

Muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”

Luković, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:496970>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-19**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

JOSIP LUKOVIĆ

MUZIČKO U “KUĆI EKSTREMNOG
MUZIČKOG KAZALIŠTA”

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

MUZIČKO U “KUĆI EKSTREMNOG
MUZIČKOG KAZALIŠTA”

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Dalibor Davidović, prof.

Student: Josip Luković

Ak. god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

dr. sc. Dalibor Davidović, prof.

Potpis

U Zagrebu, 2. 9. 2022.

Diplomski rad obranjen: 23. 9. 2022.

POVJERENSTVO:

1. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, doc., predsjednica
2. dr. sc. Agata Juniku, doc.
3. dr. sc. Dalibor Davidović, prof.

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

ZAHVALA

Zahvaljujem gospodinu Damiru Bartolu Indošu i gospođi Tanji Vrvilo na zanimljivim i ugodnim susretima, informativnim razgovorima i velikom trudu i volji koje su iskazali prilikom (i za potrebe) naših razgovora, kako bih proveo istraživanje i dovršio ovaj rad. Zahvaljujem i mentoru, dr. sc. Daliboru Davidoviću, na nesebičnoj pomoći, strpljenju i intelektualno poticajnim razgovorima i smjernicama kojima mi je uvelike pomogao u pisanju ovog rada, ali i otvorio nove horizonte i nadahnuo me za daljnja istraživanja te ukazao na važnost ljubavi spram fenomena kojima se bavim. Hvala i profesorici dr. sc. Sanji Kiš Žuvela na predanosti, strpljenju i smjelim prijedlozima u “poliranju” završne verzije rada, kao i na upornom ukazivanju na važnost preciznosti i konciznosti pri pisanju radova. Ujedno, hvala i svim profesorima Muzičke akademije, ponajviše s Odsjeka za muzikologiju, ali i drugima, na prekrasnom iskustvu studija, znanju i vještinama koje su mi nesebično prenijeli. Nadalje, hvala i profesorima s moje druge studijske grupe – Komparativne književnosti, koji su također uvelike utjecali na moj razvoj, kako u profesionalnom, tako i u osobnom smislu.

Napose, hvala Dini Puhovski na velikom strpljenju i pomoći u boljem razumijevanju “Kuće ekstremnog muzičkog kazališta” iz nekih kutova koji su mi itekako koristili. Hvala i mojim roditeljima i obitelji na ljubavi i potpori tijekom studija. Hvala i dr. Josipu Podobniku na velikoj potpori te osobama i prijateljima, ponajviše Klari Carevski, ali i Anti Mijaliću, koji su svojom prisutnošću i nebrojenim (noćnim) satima provedenima u inspirativnim raspravama (kao i u svim onim “slatkim mukama” studija) obilježili ovu važnu epohu u mom profesionalnom i osobnom životu.

Muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”

Sažetak

Polazeći od pojma buke Jacquesa Attalija, u ovom se radu razmatra djelovanje “Kuće ekstremnog muzičkog kazališta” (KEMK), umjetničkog projekta Damira Bartola Indoša i Tanje Vrvilo koji je započeo s radom 2004. godine nakon Indoševa dugogodišnjeg sudjelovanja u avangardnoj kazališnoj skupini “Kugla glumište”. Nastupi KEMK-a uključuju više medija: kazališnu igru i ples, vizualne i glazbene elemente. Dosadašnja istraživanja KEMK-a uglavnom su teatrološka i usredotočuju se u prvome redu na kazališnu dimenziju njihova djelovanja. Stoga se u ovome radu po prvi put razmatraju i glazbene dimenzije njihova rada, uzimajući u obzir objavljenu građu, kao i neobjavljene rukopisne partiture, snimke, skice i ostale “radne” zapise u vlasništvu samih umjetnika.

Autorova je teza da se glazbeno u KEMK-ovu djelovanju odvija kao pronalaženje glazbe i istodobno udaljavanje od nje, barem od one glazbe kakva se uobičajeno može čuti u koncertnim prostorima. Ovo se kretanje odvija paralelno s udaljavanjem od kazališta usredištenog na tekst, kao “izlaženje onkraj” dominirajućih glazbenih i kazališnih kodova. Medij KEMK-ova glazbenog izraza čine instrumenti zvani “šahtofoni”, nastali reciklažom odbačenih predmeta. U pojedinim slučajevima KEMK u svoje nastupe uključuje i “profesionalne” glazbenike, izlazeći u otvoreno polje u kojemu i sam postaje svojevrsnim “pop-bendom”, dok s druge strane grupe SexA ili Cul-de-Sac, koje sudjeluju u njihovim nastupima, ulaskom u sklop KEMK-a zadobivaju “kazališnu” komponentu.

Autor naposljetku pokazuje kako i radiofonsko djelo *Kakve su stvari uistinu?* (2022), premda isključuje vizualnu komponentu, pokazuje sva bitna obilježja KEMK-ove umjetničke poetike.

Ključne riječi

“Kuća ekstremnog muzičkog kazališta”, avangarda, performans, eksperimentalni glazbeni instrumenti, radijska umjetnost, buka, Jacques Attali, istraživanje skica

Musical in the “House of Extreme Musical Theatre”

Summary

Starting from Jacques Attali's concept of noise, the author examines the activity of the “House of Extreme Music Theatre” (*Kuća ekstremnog muzičkog kazališta*, KEMK), an artistic project of Damir Bartol Indoš and Tanja Vrvilo, which started in 2004 after Indoš's long-term participation in the avant-garde theatre group “Kugla glumište”. Their performances include multiple media: theatrical play and dance, visual and musical elements. Since the previous research on KEMK was done mostly by the theatre scholars, the focus was primarily on the theatrical dimension of their activities. Therefore, in this paper, for the first time, the musical dimensions of their work are considered, taking into account the published material, as well as unpublished manuscript scores, recordings, sketches and other “working” material owned by the artists themselves.

The author shows that the musical activity of KEMK takes place as a search for music and at the same time moving away from it, at least from the kind of music that can usually be heard in concert halls. This movement takes place in parallel with the move away from text-centered theater, as “going beyond” the dominant musical and theatrical codes. The medium of KEMK's musical expression are instruments called “shachtophones” (*šahstofoni*), created by the artists themselves recycling discarded objects. In some cases, KEMK also includes “professional” musicians in its performances, going out into an open field where it itself becomes a kind of “pop band”, while on the other hand the groups SexA or Cul-de-Sac, which participate in their performances, by joining the KEMK, gain a “theatrical” component.

The author finally shows that the radio work *What are Things Really Like? (Kakve su stvari uistinu?)* (2022), although it excludes the visual component, shows all the essential features of KEMK's artistic poetics.

Key words: “House of Extreme Musical Theatre” (*Kuća ekstremnog muzičkog kazališta*), avant-garde, performance, experimental musical instruments, radio art, noise, Jacques Attali, sketch research

Sadržaj

1. Što je muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”?	1
2. Što je “Kuća ekstremnog muzičkog kazališta”?	4
2. 1. Nakon raspada “Kugle”	6
2. 2. Poetika KEMK-a	11
2. 3. Partiture KEMK-a	22
3. <i>Kakve su stvari uistinu?</i>	29
3. 1. Struktura rada <i>Kakve su stvari uistinu?</i>	32
3. 2. Osvrt	46
4. Čemu muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”?	48
5. Bibliografija	51

1. Što je muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”?¹

Prema Jacquesu Attaliju, svako teorijsko kodiranje i ograničavanje glazbenog jezika u osnovi je imalo društveno utilitarnu motivaciju: od Platonova poimanja glazbe kao ključnog elementa u *paidei* (odgoju i obrazovanju) tj. u oblikovanju pojedinca s određenim korpusom vrlina i željenih osobina u izgradnji idealne države, preko srednjovjekovnog poimanja glazbe kao “nositeljice riječi” i zvučne podloge u širenju religijskih dogmi, pa sve do ideološko-konzumerističkog “reproduciranja” glazbenog djela i njegove uloge društvenog “anestetika”, Attali upućuje na korelaciju između stupnja društvene kontrole i slobode glazbenog izraza. Nije slučajno da se glazba oslobađa strogih spona funkcionalne harmonije i sve više teži “buci” upravo 1913. godine, netom uoči izbijanja Prvog svjetskog rata i uspona totalitarnih sustava. No, Attali smatra da glazba posjeduje i transgresivnu prirodu: “Ona omogućava da se čuje novi svijet koji će – malo-pomalo – postati vidljiv, nametnuti se i napraviti novi poredak; ona nije samo slika već i nadilaženje svakodnevnog i najava budućnosti”.² Svojevrstu ontogenezu glazbe Attali vidi gotovo u duhu Hesiodove kozmogonije: s bukom su rođeni nered i njegova suprotnost: glazba, a s glazbom moć i njezina suprotnost – subverzija. Povijest glazbe je stoga “odiseja [njezina] lutanja, avantura njezinih odsustva”,³ a osnovni cilj glazbenika i teoretičara kroz cijelu umjetničko-teorijsku praksu jest buci podariti formu.

U tome smislu moguće je razumjeti i prakse koje u svojoj naravi naočigled odudaraju od klasičnog poimanja glazbene kompozicije kao nečega što je vezano za estetsko iskustvo i kroz “hibridne prakse” tretiranja zvuka kao sredstva svoj izraz i genezu ne nalaze u polju glazbe već u izvedbenosti kao nadređenom pojmu. Potonje se najjasnije može promatrati iz vizure scenskih umjetnosti, tj. kazališta i njegovih izvedenica, ponajviše nakon zaokreta prema tzv. *redateljskom* kazalištu krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća, koje je težilo svojevrsnoj “demokratizaciji” kazališta nastojeći premostiti pukotinu između publike i “imaginarnog svijeta drame sazdanog

¹ Budući da se u imenu “Kuća ekstremnog muzičkog kazališta” pojavljuje pojam “muzičko”, zadržan je u naslovu poglavlja, no u nastavku teksta, kada nije izričito riječ o citatima, koristi se pojam “glazbeno”. U ovome se radu dva pojma tretiraju kao istoznačnice.

² Attali 2007: 33.

³ *Ibid.*: 31.

na pozornici”,⁴ i to pretvaranjem “*ideje jedinstva* svih elemenata i dijelova kazališne predstave u *ideju jedinstva* svih sudionika kazališnog zbivanja”.⁵ U tome smislu, sve se češće susreće “ogoljavanje” kazališta i težnja za njegovim ukidanjem tako što se odbacuju njegove supstancijalne odrednice, među njima napose podjela na glumce (izvođače) i publiku, vraćajući se na stanovit način obredu. Pa tako Mejerholjd smatra kako izvedbena sastavnica scenskog čina (za koju pretpostavlja da nije uvjetovana arhitekturom) stvara zajednički prostor glumca i publike, dok Ionesco i Stanislavski kazalište vide kao projekcije unutrašnjih osjećaja autora i glumaca na pozornici, čime se također pretpostavlja da jednaka prava pripadaju i publici. Kako se, nakon Drugog svjetskog rata, paralelno razvijala i popularna glazba, vizualne umjetnosti i kako je jačala građanska samosvijest, svoj vrhunac dosegnuvši kontra-kulturom šezdesetih godina, ovakve kazališne prakse su sve više težile “alternativnim” prostorima bliskima studentskoj i “progresivnoj” populaciji, izlasku u javne prostore kao što su trgovi, ulice, parkovi, ili su se pak vodile idejom “lutajućih” kazališta nadovezujući na predratne pokušaje kao što je, primjerice, *Théâtre Alfred Jarry* koji su Antonin Artaud, Roger Vitrac i Robert Aron osnovali 1926. godine i koji nije imao svoje stalno mjesto, već su se predstave održavale u iznajmljivanim prostorima.

U kontekstu te “obredne” dimenzije kazališta veliku ulogu ima i zvuk. U okviru ovoga rada razmotrit ću jedan slučaj takvog kazališnog djelovanja, zagrebački umjetnički projekt po imenu “Kuća ekstremnog muzičkog kazališta” (u nastavku: KEMK), koji se kreće na presjecištu između kazališne izvedbe, glazbenog teatra i performansa. KEMK je razvio precizan sustav notiranja koji koristi za svoje radove, koje je ponekad moguće pratiti i u čisto zvučnom formatu, kao da je posrijedi glazba. Takav je primjer radiofonski rad *Kakve su stvari uistinu?*, o kojemu će pobliže biti riječi u poglavlju 3.

Prisutnost glazbe u njihovu radu čini ga privlačnim za muzikološko istraživanje. U dosadašnjoj literaturi o njihovu djelovanju tako se, kao referencijalni okvir, spominju skladatelji, odnosno glazbenici, kao što su John Cage ili Elliott Sharp,⁶ ali i “pop” glazbenici, ponajviše oni (*post*)*punk*, ali i *acid rock* provenijencije, poput bendova Joy Division ili The Doors.⁷ Naposljetku, KEMK u svoje nastupe često uključuje i “profesionalne” glazbenike, kao što su članovi zagrebačkih grupa SexA, Cul-de-Sac i

⁴ Senker 1977: 18.

⁵ *Ibid.*: 10.

⁶ Usp. Marjanić 2014: 752

⁷ Usp. Blažević 2007: 273.

Trobecove krušne peći, a surađivali su i s inozemnim glazbenicima (npr. Helge Hinteregger).

Dosadašnja istraživanja KEMK-a uglavnom su teatrološka i stoga se usredotočuju u prvome redu na kazališnu dimenziju njihova djelovanja, dok se razmatranje glazbene komponente svodi na opis zvukovnih pojava bez uvida u partiture i bez razmatranja samih instrumenata, odnosno uloge glazbe u njihovu radu. Akademske studije o KEMK-u nastaju tek u novije vrijeme i njegovo djelovanje obično razumiju kao nastavak kazališne skupine “Kugla glumište”.⁸ Među njima ističe se monografija Agate Juniku u kojoj se rad Damira Bartola Indoša, jednog od pokretača i središta KEMK-a, sagledava u kontekstu kazališnih poetika 20. stoljeća, uzimajući kao svojevrsne tangente pojmove *svetog* i *ludičkog*.⁹ U radovima Suzane Marjanić djelovanje KEMK-a razmatra se ponajprije s obzirom na izvedbenu dimenziju i stoga uvrštava u povijest performansa, i to u “lokalnoj vizuri”.¹⁰ Na djelovanje KEMK-a osvrće se i teatrolog Marin Blažević, koji nastoji osmisliti pojam “novog kazališta” slijedeći pritom tragove ovakvog shvaćanja kazališta u domaćoj sredini.¹¹ Naposljetku, valja spomenuti i studiju Višnje Rogošić o izvedbenim prostorima i odnosima izvođača i publike imajući u vidu “skupno osmišljeno kazalište”¹² šezdesetih i sedamdesetih godina.

U ovome sam radu, polazeći od muzikološko-književnoteorijskog zaleđa, pokušao razmotati slojeve onoga glazbenog u KEMK-u. U obzir sam, uz objavljenu i javno dostupnu građu, uzeo i građu koju su mi na raspolaganje stavili sami umjetnici. Riječ je o partiturama, snimkama, skicama i ostalim “radnim” zapisima. Imao sam pristup instrumentima kojima se umjetnici služe, a nalaze se u bivšoj alatnici tvornice Jedinstvo – Parainstitutu Indoš. Njihovom susretljivošću, na kojoj sam im zahvalan, stekao sam iskustvo razgovora i druženja s njima, kao i s drugim sudionicima u njihovim nastupima, među kojima bih izdvojio glazbenicu (i muzikologinju) Dinu Puhovski.

No prije negoli sam krenem u prikaz onoga glazbenog u KEMK-u, treba dati riječ samim umjetnicima. Oni su ga ovako ocrtali: “Ekstremno – Muzičko – Kazališno: zato što želi otići najdalje moguće u izvođenju ideje slobode, rada koji radimo najbolje od svih radova koje bismo mogli raditi. Muzičko – zato što vjerujemo da je takovo nizanje

⁸ O skupini “Kugla glumište” vidi poglavlje 2 ovoga rada.

⁹ Usp. Juniku 2019.

¹⁰ Usp. Marjanić 2014; Marjanić 2016; Marjanić 2017.

¹¹ Usp. Blažević 2012. Isti je autor uredio je i knjigu razgovora s protagonistima “novog kazališta”, pa tako i s Damirom Bartolom Indošem. Usp. Blažević 2007.

¹² Usp. Rogošić 2015: 270.

zvukova proizašlo iz naših novih instrumenata u konačnosti muzika, imamo povjerenja u muzičkost njihovog zvukovlja i tako izvodimo na njima, Kazališno – zato što prilikom izvođenja proizvodimo geste – Šahtofonista i Šahtofonistica”.¹³

2. Što je “Kuća ekstremnog muzičkog kazališta”?

Godine 2004. Damir Bartol Indoš zajedno s Tanjom Vrvilo osniva umjetnički projekt “Kuća ekstremnog muzičkog kazališta”.¹⁴ Tome je prethodilo Indoševo sudjelovanje u kazališnoj skupini “Kugla glumište” sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. “Kugla glumište” bila je kazališna skupina nastala pod okriljem Studentskog centra u Zagrebu (u nastavku: SC), a njezini su članova bili Zlatko Burić, Dunja Koproščec, Anica Vlašić-Anić, Željko Zorica-Šiš, Zoran Šilović, Heda Gospodnetić, Dragan Ruljančić te Damir Bartol Indoš. “Kugla” je svoje prostore pronašla u baraci u sklopu SC-a koji je od šezdesetih (pogotovo u drugoj polovici) pa sve do sredine devedesetih djelovao kao sjecište različitih društveno-kulturnih (i supkulturnih) težnji, podsjećajući svojim djelovanjem na ono što suvremena sociologija naziva “centri izvrsnosti”.¹⁵ Njegova “strukturalna nepredvidljivost”¹⁶ omogućila je tadašnjoj studentskoj, ali i široj populaciji mogućnost da iskaže svoje stavove čak i o pitanjima i pozicijama koje nisu bile načelno prihvatljive za dominantan društveno-kulturno-politički narativ bivše države.

Osvrćući se na povijest djelovanja SC-a, Benjamin Perasović pak pronalazi tri relativno odijeljena razdoblja. Prvo je obilježio studentski pokret raznovrsnošću političkih i društvenih inicijativa koje su se izražavale organiziranjem raznih “skupov[a], protest[a], sastanak[a], koordinacij[a], cjelonoćnih rasprava”,¹⁷ kojima je zajednički element (što će, uostalom, vrijediti i za druga dva razdoblja djelovanja SC-a) dijalog i otvorena komunikacija. U drugom razdoblju prvenstvo preuzimaju supkulture (ponajviše tzv. “hašomani”) te se krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih naglasak premješta na koncerte, uglavnom novovalnih grupa. Istodobno, SC je bio i svojevrsna “oaza”

¹³ Bartol Indoš & Vrvilo AK.

¹⁴ Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

¹⁵ Čaldarović 2014: 24.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Perasović 2014: 42.

društveno-humanističko-umjetničkih sloboda, što se očitovalo u brojnim publikacijama koje su se tiskale u njegovim prostorima, u kulturi stripa, eksperimentalnog kazališta, videoarta i raznih izložbi. Bio je to jedinstven prostor najrazličitijih suodnosa između onoga što se tadašnjim rječnikom nazivalo omladinom, adolescenata i studenata. U prostorijama SC-a odvijali su se i susreti sa stranim studentima, napose onima koji su dolazili ovamo na studij iz drugih nesvrstanih zemalja. Treće razdoblje djelovanja SC-a Perasović datira na početak devedesetih godina, a obilježavaju ga “akteri koji svjesno uspostavljaju autonomnu zonu, šire prostor slobode i autonomije, kreću od suvremene umjetnosti prema svakodnevnom životu (i obrnuto) i sudjeluju u osnaženju brojnih afektivnih saveza i ekspresivnih urbanih kultura”.¹⁸ Početkom novoga stoljeća uloge koje je imao SC “delegiraju” se brojnim novoniklim prostorima alternativne kulture kao što su AKC Attack, Močvara i drugi.

Upravo u takvom kontekstu i nastaje “Kugla glumište”. Ona kazališna tradicija koja polazi od pretpostavke da je verbalno kazalište jednosmjerni komunikacijski čin i u svojoj osnovi nasilno te da bi to nasilje trebalo ukloniti, imala je i u nas svoje zastupnike. Neka ovdje budu spomenuti samo umjetnici, dramaturzi, kritičari i teoretičari poput Vjerana Zuppe, Branka Brezovca i njegove kazališne trupe “Coccolempoco”, “Studentskog eksperimentalnog kazališta” (SEK) ili Kazališne radionice “Pozdravi” osnivačice i redateljice Ivce Boban. Slijedeći misao o “uvlačenju” svakodnevnog u kazalište, pripada joj i kazališna skupina “Kugla glumište”, nazvana prema jednom od važnih priloga teoriji kazališta, tekstu *Kugla i kocka* francuskog filozofa Étiennea Souriaua.¹⁹

“Kugla glumište” se sredinom osamdesetih godina raspada na tzv. “tvrdu” i “meku”²⁰ frakciju i to, prema D. B. Indošu, zbog “čisto političko[g] pitanj[a]. Ja sam tada, kao i mnogi od nas u Kugla glumištu, bio obuzet zapadnonjemačkom ljevičarskom terorističkom urbanom gerilom Baader-Meinhof. Kod nekih je to poprimilo i patološke razmjere. [...] U Kugla glumištu sve se te ideje nisu mogle dovoljno vidjeti u predstavama. Bile su previše zamagljene metaforikom”.²¹ Još za vrijeme sudjelovanja

¹⁸ *Ibid.*: 50.

¹⁹ Usp. Marjanić & Vlašić-Anić 2007: 48.

²⁰ Prema riječima D. B. Indoša i T. Vrvilo, pojmove “meka” i “tvrda” frakcija “Kugla glumišta” zbog praktičnosti koriste i kritika i oni sami. Sami pojmovi podrazumijevaju različite poetike od kojih bi osobitost Indoševe “tvrde” frakcije bila radikalnost, premda je Indoš surađivao s raznim članovima “meke” frakcije “Kugle” od projekta do projekta. Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

²¹ Blažević 2007: 254

u “Kugla glumištu” Indoš pokazuje interes za eksplicitniji politički angažman i komentar, za “doslovniji prodor Kugla glumišta u političku stvarnost”.²² Prema tome je pitanju dolazilo do razmimoilaženja unutar skupine još dok je djelovala kao cjelina. Tako već u radu *Akcija 16.00* (1981) članovi grupe koriste pravo oružje i automobile na otvorenom, javnom prostoru zagrebačke tržnice Dolac, nakon čega “meke” frakcija izvodi rad *Posljednja ljubavna afera* (1981), dok Indoš paralelno radi na *Aferi Gigan* (1982), predstavi koja se temelji na slučaju otmice talijanskog premjera Alda Mora od strane Crvenih brigada 1978, organizacije prema kojoj je Indoš tada pokazivao određene simpatije.

2. 1. Nakon raspada “Kugle”

Nakon raspada “Kugla glumišta” Indoš nastavlja samostalne projekte i pritom povremeno surađuje s članovima tzv. “meke” frakcije. Slijedi Souriauovu zamisao “sferičnog principa” kao koncepta kazališta u kojemu “ne postoji scena, ne postoji dvorana, ne postoje granice. Umjesto da unaprijed izvadimo određeni fragment iz svijeta koji treba stvoriti, tražimo njegov dinamični centar, puls, mjesto gdje će se radnja najbolje usmjeriti i razviti svoju patetiku: puštamo da ovo središte slobodno i neodređeno zrači svoju snagu.”²³ I potencira ideju kazališta “stvoren[o] da vrati kazalištu pojam strastvenog i grčevitog života; u onomu smislu žestoke strogoće, krajnje kondenzacije scenskih elemenata treba poimati okrutnost na koju se to Kazalište želi oslanjati”.²⁴ U tome razdoblju nastaju radovi *Neprigušeni titraji* (1984), *Šesti Alellomorf*,²⁵ *Kukavija Drijemavica – Röenc* (1985),²⁶ *Zeinimuro* (1986), *Njihanje*

²² Marjanić 2014: 739.

²³ Souriau 1971: 134.

²⁴ Artaud 2000: 113.

²⁵ O ovoj predstavi Indoš je u intervjuu s M. Blaževićem rekao: “Poslije jedne izvedbe predstave ‘Šesti Alellomorf’ u Rijeci – dogodilo se to u klubu Palach, nakon što sam u, naravno, zaštićenom prostoru razbio sve što je bilo planirano da razbijem, obavio veliku nuždu na sceni i to zapalio, pa kada je sve završilo pomeo za sobom, razmontirao i samu scenu, prenio sve svoje stvari u vozilo i otišao – odjednom sam se našao zatečen pred mišlju: što je to sada sve bilo i značilo za publiku? Čini mi se da sam im samo htio pokazati koliko čovjek daleko može otići u osvajanju pa onda i pokazivanju svoje slobode. Koliko daleko možeš biti slobodan, a da ne naudiš nikome”. Blažević 2007: 247.

²⁶ *Kukavija Drijemavica* pseudonim je Ivane Ranke Šikić, autorice čiji su apokaliptični tekstovi predstavljali ishodište ove predstave. Prilikom izvedbe 1985. zagrebačka je *noise rock* grupa SexA “izvodila svoju glazbu na improviziranom instrumentu napravljenom od gromobrana, beskonačnih vrpca s magnetofona”. Blažević 2007: 247.

(1987), *Magellan* (1988), *Opasnost od jelena* (1989), *Subotica i detalji otpora* (1989), *Laborem exercens* (1992), *Konjski rep* (1993) i *Jeddade Jeddade* (1994).²⁷

Ova “tvrda” frakcija negdašnje “Kugle” od predstave, odnosno performansa *Vrata* (1995) pojavljuje se pod imenom D. B. Indoš – House of Extreme Music Theatre, dok se ime Kugla meets G. G. O. koristi u dansko-hrvatskim produkcijama. Indoš u to vrijeme radi na predstavi *Ratna kuhinja* (1995) u kojoj kao instrumente koristi “duhovno reciklirano smeće”,²⁸ staru kuhinju SC-a koja se nalazila na otpadu i koju je “reciklirao” za potrebe svojeg rada. Slijede predstave *Sin* (1997),²⁹ *Lajka – prvi pas u svemiru* (1999), *Žestoka vožnja ili – O duši* (2000), *Njihanje 2* (2001), *Školski autobus – Razgovori s djecom* (2002), predstava odnosno performans *Čovjek–vuk* (2003),³⁰ performans *O boli i šahu* (2004), a od iste godine započinje autorsku suradnju s glumicom Tanjom Vrvilo.³¹ Otada nastaju, nerijetko u suradnji s drugim glumcima, performerima, glazbenicima, plesačima i vizualnim umjetnicima, redom sljedeći radovi: “predstavofilm” *Kineski rulet* (2005),³² *Vilovanje* (2006),³³ *Zelena, zeleno* (2007),³⁴

²⁷ Popis radova preuzet je iz Marjanić 2014: 745-746

²⁸ Juniku 2019: 186.

²⁹ Ovaj je rad, prema Indoševim riječima, nastao iz paranoičnog straha i brige za svoje dijete. Usp. Blažević 2007: 247.

³⁰ Rad je nastao u suradnji s dramaturginjom Unom Bauer. Usp. Marjanić 2014: 746.

³¹ Tanja Vrvilo diplomirana je glumica, izvedbena umjetnica, filmologinja i filmska kustosica čiji rad “povezuje radikalne umjetničke prakse i obrazovanje s posebnim zanimanjem za politike estetike, filmske avangarde i japanski film”. Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

Prije KEMK-a glumila je u “nizu institucionalnih kazališta, a zatim sudjeluje u stvaranju izvan-institucionalne umjetničke i kulturne scene (Community Art, Multimedijalni institut MaMa, Kultura promjene – Studentski centar u Zagrebu, vlastita umjetnička organizacija Film-protufilm)”. *Ibid.*

Predaje kolegij “Film, medijska umjetnost i animacija” na Odsjeku za Film i video Umjetničke akademije u Splitu, za koji je napisala i kurikulum.

³² U radu na predstavi sudjelovali su: autorica produkcije Nataša Rajković, autor koncepta Damir Bartol Indoš, protagonisti Ana Karić, Tvrtko Jurić, Nataša Dangubić, Vili Matula, Tanja Vrvilo, Damir Bartol Indoš. Glazbenici su bili: Damir Prica Kafka, Andreja Košavić, Igor Pavlica. Dramaturginja je bila Una Bauer, kostimografkinja Ana Savić Gecan, a videoanimacije i filmske animacije je izradila Nicole Hewitt. Za crtež, tekst i glas bio je zadužen Vladimir Gudac, a arhitektonski nacrt scene Sanja Pamuković. Za kazališnu izvedbu su adaptirali: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo i Vilim Matula. Sve to u produkciji Kulture promjene SC-a Zagreb i Gradskog ureda za kulturu. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo A.

³³ Predstava je nastala u dansko-hrvatskoj koprodukciji. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo B.

³⁴ Autorski tim su sačinjavali: D. B. Indoš, Zlatko Burić, Tanja Vrvilo, Selma Banich, Vilim Matula, Dragana Milutinović, Pere Oliver Jorgens, Henning Frimann, Nicole Hewitt, Elisabetta Saiu, Vladimir Gudac, Ivan Marušić Klif, Vedran Gulin, Heda Gospodnetić i Zbor u gledalištu, dok su izvođači bili D. B. Indoš, Zlatko Burić, Tanja Vrvilo, Selma Banich, Vilim Matula, Pere Oliver Jorgens, Henning Frimann, Elisabetta Saiu, Heda Gospodnetić i Zbor u gledalištu: Davora Horvat, Vesna Matana, Branka Joaneli, Ivana Marijančić, Nenad Kosak i Sebastian Jurić. Predstava je nastala u koprodukciji Kuća ekstremnog muzičkog kazališta – Teatar &TD – Eurokaz. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo C.

Teretni čovjek (2008),³⁵ *Knjiga mrtvih* (2009),³⁶ *Anti-Edip* (2009),³⁷ *Cefas* (2010),³⁸ *Kriegspiel – Igra rata* (2011),³⁹ *Vodni rat* (2012),⁴⁰ *Američki atentator* (2013),⁴¹ *Hauka molekula* (2013), “multimedijalni performans” *21,65 m šahtofonije* (2014),⁴² “protu-

³⁵ Autorski tim su sačinjavali D. B. Indoš i T. Vrvilo a izvođači su bili: Emil Matešić, Tanja Vrvilo, Damir Bartol Indoš, Damir Prica Kafka (klavir, saksofon), Sven Buić (kontrabas), Andreja Košavić (truba, glas), Ivan Marušić Klif (zvuk), Igor Pavlica (truba), Dragan Pajić Pajo (gitara). Za fotografiju i likovno oblikovanje bio je zadužen Ratko Mavar, za crtež Branislav Meršek Kim, taumatropske animacije Nicole Hewitt. Predstava se održala u koprodukciji DBI - House of extreme music theatre i Teatra &TD. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo D.

³⁶ Ovu je predstavu korežirao Indošev bivši kolega iz Kugla glumišta, Zlatko Burić. Usp. Marjanić 2014: 746.

³⁷ Autorski tim činili su D. B. Indoš i T. Vrvilo. Izvođači su bili: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Antizborski kolektiv: Nikolina Majdak, Adriana Josipović, Darko Jeftić, Kate Marušić, Mirta Jurilj (violončelo). Arkestar ritmičke psihodelije sačinjavali su: Nino Prišuta, Miro Manojlović, Miroslav Piškulić, Nenad Borović. Agit filmove je izradio Miro Manojlović, a fotografije: Ratko Mavar i Damir Žižić, dok su za video bili zaduženi: Lovro Čepelak, Velimir Rodić, Željka Kovačević. Suradnica na projektu bila je Ivana Sansević, a postprodukcija je bila uz suradnju Teatra &TD, Kulture promjene SC-a i festivala N.O. JAZZ. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo E.

³⁸ Uz autorski tim D. B. Indoša i T. Vrvilo, na predstavi su sudjelovali kao su-govornik Vilim Matula, a u ulozi aktera Vilim Matula, D. B. Indoš, Tanja Vrvilo, Nikolina Majdak, Adriana Josipović i Kate Marušić. Skladatelji i klaviristi: Damir Prica Kafka i Miro Manojlović. Stručni suradnik je bio Branko Matan, dok je za fotografije, pozivnice i novine bio zadužen Ratko Mavar. Plakat je izradio Milan Manojlović Mance, a taumatrope Miro Manojlović. Autor promotivnih fotografija bio je Damir Žižić, kataloga Hrvoje Živčić i Dario Dević, a suradnica za songove Heda Gospodnetić. Kostime je izradila Đurđa Janeš. Za atletski pokret bio je zadužen Filip Rak. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo F.

³⁹ Uz autorski tim Vrvilo i Indoša izvođači su bili: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Helge Hinteregger i Ivan Marušić-Klif. Grlenu glazbu (*Throumusic*) izvodio je Helge Hinteregger. Nadzornim kamerama je upravljao Ivan Marušić-Klif. Za *schachtophoniu* je bio zadužen Damir Bartol Indoš, majstor svjetla bio je Damir Kruhak. Predstavu je predvodio Dario Dević, dok je za fotografiju bio zadužen Ratko Mavar. Praizvedba je održana na Muzičkom biennalu Zagreb 2011. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo G.

⁴⁰ Uz autorski tim Indoš i Vrvilo izvođači su bili: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo (hidraulička šahtofonija), Ana Hušman (filmske slike i videoslike), Ivan Marušić Klif (nadzorne slike i zvuk). Majstor svjetla bio je Damir Kruhak, a majstor Ivica Bačun. Autori fotografije su bili Damir Žižić i Ratko Mavar, a inspicijent Vedran Hleb. Tehnički realizator bio je Krunoslav Dolenc, a voditelji svjetla: Miljenko Bengez, Damir Kruhak, Mario Vnučec, Boris Bogojević. Voditelji tona: Vlado Horvatić i Boris Fažo, a majstor maske Iva Dežmar. Garderobijerke su bile Đurđa Janeš i Jagoda Kolenko. Majstor scene Stipo Katavić, scenski radnici su bili: Darko Doman i Željko Mikin, rekviziter Mladen Božović, a stolar Dragan Pavlić. Predstava se održala u koprodukciji SC-a i Teatra &TD. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo H.

⁴¹ Uz autorski tim Bartol Indoš i Vrvilo na predstavi su sudjelovali izvođači Mislav Čavajda, Vilim Matula, Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Ana Hušman i Ivan Marušić Klif. Dramaturška suradnica bila je Diana Meheik, stručni savjetnik Branko Matan, dok je zvučnu instalaciju izradio Ivan Marušić Klif. Za film je bila zadužena Ana Hušman, a za nadzornu šahtofoniju Damir Bartol Indoš. U svojstvu majstora svjetla bili su Damir Kruhak i Damir Bartol Indoš. Predstava je nastala u koprodukciji DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta, SC-a, &TD-a festivala Perforacije. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo I.

⁴² Izraz “šahtofonija” aluzija je na simfoniju kao glazbenu vrstu. U šahtofoniji zadržava se podjela na međusobno kontrastne stavke: brzi – spori, s kratkim ili dugim zvukovima, s tekstualnim predloškom ili bez njega. Spomenuto vrijedi i za ostale slične nazive poput “reflektofonija” ili “megafonija”. Svi oni označuju i same instrumente kojima su namijenjeni. Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022). Na ovoj predstavi su, uz autorski tim Bartol Indoš i Vrvilo, sudjelovali i Hrvoje Nikšić (koji je proizvodio mikrofonije), zvučnim petljama je upravljao Ivan Marušić Klif, a “funkcionar šahtofona” bio je Vedran Hleb. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo J.

opera” *Tosca 914*. (2014),⁴³ *Četiri šahtofonije* (2014),⁴⁴ *Fantom Planinšak* (2015),⁴⁵ “audiovizualna instalacija” *343 metra u sekundi* (2015),⁴⁶ “lekcijски performans” *Krilate slike* (2015),⁴⁷ “performans” *Schachtophonia E.P.Z.* (2016),⁴⁸ “interaktivna zvučna instalacija odnosno performans” *Jedan ili više šahtofona* (2016),⁴⁹ “šahtofon-predstava” *Svaka je revolucija bacanje kocke, osim što* (2016),⁵⁰ “šahtofonski koncert” *Šahtofonija rumorista: Matrica kucanja na krov* (2017),⁵¹ izvedba *Šahtofonija “VAR19”*

⁴³ Uz autorski tim Bartol Indoš i Vrvilo, na predstavi su sudjelovali i sljedeći izvođači: kao funkcionari šahtofona Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo, Dina Puhovski (*mezzosopran*), Helge Hinteregger (grlena glazba), Damir Prica Kafka (preparirani klavir), Miro Manojlović (vibrafon) i Hrvoje Nikšić (mikrofonija). Predstava je nastala u koprodukciji festivala Perforacije i Teatta &TD. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo K.

⁴⁴ Četiri šahtofonije koje čine ovaj ciklus nose naslove: “Ludbreške rode”, “Zagrebačka kiša”, “Kašalj čovjek” i “Vareška19”. O samom ciklusu Indoš i Vrvilo pišu: “Opružni ciklus ‘Četiri šahtofonije’ proizlazi iz prostora djelovanja ‘rada u zasluženju temi’. Boraveći u ‘zasluženju temi’ u odnosu prema Šahtofonijama znači da se prisjećanjem situacija aktivnog života u kojima je autor djelovao bez intencije da ih preobražuje u umjetnički rad proizvodi rad u umjetnosti – radi se o transcendiranju empirijskih činjenica života u formu izvedbe niza glasovno-zvučnih konstrukcija zadanih jednostavnim kolorističkim algoritmom”. Bartol Indoš & Vrvilo L.

⁴⁵ Uz autorski tim Bartol Indoš, u predstavi su sudjelovali: Izvođači-šahtofonisti Vilim Matula, Tanja Vrvilo i Damir Bartol Indoš, za glazbu su bili zaduženi Ivan Bilosnić - Bic (gitara), Nino Prišuta (bas) i Ratko Danilović - Racak (udaraljke). Autori filma su bili Gaetano Liberti, Luciano Pérez Savoy i Michael Szekelyhidi. Majstor svjetla bio je Damir Kruhac, a majstor Ivica Bačun. Za dizajn je bio zadužen Niko Mihaljević. Predstava je nastala u koprodukciji *DB INDOŠ Kuće ekstremnog muzičkog kazališta*, festivala Perforacije i Teatra &TD. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo M.

⁴⁶ Autori predstave, Bartol Indoš i Vrvilo, bili su ujedno i jedini izvođači. Autor videa bio je Miro Manojlović. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo N.

⁴⁷ Uz autorski tim Bartol Indoš i Vrvilo, na predstavi je sudjelovao i Damir Prica Kafka. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo O.

⁴⁸ U predstavi su izvođači bili ujedno i autori – Bartol Indoš i Vrvilo. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo P.

⁴⁹ O samoj instalaciji Indoš i Vrvilo pišu: “Instalacija je osnova za dva Indoševa umjetnička rada: performans E.P.Z i reflektofonsku instalaciju/performans 9,81 m akceleracionizma. Performans E.P.Z. oslanja se na poeziju Williama S. Burroughsa i jednu afričku dječju horor priču. Rad istražuje riječ ‘virus’ u značenju i zvučnosti, polazeći od priče o nultom pacijentu (Ebola Patient Zero) zapadnoafričke epidemije ebrole – dječaku za kojeg se vjeruje da je izazvao epidemiju zarazivši se virusom putem sviranja instrumenta napravljenog od drveta u kojemu žive šišmiši. Drugi Indošev rad, 9,81 m akceleracionizma, polazi od umjetničkog spajanja tekstova #Ubrzati: Manifest za akceleracionističku politiku Nicka Srniceka i Alexa Williama, #Kritika Manifesta za akceleracionističku politiku McKenzie Warka i O Ubrzanju Vlade Kristla. ‘Spirale zmijske znatno su složenije od rovova krtičnjaka’ je teza koju rad prakticira: Šahtofonist Krtica u unutrašnjosti konstrukcije i Šahtofonistica Zmija u vanjskom prostoru izvode tekstualne fragmente snimljene i izgovorene u reflektofonima, u 3 x 4 vokalno-instrumentalne cjeline koje traju 9,81 minuta. Mehanička tijela ruku ulaze u prostor mehaničkih tijela opruga, križaju se i rastežu opruge, podlaktice, nadlaktice, šake i prsti u najvećoj blizini spirala u potrazi za prstohvatom fonije. Opruge prisiljavaju ruke na vibriranje, na zvučnost njihovih molekula, proizvodnju fonije rukama-oprugama.” Bartol Indoš & Vrvilo Q.

⁵⁰ Riječ je o petom dijelu (retroaktivno nastale) tetralogije *Svaka revolucija je bacanje kocke, Zagreb 1911-1914*, u kojoj se portretiraju četiri mlada hrvatska revolucionara uoči Prvog svjetskog rata: Stjepan Planinšak (*Fantom Planinšak*), Luka Jukić (*Cefas*), Jakob Schäffer (*Tosca 914*) i Stjepan Dojčić (*Američki atentator*). Peti dio problematizira koncept “shizofrenizacije” društva na tragu misli Deleuzea i Guattarija u knjizi *Anti-Edip*. U ovoj predstavi, uz Indoša i Vrvilo, u ansamblu Šahtofon revolucija sudjeluju i Vilim Matula, Zlatko Burić Kičo, Selma Banich, Dina Puhovski (*mezzosopran*), Helge Hinteregger (grlena glazba), Ivan Marušić Klif (elektronika), Damir Prica Kafka (klavir, saksofon), Ivan Bilosnić Bic (gitara) i Miro Manojlović (nadzorne slike, vibrafon). Usp. Bartol Indoš & Vrvilo R.

⁵¹ U radu su također sudjelovali i članovi zagrebačke rock grupe SexA Ivan Bilosnić Bic, Ratko Danilović i Nino Prišuta, a na saksofonu Damir Prica Kafka iz Franz Kafka Ensemble. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo S.

(2017),⁵² “performans/koncert” *Jedan ili više vukova* (2017),⁵³ “šahtofonija” *Sat pauk kiša Tivoli bewegen* (2018),⁵⁴ “šahtofonija” *Čovjek kašalj* (2018),⁵⁵ izvedbena “kritičko-klinička megafonija” *Vrhu mene, vrhu moje* (2018),⁵⁶ “šahtofonska instalacija” *F : I : L : M : S : K : A : T : E : K : A* (2019),⁵⁷ “šahtofonija” *O slobodi volje* (2019),⁵⁸ izvedbena “megafonija”⁵⁹ *Doktor Miserabilis* (2019),⁶⁰ “šahtofonija” *Natuknice za Kamova* (2020),⁶¹ “predstava/performans holografonija” *I:O* (2020),⁶² “predstava/šahtofonija”

⁵² Kao izvođač ovdje je naveden Šaht Arkestra, u kojemu, uz Indoša i Vrvilo, sudjeluju i Helge Hinteregger (grlena glazba), Adriana Josipović, Nikolina Majdak i Kate Marušić (šahtofoni, glas) te Miro Manojlović (vibrafon, šahtofon). Usp. Bartol Indoš & Vrvilo T.

⁵³ Uz Indoša i Vrvilo, također su kao izvođači sudjelovali: Sven Jakir i Ivana Krizmanić, kao i Dina Puhovski (*mezzosopran*), Tena Novak (violina), Damir Prica Kafka (saksofon, klavir), Franjo Glušac (gitara) i Bruno Vorberger (bubanj). Za vizualni dio bio je zadužen Dino Topolnjak. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo U.

⁵⁴ Glazbeni dio su priložili članovi grupe SexA Ivan Bilosnić, Nino Prišuta i Ratko Danilović, kao i Damir Prica Kafka i Andreja Kurelec Košavić iz grupe Cul-De-Sac. Za vizualni dio bili su zaduženi Andrija Santro (majstor svjetla) i Miro Manojlović (videopetlja). Ton majstor bio je Jasmin Dasović. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo V.

⁵⁵ U *Šaht Arkestru*, uz Indoša i Vrvilo, sudjelovali su kao izvođači i Adriana Josipović, Nikolina Majdak i Kate Marušić, ton majstor je bio Jasmin Dasović, dok su za vizualni dio bili zaduženi Miro Manojlović i Hrvoslava Brkušić (šaht slike i elektromagnetski pejzaži) i Andrija Santo (majstor svjetla). Usp. Bartol Indoš & Vrvilo W.

⁵⁶ Izvođački tim uz Indoša i Vrvilo činio je i Vilim Matula, za glazbu su bili zaduženi Damir Prica Kafka (saksofon, klavir), Tena Novak (glas, violina), Franjo Glušac (gitara), Bruno Vidović Vorberger (bubanj, udaraljke), Miro Manojlović (elektronika). Ton majstor je bio Jasmin Dasović, a za vizualni dio pobrinuo se Miro Manojlović i „intermezzo pronađenog filma“, maske je načinio Miljenko Sekulić Sarma, a film je projicirao Damir Vrabec. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo X.

⁵⁷ Uz izvođački sastav Indoš i Vrvilo, za glazbeni dio bili su zaduženi članovi grupe SexA Ivan Bilosnić, Nino Prišuta, Ratko Danilović, kao i Damir Prica Kafka iz grupe Cul-De-Sac. Majstor tona je bio Jasmin Dasović, a za vizualni dio pobrinuli su se Ivan Marušić Klif (videoprojeksije) i Andrija Santo (majstor svjetla). Usp. Bartol Indoš & Vrvilo Y.

⁵⁸ Izvođači *Šaht Arkestra* bili su Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Adriana Josipović, Nikolina Majdak i Kate Marušić. Andrija Santro bio je zadužen za elektroniku, svjetlo i glas, za elektronske pejzaže i šaht slike Miro Manojlović i Hrvoslava Brkušić, a ton majstor je bio Jasmin Dasović. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo Z.

⁵⁹ Indoš je za pojam “megafonija” u jednome intervjuu uoči izvedbe performansa *Doktor Miserabilis* u Dubrovniku rekao: “Za razliku od šahtofonije u kojoj radimo s izmišljenim instrumentima, šahtofonima i oprugama, ovdje radimo sa skrivenim megafonima i zumerima koji provode zvuk kroz megafone skrivene u reflektorskim kućištima. Naseljavamo područje svjetla s područjem zvuka i deformiramo ga.” Anon. 2019.

⁶⁰ Izvođači su bili: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Dina Puhovski (*mezzosopran*) i Damir Prica Kafka (saksofon, preparirani klavir). Partiture i zvučnu instalaciju načinio je D. B. Indoš. Ton majstor bio je Jasmin Dasović, a za vizualni dio pobrinuo se Dino Topolnjak. Majstori instalacije su bili Dubravko Dolenc, Rene Lambert i Nebojša Jelačić Čina. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AA.

⁶¹ Ova izvedba ostvarena je u sklopu projekta Rijeka – Europska prijestolnica kulture. Izvođači su bili: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Ivan Bilosnić, Nino Prišuta, Ratko Danilović, Damir Prica Kafka, Ivana Pedljo, Lidija Šola, Jasmin Dasović te Dječji šahtofonski orkestar sastavljen od 8 šahtofonistica Glazbene škole Ivana Matetića Ronjgova iz Rijeke u koordinaciji nastavnice Anite Primorac. Za video je bio zadužen Ivan Marušić Klif. Za šahtofonsku instalaciju i partiture zadužen je bio D. B. Indoš, a za sam zvuk Jasmin Dasović. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AB.

⁶² Izvođači su bili Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Eva Badanjak (iz zagrebačkog audiovizualnog *indie* sastava Žen), Ivan Bilosnić, Ratko Danilović, Nino Prišuta (iz grupe SexA) i Damir Prica Kafka (iz grupe Cul-de-Sac). Instalacije i partiture načinio je Damir Bartol Indoš. Za videoprojeksije bio je zadužen Branimir Štivić, ton majstor je bio Jasmin Dasović, mastor svjetla Andrija Santo. Za projekciju vizualnih

*Doktor Faustus br. 14 – šahtofonija (za lude lutke 2) (2020),*⁶³ “performans” *Demoni kuge (2021),*⁶⁴ “predstava/šahofonija” *Lutke 333 (2021),*⁶⁵ “predstava/šahofonija” *Ja nisam ja (2022)*⁶⁶ i “kozmofočni performans” *Kružni Ifrit (2022).*⁶⁷

2. 2. Poetika KEMK-a

Već je iz prethodnog nabiranja vidljivo da radovi KEMK-a uključuju više medija: kazališnu igru i ples, vizualne i zvučne elemente. Pritom su polazište u pravilu tekstovi, i to u rasponu od novinskih članaka, osobnih pisama, povijesnih zapisa, filozofskih tekstova, psihijatrijskih i psihoanalitičkih spisa, manifesta i proglašenja, pjesama i proze, i to mahom dvadesetostoljetnih pjesnika kao što su William Burroughs, Jack Kerouac

materijala prikupljenih preko instaliranih videokamera Maxime Weinmann, dok je majstor instalacije bio Nebojša Jelačić Čina. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AC.

⁶³ Izvođački tim sačinjavali su: Hrvojka Begović, Vilim Matula, D. B. Indoš, Tanja Vrvilo i Dina Puhovski. Za glazbeni dio bili su zaduženi Dina Puhovski (glas), Damir Prica Kafka (saksofon, klavijature), Franjo Glušac (gitara, efekti) i Bruno Vorberger (perkusije, bubnjevi). Rukopisima, slikama i ostavštinom iz obiteljskog arhiva Dunje Robić bavila se Iva Gruden Zdunić, dok su za projekciju tih materijala bili zaduženi Nina Đurđević i Miro Manojlović. Majstor svjetla bio je Andrija Santo, majstor tona Jasmin Dasović, a tehničku podršku pružao je Maxime Weinmann. Majstor scene bio je Nebojša Jelačić Čina. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AD.

⁶⁴ Autori tekstova bili su D. B. Indoš, Tanja Vrvilo i Darko Begić, a izvođački sastav su činili D. B. Indoš i Tanja Vrvilo. Glazbenu sastavnicu su izvodili članovi zagrebačke grupe Trobecove krušne peći: Darko Begić (vokal), Ivan Vinski (gitara), Mario Barišin (bas) i Gordan Dorvak (bubnjevi). Autor grafičke poezije je Branimir Štivić. Ton majstor Jasmin Dasović, majstor svjetla Andrija Santo, a nadzornim kamerama i projekcijom prikupljenog videomaterijala upravljao je Maxime Weinmann. Majstor scene bio je Nebojša Jelačić Čina. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AE.

⁶⁵ Prema navodima na stranici KEMK-a, riječ je o zadnjem dijelu šahtofonske trilogije nadahnute filmskim pjesništvom i knjigama umjetnika Ivana Martinca, koju još čine F:I:L:M:S:K:A:T:E:K:A (prema filmografiji Filmska teka) i I:O: (prema motivima rekonstrukcije knjige snimanja Dreyerova filma *Stradanje Ivane Orleanske*). Izvođače su činili Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Ksenija Habek i Ivan Kosalec (šahtofonisti), Helge Hinteregger (grelna glazba) i Damir Prica Kafka (preparirani klavir, saksofon). Majstor tona bio je Jasmin Dasović, a majstor svjetla Andrija Santo. Za videoprojekcije i nadzorne kamere zadužen je bio Maxime Weinmann. Majstor scene bio je Nebojša Jelačić Čina. Instalacije i partiture izradio je D. B. Indoš. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AF.

⁶⁶ Prema navodima sa stranice Pogon.hr, gdje je događaj najavljen, riječ je o trećem dijelu šahtofonske tetralogije lutkarskih komada za odrasle nadahnute “polifonijskim zrcaljenjima glasova, rodova, identiteta u književnom stvaralaštvu spisateljice, pjesnikinje, prozaistice, dramske autorice, libretistice, prevoditeljice Dunje Robić, zapravo autorice šlagera Alke Ruben, zapravo kliničke psihologinje Mire Dupelj, zapravo članice neoavangardne Družine mladih 1950-ih Mire Košutić”. Bartol Indoš & Vrvilo AG. Izvođači su bili: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Dina Puhovski, Damir Prica Kafka i Ivan Marincel. Autor grafičke partiture i izvedbene instalacije Damir Bartol Indoš. Autor glazbene skulpture violine i trube Miljenko Sekulić. Na videomatrici radili su Miro Manojlović i Nina Đurđević. Ton majstor bio je Jasmin Dasović, a nadzornim kamerama je upravljao Maxime Weinmann. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AG.

⁶⁷ Na tekstovima su radili Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo i Darko Begić. Izvođači su bili Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo, kao i članovi grupe Trobecove krušne peći: Darko Begić (vokal), Ivan Vinski (gitara), Mario Barišin (bas) i Gordan Dorvak (bubnjevi), koji su ujedno bili i autori glazbe. Za vizualni dio bio je zadužen Branimir Štivić, dok je nadzornim kamerama upravljao Maxime Weinmann. Ton majstor bio je Jasmin Dasović, a majstor svjetla Andrija Santo. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AH.

i američki pjesnici *beat* generacije, pjesnici ruske avangarde, ali i Stéphane Mallarmé i modernistički pjesnici, kao i arhivski dokumenti, uključujući videozapise i fotografske zapise iz osobnih arhiva osoba (primjerice, Mire Dupelj, odnosno Dunje Robić) o kojima je u njihovim radovima riječ. U svakome pojedinom radu obično je posrijedi konglomerat takvih izvora.⁶⁸

Velika se pažnja pridaje preciznom zapisivanju i izgovaranju teksta, što se očituje već u zapisima koji se koriste za izvedbe (vidi Sliku 1). U njima se tekst namijenjen izgovaranju ispisuje raznim bojama koje označuju skupinu izvođača. Koriste se i razni simboli, primjerice cezure, kao i oznake za način izgovora koje upućuju na to da dotične dijelove treba izvikivati, šaptati ili izvesti “dokumentaristički”. Ovo posljednje često se odnosi na prozne ulomke.



Slika 1. Fragment partiture šahtofonije *Jeddade, Jeddade*. Autor: D. B. Indoš, 2012. Rukopis u vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

U komentarima koji su sastavni dio programskih knjižica uz pojedine radove naznačuje se koncept predstave, i to najčešće dvojako: s jedne strane, direktnim citiranjem proglaša, pisama, manifesta ili nekog drugog tekstualnog predloška, a s druge strane,

⁶⁸ Primjerice, za rad *Svaka revolucija je bacanje kocke, osim što* iz 2016. popis izvora obuhvaća sljedeće tekstove: *All The King's Men* (Svi kraljevi ljudi) iz *Internationale Situationniste*, br. 8 (1963); Mustapha Khayati: *Les mots captifs* (Zarobljene riječi) iz *Internationale Situationniste*, br. 10 (1966); Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj) (1897); Jean-Marie Straub & Danièle Huillet: *Toute révolution est un coup de dés* (1977); Alain Badiou: *Logiques des mondes* (Logike svjetova) (2006) i *Métaphysique du bonheur réel* (Metafizika stvarne sreće) (2015); Miloš Krpan: *Izabrani spisi* (2010); tekstove iz časopisa *Wohlstand für Alle* (Blagostanje za sve) (1909-10); August Cesarec: *Zatvorska pisma* (1912); Ulrike Meinhof: *Cell-letters* (Zatvorska pisma) (1973-74); Bertolt Brecht: *Über die Bezeichnung Emigranten* (O nazivu emigranti) (1937). Usp. Bartol Indoš & Vrvilo R. Tekstovi se u produkcijama KEMK-a izgovaraju na izvornom jeziku na kojemu su napisani.

razvijanjem vlastitih misli polazeći od tih citata. Primjerice, u komentaru za predstavu *Svaka revolucija je bacanje kocke*, osim što navodi se sljedeće: “U sklopu izvođenja trilogije pod naslovom 'Svaka revolucija je bacanje kocke', u razdoblju od 2010. do 2014. god. izveli smo predstave Cefas, Američki atentator, i Tosca 914, uprizorili smo tri priče o tri atentatora iz Hrvatske u razdoblju 1912-1914. god. Naše predstave su proizašle iz knjige hrvatskog povjesničara Josipa Horvata, čiju smo knjigu pod naslovom 'Pobuna omladine 1911-1914' citirali u našim izvedbama. Knjiga se je prvobitno trebala zvati 'Četvorica atentatora', naša odluka je bila da radimo materijale vezane uz tri atentatora – trilogiju o bespovratnim situacijama koje su kreirali troje ili više mladih ljudi, situacije koje su ih proizvele zatvorenicima u kaznionama austro-ugarskog carstva. Slučaj četvrtog atentatora ispao je iz trijaloškog sistema po svojem meta-političkom korijenu, napinjući se u rasponu između psihičke uzročnosti i logičke normalnosti, između minimuma nužde i maksimuma zahtjeva. Planinšak je učinio svoju aktivističku želju fantomskom, sebe je približio nestvarnom biću”.⁶⁹

Kao što se može razabrati iz prethodnih riječi, rad s citiranim materijalom temelji se na resemantizaciji biografskih odnosno metabiografskih elemenata čineći pritom provodni narativni kostur oko kojega se gradi glazbeno-scensko “tijelo”. Pišući o radu *Američki atentator* iz 2013. teatrologinja Nataša Govedić ovaj postupak opisuje na sljedeći način: “Provođenje individualnoga terora' pri tom se može tumačiti i kao platforma bitno šira od Dojčićeva političkog napada na satrape i eksploatatore, no predstava naglašava upravo ekonomski moment stradanja, neimaštinu i deficit novca (dok 'Ipak jedu i mnogi koji ne rade'), tako da su čak i scenski prepričane novinske šale fokusirane na život bez prebite pare: 'Po čemu ti zaključuješ da štakor ima pjesničkog dara? Jer može izdržati deset dana gladujući'. Kako veli Mislav Čavajda, pretpostavljam citirajući Dojčića: 'Svatko želi davati manje od drugoga, a primati više'. Rečenice izrazito manifestnog karaktera obilježavaju izvedbu u cjelini. Navodim još jednu: 'Bit će uskoro više atentatora nego komesara’”.⁷⁰ Spomenuta autorica ovaj postupak smatra toliko karakterističnim da mu daje i ime, nazivajući ga *indošizacijom*: “Tom je velikom minusu ljudskog robovanja iz Dojčićeve perspektive suprotstavljeno pravo brujanje istovremenih scenskih diskurza Američkog atentatora, od miniakcija muziciranja do paralelnog iznošenja filmskog i verbalnog materijala. No dojam koji predstava ostavlja,

⁶⁹ Bartol Indoš & Vrvilo M.

⁷⁰ Govedić 2013: 367.

čak i u prelijepom glazbenom vefinalu strogo zadanog izgovaranja samo pojedinih ostataka slogova u korskoj pjesmi o ludbreškim rodama i ostalim nepripitomljenim životinjama (Dojčić je bio Ludbrežanin), daleko je vjerniji zajedničkoj disciplini *indošizacije* obrađenog povijesnog materijala, negoli bilo kakvom 'teroru' još neiskušane scenske singularnosti ma kojeg izvođača. Drugačije rečeno, ovom apelu za revolucionarno djelovanje začudno nedostaje nepromišljenog i samim time dojčićevski anarhičnog pobunjeničtva.”⁷¹

Za samu osnovu Indoševa umjetničkog jezika važna je i teatrološko-dramatološka tradicija, odnosno previranja u shvaćanjima kazališta tokom dvadesetog stoljeća. Njegovo shvaćanje teatra čini se da nije oblikovalo samo sudioništvo u skupini “Kugla glumište”, već i ono što mu je prethodilo, odnosno teklo zajedno s njim – akademsko bavljenje teorijom kazališta. U njegovoj biografiji ne čini se nevažnim podatak da je diplomirao studij komparativne književnosti i filozofije tezom pod naslovom *Antonin Artaud – kazalište okrutnosti*.⁷² Artaudovo shvaćanje kazališta i težnju za ukidanjem tzv. proskenijske rampe jezgrovito opisuje on sam u tekstu pisanom neposredno pred smrt: “Kazalište krvi, kazalište koje će biti na tjelesnom dobitku svakom predstavom, koje će biti nešto dobro za onoga tko glumi, za onoga tko predstavu gleda, uostalom tu se ne glumi tu se djeluje; kazalište je u stvari geneza stvaranja”.⁷³ Ta je ideja bila svojevrsnim putokazom za čitav niz kazališnih koncepcija objedinjenih pod imenom “novo kazalište”, krovnim pojmom za ono što se naziva “okrutno”, “epsko”, “siromašno”, “neposredno”, “autonomno”, “nulto”, “ikonoklastičko”, “konkretno”, “fizičko”, “postdramsko”, “performans-”, “plesno kazalište”, “nova dramaturgija”, ili “avangardno”, “alternativno”, “eksperimentalno kazalište”.⁷⁴ Artikulirala se tako vizija kazališta u kojemu je, kako to Artaud opisuje pozivajući se na kazalište s Balijsa, umjesto dotadašnjeg kazališnog jezika važna gesta. Govoreći tako o “obliku poezije u prostoru”⁷⁵ kao univerzalnom sustavu znakova i naglašavajući potrebu za proširenjem kazališnog jezika onkraj tadašnjeg, Artaud zagovara “neizopačenu pantomimu”, onakvu “pantomimu gdje pokreti umjesto da predstavljaju riječ, materijalne dijelove rečenice [...] predstavljaju ideje, vladanje duha, vidove prirode, i to na stvaran način,

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Usp. Marjanić 2014: 729. Ovaj podatak, nažalost, nije bilo moguće provjeriti budući da ni autor ni knjižnica Filozofskog fakulteta u Zagrebu ne posjeduju primjerak ovoga rada.

⁷³ Cit. prema Grubišić 2001: 127

⁷⁴ Usp. Blažević 2007: 7.

⁷⁵ Artaud 2000: 37.

a to znači pokazujući stvari u prirodnim pojedinostima, poput onog istočnjačkog jezika koji noć predstavlja drvetom gdje stoji ptica, koja je već jedno oko sklopila, a počinje sklapati i drugo”.⁷⁶ Izmještajući tekst iz središta, kazališni jezik kreće ususret drugim medijima, odnosno formatima, izlazeći u umjetničko polje neodređenih rubova, kao “happening”, “performans” ili pak “akcija”.

Jedna od mogućnosti u tome izmještanju teksta iz središta jest i približavanje formatu *koncertnog* događanja. Kao što je razvidno iz njihovih generičkih oznaka, pojedini radovi KEMK-a doista nose oznaku “koncerata”, a u njihovim izvedbama, između ostalih, sudjeluju i “profesionalni” glazbenici. Uostalom, i sam umjetnički projekt naziva se “Kuća ekstremnog *muzičkog* kazališta”. Što je u KEMK-u glazbeno? Prema manifestu objavljenom na internetskoj stranici D. B. Indoša, objašnjavajući što je “muzičko u ekstremnom kazalištu” ili pak “kazališno u ekstremnoj muzici”, odgovor treba tražiti upravo u sjecištu semiosfera pojmova “kazališno”, “ekstremno” i “muzičko” te permutacijom i preispitivanjem njihovih “ontoloških” razina: “Sva su to postajanja uhvaćenih izvođača 'na djelu' proizvodnje niza zvukova proizlazećih iz 'duhovno recikliranog smeća', glasova koji uranjaju u njihove šupljine, rupe, crne akustičke kutije, njihovih gesta ruku koje stupaju u dodir sa površinom zvuka, prebirući prstima inzistiraju da zvuk nastane struganjem, škripanjem, cviljenjem, udaranjem, vibracijom, rezonancijom, nadalje tu su prisutne geste potezanja i vučenja, vrćenja, otvaranja i zatvaranja, kliženja i guranja, kotrljanja, savijanja i stezanja, zavrtanja i odvrtanja. Od početka su tu preklapanja, ispreplitanja, instrumentalni nesklad, spojen sa drugim elementima - tekstom, slikom, plesom koji danas daje sve veći značaj jednom novom pragu na kojeg stajemo, preko kojeg prelazimo, prag je to jednog protu-muzičkog sadržaja u odnosu uobičajeno shvaćenog muzičkog sadržaja proizvedenog simfonijskim instrumentima”.⁷⁷

Kada je riječ o glazbenoj dimenziji KEMK-a, jedan od središnjih pojmova, koji se susreće već u generičkim oznakama uz naslove njihovih radova, jest *šahtofon*, a događanje u kojemu sudjeluje naziva se *šahtofonija*. Riječima samih umjetnika, pisanima u povodu djela *I:O*: iz 2020, posrijedi je “vrsta hibridne zvukovne umjetnosti, ona je udaljavanje od glazbe, od notnog zapisa ka grafičkom zapisu koji daje instrukcije za mikro-zvučno izvođenje na makro-fotogramskom materijalu iz Martinčeve knjige na

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Bartol Indoš & Vrvilo AJ

kojoj stvaramo konceptualnu praksu zvukovnog u umu i umskog u zvukovnom.”⁷⁸ Ako i jest posrijedi koncertno događanje, zvukovna je komponenta KEMK-a, prema njihovim riječima, ujedno i *udaljavanje od glazbe*, barem one glazbe kakva se uobičajeno može čuti u koncertnim prostorima. KEMK-ovo udaljavanje od glazbe, koje je u isti mah koncertno događanje, odvija se paralelno s udaljavanjem od kazališta usredištenog na tekst, kao “izlaženje onkraj” dominirajućih glazbenih i kazališnih kodova.⁷⁹ Središte njihova glazbenog izraza čine instrumenti zvani *šahtofoni*.

Riječ je o instrumentima za proizvodnju zvuka načinjenima na tragu intonarumorijske – muzičkih kutija Luigija Russola,⁸⁰ a čine ih opruge, šaht-poklopci i njihove akustične limene kutije. Prototip je šahtofona instrument načinjen za potrebe zvučne karte *Cefas* (2010), koji se sastojao od okvira ispunjenog oprugama, dok je prvi šahtofon (vidi Slike 2 i 3), koji je sam Indoš nazivao “muzički stroj ili kolektivni asamblaž”,⁸¹ bio dužine dva metra, visine metar i po te širine oko pedeset centimetara, a sastojao se od okvira sa sistemom opruga, četiri šaht-poklopca, nadzornih kamera (koje su snimale rad ruku, tj. rad s oprugama izvođača unutar samih okvira instrumenata, a što je potom projicirano na platno), automobilskih farova, mikrofona i pojačala.⁸² Taj prvi šahtofon prvi put je korišten u radu *Kriegspiel – Igra rata*, a u partituri za njegov nastup specificirale su se samo pojedine opruge i poklopci. Na slikama 4 i 5 može se vidjeti jedan kasniji instrument.

Osim svirača šahtofona, na nastupima u kojima sudjeluju ovi instrumenti važnu ulogu ima i tonski majstor, koji oblikuje zvukovnu sliku omogućujući da se zvuk šahtofona razabire, odnosno da ga ne prekriju druge zvukovne komponente, primjerice bučan zvuk benda. Ne bi trebalo zaboraviti ni majstora svjetla ni osobe zadužene za video projekcije, budući da je videomaterijal neizostavan dio produkcija KEMK-a.

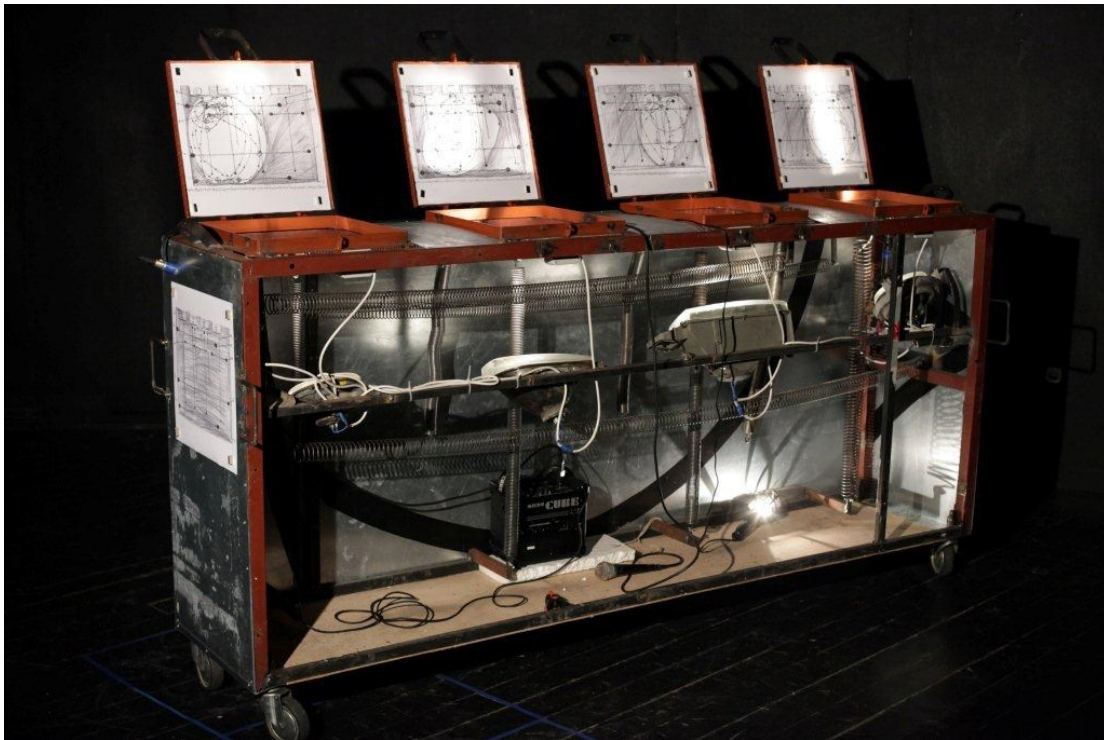
⁷⁸ Bartol Indoš & Vrvilo AB.

⁷⁹ U ovome se djelovanje KEMK-a upisuje u ono što Nikša Gligo razmatra kao pomak onkraj “tradicije glazbe potpune sustavnosti”, kao dominirajućeg koda koji određuje glazbenost. Gligo napominje da “pomak u shvaćanju glazbenosti što ga inicira Nova glazba zahtijeva da se prema njemu odgovorno prevrednuje sveukupni odnos prema glazbenosti općenito. Zato je, doista, da parafraziramo Adorna [...], promišljanje glazbe danas jedino moguće s obzirom na promišljanje svega onoga čemu glazbenost izlaže avantura Nove glazbe.” Gligo 1987: 109.

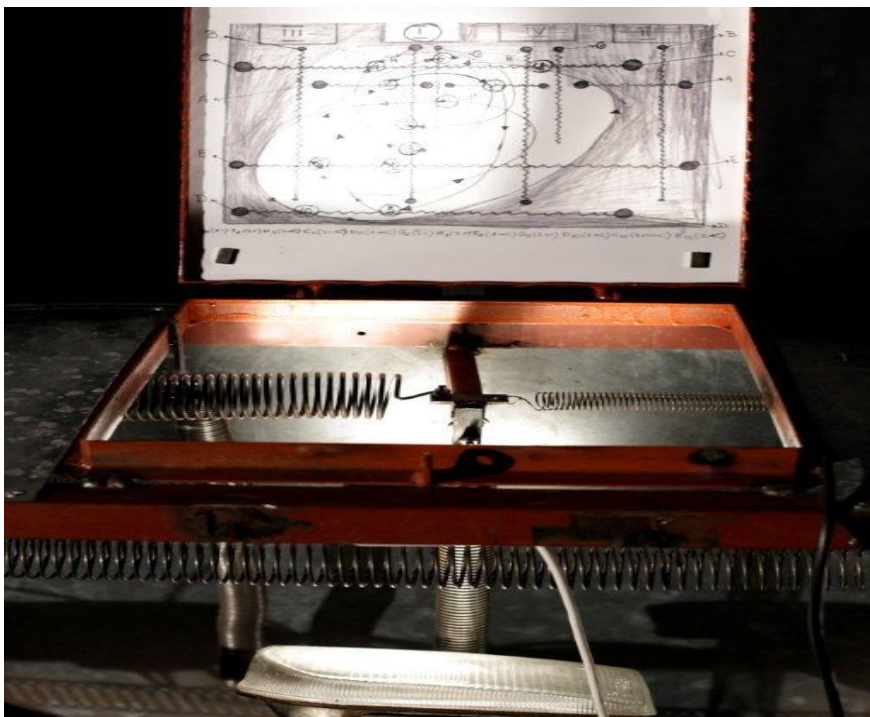
⁸⁰ Usp. Juniku 2019: 186.

⁸¹ Anon. 2012.

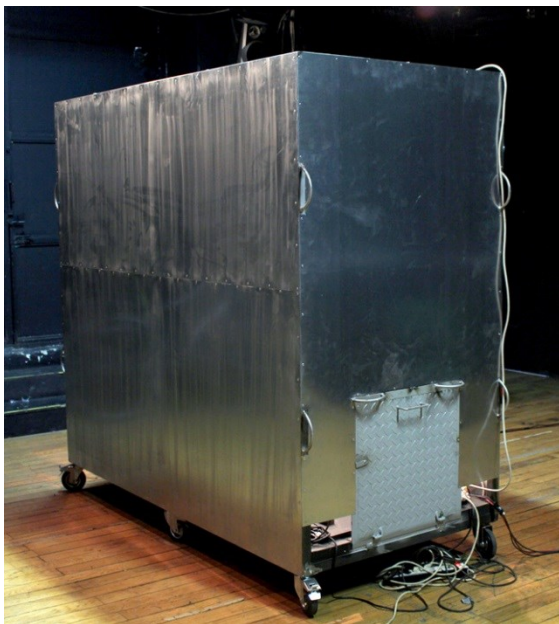
⁸² Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).



Slika 2. Šahtofon, 2012. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu.
Fotografija: Ratko Mavar.



Slika 3. Šahtofon. 2012. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Fotografija: Ratko Mavar.



Slika 4. Šahtofon za audiovizualnu instalaciju *343 metra u sekundi*. 2015. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Fotografija: Ratko Mavar



Slika 5. Unutrašnjost šahtofona za audiovizualnu instalaciju *343 metra u sekundi*. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Fotografija:

Specifičnost šahtofona jest njihova “reciklarnost”. Ova njihova osobina otvara mogućnost nastanka šahtofonskih instrumenata prepariranjem, modificiranjem ili stiliziranjem “klasičnih” instrumenata. Sama ideja za izradu, preradu ili rekonstrukciju instrumenta dolazi iz “intuitivnog prepoznavanja izvođačkog potencijala predmeta (found object)” i “strpljive i mukotrpe potrage za njegovim zvukom”.⁸³ S druge strane, instrument se (re)semantizira tekstualnim predlošcima, čime se postiže “esej dokumentiran ekstremnim zvukom”,⁸⁴ iz čega proizlaze sinopsis, partiture i grafičke

⁸³ Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

⁸⁴ *Ibid.*

skice. Primjer je takvog sinopsisa uvodni tekst za radiofonski rad *Kakve su stvari uistinu*, emitiran 5. 5. 2022. godine u emisiji Radio atelje Hrvatskoga radija:

“Nalazimo se u bivšoj alatnici tvornice Jedinstvo, u Parainstitutu Indoš, radionici i repozitoriju za instrumente ekstremnog muzičkog kazališta. Teški čelični objekti i strojevi zbijeni su jedni preko drugih u dvjema povezanim prostorijama od zidova do stropova. Pristup oštrim stvarima na skučenom je dnu otežan. Ne možete ući, ali možete slušati. Instrumenti se ne vide, mora ih se razgrnuti i iščupati. Izviruju šiljaste plohe preokrenutih čeličnih sprava i podnožja s kotačima, izbijaju unutarnje šipke, strše vanjska rebra, sirovi rubovi mašina, nakrivljeni stalci, željezni ekrani, čelični okviri, spiralni gromobrani, okovana prometna ogledala, stolni prometni utezi, otvoreni šaht-poklopci, kutije s oprugama, sanduci s magnetofonima, kazališni reflektori s megafonima. U čuvalištu su tijela prvih instrumenata duhovno recikliranog smeća sastavljena od odbačenih industrijskih i vojnih elemenata priljubljena uz šahtofonske kabinete i kabine od novog materijala, metalne zvučne kutije u kojima se nalaze opruge i do kojih se dolazi otvaranjem šaht-poklopaca. Instrumenti su siromašni. Nemaju stalni oblik ni ulogu, željezni stojevi se režu, prekrajaju, nadograđuju, zavaruju, oklopljuju. Svaki instrument ima svoju grafičku partituru. Svaka predstava ima svoju glasovnu i tjelesnu partituru. Partitura ima znatno više nego vidljivih instrumenta. Od nekih instrumenta preostale su samo partiture. Što ostaje od šahtofonista i šahtofonistica? U vremenu neprimjerenom manifestima, Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo sažimaju svoj izvedbeni rad u 11 teza o nepostojanju instrumenata. Manifestna memorija daje glasove zaslužnim stvarima i ne-stvarima: što da se radi s njima i bez njih, ovdje i sada? Kakve su stvari uistinu?”⁸⁵

Sam skript rada koncipiran je na sljedeći način (vidi Sliku 6):

⁸⁵ Šimunić 2022.

Manifest KAKVE SU STVARI UISTINU

Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo

15. ožujka 2022.

1. TEZA: Što da se radi?

SNIMANJE ZVUKA: smolasti utezi i drveni čekići

Počnite drvenim čekićima udarati serije intenziteta po smolastim utezima, udarajte palindromski četiri puta, kada ispratite strukturu smolastog utega, njego/ve/ ru/pe/, krugove, kvad/rat/e/ i /koc/kic/e, ponavljajte ciklus udaraca, i tako iznova četiri puta, radite četiri osmice za svaku od prve četiri kitice vaše pjesme koja ima po četiri stiha, palindromskom logikom konačni zbroj udaraca je trideset i dva

Naš zvučni okoliš čine teške stvari ulični šaht poklopci i smolasta postolja za prometne znakove i/nd/us/trij/ski/ k/uh/i/nj/ski /pr/ibor za sjecka/nje/ i /pr/že/nje/ zvukov/lja /na/ ploči od lije/va/nog želje/za/stare špahtle za struganje smolastih utega, korodirane opruge i metalne kutije iskro/je/ne p/re/ma odba/če/nim instru/me/ntima skri/ve/nim u unutra/šnjo/sti /šahto/f/onsko/g ti/je/la

Slika 6. Fragment skripta za radiofonski rad *Kakve su stvari uistinu?*. Autor: D. B. Indoš, str. 3, 2022. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Razmatra li se uloga glazbe u KEMK-ovim radovima, moglo bi se reći da se ona pojavljuje na dva načina. Na jednoj su strani radovi u kojima se koriste samo vlastiti instrumenti, šahtofoni. Indoš i Vrvilo nazivaju ih “ekstremnim muzičkim performansom”,⁸⁶ bliskim tradiciji umjetnika *akcije*. Na drugoj su pak strani radovi u kojima sudjeluju i “profesionalni” glazbenici, koji i sami potječu iz različitih tradicija. Neki od njih dolaze iz svijeta “popularne”⁸⁷ glazbe (kao grupe SexA ili Cul-de-Sac ili njihovi pojedini članovi), drugi iz svijeta “klasične” glazbe (kao npr. Dina Puhovski). Kao što je razvidno iz gore navedenog popisa izvođača, neki od ovih glazbenika sudjelovali su u više radova KEMK-a i čak obilježili određena razdoblja njegova djelovanja. U takvim slučajevima riječ je o “koncertnom, ekstremnom muzičkom teatru”⁸⁸ u kojemu glazba

⁸⁶ Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

⁸⁷ “Popularna glazba” pojam je što ga ovdje treba uzeti u najširem smislu. Riječ je o glazbenicima *noise* odnosno *industrial rock* provenijencije ili pak eksperimentiranju sklonim *jazz* glazbenicima.

⁸⁸ Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

dotičnih bendova nerijetko djeluje kao element agona, pojačavanja tenzije, koja se očituje ne samo u onome što je na sceni, nego i u odnosu između samih medija. Uključujući glazbenike, KEMK kao da izlazi u otvoreno polje mogućnosti u kojemu i sam postaje svojevrsnim “pop bendom” ili ansamblom za “suvremenu glazbu”,⁸⁹ dok s druge strane, grupe SexA ili Cul-de-Sac, koje često sudjeluju u njihovim produkcijama, ulaskom u sklop KEMK-a zadobivaju “teatarsku” komponentu. Ona se očituje i u tome da glazbenici u njihovim produkcijama posežu za ne-glazbenim sredstvima kako bi stvorili glazbene elemente. Pa ipak, neovisno o tome je li riječ o šahtofonima ili o glazbenicima koji se uključuju u produkcije KEMK-a, instrumenti se razumiju, pa i tretiraju, kao svojevrsni “zvukovni krajolici”.⁹⁰

Sami se šahtofoni nakon korištenja pohranjuju u “Parainstitutu Indoš”⁹¹ te se najčešće dorađuju, prerađuju ili recikliraju. KEMK također povremeno organizira radionice za djecu i odrasle, na kojima polaznici pristupaju “paralelnom istraživanju zvuka njegovim vizualizacijama kroz nacрте-partiture i videosnimke nadzornih kamera, glasovnim izvedbama kroz tehnike rezova i petlji, ritmiziranim kretanjima vezanim uz sviranje, pjevanje – nastajanje jednostavne algoritamske koreografije tijela šahtofonista – ‘šahtofonistove geste’”⁹²

Kritičari su zvuk šahtofona, osim s Russolovim napravama, uspoređivali i s prepariranim klavirom Johna Cagea ili pak zvučnim performansima Georgea Brechta,⁹³ no u slučaju šahtofona prije je riječ o gradnji novih instrumenata negoli o nekonvencionalnim načinima proizvodnje zvuka na konvencionalnim instrumentima.⁹⁴ I to instrumenata građeni ne od skupocjenih materijala nego od onoga što nikom ne treba – otpada. Samome Indošu šahtofoni, doduše, nisu prvi ekskurs u područje zvuka. Još u ranom razdoblju “Kugla glumišta” izrađivao je instrumente od (post)industrijskog otpada,⁹⁵ dok je poticaje za sviranje na *duhovno recikliranom smeću* “pronašao u improvizaciji instrumenata od gromobranskih žica što ga je izveo Nino Pršuta za

⁸⁹ Kao što je već ranije spomenuto, KEMK-ov rad *Kriegspiel – igra rata* prouzveden je na Muzičkom biennalu Zagreb 2011.

⁹⁰ Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

⁹¹ Riječ je o pogonu “Jedinstvo” zagrebačkog kluba “Močvara”.

⁹² Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AJ)

⁹³ Usp. Marjanić 2016: 149-165.

⁹⁴ O gradnji novih instrumenata u 20. stoljeću slijedom drugačijeg shvaćanja glazbe (kod kojeg je, primjerice, naglasak na boji zvuka i mogućnostima stvaranja novih zvukova) vidi Patteson 2016. Slična je koncepcija resemantiziranja postojećih izvedbenih mogućnosti, kao i koncept “pronađenih objekata”, u radovima tzv. “urbanih Aboridžina”. O tome vidi Mihalyi 2020.

⁹⁵ Usp. Juniku 2019: 52.

predstavu *Kukuvija Drijemavica – Røens* (1985), nadalje iz susreta sa zvučnim skulpturama Global Huaranty Orchestra [...] i s načinom na koji koristi zvučnost gitare Elliott Sharp”.⁹⁶

2. 3. Partiture KEMK-a

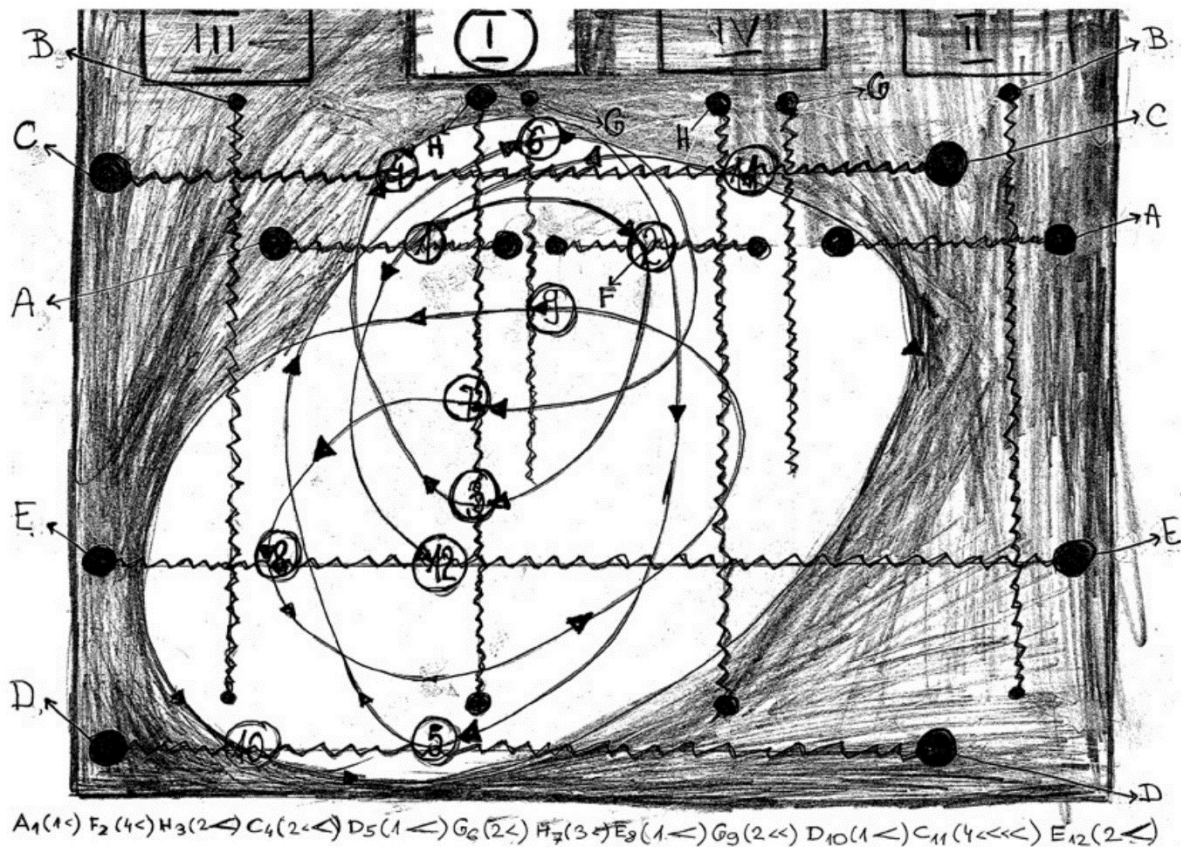
Kao i za izgovoreni tekst, i za nastupe šahtofona KEMK koristi notaciju.⁹⁷ Ona se u ovome slučaju temelji na raznobojnim trokutima, pri čemu boja označava određenu oprugu, dok smjer trokuta (njegov vrh) označava smjer potezanja poluge, a popratni simboli upućuju na to koliko dugo se opruga pušta pulsirati. Iz partitura KEMK-a vidljivo je koliko je kod Indoša važna uloga samog pokreta. Kao što su vokalne partiture ujedno i upute za tijelo (jer scenski pokret, odnosno pokretanje proizlazi “iz same stvari”), tako se i ovdje susreće ideja prema kojoj tijelo pamti određeni sustav repeticija koje može varirati i alternirati između “mehaničkog” i “organičkog” pokreta, prilikom čega važnu ulogu ima i interakcija između izvođača.

Partitura na Slici 7 prikaz je šahta broj 1. Riječ je o skici opruga koje su ispod njegovog poklopca (isto vrijedi i za preostale tri skice). Prikazane linije i njihovi smjerovi prikazuju kako se kontroliraju same opruge te prikazuju i shemu (putovanje) rada ruku izvođača, čime se dodatno potencira važnost samog pokreta ruku. Pritom slova označavaju o kojoj je opruzi riječ, dok su zaokružene brojke oznake za točan položaj na opruzi koji u predodređenoj putanji treba biti podražen. Oznake na donjoj margini partiture označavaju upravo tu putanju (u ovom slučaju sastavljenu od 12 koraka), organizirane linearnim brojčanim slijedom. Brojke unutar zagrada označavaju koliko puta je

⁹⁶ Marjanić 2014: 752. Specifičnost Sharpovog pristupa gitari jest maksimalno iskorištavanje mogućnosti rezonantnog tijela gitare te istraživanje zvukovnih mogućnosti kombiniranjem različitih tehnika artikuliranja tona, od “klasičnih” (*glissando*, *pizzicato*, *tremolo*) do “modernih” poput *tappinga*, nerijetko istovremeno popraćeno i elektroničkom obradom dobivenog zvuka.

⁹⁷ O partiturama sam Indoš piše sljedeće: “Papirnatim svitcima a4 formata koji presavijanjem otkrivaju tok jednostavnog obojanog algoritma. Osnovne boje – crvena, žuta, zelena, plava i dodatna crna ispunjavaju geometrijske oblike velikih trokuta i njihovih obrnutih slika na linijama 'notnog' crtovlja. Grafički sadržaj igra se sa grafikom upozorenja opasnosti od nuklearne opasnosti, razlike koje uspostavlja su u intenzitetima njihove zvučnosti – veliki trokut za glasnu vibraciju opruge i glasni glas, mali trokut za tihu opružnu vibraciju i tihi glas, četiri boje za svaku od pojedinih opruga i četiri opruge za svaku od pojedinih boja. Partiture su vokalno instrumentalne, rezovi riječi za zvučne rezove i zvučni rezovi za rezove riječi, brojevi dodira opruga brojevi su rezova u riječi koju se opružno ozvučuje. Riječi dolaze u najveću moguću blizinu opruga, postaju Riječ Opruga, opruge dolaze u najveću blizinu boja, postaju Opruga Boja. Između slika obojanih ikona pojavljuju se brojevi koji određuju trajanja tišine-pauze između vibracija glasa i čeličnih spirala.” Bartol Indoš & Vrvilo T.

potrebno podražiti specifičnu točku na opruzi, dok oznake u zagradama, simbolizirane većim ili manjim desnim dijelom šiljaste zagrade (<), označavaju dinamiku podražaja (glasnoću).

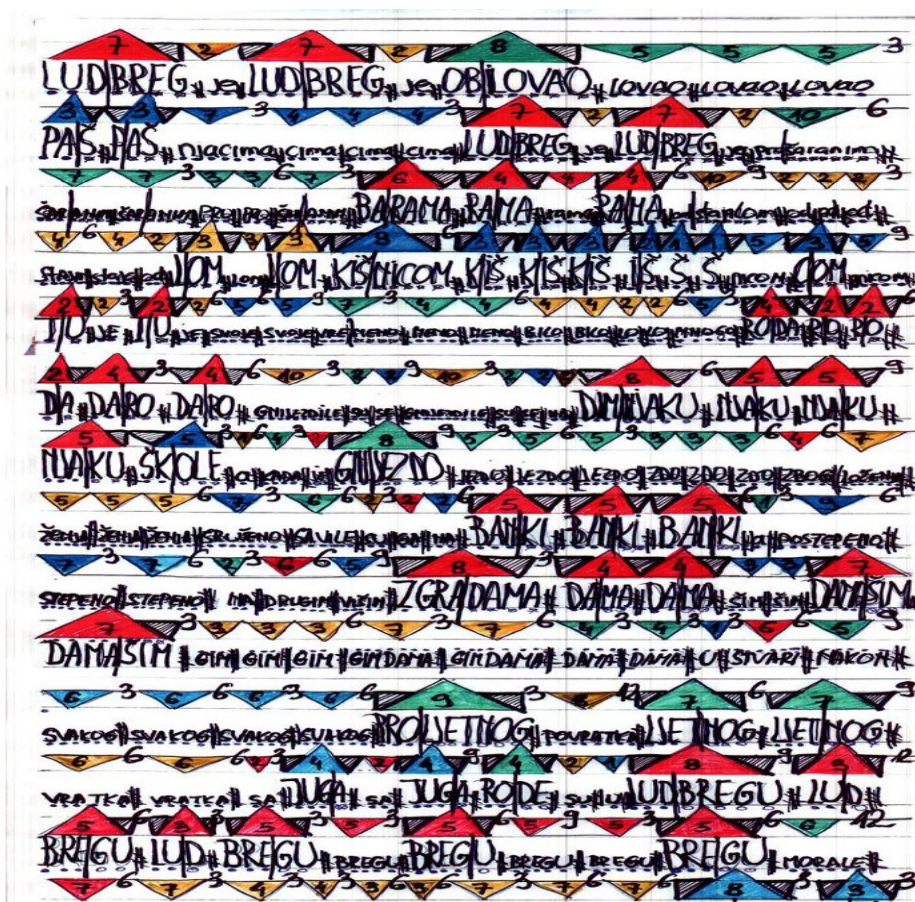


Slika 7. Fragment iz partiture za rad *Opružni čovjek*, str. 1, 2014. Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Partiture KEMK-a općenito se mogu podijeliti na vokalne, instrumentalne i vokalno-instrumentalne. Same partiture nisu pisane za “profesionalne” glazbenike koji sudjeluju u izvedbama KEMK-ovih radova. U procesu postavljanja i uvježbavanja pojedine izvedbe ovi glazbenici pomoću snimke dobivaju okvirnu predodžbu o željenoj “dramaturgiji”, koja se potom postiže probama unutar izvedbenog prostora. “Zvukovno interesantne” točke šahtofona koje se podražuju, označene u partiturama,

funkcioniraju po palindromskom principu.⁹⁸ Serije palindroma mogu se permutirati te se različite serije palindroma potom spajaju u određeni redosljed.

Partiture se također mogu koristiti i samo parcijalno, kao i u više radova. Kao primjer mogle bi se spomenuti *Šahfonija o slobodi volje* iz rada *Fantom Planinšak*, kao i *Šahfonija Ludbreške Rode* (vidi Sliku 8) koja se, iako inicijalno zamišljena kao samostalni rad, koristila i u radu *Američki atentator* (to je ujedno i prva KEMK-ova vokalno-instrumentalna partitura).



Slika 8. Fragment iz partiture *Ludbreške rode*, str. 1, 2014. Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Na primjeru partiture rada *Ludbreške rode* moguće je uočiti spomenuto permutiranje palindroma na primjeru riječi "Ludbreg". Pri "letrizaciji" riječi "Ludbreg" polazi se od broja slova od kojih je sastavljena (u ovome slučaju 7). Riječ se potom rastavlja na slogove te se repeticijama stvara ritam koji nalikuje simulaciji govornih mana. Kao što

⁹⁸ Palindromski princip na tragu je letrista, pjesničkog pokreta nastalog u Francuskoj čija je osnovna koncepcija bila redukcija jezika na njegove konstitutivne elemente. Usp. Šuvaković 2005: 344.

je razvidno iz prvog retka na Slici 8, iz prve riječi tako nastaje slijed “Lud/breg breg/je/lud lud/breg breg/je/ob ob/ilovao ilovao ilovao ilovao”. U partituri brojka unutar pojedinog trokuta označava broj slova dotične riječi, veličina trokuta označava trajanje zvuka, a usmjerenost njegovog vrha smjer potezanja i dinamiku šahtofonske opruge, označene određenom bojom. Arapske brojke koje samostalno stoje na kraju ili usred redaka označavaju pauze, najčešće mjerene udarcima nogom, također po palindromskom principu (npr. 1234 - 4321; no potom se zadnji i prvi brojevi dva puta naglašavaju, otvarajući i zatvarajući cikluse ritmičkih pauza, te se permutiraju u idućoj seriji). Boje kao oznake za pojedinu oprugu i izvođače na koje se određena oznaka odnosi vrijede i za vokalne partiture. No opruge se ne moraju nužno označavati trokutima, već ih je moguće označavati i na drugačiji način.

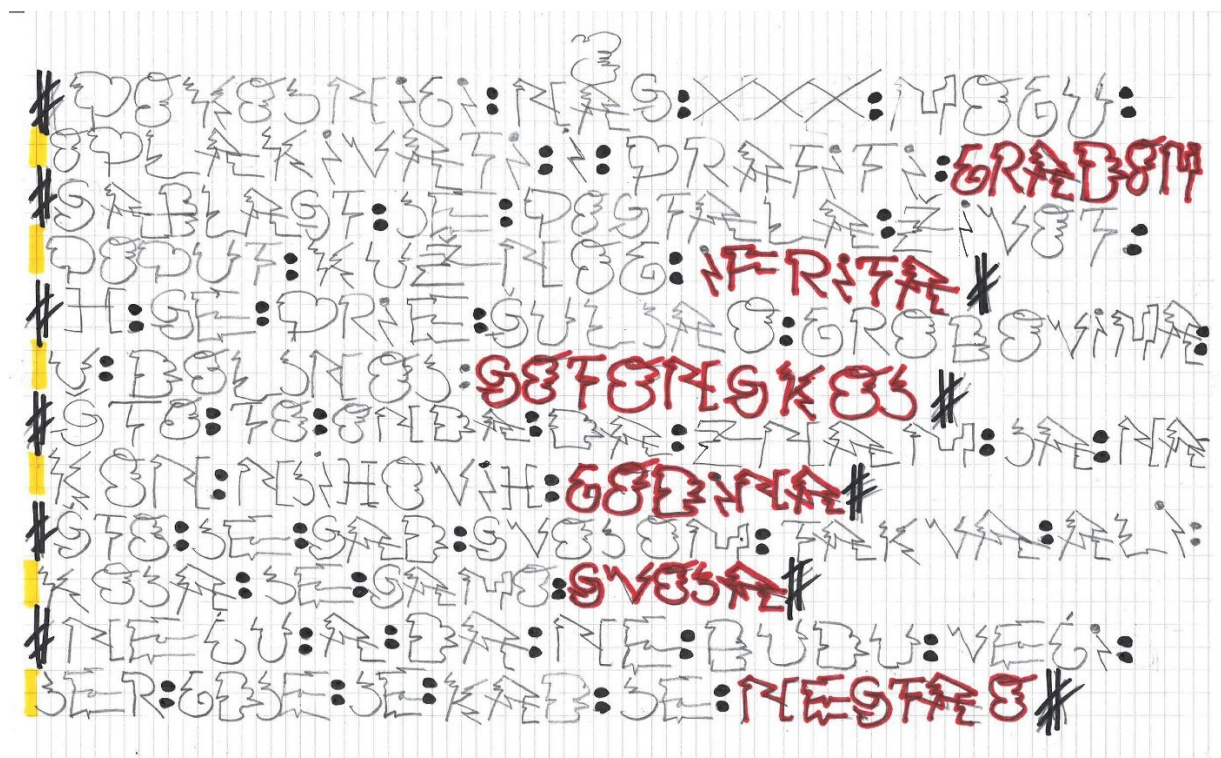


Slika 9. Fragment partiture za šahtofoniju *O slobodi volje*, str. 1, 2014. Autor D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

U partituri za šahtofoniju *O slobodi volje* (vidi Sliku 9) kružići i boje označavaju pojedine opruge. Strelica ispred kružića označava smjer potezanja opruge, a broj kružića duljinu trajanja pulsiranja opruge. U ovoj partituri trokuti označavaju skupinu vokalnih izvođača, dok peterokuti sa znakom “x”, ovisno o njihovoj boji, označavaju određeni šaht odnosno poklopac, znak oble zagrade otvaranje odnosno zatvaranje prethodno označenih šaht-poklopaca, a zadebljane vertikalne crte – pauzu.

Indoš također izrađuje i samo vokalne partiture (vidi Sliku 10). Njihova je zadaća, prema samome autoru, putem stiliziranja grafema i “otežavanja” izvođenja omogućiti

izvođaču da kroz “napor mozga prepozna je riječi i slova koja su korištena u toj riječi, što bi trebalo dovesti do nove kvalitete u izvedbi”.⁹⁹ Izvođač se tako navodi na to da upamti prvih nekoliko izvedbi, čime i sama partitura postaje čime i svaka sljedeća izvedba partiture postaje predeterminiran. No, premda nominalno vokalna, ona je istovremeno i uputa u smislu “izvođenja poteškoće”. Kao i kod ostalih Indoševih partitura, i ovdje je naglasak na varijabilnosti.

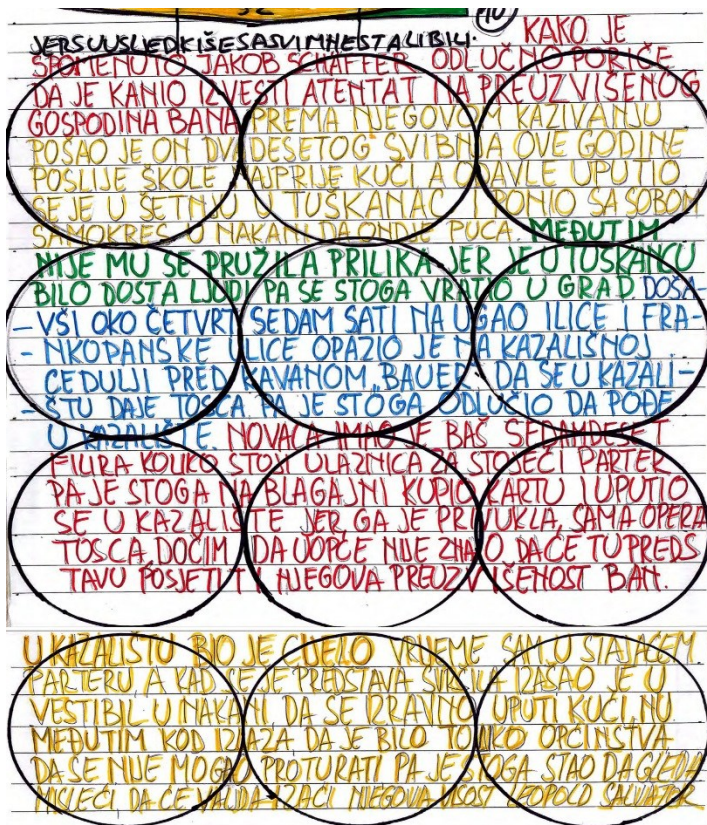


Slika 10. Fragment iz “drhtave partiture”, partiture za kozmofonični performans *Kružni Ibrit*, str. 3, 2022. Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

No, pogrešno bi bilo misliti da u slučaju KEMK-a odmak od usredištenosti kazališta na tekst nužno znači i njegov nestanak. Upravo suprotno, teksta je u njihovim produkcijama uvijek mnogo. No njegova sintaktička struktura često je narušena, interpunkcija ukinuta, katkada se pojavljuju glosolalije, neologizmi ili pak riječi posložene u takvu sintaktičku konstelaciju da njihova semantika postaje nejasna. Kao da se sam izgovoreni tekst tu kreće ususret onome glazbenom: “Tajna šahtofonska

⁹⁹ Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (23. 4. 2022).

poruka otkriva se u kodu koji slušalac prepoznaje dekodirajući ritmizirane tihe ili glasne šaht-rezove, vibracije glasova i opruga različitih debljina i dužina, jednostavnoj algoritamskoj operaciji zbrajanja buka unutar grafičkog notnog zapisa. Usred linearnog pisanog koda nalaze se znaci koji po svojoj strukturi nisu linearni, i zato što slova predstavljaju znakove za izgovorene zvukove, diskurs predstavljaju brojke, govorimo o alfabetsko-numeričkom kodu u šahtofonskoj partituri. Iskorištavanjem sintakse radi njezine desintaksizacije, uspostavljamo govorno raznolike i višeglasne pojave, unutrašnju dijalogičnost, prisutnost raznih diskursa – heteroglosija, konstruiramo neodrživo zvučno-vizualni rad koji je ispao iz sistema.”¹⁰⁰

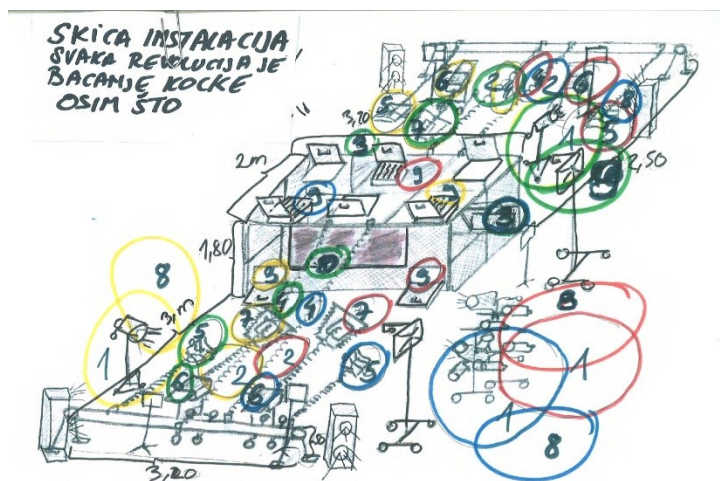


Slika 11. Fragment vokalnog dijela partiture za produkciju *Tosca* 914, str. 5-6, 2022. Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

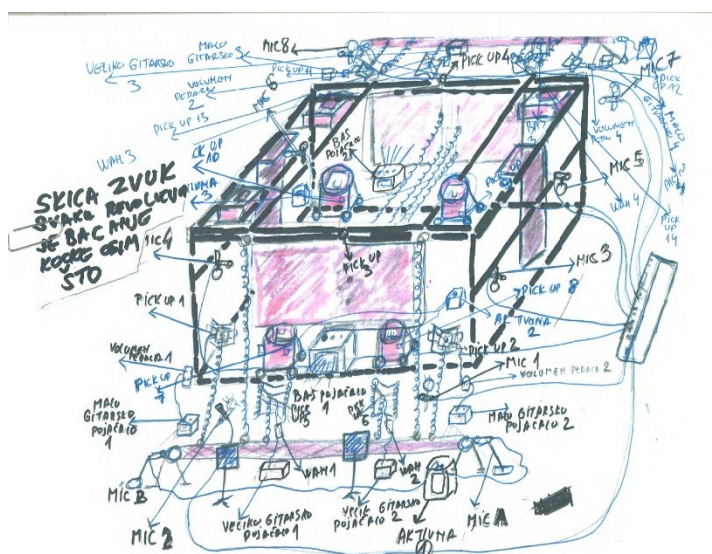
U gornjem primjeru (Slika 11) vidljivo je kako Indoš krugovima ograničava slova unutar riječi koje su unutar kruga. Boje označavaju dinamiku i agogiku, i to prema sljedećem načelu: crvena označava glasnu dinamiku i brzu izvedbu, žuta tihu dinamiku (šapat) izveden brzo, zelena također tihu dinamiku (šapat) ali sporu izvedbu, dok je plava istovjetna crvenoj. U drugim pak partiturama (vidi Slike 12 i 13) Indoš naznačuje i sam

¹⁰⁰ Citat se odnosi na nastup Šaht Arkestre u šahtofoniji *Kašalj čovjek*. Usp. Bartol Indoš & Vrvilo W.

prostor u kojemu će se odvijati izvedba, njegovu iskorištenost i scenografiju, što svjedoči kako o njegovoj važnosti za poetiku KEMK-a, tako i o umjetničkom postupku u kojemu se organizira sve više dimenzija djela.



Slika 12. Primjer skice za šahtofon-predstavu *Svaka revolucija je bacanje kocke, osim što*, str. 1, 2022. Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.



Slika 13. Primjer skice za šahtofon-predstavu *Svaka revolucija je bacanje kocke, osim što*, str. 2, 2022. Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

3. Kakve su stvari uistinu?

Jedna od najvažnijih kategorija za D. B. Indoša i T. Vrvilo svakako je ono što nazivaju “zasluženom temom”, ono što pokreće asocijacijsko-analitičko-sintetički proces nastajanja rada. Misao o zasluženoj temi ocrta se već u samome rascjepu “Kugla glumišta”, budući da je Indoševa tzv. tvrda frakcija, za razliku od one druge, bila sklonija dospjeti u “najveću blizinu čina izražavanja simptoma transcendentalne duševne patnje ili bola”.¹⁰¹ Sam pojam Indoš određuje na sljedeći način: “Pod pojmom zaslužene teme podrazumijevam svaki onaj razlog za umjetničku akciju koji proizlazi iz tkz. konstruktivnog djelovanja u ljudskog zajednici. Prihvatiti druženje s (inferiornim) pojedincima – skupinama naspram zdravih i jakih, odgovarati na zaumna pitanja, spremno i bez oklijevanja, dodirivati i dati da se bude dodirivan, bez građanskog gađenja. Družiti se s djecom, starcima, bolesnima i biti pripravan zdravim i jakim snažno odgovoriti kroz akt umjetničkog djelovanja u okviru dogovorenih pravila – legaliziranih kroz organizaciju umjetničke produkcije definirane kao kazališna – performativna umjetnost.”¹⁰²

Nakon teme koju umjetnici zaslužuju, kojom su dakle pogođeni, započinje potraga za tekstovima koji će poslužiti kao predlošci i svakodnevnim objektima koji će se izvući iz svojeg inicijalnog, utilitarnog konteksta i čije će se zvukovne mogućnosti i posebnosti prije, za vrijeme i nakon modifikacija sustavno istražiti. Pritom je kod procesa nastajanja i zapisivanja rada važan *gestus*. Ovaj pojam, koji potječe iz Brechtove teorije kazališta, podrazumijeva sljedeće: “Područje stavova koje likovi međusobno zauzimaju nazivamo gestičnim područjem. Držanje tijela, intonaciju i izgled lica određuje društveni *gestus*”.¹⁰³ Kod Indoša, *gestus* je osnova za promišljanje zvukovnosti. Taj *gestus*, kao što smo vidjeli prilikom opisa zaslužene teme, polazi od *transcendentalne patnje i boli* pa bi se stoga moglo reći da je u njemu sačuvano “ustrajavanje na onome što nas na razini dubinskih struktura tjelesnog i primordijalnog određuje prije svake simbolizacije”.¹⁰⁴ Shvatimo li *simbolizaciju* kao podvođenje pod

¹⁰¹ Usp. Bartol Indoš & Vrvilo AK.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Brecht 1966: 236. Govoreći o značenju pojma *gestus* u Brechta, Pavis pojašnjava: “*Temeljni gestus* kazališnog komada je tip temeljnog odnosa koji upravlja oblicima društvenog ponašanja (udvornost, jednakost, nasilje, lukavstvo...)”. Pavis 2004: 114.

¹⁰⁴ Vuković 2014: 134.

rešetku odnosa u kojima svaka zvučna pojava postaje dijelom sustava nalik jeziku i dobiva određenu funkciju, ovo se ustrajavanje očituje u pokretima koji će u dodiru s novonastalim (ili preciznije – novonastajućim) instrumentom otvarati nove zvučne mogućnosti. O šahtofonima, instrumentima za proizvodnju zvuka koji nastaju “recikliranjem” odbačenih predmeta, prethodno je već bilo riječi. Ako su posrijedi postojeći glazbeni instrumenti, koristit će se na neočekivan način, drukčiji od “propisanog”, odnosno simboliziranog (vidi Sliku 14).



Slika 14. T. Vrvilo i D. B. Indoš muziciraju na modificiranim saksofonima prilikom „kozmofojničnog performansa u nastajanju“ *Demoni kuge*. Screenshot s Youtubea.

Spomenuto se ustrajavanje očituje i u KEMK-ovu radu s tekstovima, pri čemu su iskustva avangardnog pjesništva (zaumnog govora, letrizma itd.), psihoanalitičke teorije, kao i Indoševe vlastite govorne mane, samo neka od usporišta u potrazi za oslobođenjem od tiranije simbolizacije.

Pogledajmo kako se ovaj proces odvija pri radu u čisto auditivnom mediju. Kao primjer poslužit će radiofonski rad *Kakve su stvari uistinu?*, emitiran na Trećem programu

Hrvatskoga radija 5. 5. 2022.¹⁰⁵ Temelji se na manifestu Jean-Luca Godarda *Što činiti? (Que faire?)*,¹⁰⁶ no uporište za ideju umjetničkog djela koje nadilazi “prikazivačku” dimenziju (čime bi se trebala naglasiti njegova “političnost”), umjetnici su pronašli i u nizu drugih referencijalnih tekstova istoga naslova.¹⁰⁷

U kompozicijskom pogledu rad se oslanja na postupke tzv. strukturalnog filma. Njegovo ishodište predstavlja struktura koja se varira, odnosno permutira, pri čemu načini variranja i njihov karakter postaju njegovim sadržajem.¹⁰⁸ Povijesno gledano, u ovim filmskim djelima očituje se tendencija vizualne umjetnosti šezdesetih ka minimalizmu i redukciji, a prema njihovu karakteru “mogu biti prikazivački (gotovo dokumentarističkih obilježja), no često su krajnje reducirani, svedeni, primjerice, na jedan dugotrajniji kadar ili kombinatoriku filmskih sličica”.¹⁰⁹

Kao i u većini radova KEMK-a, oblikovanje rada *Kakve su stvari uistinu?* odvijalo se, s jedne strane, kao istraživanje akustičkih mogućnosti “pronađenih objekata”, a s druge strane s obzirom na prozodijsku dimenziju teksta (prekide, naglaske, intonaciju, glasnoću, rečeničnu brzinu). Pronađeni objekti ovdje uključuju smolasta postolja (utege) za prometne znakove i drvene čekiče. Zapis rada u ovome se trenutku sastoji od verbalnih smjernica za izvedbu, uobličjenih uz pomoć simbola raznih boja i interpunkcijskih znakova.¹¹⁰ U dvadesetostoljetnoj glazbi ovakav zapis poznat je pod nazivom “akciona notacija”.¹¹¹ Iz naglasaka samoga teksta deriviraju su ritamski obrasci prema palindromskom načelu, tako što su umjetnici izveli seriju od četiri udarca na postolju za prometne znakove, a kao osnovnu matricu razvoja palindroma uzeli arhitekturu toga postolja. Zvuk u ovome radu uvelike se zasniva na tehnici montaže u smislu da su se zvukovni uzorci, izvorno izvedeni na instrumentima i snimljeni na više kanala, naknadno obrađivali, što im je dalo prostornu dimenziju. Iznimku čine arhivske snimke izvedbe partiture *Opružni čovjek za rad Kriegspiel*, kao i korištenje dijelova

¹⁰⁵ Izvedbu i režiju drame potpisuju Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo, ton-majstorica je bila Marijana Begović, a dramaturginja i urednica Katja Šimunić.

¹⁰⁶ U tome tekstu, nastalom 1970. godine, Godard razmatra pitanje “političnosti” u kazalištu i filmu. Usp. Godard 2012.

¹⁰⁷ Riječ je o romanu Nikolaja Gavriloviča Černiševskog *Što da se radi?* (1863), političkom pamfletu *Što da se radi?: Goruća pitanja našega pokreta* Vladimira Iljiča Lenjina (1902) i programatskom tekstu pod nazivom *Što da se radi?* redatelja Haruna Farockija iz 1971. U sklop referencija ulazi i istoimeni ruski umjetnički kolektiv osnovan 2003.

¹⁰⁸ Usp. Obad 2020: 456.

¹⁰⁹ *Ibid.*: 560.

¹¹⁰ Umjetnici su najavili da će izraditi i partituru koja bi, po svemu sudeći, uključivala i drukčije znakove, no u trenutku pisanja ovog rada ona još nije završena. Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (25. 8. 2022).

¹¹¹ Usp. Gligo 1996: 4. Takav se zapis pojavljuje u onome što Gligo naziva “akciona glazba”. *Ibid.*

partiture *Ludbreških roda*, snimljenih 2017. u sklopu emisije Radio atelje. Ostali su zvukovi snimljeni “u suho”, prema određenim “tezama” (tj. dijelovima djela) i “na licu mjesta”.¹¹² Zvukovi su se potom koristili kao podloga za svaku od teza, prateći dramaturgiju teksta.

3. 1. Struktura rada *Kakve su stvari uistinu?*

Rad se sastoji od 11 dijelova nazvanih “teze”. Svaka u podnaslovu sadrži popis instrumenata koji će se koristiti prilikom izvedbe, a tekst u velikoj mjeri upućuje na zvukovnu pozadinu koja ih prati. U sljedećoj tablici, načinjenoj na temelju uvida u pisane upute za izvedbu i slušanja samoga rada, navedeni su naslovi pojedinih dijelova, sastav instrumentalne komponente te se ukratko opisuje odnos tekstualne i zvukovne komponente. Pojam “homofono”, u kontekstu ovoga rada (no vrijedi i generalno za KEMK-ov opus), podrazumijeva slog u kojemu su glasovi (ili jedan glas) u prvom planu, a instrumentalna komponenta je u pozadini. Pojam “polifono” označava slog u kojemu su glasovi ili instrumenti jednake važnosti i kreću se neovisno jedno o drugome.

Broj teze	Naziv (naslov) teze	Opis dobivanja zvuka u podnaslovu (instrumentarij)	Odnos teksta i zvuka
1.	Što da se radi?	Zvuk: smolasti utezi, drveni čekići, dva glasa	Zvuk je “rezultat” uputa navedenih na tekstu. Prozodija teksta prati strukturu zvuka u polifonom slogu.
2.	Nasuprotni svjetovi	Zvuk: oklopljeni trombon, opružna violina, solo i duo, glas	Zvuk su snimljene i produkcijski obrađene snimke

¹¹² Ove izraze koriste sami umjetnici. Bartol Indoš & Vrvilo, osobna komunikacija (7. 2. 2022).

			improvizacija D. B. Indoša na trombonu i T. Vrvilo na opružnoj violini. Glasovi su izvedeni preko u megafona. Slog je homofon.
3.	Sačuvati / napraviti da bi se svijet aktivno slušao	Snimanje zvuka: opružna kanta i opružna tava	Vokalna komponenta je u homofonom odnosu s instrumentima.
4.	Puki instrument	Snimanje zvuka: VARIOSPEED – šest manipulacija brzinama magnetofonske vrpce	Instrumentalni dio je u homofonom odnosu spram vokalne komponente.
5.	Zaustaviti probijanje staklenih stropova	Snimanje zvuka: smolasti utezi, drveni i gumeni čekići	Vokalna i instrumentalna dionica su u homofonom odnosu.
6.	Jedna konkretna bučna situacija	Snimanje zvuka: limeni panel i bušilica	Vokalna i instrumentalna dionica su u homofonom odnosu. Instrumentalna dionica ima deskriptivnu funkciju u odnosu na afekt prikazan u tekstu.
7.	Zvučni okoliš čine teške stvari	Snimanje zvuka: Gus šahtofon za četiri opruge, industrijski kuhinjski pribor za prženje zvukovlja na gus ploči, špahtle različitih	Vokalna i instrumentalna dionica su u

		dimenzija za grebanje smolastih utega i gus poklopca	homofonom i polifonom odnosu.
8.	Mali vijak u revoluciji	Snimanje zvuka: špahtle, drobilica i violončelo, snimljeni fragmenti radijske emisije <i>Ludbreške rode</i>	Vokalna i instrumentalna dionica su u homofonom odnosu. Instrumentalna dionica ima deskriptivnu ulogu.
9.	Stvari neće ostati kakve jesu, samo zato što su	Snimanje zvuka: šahtofonski poklopci za uzorkovanje	Vokalna i instrumentalna dionica su u polifonom odnosu.
10.	Stvarnost nije to kakva je istina stvari, nego kakve su one uistinu	Snimanje zvuka: harmonij i harmonika	Vokalna i instrumentalna dionica su neovisne. Instrumentalna dionica ima deskriptivnu funkciju. Dionice su u polifonom odnosu
11.	Memorija šahtofonista	Snimanje zvuka: Kvartet megafona za uzorkovanje prisvojenog opružnog zvuka magnetofonskih vrpca i glasovna beskonačna vrpca.	Vokalna dionica nadopunjava i tvori građu za instrumentalnu dionicu.

Teza 1. Što da se radi?

Ovaj dio započinje palindromskim nizom od osam udaraca, opisanim u tekstu (vidi Sliku 15).

1. TEZA

Palindromski niz udaraca

Počnite drvenim čekićima udarati serije intenziteta po smolastim utezima, udarajte palindromski četiri puta, kada ispratite strukturu smolastog utega, njegove/ ru/pe/, krugove, kvad/rat/e/ i /koc/kic/e, ponavljajte ciklus udaraca, tako iznova četiri puta, radite četiri osmice za svaku od prve četiri kitice vaše pjesme koja ima po četiri stiha, palindromskom logikom konačni zbroj udaraca je trideset i dva

Naš zvučni okoliš čine teške stvari ulični šaht poklopci i smolasta postolja za prometne znakove i/nd/us/trij/ski/ k/uh/i/nj/ski /pr/ibor za sjecka/nje/ i /pr/že/nje/ zvukov/lja /na/ ploči od lije/va/nog želje/za/stare špahtle za struganje smolastih utega, korodirane opruge i metalne kutije iskro/je/ne p/re/ma odba/če/nim instru/me/ntima skri/ve/nim u unutra/šnja/sti /šahto/f/onsko/g ti/je/la

Slika 15. Zapis teksta prve teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu?*, str. 1, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenie autora.

Kao što je vidljivo iz gornjeg primjera, i u slučaju zapisa ovoga rada boje igraju važnu ulogu, budući da naznačuju artikulaciju, agogiku i dinamiku izvedbe teksta. Prema uputama autora, crvena označava “glasno i brzo izgovaranje”, žuta “brzo izgovaranje u 'najviše moguće glasnoj tihoći' dinamike”, plava “glasno, brzo i 'sjeckavo' izgovaranje”, zelena “spor i 'dugačak' šapat”, dok crna označava zajedničko izgovaranje dotičnog dijela teksta. Kosa crta označava razdvajanje riječi na fragmente, koji se izgovaraju s akcentom.

Glazbena dimenzija ove teze proizlazi iz prozodijske logike teksta koji određuje ritamske obrasce. Oni su pak u polifonom odnosu s “perkusijama” što ih čine snimljeni i obrađeni zvukovi udaranja drvenim čekićima po raznim dijelovima smolastog utega (što je ujedno i jedna od odrednica boje zvuka).

Sama teza traje 4 minute i 22 sekunde, a moguće ju je podijeliti na sljedeći način:

1. Uvodni instrumentalni dio s tri najavne špice (koje počinju u 00:09, 00:18 i 00:26) u kojemu se palindromski uzorak u perkusijama gradira u tri paralelne reprodukcije. Trajanje: 1 minuta i 17 sekundi.
2. Iznošenje prvog paragrafa nakon kraćeg instrumentalnog uvoda. Trajanje: 1 minuta i 6 sekundi.
3. Kontrastni instrumentalni *intermezzo* perkusija sastavljen od zvučnog materijala prvog i drugog dijela. Prva polovica je u “dubljem”, a druga u “višem” registru. Trajanje: 46 sekundi.

4. Iznošenje drugog paragrafa nakon kraćeg instrumentalnog uvoda koji donosi novi zvukovni materijal perkusija u “višem registru”, koji se temelji na ritamskim obrascima iz drugog dijela instrumentalnog *intermezza* (vremenski markeri: 02:41 – 03:10). Trajanje: 1 minuta i 8 sekundi.

Teza 2. Nasuprotni svjetovi

2. TEZA

ZVUK: Oklopljeni trombon, opružna violina, solo i duo

Oklopljeni trombon i opružna violina su suparnici i pripadaju dvama konceptima nasuprotnih svjetova.

Potrebno je obgrliti oklopljeni trombon i prisloniti usne na pomični pocinčani lim.

Potrebno je obgrliti opružnu violinu i prisloniti lice na nepomični pocinčani lim.

VIJKU PUT U PRAVCU I KRIVULJAV JEDAN JEST I OTAJ ISTI

PUT GORE DOLJE JEDAN I OTAJ ISTI

Slika 16. Zapis teksta druge teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu?*, str. 2, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Druga teza započinje improvizacijom D. B. Indoša na “oklopljenom” (prepariranom) trombonu i T. Vrvilo na opružnoj violini (vidi Sliku 16) u trajanju od 1 minute i 9 sekundi, nakon čega slijedi serija od pet alterniranja tekstualnog materijala i instrumentalnih *intermezza*. Indoš prilikom sviranja trombona često kao način izvođenja koristi *glissando* sa snažnim dinamičkim kontrastima te tzv. *air noise*. Teza se sastoji od sljedećih dijelova:

- Nakon instrumentalnog uvoda, Indoš i Vrvilo zajedno iznose prvi paragraf bez instrumentalne pratnje. Slijedi kraći instrumentalni *intermezzo* na trombonu, čiji se zvuk nastavlja prilikom Indoševog iznošenja teksta drugog paragrafa.
- Potom slijedi ponovno instrumentalni *intermezzo* s naglašenom “opružnom” violinom. Potom Vrvilo iznosi tekstualni materijal 3. paragrafa.
- Zajednički kraći *intermezzo*, nakon kojeg Vrvilo i Indoš iznose tekst 4. i 5. paragrafa.
- Kraći instrumentalni završetak.

Teza 3. Sačuvati / napraviti da bi se svijet aktivno slušao

Treća teza počinje iznošenjem ponešto akustički izmijenjenog zvukovnog materijala iz prethodne, nakon čega slijedi iznošenje teksta sastavljenog od gradirajućeg slijeda dviju paralelnih rečenica: "Napraviti željeznu tavu za prženje opružnih zvukova znači razumjeti zakone objektivnog svijeta da bi se svijet aktivno slušao" i "Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila obiteljska kuća znači razumjeti zakone objektivnog svijeta da bi se objasnilo svijet" (vidi Sliku 17). Odnos između instrumentalnog dijela i glasova/teksta je homofon, u smislu da instrumenti služe kao ritamska podrška vokalnim dionicama.

3. TEZA

ZVUK: opružna kanta i opružna tava

Sačuvati Napraviti Sačuvati limenu Napraviti željeznu Sačuvati limenu kantu
Napraviti željeznu tavu Sačuvati limenu kantu s Napraviti željeznu tavu za
Sačuvati limenu kantu s kojom Napraviti željeznu tavu za prženje Sačuvati
limenu kantu s kojom se Napraviti željeznu tavu za prženje opružnih
Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila Napraviti željeznu tavu za prženje
opružnih zvukova Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila obiteljska Napraviti
željeznu tavu za prženje opružnih zvukova znači Sačuvati limenu kantu s kojom
se gradila obiteljska kuća Napraviti željeznu tavu za prženje opružnih zvukova
znači razumjeti Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila obiteljska kuća znači
Napraviti željeznu tavu za prženje opružnih zvukova znači razumjeti zakone
Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila obiteljska kuća znači razumjeti
Napraviti željeznu tavu za prženje opružnih zvukova znači razumjeti zakone
objektivnog Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila obiteljska kuća znači
razumjeti zakone Napraviti željeznu tavu za prženje opružnih zvukova znači
razumjeti zakone objektivnog svijeta Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila

Slika 17. Zapis teksta treće teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu?*, str. 3, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Značenje pojedinih boja u zapisu jednako je onome iz prethodnih primjera. Riječi istaknute žutom bojom, koje ponavljaju i predstavljaju svojevrsne ključne točke teksta, izgovaraju se u duetu. Teza traje 2 minute i 40 sekundi.

Teza 4. *Puki instrument*

Zvukovna podloga četvrte teze sastavljena je od šest inačica dobivenih manipulacijom brzine reprodukcije magnetofonske vrpce. Tako nastali fragmenti služe s jedne strane kao podloga tekstu, ali i njegov suplement u pogledu značenja (s obzirom na to da je tema ove teze instrumentalizirajući odnos prema ženama) (vidi Sliku 18). U trenucima kada zajednički izgovaraju pojedine riječi glasovima su pridodani frekvencijsko-modulacijski (*flanger*), prostorni (*delay/echo*) i distorzivni efekti (*waveshaping*). Trajanje četvrte teze je 2 minute i 30 sekundi.

4. TEZA

PUKI. VARIOSPEED. Ista manipulacija brzinama magnetofonske vrpce.

PUKI buržuj vidi u svojoj ženi PUKI instrument proizvodnje. Čuje da se instrumenti za proizvodnju trebaju iskoristavati. Položaj u kojem su žene tek PUKI instrument proizvodnje. Instrument proizvodnje nego sluti da će tek udes zajedničkog. Iskoristavanja upravo jednako pogoditi instrument proizvodnje. I žene PUKI instrumenti su zajednički i trebaju se iskoristavati. Iskoristavanja žene i instrumenti za proizvodnju zajednički i. Iskoristavanja pogoditi i instrument proizvodnje.

Zajednički su žene jednako ništa drugo nego tek instrumenti. Žene ne trebaju zamisliti položaj u kojem su PUKI instrument. Proizvodnju on vidi i čuje zajednički instrument. PUKO sluti kako da ukine instrument. Jednako drugo i svojoj ženi sluti PUKI instrumenti proizvodnje. Instrument zajedničkog iskoristavanja je ništa drugo već udes. Riječ instrumenti ne trebaju zajednički položaj za proizvodnje. Žene zajednički moraju zamisliti kako da se instrument ukine.

Slika 18. Zapis teksta četvrte teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu?*, str. 4, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Teza 5. *Zaustaviti probijanje staklenih stropova*

Ova se teza u pogledu instrumentalnih zvukova temelji na smolastim utezima i drvenim čekićima (vidi Sliku 19) koji tvore gusto perkusivno tkivo u “višem” registru, kao pomalo “prozaičnu” podlogu za ritamske obrasce teksta, koji je pak ovdje značajno reduciran. Potonje, doduše, nije neobično za KEMK, budući da se njihove partiture prilikom izvedbe obično ne koriste linearno, u smislu zapisa cjelovita, gotovog rada. Češće služe kao fragmenti koji se mogu permutirati. Glasovi su ovdje obrađeni korištenjem prostornih (*reverb*) i frekvencijsko-modulacijskih efekata (*chorus*).

Trajanje ove teze je 1 minuta i 12 sekundi.

5. TEZA

ČEKIĆI, smolasti utezi, drveni i gumeni čekići

Napraviti JED-AN znači opisati bijedu SVIJE-TA. Uzeti T-R-I smolasta utega ispunjena šupljim KRUGOVI-MA, KVADRATI-MA i KOCKA-MA znači ostati u KRHOTINA-MA ostakljenih URE-DA. Potrebno je raditi s D-V-A drvena ČEKI-ĆA različitih duljina i TEŽI-NA.

Napraviti D-V-A znači pokazati ljude u BOR-BI. Uzeti OS-AM željeznih ovojnica za napušteni tvornički stol otežan s D-V-A smolasta UTE-GA znači zaustaviti probijanje staklenih STROPO-VA. Potrebno je raditi s ČETI-RI gumena čekića različitih duljina i TEŽI-NA.

Slika 19. Zapis teksta pete teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu?*, str. 5, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Teza 6. Jedna konkretna bučna situacija

Instrumentalnu komponentu ove teze sačinjavaju obrađene snimke bušilice i limenog panela (vidi Sliku 20). Kada se pojavljuju vokalne dionice, instrumentalne su značajno slabije dinamike, iako dovoljno prisutne da održe osjećaj cjeline, budući da “konvencionalniji” instrumenti u ovoj tezi ne sudjeluju.

Stanovita zvukovna “agresivnost” ove teze, u odnosu na ostale, može se razumjeti s obzirom na sadržaj teksta. U njemu je, naime, riječ o ratu. Parafraza Heraklitovih riječi da je “rat otac svega i svega kralj”¹¹³ ovdje upućuje na KEMK-ov rad *Ratna kuhinja* (1995), u kojemu im se dodaju riječi: “a neke ratnim zločincima”.

Teza traje 1 minutu i 58 sekundi.

6. TEZA

KAKVE, stvarni panel i bošnja

Crno more: voda najčistija i najprljavija: ribama pitka i spasonosna, a ljudima nepitka i pogubna. / A treba znati da je rat sveopća pojava, da je pravda borba i da sve nastaje kroz borbu i po nuždi. / Magarci bi radije izabrali slamu nego zlato.

Rat je otac svega i svega kralj, jedne je pokazao kao bogove, druge kao ljude, jedne je učinio robovima, a druge slobodnima. / Svinje uživaju u blatu većma nego u čistoj vodi. / U Aresovu poslu (ratu) poginule časte bogovi i ljudi. / Svinje se kupaju u kaljuži, a perad u prahu ili pepelu.

Slika 20. Zapis teksta šeste teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu?*, str. 6, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

¹¹³ U prijevodu Miloša N. Đurića rečenica glasi: “Rat je roditelj svemu i car svemu; jedne je učinio bogovima, druge ljudima, jedne robovima, druge slobodnima.” Heraklit 1979: 13.

Teza 7. Zvučni okoliš čine teške stvari

Ova teza također počinje zvukovima instrumenata, i to zvukom opruga, “škripanjem” gus-poklopca, kuhinjskog pribora i špahtli različitih dimenzija (vidi Sliku 21). Zvukovi su prethodno snimljeni i obrađeni dinamički (u smislu amplifikacije), odnosno frekvencijski (naglašen je viši frekvencijski spektar instrumenata), dok su glasovi snimljeni uz pomoć megafona i stoga distorzirani (na megafonu se postiže veći odaziv na višim frekvencijama). Tezu je moguće podijeliti na četiri kraća odlomka:

- Uvodni instrumentalni dio koji izvodi jedna opruga koja konstantno oscilira te više opruga koje upotpunjuju zvučnu sliku;
- Instrumentalni dio se utišava i nastavlja neovisno o prozodijskim ili semantičkim dimenzijama teksta, dok u prvi plan istupa vokal (Vrvilo) koji deklamira prvi paragraf teksta;
- Kraći instrumentalni *intermezzo* nešto gušće teksture i intenzivnije dinamike s većom zastupljenošću kuhinjskog pribora i špahtli;
- Drugi vokal (Indoš) zajedno s instrumentalnom komponentom deklamira drugi paragraf teksta.

Trajanje ovog dijela je 2 minute i 18 sekundi.

7. TEZA

ZVUK: Glas taktilno za teške opruge, industrijski kuhinjski pribor za pripremu, rezakcija na gus-ploču, špahtli različitih dimenzija uz prethodno snimanje i obradu / gus-poklopca

CRVENOG OGNJA OBRATI NAJPRIJE CRNO MORE, A
CRNOG MORA JEDNA POLA CRVENA ZEMLJA I
DRUGA POLA ATOMA ŽARVJETAR

CRNO MORE RAZVRGAVA SE, I ODMJERAVA U TOM
ISTOM RAZMJERU, KAKAV PRIJE BIJAŠE NEGO BUDE
CRVENA ZEMLJA

Slika 21. Zapis teksta sedme teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu ?*, str. 7, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Teza 8. *Mali vijak u revoluciji*

Ova je teza najdulja (4 minute i 48 sekundi) i uključuje ulomke prve KEMK-ove partiture, *Ludbreške rode*, kao i dijelove arhivske snimke nastale 2017. godine (vidi Sliku 22). Teza počinje instrumentalno, “škripavim” zvukom flažoleta na violončelu i zvukom udaraca špahtli. Što se pak tiče vokalne komponente, posebnost joj daju zvukovi koji nastaju modificiranjem, odnosno ograničavanjem, govornog aparata hranom (žvakanje, mljackanje), čime se “podriva” razumljivost jezika.

Ovu tezu je moguće podijeliti na sljedeće dijelove:

- Uvodni instrumentalni dio violončela i špahtli;
- Iznošenje tekstualnog materijala prvog i drugog paragrafa uz mali instrumentalni *intermezzo* između njih;
- Promjena instrumenata – uvođenje zvukova opruga i iznošenje tekstualnog materijala sastavljenog od trećeg, četvrtog i petog paragrafa;
- Iznošenje fragmentiranog materijala gore navedenih paragrafa – instrumentalni dio, sastavljen od zvuka opruga i ručne drobilice, “deskriptivne” je naravi, tj. prati dramaturgiju teksta (instrumentalni dio je gotovo identičan onome iz radiofoničnog rada *Ludbreške rode* iz 2017.);
- Arhivska snimka *Ludbreških roda* iz 2017. godine

8. TEZA

Uzeti DVA: drobilica i mljackanje

JEDAN: Napraviti željezno militantno violončelo znači služiti se slikama i zvukovima kao očima, ušima i zubima za grickanje.

DVA: Uzeti ručnu drobilicu za gnječenje zvuka krumpira znači samo otvoriti oči, uši i usta.

Napraviti JEDAN znači napraviti šahtofoniju *Ludbreške rode*: Lud-Lud -breške-breške-ške-ške-ro-ro-de-de u Lud-Lud-bregu-bregu-gu-gu

Uzeti DVA znači napraviti da se šahtofonija *Ludbreške rode*: Lud-Lud-breg-breg- ro-ro-de-de emitira na Lud-Lud-breškom-breškom radiju.

Uzeti DVA znači znati da je ono što čini šahtofonija *Ludbreške rode* Lud-lud-breške-breške -ške-ške-ro-ro-de-de u Lud-Lud-bregu-bregu-gu-gu jedna sporedna djelatnost, mali vijak u revoluciji Lud-Lud-brega-brega-ga-ga.

Slika 22. Zapis teksta osme teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu* ?, str. 9, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Teza 9. Stvari neće ostati kakve jesu, samo zato što su

Nakon kratkog instrumentalnog uvoda, sastavljenog od obrađenih pulsirajućih zvukova šahtofonskih poklopaca, vokalne dionice deklamiraju tekst (vidi Sliku 23), dok instrumentalna dionica, nepromijenjena, zvukovno korespondira i nadopunjuje glasovne ritamske obrasce. Instrumentalni zvukovi obrađeni su prostornim (*delay/echo*) i frekvencijsko-modulacijskim (*flanger*) efektima kako bi se postigao dojam prostornosti.

Trajanje ovog dijela je 1 minuta i 12 sekundi

9. TEZA

**Ribe uživaju u pepelu / svinjama je čista voda pitka i
spasonosna / perad bi radije izabrala blato nego zlato /
magarci se kupaju u kaljuži ili prahu / ljudima je Crno more
nepitko većma nego pogubno /**

**Ribe se kupaju u kaljuži / perad bi radije izabrala zlato nego
blato / magarci uživaju u čistoj vodi većma nego u pepelu ili
svinje u prahu /
Crno more: voda najčistija i najprljavija /**

Slika 23. Zapis teksta devete teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu?*, str. 10, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Teza 10. Stvarnost nije to kakva je istina stvari, nego kakve su one uistinu

Instrumentalnu dionicu ovdje sačinjava improvizacija na vertikalno fiksiranoj harmonici i harmoniju (vidi Sliku 24). Izvedbene mogućnosti instrumenata ograničene su specifičnim načinom njihova prepariranja, bilo u smislu izmjene njegovih zvukovnih svojstava i načina dobivanja zvuka, bilo u smislu izvođačkih ograničenja koja proizlaze iz te prenamjene. Prilikom nastupa vokalnih dionica instrumentalni je dio “prozračniji” i u homofonom odnosu spram glasova. Prema kraju teze sve je zvukovno “zasićeniji” i ostavlja dojam uvertire u posljednju tezu. Tekst vokalnih dionica načinjen je permutacijom i izmjenama naslovne rečenice (vidi Sliku 25).

Trajanje ovog dijela je 3 minute i 18 sekundi.

10. TEZA

ZVUK: harmonij i harmonika

Napraviti mahnuti harmonij na željeznom stativu podložen notnom pločom znači reći kakva je istina stvari.

Napraviti okovanu harmoniku na bočnoj strani za željezni okvir znači reći kakve su stvari uistinu.

SAMO ZATO ŠTO SU STVARI KAKVE JESU / STVARI NEĆE
OSTATI KAKVE JESU
JESU KAKVE STVARI SU ŠTO ZATO SAMO / JESU KAKVE
OSTATI NEĆE STVARI
KAKVE STVARI SU ŠTO ZATO SAMO JESU / KAKVE OSTATI
NEĆE STVARI JESU
STVARI SU ŠTO ZATO SAMO JESU KAKVE / OSTATI NEĆE
STVARI JESU KAKVE
SU ŠTO ZATO SAMO JESU KAKVE STVARI / NEĆE STVARI
JESU KAKVE OSTATI
ŠTO ZATO SAMO JESU KAKVE STVARI SU / STVARI JESU
KAKVE OSTATI NEĆE
ZATO SAMO SU STVARI KAKVE JESU ŠTO / SAMO ŠTO
JESU KAKVE STVARI SU ZATO /
STVARNOST NIJE TO KAKVA JE ISTINA STVARI / NEGO
KAKVE STVARI UISTINU JESU

Slika 24. Zapis teksta desete teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu ?*, str. 11, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Slika 25. Zapis teksta desete teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu ?*, str. 11, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

Teza 11. Memorija šahtofonista

Posljednja teza komponirana je od frekvencijsko-modulacijski (*flanger*), dinamički, prostorno (*reverb/delay*) i distorzivno obrađenih snimki rečenice “napraviti dva znači biti šahtofonist/ica” (vidi Sliku 26), koja se dva puta iznosi i bez obrade. Dramaturški i zvukovno, ova teza, iako nominalno zatvara fabularnu liniju rada, ostavlja dojam nedorečenosti, kao poziv da se i mi pridružimo i postanemo šahtofonisti/ce.¹¹⁴

Trajanje ovog dijela je 2 minute i 46 sekundi.

11. TEZA

ZVUK: Kvartet megafona za uzorkovanje prisvojenog opružnog zvuka magnetofonskih vrpca i glasovna beskonačna vrpca.

Napraviti 2 znači biti šahtofonistica.
Napraviti 2 znači biti šahtofonist.

Slika 26. Zapis teksta jedanaeste teze iz *Izvedbenog skripta za manifest Kakve su stvari uistinu ?*, str. 13, Autor: D. B. Indoš. U vlasništvu D. B. Indoša i T. Vrvilo u Zagrebu. Objavljuje se uz dopuštenje autora.

¹¹⁴ Iako se poznata Marxova 11. teza o Feuerbachu („Filozofi su svijet samo različito interpretirali; radi se o tome da ga se izmijeni“) u zapisu djela nigdje ne susreće eksplicitno, teško je na nju ne pomisliti.

3. 2. Osvrt

Premda isključuje vizualnu komponentnu, radiofonski rad *Kakve su stvari uistinu?* pokazuje sva bitna obilježja KEMK-ove poetike. U njemu se, kao odgovor na *zasluženu temu*, očituje ideja pobune koja se manifestira u reciklaži i resemantizaciji objekata iz svakodnevnice ili već korištenih instrumenata, posloženih u određenu konfiguraciju, u međuodnosu s određenim *gestusom* i spojenih s tekstovima. Razmatramo li ga na makroplanu, rad je sačinjen iz dijelova nazvanih “tezama” koje se nižu prije prema načelu paratakse nego prema aristotelovskom određenju fabule.

U sadržajnom pogledu pojedine su teze autoreferencijalne (u njima je riječ o načinu izvedbe instrumentalnih dionica,¹¹⁵ ponekad s upućivanjem na njihovo značenje¹¹⁶) ili društveno angažirane (u njima je riječ o kritici ili ironiziranju određenih društvenih pojava).¹¹⁷ Ishodište im je u naslovu teze 10, pitanju na koje se odgovara postupnim nestajanjem glasova u tezi 11 i njihovom redukcijom na zvukovne fragmente koji se stapaju s instrumentalnom pozadinom, ostavljajući dojam poziva da se zakorači “onkraj” navike i društvenog “dogmatizma”. Potonje sugerira i sam tekst jedanaeste teze, “napraviti dva znači biti šahtofonist/ica”.¹¹⁸ Broj dva se kao motiv pojavljuje u kontekstu pobune¹¹⁹ kao jedna od mogućnosti suočavanja s “bijedom svijeta”,¹²⁰ što se kao zadaća umjetnosti pojavljuje još od samog početka KEMK-ova djelovanja, pa i ranije, u razdoblja “Kugla glumišta”.

Način vokalnog izvođenja i glasovne kvalitete neprestano variraju i to u rasponu od “deranja” (glas je u tome slučaju grub i hrapav, podsjećajući katkada na tehniku *growling-a*, tipičnu za razne podžanrove *metala*),¹²¹ preko šapta¹²² i glasnog šapta,¹²³

¹¹⁵ Usp. teze 1 i 2.

¹¹⁶ Usp. teze 3, 5, 8 i prvu strofu teze 10.

¹¹⁷ U tezi 4 riječ je o ekonomsko-rodnim problemima, a u tezi 6 o ratu. U tezi 7 tekstualni predložak upućuje na raseljavanje roda u Ludbregu zbog urbanizacije.

¹¹⁸ Usp. Sliku 26.

¹¹⁹ Navedeno sugerira tekst iz teze 5: “Napraviti D-V-A znači prikazati ljude u borbi”. Usp. Sliku 19.

¹²⁰ Potonje sugerira i tekst teze 3: “Napraviti željeznu tavu za prženje / opružnih zvukova znači razumjeti zakone objektivnog svijeta da bi se svijet aktivno slušao / Sačuvati limenu kantu s kojom se gradila obiteljska kuća znači razumjeti / zakone objektivnog svijeta da bi se objasnilo svijet.” Usp. Sliku 17.

¹²¹ Takvi su primjeri Indoševa dionica u drugom paragrafu teze 1, prvi paragraf teze 4 te isprekidani brzi izgovor slogova u tezi 6, odnosno dionica Tanje Vrvilo u prvom paragrafu teze 7.

¹²² Primjer je prvi paragraf teze 1.

¹²³ Primjer su Indoševa i Vrvilina dionica u tezama 2, 3, 4, 6, 8, 10 i 11 te dionica Tanje Vrvilo u prvom paragrafu teze 6.

do deklamacije¹²⁴ i govora.¹²⁵ Glasovi su, također, često obrađeni raznim efektima. Ako bi trebalo tražiti “glazbenu” dimenziju vokalne komponente, možda bismo je mogli pronaći u prozodijskim kvalitetama pri izvođenju tekstova. Ona je u suodnosu sa značenjem teksta, pri čemu valja imati na umu da je sam tekst manifestnog karaktera. “Glazbena” dimenzija mogla bi se pronaći i u “očuđenju” predmeta iz svakodnevnog života, koji se oslobađaju svoje primarne funkcije i postaju, umjesto toga, izvori zvukova.¹²⁶ Takvi predmeti obično pokazuju perkusivne kvalitete.

U pogledu gradnje samih teza, instrumentalni uvodi služe za uokviravanje ugođaja i kontekstualizaciju teksta, *intermezza* za gradiranje ugođaja dok završeci, uz pružanje zvučnog okvira, pomažu u zvučnom prijelazu između teza. Same teze nižu se prema načelu kontrasta: ako su jedna ili dvije brze i glasne, druga (i treća) će biti sporije.¹²⁷ Kontrasti se očituju i u udjelu i karakteru instrumentalne komponente zvuka: npr. teza 1 je zvukovno zasićenija od teze 2, a teza 5, iako perkusivna, ipak “prozračnija” od zvuka teze 6, koju čine agresivni, distorzirani zvukovi bušilice i limenog panela.¹²⁸

Na primjeru ovoga rada moguće je zorno pokazati kako se u djelima KEMK-a kazališna, tekstualna i glazbena komponenta isprepleću čineći svojevrsni boromejski čvor u čijem je središtu potraga za onim što je “onkraj” uobičajenog, ustaljenog, vladajućeg i konvencionaliziranog. Glazbeno je u tome smislu nusproizvod, ali i pretpostavka djelovanja KEMK-a, budući da istraživanje zvukovnosti izvorno nemuzičkih predmeta predstavlja važan korak u njihovu stvaralačkom procesu.

¹²⁴ Primjer je nastup Tanje Vrvilo u drugom paragrafu teze br 4.

¹²⁵ Govor onemogućen hranom u predjelu usne šupljine.

¹²⁶ Usp. drugi paragraf teze 1, prikazane na Slici 15.

¹²⁷ Usp. npr. odnos teza 1 i 2.

¹²⁸ Navedeno se može dogoditi i unutar neke od teza, npr. u tezi 8.

4. Čemu muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”?

Glazbeno u KEMK-u istovremeno je pronalaženje glazbe, kao i udaljavanje od nje (shvatimo li je u njezinu uobičajenom, ustaljenom, vladajućem, konvencionaliziranom vidu). Ono je nuzgredni proizvod travestije kulturnih obrazaca putem kazališnih postupaka, izvedbenih praksi, reciklaže odbačenih i nepotrebnih predmeta, ali i područje istraživanja akustičkih mogućnosti toga “duhovno recikliranog smeća”. Šahtofoni, instrumenti nastali prenamjenom, predstavljaju točku u kojoj se dodiruju fizička tijela šahtofonist(ic)a sa specifičnostima i ograničenjama samih instrumenata. Megafoni, reflektofoni i ostali predmeti koji su, zajedno sa šahtofonima, našli svoje mjesto u zvukovnom svijetu KEMK-a instrumenti su glazbenog koje je istovremeno buka – “život, [...] razgrađivanje kodova u robi [i] možda nužan uvjet za istinsko stvaralaštvo”,¹²⁹ instrumenti subverzije i istraživanja zvuka zabilježenog i notacijom što su je razvili sami umjetnici. Kao što smo vidjeli u drugom poglavlju, glazbeno u KEMK-u očituje se u “ekstremnim muzičkim performansima” u kojima, kao “jezgra” KEMK-a, sudjeluju Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo (vidi Sliku 27).



Slika 27. KEMK u formatu videoteatra izvodi predstavu *Sjenke i snovi* za kameru i ograničen broj gledatelja, 27. 7. 2022. u maloj dvorani Pogona Jedinstvo. Fotografija: Josip Luković

¹²⁹ Attali 2007: 165.

“Jezgra” KEMK-a, u suradnji sa snimateljicom Marijanom Begović i dramaturginjom i urednicom Katjom Šimunić, realizirala je i radiofonski rad *Kakve su stvari uistinu?*, o kojemu je bilo riječi u trećem poglavlju.

No KEMK katkada uključuje i “profesionalne” glazbenike, primjerice članove *noise* i *industrial* scene kao što su zagrebačke grupe SexA i Trobecove krušne peći (vidi Slike 28 i 29), članove zagrebačkog glazbenog sastava Cul-de-Sac, bliskog eksperimentalnom *jazzu* i improviziranoj glazbi, klasično obrazovane glazbenike, kao što je pjevačica Dina Puhovski – i to u raznim kombinacijama. U takvim sklopovima kao da nejasne postaju granice između formata “pop” benda (u najširem smislu riječi) i “kazališnog” tretiranja glazbe.



Slika 28. KEMK i Trobecove krušne peći izvode “kozmofojnični performans u nastajanju” *Demoni kuge*. Screenshot s Youtube-a.



Slika 29. KEMK, članovi SexA-a: Ivan Bic Bilosnić, Nino Prišuta, Ratko Danilović, Cul De Saca: Damir Prica Kafka te Eva Badanjak iz grupe Žen. Screenshot s Youtube-a.

Je li na kraju “neizbježna pobjeda slučajnog i nedovršenog”,¹³⁰ kako na svršetku svoje knjige kaže Attali, promišljajući i poigravajući se mogućim značenjima slike renesansnog slikara Pietera Brueghela starijeg? Svaki put kada zakoračimo u zvukovno bogatstvo KEMK-a, u šahtofonije i megafonije, poigravanje koje zalazi “onkraj” glazbe, ali i generira neku novu glazbu, pred nama obmanutima gotovo obrednom predstavom koja “sferično” uvlači višak kojeg se želimo riješiti, KEMK nas iznova, u svom *ethosu*, ostavlja pred pitanjem: “Kakve su stvari uistinu?”

¹³⁰ Attali 2007: 197.

5. Bibliografija

5. 1. Primarni izvori

5. 1. 1. Tekstovi

Anon. (2019): *DOKTOR MISERABILIS: Ekstremno glazbeno kazalište ispunilo Art radionicu Lazareti*, <https://dulist.hr/doktor-miserabilis-ekstremno-glazbeno-kazaliste-ispunilo-art-radionicu-lazareti/610344/> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (A): *O predstavofilmu KINESKI RULET*, <http://indos.mi2.hr/kineski.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (B): *Vilovanje: THE ENCHANTMENT: A music-sketch performance based on The Meritous Theme by D. B. Indoš*, <http://indos.mi2.hr/vilovanje.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (C): *Zelena, zelena*, <http://indos.mi2.hr/zeleno.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (D): *Teretni čovjek*, <http://indos.mi2.hr/teretni.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (E): *DB INDOŠ, TANJA VRVILO: Anti Edip: Anarhizam i shizofrenija*, <http://indos.mi2.hr/antiedip.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (F): *DB INDOŠ EKSTREMNO MUZIČKO KAZALIŠTE / TEATAR ITD / PERFORACIJE: CEFAS*, <http://indos.mi2.hr/cefaz.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (G): *DB INDOŠ EXTREME MUSIC THEATRE / PERFORATIONS / TEATAR &TD: KRIEGSPIEL*, http://indos.mi2.hr/kriegspiel_eng.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (H): *DB INDOŠ EKSTREMNO MUZIČKO KAZALIŠTE u koprodukciji s TEATAROM &TD, PERFORACIJAMA i Art radionicom LAZARETI predstavlja hidrauličku šahtofoniju: VODNI RAT: DB Indoš & Tanja Vrvilo*, http://indos.mi2.hr/vodni_rat.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (I): *Damir Bartol Indoš / Tanja Vrvilo: Američki atentator*, http://indos.mi2.hr/americki_atentator.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (J): *DB INDOŠ / KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA: Multimedijalni performans pod naslovom: "21,65 metara Šahtofonije"*, http://indos.mi2.hr/2165_metara.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (K): *DB Indoš – Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: TOSCA 914*, http://indos.mi2.hr/tosca_914.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (L): *DB INDOŠ / KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA / House of extreme music theatre: CIKLUS ČETIRI ŠAHTOFONIJE koncertno izvođenje grafičkih kolorističkih partitura na Šahtofonima*, http://indos.mi2.hr/cetiri_sahtofonije.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (M): *Produkcija | Production: DB INDOŠ Kuća ekstremnog muzičkog kazališta | House of Extreme Music Theatre - Perforacije Festival - Teatar &TD: FANTOM PLANINŠAK / THE PHANTOM PLANINŠAK: DB Indoš & Tanja Vrvilo*, http://indos.mi2.hr/fantom_planinsak.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (N): *DB INDOŠ / HOUSE OF EXTREME MUSIC THEATRE: "343 metra u sekundi"*, <http://indos.mi2.hr/343.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (O): *Lekcijski performans "Krilate slike" - DB Indoš/ Kuća ekstremnog muzičkog kazališta*, http://indos.mi2.hr/krilate_slike.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (P): *DB INDOŠ HOUSE OF EXTREME MUSIC THEATRE: Schachtophonia E.P.Z.: Performed by: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Fernando Santos Mesquita, Helge Hinteregger*, http://indos.mi2.hr/Schachtophonia_E.P.Z..htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (Q): *Izložba Jedan ili više Šahtofona: Pogon Jedinstvo Zagreb – Galerija Močvara*, http://indos.mi2.hr/Jedan_ili_vise_shahtofona.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (R): *DB INDOŠ Kuća ekstremnog muzičkog kazališta / DB INDOŠ House of Extreme Music Theatre: SVAKA REVOLUCIJA JE BACANJE KOCKI, OSIM ŠTO/ EVERY REVOLUTION IS A THROW OF DICE, EXCEPT THAT*, http://indos.mi2.hr/svaka_revolucija.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (S): *DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: Šahtofonija Rumorista: Matrica kucanja na krov*, http://indos.mi2.hr/Sahtofonija_Rumorista_Matrica_K_N_K.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (T): *DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazalište: Šahtofonija "VAR19" u izvedbi Šaht Arkestra (Schacht Arkestra)*, http://indos.mi2.hr/Sahtofonija_VAR19.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (U): *DB INDOŠ Kuća ekstremnog muzičkog kazališta/ Koprodukcija: Perforacije / Teatar &TD/ 19. i 20. 06. 2017. u 21:00 - SEK, TEATAR &TD, ZAGREB: Jedan ili više vukova*, http://indos.mi2.hr/Jedan_ili_vise_vukova.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (V): *DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: Sat pauk kiša Tivoli bewegen*, <http://indos.mi2.hr/SatPaukKisaTivoliBewegen.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (W): *DB INDOŠ KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA KUM - Kazalište u Močvari DAMIR BARTOL INDOŠ & TANJA VRVILO: ŠAHTOFONIJA KAŠALJ ČOVJEK*, http://indos.mi2.hr/Shahatofonija_Kasalj_covjek.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (X): *DB Indoš KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA / Teatar & TD: Vrh me, Vrh moje*, <http://indos.mi2.hr/VRHU%20MENE%20VRHU%20MOJE.pdf> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (Y): *DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: F : I : L : M : S : K : A : T : E : K : A: DB Indoš & Tanja Vrvilo*, <http://indos.mi2.hr/filmskateka.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (Z): *DB INDOŠ KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA: DAMIR BARTOL INDOŠ & TANJA VRVILO: ŠAHTOFONIJA "O SLOBODI VOLJE"*, http://indos.mi2.hr/O_SLOBODI_VOLJE.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AA): *DB INDOŠ KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA | DB INDOS HOUSE OF EXTREME MUSIC THEATRE: Šahatofonija Natuknice za Kamova | Schachtophonia Accenni for Kamov*, http://indos.mi2.hr/Natuknice_za_Kamova.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AB): *I:O:*, <http://indos.mi2.hr/IO.htm> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AC): *DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta DOKTOR FAUSTUS br. 14 - šahatofonija za dvije lude lutke*, http://indos.mi2.hr/DOKTOR_FAUSTUS_br._14.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AD): *DB INDOŠ KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA & TROBECOVE KRUŠNE PEĆI: DEMONI KUGE*, http://indos.mi2.hr/demoni_kuge.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AE): *DB INDOŠ KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA | DB INDOS HOUSE OF EXTREME MUSIC THEATRE: LUTKE 333/ DB Indoš & Tanja Vrvilo*, http://indos.mi2.hr/LUTKE_333.htm (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AF): *DB Indoš – Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: Ja nisam ja*, <https://www.pogon.hr/program/db-indos-kuca-ekstremnog-muzickog-kazalista-ja-nisam-ja/> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AG): *DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta i Trobecove krušne peći: Kužni Ifrit*, <https://www.pogon.hr/program/db-indos-kuca-ekstremnog-muzickog-kazalista-i-trobecove-krusne-peci-kuzni-ifrit/> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AH): *DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: Radionica rezometrijskih plesova*, <https://www.pogon.hr/program/db-indos-kuca-ekstremnog-muzickog-kazalista-radionica-rezometrijskih-plesova/> (pristup: 22. 4. 2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AI): *Radionica šahtofonije za djecu "Male tajne Šahtofona"*, http://indos.mi2.hr/Male_tajne_sahtofona.htm (pristup: 22.04.2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AJ): *MANIFESTO: DB INDOŠ/ Kuća Ekstremnog muzičkog kazališta*, <http://indos.mi2.hr/manifesto.htm> (pristup: 22.04.2022).

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (AK): *FORMULAR ZA DB INDOŠA: Neka pitanja/ neki odgovori*, http://indos.mi2.hr/formular_db.htm (pristup: 22.04.2022.)

Blažević, Marin (2007): Damir Bartol Indoš, u: Marin Blažević (ur.): *Razgovori o novom kazalištu 1*. Zagreb: CDU – Centar za dramsku umjetnost, 237-316.

Marjanić, Suzana & Vlašić-Anić, Anica (2007): Razgovor sa Zlatkom Burićem-Kićom, *Zarez* 48: 210, dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-sa-zlatkom-buricem-kicom> (pristup: 22. 4. 2022).

Munjic, Bojan (2020): Tanja Vrvilo: Ne bojim se za budućnost umjetničke avangarde, dostupno na: <https://portalnovosti.com/tanja-rrvilo-ne-bojim-se-za-buducnost-umjetnicke-avangarde> (pristup: 22. 4. 2022).

Šimunić, Katja (2022): *Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo „Kakve su stvari uistinu“*, <https://radio.hrt.hr/treci-program/drama/damir-bartol-indos-i-tanja-rrvilo-kakve-su-stvari-uistinu-6909542> (pristup: 04.06.2022.)

Šitum, Antonija (2019): *Intervju: Tanja Vrvilo – Subverzivne geste*, <https://kinoklubsplit.hr/edu/intervju-tanja-rrvilo-subverzivne-geste/> (pristup: 22. 4. 2022).

5. 1. 2. Partiture

Bartol Indoš, Damir (2012): *Šahtofonija "Jeddade, Jeddade"*, rukopis u vlasništvu autora.

Bartol Indoš, Damir (2014): *Opružni čovjek*, rukopis u vlasništvu autora.

Bartol Indoš, Damir (2014a): *O slobodi volje*, rukopis u vlasništvu autora.

Bartol Indoš, Damir (2015): *Šahtofonija "Ludbreške rode"*, rukopis u vlasništvu autora.

Bartol Indoš, Damir (2022): *Drhtava partitura*, rukopis u vlasništvu autora.

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (2022): *Izvedbeni skript za manifest Kakve su stvari uistinu*, rukopis u vlasništvu autora.

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (2022a): *Uvodni tekst i skript za manifest Kakve su stvari uistinu*, rukopis u vlasništvu autora.

Vrvilo, Tanja (2022): *Općeniti bios*, rukopis u vlasništvu autorice.

5. 1. 3. Snimke

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (2022): Snimka radiofonskog djela *Kakve su stvari uistinu?* iz privatnog arhiva Damira Bartola Indoša i Tanje Vrvilo, master načinjen u HRT-u.

5. 1. 4. Osobna komunikacija

Bartol Indoš, Damir & Vrvilo, Tanja (2022): Intervjui s D. B. Indošem i Tanjom Vrvilo vođeni tijekom 2021. i 2022. godine, skice i zapisi u vlasništvu autora ovog rada.

5. 2. Sekundarna literatura

Anon. (2012): *Dodijeljene nagrade natječaja T-HTnagrada@msu.hr*, <https://www.zgportal.com/aktualno/vijesti/arhiva/2012/dodijeljene-nagrade-natjecaja-t-ht-nagrada-msu-hr/> (pristup: 22. 4. 2022).

Artaud, Antonin (2000): *Kazalište i njegov dvojnik*, prev. V. Grubišić, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Attali, Jacques (2007): *Buka: Ogled o političkoj ekonomiji muzike*, prev. E. Prohić, Beograd: Čigoja štampa.

Blažević, Marin (2012): *Izboren poraz: Novo kazalište u hrvatskom glumištu od Gavelle do...*, Zagreb: Disput.

Brecht, Bertolt (1966): *Dijalektika u teatru*, prev. D. Suvin, Beograd: Nolit.

Čaldarović, Ognjen (2014): Modernizacija i modernost – sociologijski okvir za razmatranje kulture na zagrebačkoj adresi Savska 25, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25: Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 24-42.

Glavan, Darko (2014): Eksperiment i inicijativa, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25: Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 126-154.

Gligo, Nikša (1987): *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije.

Gligo, Nikša (1996): *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ – Matica hrvatska.

Godard, Jean-Luc (2012): What is to be done?, *Diagonal Thoughts*, <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665> (pristup: 15. 8. 2022).

Govedić, Nataša (2013): Status umjetničkog atentata, *Zarez* 14: 367, dostupno na: <http://zarez.hr/clanci/status-umjetnickog-atentata> (pristup: 22. 4. 2022).

Grubišić, Vinko (2000): *Artaud*, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Heraklit (1979): *Fragmenti*, Beograd: Grafos.

Juniku, Agata (2019): *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafije: Sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Marjanić, Suzana (2014): Kugla glumište vs Indoševa kugla ili tzv. meka i tvrda frakcija, u: ista: *Kronotop hrvatskoga performansa: Od Travelera do danas*, sv. 2, Zagreb: Udruga Bijeli val – Institut za etnologiju i folkloristiku – Školska knjiga, 720-764.

Marjanić, Suzana (2016): Inozemna Kugla (Glumište): Zlatko Burić Kićo i Kuća ekstremnog muzičkog kazališta, u: Branko Hećimović (ur.): *Krležini dani u Osijeku 2016.: Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu: drugi dio*, Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Hrvatsko narodno kazalište, 149-166.

Marjanić, Suzana (2017): *Topoi umjetnosti performansa: Lokalna vizura*, Zagreb: Durieux – HS AICA.

Mihalyi, Aleksandar (2020): *Napetice iskosa: Glazba u doba hi-fia (teme, mapiranja i konteksti)*, Zagreb: Durieux.

Obad, Vanja (2020): Apstraktni film – izlagačko-doživljajna obilježja, *Filozofska istraživanja* 40: 3, 543-568.

Pavis, Patrice (2004): *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Patteson, Thomas (2016): *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*, Oakland: University of California Press.

Peović Vuković, Katarina (2014): Nakladnička djelatnost Studentskog centra, časopisi i knjige – pregled povijesti i interpretacija, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25: Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 86-102.

Perasović, Benjamin (2014): Topografija slobode i autonomije, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25: Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 42-62.

Rogošić, Višnja (2015): Poema na pozornici: Ljubav i pamćenje u slikama Kugla Glumišta, u: Cvijeta Pavlović et al. (ur.): *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Poema u hrvatskoj književnosti – Problem kontinuiteta*, Split – Zagreb: Književni krug – Filozofski fakultet, 258-277.

Senker, Boris (1977): *Redateljsko kazalište*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.

Souriau, Étienne (1971): Kocka i kugla, prev. A. Gusić, u: Tomislav Sabljak (ur.): *Teatar XX stoljeća*, Split – Zagreb: Matica hrvatska, 131-139.

Szondi, Peter (2001): *Teorija moderne drame 1880-1950*, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Šuvaković, Miško (2005): *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton.

Vukić, Feđa (2014): Hibridni identiteti i paralizirajuće tradicije: Naprijed u prošlost, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25: Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 6-24.

Vuković, Tvrtko (2014): Imperijalizam zvuka: Bajalački logocentrizam Severove lirike, *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, 38: 58, 139-146.