

Melodramatska imaginacija u kontekstu scenske izvedbe

Bosanac, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:394501>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-18**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

LUKA BOSANAC

MELODRAMATSKA IMAGINACIJA U
KONTEKSTU SCENSKE IZVEDBE

Diplomski rad

Zagreb, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij dramaturgije
Usmjerenje: dramaturgija izvedbe

MELODRAMATSKA IMAGINACIJA U
KONTEKSTU SCENSKE IZVEDBE

Diplomski rad

Student: Luka Bosanac

Mentorica (Dramaturgija izvedbe): doc. art. dr. sc. Jasna Jasna Žmak

Mentorica (Teorijsko istraživanje): prof. dr. sc. Sibila Petlevski

Zagreb, 2021.

S A D R Ź A J

1. AUTOREFERENCIJALNI RAD

2. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

3. DRAMATURGIJA IZVEDBE

AUTOREFERENCIJALNI RAD

Rujan, 2021.

I.

2018. je godina.

Veljača, ožujak ili travanj, ne sjećam se. Mislim da je bio ožujak. Kraj ožujka. Njegova druga polovica, točnije.

Sjedim u jednom od riječkih pubova, preko puta Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, s autorskim timom predstave *Naš odgoj*, koja je ujedno i bila moj prvi profesionalni izvedbeni projekt, i razgovaramo. O koječemu. A onda i o meni. Tada sam još naveliko bio student riječkih kulturalnih studija, a studij na Akademiji dramske umjetnosti, iako mi se upravo događao taj *Naš odgoj*, činio mi se kao daleki, nedostižni, a zbog toga i zaboravljeni san. U jednom trenutku, ne sjećam se zbog čega, ostali smo izdvojeni Sara, video majstorica u predstavi, Liberta, scenografkinja predstave i ja, asistent režije. Nas troje, za zasebnim stolom, nešto udaljeniji od ostatka autorskog tima.

„Luka, je li tebe zanima baš režija?“

„Ne. Zanima me izvedba. Baš izvedba.“

Sara ili Liberta, ne sjećam se, nastavljaju s novim pitanjem, kao da ništa čudno nisam izgovorio s time da me *baš izvedba* zanima.

„Pa je li planiraš na Akademiju?“

„Ne planiram. Ne studira mi se još pet godina. A nije ni da želim cijelu priču s kulturalnim studijima samo pustiti. Postalo mi je važno, intimno važno, da i s tim nešto napravim. Razmišljam o tome kako upogoniti ovdje to sve što dobivam na Filozofskom. Kako to iskoristiti u radu na predstavi, npr.“

„Luka, ti trebaš ići upisati dramaturgiju izvedbe“, kaže Liberta, sa smješkom, vrlo samouvjereno.

„Ma nisam ja pisac, ne zanima me pisanje“, pomireno nastavljam.

„Luka, dramaturgija izvedbe. To je smjer za tebe. Nema tamo pisanja.“

„Kako si rekla? Dramaturgija izvedbe?“

„Da“, potvrđuju i Sara i Liberta.

„Nikad čuo“.

„To ti je diplomski studij, Luka, koji je osmišljen tako da na njega mogu doći i studenti s drugih fakulteta. To ti je studij koji ti kombinira teoriju i praksu, tako da nećeš morati nikakav radikalan rez s ovim ovdje što stječeš napraviti. Na tom studiju nećeš učiti pisati drame, nego ti biraš sam polazište i projekt koji uopće ne mora biti dramski.“

„Još dvije godine studiranja ... nije nemoguće izdržati.“

Tu večer, tu istu večer, čim sam ušao u stan, upalio sam kompjutor i upisao u tražilicu *dramaturgija izvedbe*. Tražilica me usmjerila na web stranicu Odsjeka za dramaturgiju, na kojoj postoji opis svakog diplomskog usmjerenja koje taj odsjek nudi. Nikada pomislio nisam da krenem studirati dramaturgiju. Jer sam ju uvijek povezivao s pisanjem. Opis izvedbenog usmjerenja mi nije previše dao, a niti razjasnio što bi to bila dramaturgija izvedbe, ali sam se nepovratno zainteresirao za studij.

Dramaturgija izvedbe naprosto je zvučala tako nekako predivno iščašeno. U tom trenutku mojeg života, da nešto zvuči iščašeno, bilo je sasvim dovoljno da se krenem time i baviti. I tako sam u rujnu 2019. godine, završavajući zadnji semestar riječkog diplomskog studija, izašao na prijemni ispit za dramaturgiju izvedbe – i upao. Zajedno s kolegicom Aleksandrom Mišić, kolegom Timom Hrvaćaninom i kolegom Venom Mušinovićem koji je odabrao smjer filmske dramaturgije. Od nas novopečenih studenata na Odsjeku, nitko nije prethodno studirao dramaturgiju. I baš zbog toga, ta iščašenost kao da se osjetila u zraku, a veselje uzrokovano time bilo je na maksimumu.

II.

2020. je godina.

Prosinac, pred kraj trećeg semestra diplomskog studija dramaturgije izvedbe, na samom početku zimskih praznika.

Rečeno mi je da imam boljke zbog prethodnog fakulteta. Ne pronalazim toliko problematičnom izjavu da imam boljke koliko to da je njihov uzrok moje prethodno obrazovanje. Pomislio bi čovjek da je opće poznata stvar kako je to studirati na Odsjeku za kulturalne studije pri Filozofskom fakultetu u Rijeci. S obzirom na to da se izjavljuje da imam boljke zbog tamošnjeg studiranja, baš kao da se zna kako taj humanistički studij izgleda.

Opravdanje za takvu izjavu pronalazi se u tome da sam previše teorijski nastrojen, da previše teorijski mislim, da suviše načelno, a premalo konkretno postavljam stvari. I jest, često mi se događalo da sam, u trenucima kada sam trebao konkretnije, umjetnički konciznije, postaviti stvari, da sam mislio teorijski. Međutim, nisam siguran zašto bi na studiju dramaturgije, i to dramaturgije izvedbe čiji je komplementarni glavni predmet uz umjetničko istraživanje upravo teorijsko istraživanje, teorijsko mišljenje bilo boljka. Nije na odmet ni spomenuti da je veliki broj nastavničkog osoblja na Odsjeku dramaturgije upravo humanističkog obrazovanja i ne bih se složio da onda i oni zbog toga imaju boljke. Ili ipak samo ja imam boljke jer sam studirao na humanističkom fakultetu? Odjednom je moje teorijsko zaleđe, na studiju dramaturgije izvedbe koji se sastoji i od umjetničkog i od teorijskog istraživanja - jer se naprosto teorijsko i umjetničko polje u dramaturgiji neprestano isprepliću što ujedno i jest specifikum dramaturgije kao discipline – okarakterizirano kao problem, kao falinga, ili ako već hoćete, kao boljka. Jer, pretpostavljam, uvijek je student kriv. Uvijek student *mora* biti kriv, a kako bi se održao mir u kući.

Nisam se previše slagao s takvim načinom suradnje i zadnjih šest mjeseci studija na Akademiji dramske umjetnosti bila su mi nezamislivo teška. Toliko teška da se, i u ovom trenutku, smrznem od pomisli na to razdoblje.

III.

2021. je godina.

Rujan, konac rujna točnije. Pred sam završetak studija dramaturgije izvedbe.

Pišem ovaj autoreferencijalni rad.

Na momente mi dođe da sa sjetom nastavim pisati, kao u prvom poglavlju, a na momente bih nastavio pisati s gorčinom koja se negdje suspreže u drugom poglavlju. Odlučio sam pisati niti s gorčinom niti sa sjetom, nego s odlučnošću. Jer ipak, teorijsko zaleđe mi u praksi nikada nije odmoglo. Ne vidim niti zašto bi mi odmoglo. Umjetnost je proces, a ne egzekucija. Umjetnost je i teoretiziranje, a ne samo odlučivanje. Umjetnost je razvoj, a ne samo rezultat. Kriv sam i ja. Jesam. Zaboravio sam da i na Akademiji, kao i na svakom drugom fakultetu, da bismo završili uspješno studij, moramo ući u određene gabarite i ispuniti formu. Odraditi zadatak. I to po tuđim pravilima.

Kriv sam, jesam. Zaboravio sam na to i pomislio da bi ovdje moglo biti drugačije.

* * *

Studij sam započeo, a da toga nisam bio ni svjestan, opterećen s dramskim. Vrlo čudno, zapravo, jer meni se nije imalo kada dramsko sedimentirati kao temelj s obzirom na to da je moje zaleđe bilo interdisciplinarno humanističko, i u tom smislu, smatrao sam da bilo što može postati materijal bilo koje izvedbe. Dramsko je u mojem mišljenju bilo samo jedan od mogućih izvedbenih izraza, a ne temelj koji onda varira u različitim smjerovima. Kako bilo da bilo, došao sam na studij opterećen dramskim i narativnim. Pred samim sobom sam bio zbunjen i nisam uviđao jasan put kojim je do toga došlo. Da bi situacija bila još zanimljivija, nisam uviđao niti zašto nema mjesta dramskome na dramaturgiji izvedbe. Drugim riječima, nisam vidio razloga zašto se i na dramaturgiji izvedbe ne možemo baviti dramskim. Nije da itko to brani, niti da itko smatra dramsko manje vrijednim, već se radi o tome da na dramaturgiji izvedbe porađanje dramskog nije naš zadatak. Meni prečudno. Jer kao, na *dramskoj* sam akademiji.

Prvi korak u mojem studiranju dramaturgije izvedbe, ali i dramaturgije uopće, bilo je osvještavanje registara. Ključno pitanje, u toj prvoj fazi studija, prema tome je postalo: *u kojem registru razmišljam?* Je li razmišljam u registru dramskoga ili izvedbenoga? Cilj takvog razgraničavanja jest misaono ocrtati razliku između dramaturškog oslanjanja na priču (nativ) i dramaturškog oslanjanja na neki drugi organizacijski princip koji će u prvi plan staviti scenska, a ne narativna ili tekstualna izražajna sredstva. Dramaturgiju izvedbe se tako može shvatiti kao dramaturgiju scenskih izražajnih sredstava, a manje kao narativnu dramaturgiju ili tekstualnu dramaturgiju koja ne mora nužno biti utemeljena na priči. Međutim, pitanje je i što bi to bila scenska izražajna sredstva? I kako ih scenski, a ne narativno ili tekstualno povezati? I to putem konceptualizacije izvedbe prvo, a tek onda u prostoru.

Dakle, s jedne strane su scenska izražajna sredstva, a s druge strane se nalazi organizacijski princip. Što je to organizacijski princip, ni dan danas ne znam definirati. Ali ono što sam shvatio, i što smatram vrijednom spoznajom, jest da je nativ ili priča tek jedan u nizu mogućih organizacijskih principa. Baš kao što je dramsko tek jedan od mogućih izvedbenih izraza. Međutim, specifičnost priče kao organizacijskog principa jest da operira kao izvanscensko uporište, kao instanca koja izvana upravlja scenskom organizacijom i to tako da ju se nastoji što točnije i vjerodostojnije postaviti na scenu. A radi čega dolazi do privilegiranja čitalačkog modusa recepcije izvedbenog djela, a ne onog gledalačkog. Baš kao

da ponovno čitamo neku knjigu, a ne da zapravo gledamo predstavu. Sljedeće pitanje koje se, stoga, nekako nameće samo od sebe jest: što će držati sve elemente na okupu, ako to ne bude priča?

Odgovor jest: neki drugi principi. Kako objasniti te neke druge principe, nisam ni sam još uvijek siguran. Pogotovo kada mi se kaže da princip može biti bilo što. Nemam ja problem s time da princip bude bilo što. Nekako sam i uvjerenja da nema više ili manje vrijednog materijala koji može postati dramaturški element. Ali u što gledam odnosno prema kuda trebaju ciljati ti neki drugi principi? Jer - i ti neki drugi principi se nečime trebaju voditi. Ali čime? Odgovore nisam dobivao, cilj mi je ostajao nejasan. Točnije, prestao je i postojati u nekom trenutku. Puno je tu bilo riječi, puno objašnjenja, puno se termina spominjalo, puno definicija smišljalo, puno je i premalo slobode istovremeno bilo. Do odgovora nisam dolazio. Sve do trenutka kada sam počeo raditi na plesnoj predstavi *Volim zrak*, u Akademskoj produkciji, pod vodstvom Nikoline i Sergeja Pristaša. Uoči jedne probe, već očajan i ljut zbog mistične koprene koja se na studiju stvara oko toga čemu stremlji ta dramaturgija izvedbe, postavio sam profesoru upravo to pitanje.

„Dobro, ali čime se vode svi ti principi koji nisu narativno-dramski? Gdje gledam kada odabirem i oblikujem te neke druge principe?“

„Luka, bavite se vođenjem ljudske pažnje. Ali ne tako da ćete prepustiti publici da sama stvara priču, nego tako da gledaju što se na samoj sceni događa sa svim elementima koje smo uveli. Dakle, ne tako da uvodite elemente koji zapravo predstavljaju nešto drugo, nego da oblikujete veze između njih tako da okupirate pažnju gledatelja, bez popratnog narativa.“

„A kako se vodi ljudska pažnja?“

„Vodi se pravilima. Vodi se tako da se na početku izvedbe uspostave i demonstriraju pravila koja se potom mogu razbijati, kršiti i preoblikovati.“

Znači, dramaturgija izvedbe je u postavljanju izvedbenih pravila prema nekom organizacijskom principu kako bi se strukturu izvedbe učinilo vidljivom, a da bi se potom mogla voditi ljudska pažnja. U dodatnom osvjetljavanju ove spoznaje pomogao mi je i profesor Zajec kod kojeg sam pohađao dramaturški praktikum iz pisma, a koji mi je rekao da ukoliko mi tekst nema priču, da onda moram učiniti vidljivom strukturu koja će voditi čitatelja. Odnosno, u oba slučaja, moram definirati pravila koja će po nekom organizacijskom

principu iznijeti strukturu, a koja će potom biti izvedbeno, koreografski ili režijski obrađena putem određenih scenskih postupaka.

Pitanje (izvedbenih ili tekstualnih) pravila u dramaturgiji napravilo je veliki metodološki zaokret u mojem procesu mišljenja. Zaokret koji mi je možda i najteže pao s obzirom na to da je predstavljao svojevrsno napuštanje misaone metodologije kojom sam se na prethodnom fakultetu učio. Poslije sam shvatio da to i nije bio toliki zaokret jer sam na kulturalnim studijima također imao kolegije koji su me učili ovoj novoj metodologiji, ali u tom gomilanju informacija naprosto nisam stizao to osvijestiti. Naime, radi se o radikalnijem napuštanju hermeneutičkog (interpretativnog) modusa analize i prihvaćanju onog strukturalnog koji se zadržava isključivo na razinama funkcije, ali ne i značenja. Jer značenje u kontekstu dramaturgije izvedbe predstavlja još jedno kalemljenje nekakvog mogućeg narativa, još jedno upisivanje priče u strukturu izvedbe. Kulturalni studiji zapravo su metoda književne kritike primijenjena na proučavanje društva. Najplastičniji primjer kulturalstudijskog pristupa bile bi *Mitologije* Rolanda Barthesa u kojima se društveni fenomeni, može se reći, tekstualiziraju, zatim strukturalno analiziraju, a na kraju i interpretiraju kako bi se iznijelo i moguće (ideološko) značenje. Dakle, na kulturalnim studijima sam se također bavio strukturalnom analizom, analizom funkcije pojedinih elemenata društva, no išlo se i korak dalje, i to u smjeru njihove interpretacije. Na dramaturgiji izvedbe se zadržavam na razini strukture, na razini definiranja funkcije elemenata koje uvodim i postupaka koje koristim, a kako bih izgradio vlastiti koncept izvedbe. Prema tome, shvatio sam da je moje opterećenje dramskim zapravo bilo opterećenje interpretativnim modusom. Ja sam iz svega morao iščitati neko značenje odnosno mene je u analizi morao voditi neki narativ. Sjećam se da sam na samom početku studija, prilikom izvršavanja zadatka analize postojećih izvedbenih radova na umjetničkom istraživanju, svaki od njih interpretirao umjesto da sam pokušao sublimirati neke dramaturške umjetničke odluke i scenske postupke.

Meni skoro čitavu prvu godinu studija nije bilo jasno što ja zapravo radim niti kuda bi me upute i zadaci koje dobivam trebali dovesti. Naprosto je konkretna elaboracija dobivenih uputa i zadataka na umjetničkom istraživanju uvijek nekako izostajala, ili je uvijek bila nekako načelna, previše teorijska. Ali tada nisam shvaćao to kao problem – jer ne vidim problem u tome da je nešto na studiju dramaturgije previše načelno ili teorijski.

Zato sam se stvarima (na)učio putem, a poglavito razgovarajući s prijateljima, kolegama, suradnicima i nekim drugim profesorima. Tako da su spoznaje dolazile naknadno i negdje

drugdje. I svima koji su iole pridonijeli tome da naposljetku mogu napisati ovaj autoreferencijalni rad i završiti studij zahvalan sam do neba.

* * *

Prije nego što se krenu uspostavljati izvedbena pravila, važno je na samom početku procesa definirati nekakav dramaturški problem. Problem koji se, dakle, nekakvim izvedbenim pravilima i scenskim postupcima pokušava riješiti. Prvu se godinu studija završava s definiranim dramaturškim problemom unutar umjetničkog istraživanja, a tome prethodi višemjesečno istraživanje teme. Eh, da je meni tada bilo jasno koje su etape istraživanja predviđene kurikulumom, možda ne bih bio pametniji, ali bih sigurno bio odlučniji. U ovome ću poglavlju stoga ipak izložiti etape studija dramaturgije izvedbe, onako kako sam ih ja doživio i naknadno shvatio, a u svrhu ocrtavanja procedure kroz koju sam se probijao protekle dvije godine.

Dakle, u prvoj godini studija dramaturgije izvedbe istražuje se tema umjetničkog istraživanja što mora biti zaokruženo definiranim dramaturškim problemom. Istraživanje teme podrazumijeva čitanje literature koja može pružiti uvid u koncepte i pojmove iz polja teorije izvedbe (!), a koji mogu postati operabilni za vlastita poetska opredjeljenja; analiziranje postojećih izvedbenih radova preko dostupne video dokumentacije i svojevrsno sublimiranje umjetničkih odluka i scenskih postupaka kako bi se osvijestilo različite mogućnosti scenskih rješenja i potaknulo imaginaciju; odabir i selekciju odluka i postupaka koji najviše korespondiraju s odabranom temom istraživanja; i elaboraciju odabira koncepata, pojmova, odluka i postupaka u kontekstu vlastitog interesa za scensku obradu odabrane teme.

Prvi semestar druge godine studija fokusiran je na konceptualizaciju teme, a ono je za mene predstavljalo svojevrsno shematiziranje odabranih koncepata, pojmova i postupaka tako da ih se dovede u odnose koje se potom mora opisati i objasniti. A u drugom semestru druge godine studija zadatak je bio napraviti konceptualizaciju izvedbe. Međutim, meni baš i nije bilo jasno što ja zapravo sada, u zadnjem semestru studija, trebam raditi. I to sam shvatio naknadno, negdje drugdje, uz pomoć ponajviše moje kolegice s klase, Aleksandre Mišić.

Puno sam promišljao o tome trebam li se obratiti nekome za pomoć jer je u meni bio stvoren ogroman osjećaj srama i nedostatnosti, sram zbog toga što sam, eto, prethodno studirao na nekom drugom fakultetu, i nedostatnosti jer naprosto nisam shvaćao što se od mene traži. Kao što sam u nekom od prethodnih odlomaka napisao, puno je tu bilo riječi, puno objašnjenja,

puno se termina spominjalo, puno definicija smišljalo, puno je i premalo slobode istovremeno bilo. A meni ništa nije postajalo jasnije. Jednog sam se jutra napokon ohrabrio i javio svojoj kolegici Aleksandri i rekao joj da ne razumijem što se od mene traži.

„Ono što u ovoj fazi studija trebaš jest iznijeti strukturu izvedbe. A to ćeš napraviti tako da ćeš objasniti svoje umjetničke odluke. Koje elemente uvodiš, zašto ih uvodiš odnosno koja im je funkcija, po kojem principu ćeš ih povezati i zašto baš taj princip“, kaže.

„Ali buni me to s principima“, odgovaram.

„Što želiš postići s tim elementima, ali poslaganim na neki specifičan način“, uzvraća.

Konceptualizacija izvedbe bila je zapravo elaborat umjetničkih odluka oblikovan tako da se dobiva dojam o cjelini kroz iznošenje layera i pripadajućih im elemenata poslaganih u neki red. A ne skript koji će opisati kako će ta izvedba u svojem rezultatu zapravo izgledati. Međutim, nije to bilo lako za shvatiti. Od mene se tražila i doza konkretnosti i doza apstrakcije. Dakle, i dalje ostajemo na razini pretpostavke o tome kako će izvedba s pripadajućim elementima i layerima, ne izgledati, nego funkcionirati, raditi. I dalje ostajemo na razini pitanja kako će nešto 'u teoriji' funkcionirati, a što nužno ne mora funkcionirati i u scenskoj provedbi. Jer i rad u scenskom prostoru podrazumijeva novu fazu istraživanja, i ta nova faza istraživanja može pokazati da se neki layeri međusobno ne lijepe, kao i to da se neki od elemenata unutar istog layera ne lijepe. A svejedno se zadatak konceptualizacije izvedbe smatrao praktičnim, a nikako teorijskim. I u tom je trenutku došlo do potpune blokade u mojoj glavi.

Istovremena konkretnost i apstrakcija meni su predstavljale novi modus razmišljanja. Možda i ne toliko novi modus, koliko zapravo neosviještenu perspektivu. Konkretnost se u ovome slučaju odnosila na odabir i uvođenje elemenata u izvedbu i njihovo raspoređivanje u nekoliko razina, dok se apstrakcija odnosila na nadkonsekvence koje svi ti elementi i razine imaju u cjelini. Dakle, u toj konceptualizaciji izvedbe odnosno u *elaboratu dramaturškog projekta u izvedbeno-umjetničkom području izvan dramskog kazališta*, kako se završni rad na dramaturgiji izvedbe u pravilniku studiranja zapravo zove, teorijski se elaboriraju vlastite umjetničke odluke. Kad kažem teorijski, mislim na to da se moraju elaborirati egzaktno, da se uvođenje svakog elementa mora opravdati, baš kao i u klasičnom teorijskom radu. Meni, kao nekome tko je prethodno studirao na humanističkom fakultetu bilo je jako teško takav zadatak shvatiti kao *neteorijski* odnosno kao umjetnički. I najteže mi je bilo napraviti pomak unutar

takvog načina izražavanja - kojeg sam trenirao studirajući na Filozofskom fakultetu u Rijeci - prema toj istovremenoj konkretnosti i apstrakciji s obzirom na to da ne napuštam jasno analitički diskurs i zamjenjujem ga umjetničkim, nego ostajem unutar analitičkog diskursa, ali s nešto drugačijom perspektivom. Jedina je razlika da sada elaboriram svoje umjetničke odluke za koje mi se ovako, daleko od scene, čini kao da bi mogle držati vodu. Imam osjećaj da se zapravo radilo o nijansama, malim nijansama. I da sve što sam trebao pokazati, a kako bih uspješno završio studij, jest da sam ovladao tim nijansama u izražavanju unutar jedno te istog analitičkog diskursa.

IV.

Kolegica Aleksandra Mišić, kada sam se napokon iskopao iz mulja u koji sam zapao na umjetničkom istraživanju, opisala je proces studija na dramaturgiji izvedbe na sljedeći način:

„Prvo ti ide akumulacija. Nakon akumulacije neminovno slijedi magla, a nakon magle, ako se uspješno iz nje izađe, slijedi porod. A nakon poroda slijedi artikulacija.“

Lijepo rečeno. I točno. Tako se nekako proces mogeg studija na Odsjeku dramaturgije i odvijao. Rekao bih da sam se najviše pomučio u etapi 'poroda', a radi čega mi je za artikulaciju ostalo jako malo vremena.

Nema veze. Nema kraćeg puta u umjetnosti, rekao mi je profesor Pavlić prilikom zadnjeg njegovog ispita. I nema. U umjetnosti mi se čini da je vremenska komponenta odlučujuća. Što se više vremena njome bavimo, ali i bivamo u njoj, to ju bolje poznamo. A kada ju dovoljno upoznamo onda ju možda budemo jednog dana i znali stvarati. Možda, kažem. Jer govoriti o umjetnosti i stvarati umjetnost nisu iste stvari. Svega sam toga bio svjestan i prije studija dramaturgije izvedbe. Ali baš zato sam odlučio studirati i samu umjetnost. Da to, čega sam bio svjestan, i iskusim. Nažalost, mnogo toga nije bilo na mojoj strani, ali kako god da bilo, probio sam se kroz studij, unatoč svojim boljkama, unatoč prethodnom obrazovanju, unatoč mnogo čemu još.

* * *

Došao sam na studij zainteresiran za melodramu. Točnije za melodramatsku imaginaciju. U prvoj godini studija ispitivao sam scenske mogućnosti karakteristika toga žanra, da bi mi naposljetku melodrama kao predmet istraživanja dosadila, iako interes za melodramatsku imaginaciju nisam gubio. Međutim, nisam znao kako se nastaviti baviti s melodramatskom

imaginacijom, bez melodrame. Na drugoj godini studija, dobivam novu mentoricu iz Teorijskog istraživanja, prof. dr. sc. Sibilu Petlevski koja je odlučila pristupiti mi tako da mi ne zadaje zadatke koji će iz mene izvući još jedan seminarski rad, nego tako da se naučim nečem novom, a to je izvedba teorije. I pritom me poticala na upisivanje umjetničkih suradnji.

„Dosta je bilo umovanja“, kaže.

„Idite malo i raditi“.

I išao sam. Unatoč tome što je pred mene stavljen zadatak koji nije podrazumijevao, niti isključivo u teorijskom polju, ono s čime sam do sada imao iskustva. Pred mene je stavljen zadatak u kojem trebam također demonstrirati vještinu nijansiranja između konkretnog i apstraktnog, ali zadržavajući se u polju znanosti. Mjesecima sam promišljao o tome kako izvesti teoriju, kako provesti izvođenje postojećih teorijskih postavki koje pronalazim operabilnima za vlastito poetsko opredjeljenje. I onda sam došao do zaključka da ću to najbolje uspjeti ako krenem s ocrtavanjem vlastitog dramaturškog principa. Tome zaključku, prethodilo je promišljanje o tome kako nastaviti s melodramatskom imaginacijom kao predmetom istraživanja, a bez melodrame kao žanra koja mi se učinila nekako pre uskom za vlastite poetske aspiracije. Tako sam na Teorijskom istraživanju kod profesorice Petlevski došao do sentimentalnosti kao izraza melodramskog.

Ono što bih metodološki drugačije napravio, promatrajući svoje radove iz ove perspektive, jest da bih prvo išao napisati rad iz Teorijskog istraživanja. Dakle, prvo bih idejno išao ocrtati vlastiti dramaturški princip, a potom bih na temelju njega gradio umjetničke odluke. Nažalost, nije bilo mogućnosti za takvu metodu jer je nastava koncipirana tako da se paralelno i kontinuirano pišu radovi i iz Teorijskog i iz umjetničkog istraživanja odnosno kolegija Dramaturgija izvedbe. Radi toga, u završnom radu iz Dramaturgije izvedbe nisu uključeni svi segmenti koji su opisani u radu Teorijskog istraživanja, niti su dovoljno elaborirani oni koji su ipak našli svoje mjesto u konceptualizaciji izvedbe.

Ono što bih također metodološki drugačije napravio, promatrajući svoje radove iz sadašnje perspektive jest da se ne bih trudio scenski postavljati tezu koja mi je bila svojevrsni teorijski motiv za bavljenje melodramatskom imaginacijom. Radi se o tezi popularne kulture kao društvenog agensa, o čemu će više biti riječi u radu iz kolegija Dramaturgija izvedbe. Naime, nisam bio svjestan da sam prilikom konceptualizacije izvedbe bio opterećen upisivanjem značenja u organizaciju dramaturškog materijala. Cijelo sam se vrijeme trudio da se iz mojeg

koncepta iščita upravo navedena humanistička teza. Drugim riječima, ciljao sam koncepte kao metu, a nisam uspijevao internalizirati postavku o uvođenju elemenata koji zapravo ne predstavljaju nešto drugo i postavku o oblikovanju veza između njih tako da se okupira pažnja gledatelja, bez popratnog narativa. Prema tome, mislim da bi prvi korak u prihvatanju takvog pristupa bilo drugačije definiranje teme umjetničkog istraživanja. Ako mi je tema do sada glasila „Utjecaj popularne kulture na ljudsku svakodnevicu“, a naslov rada „Melodramatska imaginacija u kontekstu scenske izvedbe“, onda bi od sada nadalje moja tema mogla glasiti npr. odnos posuđenog i izvođačkog materijala, a naslov završnog rada *Posuđeni i izvođački materijal: istraživanje scenskog suodnosa*. Već ovakva promjena naslova može sugerirati zaokret od narativne okupacije temom, prema onoj funkcionalno-scenskoj.

V.

23. je rujan. 2021. godine.

Rok za predaju ovoga rada ističe za par sati.

Osjećam se kao da sam u nekoliko dana ponovno proživio protekle dvije godine života. Samo bez korone, bez potresa, bez besparice i mukotrpnog odrađivanja participacije.

I lijepo je.

To, kada tako možemo izostaviti neke potankosti iz života, pa se fokusirati samo na pojedinosti.

Nama važne pojedinosti.

U mojoj sobi je tišina, a iz cimerove sobe dopire zvuk predavanja s jednog od kolegija Povijesti kazališta i drame. Ne znam jesam li sjetan ili sretan, jesam li spreman ili samo jako ustrajan.

Ne znam.

Zvuk predavanja pomalo obavlja cijeli stan. Glas je poznat, materija isto. Malo toga mi u ovome trenutku biva velikom nepoznanicom. Iako znam da nepoznanica još uvijek ima. I da će ih zauvijek biti. Možda čak i onih velikih.

Ne znam zašto, ali otežem s pisanjem ovog poglavlja.

Otežem.

Rečenicu po rečenicu otežem.

A ne bih trebao. Rok skoro ističe. A treba pregledati i tipfelere i pravopisne pogreške. Treba sve tehnikaliije sprovesti. Jer to je to. Nema više ni povratka ni re-evaluacije. Ni sunovrata ni reafirmacije.

Barem ne ovdje, na ovome mjestu i u ovome trenutku.

A poslije, tko zna. Možda bude i jednoga i drugoga, a možda i nečeg trećeg.

Pogled s terase već je dvije godine isti. A puno se toga promijenilo.

Na površini, malo toga. Ali ispod površine, i previše.

Često sam mu se prepuštao, tom pogledu. Onda kada sam bio umoran od ovog ovdje papira, od ove ovdje tipkovnice. Od ovog ovdje posla.

Nisu bila baš zgodna vremena za studirati umjetnost. Sve što je eventualno ono činilo ljepšim, bilo nam je oduzeto, a obaveze su ostale iste, a katkad i veće.

Zvuk predavanja obuzima mi pisanje. Poznati glas i materija ne daju mi mira. Ne shvaćam više jesam li ponovno na početku ili samo još uvijek ne vjerujem da mi fali tek par koraka do cilja.

Ne shvaćam.

Još uvijek ne shvaćam.

Zastajem ponovno. I još jednom puštam film.

Osmjehnem se, tu i tamo.

A onda, kao da je netko daljinskim upravljačem ugasio film.

Ni predavanje se više ne čuje.

A tipkovnica je sve tiša, mirnija.

Samo na tren. Jer već sutra ponovno će širiti svoj zvuk.

Svirala je sama i nastavlja sama.

Kolegij: Teorijsko istraživanje

Mentorica: prof. dr. sc. Sibila Petlevski

**SENTIMENTALNOST:
dramaturgije prevođenja banalnog u sublimno**

Lipanj, 2021.

Sentimentalnost se nerijetko promatra isključivo u svijetlu emocionalnog pretjerivanja i intelektualnog solipsizma, a posljedično tome, i povezuje s popularno-kulturnim uracima poput npr. televizijskih sapunica čije je prepoznatljivo obilježje upravo melodramatičnost. U tom smislu, sentimentalnost se uglavnom povezuje s plošnošću emocija, stilskom jednostavnošću i manipulativnosti sadržaja. Ipak, iako uglavnom smještno u domenu žanra melodrame i popularne kulture, suvremeno izvedbeno stvaralaštvo također poseže za sentimentalnošću kao mogućim principom kreiranja scenskog sadržaja. U središtu interesa ovoga rada tako se nalazi ocrtati vlastiti dramaturški princip koji će koristiti sentimentalnost kao mehanizam sublimacije scenskog materijala u izvedbeni krajobraz. Da bi se središnji interes rada i ostvario potrebno je bilo posegnuti za konceptom krajobrazne dramaturgije (eng. landscape dramaturgy) kao kontekstom unutar kojeg se u polju teorijske dramaturgije operira, a istovremeno i osloniti na koncepte i pojmove poput atmosfere, sublimnog i Stimmunga, ali i na analize izvedbenih primjera čiji dramaturški postupci predstavljaju primjere praktičnog operiranja s diskursom sentimentalnosti. Stoga se u ovome radu pored predstavljanja spomenutih teorijskih pojmova i koncepata, izlažu i analize predstava Turbofolk iz 2009. godine, u režiji Olivera Frlića i po dramaturgiji Boruta Šeparovića, te Dodatak histerije, ubrzanja, ... – melodrama izvedbenog kolektiva BADco. iz 2014. godine, a prema konceptu Tomislava Medaka koji dramaturgiju supotpisuje s Ivanom Ivković.

KLJUČNE RIJEČI: sentimentalnost, sublimno, izvedbeni krajobraz, atmosfera, Stimmung

UVOD

Odluka da se fokus istraživačkog interesa usmjeri na pojam sentimentalnosti donijeta je u trenutku uočavanja sveprisutnosti njegovih obilježja u mnogim umjetničkim djelima, a koja istovremeno ne figuriraju kao primjeri sentimentalne poetike. Već naprotiv, zbog svoje tematske specifičnosti okarakterizirana su kao reprezentativni primjeri određenog žanra, ali ne i sentimentalne poetike. Tome je tako, pretpostavljam, stoga što pridavanje takve vrste etikete može uvelike oblikovati percepciju pojedinačnog umjetničkog uratka kao trivijalnog i nedovoljno kompleksnog (unatoč, može biti, kompleksnoj obradi teme), ali i zato što sentimentalnost ne funkcionira kao koherentni skup obilježja sveden pod zajednički nazivnik jednog žanra, nego kao skup protežnih karakteristika koje se mogu pojaviti unutar bilo kojeg žanra ili forme. Naposljetku, već svaki umjetnički, a pogotovo dramaturški postupak može se opisati kao sentimentalni: ono, naime, podrazumijeva svojevrsnu selekciju u kojoj umjetnik/dramaturg obrađuje temu prema vlastitom osjećanju onoga kako bi ta tema trebala biti prezentirana i onoga što bi se takvom obradom tematskog materijala prvo trebalo moći izraziti. Dakle, umjetnik/dramaturg falsificira temu – odlučuje o tome koji njeni fragmenti trebaju biti izostavljeni, a koji, s druge strane, ostavljeni i istaknuti, a vodeći se subjektivnom interpretacijom tematskog materijala. Umjetnik/dramaturg svoj umjetnički čin temelji na sentimentalnosti, na onome što on vidi da neka tema jest, a ne na onome što ta tema zaista jest. Vidi ju u fragmentima koji odgovaraju željenom umjetničkom postignuću, a ne u njenoj objektivnoj¹ cjelovitosti. Potonju neutemeljenost u istinitoj slici, nego u subjektivnoj definiciji teme Pugmire (2005) ističe kao sredstvo za postizanje željenog emocionalnog iskustva i nadalje tvrdi da je sentimentalnost upravo „pitanje stupnja u kojem će se istinita [objektivna, op.a.] slika teme preklapati s evokativnom slikom“ (2005: 128). Drugim riječima, ukoliko evokativna slika (željeno umjetničko postignuće) prevladava nad tzv. istinitom slikom teme, možemo zaključiti da se bez sumnje radi o sentimentalnom, u ovome slučaju, umjetničkom činu. Kao što sam istaknuo, smatram da je svaki umjetnički, a pogotovo svaki dramaturški čin sentimentalni jer za cilj ima preko odabrane teme naglasiti osobnu vizuru svijeta, osobnu perspektivu koja otkriva tek djelić onoga što bismo nazvali *istinom* tematske cjeline.

Za potrebe ovoga rada, umjetnost shvaćam kao postupak apstrahiranja određene teme, kao postupak njene sublimacije putem odabranih stilskih i formalnih odrednica. I taj postupak smatram *per se* sentimentalnim. Međutim, cilj ovoga rada nije elaborirati i obraniti navedenu

¹ Riječ *objektivno* ovdje koristim s velikim oprezom jer sam mišljenja da objektivno kao takvo ne postoji, već da postoji tek niz različitih perspektiva na temelju čijih se uvida onda može rekonstruirati cjelokupna slika, u ovom slučaju, neke teme.

tvrdnju. Izlaganje u prethodnom odlomku imalo je funkciju ukazati na potencijalnu neuhvatljivost pojma sentimentalnosti, kao i ukazati na njenu temeljnu odrednicu, a to je diskrepancija između onoga što je objektivno dato i naše subjektivne interpretacije objektivnih okolnosti. Ovaj rad za cilj ima predstaviti dramaturški mehanizam sublimacije, ali koji se oslanja na sentimentalnost kao na svoju stilsku i formalnu odrednicu. Pritom se podrazumijeva, ali nije u žarištu ovoga razmatranja, prije spomenuto nepreklapanje „objektivnosti“ neke teme s njenom „subjektivnom“ definicijom koje se neminovno događa prilikom svakog umjetničkog čina. U tom smislu, interes ovoga rada jest ocrtati konture vlastitog dramaturškog principa kojeg bi se htjelo utemeljiti i u praksi, a koji će biti upotpunjen konceptima i pojmovima koji se nalaze u središtu osobnih poetskih aspiracija. Želi se ocrtati konture dramaturškog principa koji će omogućiti bavljenje tzv. sublimnim temama, temama koje su „dovoljno apstraktne da se opiru svrstati pod konkretan označitelj“ (LeVitte Harten, 1999: 73), to jest koje su teško prezentabilne u cijeloj svojoj kompleksnosti. Prema tome, u ovome radu sentimentalnost se želi prezentirati kao mogući mehanizam prevođenja banalnog u sublimno. Sentimentalnost se želi oblikovati kao dramaturški mehanizam pomoću kojeg bi se aspekt osobnog scenski mogao prevesti u izvedbeni krajobraz. Ovako postavljeno, evidentno je poistovjećivanje banalnog s osobnim i sublimnog s krajobrazom, pa je važno istaknuti da se pojam banalnog ne koristi u svrhu označavanja osobnog kao beznačajnog, tj. manje vrijednog², a da se sublimno neće odnositi prema pojmu krajobraza kao prema geografskom obilježju prirode, iako je veza između krajobraza u kontekstu scenske izvedbe i prirode postojeća i nemoguće ju je zanemariti. S obzirom na to da se u ovome radu želi osloniti na formalne i stilske odrednice sentimentalnosti u dramaturškom prevođenju osobnog u izvedbeni krajobraz, *landscape dramaturgija* predstavlja konceptualni okvir unutar kojeg će se razvijati vlastiti dramaturški princip. Prema Vujanović (2018), *landscape dramaturgija* odnosi se na princip vizualne organizacije jednako važnih scenskih elemenata koji je u otklonu od psihološke profilacije utemeljene na biografizmu, a o čemu će detaljnije biti riječi u nastavku rada. Odabirom krajobrazne dramaturgije kao konceptualnog okvira za razvoj dramaturškog principa, vlastite poetske aspiracije približava se domeni nedramskih i postdramskih izvedbenih formi. Ostali termini ključni u ovom procesu istraživanja su pojam

² Da je tomu tako, vjerodostojnost ovoga rada bila bi dovedena u pitanje s obzirom na to da se u prvome dijelu Uvoda implicira nakana da se teorijski iskuša pojam sentimentalnosti. *Banalno* se u kontekstu ovoga rada koristi u svrhu adresiranja važnosti plastičnosti određene teme, ali radi koje odabrana tema može djelovati lažno nekompleksna. Banalno je stavljeno u opoziciju sa sublimnim kako bi se trasirao put na kojem je utemeljen dramaturški princip koji se u radu evocira, a to je put između prividne plastičnosti/lažne nekompleksnosti teme i njene kompleksne cjelovitosti koja je teško prezentabilna kroz konkretne označitelje.

atmosfera, koncept *Stimmunga* te koncept melodramatske imaginacije kao primjer sentimentalne strategije.

KONCEPT KRAJOBRAZNE DRAMATURGIJE

Landscape, tj. krajobrazna dramaturgija, kao što je prethodno utvrđeno, dramaturgija je utemeljena na vizualnom. Ono je princip zadržavanja i autorske intencije i ljudske pažnje na onome što je scenski vidljivo. Gertrude Stein (1988) u jednom od svojih predavanja s početka 30-ih godina 20. stoljeća ističe da postoji svojevrsna diskrepancija između emocionalnog vremena dramskog teksta i emocionalnog vremena publike. Ono što autorica ističe kao problematično u relaciji između gledatelja/čitatelja i dramskog teksta, tj. njegove inscenacije jest što dramski tekst već uspostavlja neki narativ, a s time i svojevrsnu dramaturgiju afekata (njihov redoslijed i smjer razvoja) kojima se gledatelj emocionalno mora prilagoditi ukoliko želi uroniti u radnju. Logocentrična struktura u ovom slučaju upravlja i značenjem, te je „uvijek ispred onoga što bismo mi sami uvidjeli ili pročitali“ (1988: 29). Stein pak tvrdi da tome ne mora biti slučaj. Radnja ne mora diktirati afektivnu strukturu gledatelja/čitatelja, već bi gledatelju trebalo omogućiti da sam osjetiti određenu senzaciju, i to u trenutku u kojem on sam spozna da postoje temelji za takvo nešto.

„Ako se često i dolazi u iskušenje da se pozornice novog kazališta opisuju kao krajolici, onda su za to odgovorne prije karakteristike defokusiranja i ravnopravnosti dijelova koje je Steinova anticipirala, okretanje leđa telelološki usmjerenom vremenu i prevlast „atmosfera“ nad narativnim i dramskim oblicima događanja“ (Lehamnn, 2004: 79).

Ono što je bila želja Getrude Stein, a što je naposljetku i u svojim izvedbenim tekstovima pokušala afirmirati jest lišiti djelo njegove dubine koja je determinirana logikom radnje, a koja već podrazumijeva dramaturgiju afekata, značenja, pa onda i senzacija, na koju se gledatelja/čitatelja samo treba naknadno prilijepiti. To jest, ako govorimo o izvedbi, gledatelju se treba pružiti samo površina koju će u promatrati u vlastitom vremenu, čije će optičke kodove uočavati prema vlastitoj dramaturgiji čitanja i gledanja. U tom smislu, radi se o širenju prostora realnog vremena na prostor izvedbe. Događaji u izvedbi će se konstruirati preko dramaturgije pogleda te će na taj način doći do dijeljenog vremena između promatrača i procesa izvođenja. Događaji u izvedbi će tek biti konstruirani u percepciji gledatelja, a ne unaprijed kroz narativ koji se materijalizira u nekoj radnji teksta. Ana Vujanović (2018) stoga krajobraznu dramaturgiju dovodi u blisku vezu sa *slow cinema* pokretom: filmovi ovakve

poetike inzistiraju na davanju vremena gledatelju da uvidi razvoj materijala koji se oblikuje, bez da mu je pogled stalno vođen.

Pitanje koje se na temelju izloženog postavlja, a kako bi se dodatno naglasila specifičnost koncepta jest je li svaka nedramska izvedba ujedno i primjer krajobrazne dramaturgije? Takvo što bilo bi krivo tvrditi. Naime, svaka nedramska izvedba može imati privilegiranu točku gledišta, svaka nedramska izvedba može imati svoju dominantnu perspektivu što je u suprotnosti s onime prema čemu se ovim konceptom tendira, a to je defokusizacija i dehijerarhizacija perspektiva. Krajobrazna dramaturgija bi bila vrsta nedramske dramaturgije koja omogućava razumijevanje izvedbe bez fokusiranih atraktora, ona čije strukture „ne slijede linije sukoba i rješenja, nego multivalentne prostorne odnose 'drveća prema brežuljcima i poljima /.../ svakog dijela prema nekome nebu, kako je rekla Stein, svakog detalja prema svakom drugom detalju“ (Lehmann, 2004: 104).

Moje shvaćanje ovog koncepta utemeljeno je na i oblikovano potrebom da u izvedbenim umjetnostima prezentiram kompleksnost koja je glavno obilježje tema koje me interesiraju i kojima bih se htio baviti u scenskom kontekstu. Stoga, koncept krajobrazne dramaturgije shvaćam kao dramaturški princip koji će mi omogućiti pristupanje izvedbi iz diskurzivne strukture materijala koji funkcionira kao tematska kontekstualizacija izvedbe, a koji nužno ne mora biti izvorno scenski materijal, nego posuđeni, preuzet iz izvanscenskog konteksta. Takvim pristupom htio bih postići da tema koju obrađujem ostaje glavni protagonist, a da scenska izvedba funkcionira kao njen krajobraz. Drugim riječima, ovakvim zadržavanjem na površini teme želi se postići prebacivanje pažnje promatrača na slikovlje i atmosferu i želi se prezentirati temu zadržavanjem u registru antidramatskog koje će se očitovati u sublimnim prizorima. Sublimnim prizorima imenovao bih one prizore koji ostaju izvan žanra, prizore koji ne grade sukob unutar psihološkog registra, ako ih uopće i grade, nego prizore koji supostojanjem i međudjelovanjem svojih elemenata sugeriraju nemogućnost sagledavanja ljudskog iskustva i djelovanja u cjelini. U tome i leži važnost koncepta sublimnog za polje suvremene umjetnosti, zaključuje Morley (2010), te nastavlja da upravo sublimno adresira neriješeni problem unutar socijalno-konstruktivističkih rasprava te da nam umjesto vjere u esencijalne temelje i vrijednosti, eventualno ostaje osjećaj da nama vladaju sile koje su izvan naše kontrole.

ATMOSFERA

Pitanje s kojim bi se krenulo u ovo potpoglavlje jest je li atmosfera samostalni entitet ili tek rezultat supostojanja i međudjelovanja elemenata unutar nekog specifičnog konteksta? U

ovome potpoglavlju htjelo bi se pokušati promotriti atmosferu kao samostalni entitet, kao entitet čije djelovanje možemo usporediti s djelovanjem aktera u izvedbi, a s ciljem da se doskoči tvrdnji da je proizvodnja atmosfere isključivo manipulativna (Eliasson prema Birringeru, 2018). Pitanje atmosfere kao aktera u izvedbi utoliko je zanimljivije stoga što kontekst unutar kojeg se želi ocrtati autorsko dramaturško načelo jest izvedba koja ne eliminira izvođački rad. Prema tome, jedan od ključnih problema koji se uspostavljaju prilikom oblikovanja sentimentalnosti kao dramaturškog mehanizma pomoću kojeg bi se aspekt osobnog scenski mogao prevesti u izvedbeni krajobraz (ili: banalno prevesti u sublimno) jest kako atmosferu učiniti scenskim subjektom u izvedbi koja i dalje podrazumijeva izvođača i njegov rad, ali u kojoj on „postaje dijelom onoga što ga okružuje“ (Borch, 2014: 8), a ne da okoliš ostaje u službi priče koja uspostavlja psihologiju lika kojeg izvođač igra.

„Like the weather, atmospheres change all the time and that’s what makes the concept so important. An atmosphere cannot be an autonomous state; it cannot be in standstill, frozen. Atmospheres are productive, they are active agents. When you introduce atmosphere into a space, it becomes a reality machine“ (Eliasson 2014: 93)

Ono što je zanimljivo u istaknutom odlomku jest da se o atmosferi govori kao o nečemu što ima svoje djelovanje, što je u konstantnoj mijeni i što kao takvo poprima obilježja subjekta. S druge strane, njena efemeralnost i nematerijalnost, činjenica da se definira isključivo kontekstom koji ju okružuje otežavaju definiranje atmosfere kao subjekta. Okoliš, dakle, svakako igra ključnu ulogu u definiranju atmosfere. Međutim, ipak je važno istaknuti da mu ona nikako nije imanentna. Zato, kada se govori o atmosferi, ne možemo govoriti o okolišnoj nuspojavi, već o njoj moramo govoriti kao o efektu koji je rezultat rada svih elemenata scenske kompozicije. Ona je djelovanje koje traje za vrijeme rada odabranih scenskih elemenata. Stoga, fokus istraživanja ili gledanja treba prebaciti na to kako se spajaju elementi u nekom (scenskom) okolišu, na koji način to spajanje radi i, naposljetku, koje rezultate ono daje. U tom smislu dolazi do onoga što Ana Vujanović (2019) u kontekstu izvedbenih umjetnosti naziva *spacing out*, a što se odnosi se simboličke prostore otvorene (izvedbenim) diskursom, na vizualne i auditivne prostore koji promatrača usmjeravaju prema sintezi prezentiranih elemenata (Bleeker prema Vujanović, *ibid*). Međutim, valja istaknuti da se *spacing out* događa u polju senzorijskog i afektivnog; da je sinteza omogućena stoga što je u pitanju organizacija tjelesnog iskustva koje se tiče „spoznavanja tenzije“ (Bauer, 2020: 221) u osjetilnome, a ne spoznavanja tenzije u sukobu unutar radnje koja pripada domeni scenske

fikcije. Drukčije rečeno, spoznavanje tenzije u polju senzorijskog i afektivnog tiče se realnoga, onoga što se događa sada i ovdje. Onoga što se događa u tijelu i na tijelu promatrača i onoga što se događa s tijelom izvođača. Pridavanjem važnosti i pitanju kako nešto radi, atmosfera kao proces, tj. kao djelovanje koje traje za vrijeme rada odabranih scenskih elemenata, može se promotriti kao akter izvedbe, a izvedba kao „pokretanje tijela u afektivnom okolišu“ (Birringer, 2018: 158), ali i „ispunjavanje prostora neakvim raspoloženjem“ (Böhme, 2014: 96) koje je rezultat spomenute sinteze omogućene organizacijom tjelesnog iskustva i izvođača i promatrača.

STIMMUNG

Važnost pojma *Stimmung* za ovaj rad prvenstveno proizlazi iz, s jedne strane, bavljenja kontekstom postdramske poetike čije je jedno od glavnih obilježja ravnopravnost i supostojanje svih scenskih elemenata, a s druge strane, iz fokusiranja na krajobraznu dramaturgiju kao na specifični tip postdramske poetike, a koja počiva na nepostojanju privilegiranih atraktora. Pitanje koje se ovdje nameće jest: što stvara dramaturšku koherenciju izvedbe odnosno što može povezivati samostalne scenske elemente u cjelinu koja će potom voditi pažnju gledatelja ukoliko ne postoji primarni narativni entitet koji garantira opstanak izvedbene cjeline? Smatram da se odgovor nalazi u pojmu *Stimmunga* i stoga će se u ovom potpoglavlju nastojati kroz izlaganje njegovih ključnih definicija dati i objašnjenje koje može biti operativno za dramaturški princip koji se ovim radom želi postaviti.

Nerijetko čujemo fraze 'dobar je štimung', 'trebam samo ući u štimung', ili pak 'trebamo se uštimiti', 'trebam naštimati gitaru', a čak nerijetko i nekakva konverzacija može završiti s pitanjem 'je li štima?'. O čemu zapravo govorimo kada iskazujemo sve navedene fraze? Govorimo li o tome na koji način nešto treba biti posloženo, a da bi radilo, funkcioniralo? Govorimo li o uklapanju u neki postojeći raspored ili govorimo o stvaranju nove organizacije koja se treba podržati cjelinu koja predstavlja nekakav kontekst? Implicira li štimanje ili uštimaivanje harmoniju? Ili nas ono pak vraća na naš osjećaj za to da nešto štima?

Spitzer (1963) tvrdi da riječ *Stimmung* objedinjuje objektivno (činjenično) i subjektivno (psihološko) u jednu harmoničnu cjelinu. Thonhauser (2020) se pritom nadovezuje tvrdnjom da pojam kao takav implicira emocionalnu, ali atmosfersku uporabu. Postavlja se pitanje što bi pripadalo u domenu objektivnog, a što u domenu subjektivnog? Emocije ili atmosfera? Atmosfera može objektivno postojati zbog rasporeda elemenata unutar specifičnog konteksta koji postoji neovisno o našim subjektivnim interpretacijama, ali pravo problemsko pitanje jest možemo li govoriti o atmosferi, bez naših osobnih interpretacija? Nadalje, Thonhauser (ibid.)

govori o mogućim engleskim prijevodima pojma. Tako su se kao mogući prijevodi našli tuning (podešavanje, hrv.) i attunement (usklađenost, hrv.) i povezuje ih se s tehničkom prirodom glazbenih instrumenata i optimiziranjem sustava. S druge strane, *Stimmung* se u engleskom prijevodu imenuje i kao mood (raspoloženje, hrv.). Martin Heidegger u svojem kapitalnom djelu *Bitak i vrijeme* također govori o *Stimmungu* iako ga ne imenuje na taj način. Govori, dakle, o čuvstvovanju i raspoloženju. To jest, čuvstvovanje je za njega ontološki naziv za raspoloženje. „Raspoloženje čini očitim 'kako nekomu jest i biva'. U tom 'kako nekomu jest', raspoloženost dovodi bitak u njegovo Tu“ (Heidegger, 1985: 153). A to je moguće jer je „čovjek jedino biće koje se odnosi prema svome bitku. I stoga izrada fundamentalne ontologije mora započeti analizom tu-bitka (čovjeka)“ (Posavec, 1985: 172). Raspoloženje u hajdegerijanskom smislu jest odnos bića prema svojem bitku, a koje je svojstveno samo čovjeku. A kada bitak postaje teret, onda dolazi do neraspoloženja. Heidegger (ibid.) tvrdi da se u raspoloženju već spoznalo bitak-u-svijetu i da stoga osjetila mogu biti 'dirnuta' i 'imati osjet za'. Ukratko, za Heideggera, u *Stimmungu* se može biti jedino ontološki i to čuvstvovanjem - odnošenjem prema vlastitom bitku koje je omogućeno spoznavanjem bitka-u-svijetu.

Važno je istaknuti i pojam *Stimmunga* kao *metafore*.

First, the metaphor of *Stimmung* allows to focus on the state of being attuned (of a musical instrument, the mind, or the nervous system). It alludes to a state of harmonious attunement, but it might also imply a change of attunement (*Umstimmung*) or a detuning (*Verstimmung*). Second, the state of being attuned is understood as a dispositional state. Similar to the state in which an instrument is ready to be played, an attuned mind (*gestimmtes Gemüt*) is ready to be determined (*bestimmt*). (...) Third, the metaphor implies the process or act of attuning. Most interestingly, this might also be understood in terms of a self-activating attunement (*Einstimmung*) or determination (*Bestimmung*) (Thonhauser, 2020: 4-5).

Ali i Kantovu tezu o *Stimmungu* kao estetskom konceptu. Kant u svojoj knjizi *Kritika moći suđenja*, prema Thonhauseru (ibid.), tvrdi da je *Stimmung* harmonija koja nastaje između imaginacije i razumijevanja, a koja je utemeljena u osjećaju, a ne u konceptualizaciji. Kao estetski koncept odnosi se na konsenzus koji postoji oko toga da je nešto lijepo, a koji je utemeljen u subjektivnoj sferi osjećaja. Ukratko, *Stimmung* se u kantovskom smislu odnosi na

subjektivno iskustvo koje je univerzalno komunikabilno³. Njime se tako nastoji označiti funkciju unifikacije i integracije elemenata u cjeline koje mogu biti više od zbroja njihovih dijelova. Ako pogledamo još jednom teze istaknute u tekstu, možemo zaključiti da sam koncept implicira pokušaj sagledavanja, ovladavanja i razumijevanja stvarnosti i postojanja u totalitetu, a koji računa na angažman aspekta osobnog. *Stimmung* tako može biti rezultat nečije sentimentalnosti: reda unutar nečije specifične vizure svijeta koji se nužno ne poklapa s objektivnim zadatostima. Zbog toga, može ga se imenovati i svojervsnim meta dramaturškim principom. Ono nije konkretni i praktični princip već rezultat do kojeg se mora doći ako želimo da neka dramaturška i izvedbena cjelina opstane. U tom smislu, vrlo je blizak pojmu atmosfere – i *Stimmung* ostaje nematrijalan i na razini efekta, ali istovremeno, kao koncept, podrazumijeva red i organizaciju. Utoliko, *Stimmung* se može shvatiti i kao specifičnu dramaturgiju atmosfere.

SENTIMENTALNOST I MELODRAMATSKA IMAGINACIJA

Kao što je rečeno u uvodu, u ovome se radu želi predstaviti sentimentalnost kao moguću strategiju prevođenja banalnog u sublimno. Želi ju se afirmirati kao mogući princip izvedbene rekonstrukcije osobnog u scenski krajobraz. Dramaturški problem koji se ovdje uspostavlja jest kako sentimentalno učiniti scenski dijeljenim, a da ono ostane prepoznatljivo kao sentimentalno iako se scenskom translacijom događa udaljavanje od njenog temelja, a to je osobno (subjektivno) interpretiranje podražaja (situacija ili emocija). Važno je ipak i istaknuti, da ovaj rad stremljenju principa koji će pripadati izvedbenom dramaturškom registru, iako pojam osobnog sugerira bavljenje strategijama dramskog psihološkog produbljivanja. Drukčije rečeno, cilj ovoga rada je ponuditi dramaturšku strategiju bavljenja sentimentalnim (osobnim) koja bi u široj klasifikaciji pripadala postdramskim izvedbenim postupcima. Onim postupcima gdje se „sekvence i korespondencije, čvorovi i točke zgušnjavanja opažanja, te njima posredovane, ma koliko i fragmentarne konstitucije značenja (...) definiraju polazeći od optičkih podataka“ (Lehmann, 2004: 119).

³ Nadalje, Thonhauser (2020) navodi i sljedeće teze nekih od autora zapadne filozofske misli: za Schopenhauera, *Stimmung* je u kontemplaciji koja je omogućena unutarnjom dispozicijom čovjeka, a u kojoj dolazi do oslobađanja od volje, ali i razumom usvojljivog znanja; za Diltheya, ono je vezivo tkivo nečije partikularne vizure svijeta; za Witaseka, *Stimmung* je rezultat empatije, ono je atribut uma koji se odnosi na iskustvo s objektima, ali koji se ne može pripisati samim objektima, već samo kroz projiciranje sebe u te objekte; za Riegla, *Stimmung* je pitanje moderniteta i za razliku od prethodnih autora uvodi historijsko određenje pojma – u tom smislu, *Stimmung* predstavlja sentiment za harmonijom koja nadilazi kaos i disonantnost; i za Simmela, *Stimmung* je usko povezan uz pitanje moderniteta, ali u kontekstu iskustva krajolika u kojemu se spoznaje cjelovitost prirode koja se odvija po vlastitim zakonima unatoč industrijalizaciji i urbanizaciji.

Gdje pronalazim potencijal za oblikovanje sentimentalnosti kao moguće izvedbene i postdramske strategije? Pronalazim ju mišljenju da je sentimentalnost zapravo neuspjela izvedba.

„Sentimentality is variously conceived (1) in terms of the 'tender' emotions (I call this the 'minimal' definition), (2) in terms of emotional weakness or 'excessive' emotion (the 'loaded' definition), and (3) in terms of emotional self-indulgence (the 'diagnostic' definition). Sometimes it is identified by the 'epistemological' definition (4) in terms of its 'false' or 'fake' emotions, though one must then provide an account of what a 'false' or a 'fake' emotion (as opposed to a merely make-believe emotion) might be“ (Solomon, 2004: 8).

Za potrebe ovoga rada, u fokusu je četvrta definicija sentimentalnosti kao 'lažne' emocije, definicija koja istovremeno sugerira što bi sentimentalnost mogla biti, ali koja ne garantira njenu pojmovnu zaokruženost. 'Lažne' emocije ovdje se shvaćaju kao emocije koje nisu utemeljene u istinitosti objekta podražaja (umjetničko djelo, šire društvena ili uže međuljudska situacija), one nisu rezultat specifičnih veza među njegovim elementima, nego su rezultat onoga što sentimentalist želi izvući iz tih specifičnih veza. Prema tome, sentimentalnost već jest utemeljena na iščašenju pretpostavljenog reda, a ne na njegovom potvrđivanju. Ona je utemeljena na osobnoj interpretaciji koja treba dovesti do emocionalne udobnosti, a ne na samoj emociji. U tom smislu, sentimentalnost jest dovođenje pojedine emocije do njenog ekstrema u svrhu potvrđivanja osobne interpretacije nekog podražaja. Sentimentalni subjekt je onaj subjekt koji vlastitim psihološkim strategijama falsificira objekt podražaja, a kako bi nacrtao specifičnu emocionalnu senzaciju. Sentimentalni subjekt je onaj subjekt koji zna što želi dobiti od npr. nekog tipa umjetničkog sadržaja ili nekog međuljudskog odnosa, a kako bi zadovoljio vlastite emocionalne potrebe. Evocirana emocija postaje veća od emocije koju proizvodi istinitost objekta podražaja kojeg David Pugmire (2005) naziva *temom emocije*. Može se zaključiti da sentimentalnost sadrži i aspekt kontrole, aspekt upravljanja okolišem s kojim smo u doticaju, a kako bi se naglasila osobna vizura svijeta. Kroz takvo kontroliranje okoliša dolazi do stvaranja krajobraza kao specifičnog pogleda na svijet.

„In other words landscape denotes the external world mediated through subjective human experience in a way that neither region nor area immediately suggest.

Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. Landscape is a way of seeing the world“ (Cosgrove, 1984: 13).

Sentimentalnost se može tako shvatiti i kao neuspjelu izvedbu istinitosti. Ono je derivat i subjektivna obrada. Sentimentalnost je artificijelni krajobraz, konstruirana samodovoljna površina, neovisna o objektivnim zadatostima *teme emocije*. U tom smislu, sentimentalnost, iako neuspjela izvedba istinitosti, iako svojevrsna adaptacija, i dalje je prvenstveno izvedbeni derivat. Uzimajući to u obzir, kao sljedeći korak u ovome radu nameće se afirmirati pojam sentimentalnosti kao dramaturški postupak izvedbenog registra jer je njegovoj konstituciji, koja počiva na falsificiranju, imanentan otklon od pukog zrcaljenja reda koju nalaže *tema emocije*, od zrcaljenja prethodno uspostavljenog narativa koje je karakteristično za dramski dramaturški registar.

MELODRAMATSKA IMAGINACIJA

Zaključak je da je sentimentalnost, između ostalog, postupak konstrukcije krajobraza koja je rezultat falsifikacije, osobne interpretacije nekog prethodno uspostavljenog reda. Kao jedan od primjera takvog postupka zasigurno je i melodramatska imaginacija. Ono je koncept o kojemu je, u kontekstu književnih kanonskih djela, 1975. godine pisao Peter Brooks u knjizi *The Melodramatic Imagination*, ali i Ien Ang, u kontekstu recepcije popularne kulture⁴, u knjizi *Watching Dallas* iz 1985. Za potrebe ovoga rada, oslonit ću se na djelo Ien Ang stoga što u definiranju melodramatske imaginacije ono supsumira banalno kao svoj konstitutivni element.

„The melodramatic imagination should be regarded as psychological strategy to overcome the material meaningless of everyday existence, in which routine and habit prevail (...) The melodramatic imagination is therefore the expression of a refusal, or inability, to accept insignificant everyday life as banal and meaningless, and is born of

⁴ Specifičnost melodramatske imaginacije, a kako ju razrađuje Ien Ang, nalazi se u tome što do nje dolazi putem konzumacije popularne kulture. Autorica u svojoj knjizi obrađuje melodramatsku imaginaciju na temelju recepcije sapunice Dallas, a oslanjajući se na konture koncepta koje je prethodno uspostavio Peter Brooks u spomenutom djelu. Uzevši u obzir materijale do kojih je došla istražujući gledateljstvo spomenute sapunice, Ang dolazi do zaključka da postoji četiri tipa gledatelja: 1) oni koji mrze seriju, 2) ironični gledatelji, 3) fanovi i 4) populist. Za potrebe ovoga rada nije nužno ići u detaljnu elaboraciju svake od kategorija, ali je važno istaknuti namjenu ovakve podjele. Naime, Ang želi istaknuti da se ne može publiku promatrati kao homogenu i pasivnu masu koja jedino nekritički prihvaća sadržaj koji joj se nudi. Različiti pojedinci, s obzirom na vlastite kulturalne kodove, drugačije će se odnositi prema sadržaju sapunice. Što će značiti da će kod nekih recepcija sapunice rezultirati melodramatskom imaginacijom, a kod drugih neće. Odnosno, na različite načine može doći do melodramatske imaginacije – ono nije isključivo pasivno uranjanje u popularno kulturni sadržaj, nego i oblik pregovaranja u kojem dolazi do odbijanja prihvaćanja vlastite svakodnevice i vlastitog iskustva kao beznačajnog.

a vague, inarticulate dissatisfaction with existence here and now. This then is the tragic structure of feeling: it is not about the great suffering which plays such a prominent role in the history of humankind and which is generally known as human tragedy – the sufferings of war, concentration camps, famine, etc. – but is rather about what is usually not acknowledged as tragic at all and for that very reason is so difficult to communicate. There are no words for the ordinary pain of living of ordinary people (...)“ (Ang, 1985: 79-80).

Melodramatska imaginacija je, prema tome, psihološka strategija falsificiranja vlastitog banalnog iskustva i njegova sublimacija u željeni krajobraz. Ono je strategija stvaranja priče u kojoj naša svakodnevica dobiva neki viši smisao, u kojoj prestaje biti banalna i postaje itekako vrijedna življenja. Kako navodi John Storey (2005) u knjizi *Cultural Theory and Popular Culture*, „ono nije kompenzacija za pretpostavljenu surovost svakodnevnog života, niti bijeg iz njega, nego još jedna njegova dimenzija (str. 149). Ang (1985) tvrdi da melodramatska imaginacija aktivira i tragičku strukturu osjećaja, međutim u kontekstu sentimentalnog pogleda na svijet, njena aktivacija u službi je falsificiranja svakodnevice. U službi njenog predimenzioniranja u krajobraz koji reprezentira svakodnevno i banalno kao uzvišeno i neminovno.

Koncept melodramatske imaginacije odabran je kao primjer sentimentalnog postupka stoga što je usko vezan uz temu popularne kulture, a temu popularne kulture pronalazim primjerom sublimne, dovoljno kompleksne teme koju je nemoguće „svrstati pod konkretan označitelj“ (op. cit. str. 3) jer je za bavljenje problemom njenog utjecaja na ljudsku svakodnevicu nužno uključiti i analizu socio-kulturnog, kao i političko-ekonomskog konteksta unutar kojeg dolazi do pop-kulturne proizvodnje. Problemska pitanja koja se uspostavljaju u dramaturškom promišljanju sentimentalnosti u kontekstu melodramatske imaginacije su: kojim scenskim sredstvima se može adresirati kompleksna društvena pozadina sublimne teme poput popularne kulture, te kako scenski prevesti melodramatsku imaginaciju kao sentimentalnu psihološku strategiju izvan dramskog (psihološkog) registra. Na ova pitanja pokušat će se dati odgovor analizirajući dramaturška rješenja na primjeru dviju nedramskih izvedbi, a to su postdramska izvedba *Turbofolk* iz 2009. godine, čiju dramaturgiju potpisuje Borut Šeparović, a režiju Oliver Frljić, te plesna izvedba *Dodatak histerije, ubrzanja ... – melodrama* iz 2014. godine, čiji je autor koncepta Tomislav Medak, koji dramaturgiju ujedno i supotpisuje s Ivanom Ivković, dok je predstavu producirao izvedbeni kolektiv BADco. Nakon analiza primjera, uslijedit će i izlaganje vlastitog dramaturškog principa koji se oslanja

na izvedbene postupke odabranih izvedbenih djela, ali i na teorijske koncepte i pojmove obrađene u radu.

ANALIZA PRIMJERA

TURBOFOLK

Kao što i naslov sugerira, ova izvedba tematizira ni više ni manje nego fenomen turbofolk glazbe. A da bi stvar bila zanimljivija, tematizirajući turbofolk, autori ove predstave Oliver Frljić i Borut Šeparović, dotiču se i analize funkcije kazališnog mehanizma kao nastavka silnica dominantnih ideoloških struktura, a to su kapitalizam i nacionalizam. Naposljetku, već i smještanje izvedbe koja tematizira turbofolk unutar produkcijskih uvjeta jedne nacionalne kazališne kuće (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca) predstavlja dramaturšku odluku koja i kontekstualni aspekt uvodi u izvedbu, ne samo na razini sadržaja, već i kao formalnu odrednicu. Predstava *Turbofolk* producirana je, dakle, od strane riječke nacionalne kuće, a izvodi se tako što su i izvođači i publika zajedno na pozornici kazališta. Tribina za gledatelje smještena je nasuprot parteru, radi čega publika za vrijeme praćenja izvedbe gleda i prazni parter, njegove baršunaste stolice, kao i prazne i pozlaćene lože. S druge strane, nasuprot kičaste utrobe kazališne zgrade, stoje izvođači svi odreda odjeveni u jeftine kompletne trenirke. Prostorno formalno određenje na taj način oblikuje izvođače kao svojevrzne uljeze. Stvara dojam kao da se nalaze na 'krivom' mjestu, kao da su 'ispali' iz drugog konteksta. Međutim, već na samom početku izvedbe, prostorno formalno određenje puni se specifičnim sadržajem koji, kao i izvođači odjeveni u jeftine trenirke, ne pripada visoko-kulturnom kontekstu, nego kontekstu popularne kulture. Naime, dramaturška struktura *Turbofolka* temelji se na turbofolk soundtracku: ono što drži koherenciju izvedbe jest niz popularnih tzv. cajki koje traju jedna za drugom, za vrijeme čijeg trajanja izvođači demonstriraju scene fizičkog i seksualnog nasilja, scene karakteristične za balkanske 'kafane' i za marginalce s ulice koji posjećuju takve ugostiteljske objekte. Soundtrack predstave povremeno se prekida verbalnim tipom izlaganja u kojima se izvođači, između ostalog, razotkrivaju imenom i prezimenom (kao privatne osobe), ali i u kojima se sadržaj predstave eksplicitno povezuje s aktualnostima iz političkog i društvenog života.

Utemeljenost dramaturške strukture u posuđenom materijalu, materijalu koji nije izvorno scenski, nego već postojeći i koji kao takav pripada nekom drugom produkcijskom kontekstu, pronalazim kao ključni postupak u kreiranju izvedbenog krajobraza i naglašavanju slikovlja i atmosfere. Predstava *Turbofolk* započinje dokumentarnim audio materijalom. Točnije,

Cecinim govorom prilikom jednog njenog koncerta u kojem najavljuje da će sljedeću pjesmu posvetiti čovjeku kojeg je najviše voljela. Ovakav citat na samom početku izvedbe kreira okvir za razumijevanje problema u temi kojom se predstava bavi i računa na upućenost gledatelja u opća ideološka i politička mjesta Balkana. Ceca je, dakako, Arkanova posljednja žena. Audio citat na samom početku izvedbe, a nakon kojeg slijedi hit turbofolk glazbe kasnih 2000-ih *Bato bre* srpske pjevačice Indy, sugeriraju gledanje izvedbe u kojem pratimo kako radi posuđeni materijal, kakav efekt stvara njegova kompozicija te kako odabrana tema radi unutar scenskog (kazališnog) konteksta. Što bi značilo, u kombinaciji s izvođačkim radom koji je istovremen trajanju odabranih turbofolk songova. S obzirom na to da se audio materijal i to u formi dokumentarnog citata u izvedbi pojavljuje prvi, medijalizirani zvuk se uspostavlja kao dramaturško načelo održavanja koherencije izvedbe. A kako je medijalizirani zvuk (citat nakon kojeg slijedi i ostatak odabranih songova) istovremeno i u službi tematske kontekstualizacije odnosno stoga što funkcionira i kao formalna odrednica održanja dramaturške koherencije, svjedočimo stapanju materijala u kojem rad supostojećih elemenata (posuđeni materijal s jedne strane, te izvođački materijal s druge strane) ostaje u službi progovaranja o kompleksnosti teme koja je adresirana već u naslovu predstave. A ne u službi kreiranja zasebnog narativa koji će biti dramaturški provučen kroz posuđeni materijal. Predstava svojom upotrebom pop-kulturnih referenci ne nastoji progovarati ni o čijoj partikularnoj sudbini niti naglasiti specifične partikularne događaje u nečijem životu, nego stvara izvedbeni krajobraz, krajobraznu površinu s koje uviđamo kako sama tema izvedbe može raditi na sceni. A istovremeno, diskurs sentimentalnosti, tj. melodramatična dramaturška struktura u kojoj glazba kontekstualizira izvođački rad dovodi do sublimacije scenskog zbivanja: scene nasilja i promiskuiteta, scene ljubavi i nježnosti nisu situacije koje reprezentiraju život dramskog lika, nego one koje prezentiraju višestruke slojeve društvene stvarnosti u kojima turbofolk kao glazbeni žanr i fenomen popularne kulture cirkulira, u kojima se razvija i u kojima su posljedice njegove proizvodnje najvidljivije. Diskurs sentimentalnosti materijaliziran u soundtracku sastavljenom od tzv. cajki svojim dramaturškim potencijalom transformira izvedbeni prostor u ono što bi Lehmann (2002) nazvao metonimijskim prostorom. Neki dio počinje vrijediti kao cjelina zato što se upotrebljava neki vanjski kontekst (Lehmann, *ibid*).

DODATAK HISTERIJE, UBRZANJA ... – MELODRAMA

Baš kao i predstava Turbofolk, *Dodatak histerije, ubrzanja ... – melodrama* nastoji kompleksnost društvenih odnosa prezentirati sredstvima scenske izvedbe. Autori predstavu

grade, kako tvrdi Medak u knjizi *BADco - Vježbanje nemogućeg* (2021), oslanjajući se na četiri dramaturška elementa: na prostornu razradu utemeljenu na sobi, kauču i gledanju; na činu karakterističnom za sitcom, a to je otvaranje i zatvaranje vrata; na razgovoru između Alexandra Klugea i Heinera Müllera iz 1989. u kojem se tematizira „kako kroz dramski materijal prikazati historijske procese sa svim njihovim unutarnjim kontradikcijama, napredovanjima i nazadovanjima koji nadilaze likove i njihove međusobne odnose“ (iz brošure, 2014); i na plesnoj koreografiji. Za razliku od predstave *Turbofolk* gdje dramaturšku koherenciju održava posuđeni materijal koji se mjestimice prekida verbalnim tipom izlaganja, u ovoj izvedbi dramaturška koherencija postiže se prostornom organizacijom elemenata koji podsjećaju na apstrahirani dnevni boravak. A takva prostorna organizacija potom se puni izvođačkim plesnim materijalom koji je isprekidan posuđenim materijalom prezentiranim kroz verbalni tip izlaganja. Na sceni se nalaze četvora vrata kroz koja izvođači ponavljajući ulaze i izlaze, a ti ulasci i izlasci postepeno se prekidaju padovima ili plesnim sekvencama. Dok, s druge strane, materijal verbalnog tipa izlaganja predstavlja televizijski razgovor između A. Kuglea i H. Müllera⁵ kojeg čitaju jedna od izvođačica i izvođač.

Ova je predstava odabrana za analizu prvenstveno zbog svojeg specifičnog tretmana diskursa sentimentalnosti. Ako se u *Turbofolku* diskurs sentimentalnosti zgušnjavao u posuđenom materijalu, a i mjestimice naglašavao izvođačkim radom, u *Melodrami* se događa suprotno. Diskurs sentimentalnosti i sam biva sublimiran, raspršen korištenjem posuđenog materijala i dekonstruiran izvođačkim materijalom. Izvođački ulasci i izlasci, preuzeti iz sitcom-ova, iscrpljuju se u svojem ponavljanju, a u trenucima mogućeg zgušnjavanja, dolazi do izvođačkog rezanja materijala i umetanja novih elemenata s čime se postiže svojevrсна analitička prezentacija plesačke proizvodnje. Važno je naglasiti da razlaganjem izvođačkog materijala ne dolazi i do nestajanja diskursa sentimentalnosti. On ostaje prisutan kroz prostorni koncept apstrahiranog dnevnog boravka, a sami izvođači tijekom cijele izvedbe bivaju odjeveni u spavačice. Takvim rješenjima postiže se zadržavanje formalnog okvira izvedbe kroz efekt scenske kompozicije tj. kroz atmosferu melodramskog žanra koju se potom puni tematskim preokupacijama sa složenošću društvenih odnosa. Drugim riječima,

⁵ „Kroz njega [razgovor] se prelama nekoliko tematskih preokupacija predstave. To je prije svega pitanje perioda rane neoliberalizacije 70-ih i 80-ih i transformacije društva do koje je došlo uslijed te promjene kapitalističkog režima, pa se utoliko kao neoliberalni “razbojnici”, kao oni koji su “oteli društvo”, javljaju R. Nixon, M. Thatcher i R. Reagan. Oni se u *MELODRAM* javljaju i u formi maski koje nose izvođači. Te maske smo preuzeli iz *Break pointa* u kojem banke pljačka banda koja nosi maske R. Nixona. Druga preokupacija je preokupacija naftom, energetikom i geoekonomijom. Kluge i Müller raspravljaju o Crnom moru i njegovu geopolitičkom značenju nakon pada Sovjetskog Saveza, i onda kroz tu priču reflektiraju o povijesti Sovjetskog Saveza i društvene pljačke koja se događa nakon raspada SSSR-a“ (Medak, 2021: 172).

dramaturški postupak koji uočavam na ovome primjeru jest da se diskurs sentimentalnosti u ovoj izvedbi sublimira u atmosferu, a kako bi ga se potom napunilo sadržajem koji problematizira političko-ekonomski aspekt društva. Diskurs sentimentalnosti preoblikovan u atmosferu melodramskog prevodi i partikularne izvođačke sekvence u krajobraze tematskih preokupacija predstave. Prostorna sugestija dnevnog boravka asocira na ljudsku svakodnevicu, ali izvođački materijal ne vodi prema figuraciji i psihologizmu, nego prema apstrakciji i slikovlju. BADco.-ova *Melodrama* radi isključivo kao izvedbeni krajobraz: plesni aspekt ovu predstavu zadržava isključivo u sferi plutajućih konotacija – ponešto se sugerira, ali ništa se ne garantira. Čak i sam plesni aspekt u ovom izvedbenom primjeru ne postaje konstanta – i on se rezanjem materijala sublimira radi čega gledateljima ostaje ponuđen isključivo koreografski proces i izvođački rad, a ne zaokruženi plesački subjekt. U tom smislu, *Melodrama* je višestruki primjer dramaturgije izvedbenog krajobraza. Ono je predstava koja vlastito prostorno formalno određenje raspršuje u detalje pomoću kojih se eventualno sugerira atmosfera. Takvim raspršavanjem u skup detalja, stvara se dramaturški prostor za punjenje tematskim sadržajem. A tematski sadržaj pak funkcionira kao sredstvo rastakanja i samog plesakog subjekta. Važno je naglasiti da niti posuđeni materijal ne ostaje nedjeljiv. I on biva razlomljen, isprekidan, što pak stvara dramaturški prostor za punjenje novom vrstom materijala, poput nasnimljenog smijeha, zvuka skandiranja na koncertu i sl. Takvim razlamanjem svih tipova materijala postiže se njihovo supostojanje, a njihovim supostojanjem dolazi i do promjene u načinu na koji se ova izvedba gleda. Dolazi do demokratizacije pogleda poništavanjem privilegiranosti jedne točke gledišta.

RAZVOJ DRAMATURŠKOG PRINCIPA

Dramaturški princip koji se u ovome radu želi ocrtati smješta se u kontekst krajobrazne dramaturgije, a krajobrazna dramaturgija kao takva, svojim formalnim određenjima bliska je nedramskim i postdramskim izvedbenim formama. Bavljenje izvedbenim krajobrazom povlači za sobom i specifičniji dramaturški tretman prostorne komponente izvedbe. Prostorna organizacija dramaturških elemenata u scensku izvedbu preuzima funkciju preslikavanja dramaturške koherencije oblikovane u nekom specifičnom konceptu izvedbe, ali i funkciju omogućavanja drugačijeg, demokratičnijeg načina gledanja izvedbe. Prostorna organizacija, a da bi došlo do preobrazbe scene u izvedbeni krajobraz, mora raditi na poništavanju privilegiranih atraktora. A kada dođe do poništavanja privilegiranih atraktora, prostorna organizacija može rezultirati atmosferom, ali ne samo kao slučajnom nuspojavom, već kao

dramaturški oblikovanom efektu scenske kompozicije. A ako se govori o dramaturški promišljenoj proizvodnji atmosfere, onda je nužno osloniti se i na koncept *Stimmung*, kojeg se i imenovalo za potrebe ovoga rada dramaturgijom atmosfere. „*Stimmung* je zapravo okvir za iskustvo“ (Bude, 2017: 138) i kao takav pretpostavlja temelj na kojem krajobrazna dramaturgija kao koncept može garantirati učinke u recepciji izvedbe koja tendira biti *krajobrazna*. Naglasak se može staviti, Lehmannovski rečeno, na slikovlje i atmosferu ukoliko postoji prostorna (vizualna) elaboracija rasporeda scenskih elemenata, ukoliko postoji izloženo i razotkriveno pravilo po kojem se slagalo dijelove u cjelinu. *Stimmung*, u tom smislu, nije ono što se razotkriva jer je, kao što je rečeno u jednom od prethodnih poglavlja, nematerijalan kao i atmosfera, i predstavlja meta princip. Ali ipak, kroz razotkrivanje korištene procedure možemo nagovijestiti koje rezultate/efekte želimo postići, te na temelju takve predočene slike izvedbe kao publika dobiti dojam o cjelini. Međutim, ta slika izvedbe, s obzirom na to da smo u domeni krajobrazne dramaturgije, nije slika dramatskog, nije slika nečega „što će se dogoditi prema nekome redoslijedu, nego kako će se dogoditi (...) s čime se fokus prebacuje na događajnost po sebi“ (Pristaš, 2018: 111). Na taj način dolazi do isticanja materijalnosti elemenata koji su u radu. Nadalje, ta slika izvedbe nije slika dramatskog i stoga što ne reprezentira „neko stanje uvjetovano djelovanjem dviju ili više sila“ (Švacov, 2018: 46) nego prezentira načine vlastite konstrukcije. Prema tome, takva slika izvedbe svoje punjenje traži u sublimnome i stoga ju se može odrediti kao antidramatsku. Sublimno, kao što je rečeno, je ono što ostaje izvan žanra, ono što ne gradi sukob unutar psihološkog registra koji bi trebao omogućiti ponavljanje iskustva čovjekovog bivanja u svijetu (Švacov, 2018), nego ono što kroz supostojanje i međudjelovanje elemenata sugerira nemogućnost sagledavanja ljudskog iskustva i djelovanja u cjelini.

Nakon što se detektirala pozicija sublimnog, možemo uvesti i sentimentalnost kao ključni element ovog dramaturškog principa. U uvodnom dijelu rada, istaknuto je da se sentimentalnost želi oblikovati kao dramaturški mehanizam pomoću kojeg bi se aspekt osobnog scenski mogao prevesti u izvedbeni krajobraz. Da se sentimentalnost želi upotrijebiti kao sredstvo prevođenja banalnog u sublimno. Potencijal sentimentalnosti za takvo nešto pronalazim u tome što je ona kao psihološki mehanizam zapravo neuspjela izvedba: ono ne stremi potvrditi temu emocije, nego evokativnom slikom teme, njenim falsificiranjem narušiti red koji ta tema emocije nameće. Zaključujem, u prirodi pojma sentimentalnosti jest sadržan sublimacijski postupak, postupak izvlačenja novih mogućnosti iz teme emocije, a koje da bi funkcionirale, ne moraju biti prepoznate kao tematski obilježene. U tom smislu, sublimno je izvan žanra kojeg nameće tema, a radi čega sentimentalnost može funkcionirati odvojeno od

osobnog i psihološkog uporišta. Međutim, kako onda u scenskom kontekstu i unutar krajobrazne dramaturgije 'označiti' bavljenje sentimentalnošću? Ovo pitanje od velike je važnosti jer ako se na njega ne odgovori, zapadamo u opasnost da, ukoliko se radi o umjentičkim postupcima koji i jesu per se sentimentalni, da se sve može imenovati sentimentalnim.

Ono što sam pronašao ključnim analizirajući predstave *Turbofolk* i *Dodatak histerije, ubrzanja, ... – melodrama* jest postupak dramaturškog uvođenja posuđenog materijala. Točnije, postupak uvođenja postojećih diskurzivnih struktura u izvedbu koje rade pomoću naglašavanja emotivno prepoznatljivih mjesta. Dakle, da bi se označilo bavljenje sentimentalnošću nužno je imati emotivno prepoznatljiva mjesta, ali koja se ne uvodi preko žanra dramatskog, nego preko posuđenog materijala. U *Turbofolku*, emotivno prepoznatljiva mjesta ulaze u kontekst izvedbe preko soundtracka sastavljenog od turbofolk pjesama (preko glazbene komponente), dok u *Melodrami*, emotivno prepoznatljivo mjesto sugerira se optičkim kodovima koji podsjećaju na iskustvo dnevnog boravka (preko prostorne komponente). U oba slučaja zapravo možemo govoriti o postupku osamostaljivanju jezika sentimentalnosti, a posljedično tome i o dramaturškoj odluci da se koherencija izvedbe održava kroz posuđene diskurzivne strukture koje ocrtavaju emotivno prepoznatljiva mjesta. Sentimentalnost je uvedena kao dramaturški princip koji potom kroz interakciju s izvođačkim materijalom scenske prizore ne usmjerava u žanr dramatskog, nego u registar sublimnog koji je antidramatski i utoliko potentan za stvaranje izvedbenog krajobraza čije gledanje računa prije na praćenje razvoja atmosfere i suigre scenskih elemenata, nego na praćenje razvoja fabule i karaktera. Izvođački materijal, s druge strane, u ovim predstavama ne zauzima poziciju jedinog atraktora što i omogućava osamostaljenje jezika sentimentalnosti. Kao što je rečeno i u analizama, izvođački rad uokviren je posuđenim materijalom i utoliko funkcionira kao njegovo punjenje, kao prezentacija rada njegove diskurzivne strukture. Izvođački materijal razvija se u gabaritima koje zadaje posuđeni materijal i ne izlazi iz okvira kojeg on nameće. A s obzirom na to da se u ovim predstavama taj okvir materijalizira kroz jezik sentimentalnosti, izvođački materijal nije više u službi svojega rada, nego se sublimira u tematski krajobraz izvedbe.

UMJESTO ZAKLJUČKA: rekapitulacija

Na temelju odabranih teorijskih koncepata, pojmova i dramaturških postupaka analiziranih na primjerima iz izvedbene prakse, želio sam ocrtati vlastiti dramaturški princip koji me

interesira provesti i u umjetničkoj praksi. U samom njegovom razvoju zasigurno nisu uključeni svi aspekti korištenih teorijskih koncepata i pojmova, kao niti svi aspekti analiziranih primjera iz prakse, iako su u samom radu više ili manje izloženi i elaborirani. Za sam proces oblikovanja svojeg dramaturškog principa nastojao sam izvući glavna načela na kojima počivaju sentimentalnost, atmosfera, Stimmung, ali i krajobrazna dramaturgija, pa na kraju i *Turbofolk* i *Dodatak ubrzanja, histerije ... – melodrama*. Višak koji se nalazi u radu, a koji je eventualno ostao neiskorišten, služi kao šira kontekstualizacija koja mi se čini nužnom kako bi se naglasila fenomenološka komponenta dramaturškog principa kojeg se htjelo u ovome radu oformiti. Kako bi se naglasila njegova pripadnost širim humanističko-teorijskim, pa i umjetničkim sustavima, kao i mogućnost da se različito imenuju i sagledavaju različiti izvedbeni fenomeni. Širom kontekstualizacijom željelo se uputiti čitatelje na postojanje mnogih aspekata post/nedramske izvedbe iz kojih se može krenuti u analizu primjera, pa i u izvedbu teorijskih postavki koje mogu dovesti do osmišljavanja novih dramaturško-teorijskih sustava.

Cilj uvođenja sentimentalnosti u kontekst krajobrazne dramaturgije bio je sagledati taj fenomen u ponešto drugačijem svjetlu od onoga u kojem se uglavnom promatra i istaknuti njegov potencijal u dramaturškom oblikovanju suvremene nedramske i postdramske izvedbe. Analizirajući odabrane primjere iz prakse zaključio sam da je ključna komponenta mojeg dramaturško-izvedbenog principa posuđeni materijal i njegovo supostojanje s izvođačkim radom. Posuđeni materijal, svojom diskurzivnom strukturom koja nije izvorno scenska, omogućava punjenje izvedbe sadržajem koji se tiče aktualnosti vanjskog (društvenog) konteksta, a što daje slobodu izvođačkom radu da generira materijal vlastitom logikom, ali i da istovremeno ostaje u okviru dramaturško-tematskog okvira kojeg sačinjava posuđeni materijal. Potonje i pronalazim kao ključni postupak za formiranje vlastitog dramaturškog principa kao i jezgru vlastitog stvaralačkog interesa: da posuđeni materijal bude onaj element koji će nositi koherenciju, a da istovremeno i izvođački materijal radi kao ravnopravni element izvedbe.

LITERATURA

Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination*. London and New York: Methuen.

Bauer, U. (2020) Postdramatic Tragedy and Fear: The Case of Societas Raffaello Sanzio's Tragedia Endogonia. *Narodna umjetnost*, 57 (1), str. 217-234.

Bauer, U. (2021). BADco.: Vježbanje nemogućeg. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, Oaza.

Birringer, J. (2018) Becoming-Atmosphere. *Performance Research*, 18 (3), str. 158-164.

Böhme, G. (2014). Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning, u: Borch. C. ur. *Architectural Atmospheres*. Basel: Birkhäuser.

Borch, C. (2014). Introduction: Why Atmosphere?, u: Borch. C. ur. *Architectural Atmospheres*. Basel: Birkhäuser.

Bude, H. (2017) What does Stimmung mean? *Journal of Ethnographic Theory*, 7 (3): 137–139.

Cosgrove, Denis E. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Elisasson, O. (2014). Atmospheres, Art, Architecture: A Conversation between Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson, and Juhani Pallasmaa, u: ur. *Architectural Atmospheres*. Basel: Birkhäuser.

Heidegger, M. (1985). *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Filozofska biblioteka.

Lehmann, H. T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: Centar za dramsku umjetnost.

LeVitte Harten, D. (1999). Creating Heaven, u: Morley, S. ur. *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery/ Cambridge, Massachusetts: The MIT press.

Morley, S. (2010). Introduction/Contemporary Sublime, u: Morley, S. ur. *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery/ Cambridge, Massachusetts: The MIT press.

Posavec, Z. (1985). Martin Heidegger: Bitak i vrijeme. *Politička misao*, 3, str. 171-194.

Pristaš, S. (2018). *Exploded Gaze*. Zagreb: Multimedijalni institut.

Pugmire, D. (2005). *Sound Sentiments: Integrity in the Emotions*. Oxford: Calderon Press.

Solomon, R. C. (2004). *In Defense of Sentimentality*. New York: Oxford University Press.

Spitzer, L. (1963). *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung" (1944/45)*. Baltimore: The John Hopkins Press.

Stein, G. (1988). *Lectures in Ameirca*. London: Virago Press.

Storey, J. (2005). *Cultural Theory and Popular Culture*. London, New York, etc.: Pearson/Longmnan.

Švacov, V. (2018). *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.

Thonhauser, G. (2020). Beyond Mood and Atmosphere: a Conceptual History of the Term Stimmung. *Philosphia*. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11406-020-00290-7>

Vujanović, A. (2018). *Spce after perspective*. Dostupno na: https://www.academia.edu/37812064/Landscape_dramaturgy_Space_after_perspective

Vujanović, A. (2019). Meandering together: New problems in landscape dramaturgy. Dostupno na: https://www.academia.edu/34879796/Meandering_together_New_problems_in_landscape_dr_amaturgy

Kolegij: Dramaturgija izvedbe

Mentorica: doc. art. dr. sc. Jasna Jasna Žmak

**Melodramatska imaginacija u
kontekstu scenske izvedbe
(radni naslov: Gužva na horizontu)**

Lipanj, 2021.

UVOD

Odlučio sam se baviti temom utjecaja popularne kulture na ljudsku svakodnevicu stoga što smatram da popularna kultura predstavlja kompleksno polje društva unutar kojeg dolazi do ideološke borbe. Drugim riječima, ono što me privuklo ovoj temi jest njena lažna nekompleksnost, a teza od koje polazim jest da je popularna kultura paradoksalna: ona je potrebna jer svojim (afektivnim) mehanizmima naglašava naše osobne vizure svijeta, a upravo time nas i uljuljkava te na taj način djeluje kao društveni cement. Afektivni mehanizam popularne kulture koji pronalazim najprisutnijim u utjecaju na ljudsku svakodnevicu jest melodramski mehanizam, te smatram da se, posljedično tome, spomenuto naglašavanje osobnih vizura svijeta manifestira kroz melodramatsku imaginaciju. Melodramatska imaginacija koncept je o kojem je u kontekstu popularne kulture pisala Ien Ang u knjizi *Watching Dallas* (1985), pritom oslanjajući se na djelo Petera Brooksa *The Melodramatic Imagination* (1975) koji je melodramatsku imaginaciju promatrao u kontekstu kanonskih književnih djela. Ang, dakle, u svojoj knjizi konkretno govori o procesu identifikacije koji se događa između gledateljica i sadržaja sapunice Dallas, a u kojoj protagonistice serije svakodnevne zaplete u svojim rutiniziranim životima doživljavaju emocionalno pretjerano odnosno previše grandiozno. Melodramatska imaginacija se tako odnosi na

„psihološku strategiju suočavanja s materijalnom ispraznošću svakodnevne stvarnosti kojom dominiraju rutine i navike (...) [ono je] izraz odbijanja ili nemogućnosti prihvatanja svakodnevnog života kao trivijalnog i beznačajnog te proizlazi iz nedefiniranog, neartikuliranog nezadovoljstva trenutnom stvarnošću. To je ono što čini tragičku strukturu osjećaja, međutim, ovdje nije riječ o velikim patnjama koje su igrale značajnu ulogu u povijesti čovječanstva i koje su nam poznate kao ljudska tragedija – ratna stradanja, koncentracijski logori, glad, itd.– ovdje je riječ o onome što inače ne slovi kao tragično, o onome što je zbog toga toliko teško izraziti. Ne postoje riječi koje opisuju svakodnevnu patnju koja prožima živote običnih ljudi (...)“ (Ang, 1985: 79-80).

Ukratko, prema mojem shvaćanju definicije, melodramatska imaginacija predstavljala bi stvaranje priče od strane konzumenta popularne kulture u kojoj njegova svakodnevica dobiva neki viši smisao. Ono je fikcionalizacija u kojoj njegova svakodnevica prestaje biti banalna i postaje itekako vrijedna življenja. U ovome izvedbenom projektu želi se scenski prezentirati melodramatsku imaginaciju kao strategiju naglašavanja osobne vizure svijeta, ali i

istovremenog uljuljkivanja te kroz takav paradoks tematizirati popularnu kulturu kao agens za održavanje statusa quo. Dramaturški problem koji se time uspostavlja jest kako prevesti melodramatsku imaginaciju kao psihološku strategiju u scensku izvedbu, a da se ono ne temelji na dramskom (psihološkom) registru. Moguće rješenje pronalazim u kreiranju izvedbenog krajobraza kroz naglašavanje slikovlja i atmosfere. To bi značilo kroz kreiranje izvedbe koja u prvi plan stavlja suodnos scenskih elemenata i njihovu prostornu organizaciju. Scenski elementi kojima se operira u ovoj izvedbi pripadaju posuđenom materijalu, a to su popularno-glazbene reference, i materijalu kojeg proizvodi izvođač. Dovođenjem popularno-glazbenih referenci i izvođačkog djelovanja u suodnos želi se kreirati scenska kompozicija koja će zadržati pažnju gledatelja na njihovoj materijalnosti i njihovom radu, dakle, na površini njihove prostorne organizacije s čime se udaljavamo od dramaturške logike narativizacije i interpretativne logike čitanja scenskog sadržaja.

KONCEPT IZVEDBE

Forma koja je odabrana za stvaranje koncepta koji će podržati navedeno jest forma monoizvedbe. Formu monoizvedbe pronalazim potentnom za bavljenje paradoksalnošću popularne kulture stoga što se scenskim bavljenjem jednim izvođačem naglašava tematska važnost pojedinačnog i osobnog. Važno je napomenuti da će izvođač biti muškarac zato da bi se dovelo u vezu fenomene za koje smatram da scenski nisu dovoljno obrađivani, a to su sentimentalnost i maskulinitet. Upogonjavanjem muškog izvođačkog rada u kontekstu melodramatske imaginacije, tj. konzumacije popularne kulture koje rezultira sentimentalnim učinkom, želi se doskočiti stereotipnom povezivanju žena s pretjeranim naglašavanjem osjećaja prilikom identifikacije sa sadržajem neke popularne pjesme, filma ili televizijske serije. Istovremeno, takvom konstrukcijom sentimentalnog maskulinog subjekta želi se prezentirati mogućnost scenskog oblikovanja fragilnog maskuliniteta kao suprotnosti slici muškarca prisutnoj u mainstream popularnoj kulturi koja operira s atributima kao što su snaga, nedodirljivost, emocionalna inhibiranost, hladnoća, moć, zavodništvo, itd. te koja na taj način perpetuira patrijarhalnu i dominantnu ideju muškosti.

Izvedba se sastoji, kao što je istaknuto na samom kraju Uvoda, od posuđenog materijala i izvođačkog materijala. Posuđeni materijal sastoji se od referenci iz popularne kulture, točnije od popularnih pjesama koje će biti uvedene u izvedbu u formi soundtracka dok se izvođački materijal generira, s jedne strane, neverbalnim, a s druge strane verbalnim tipom izlaganja. Odabrane popularne pjesme trajat će u cijelosti, jedna za drugom i istovremeno s izvođačkim

neverbalnim tipom izlaganja, dok će verbalni tip izlaganja slijediti nakon prizora koji je rezultat stapanja slike (neverbalne sekvence) i tona (popularne pjesme). Drugim riječima, nakon svake pjesme i neverbalne sekvence, uslijedit će verbalno izlaganje izvođača.

Odlučio sam posegnuti isključivo za popularnom glazbom kao materijalom stoga što je za kontekst melodrame ključna glazba, a mene interesira dekonstruirati njen mehanizam. Istovremeno uporaba popularno glazbenih referenci kao primjera pop-kulturnih artefakata funkcionirat će kao tematska kontekstualizacija izvedbe. Nisam se, naposljetku, odlučio za filmske i televizijske reference, iako se Ang oslanja upravo na primjer televizijskog ostvarenja, zato što mi priroda njihovog medija nameće postojeću kombinaciju slike i tona, postojeću melodramsku diskurzivnu strukturu čija dekonstrukcija zahtijeva drugačiju izvođačku tipologiju. Cilj je funkciju psihologizacije prepustiti soundtracku, a bi da popularno-glazbene reference radile kao emocionalni registar kroz koji se može promatrati izvođački materijal. Takvim izmještanjem psihologizacijskog momenta iz scenskog subjekta u posuđeni materijal želi se prezentirati rad melodramatske imaginacije kao psihološke strategije, a preko naglašavanja plastičnosti popularne glazbe. Odnosno, isticanjem popularno-glazbene diskurzivne strukture želi se postići pogled na melodramatsku imaginaciju kroz prizmu materijalnosti popularne kulture, a ne u ključu onoga što se događa scenskom subjektu.

POSUĐENI MATERIJAL

Billie Eilish – When Party's Over

Pitbull ft. Marc Anthony – Rain Over Me

Calvin Harris – My Way

Kid Francescoli – Come Online

Sia – Cheap Thrills

Bagarre – Danser Seul

Lana Del Rey – California

Dua Lipa – Don't Start Now

Odabir pjesama izvršen je po principu razdoblja u kojem su nastale, a to je razdoblje od 2010. do 2020.⁶ Odabrao sam godinu proizvodnje kao princip slaganja soundtracka kako bih si omogućio raznolikost u uzorku odabranih pjesama, a istovremeno, takvo posezanje za recentnim ostvarenjima može mi omogućiti ažuriranje izvedbe popularno-glazbenim uracima koji će tek postati aktualni. Drugim riječima, u ovom konceptu izvedbe, popis pjesama je napunjen uracima koji su u ovom trenutku popularni, a smjenom hitova u glazbenoj industriji, popis pjesama će se mijenjati i nadopunjavati. Bilo koji drugi princip odabira pjesama tematski bi kontaminirao izvedbu s obzirom na to da je tema izvedbe utjecaj popularne kulture i njena lažna nekompleksnost, a ne isključivo pojedini aspekt unutar nje (npr. pitanje rase u popularnoj kulturi, pitanje etniciteta u popularnoj kulturi, pitanje seksualnosti u popularnoj kulturi, ...). Isto tako, pjesme su odabirane i slagane u soundtrack po ritmičkom ključu: melankolične, tugaljive pjesme koje bih imenovao spuštalicama izmjenjuju se s pjesmama koje bih imenovao dizalicama (pjesme koje pumpaju atmosferu). Ritmički ključ zapravo prati emocionalni val između moguće prezentacije tuge odnosno devaluacije i sreće odnosno idealizacije. Formacija koja se u soundtracku ponavlja tri puta na uzorku od devet pjesama jest jedna spuštalice nakon koje slijede dvije dizalice.

Osim što su hitovi mainstream popularne glazbe, ove pjesme sam i odabrao zbog njihovih tekstova. Pjeva se o nesretnim ljubavnim odnosima, o žudnji za drugom osobom, o samoći, o nađenoj sreći nakon inog brodoloma ili se pak pjeva o tome kako se samo treba zabavljati i plesati. Svaka od odabranih pjesama je, dakle, specifična u svojoj nespecifičnosti i utoliko je, smatram, sugestivna u pogledu prirode utjecaja popularne kulture na ljudsku svakodnevicu: emocionalni registri u njima se oblikuju oko općih mjesta ljudskog iskustva⁷ i zbog toga mogu dovesti do sentimentalnog učinka – do falsificiranja vlastitog iskustva, točnije do njegove interpretacije koja zapravo nema tematsko uporište u sadržaju tih pjesama, a služi za naglašavanje osobne vizure svijeta. Upravo je i postupak falsificiranja sugestivan u pogledu rada melodramatske imaginacije: ona ne pretpostavlja isključivo pasivnost onoga koji imaginira, nego je utemeljena na aktivnoj potrazi prostora u sadržaju popularne kulture unutar kojeg može doći do konstrukcije nove dimenzije vlastitog iskustva, do lažne autoidealizacije.

⁶ Važno je napomenuti da pjesma *1001 noć* od grupe Colonia po godini proizvodnje ne pripada proteklom desetljeću, nego početku 2000-ih. Međutim, odabrana je za izvedbu stoga što se estetski podudara s ostatkom odabranih pjesama i stoga što je sadržajno korespondira s nad-konceptom izvedbe, a to je lažna nekompleksnost popularne kulture.

⁷ Upravo to ih čini emotivno prepoznatljivima velikom broju ljudi (popularnim, op.a.).

Element koji se želi uključiti u izvedbu jest i rečenični citat iz pjesme *Cheap Thrills*, a koji glasi „I don't need dollar bills to have fun tonight“. Rečenični citat će se ili postepeno uvoditi u izvedbu tako što će izvođač na velikom papirnatom panou bojom ispisivati dio po dio rečenice, ili će se rečenica od samog početka izvedbe uvesti u cijelosti i to preko svjetlosne projekcije. Uvođenjem ovog elementa želi se postaviti izvedbenu konstantu koja bi funkcionirala kao konceptualni okvir izvedbe koji će implicirati problem klasnog pitanja privatnosti. Naime, uvođenje ovog elementa u scenski kontekst izvedbe temeljim na vlastitoj interpretaciji pjesme kao klasno problematične: ona eksplicitno sugerira da je u redu ako smo u nedostatku financija te na taj način, svojim afektivnim utjecajem (veselom melodijom i tekstom u kojem će se veliki broj ljudi moći prepoznati), cementira nečiju neimaštinu. Citat će se zato i obraditi kroz kritički komentar tijekom verbalnog izlaganja koje će uslijediti nakon pjesme *Cheap Thrills*, a potom, ukoliko će natpis biti uveden preko papirnato g panoa, i poderati kako bi se scenski naglasio kritički odmak spram sadržaja kojeg taj citat, pa i pjesma u cjelini, generira.

Jezgru neverbalnog izlaganja čini **inertno tijelo** koje bih još nazvao čmrljeće tijelo (leisure body) - inertno čmrljeće tijelo koje će s jedne strane postajati **sentimentalno tijelo**, a s druge strane, **veselo tijelo**. Inertno/čmrljeće tijelo temelji se na prezentaciji nedjelovanja, a nedjelovanje će biti strukturirano kroz posture tijela koje su karakteristične za dokolicu poput

ležanja i spavanja ili pak nesvrhovitog kretanja po sceni. Sentimentalno tijelo temelji se na prezentaciji melodramatičnih gesti i na oblikovanju melodramatičnih postura. Geste i posture tijela dobivaju na melodramatičnosti približavanjem ruku licu, a postepeno se pojačavaju sjedenjem ili ležanjem, zurećim pogledom, pogledom u pod ili pak, ako se radi o stajaćoj poziciji, opterećivanjem ruku na način da njihova pozicija evocira pasivnost (npr. prekrizene ruke na prsima ili na leđima). I naposljetku, veselo tijelo temelji se na ekspliciranju odnosa između izvođača i posuđenog materijala: prezentirat će se konzumacija odabranih popularno glazbenih referenci kroz izvođačko plesanje ili geganje ili pak kroz pjevušenje pjesme u trajanju.

Neverbalna sekvenca će se graditi na izvođačkom izvršavanju zadatka, a zadatak izvođaču će biti da izvede strukturu sačinjenu od inertnog, sentimentalnog i veselog tijela. Izvodit će ju tako što će na licu mjesta, uzimajući u obzir pjesmu u trajanju, odlučiti kojim će redoslijedom puniti vlastitu izvedbu. Ipak, ono što će izvođaču biti određeno u ovakvom izvođenju strukture jest koji će aspekt (inertni, sentimentalni ili veseli) morati naglasiti za vrijeme trajanja pojedinačnog songa. Sama struktura neverbalne sekvence će, prema tome, varirati od pjesme do pjesme: u nekim pjesmama će naglašeniji biti inertni aspekt, u drugima sentimentalni, a u trećima veseli aspekt. Ono što se želi postići ovakvim konceptom neverbalne sekvence jest da se neverbalna sekvenca razvija vlastitom logikom, mimo logike soundtracka čija je svrha ritmičkom strukturom sugerirati emocionalni val između idealizacije i devaluacije, a da se istovremeno stvori mogućnost za pokoje podudaranje između posuđenog i izvođačkog materijala. Drugim riječima, u neverbalnoj sekvenci ne mora biti naglašeno npr. veselo tijelo ukoliko u pozadini traje jedna od dizalica. Ritmička glazbena struktura sastavljena od spuštalica i dizalica koja sugerira emocionalni val između idealizacije i devaluacije funkcionira, s jedne strane, kao trasa na kojoj izvođač proceduralno izlaže različite intenzitete utjecaja popularne kulture, kao i različite učinke tog istog utjecaja, dok s druge strane, utemeljenje ritmičkog ključa na emocionalnim krajnostima omogućava jasnoću afektivnih registara s čime se preslikava jednu od glavnih karakteristika žanra melodrame, a to je crno-bijela, plošna (narativna) struktura. Isto tako, izvođačko izvršavanje zadatka sadržavat će princip reza koji se manifestira kroz promjenu prostorne pozicije, smjera i oblika kretanja, a što će scenski razdvojiti sekvencu inertnog od sekvence sentimentalnog odnosno veselog tijela. U trenucima reza, izvođač zapravo pronalazi i smišlja načine kako da nastavi izvedbu uzimajući u obzir kontekst u kojem izvodi, a to je trajanje pojedine pjesme sa soundtracka. To jest, kako bi se upravo naglasili različiti intenziteti utjecaja pjesme u trajanju, kao i različiti učinci tog istog utjecaja izvođač će na licu mjesta procjenjivati prema ritmičkoj

glazbenoj strukturi kojim redoslijedom treba izvršavati punjenje i na taj način doći do naglašavanja jednog od navedena tri izvedbena koncepta tijela. Kako bi se naglasila proceduralnost u izlaganju, neverbalna sekvenca će se graditi i na brechtijanskoj izvedbi utemeljenoj na odvajanju gesti i pokreta od ekspresivnosti. Takva odvojenost ne bi trebala rezultirati izvođačkim uranjanjem nego promatranjem vlastitog izlaganja. Time se, kao i izvođačkim rezom, želi označiti otvorenost izvedbene strukture s ciljem postizanja razotkrivanja prosede lažne autoidealizacije odnosno sentimentalnog učinka popularne kulture koji rezultira melodramatskom imaginacijom.

2. Verbalno izlaganje

Ideja ovog tipa izlaganja jest uspostaviti paralelni *speech soundtrack* koji će se sastojati od izgovaranja fragmenata korištenih pjesama, ali u hrvatskom prijevodu, koje bi kroz plakanje ili zanos tek u fragmentima ocrtavalo određeni psihološki registar. Ono što se želi postići ovakvim verbalnim izlaganjem jest da ono može funkcionirati kao komentar na prethodno viđeno neverbalno izlaganje. Izvođač neće recitirati tekst pjesme nego ga izgovarati iz neutralne izvođačke pozicije koja bi se u pojedinim trenucima približavala psihološkoj interpretaciji. S time da će svako takvo izgovaranje fragmenata pjesama biti isprekidano i nekom vrstom kritičkog komentara. Dakle, gradnja verbalnog materijala bit će utemeljena na dva diskurzivna registra: na tekstualnom aspektu posuđenog materijala i na izvođačevoj improvizaciji i reminiscencijama koje će sadržavati analizu sadržaja korištenih pjesama i autoreferencijalni osvrt na to kako taj isti sadržaj oblikuje njegovo scensko, ali i privatno djelovanje. Dovođenjem u vezu ova dva diskurzivna registra želi se postići subverzivni ton verbalnog izlaganja: s jedne strane želi se bez parodiranja pristupiti posuđenom materijalu kroz demonstriranje zanosa i plakanja, a potom se s druge strane želi izložiti procedura koja stoji iza takvog psihološkog stapanja izvođača i posuđenog materijala. Važno je i istaknuti da će prikupljeni verbalni materijal biti dramaturški obrađen kako bi došlo do stilskog ujednačavanja, a potom i stapanja dvaju diskurzivnih registara. Funkcija ovakvog kritičkog komentara u ovom tipu izlaganja jest kroz izvođačevu scensku i privatnu poziciju inducirati šire društvene reperkusije utjecaja sadržaja posuđenog materijala.

U verbalnom izlaganju, izvođač će također kroz autorefleksivne iskaze u obliku postavljanja pitanja publici problematizirati mogućnost dijeljenja scenskog iskustva s gledateljima. Pitanja bi bila oblikovana poput sljedećih primjera: *je li i vama ova pjesma tužna/vesela, zašto vam nije tužna/vesela, je li prvi put čujete ove pjesme, prepoznajete li ove pjesme, slušate li ih nasamo, a da nitko ne zna ili ne skrivate da zapravo znate riječi ove*

pjesme, ... Takvi iskazi nameću se kao važni u tematiziranju popularne kulture jer je sukus njene socijalne komponente u dijeljenosti i dostupnosti velikom broju ljudi. Materijalizacija mogućnosti sudjelovanja publike u izvedbi događa se na samom njenom kraju, i to u formi karaoka, o čemu će biti više riječi u nastavku rada.

Važno je naglasiti da redoslijed pjesama u *speech soundtracku* neće biti isti kao u prvom, nego sljedeći:

Bagarre – Danser Seul

Dua Lipa – Don't Start Now

Lana Del Rey – California

Pitbull ft. Marc Anthony – Rain Over Me

Sia – Cheap Thrills

Billie Eilish – When Party's Over

Calvin Harris – My Way

Kid Francescoli – Come Online

Colonia – 1001 noć

Odabrani su hrvatski prijevodi kako bi se izbjeglo momentalno povezivanje korištenih pop pjesama s njihovim prevedenim riječima, a i kako bi se istovremeno ipak stvorilo mogućnost za prepoznavanje pop-kulturnog sadržaja u drugačijoj formi. *Speech soundtrack* se gradi prema drugačijem redoslijedu, a kako bi se izbjeglo dramaturško narativno povezivanje neverbalne sekvence i verbalnog izlaganja u luk, ali i s ciljem stvaranja dvaju različitih soundtrack-ova od istog posuđenog materijala. Formacija koja se ponavlja dva puta na uzorku od osam verbalnih izlaganja jesu dvije dizalice nakon kojih slijedi jedna spuštalice, nakon čega slijedi formacija od jedne dizalice i jedne spuštalice. Važno je napomenuti da ovako postavljen, ovaj dramaturški postupak može, ali i ne mora biti prepoznat od strane publike – netko možda prepozna da se radi o prevedenim fragmentima korištenih pjesama, a netko ne. Ukoliko dođe do prepoznavanja, stvaranjem dvaju formalno različitih soundtrackova moglo bi se ukazati na moć emotivne sugestije - bilo preko glazbe bilo preko psihološke interpretacije - u oblikovanju sadržaja karakteristične za melodramski mehanizam. Dok, s druge strane, želi se prezentirati i rad samog sadržaja pop pjesama izvan konteksta emocionalnog registra koji se postiže glazbom ili psihološkom interpretacijom.

3. Zaključak izvedbe

Element s kojim bi se zaključilo izvedbu jesu *karaoke u kojima izvođač neće sudjelovati*. Za vrijeme trajanja posljednje pjesme u soundtracku, a to je *1001 noć* od Colonie, na platnu će se (na kojem, ukoliko bude uveden preko svjetlosne instalacije, do ovog trenutka biva prezentiran rečenični citat iz pjesme *Cheap Thrills*) projicirati tekst iste pjesme za karaoke, a izvođač će samo donijeti mikrofona na sredinu pozornice i otići sa scene. Posegnuo sam za elementom karaoka stoga što mehanizam na kojem počivaju podrazumijeva pristanak sudionika, ali i identifikaciju sa sadržajem ili izvođačem koji pjeva tu pjesmu u originalu – ako do pristanka i dođe. Kako kaže Dubravka Ugrešić (2010) „ova krađa zvjezdane aure ili nehotična subverzija vrijednosne hijerarhije ostaje u sferi nevine, okrepljujuće i transformativne zabave“ (str. 241) i stoga uvođenje diskurzivne strukture karaoka funkcionira kao materijalizacija melodramatske imaginacije, kao struktura čije popunjavanje može rezultirati lažnom autoidealizacijom, falsificiranjem koje nema posljedice ni na koga osim na onoga koji odluči sudjelovati. Element karaoka, u kombinaciji s repetitivnom izvedbenom strukturom, tako bi mogao funkcionirati kao *punch line* tematske preokupacije izvedbe, a to je popularna kultura kao društveni agens za održavanje statusa quo. Dok izvođačko nedovršavanje izlaganja u ovome segmentu ima funkciju stvaranja potencijalnog prostora za dovršavanje izvedbe od strane publike.

LITERATURA

Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination*. London and New York: Methuen.

Ugrešić, D. (2010). *Napad na minibar*. Fraktura: Zagreb.