otac usadio mi je ljubav prema slici.⁴¹

KOVAČEVIĆ: Što je za vas ljepota i koja vas vrsta ljepote najviše inspirira?

FABRE: Ja sam umjetnik već više od 40 godina i pojam ljepote mi je jako važan. Za mene je ljepota spoj između etičkih vrijednosti i estetičkih principa. Etika i estetika moraju ići zajedno. Ako je ljepota samo estetika, onda je ona ustvari samo *make up*.

⁴¹Na engleskom Fabre izgovara ovako: My mother gave me love for the language, and my father gave me love for the image.

KOVAČEVIĆ: Kakvu vrstu estetike želite dovesti gledatelju? Što mu želite poručiti?

FABRE: Mislim da u svom kazališnu radu, u svom pisanju i u svom slikarstvu, želim zavesti gledatelja, i u isto vrijeme potaknuti njihove “živce” tako da osjete malo patnju. Ja vjerujem da je ljepota također u kreiranju rana, odnosno poticanja ljudi da razmišljaju i osjećaju na drugačiji način. Na primjer, kada sam zajedno s tobom radio Rekvijem, za dizajniranje svjetla koristio sam Rubensove slike, mnogo njegovih slika imao sam na stolu. Ja kradem dosta od flamanskih majstora, od Rubensa, od Boscha, Van Dyka... Kada gledaš Rubensove slike, to je kao Hollywood, sunce ulazi odavde, ali sunce ulazi i s druge strane, to je kao da više sunaca ulazi u te slike. Kod dizajna svjetla općenito, ja se služim klasičnim djelima slikarstva.

KOVAČEVIĆ: Evo kad smo se sada dotakli dizajna svjetla, htio bih Vas pitati što svjetlo u kazalištu za Vas predstavlja. Ono što me kao dizajnera svjetla posebno fasciniralo je činjenica da ste Vi, kada je u Salzburgu krenula premijera predstave *Requiem*, sjeli za pult i sami vodili svjetlosne brojeve.

FABRE: Meni je važno voditi predstavu na svjetlosnom pultu manulano, ne računalno. Kada se predstava vodi računalno, moraju se upisati sekunde, a to znači da ne slijediš *otkucaje srca* same predstave i izvođača. Dakle ja pokušavam slijediti što se dešava na sceni i ponekad čak voditi izvođače, usmjeravati ih: “Slušaj, ovdje dolazi svjetlo, moraš ići tamo”. Mogu napraviti akvarel, pravi akvarel, kao da imam platno i na njemu miješam boje. To ja radim dok kreiram svjetlo. Za mene je svjetlo jako važno jer u mom cijelom stvaralačkom radu svi parametri: tekst, radnja, scenografija, svjetlo... svi ti parametri moraju biti na istom nivou. To je razlika između osvjetljavanja i posvjetljavanja. Mnogi dizajniraju svjetlo samo da bi osvijetlili neku stvar, ali svjetlo je arhitektonski element. To je nešto što sam sam razvio... Recimo kada imam svjetla od iza, uvijek će ta svjetla u mojim predstavama biti zagušenija od onih naprijed, kako bih postigao dubinu kao u nekoj umjetničkoj slici. Osim toga, svjetlo je i bilježenje vremena. Svjetlo čini vrijeme gotovo vidljivim.

KOVAČEVIĆ: Tema mojeg diplomskog rada je Estetika svjetla u predstavama Jana Fabrea. Što mislite o tome? Koje su Vam Vaše predstave najdraže kad je riječ o dizajnu svjetla i vizualima? Koje od njih u Vama izazivaju najviše emocija? Na *Requiemu* sam imao čast i raditi, i cjelokupni vizual te predstave me oduševio....

FABRE: U predstavi Mount Olympics, 24 satnoj predstavi koju sam kreirao, svjetlo je iznimno važno. Zajedno s Rayom Schniderom kreirao sam svjetlosni dizajn u kojem su spot svjetla išla gore, dolje, u svim smjerovima, i uz pomoć svjetla uspjeli smo u toj predstavi kreirati kupolu.

Svjetlo je važno u svim mojim vizualnim radovima jer kada govorimo o svjetlu, govorimo također o tami, o sjeni... Kada postavljam izložbe, kada izlažem skulpture i instalacije, ja razvijam za te prilike dramaturgiju svjetla. Tako naravno kreiram i dubinu neke skulpture. Recimo kada sam postavljao skulpturu anđela, svjetlo je bilo postavljeno od naprijed i od iza mogli smo vidjeti sjenu. Za mene je sjena iznimno važna. Svjetlo možeš donijeti samo kad je također prisutna tama. To je fizička pojava, ali i metaforički. Mi kao umjetnici moramo nositi svjetlo u tamu... Mi moramo ljude nagnati da gledaju ovdje, pa tamo, pa tamo....

KOVAČEVIĆ. Negdje sam pročitao vašu izjavu: "Potrebno je dugo vremena da bi se postalo mlad umjetnik".

FABRE: Potreban je cijeli život da bi se postalo mlad umjetnik! Cijeli život!

KOVAČEVIĆ: Impresionirala me ta rečunica. Što ste točno pod time mislili?

FABRE: Kada sam imao 22 godine, dobio sam pozivnicu da napravim izložbu u New Yorku, kad sam imao 25, dobio sam pozovnicu da napravim izložbu za Državni muzej u Amsterdamu. Dali su mi prostor gdje su izlagali velikani, i ja sam bio izvan sebe. Rekao sam si, uh, sada moram i ja biti tako dobar. Imao sam nekako taj pritisak biti poput njih. Nosiš breme... Ali onda su mi se otvorila mnoga vrata, izlagao sam unajboljim muzejima i na najpoznatijim festivalima. Tada sam tek stekao veću opuštenost, veću slobodu. Sada

sam slobodniji kao umjetnik nego što sam bio kao mladi umjetnik. I zato treba cijeli život da bi se postalo mladim umjetnikom, razumiješ?

KOVAČEVIĆ: U razgovoru koji ste vodili u Rijeci prošli petak s umjetnikom Ulayom⁴² rekli ste da želite prelaziti vlastite granice, ali isto tako i od izvođača tražite da prekorače vlastite granice...

FABRE: Ja ne razmišljam o prekoračenju granica, to se događa organski kroz ideju traženja, kroz ulaženje dublje u stvar, u materiju. Recimo razmišljati o cigareti, o njezinoj vanjštini, unutrašnjosti, obliku, kako miriše, kakvog je okusa, i kako bi sve to saznao, moraš prijeći neke granice.

KOVAČEVIĆ: Koja je za Vas razlika između psihološke i fiziološke glume?

FABRE: Već dugo pišem knjigu o fiziološkoj glumi. Za mene, istina dolazi iznutra. U psihološkom kazalištu, emocije dolaze izvana. Ono što mi pokušavamo je proživjeti fiziološki kemijske reakcije koje se događaju iznutra i to, naravno, kreira emocije. Od akcije do glume.⁴³ Na primjer u predstavi *Requiem*, kada su glumci postali stvarno umorni, koristili smo njihov stvarni osjećaj umora, kroz umor prolazili smo kroz istinu... Bez boli nema napretka!⁴⁴ To je i spiritualna stvar. U katoličkoj vjeri poučavaju da kroz patnju učiš. To nije patnja kao nešto negativno, kao nešto sadomazohistično. Ne! Kad mi je umirala majka, ja sam bio uz nju, prošao sam kroz određene korake tog iskustva koji se mogu proći promatrajući iz blizine.

KOVAČEVIĆ: U jednom ste intervju izjavili da volite lik Isusa Krista. Što to točno znači?

FABRE: Otac me u ranoj dobi vodio u crkve gledati Rubensove slike, mama mi je čitala priče iz Biblije. Ja vjerujem u lik Isusa Krista na taj način što prihvaćam taj model, prihvaćam stigmatu na primjer... O tome je bilo govora i u *Requiemu*... 1977. godine išao sam u grad Bruschi da bih pogledao mnoga remek-djela stigmata, i to je bio velik fizički šok za mene. Navečer sam uzeo žilet i zarezao sam vlastito čelo. Tom krvlju

⁴²U sklopu razgovora u riječkom MMSU pod nazivom «Prelaženje granica: redefiniranje okvira performansa u 21. stoljeću», Rijeka, 5.7.2019.

⁴³Fabre to na engleskom jeziku ovako formulira: It's from act to acting.

⁴⁴Fabre to na engleskom jeziku ovako formulira: No pain, no gain!

nacrtao sam svoje prve slike. U zapadnom svijetu model Krista i pojam stigmata su sveprisutni, i u Crkvi i u svakodnevnom životu, kod kuće. Prihvaćajući taj model, možeš napraviti novi model. Probat ću to vrlo jasno objasniti... Model Krista je tijelo koje ima otvorene rane. Ja sam radio skulpture anđela i pčelara s vanjskim kosturom. Mi ljudi imamo unutarnji kostur... Tog trenutka kada sam kostur postavio izvana, a tijelo je bilo prazno, mogao sam pretpostaviti da, ako bi ljudi u budućnosti imali kostur vani, ne bi više moglo biti rana. Dakle, prihvaćajući taj model, ja sam stvorio novi model. U vizualnim umjetnostima ikona Krista je jedna od najsnažnijih slika zapadne kulture. Tu je brada, more, križ, golo tijelo, meso, rane... To je na neki način erotično, patnički, seksi... Način na koji je sve to prikazano u mnogim nevjerojatnim skulpturama... Prihvaćajući to, kao umjetnik možeš puno naučiti. Krist je za mene kao Mahatma Ghandi ili Nelson Mandela. Mudri ljudi koji znaju za ideju okretanja drugog obraza, boreći se protiv nasilja mirom... To je za mene model Krista.

KOVAČEVIĆ: Na sebi nosite simbol sove. Što Vam on znači?

FABRE: To mi je poklonila majka kada sam imao 19 godina i živio sam u New Yorku. Rekla mi je da je to simbol neprecijenjivanja samog sebe. U flamanskom slikarstvu sova prikazuje upravo to: ne precijenjuj sam sebe. U staroj Grčkoj ona je simbol mudrosti, a ovdje skromnosti. Sova može bit i glasnik smrti koji nas podsjeća da smo ovdje samo privremeno. Biti umjetnik ustvari je priprema za smrt.

KOVAČEVIĆ: To je svojevrsna metamorfoza...

FABRE: Da, metamorfoza, mi se mijenjamo svaki dan. Evo sad kad sam te nakon 13 godina opet video, u suštini postao si stariji, kosa ti je kraća, imaš više sijedih, ali još uvijek imaš istu radijaciju, istu energiju... Odmah kad sam te vidio, osjetio sam tu energiju. Mi se mijenjamo svaki dan, postajemo deblji, stariji, sjediji, mi ljudi smo u konstantnom procesu promjene. I to treba prihvatiti i u umjetnosti, promjena kroz koju prolazi izvođač... Život je promjena... Život je metamorfoza... Na kraju svog života postaješ vrlo mlad umjetnik, vrlo transparentan, iskren... Moja je majka umrla sa 86, a pred smrt bila je tako krhka, imala je mudrost jedne starije osobe, ali transparentnost i iskrenost djeteta. To želiš dostići kao umjetnik...

KOVAČEVIĆ: Kada razmislim o svom dosadašnjem kazališnom radu, Vi ste na mene ostavili najveći dojam.

FABRE: To je također pitanje energije, davanje cijelog sebe. Moraš raditi sve, moraš biti sluga ljepoti. Sve je u toj otvorenoj energiji... kada radim, radim sve. Ne mislim na taj način, ja sam dizajner svjetla, pa ću raditi samo to, ja sam redatelj, pa ne moram neke druge stvari raditi, radiš sve i tada to postaje estetika.

Sjećaš se predstave Car neuspjeha koju sam radio s Franom?⁴⁵ Frano je klaun... Kao umjetnik, uvijek si malo šašav, ali isto tako i klaun uvijek govori sad, sad, počet ću ispočetka.

KOVAČEVIĆ: S obzirom da novi mediji sve više i više zauzimaju umjetnički prostor, kako gledate na kazalište i umjetnost performansa danas?

FABRE: To je u redu. Ali ipak vidim da je većina ljudi zaslijepljena kompjutorima, mobitelima, zaslijepljena zbog krivih razloga. Kad ja koristim tehnologiju, koristim ju kao alat, kao što bih koristio olovku ili komad drveta. Nema puno razlike između toga, moraš samo naučiti kako ju koristiti. Nije ništa loše u novim medijima, loši su jedino načini na koji ih ljudi koriste. Treba ih se koristiti pametno, a ne biti zaslijepljen njima. Evo, zadnje dvije godine mnogi pričaju da je Facebook loš, ovakav onakav... Za mene je Facebook poput knjižnice, u koju uđem, gledam i vidim, ah, ovo je dosadno, dosadno, dosadno i onda , evo kratkog filma o znanosti ili plesu, pa opet gledam, dosadno, dosadno, dosadno, pa evo film o životinjama... Dakle, koristim ga kao alat za nešto o čemu razmišljam.... Znači koristim nove medije, ali nisam njima zaslijepljen. Ne opterećujem se da sad, na primjer, moram napraviti predstavu s puno lasera, *beams*? i računala zato što je to novo. Ne! Tehnologiju moraš koristiti kao što koristiš olovku, moraš ju koristiti s razlogom, za sadržaj, tako da ona pomogne prenijeti gledatelju ono što želiš reći.

Zagreb, Zračna luka Franjo Tuđman, 7. 07. 2019.

⁴⁵Frano Mašković, glumac

Mislim da sam ovim razgovorom dobio dragocjeni uvid u razmišljanje i percepciju umjetnosti Jana Fabrea. Meni kao obožavatelju njegova cjelokupnog djela bilo je izuzetno zanimljivo čuti kako umjetnik samoreflektira velika umjetnička djela i predstave koje je stvorio.

Naravno, kada govori o svjetlu, otkriva čak prave male pikanterije, svoje male tajne, ali ih ipak nesebično dijeli i zanimljivo je saznati na koji sve način moji kolege oblikovatelji svjetla dolaze do inspiracije za svoje kreacije.

ZAKLJUČAK

Pisanje ovog rada bilo je izuzetno dragocjeno za moje dosadašnje umjetničko djelovanje na području oblikovanja svjetla. Ono me ponukalo da šire i dublje promišljam poslove i kreacije koje su mi se do sada činile same po sebi razumljivim i svakodnevnim.

Intervju s umjetnikom Janom Fabreom pružio mi je mogućnost rekapitulacije iskustva koje se dogodilo prije više od 10 godina, i dopustilo da ga sagledam iz novih perspektiva. Njegovo poimanje oblikovanja svjetla u kazalištu, kroz njegove druge umjetničke izričaje, te važnost koji mu pridaje, dovelo je do toga da pomno proučim njegov cjelokupni opus, koji je ovdje naveden veoma kratko i sažeto.

Instalacije, performansi, skulpture te sav njegov umjetnički izričaj, vode upravo kazalištu, pa zato ne iznenađuje činjenica da izabire stil posdramskog kazališta kako bi na ravnopravno mjesto doveo svaku kazališnu komponentu: glumca, glazbu, scenografiju, kostimografiju, nove medije i svjetlo.

Zato mi je bila izuzetna čast s njim surađivati, i nakon toliko godina razgovarati o njegovu umjetničkom djelovanju.

Okosnica moga rada zasigurno je treće poglavlje koje se bavi studijom slučaja i opisuje ga koristeći se etnografskim pristupom, odnosno promatranje sa sudjelovanjem. Opisujući prvo svoja iskustva rada, a zatim i najupečatljivije prizore iz predstave, dovodim u suodnos ono o čemu sam u uvodu i govorio u smislu isprepletanja fizičkog i metafizičkog u oblikovanju svjetla. Analizom pokušavam opravdati neke odluke redatelja koje su fizičke prirode (smjer svjetla, intenzitet, boja, odabir određenog rasvjetnog tijela) s djelovanjem koje ono, tvoreći određene vizuale, ima na dramaturgiju i cjelokupni umjetnički dojam predstave.

Završio bih zaključak pitanjima prof. Popovića, koja su ljudima iz struke jasna, no onom koji se po prvi put susreće s oblikovanjem svjetla, dobro je razmisliti:

“Kako objasniti da se oblikovanje svjetla kao umjetnička disciplina i kao priznata profesija pojavilo tek u drugoj polovici 20. stoljeća, ako je svjetlo, kao preduvjet osjeta vida, jedno od temeljnih i najsnažnijih ljudskih iskustava?

Zašto se i danas u prikazima i kritikama djela scenskih umjetnosti oblikovanje svjetla spominje tek sporadično, a i tada u pravilu bez ulaženja u detaljniju analizu?

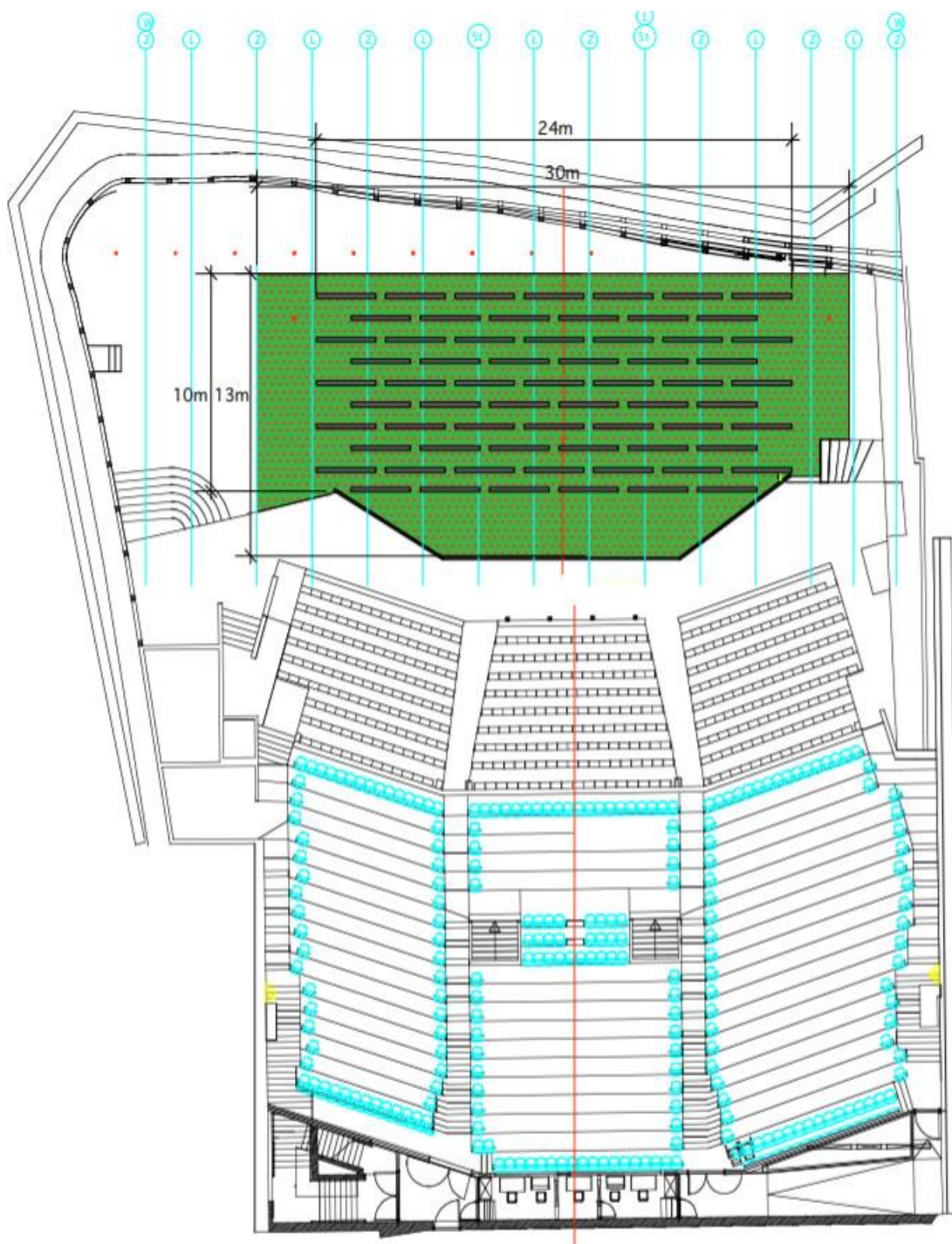
Zašto čak i upućeni gledatelj svjetlo najčešće ne primjećuje, već likovnost scenskih izvedbi pripisuje scenografiji i kostimografiji, iako će u razgovoru spremno prihvatiti da upravo svjetlo u velikoj mjeri određuje izgled scene i kostima?”⁴⁶

Odgovor na ova pitanja, odnosno promjenu ustaljene percepcije da je oblikovanje svjetla kao umjetnička disciplina nešto što je samo po sebi razumljivo, možda donosi postdramska estetika kazališta kraja 20. i početka 21. stoljeća, a doprinos umjetnika Jana Fabrea u tom smislu ima neupitnu ulogu koji oblikovanje svjetla i njegovu važnost, ne samo na kazališnim daskama, stavlja na jednu novu razinu.

⁴⁶Popović, Boris (2018). *Oblikovanje svjetla za televiziju i film*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, str. 15.

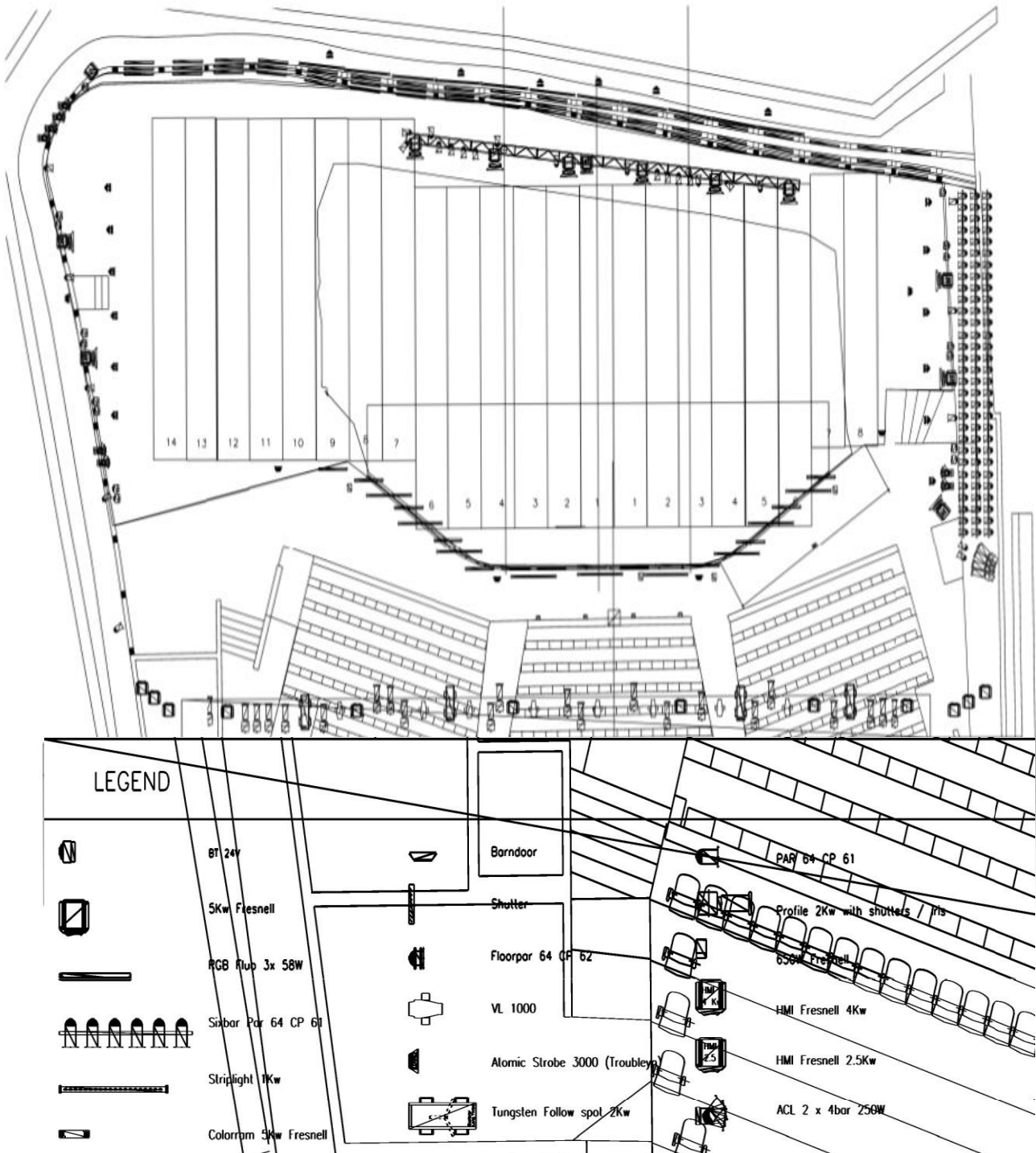
DODATAK

TLOCRT DVORANE FELSCENREITSCHULE, SALZBURG, AUSTRIA.



Slika 33.

PLAN SVJETLA ZA PREDSTAVU REQUIEM U DVORANI
 FELSCENREITSCHULE, SALZBURG, AUSTRIA.



Slika 34.

PRESJEK DVORANE FELSCENREITSCHULE 3D MODEL, SALZBURG, AUSTRIA



Slika 35.

Literatura:

Devitini Dufour, Alessia (1998), *Bosch: ludost, poroci i vrline: zanesenost stvarnošću i fantazijom*. Zagreb, Motovun izdavačka kuća d.o.o.

Di Pietrantonio, Giacinto, Fabre, Jan (2006). *Homo Faber*, Angelos, authors & Mercatorfonds

Fabre, Jan (2007). *Requiem fur eine Metamorphose*, Salzburg, Salzburg Festspiele

Fabre, Jan (2009). *I am a Mistake, Seven Works for the Thatre*, New York, Martin E. Segal Theatre Centre Publications

Lehman, Hans-Thies (2004). *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd, Cdu i Tkh

Panofsky, Erwin (2002). *Idea*, Zagreb, Goldenmarketing

Popović, Boris (2018). *Oblikovanje svjetla za televiziju i film*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu

Tanhofer, Nikola (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Novi Liber

Van den Dries, Luk (2006). *Corpus Jan Fabre – zapisi o procesu stvarnja*, Dubrovačke ljetne igre – Alfa 2, Dubrovnik 2006

Walters, Graham (2001). *Stage lighting step by step*. London, Betterway Books

Izvori s mrežnih stranica:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZI3sx5JJYxc>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZI3sx5JJYxc>

: <https://www.youtube.com/watch?v=LN-AaUaXmns&list=PLOfQsNizvJJUU-s0hjKIJbt-4d7GwUvOs&index=18>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZI3sx5JJYxc>

<https://www.youtube.com/watch?v=LN-AaUaXmns&list=PLOfQsNizvJJUU-s0hjKIJbt-4d7GwUvOs&index=18>

https://en.wikipedia.org/wiki/Hydrargyrum_medium-arc_iodide_lamp

<https://www.sesnic.com/download/06-estetske-karakteristike-svjetla.ppt.pdf>

https://hr.wikipedia.org/wiki/Augustin_Jean_Fresnel

<http://pomet.adu.hr/tvrasvjeta/oldweb/htms-tehnika/reflektori.htm>

<https://www.leefilters.com/lighting/colour-details.html#201&filter=cf&sort=number>

http://www.b-lighting.be/uploads/manuals/VariLite_VL1000.pdf

<https://en.wikipedia.org/wiki/DMX512>

<https://bs.wikipedia.org/wiki/Nanometar>

<https://www.sesnic.com/download/05-metode-scenskog-svjetla.ppt.pdf>

Filmografija:

Requiem for a Metamorphosis (Jan Fabre-The Box 2016.)

Popis slikovnog materijala:

Slika 1. Jan Fabre. Malou Swinnen, 2007. <http://www.musicweb-international.com/SandH/2007/Jul-Dec07/rihm2911.htm> (pristupljeno 05. 08. 2020.)

Slika 2. Performans Suicide. Antwerp studio, film stil, 1980.
<http://www.artnet.com/artists/jan-fabre/suicide-2CylD0wQjkBmoLcRgYqF0w2>
(pristupljeno 05. 08. 2020)

Slika3. Performans Lancolet. Antwerp studio, film stil, 2004.
<http://ensembles.mhka.be/items/12696> (pristupljeno 07. 08. 2020.)

Slika 4. Čovjek koji mjeri oblake. <http://beautifullyimperfects.net/2016/05/page/7/>
(pristupljeno 07. 08. 2020.)

Slika 5. Pieta-Jan Fabre. Chris Law 2010.
<https://www.pinterest.com/pin/52495151879912319/> (pristupljeno 08.0 8. 2020.)

Slika 6. Instalacija- Od stopala do mozga. Kris Rits, 2010.
<https://www.pinterest.com.mx/pin/473440979547391032/> (pristupljeno 8. 8. 2020.)

Slika 7. Instalacija-De Globe, 1997. (osobna arhiva pristupljeno 15. 08. 2020.)

Slika 8. U spomen na Hieronymusa Boscha u Kongu.
<https://retaildesignblog.net/2016/08/16/tribute-to-hieronymus-bosch-in-congo-by-jan-fabre-den-bosch-netherlands/> (pristupljeno 15. 8. 2020.)

Slika 9. Berlin/Tornados. Jan Fabre 1998. <https://www.artsy.net/artist/jan-fabre>
(pristupljeno 15. 08. 2020.)

Slika 10. Predstava Prometheus 2010.
<https://www.troubleyn.be/eng/performances/prometheus-landscape-ii> (pristupljeno 15. 08. 2020.)

Slika 11. Predstava Mount Olympus 2015.
<https://www.troubleyn.be/eng/performances/mount-olympus> (pristupljeno 15. 08. 2020.)

Slika 12. Predstava Etant donnes 2004.

<https://www.troubleyn.be/eng/performances/etant-donnes> (pristupljeno 15. 08. 2020.)

Slika 13. Kazalište Troubleyn, 2007. (osobna arhiva pristupljeno 20. 8. 2020.)

Slika 14. Kazalište Troubleyn, 2007. (osobna arhiva pristupljeno 20. 8. 2020.)

Slika 15. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007.

<https://www.troubleyn.be/eng/performances/requiem-for-a-metamorphosis> (pristupljeno 20. 08. 2020.)

Slika 16. Sportska dvorana, 2007. (osobna arhiva pristupljeno 13. 08. 2020.)

Slika 17. Sportska dvorana, 2007. (osobna arhiva pristupljeno 13. 08. 2020.)

Slika 18. Felsenreitschule, Salzburg. <https://www.hippocard.com/listing/rp-men-riding-horses-felsenreitschule-salzburg-austria-1920-1940s/17237598> (pristupljeno 15. 05.2020.)

Slika 19. Felsenreitschule, Salzburg. <https://www.herbrich.at/en/all-projects/126-felsenreitschule-new-construction-of-the-roof> (pristupljeno 15. 05. 2020.)

Slika 20. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016. <https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 21. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016. <https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 22. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016. <https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 23. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016. <https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 24. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016. <https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 25. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 26. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 27. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 28. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 29. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 30. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 31. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 32. Predstava Requiem for a Metamorphosis 2007. Jan Fabre-The Box 2016.
<https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-the-box> (pristupljeno 23. 06. 2020.)

Slika 33. TLOCRT DVORANE FELSCENREITSCHULE, SALZBURG, AUSTRIA.
(osobna arhiva pristupljeno 28. 06. 2020.)

Slika 34. PLAN SVJETLA ZA PREDSTAVU REQUIEM U DVORANI
FELSCENREITSCHULE, SALZBURG, AUSTRIA. (osobna arhiva pristupljeno 28. 06.
2020.)

Slika 35. PRESJEK DVORANE FELSCENREITSCHULE 3D MODEL, SALZBURG,
AUSTRIA. [https://www.herbrich.at/en/all-projects/126-felsenreitschule-new-
construction-of-the-roof](https://www.herbrich.at/en/all-projects/126-felsenreitschule-new-construction-of-the-roof) (pristupljeno 18. 06. 2020.)