

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije

Završni rad

INTERMEDIJALNOST U PREDSTAVI
HRVATSKO GLUMIŠTE

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Diana Grgurić

Student: Luka Bosanac
(preddiplomski studij kulturologije)

Rijeka, rujan 2017.

Sažetak

Osim što je u trenutku svoje praizvedbe zauzela zavidan dio medijskog prostora, predstava Hrvatsko glumište ne zaslužuje biti promatrana isključivo u svjetlu reakcija javnosti koje je izazvala progovarajući o prošlosti, ali i sadašnjosti našega društva. Svojom intermedijalnom poetikom, predstava radikalno mijenja kazališno iskustvo kako publike tako i svojih izvođača. Ovaj rad želi osvijetliti (inter)medijske strategije kojima su pribjegli redatelj Oliver Frljić i dramaturg Marin Blažević želeći na formativnoj i sadržajnoj razini predstave postići efekt koji ima biti u funkciji poticanja kako novog iskustva u percepciji publike, tako i redefiniranja medijskog prostora kazališta i postavljanja novih perspektiva u okviru izvedbenih praksi.

Ključne riječi: *sinestezija, vizualna dramaturgija, kazalište slika, transformativna intermedijalnost, ontološka intermedijalnost, nekonvencionalna intertekstualnost, neumjetnički mediji, recepcija, remedijacija, metonimijski prostor*

Uvodne smjernice

U svojim studijama o odnosu glazbe i riječi¹, Steven Paul Scher iznio je svoju trijadnu tipologiju odnosno tri načina na koja intermedijalno funkcioniraju glazba i književnost. Prema tome, prvi takav način bio bi *literatura u glazbi* koji je rezultirao programnom glazbom gdje se, poput skladbe 'Vltava' Bedřicha Smetane, opisuje izvanglazbeni sadržaj, a to bi u slučaju navedenog primjera bio prirodni tok i kretanje rijeke Vltave. Drugi način na koji intermedijalno funkcioniraju glazba i književnost jest *glazba i literatura* čija je primarna karakteristika uglazbljen tekst. Primjeri u kojima se ogleda takav spoj jesu operna djela, ali i popularna glazba. Treći način intermedijalnog funkcioniranja glazbe i književnosti ili *glazba u literaturi* predstavlja odnos prema tekstu s područja druge umjetnosti, a koji će biti mimetičan (Pavlović, 2009). Takav odnos preuzimanja organizacije elemenata, ali prema glazbenoj partituri nalazimo u noveli Kvartet Milana Begovića i romanu Berenikina kosa Nedjeljka Fabria. Nadalje, važno je istaknuti da prvi kao i treći navedeni način intermedijalnog funkcioniranja glazbe i književnosti spada u monomedijalne oblike što bi značilo da moramo fikcionalno hipostazirati autonomne tekstove u njihovim reprezentativnostima u pravcu intermedijalnosti i multimedijalnosti (Hansen-Löve, 1988). Prilikom recepcije takvih oblika moramo imati moć prizivanja odnosno na nama je da zamislimo intermedijalno spajanje. No, predmet analize ovoga rada neće biti monomedijalni oblik već intermedijalni spoj kojeg odlikuje „simultana fizička

¹ Više o tome na: <http://www.wordmusicstudies.net/>

prisutnost izvođača i promatrača u istom prostoru, u trenutku ovdje i sad“ (Chapple i Kattenbelt prema Lukić, 2011.) i „zajedničko nastupanje heterogenih umjetnosnih oblika u okviru jednoga integralnog medija“ (Hansen-Löve, 1988: 32). To ga upravo čini bliskim drugom Scherovom načinu intermedijalnog funkcioniranja glazbe i književnosti, *glazbi i literaturi*, a samim time i Wagnerovom konceptu *Gesamtkunstwerka*. Naime, intermedijalnost kao praksa u punom se zamahu ogleda u kazališnoj umjetnosti. Kazališne predstave posjeduju svoju specifičnu dramaturgiju (najčešće) dramskog teksta, a samim time, pisana riječ preoblikuje se, prerađuje, prevodi sredstvima žive izvedbe koja postaje poprište na kojem se prakticiraju (inter)medijske strategije.

Zanimljivost predstave Hrvatsko glumište s intermedijalnog stanovišta gledano, leži u tome što je struktura ove predstave protkana glazbom radi čega se dramski tekst (pisana riječ) koji je tradicionalno shvaćen kao osnova kazališnog ostvarenja, na primjeru ove predstave može tek uvjetno tako shvatiti. Dramski je tekst oduvijek težio nadograditi se nadtekstualnim, uglavnom vizualnim identitetom kojemu je imanentno tjelesno/govorno izvođenje. Ono što se nadograđuje u ovoj predstavi vizualnim odnosno izvedbeno-scenskim identitetom jesu crkveno-religijski i popularno-zabavni glazbeni brojevi. Oni, svaki za sebe, uvjetuju trajanje vizualno-tjelesne nadgradnje odnosno već spomenute simultane fizičke prisutnosti izvođača i promatrača koji tako dijele 'ovdje i sada'. Živa izvedba trajat će onoliko koliko će trajati i medijalizirani² auditivni medij odnosno glazbeni brojevi. Ova karakteristika je ono što približava Hrvatsko glumište konceptu *Gesamtkunstwerka* ne samo zato što ga je Wagner skovao kako bi se referirao na umjetnički total koji podrazumijeva sintezu različitih 'umjetnosnih' medija, a u kojem se odmiče od Aristotelovog poimanja glazbe kao 'ukrasa'. Nego prvenstveno zato što će i Wagner u glazbi vidjeti „nezamjenjivu sastavnicu dramaturgije“ (Lukić, 2011: 53). Živa izvedba u tradicionalnim kazališnim formama gradila se na podlozi koju donosi količina dramskog teksta, a živa izvedba u ovoj predstavi gradi se na trajanju glazbene podloge. No, bitno je istaknuti da ono što glumci izvode za vrijeme trajanja pojedine glazbene pjesme ne prikazuje i ono o čemu se u pjesmi govori. Slika koja je dobivena izvedbom glumačke koreografije³ za

² Auditivni medij (izuzev situacija gdje je prisutan govor glumaca) je ujedno i medijaliziran (medijski posredovan) putem tehničkog uređaja i stoga se može odvijati jedino u apsolutnom sada, no ne i u apsolutnom ovdje glumaca i publike (Lukić, 2011).

³ Glumci u predstavi ne izvode klasičan dijalog niti prate tradicionalno zadane didaskalije. Glumci za vrijeme svake od pjesama izvode glumačku koreografiju s kojom re/kreiraju određene prizore iz

vrijeme trajanja svake od pjesama ima svoje, o pjesmi neovisno značenje i konstrukciju, ali neovisno i o prethodnoj i slici koja slijedi. Svaka od re/konstruiranih slika, s pjesmom koja ju prati, može stajati za sebe, a ono što svaku od njih i veže za pjesmu jest trajanje iste. Slika traje onoliko koliko traje i medijalizirani auditivni medij (glazbeni broj), no fragmentiranost glumačke koreografije na pojedine slike simulirana je i naglim promjenama intenziteta kazališne rasvjete, glazbenog tona ili pak naglim prekidanjem trenutačnih tjelesnih radnji. Zbog takve prednosti koju Oliver Frljić kao redatelj, a Marin Blažević kao dramaturg daju glazbenim brojevima različitih žanrova odnosno auditivnom mediju predstava je predisponirana sinestezijskim potencijalom. S obzirom na to da se ne radi o glazbenom performansu jer su glazbeni brojevi tehnički posredovani, autori predstave težili su vizualizirati glazbene brojeve, a ne adaptirati dramski tekst i stoga predstavu Hrvatsko glumište možemo povezati s *vizualnom dramaturgijom* što pritom „ne znači dramaturgiju koja bi bila isključivo vizualno organizirana, nego takvu koja se ne podređuje tekstu i može slobodno razviti svoju vlastitu logiku“ (Lehmann, 1999: 120). Rastvara se logocentrična hijerarhija u kazališnoj produkciji (ibid), a sama predstava podsjeća na glazbeni spot⁴ u kazališnom mediju. Predstava svojom formom teži dati vizualni identitet iskorištenim glazbenim brojevima čiji pjesnički motivi i tema nužno ne uvjetuju i konstrukciju vizualnog identiteta predstave, a sve u cilju da sadržaj koji se konzumira uglavnom sluhom, možemo konzumirati i vidom. Na djelu je tip diskursa intermedijalnosti koji se zove *transformativna intermedijalnost*, a koji se fokusira na reprezentacije jednog medija u nekom drugom mediju (Schröter, 2011). Odnosno način recepcije karakterističan za jedno osjetilo mijenjamo kako bismo isti objekt percipirali na način karakterističan za drugo osjetilo. No, ono što ovu predstavu također čini bliskom glazbenom spotu jest naglasak na sižeu, a ne na fabuli koja je karakteristična za (klasične) dramaturgije koje počivaju na dramskom tekstu. U najvećem broju glazbenih spotova, kao i u predstavi Hrvatsko glumište, ne pratimo uzročno-posljedični niz ili zaplet koji naposljetku dovodi do raspleta. U Hrvatskom glumištu pratimo slike kao rezultate neverbalnih radnji. Ljudski glas koji čujemo jest

društveno-političke sfere, njene mitologije, ali sa snažnim referencama na povijest ovih prostora. Istovremeno parodiranje i eksplicitna rekonstrukcija istih služila je autorima predstave kao obračun s fašističkom prošlosti hrvatske države. Snimka predstave na kojoj se temelji ova analiza prikazuje njenu praizvedbu održanu 19.11.2014. u kojoj glume: Damir Orlić, Tanja Smoje, Jasmin Mekić, Jelena Lopatić, Jerko Marčić, Nika Mišković, Nikola Nedić i Dražen Mikulić.

⁴ Video kraće forme čija je svrha predstaviti proizvod, u ovom slučaju glazbenu pjesmu, putem medija koji omogućavaju multisenzornu recepciju.

glas izvođača pjesama iako u pojedinim dijelovima predstave glumci pjevaju pjesmu koja se u tom trenutku čuje. Upravo i potonja karakteristika približava formu ove predstave formi glazbenog spota: osim što se vizualni identitet može razvijati neovisno o razvijanju pjesme (vizualno je obvezano jedino odvijati se istovremeno s auditivnim), isto tako, a to je najčešći slučaj, protagonist spota koji je najčešće i izvođač simultano s trajanjem pjesme i izgovara tekst pjesme. Lišenost tijela govora u predstavi govori i o „punjenju tijela značajnošću koje se tiče čitavog društvenog života“ (Lehmann, 1999: 122). Prema tome, živa izvedba i tehnički posredovan glazbeni broj svoju interakciju na formativnoj razini moraju opravdati na sadržajnoj razini. Promatrači će iščitati značenje tek kada ih glumačka tijela koja neverbalnim radnjama grade sliku za vrijeme trajanja pojedinog glazbenog broja asociraju na elemente društva s kojima su više ili manje upoznati. Na taj način, viđeni intermedijalni spoj dobiva svoj smisao, a to nas približava pojmu *postlinearnosti* koji Susan Kozel promatra u ključu aktivnosti i pasivnosti. „Linearne su izvedbe one koje 'slijede crtu', koju određuju, diktiraju tradicija, politička partija ili sam pisac“ (Kozel prema Lukiću, 2011: 59). Jedina linearnost koja se može prepoznati u Hrvatskom glumištu jest uzastopnost glazbenih brojeva (koji nisu nužno žanrovski povezani) koja uvjetuje uzastopnost slika re/konstruiranih glumačkim koreografijama i njihovu simultanost s trajanjem glazbe. Odnosno, cjelokupna predstava je u strogo formativnom smislu linearna zbog koreografirane izvedbe glumaca koju ako razlomimo prema kriteriju trajanja pjesama, dobivamo nekoliko živih kazališnih slika od kojih svaka može stajati za sebe. Prema tome, slike ne prate nikakvu narativnu strukturu kakve su, prema Lukiću (2011), odlike konvencionalnih ili mainstream kazališta. Takav odmak od već spomenute fabularnosti, uzročnog kojemu slijedi posljedično, zapleta kojemu slijedi rasplet, ovu predstavu čini bliskom *kazalištu slika*. „Radi se o onome što je u tome simptomatično za semiozu kazališta. Sekvence i korespondencije, čvorovi i točke zgušnjavanja opažanja te njima posredovane, ma koliko i fragmentarne konstitucije značenja u vizualnoj se dramaturgiji definiraju polazeći od optičkih podataka“ (Lehmann, 1999: 120).

Publika kao važan intermedijalni element, na sadržajnoj razini igra ulogu u konačnoj instanci predstave. U slučaju linearnosti, publici je već zadan određeni red i značenjska struktura koju promatrači trebaju samo akceptirati, a u slučaju postlinearnosti koja je karakteristika i predstave Hrvatsko glumište, publika svojim asocijacijama mora sama stvoriti red, određeni oblik naracije i sama pridati značenje

viđenom intermedijalnom sklopu. Svaki pojedini promatrač, ali shvaćen kao spektator⁵, svojim individualnim asocijacijama upisuje značenje i stvara vezu između žive izvedbe kao vizualnog medija koja donosi određeni prizor i glazbenog broja kao auditivnog medija koji se može čuti za vrijeme glumačke izvedbe. „Postlinearnost je povezana s postmodernizmom i radikalnom eksplozijom mnoštva mogućih značenja. Mnoštvo socijalnih tekstova stvara mnoštvo mogućih značenja“ (Lukić, 2011: 59). Važno je naglasiti kako vizualni medij kao izvedba, radnja koja obuhvaća tijelo umjetnika ili umjetnice koje se shvaća kao objekt, projekcionalna ravan za različite znakove izvođenja ili kao označitelj (Jovićević, 2007), u slučaju predstave Hrvatsko glumište ne ostvaruje visoki stupanj komunikacije s publikom kao niti auditivni medij u obliku crkveno-religijskih i popularno-zabavnih glazbenih brojeva ako ih se promatra izvan njihovog intermedijalnog spoja. Promatrani odvojeno, navedeni mediji postaju sami sebi svrhom i ne dolazi do ukidanja „estetske distance koja postoji između izvođača i publike“ (Jovićević, 2007: 45) što onemogućuje da putem asocijacija, prizivanja onoga što nam je kao publici poznato s obzirom na kontekste iz kojih dolazimo, a koji su nas opteretili određenim značenjima, oblikujemo viđeno u smislenu cjelinu i tako otkrijemo što su autori htjeli takvim intermedijalnim spojem publici i poručiti. Utoliko je pojam spektatora i važan: publika kao ravnopravan i neizostavan element sudjeluje u oblikovanju same kazališne predstave, u procesu izvođenja iste. Da bi promatrač mogao biti i spektator, predstava ne smije posjedovati samo imerzivnu funkciju, već mora uspostavljati prostor u komunikaciji između izvedbe i promatrača koji će biti na raspolaganju samo promatraču kako bi ga isti upotpunio vlastitim značenjem. Hrvatsko glumište kazališni je performans interaktivnog iskustva publike.

Osim toga, Hrvatsko glumište možemo smatrati *otvorenim djelom* i zbog važnosti glumačkih tijela i njihove sinergije u gradnji kazališnih slika. „Otvoreno izvedbeno djelo obavezno zadržava karakter teatralne samorefleksije, glumačke inkluzivnosti te estetike moguće političke promjene (...)“ (Baudry prema Govedić, 2001: 165).

⁵ Promatrač i spektator zapravo su sinonimi, no 'spektator' je koncept karakterističan za tzv. epski teatar kojeg vežemo najčešće za ime njemačkog pisca i dramatičara Bertolta Brechta. Iako svaka kazališna praksa, pa tako i epski teatar determinira i intermedijalno oblikovanje same predstave u interesu ovoga rada ne nalazi se istraživanje granica između različitih kazališnih praksi kao niti pokušaj smještanja predstave Hrvatsko glumište unutar određenih teatroloških termina. No, svakako je važno istaknuti karakteristiku epskog teatra, a koja odlikuje i ovu predstavu: „Promišljanje scenskoga prostora, pa samim time i smještanje glumca odnosno njegove igre u osiromašeni dekor kojemu je zadaća usmjeriti se prvenstveno na tijelo, izraz i gestu“ (Sarajevske sveske br. 37-38, 2012).

Izvođačka tijela imaju dvostruku odgovornost. Moraju djelovati unutar okvira kojeg su im odredili redatelj i dramaturg, a istovremeno pruženi prostor (međusobne) igre prepustiti upravo improvizaciji, njihovoj što neposrednijoj kreaciji kako bi okvir (kazališne) slike i upotpunila sadržajem. Kako bi reflektirala, parodirala i mijenjala pravila igre (Govedić, 2001).

Intertekstualna obilježja

Prema Bekeru, poststrukturalisti tvrde da tekst ne možemo shvatiti kao zatvoreno tkivo, već upozoravaju da je svaki tekst novo tkivo prošlih citata, ali i „dijelova kodova, formula i društvenih upotreba riječi“ (1988: 9). Ako se kazališnu predstavu Hrvatsko glumište promotri u tekstualnom ključu, može se zaključiti kako je ona upravo to novo tkivo nekih prošlih citata. U prethodnim rečenicama rada naglasak je bio na glazbenim brojevima koji su poslužili kao struktura predstave i tako podijelili mjesto s dramskim tekstom koji je u tradicionalnim kazališnim poetikama imao povlašten status, bio svojevrsna baza koju se potom nadograđivalo izvedbeno-scenskim oblikovanjem. Višeglasni crkveni motet na samom početku predstave koja završava pjesmom ex jugoslavenske grupe Laki pingvini, a između kojih su se našli i Štulićeva obrada pjesme Partizan, Lijepa naša Bijelog dugmeta, muslimanska ilahija⁶ Puhnut će behar, Oj, hrvatska mati, ali i proglas Slavka Kvaternika samo su neki od glazbenih brojeva odnosno auditivnih medija koji su iskorišteni kako bi publika bila potaknuta na asocijacije putem kojih će pridati značenje viđenom intermedijalnom sklopu. Upravo ti glazbeni brojevi predstavljaju prošle citate koji nanovo iskorišteni, u predstavi, sudjeluju u sastavljanju novog tkiva koje čini (novi) tekst. Predstava je zbog doslovnog korištenja glazbenih brojeva odnosno podudaranja ili *intertekstualne ekvivalencije*⁷ eksplicitno intertekstualna (Oraić Tolić, 1990). Drugim riječima, ona je citatna jer je posrijedi izravna (eksplicitna) intertekstualna 'krađa' (ibid). Pjesme koje čujemo i slušamo od samog početka predstave, a koje slijede jedna za drugom, čujemo ih i slušamo 'u originalu', onakve kakve egzistiraju kao samostalni artefakt, izvan integralnog umjetničkog sklopa kojeg predstavlja Hrvatsko glumište. Samim time, predstava je preuzela i njihova društvena i kulturna dostignuća, sva ona značenja

⁶ Ž reg. Isl. pobožna i poučna pjesma kojom se očituje Božje jedinstvo. Objašnjenje pojma preuzeto iz Hrvatskog enciklopedijskog rječnika (Gra-I), (2002, 2004).

⁷ Četiri osnovna tipa intertekstualnih relacija vidi u: Oraić Tolić, Dubravka (1990). Teorija citatnosti. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. str. 13.

koja su tijekom godina u njih upisivana. Ipak, čini se problematičan odabir glazbenih brojeva. Točnije, pjesama koje spadaju u popularno-zabavnu kategoriju glazbe, a čiji su izvođači bili pripadnici ex jugoslavenske glazbene scene koja je uglavnom poznata pojedincima koji su svoje tinejdžerske i rane dvadesete godine proveli u razdobljima prije početka devedesetih godina dvadesetog stoljeća. I ne samo da su im poznati izvođači i pjesme koje izvode, nego im je poznat i kontekst u kojemu su te pjesme nastajale. Točnije, oni su upoznati sa *strukturom osjećaja*, onime što „obuhvaća življeno iskustvo oblikovano u posebnom prostoru i vremenu, odnosno kulturu kao razdoblje“ (Duda, 2002: 14), a koja predstavlja kategoriju koju Raymond Williams predstavlja u svojem poglavlju knjige Duga revolucija *Analiza kulture*. Drukčije rečeno, ono je „skup zajedničkih vrijednosti koje su aktivne u životu neke skupine, klase i društva“ (ibid). Prema tome, koliko je takav intermedijalni rezultat smislen pojedincima koji su rođeni kasnih osamdesetih, tijekom devedesetih ili kasnije? Pojedincima kojima nije poznata struktura osjećaja odnosno kultura kao razdoblje u kojoj su glazbeni brojevi nastali, kao što im potencijalno nisu poznati ni sami glazbeni brojevi (osim ako sami nisu ljubitelji ex jugoslavenske glazbene scene ili informirani o pojedinim ličnostima, izvođačima i kontekstu tog vremena)? Glazbeni brojevi u ovoj predstavi zapravo imaju dvostruku funkciju: kao intertekstualna ekvivalencija odnosno citati, a ako predstavu i naše čitanje iste shvatimo kao dva različita teksta, i kao isključivanje ili *intertekstualna ekskluzija* (Oraić Tolić, 1990). Naime, predstavu kao „tuđi znakovni materijal“ putem aluzija proizvodimo kao vlastiti tekst. Mi kao recipijenti signale predstave u sklopu svoga kulturnog iskustva (Oraić Tolić, 1990) koristimo za vlastito čitanje, a potom i za interpretaciju. Promatrači koji su (barem) formativne godine života proveli u 'onome' sistemu u potencijalnoj su prednosti prilikom dekodiranja kazališne predstave⁸. Oni bi mogli prije dekodirati istu u skladu s komunikativnom namjerom autora zbog prizivanja i aluzije na ono što im je kao publici poznato s obzirom na upravo kulturno iskustvo koje posjeduju, a koje ih je potencijalno opteretilo određenim značenjima. Dok je npr. moja generacija (rođeni 1995.) u 'opasnosti' da iskusi samo imerzivnu funkciju kazališta (predstave); smanjene su joj šanse da bude ko-kreator sadržaja upravo zbog glazbenih brojeva koji su u predstavi iskorišteni kao kulturalni kodovi razdoblja koje je nama nepoznato. A ako

⁸ Napomenuo bih kako je ovo moja pretpostavka koju sam pokušao i elaborirati. Nisam se usudio ništa tvrditi jer nemam empirijske rezultate s kojima bih svoju pretpostavku potvrdio i obranio. Namjera je bila istaknuti navedeno kao mogući ishod u relaciji 'pošiljatelj-poruka-primatelj'.

nam je imalo poznato, poznato nam je posredno (preko medijskih reprezentacija, knjiga, dokumentarnih filmova, internetskih izvora ili tuđih osobnih svjedočanstava). Zbog nedostatka neposrednog kulturnog iskustva i „bez obzira na preferirano čitanje koje postavlja koder, dekodiranje teksta može biti u potpunoj opoziciji spram komunikativne namjere koder“ (Hromadžić, 2010: 101).

Iako je predstava eksplicitno intertekstualna, ona nije i konvencionalno intertekstualna. „Ako konvencionalno djelo uzima stariji tekst kao uzor (smatrajući da je u njemu postignuto literarno savršenstvo), nekonvencionalno uzima stariji tekst kao materijal za mlađi. Nekonvencionalni tekst, tako, uspostavlja dijakronijsku intertekstualnu vezu ili zato što smatra da se na taj način može inovirati, ili opet zato da bi vrijednosnim kriterijima svojega vremena suprotstavio vrijednosne kriterije drugih epoha i starijih djela“ (Pavličić, 1988: 166). Upravo potonje redatelj Oliver Frljić i čini. Potaknut društvenim aktualnostima u trenutku kada je predstava imala praizvedbu⁹, redatelj odlučuje elemente iz povijesti naše države, one koji će se referirati na koketiranje naših institucija s fašističkom ideologijom tijekom Drugog svjetskog rata, kao kulturalne kodove iskoristiti za građu scenskog uprizorenja odnosno vizualnu dramaturgiju upravo glazbenih brojeva pritom ih pretvarajući u (pot)kodove predstave. Tome pritom nije samo u cilju suprotstavljanje vrijednosnih kriterija drugih epoha s vrijednosnim kriterijima suvremenosti kako bi se istaknule različitosti, nego upravo sličnosti¹⁰, ali u kojima se ne podrazumijevaju poetike, stilska obilježja i načini organizacije umjetnosnih oblika. Glumačka tijela obučena u crna, fašistička odijela s ustaškom kapom na glavama, koja u jednom trenutku dobivaju anđeoska krila, a na desnim dlanovima imaju nacrtanu židovsku zvijezdu, nisu samo u službi podsjetnika na ono što se činilo. Kostimografija koja prenosi kodove radi kojih prepoznajemo 'o kojoj se ideologiji radi' lišava tijela njihove spolne određenosti; u crnim odijelima i s kapama koja nose određena obilježja, tijela su

⁹ Predstava Hrvatsko glumište bila je praizvedena 19. studenog 2014. godine.

¹⁰ Pavličić u svojem eseju Intertekstualnost i intermedijalnost (tipološki ogled) iz 1988. tvrdi da je temelj nekonvencionalnog pogleda na književnost estetika različitosti odnosno da je pretpostavka nekonvencionalne intertekstualnosti težnja za originalnošću. Ako se njegovu tipologiju primijeni na predstavu Hrvatsko glumište, pri čemu sam redateljsku i dramaturšku intertekstualnost prepoznao kao nekonvencionalnu, zaključujem da su se autori ostvarili u segmentu originalnosti na formativnoj razini. Korištenjem npr. određenih pjesama nisu težili imitirati, već odati počast pojedinim izvođačima, a istovremeno su vlastitu poetiku afirmirali izvan tradicionalnih kazališnih formacija (o čemu sam govorio u prethodnim odlomcima). Dok su na sadržajnoj razini i u otklonu od estetike različitosti jer putem takve kazališne forme žele ukazati na sličnosti sadašnjeg društvenog stanja s pojedinim trenucima prošlosti naših prostora.

isključivo nositelji određene ideje, a individualna obilježja istih postaju nevažeca. Za ideologiju je podoban svatko, a koračnica skladatelja Alfreda Schnittkea¹¹ u čijem ritmu tijela 'ukrašena' kostimografijom i anđeoskim krilima stupaju, plešu, grade prizore, upozorava nas da ideologija (fašizma) korača i među nama i to sada i ovdje. Putem kulturalnih kodova koji su intermedijalnim relacijama pretvoreni u potkodove, autori predstave žele ukazati da postoje tendencije u društvu koje rade na reafirmaciji fašističke prošlosti naše države. „Budući da izvedba ne znači ujedno ilustraciju zadane fabule“ (Žigo, 2006: 141), i Frljić i Blažević računaju na participaciju publike u kreiranju sadržaja i njegovog značenja: ako publika ne prepozna kodove koji se odašilju putem interakcije vizualnog i auditivnog medija, ako publika u konačnoj instanci ne prepozna poruku, nastat će estetska distanca između izvedbe i promatrača od koje autori cijelo vrijeme i bježe. Zaključak je kako je posrijedi semantička provokacija putem *ontološke intermedijalnosti*. Ono je tip diskursa intermedijalnosti koji polazi od tvrdnje da nema samostalnog medija već da je on per se, samim time što je medij, intermedijalna relacija (Schröter, 2011). Odnosno, ono što je prvotno nije monomedij, već intermedij čijom dekonstrukcijom dolazimo do monomedija. Prema tome, u diskursu ontološke intermedijalnosti, monomedij je drugotan. Poruka koja nosi značenje nije izvanjska medijima u međusobnom prožimanju. Intermedijalni rezultat jest poruka, a značenje proizlazi iz prepoznavanja monomedija kao imanentno intermedijalno relacijskog. Prostor 'u između' medija ono je što se šalje promatraču (primatelju). 'U između' prostor posljedica je medijalnog pretapanja i osim što ono nosi novu vrijednost, ono nosi i vrijednosti medija koje su isti posjedovali kao monomediji. Publika svojim aluzijama, prepoznavanjem (pot)kodova koji su stvoreni interakcijom auditivnog i vizualnog, novu vrijednost ili intermedijalni rezultat, legitimira. Glumačka tijela obučena u netom opisanu kostimografiju, neće biti nositelji referenci na ideologiju koju su autori prepoznali da jača u aktualnom društvenom trenutku, ako ta glumačka tijela publika i ne prepozna kao citate povijesnih, društvenih i kulturnih okolnosti. Ako su autori prepoznali i uočili određene manifestacije u društvu koje im potvrđuju prisutnost, u ovom slučaju, fašističke ideologije, ne znači da su i pojedinci koji su došli gledati predstavu uočili i prepoznali iste signale u društvu. Ritam koračnice tek sugerira da pred nama stupaju nositelji po društvo vrlo opasne ideologije kojima se pak pripisuju pozitivna obilježja

¹¹ Skladbu se može čuti na: https://youtu.be/9L4MXVR_uuA

što se sugerira anđeoskim krilima na leđima glumaca. Ali ako to kao promatrači i ne prepoznamo kao takvo, onda vrijednost dobivena takvim vizualnim oživljavanjem jedne koračnice ne može se smatrati porukom. Naime, prikazivanje je izravno referentno. Publika će ili prepoznati potkodove predstave kao kodove ideologije fašizma ili neće. Glumačka tijela nisu reprezentanti nekakvog mogućeg svijeta, već medij putem kojeg se podnosi izvještaj da je ideologija jednog povijesnog vremena našla utočište upravo u našoj suvremenosti, sada i ovdje.

Ističe se pritom i moment predstave koji ima ponešto drukčiju analogiju „suočavanja vrijednosnih kriterija drugih epoha i starijih djela“ putem intermedijalnih relacija. U zadnjoj sekvenci predstave glumci u donjem rublju, s fotografijama osoba iz javnog i kulturnog života Hrvatske koje se nalaze na njihovim gaćama, razvratno plešu na pjesmu ex jugoslavenske rock grupe Laki pingvini 'Možda, možda' dok im prostornu pozadinu krasí kopija slike Hrvatski (narodni) preporod Vlahe Bukovca¹². Ovakvim suočavanjem elementa hrvatske povijesti poput Preporoda¹³ - koji je sistemskim promjenama početkom zadnjeg desetljeća prošlog stoljeća ponovno dobio na važnosti u Hrvatskoj pri čemu je igrao i veliku državotvornu ulogu - s elementom hrvatske povijesti koji se u istom trenutku kada Preporod ponovno dobiva na važnosti hoće nasilno zaboraviti, publici se želi poručiti da je i jedno i drugo naša povijest. Pritom, Oliver Frlić sadržajno ne daje prednost ex jugoslavenskom glazbenom sastavu i njihovoj pjesmi niti daje prednost Preporodu. Iako je auditivni medij u strukturalno-formativnoj prednosti pred vizualnim (što je elaborirano u Uvodnim smjernicama), u ovom momentu predstave to je rezultiralo sadržajnim izjednačavanjem onoga što nosi njihova medijska interakcija. Ovakav intermedijalni spoj možemo iščitati kao otpor prema bilo kakvom obliku revizionizma. Upravo nas ovime redatelj podsjeća da je Hrvatski narodni preporod jednako dio naše povijesti kao što su to svojevremeno bili i Laki pingvini. Njihovo 'preplitanje' neće značiti i narušavanje sadašnjeg suvereniteta. Upravo suprotno. Ono može rezultirati novim

¹² Ovo se, naime, može shvatiti i kao referenca na instituciju Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu čiji zastor pozornice krasí upravo spomenuta Bukovčeva slika. Pritom se radi o parodiji, no taj segment neće biti elaboriran u ovome radu.

¹³ „Hrvatski narodni preporod, naziv za nacionalni, politički i kulturni pokret u Hrvatskoj 1835–48., poznatiji pod imenom »ilirski pokret«. Njegovi su nositelji željeli svojim nacionalno-političkim i književno-kulturnim radom obuhvatiti u prvom redu sav hrvatski narod, a zatim za svoju ideju pridobiti i ostale južnoslavenske narode stvaranjem zajedničkoga književnog jezika i, u krajnjoj liniji, ujedinjenjem u jedinstvenu državu (Velika Ilirija). Da bi ta ideja bila što prihvatljivija narodima na slavenskom jugu, začetnici H. n. p. nazvali su svoj pokret neutralnim ilirskim imenom (...)“ (<http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=15349>).

oblicima, značenjima, ali i nadogradnjom društvene svijesti. Vrlo sličnu stvar autori čine sa Štulićevom (pjevač grupe Azra) obradom pjesme Partizan. I Štulić i partizani, kao i ustaše naša su povijest. Elementi o kojima se treba govoriti i čije međusobne relacije mogu pružiti odgovore na pitanja koja opterećuju našu suvremenost.

Autorstvo želi suočiti publiku s nasljeđem, podsjetiti na tranzicije upisivane semantike, prizvati sve ono što publika do sada zna o pojedinim elementima i na taj način isprovocirati re/akciju. Koristeći različite medijske elemente iz različitih povijesnih razdoblja, suočavajući ih i stvarajući intermedijalnu loptu dinamičkih vrijednosti, Frljićeva poetika istovremeno je i naivna i kičasta i intelektualna i klasična, ona je postmodernistički lomljiva u definiranjima i značenjima koja su u stalnom nadiranju i izmicanju prosječnom oku, uhu i umu.

Neumjetnički mediji u intertekstualnim relacijama

Do sada se analiziralo medije kao umjetnosne i naglašavalo elemente iz povijesti koje je redatelj kodirao njihovom integracijom unutar medijalnih prožimanja. Neizostavan dio predstave čine upravo neumjetnički mediji. Pavao Pavličić u svome eseju Intertekstualnost i intermedijalnost iz 1988. neumjetničke medije dijeli na komunikacijske i znanstvene medije, ali za potrebe ovoga rada fokus će biti na Pavličićevom shvaćanju neumjetničkih kao komunikacijskih medija. Prema tome, oni bi bili oni mediji preko kojih se „primalac obavještava o nečemu što ga se neposredno tiče i iz čega on može izvući neke upute za svoje dalje postupanje“ (175: 1988). U tom smislu, redatelj i dramaturg koriste pojedine medije ponajviše zbog referencijalnosti koje posjeduju (Jakobson prema Pavličić, 1988).

Među auditivnim medijima tako se našao i isječak iz proglasa Slavka Kvaternika¹⁴. Za vrijeme trajanja istog, na pozornici vidimo statična glumačka tijela, poredana u vrstu, izjednačena vojničkim odijelima s ustaškim obilježjima i krilima anđela na leđima, a kazališna rasvjeta svojim fade out-om simulira tamu koja se postepeno spušta ovdje i sada. Ono što je ovdje simptomatično jest što se ovim dokumentarističkim pothvatom, nakon kojeg je slijedila Schnittkeova koračnica praćena koreografijom glumaca što je opisano u prethodnim odlomcima, želi narušiti

¹⁴ Preko tadašnje Hrvatske radio stanice Zagreb, Slavko Kvaternik uputio je 10. travnja 1941. 'hrvatskom narodu' proglas kojim se proglašava Nezavisna država Hrvatska. Važno bi bilo napomenuti da je za praizvedbu na čijoj snimci i temeljim ovaj rad iskorišten Kvaternikov proglas dok je u repriznim izvedbama u kazališnoj sezoni 2015./2016. proglas zamijenio govor Tomislava Karamarka prilikom pobjede Kolinde Grabar Kitarović na predsjedničkim izborima 2015. godine.

fikcionalnost predstave. Autori žele da gledatelj razlikuje 'status informacije' od 'statusa fikcije' (Pavis prema Lukiću, 2011.). Auditivni medij sada je u službi komunikacijskog medija kako ga shvaća Pavličić odnosno „citati iz komunikacijskih medija preuzimaju na sebe ulogu izvješća o zbilji“ (1988: 176). Kazališna rasvjeta istovremeno u svojoj fade-out formi vizualizira metaforu spuštanja tame s čime zapravo rekonstruira povijesni trenutak iz kojeg datira Kvaternikov proglas, a u kojemu se pod najezdom fašističke ideologije također spustila tama na naše društvo. Prema tome, u ovome momentu predstave, nema se što interpretirati: povijest se de facto ponavlja, a autori intermedijalnim spojem rasvjete, statičnih glumaca i Kvaternikovog proglasa zapravo podnose izvješće publici o tome što se u društvu, izvan zgrade kazališta, trenutno i događa.

Drugi segment predstave koji se ističe, a koji dijeli vrlo slične karakteristike jest spuštanje panoa na kojem piše Narodno kazalište Jasenovac. Ono što je različito jest da je u ovome segmentu naglasak na vizualnom mediju koji je pritom i u ulozi temporarnog elementa mizanscene. Kao popratni sadržaj koji kao publika trebamo uklopiti u zbivanja koja donosi izvedba. Natpis kao presjek ili *intertekstualna intersekcija* (Oraić Tolić, 1990), kao pretapanje segmenata službenih naziva nacionalnih kazališnih kuća i općine u kojoj se nalazio ustaški logor, u kombinaciji sa parodirajućim glumačkim koreografijama koje se događaju za vrijeme njegove izloženosti publici, iskorišten je kako bi upravo isprovocirao interpretacije promatrača. Dok su s intermedijalnom relacijom između proglasa, rasvjete i statičnih glumaca odjevenih u znakovitu kostimografiju autori odlučili zadržati 'monopol' nad značenjem. U cilju im je bilo 'otvoriti oči' publici.

Treći segment predstave u kojem se prepoznaju neumjetnički mediji, a koji su u službi komunikacijskog kako ga shvaća Pavličić jesu fotografije pojedinaca iz javnog i kazališnog života Hrvatske koje se nalaze na gaćama glumaca i glumica. Na snimci predstave koja prikazuje njenu praizvedbu održanu 19. studenog 2014. godine, a koja je iskorištena kao predložak za analizu u ovome radu, na gaćama glumica i glumaca našli su se ovi pojedinci: na prednjoj strani gaća Zlatko Vitez, Ozren Prohić, Branko Brezovec, Krešimir Dolenčić, Jasen Boko, Jakov Sedlar, Joško Juvančić i Anja Šovagović Despot. A na stražnjicama glumaca našli su se Mani Gotovac, Vitomira Lončar, Slobodan Šnajder i Snježana Banović. Namjera takvog poteza također je više izvjestiteljska. Točnije, prokazivačka. Oduzet je prostor za interpretaciju i servira se interpretirani proizvod. Nameće se autorova interpretacija. Bitno je napomenuti kako

redatelj od izvedbe do izvedbe, ovisno o tome koja od osoba iz javnog i kulturnog života u trenutku izvedbe bude dovoljno 'glasna', svoju predstavu 'apdejta' novim licima. Međutim, i ovaj segment predstave iziskuje određenu dozu upućenosti. U suprotnom, pojedinci u publici će se pitati zašto su baš te osobe odabrane, a možda i tko su uopće npr. Branko Brezovec, Jasen Boko, Ozren Prohić ili Snježana Banović čije ime u predstavi niti nije izgovoreno za razliku od njenih navedenih muških kolega. Ovaj rad neće se baviti daljnjom funkcijom tih fotografija jer ono potencijalno obuhvaća sferu autorovog privatnog obračuna s pojedincima koje te fotografije i prikazuju, a to nije predmet analize ovoga rada.

Parodija i travestija kao intertekstualna relacija

U trenutku razvratnog plesa koji uključuje uočljivo micanje bokovima čime se želi istaknuti fotografije koje se nalaze na gaćama onih koji izvode, međusobno polijevanje vodom, seksualne i pomalo orgijaške tjelesne kontakte, dok Bukovčev Preporod suvereno drži stražu nad pozornicom, a pjesma Lakih pingvina privodi svome kraju, kopija statue Nagrade hrvatskog glumišta prodefilira rukama glumica i glumaca koji svaki za sebe odreagiraju na 'čast' koja im je ukazana time što istu drže u vlastitim rukama. Neki su potom groteskno ekspresivni, a neki su potpuno ravnodušni. Promatračima koji ne prepoznaju da je statua koju glumci tako olako šalju dalje kolegama kopija Nagrade hrvatskog glumišta, neće moći zaključiti koja je njena veza s audio isječkom na kojem Marinko Leš predstavlja nastup Borisa Svrtana, glumca i tada novog predsjednika Društva dramskih umjetnika s pjesmom Nat King Colea 'When I Fall in Love' s dodjele Nagrade hrvatskog glumišta 2013. godine. Neće zaključiti da je taj glumački rekvizit simulacija vizualnog identiteta upravo te nagrade. Potonji audio isječak poslužio je kao uvertira: nakon najave, glumac Nikola Nedić nakon pretrpljenog kolektivnog napada kolega radi toga što je Srbin izlazi i simulira pjevanje¹⁵ Borisa Svrtana nakon čega Laki pingvini zauzimaju audio prostor. Nije na odmet napomenuti kako su i kopija statue Nagrade i dokumentirana najava i nastup Borisa Svrtana neumjetnički komunikacijski mediji upravo zbog svoje referencijalnosti, ali koji su u iskorišteni kao materijal za narušavanje njihove prethodno zadane hijerarhije, za reciklažu njihovih fragmenata koji su preuzeti iz

¹⁵ U Uvodnim smjernicama napomenuto je da izvođači u predstavi u maniri glazbenog videa pjevaju ili samo simuliraju pjevanje. Upravo ovo je jedan od tih trenutaka, a nakon kojeg isto čini i glumac Jasmin Mekić, ali simulira pjevanje pjesme upravo Lakih pingvina 'Možda, možda'.

različitih kulturnih i žanrovskih konteksta (Jovićević, 2007). Posrijedi je uključivanje ili *intertekstualna inkluzija*, kao „puna implicitna veza, ali s negativnim predznakom“ (Oraić Tolić, 1990: 14).

Nakon plesa u ritmu Schnittkeove koračnice i orgijaških prizora, na pozornici se pojavljuje statua Djevice Marije s otkinutom ljevicom (možda ima nešto simptomatično i u tome) koja zatiče glumačka tijela, obučena u fašističke odore i s krilima anđela na leđima, u snošaju. Znajući da su zgriješili, glumci prekidaju nečasne radnje i simultano s crkvenim napjevom 'Ja se kajem' koji se od tog trenutka može čuti u predstavi, spuštaju se na koljena, gledaju u nebesa moleći za oprost, a dok ih Djevica Marija promatra njima s leđa simuliraju i masturbaciju. Autori su se okoristili travestijom kako bi razotkrili, prokazali i ukazali na društvena puknuća kroz koja su iscurile vrijednosti onoga na što se pozivaju i što koriste agitatori za homogenizaciju, pa i mobilizaciju. Ljuštore, kosturi koji u određenom trenutku ispadnu iz ormara, izlizane odore sakrivene u dubini ormara, samo su oblik koji treba nanovo ispuniti sadržajem, označitelj koji traži novo označeno (Barthes). Sada se pojavljuje ideologija s anđeoskim krilima, koja može griješiti koliko hoće jer gle, ima krila poput anđela i bit će joj oprosteno sve samo jednom pokorom i konstantnom poniznošću pred idejom koju treba obraniti od neprijatelja. A neprijatelj je fiktivan koliko i anđeoska krila. Krila su samo privid, anđela odavno nema, ali njihovo glavno obilježje može se pripisati bilo kome. Samo se treba boriti za 'našu' stvar. Autori čak niti ne posežu za parodijom. Oni se referiraju na parodiju (vrijednosti) koja je prisutna u našem društvu. Pojedinci otimaju elemente iz različitih konteksta, nabijajući im nova obilježja nesvjesni da im pripisuju negativni predznak. Da narušavaju hijerarhiju koju istovremeno poštuju i uvažavaju.

Pjesma Bijelog dugmeta 'Lijepa naša', koju glumci simultano s njenim trajanjem i pjevaju, držeći u dlanovima srca koja su potom položili na lijevu stranu prsa, značajna je stoga što osim autorskih stihova članova grupe, pjesma sadrži i stihove iz današnje hrvatske himne i iz srpske vojničke pjesme 'Tamo daleko'. Semantička provokacija u ovome momentu predstave počinje biti na svojem vrhuncu, a u trenutku kada izvođač pjesme izgovori stih „ponekad Božić sanjam“, iza glumaca se spušta osušeno drveće ukrašeno, umjesto kuglicama, s ustaškim 'U'. Element koji uglavnom označava toplinu i zajedništvo povodom blagdana Božića (koji je zajednički i Srbima i Hrvatima), sada je ukrašen negativnim predznakom, čime se podsjeća na ono što se u predstavi želi osuditi. Drveće mogu izjednačiti sa spomenutim natpisom Narodno

kazalište Jasenovac: ono je također neumjetnički komunikacijski medij, ali i temporarni element mizanscene. S kopijom statue Nagrade hrvatskog glumišta dijeli i epitete neumjetničkog i komunikacijskog, ali i temporarnosti. No, kopija statue temporarni je rekvizit, za razliku od prethodna dva elementa koja su temporarni element mizanscene. Uz to, 'Narodno kazalište Jasenovac' semiotički je jak komunikacijski medij radi mogućih reminiscencija, upisivanja značenja od strane publike dok su preostala dva naprosto aplicirani na predstavu. Ne može se pritom tvrditi da je došlo do prožimanja jer se naracija predstave mogla odvijati i bez drvca i bez kopije statue Nagrade hrvatskog glumišta.

Parodiranje religijskih motiva ili društvenih mitova prisutno je tijekom cijele predstave. Ideologija, indoktriniranost, slijepo vjerovanje u narative i beskompromisna pokornost, odsustvo otpora ono je na što se aludira re/kreiranim kazališnim slikama. Po nemilosrdnosti (travestijskog) izraza izdvaja se re/konstrukcija narativa o Križnom putu. Kostimografija koja nosi ustaška obilježja, kretanje po pozornici na koljenima s improviziranim križevima na ramenima na semantičkoj razini isprepliće biblijske motive (padanje Isusa pod križem, Isusovo kretanje prema Golgoti na koljenima zbog iznemoglosti) i narativ o događajima kod Bleiburga koji je u povijesne tekstove ušao i pod sintagmom Križni put. Konačni pečat daje gore spomenuta statua Djevice Marije koja sada nadgleda glumačka tijela kako se u mucu kreću po pozornici, ali ovaj put s partizanskom kapom na glavi i uz pratnju Schnittkeove skladbe 'Concerto Grosso No. 1'¹⁶. Statua i ovdje obnaša funkciju neumjetničkog komunikacijskog medija, ali posrijedi je *stilizacija* odnosno „puna implicitna intertekstualna veza s pozitivnim predznakom“ (Oraić Tolić, 1990: 14). Statua ne može biti shvaćena kao citat jer su njoj oduzeta izvorna obilježja. Ona je preuzeta u predstavu, ali je za njene potrebe izmijenjena, nadograđena¹⁷. Pridodana joj je kapa s petokrakom crvenom zvijezdom, a oduzeta lijeva šaka. Statua kao intertekstualna veza također je temporarni element mizanscene kojeg po semiotičkoj jačini mogu izjednačiti s Narodnim kazalištem Jasenovac. Kao stilizirani element mizanscene ono je uklopljeno u travestijski izraz izvedbe što je u ovoj slici rezultiralo

¹⁶ Skladbu se može čuti na: <https://youtu.be/yaaRk0c-780>

¹⁷ Vrlo je važno istaknuti da se i fotografije hrvatskih kazalištaraca mogu shvatiti i kao parodija, ali i kao stilizacija. Ovisno o tome koji su razlozi tome što su se našli na gaćama Frlićevih glumaca. Odnosno o tome jesu li opravdano na međunožju, jesu li zaista zgriješili pa se ispred njihova lika stavlja negativni predznak ili im je krivica nadodana. S obzirom na to da međunožje i stražnjica glumaca svakako nije mjesto na kojem će se naći netko ispred čijeg imena želimo staviti pozitivni predznak, ova Frlićeva intervencija bliža je parodiji.

crno-bijelom tehnikom. S razlogom sam naveo da se po nemilosrdnosti travestije ističe upravo ovaj moment predstave: koristeći neumjetničke kao komunikacijske medije kako ih shvaća Pavličić (1988), autori se referiraju na povijesne narative oko kojih debate polariziraju i samo društvo. Na one koji će u onima na koljenima vidjeti pozitivce, a one s petokrakom na čelu kao negativce i na one koji će one na koljenima vidjeti kao negativce, a one s petokrakom na čelu kao pozitivce. Važno je naglasiti da je u interesu ovoga rada proniknuti u srž prožimanja medija kako na formativnoj tako i na sadržajnoj razini i pokušaj detektiranja značenja koja proizlaze iz tog medijskog prožimanja. Analizi intermedijalnih relacija nije u cilju naglašavati pojedinu krajnost. Prema tome, mora se pogledati u ono što se nalazi i zbiva između dviju krajnosti, a takvu shemu aplicirati i na problematiku spomenute debate.

Zbog takvog preuzimanja gotovih produkata, tekstova (u najširem shvaćanju) iz drugih medija i integracije u spoj koji predstavlja njihovo zajedničko nastupanje, Hrvatsko glumište kao predstava blisko je konceptu bricolagea.

Remedijacija

Relacije medijaliziranog auditivnog medija i žive glumačke izvedbe opisane u Uvodnim smjernicama mogu se shvatiti i kao „prevođenje' jednoga medija sredstvima i jezikom drugog medija“ (Lukić, 2011: 52). Takvom shvaćanju možemo približiti i spomenutu bliskost Hrvatskog glumišta s glazbenim videom, no ipak, određene karakteristike izdvajaju pojedine segmente u predstavi kao primjere bliske remedijaciji. Dijakronija u 'prevođenju', uzastopna nadogradnja ukazana je publici na samom početku predstave. Ulazeći u izvedbeni prostor, ono što zatiče publiku jest kopija Da Vincijeve Posljednje večere. Slika je zbog svoje plošnosti i jednodimenzionalnosti 'primitivniji' umjetnički rezultat od multidimenzionalne kazališne predstave. Ona se nedugo nakon uranjanja publike u tamu podiže uz pratnju crkvenog moteta. Na pozornici nam se otkrivaju glumci ogrnuti u 'svetačke' halje, živa tijela u simulaciji upravo prethodne slike čijoj je uvjerljivosti pridonijela i rasvjeta koja simulira svjetlost kakva dopire s crkvenog prozora. Crkveni višeglasni motet odabran je kako bi se naglasila svečanost trenutka svojevrzne inicijacije. Glumci skidanjem svetačkih halja, u pratnji dječaćkih pjevačkih i potom ispreplitanja s odraslim glasovima, razotkrivaju svoje crne vojničke odore i dobivaju svoja anđeoska krila. Ideologija je legitimirala pojedince, oni će se poput anđela ukazivati

pojedincima i pozivati ih da krenu za njima. Složno pjevanje djece biva narušeno intervencijom odraslih glasova. Dvije različite dionice počinju se susretati na pojedinim točkama. Takvo „ukršteno“ pjevanje može se shvatiti kao dijalog između dječjačke neiskvarenosti, bezgrešnosti i surovog svijeta odraslih. Niti djeca nisu izuzeta iz ideološke indoktrinacije. Sve više točaka postaje zajedničko djeci i odraslima, pa se zlo odraslog svijeta perpetuira i kroz njegove potomke. Dakle, kopija Da Vincijeve slike bila je uzastopno nadograđena odnosno preoblikovana svojom živom izvedbom. Bez obzira na to što se slika shvaća kao stariji medij zbog toga što je prije glumaca 'stupila' na pozornicu, važno je napomenuti da „remedijacija može djelovati u oba pravca“ i da „stariji mediji mogu preoblikovati nove“ jer je „proces promjene i preoblikovanja uzajaman“ (Bolter i Grusin prema Lukić, 2011: 91). Drugi pravac djelovanja remedijacije očituje se u prelasku multidimenzionalnosti žive izvedbe na plošnost i jednodimenzionalnost fotografije. Glumci lišavanjem kostimografije, potpunim tjelesnim ogoljavanjem popraćenim uglazbljenom poemom Roberta Burnsa 'My Heart's in the Highlands', re/konstruiraju sliku logorskih stradanja pod tuševima¹⁸ nakon čega jedan po jedan odlaze leći na drveni stol kako bi se pred publikom re/konstruirala slika hrpe mrtvih leševa. Nepomičnost tijela i statičnost prizora koja podsjeća na fotografski snimak upotpunjena je muslimanskom ilahijom 'Puhnūt' će behar'. Novi medij sebe mora opravdati unaprjeđenjem starijeg medija (Bolter i Grusin, 1999.), no živa izvedba posegnula je za poetikom 'primitivnije' (jednodimenzionalne, plošne) forme, ono joj u predstavi nije prethodilo nego dijakronijski slijedilo iz nje. Stoga, može se govoriti o preoblikovanju, ali ne i o nadogradnji.

Uz spomenutu bliskost formi glazbenog videa, predstava je posegnula i za filmskom tehnikom. Iako neki teoretičari kazališta upozoravaju da ono nije u stanju „konstruirati nikakav 'krupni plan', nalik na onaj u kinu, jer film ima tehničku sposobnost optičkoga fokusiranja“ (Hormigon prema Lukiću, 2011: 62), a kazališni „gledatelj ima pred sobom totalitet predloženog prostora“ (ibid.), navode i kako je upravo „tehnika rasvjete u kazalištu preuzela modele filmske montaže kako bi postigla slične učinke“ (ibid). 'Optičko fokusiranje' postignuto je za potrebe predstavljanja pojedinaca koji se nalaze na fotografijama na donjem rublju glumica i

¹⁸ Tuševi su u ovoj sekvenci predstave poslužili kao zvučnici. 'My Heart's in the Highlands' medijatizirana je putem zvučnika u obliku tuševa. Istu se može čuti na: <https://youtu.be/acnH6M1Ee8k>

glumaca. Stojeći u vrsti, u svojim odijelima i s anđeoskim krilima, glumci si međusobno ručnom svjetiljkom osvjetljavaju fotografije na donjem rublju i predstavljaju se kao oni koga fotografije prikazuju u trenutku kada je 'njihova' osoba osvjetljena. Osobe pod imenom Zlatko Vitez, Krešimir Dolenčić i Anja Šovagović Despot ujedno su imali i svoje iskaze¹⁹ u trenutku 'optičkog fokusiranja'. Dobiveni medijski produkt imitira (simulira) elemente i/ili strukture po konvencijama različitog medija, putem korištenja njegovih specifičnih sredstava (Rajewsky, 2005). 'Optičko fokusiranje' uz filmsku napetost i neizvjesnost postignuto je i na samom kraju predstave. Schnittkeov 'Concerto Grosso No. 1' unio je audio efekt trilera, dok je statičnost slike u kombinaciji s usporenim fade-out efektom suzila percepciju promatrača samo na glumačka tijela.

Prisutno je i 'prevođenje' retoričkih elemenata jezikom i sredstvima glazbe. Odnosno *muzikalizacija* sintagmi, onoga što je svojstveno govornoj komunikaciji, pukom prenošenju poruke ili u slučaju povika 'za dom, spremni', homogeniziranju skupine okupljene pod kišobranom određene ideologije. Potonji povik, glasnim šaputanjem u ritmu stupanja koje je proizvelo također auditivni podražaj, iskorišten je kao glazbena matrica glumačkoj koreografiji. Takav, postao je još jednim auditivnim medijem koji je odigrao ulogu glazbenog predloška kojeg je trebalo vizualno dramatizirati. Odvijao se simultano sa Štulićevim Partizanom pri čemu dobivamo interakciju dviju *auditivnih semiotika* (Lehmann, 1999), ali i mimetički odnos, oponašanje organizacije elemenata, prema unisonom pjevanju. Dva narativa, dvije ideje pronalaze se u pojedinim točkama povijesti, a dotle se u svojim tonovima, različitim intenzitetima razvijaju ili stagniraju, opstaju ili propadaju. Medijatizirana pjesma prati liniju svoje, a zvuk i ritam stvoreni tjelesnim instrumentarijem liniju vlastite dionice unutar trenutnog intermedijalnog spoja dijeleći tako međusobno apsolutno sada, ali ne i apsolutno ovdje kazališne predstave.

Kazališna arhitektura kao medij

Tijekom izvedbe, publika je smještena na pozornici, ali njen je pogled tako usmjeren prema dijelu kazališta koje prema konvenciji kazališnog interijera služi kao gledalište. Pogled publike, osim što obuhvaća zbivanja na pozornici, tako obuhvaća i prostranstvo prostora (nizovi sjedala, lože) koji u trenucima kazališnih izvedbi

¹⁹ Citiranje njihovih navodnih iskaza može se promotriti u ključu u kojemu je analiziran Kvaternikov proglas.

uglavnom biva ispunjen promatračima, a sada zjapi prazno i svojom tminom, prozračnošću služi kao kulisa predstavi Hrvatsko glumište. Prizorište je tako postalo i gledalište, a gledalište je postalo dijelom scenografije kazališne predstave. Gledalište, i prizorište, kao arhitektonske kazališne konvencije shvaćaju se kao dva odvojena svijeta. Pritom se isključivo pozornicu shvaća kao arhitektonski umjetnosni medij, kao plohu na kojoj se ogledaju umjetnička dostignuća i umjetničke intervencije, pa tako i multimedijalna i potencijalna intermedijalna oblikovanja. U ovoj predstavi dolazi do ujedinjavanja gledališta i prizorišta, njihovog prožimanja koje kao rezultat ima redefiniciju kazališnog prostora i rušenje zadane arhitektonske hijerarhije. „Gledališni prostor ne smije biti zaigran, ali mora neprimijećeno i nenametljivo postići suigru s prizorištem: osjećat ćemo ga bez obzira na to da li je rasvijetljen ili nije; na koji god način će redovi, lože ili amfiteatralni parket biti oblikovani (...)“ (Kindermann prema Batušiću, 1991: 286). Događa se već spomenuto 'prevođenje': lože koje služe za promatranje izvedbe (kao gledalište), sada su poprište scenskog izvođenja, a pozornica više nije samo prostor koji ćemo promatrati, nego i s kojeg ćemo promatrati. Budnicu 'Oj, hrvatska mati' tako slušamo u apsolutnom i ovdje i sada, ali njena izvedba događa se na ložama kazališta na kojima je smješten zbor Opere Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca. Zborsko pjevanje podudara se sa slikom golih mrtvih leševa na pozornici i pojavljivanjem lika maloljetnice s kapom ukrašenom zečjim ušima i kalašnjikovom u rukama²⁰ koja nakon otpjevanje budnice počne vikati 'ja ne mrzim' i počne pucati po pjevačkom zboru. Sve što pogled publike u tom trenutku obuhvaća postalo je pozornica, prostor 'u-između' u kojem se prožimaju različiti oblici izvedbenih formi. Prethodne arhitektonske granice izbrisane su, stvoren je prostor u kojem cirkuliraju nova značenja i u kojem su dozvoljene nove dimenzije percepcije i iskustva (Kattenbelt, 2008). Analogne tome, medij gledališta i medij prizorišta koji omogućavaju apsolutno ovdje izvedbe u svojoj intermedijalnoj relaciji ujedinili su kazališni prostor. „Sve su to elementi prostora koji suodlučuju o obilježjima onoga što nazivamo *kazališnom atmosferom*“ (Kindermann prema Batušić, 1991: 286).

Kazališni prostor pritom ne služi kako bi se prikazao nekakav mogući svijet, nego upravo kako bi se ukazalo na postojeći svijet. Na njegova obilježja, na njegovu

²⁰ Prisutna je autoreferencijalnost autora. Naime, Hrvatsko glumište posljednji je dio Trilogije o hrvatskom fašizmu, a u predstavi Aleksandra Zec koja prethodi Glumištu također se pojavljuje lik maloljetnice s kapom ukrašenom zečjim ušima kojeg glumi ista glumica.

suvremenost i bremenitost. Time što u predstavi „neki dio vrijedi kao cjelina ili što (predstava) upotrebljava neki vanjski kontekst“ radi čega kazališni prostor „tako ostaje u kontinuumu realnoga: svakako i prostorno-vremenski uokviren isječak, ali ujedno i dio u kontinuitetu te utoliko fragment životne zbilje“, isti možemo nazvati *metonimijskim prostorom* (Lehmann, 1999: 213). Aktualna zbivanja u društveno-političkoj sferi Hrvatske, autori preuzimaju kao građu koju će uprizoriti putem interakcije različitih umjetnosnih medija s elementima iz povijesti našeg društva. Time pojedini segment postaje reprezentant cjeline. U ovom slučaju, segment društva predstavlja društvo u cjelini. Kazališni prostor je tako svojevrsni produžetak, a predstava estetski oblikovana reprezentacija društvene stvarnosti koja se kao takva natječe sa svim ostalim reprezentacijama koje ili žele prikriti ili opravdati određenu ideologiju ili ju razotkriti i osuditi baš kao što ova predstava i čini.

Intermedijalnost i suvremenost

U razdoblju smo u kojem je biti originalan, stvoriti nešto posve novo, pravi izazov. Sve što bismo danas pokušali kreirati, u velikoj je opasnosti da bude proglašeno 'već viđenim'. Osim radikalne uporabe (ili ako smo inženjeri i stvaranja) novih tehnologija, što nam drugo i preostaje nego da dosadašnja postignuća, sve ono što nam je poznato i što smo dobili u nasljeđe od naših prethodnika samim time što smo građani Svijeta, pokušamo iskoristiti na novi ili samo drugačiji način. U takvoj 'nemogućnosti' pojedinca da postane genij poput nekih njegovih prethodnika, da bude konačna instanca i da zaokruži vlastito djelo, dio odgovornosti prebacuje se na recipijenta. Ako zaključimo da živimo u dobu medijske kulture, kada nam je percepcija, rekao bi Walter Benjamin, u stanju rastresenosti, onda intermedijalne taktike moraju imati sposobnost ovladavanja takvom percepcijom kako bi se uvijek i u svakom trenutku od određene skupine ljudi mogla napraviti publika. Makar ta skupina bila raštrkana po svim stranama svijeta. Kako je doseg medijskog polja sve veći, tako je i broj pojedinaca kojim se treba ovladati sve veći. Nema više pojedinačnih publika, rezerviranih za npr. izložbe ili muzeje. Svi smo (poželjna) publika u svakom trenutku naše svakodnevice. Stanje rastresenosti percepcije kao što je rečeno iziskuje ponešto sofisticiraniji pristup. Tako se kazalištu koje se „previše bavi tekstem te pokušava reći ono što je tekst već bjelodano rekao“ (Muller prema Carlsonu, 1997: 251) sada pristupa multisenzorno odnosno računa se na recipijentova osjetila, impulse, trzaje,

traume, iskustvo, znanje, sve ono što ga čini osobom koja on jest. Od njegovih mana i vrlina, do njegovih strahova i vještina, kazalište se danas više nego ikada oslanja na svoje gledatelje, a autorima je pružen sav materijal za re/kreaciju. Sve što autori moraju jest pokušati biti što inovativniji u raspoređivanju i organizaciji tog materijala, ali publika je sada ta koja (ne)će tome dati legitimitet. Takva decentralizacija simptom je poststrukturalističkih utjecaja koji dolaze iz književne teorije: značenje nije zacementirano unutar samog djela odnosno ne postoji struktura unutar djela koja će garantirati i značenje istoga. Stoga, publici se mora pružiti posve novo iskustvo gledanja, čitanja, promatranja, osluškivanja predstave kako bi istom bilo zadivljeno ili šokirano, ali nipošto ravnodušno. Intermedijalnost je i utoliko važna što je ono „učinak stvoren u percepciji promatrača koji je pogođen predstavom, a ne tek medijem, strojevima, projekcijom ili računalima korištenim u predstavi“ (Boenisch prema Lukiću, 2011: 55).

Oliver Frljić kao redatelj i Marin Blažević kao dramaturg rastvorili su logocentričnu hijerarhiju: živa izvedba u tradicionalnim kazališnim formama gradila se na podlozi koju donosi količina dramskog teksta, a živa izvedba u ovoj predstavi gradi se na trajanju glazbene podloge. Glazbene brojeve kao specifične semantičke poruke vizualnom su dramaturgijom priredili kao izvedbeno-scensko djelo koje je potom krenulo u potragu za svojim smislom i značenjem. Upotreba kodiranog jezika i slikovitosti kako bi se glazbu približilo živoj izvedbi (u ovom slučaju glumaca), zahtjeva diskurs koji će uključivati prominentne slikovne, zvučne i narativne aspekte glazbe, ali i obratno (Stein, 2008). Publika je takvim gledanjem glazbe ili slušanjem predstave bila suočena sa zadatkom otkrivanja smisla pri čemu je morala upotrijebiti najviše ono osobno, aparate koje posjeduje izvan kazališta, ono s čime živi i s čime se svakodnevno bori, a ne se distancirati od predstave. Između Hrvatskog glumišta i publike „intermedijalnost je posebno učinkovita kao sredstvo i način komuniciranja smisla“ (Lukić 2011: 55). Prema tome, suvremena teatrološka istraživanja ne mogu zanemariti otklon od tradicije dramskog teksta, kao ni nove međusobne utjecaje medija koji participiraju u kazališnoj produkciji, a kojima se želi bitno promijeniti pogled na kazališnu umjetnost, s ciljem izbjegavanja upravo epiteta 'već viđeno'. „Nakon što su se semantički i sintaktički pristupi kazalištu iscrpili u neprekidnom pirenju, uređivanju i preispitivanju vlastitog pojmovnika i metodološkim raspravama“, a „sva nada počela polagati u pragmatiku“ (Senker, 2010: 78), upravo proučavanje suodnosa medija, bilo kao poruke bilo kao posrednika, i proučavanje

kazališta kao poprišta mnoštva medija (tijelo, arhitektura, publika, rasvjeta, scenografija, kostimografija itd.) pomoći će suvremenoj teatrologiji da odgovori na izazove koje joj priređuje ta ista lepršava, nezgrapna i nepredvidiva suvremenost.

Zaključak

Oliver Frljić dokazao se kao redatelj koji svojom poetikom narušava tradicionalne kazališne forme. Struktura predstave Hrvatsko glumište nije protkana samo dramskim tekstom, ona je protkana i glazbom koja uvelike pridonosi semantici predstave. Usporedno s tim, narušene medijske granice odnosno narušena (logocentrična) hijerarhija i narušena linearnost stvaranja omogućila je veću autonomiju kako redateljskog tako i glumačkog umijeća. Organizaciju elemenata ne diktira više tekst ili autor teksta, nego bilo koja druga instanca. To može biti i redatelj koji je prije režiranja predstave bio čitatelj teksta, a zatim i promatrači kojima nije pružena gotova narativna struktura nego niz kazališnih prizora koje oni sami trebaju kreirati u smislenu cjelinu uz pomoć vlastitog kulturnog iskustva. To je omogućeno upravo intermedijalnim taktikama kojima su pribjegli Oliver Frljić kao redatelj i Marin Blažević kao dramaturg. Novim okvirima izvedbenih praksi i redefiniranjem medijskog prostora kazališta. Prizorište sada može biti i gledalište i obratno, glazbu se može konzumirati i vidom, a ne samo sluhom, glumci ne moraju biti pokorni pred redateljem već mogu i improvizirati, rasvjeta se može koristiti u svrhe u koje se koristi filmska montaža, dramski tekst ne mora biti početak i kraj kazališne predstave itd. Ukratko, karakteristike jednog medija mogu se koristiti u svrhu drugog medija, elementi posloženi na jedan način mogu se posložiti na posve drukčiji način. Sve ono što vidimo, sve ono što čujemo, sve ono što znamo i osjetimo, jednostavno rečeno, sve ono što smo iskusili kao pripadnici društva sada će biti izazvano na sudjelovanje. Naša privatnost sada je dobrodošla u kazalište. Od nas se traži stav. Od nas se traži oduševljenje, ali i zgražanje, hvala, ali i pokuda. Jer se pred nama ne zbiva ono na što smo navikli dugotrajnim konvencijama. Nova rješenja i rezultati kako na formativnoj tako i na sadržajnoj razini traže našu potvrdu, naše prihvaćanje. Oliver Frljić u svojoj poetici bježi od estetske distance, on u konačnici računa na interaktivno iskustvo publike. Time ujedno narušava i vlastitu poziciju redatelja: nakon što predstavu prikaže publici, ona postaje javno dobro i svatko je slobodan vlastitim kulturnim iskustvom kreirati sadržaj i interpretirati viđeno. No, kao takva, Frljićeva poetika

svakako boluje od autobiografskih, ali utoliko i subjektivnih pogleda koji koliko duboko puštaju publici metaforičko potonuće toliko ju drže na mimetičkoj površini mora (inter)medijalnih slika. Njegova predstava i jest njegov osobni stav, potencijalna reprezentacija njegovog kulturnog iskustva i upravo zato traži kulturno iskustvo publike. Hrvatsko glumište tako je predstava dijaloga. Dijaloga između različitih stavova i svjetonazora, znanja i neznanja, traumi i ostalih oblika iskustava.

Kako mu predstave ne bi postale generički slične, a kako bi i još jednom potvrdio svoju kazališnu i redateljsku kompetenciju, bilo bi lijepo vidjeti predstavu iz njegove tvornice koja će nas podsjetiti na tradicionalnije kazališne prakse.

Literatura:

- Anić, V. i drugi (2002, 2004). *Hrvatski enciklopedijski rječnik: Gra-J*. Zagreb: EPH d. o. o. i Novi Liber d. o. o.
- Batušić, N. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Beker, M. (1988). Tekst/intertekst, u: Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D. i Pavličić, P. ur. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti.
- Bolter, J. D., Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Garamond: MIT Press.
- Carlson, M. (1997). *Kazališne teorije 3*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Duda, D. (2002). *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*. Zagreb: AGM.
- Govedić, N. (2002) Igra bez objekta: gluma u različitim medijima i glumačka intermedijalnost. *Hrvatski filmski ljetopis* 29, str. 161-169.
- Hansen-Löve, A. A. (1988). Intermedijalnost i intertekstualnost, u: Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D. i Pavličić, P. ur. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti.
- Hromadžić, H. i Popović, H. (2010) Aktivne medijske publike: razvoj koncepta i suvremeni trendovi njegovih manifestacija. *Medijska istraživanja*, 1, str. 97-111. Dostupno na UDK: 316.77.01. [Preuzeto 29.7.2017.]
- Jovićević, A., Vujanović, A. (2007). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Kattenbelt, C. (2008) Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Culture, language and representation*, vol. VI, str. 19-29. Dostupno na ISSN: 1697-7750 [Preuzeto 15.11.2016.]
- Lehmann, H. T. (1999). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Lukić, D. (2011). *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 2, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*. Zagreb: Leykam international d. o. o.
- Oraić Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavličić, P. (1988). Intertekstualnost i intermedijalnost, u: Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D. i Pavličić, P. ur. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti.
- Pavlović, C. (2009) Intermedijalnost od Aleksandra Flakera do Viktora Žmegača: Glazbala Begovićeve knjige Boccadoro. *Umjetnost riječi*, 53, str. 221-244. Dostupno na UDK: 821.163.42-1.09Begović, M. [Preuzeto 26.7.2017.]
- Rajewsky, I. O. (2005) Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, No. 6, str. 43-64. Dostupno na: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf [Preuzeto 17.4.2016.]

Schröter, J. (2011) Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13. Dostupno na: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790> [Preuzeto 15.11.2016]

Senker, B. (2010). *Uvod u suvremenu teatrologiju I*. Zagreb: Leykam international d. o. o.

Stein, D. (2008) From Text-Centered Intermediality to Cultural Intermediality; or, How to Make Intermedia Studies more Cultural. U: Kelleter, F. i Stein, D., ur. *American Studies as Media Studies*. Heidelberg, str. 181-190.

Žigo, I. R. (2006) Postdramsko kazalište – analitički pristup. *Fluminensia*, 1, str. 136-141. Dostupno na: <http://fluminensia.ffri.hr/clanak?id=262> [Preuzeto 23.11.2016.]

Žigo, I. R. (2012) Kazališna predstava kao primjer interferencije političke ideologije i estetskog načela. *Sarajevske sveske*, 37-38, str. 381-391. Dostupno na: <http://www.sveske.ba/bs/broj/37-38-0> [Preuzeto 7.8.2017.]

Izvori:

<http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=15349> [Posjećeno 31.8.2017]

SADRŽAJ

Sažetak	2
Uvodne smjernice	2
Intertekstualna obilježja	7
Remedijacija	17
Kazališna arhitektura kao medij	19
Intermedijalnost i suvremenost	21
Zaključak	23
Literatura	25