

ZLATKO KAUZLARIĆ ATAČ I OPERNA SCENOGRAFIJA

Martina Petranović

UDK: 792.54.021
75Kauzlarić-Atač, Z.

U radu se obrađuju operne scenografije Zlatka Kauzlarića Atača realizirane u nacionalnim opernim kazališnim kućama, ali i u inozemstvu, napose u suradnji s redateljima Petrom Selemom i Ivicom Krajačem. Utvrđuju se odlike opernih scenografskih rješenja Zlatka Kauzlarića Atača u kontekstu njegova scenografskoga opusa kao i u okviru operne scenografije općenito.

Ključne riječi: Zlatko Kauzlarić Atač; scenografija; opera

Kompleksna i viševrsna premreženost inscenacije opernoga djela i njegove scenografske realizacije kao važna tema hrvatske teatrologije nedvosmisleno je apostrofirana još prije više od stotinu godina u knjizi *Oprema opere* (1916.) koju je svega nekoliko godina nakon zapošljavanja prvoga stalnog scenografa u hrvatskome kazalištu napisao Artur Schneider. Tvrdnjom da je operna izvedba bez scenografije nepotpuna umjetnička forma svoju je povijest opernih uprizorenja od prvih opernih izvedbi

do danas započeo i Evan Baker u djelu *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging* (2013.). Povijest opere upućuje na blisku i kontinuiranu povezanost opernih djela i scenografije od takoreći prvih javnih opernih izvedbi: već su u ranim opernim produkcijama važno mjesto imala raskošna i spektakularna, nerijetko tehnički i mehanički složena scenografska rješenja, a operne su predstave imale zadiviti publiku ne samo čudesnim glazbenim doživljajem za uši već i zapanjujućim vizualnim doživljajem za oči (Baker 2013: xvi). Od tada, navedena će se tijesna povezanost pa i međuovisnost scenografije i opere provlačiti i varirati sve do danas. Upravo će mnogi scenografi u kreativnom partnerstvu s opernim redateljima sudjelovati u reformama operne scenske slike ili oslobađanjima opere od uvriježenih i okamenjenih inscenacijskih šablona, a od druge polovice 20. stoljeća scenografija se možda više nego ikada prije i doživljava i ostvaruje kao jedno od temeljnih sredstava (re)interpretacije i obnove djela (klasične) operne literature izbijajući u prvi plan mnogih suvremenih opernih izvedbi. U povijesti hrvatskoga kazališta scenografija je u pojedinim razdobljima, a možda najizraženije u pedesetima godinama prošloga stoljeća (usp. Augustinčić u Hećimović 1997: 8), imala odlučujuću ulogu u modernizaciji scenske slike hrvatskoga glumišta, posebice kad je riječ o opernim predstavama, no i u širim kazališnim okvirima.

Od 1987. godine kada je osmislio svoju prvu opernu scenografiju do danas, Zlatko Kauzlarić Atač nanizao je tridesetak opernih scenografija realiziranih u sve četiri hrvatske operne kazališne kuće te na Splitskome ljetu. Karijeru opernoga scenografa započeo je Gounodovim *Faustom* u Hrvatskome narodnome kazalištu u Splitu, gdje je ostvario i najveći broj opernih scenografija, poglavito u suradnji s redateljem Petrom Selemom, te potom u Osijeku gdje je krajem osamdesetih bio također Selemov scenograf, a u prvom desetljeću novoga tisućljeća Krajačev. Devedesetih godina počinje Atačeva suradnja na pet opernih predstava zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u kojem je tijekom osamdesetih bio jedan od

središnjih dramskih scenografa, a u devedesetima se intenzivira i njegova suradnja s riječkim kazalištem u kojem, naposljetku, i debitira kao operni redatelj Verdijeva *Rigoletta* (1996.). Inozemni operni angažmani Zlatka Kauzlarića Atača rijetki su izleti s početka devedesetih godina u suradnji s Petrom Selemom, najprije u Ljubljani i potom u Valletti, a zanimljivu opernu scenografiju Atač će ostvariti 2006. godine u mariborskome kazalištu u režiji Karpa Godine na uprizorenju Purcellove opere *Didona i Enej*. Iz Atačevih scenografskih iskoraka u glazbenoscenski repertoar valja izdvojiti i scenografije mjuzikla *Krvava svadba* (1997.) u splitskome kazalištu i opere *Šišmiš* (1998.) u riječkome kazalištu te nekoliko popularnih hrvatskih mjuzikala (*Lady Šram*, 1991.) i rock-opera (*Crna kraljica*, 1995., *Gubecbeg*, 2004.) u produkciji zagrebačkoga kazališta Komedija. Među glazbenoscenske projekte na kojima je surađivao Zlatko Kauzlarić Atač ubrajaju se i dvije baletne predstave realizirane u razmaku od nekoliko mjeseci 1998. godine s koreografom Borisom Toninom Nikićem u splitskome Hrvatskome narodnom kazalištu (*Trnoružica*) i na Splitskome ljetu (*Othello*): otada se Atač više nije vraćao scenografijama baletnih predstava. Posljednja scenografija Zlatka Kauzlarića Atača, izuzme li se njegov mentorski rad na studentskim produkcijama Zagrebačkoga sveučilišta posljednjih nekoliko godina, bila je scenografija za predstavu *Mirakul* (2016.) Dražena Žanka, premijerno izvedena u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog povodom tristote obljetnice legende o čudu Gospe Sinjske.

Zlatko Kauzlarić Atač opernom se scenografijom počeo baviti petnaestak godina nakon svoje prve dramske scenografije, i što je važnije, nakon što se već afirmirao kao dramski scenograf iza kojega su bile neke antologijske predstave pa i antologijska scenografska rješenja, poput Shakespeareove *Mjere za mjeru* ili Krležina *Banketa u Blitvi* i *Putu u raj*. U svojim brojnim autopoeitičkim iskazima Atač uglavnom nije podvlačio ili izdvajao suštinsku razliku u shvaćanju dramske i operne scenografije, dijelom zacijelo i zbog toga što je kao ishodište svojeg scenografskog promišljanja postavio s jedne strane slikarstvo, s druge strane čovjeka

odnosno izvođača na sceni (bio to glumac ili pjevač), kao naposljetku i u slikarstvu. No ipak je naglasio: »Mene pak operna predstava zanima jer je riječ o sintezi glazbe i slike, pa su i mogućnosti u likovnom smislu ako ne izazovnije, a ono drugačije nego u drami« (Kauzlarić Atač u Špoljar 1996: 10). Čini se stoga kako se, sukladno stajalištima brojnih svjetskih scenografa, i Atač zalagao za ponešto izraženiju i/ili izražajniju likovnu komponentu prilikom inscenacije glazbenoscenskih djela, a mnoge njegove scenografije to i nedvosmisleno oprimjeruju.

Prvi Atačev operni redatelj s kojim je u razdoblju od 1987. do 2007., no poglavito krajem osamdesetih i u devedesetima, realizirao dvadesetak opernih scenografija, bio je Petar Selem. U povijesti hrvatske operne režije Petar Selem nametnuo se kao operni redatelj prepoznatljiva stila u kojem je vizualna komponenta predstave uvijek dobivala ne samo ključno mjesto u promišljanju predstave već i udio »gotovo nedjeljiv od redateljskoga mizanscenskog rukopisa« (Martinčević u Martinčević et al. 2011: 149) pa stoga i ne iznenađuje što je Selem toliko često surađivao upravo sa Zlatkom Kauzlarićem Atačem, ostvarivši s njime markantnu redateljsko-scenografsku simbiozu u kojoj su Atačeva scenografska rješenja odlučno obilježavala Selemovu režiju i određivala provedbu njezinih središnjih (pret)postavki.

Atačev otklon od tradicije aktualnih opernih prostornih rješenja obilježenih složenim scenografskim konstrukcijama ili konvencijama srednjovjekovlja i »pitoreskne gotičnosti« u inscenaciji (Selem 2002: 37) započeo je već njegovom prvom opernom scenografijom za Gounodova *Fausta* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu 1987. godine kada su provodnu nit scenskoga prostora Selem i Atač pronašli u konceptu prirode – izraženom i u samom Gounodovu djelu – koji metaforizira ideju režije o odnosu čovjeka i prirode koliko i osigurava njezino provođenje. Priroda se kao dominantan scenografski znak javlja kao ideja u pozadini predstave, ali i kao mjesto radnje i načelo koje prožima i obilježava gotovo sve scenske slike: u prvj je slici opere *Faustova* radna soba s baroknim

stolom prepunim knjiga koje mu nisu dale odgovor na pitanje kako vratiti ljubav, vjeru i mladost, stopljena s eksterijerom krajobraza u pozadini scene (brežuljci, nebo, oblaci) i buđenja prirode; Margaretino se posrnuće odvija u njezinu vrtu kojim dominiraju stablo i tlo prošarano palim žutim jesenjim lišćem; uobičajeni interijer crkve zamijenjen je eksterijerom raspela na simboličnome raskrižju putova u pozadini kojega se pruža nebo s prizorom zalaska sunca; u završnoj je sceni Margaretina spasenja i odlaska u raj apoteoza pobjede svetosti i vjere nad mefistofelovskim zlom poetično i slikovito izvedena rastvaranjem crnih tamničkih zidova i Margaretinim uspinjanjem prema obzorju »magritovski plavoga neba s bijelim oblacima« u dubini scene (Selem 2002: 333). Spomenuti upadi prirode na scenu ostvareni su kombiniranjem više usporedno prisutnih i aktivnih scenskih planova realiziranih pomoću suodnosa objekata u prostoru (stol, raspelo, kaširani elementi scene...) i oslikanoga pozadinskog horizonta, postupkom omiljenim Ataču, kojim u suigri sa scenskom rasvjetom sukreira temeljni ugođaj prizora i odražava raspoloženja likova, a u stvaranju navedenih scenskih slika Atač se često oslanja i na podizanja, spuštanja ili rastvaranja crnoga zastora.

Potkraj 1987. godine u istom kazalištu Selem i Atač zajednički su realizirali i operu *Boris Godunov* Modesta Petroviča Musorgskoga. Selem se založio za odmak od uobičajenog pretvaranja predstave u spektakularnu slikovnicu s nizom veličanstvenih i raskošnih scenografskih prizorišta obilježenih ruskom likovnom i arhitektonskom egzotikom, pronasavši radije u *Godunovu* materijal za prikaz sukoba ovostranog i onostranog, ljudskog i božanskog te drame povijesti naspram povijesne drame. Atač je stoga rješenja tzv. ruskih scena tek izdaleka zasnovao na obrisima poznatih arhitektonskih elemenata, u reduktivnom i stiliziranom obliku koji odbacuje mimetički odnos prema prostoru pa zlatnu crkvenu kupolu ili Borisovu sobu vidi kao zlatnu mrlju. Atač se za prikaz karakterističnih lukovičastih kupola ruskih crkava odlučio samo u jednom prizoru i to kao stiliziranih elemenata u pozadini što vise na konopima iz nadstroplja.

Naprotiv, osnovni scenografski element *Borisa Godunova* bile su masivne i visoke apside/polukružne kupole koje su, kao i svojedobno Babićevi polucilindri u *Na Tri kralja* ili periakti Božidara Rašice u *Evgeniju Onjeginu* (Selem 2002.), okretanjem i premještanjem te različitim kombinatorikom bazičnog elementa igrale interijere ili eksterijere, ovisno o konveksnom ili konkavnom principu. Konveksna strana, nalik na grubo obrađen kamen, tvorila je eksterijere; konkavna strana, obilježena premazom zlatne boje, tvorila je interijere, a obje su strane bile ciljano doručene. No, za razliku od Babićevih polucilindričnih struktura koje su na otvorenoj pozornici pokretali sami glumci, Atačeve su apside bile masivne strukture obrađene figuralno i simbolički, a mijenjale su se iza spuštenoga zastora.

Skidanje naslaga tradicionalnih opernih uprizorenja, svođenje scenografije na nedvosmislen scenski znak i traženje scenografskog uporišta u jednome elementu kao eksponentu redateljskog (i scenografskog) čitanja predložka, još će se više radikalizirati u narednim opernim predstavama. U suradnji Selema i Atača uslijedila je Verdijeva *Aida* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku 1988. godine, ubrzo prozvana »crnom« *Aidom*, što zbog Selemova redateljskoga tumačenja *Aide* kao predsmrtna retrospektivna pogleda nesretnih ljubavnika iz njihove zajedničke podzemne grobnice, što zbog Atačeva izbora gradbenog tkiva kojim je scenografski sažeta i artikulirana Selemova interpretacija. Ključ za scenografsku interpretaciju Selemova tumačenja *Aide* iz vizure »završnog, grobnog prizora« (Selem 2002: 57), Atač je pronašao u odabiru materijala – crnoga pleksiglasa – kojim je prekrpio i obgrlio gotovo cijeli scenski prostor kako bi stvorio dojam unutrašnjosti piramidalne grobnice.

Osječkom *Aidom* obilježavala se stota obljetnica zgrade osječkoga HNK-a i osamdeseta obljetnica osnivanja osječkoga kazališnog ansambla, no prije premijere postojalo je mnogo dvojbi oko opravdanosti najavljene izvedbe – nešto manje zbog bojazni oko mogućnosti osječkoga ansambla i solista, nešto više zbog nepovjerenja u dimenzije i prostorne uvjete razmjerno male osječke scene. Zbog navedenoga je autorski tim predstave

već u samome začetku i odustao od uobičajene masovnosti *Aide* kao i od vizualne spektakularnosti uobičajenih uprizorenja nadahnute egipatskom kulturom, no Atač je ipak scenografski maksimalno iskoristio i proširio gabarite osječke pozornice, a korištenje pleksiglasa kao osnovnoga gradbenog materijala povoljno se odrazilo i na akustiku scenskoga prostora, posebno važnu u realizaciji glazbenoscenskih djela.

Iduća suradnja Selema i Atača, ujedno i posljednja osječka, nadovezivala se na njihove dotadašnje principe osmišljavanja režije i konceptualiziranja scenskog prostora, ali i najavljivala buduće. Nakon uspjeha *Aide*, osječko kazalište odvažilo se i na postavljanje Verdijeva *Nabucca* pod vodstvom istoga autorskog tima: redatelj Petar Selem, dirigent Željko Miler, scenograf Zlatko Kauzlarić Atač i kostimografkinja Danica Dediđer. Središnja tema Verdijeva opernoga djela, čežnja porobljenoga Židovskog naroda za domovinom i borba za očuvanje vlastitog identiteta, u predstavi je interpretirana kao opreka dvaju sučeljenih svjetova i svjetonazora, Babilonaca koji su Židove porobili i nasilno odveli iz domovine, i Židova koji usprkos nedaćama u sužanjstvu ustraju u svojoj vjeri i ljubavi prema izgubljenoj domovini. Na toj je opreci izgrađena i scenografija predstave sažeta u dva temeljna scenografska elementa – strukture u prostoru – nadahnute elementima povijesne arhitekture zadanih mjesta radnje: zidu od kamena, koji asocira na jeruzalemski Zid plača i židovsku domovinu (za 1. čin – Jeruzalem), i zigurat od opeke koji asocira na karakteristične babilonske hramove (za 2., 3. i 4. čin – Bezbožnik, Proročanstvo, Razbijeni idol).

Scenografija zidova u zagasitim zemljanim bojama istodobno je stvarala i pojačavala osjećaj tjeskobe porobljenoga naroda, a razvedenost pročelja zigurata stepeništem koje se koso uzdiže prema unutrašnjosti pozornice te spuštanje crnoga zastora u isti su mah omogućavali redatelju razmještanje zborova i solista i otvaranje drugih potrebnih prostora radnje poput kraljevske odaje ili obale Eufrata natkriljene zvjezdanim nebom u stražnjim planovima koje Atač redovito dramaturški funkcionalno upošljava različitim scenografskim elementima, oslikanim horizontima i

sugestivnom scenskom rasvjetom te pritom maksimalno iskorištava dubinu pozornice. Fizička ograničenja osječke pozornice na taj su način još jednom uspješno prevladana pomoću scenografskoga oblikovanja prostora. Naglašenost likovnog elementa u razvoju predstave u cjelini, napose Zida plača, dodatno je akcentuirana uvodnim ulaskom zбора Židova pred Zid plača u neuobičajenoj scenskoj tišini prije početka glazbene uvertire.

Na konceptualno sličan način Atač je za kontrapunktiranje Selemovih sučeljenih svjetova i u ljubljanskoj izvedbi Verdijeva *Trubadura* (1991.) scenografski iskaz pronašao u izmjeni prizora prirode golih šumskih debala (svijet Cigana kao svijet svojevrstnih »Drugih«) i dvorskih prizora smještenih u podnožje dvaju masivnih kamenih stupova (svijet vojske kao svijet reda). U Rossinijevoj *Pepeljugi*, koju su Selem i Atač radili u Teatru Manoel u gradu Valletti na Malti (1992.), kontrapunktalna je različitost dvaju osnovnih prostora, Pepeljugin skromnoga doma i raskošne prinčeve palače, izvedena na ponešto drukčiji način, ali i u prepoznatljivoj Atačevoj maniri: na temelju duhovite dosjetke usko povezane s radnjom, s nevjerojatnom lakoćom i jednostavnošću ali i efektnošću provedbe, posredstvom Ataču svojstvene i drage igre tkaninom kao materijalom koji posve preuzima vlasništvo nad scenom. U scenama u kojima se radnja odvija u Pepeljuginu domu, namještaj je bio prekriven šarenim prekrivačem od raznovrsnih tkanina/zakrpa koji Pepeljuga kontinuirano šije, a u scenama u kojima se radnja premješta u prinčevu palaču šareni prekrivač zakvačen za nekoliko uzvlaka podizao se u vis, otkrivajući ne samo svoju donju stranu od zlatnoga brokata koja poput raskošnih dvorskih draperija natkriljuje scenu, već i zlatni stilski namještaj prinčevih odaja, odnosno bačve u vinskome podrumu palače.

Tematika nacionalnoga identiteta i slobode koju ugrožava strana sila, u Selemovim operama nerijetko davana kroz simplificirane pa i stereotipne opreke Zapada i Istoka, kršćanskog i nekršćanskoga svijeta, u ratnim je godinama prve polovice devedesetih godina 20. stoljeća izrazito snažno zaokupljala Petra Selema pa će se na njegovom repertoaru nerijetko

nalaziti operna djela u kojima se navedena tematika razlaže, problematizira i dovodi u neposrednu vezu sa suvremenom hrvatskom zbiljom, često upravo posredstvom vizualnih, likovnih elemenata predstave kao što su scenografija i kostimografija, kako u inozemnim opernim naslovima, tako i u biranim djelima iz nacionalnoga repertoara.

Godinu 1991. obilježile su dvije izvedbe Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski* u suradnji Selema i Atača, najprije u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci, a potom i u novootkrivenom ambijentalnom prostoru splitske tvrđave Gripe. Dualitet između tzv. hrvatskih i turskih scena, tradicionalno upisan u scenska uprizorenja *Zrinjskoga*, i ovaj put je bio naglašeno prisutan pa i izoštren s obzirom na aktualna povijesna događanja, poglavito kao svijeta ljubavi, uzajamnog poštovanja i slobodnoga izbora naspram svijeta stroge hijerarhije, slijepe pokornosti i ratne mašinerije, no ujedno je bio i snažno redateljski konceptualiziran kroz vizuru Sigeta kao otoka okruženog neprijateljskim morem, odnosno oaze čovječnosti i slobode. U tom je smislu dominantna prostorna figura predstave bila figura otoka (Selem 2002.), materijalizirana kružnom scenom kosinom na zaokretnoj pozornici kakvoj će se Atač više puta uticati. Govoreći o načinu rada na predstavi, Atač je napomenuo da se, kao i više puta prije toga, nadahnuo konkretnim geografskim (ili arhitektonskim) obilježjima zadanoga mjesta radnje, uzimajući prostor Panonije (koji je ujedno i njegov zavičaj) kao polazište iz kojega je izvukao dva središnja scenografska elementa. Prvi je zemlja, odnosno komad zemlje koji neprijatelj polako osvaja, oblikovan kao kružna kosina razvedena stubištima i dopunjena elementima namještaja te okružena i zatvorena dvjema kulama koje također ostavljaju dojam kao da su načinjene od zemlje. Drugi je nebo, oslikani prospekt/horizont u stražnjem planu, koji se mijenja iz slike u sliku i u skladu s glazbom i scenom radnjom podcrtava osnovna raspoloženja likova, prizora i predstave u cjelini. Oslikano nebo na horizontu koje se uporabom scenske rasvjete ili projekcija modificira od prizora do prizora i na kojem se u suglasju s radnjom uvijek nešto događa

upućujući na ugođaje i preokrete u scenskim zbivanjima, bilo da se radi o krvavom golgotskom nebu ili o nebu rajskoga uznesenja, zalasku sunca ili rađanju zore, idiličnom plavetnilu ili gromovima rasparanom obzorju, jedan je od stalnih Atačevih scenografskih postupaka kojim aktivira stražnji dio pozornice. Jednako učestalo Atač pribjegava i promjenama na elementima scenografije koje signaliziraju protok vremena i scenografiji daju temporalnu dimenziju. U *Zrinjskom* su to kule koje se tijekom predstave raspadaju, a urušavanje opsjednutog grada naglašeno je i rasparenim drvenim gredama obješenima iz pozoričkog nadstroplja. Iz panonskoga su pejzaža, odnosno prirode kao Atačeva izvora inspiracije, preuzeti i elementi prolisala hrasta i žarkozelene trave za ljubavnu scenu Jelenina rastanka od zaručnika Juranića koja tom stilizacijom dobiva romantičnu i pomalo starinsku patinu te stilski namjerice odudara od ostalih opernih prizora. Turske su pak scene ostvarene spuštanjem velikoga crnog paravana na kojem su izrezani obrisi prepoznatljivo turskih čadora (postupak je to kojim će se Atač koristiti još u nekim predstavama, primjerice, *Krvavoј svadbi*) i unošenjem karakterističnih elemenata poput ćilima (također postupak kojim će Atač više puta tipski karakterizirati zamišljenu stranu ili »Drugu« kulturu, primjerice, u operi *Mila Gojsalića*).

U deset godina kasnijoj izvedbi *Nikole Šubića Zrinjskoga* u Osijeku 2004. godine, u suradnji s redateljem Ivicom Krajačem, Atač je scenografiju sveo na kombinaciju triju vrlo jednostavnih ukošenih praktikabla i visokih drvenih bedema, zamijenivši oslikani horizont u pozadini scene projekcijama nemirnih oblaka, krajolika, sunčeva svjetla i naposljetku vatre koja zahvaća opkoljeni grad (autor projekcija bio je Deni Šesnić), a turske je scene označio prekrivanjem praktikabla uobičajenim ćilimima i zastorima. Različitim kombinacijama i razmještajima praktikabala i drvenih bedema te položajima zaokretne pozornice dobivao je i različita prostorna rješenja, a postupno urušavanje Sigeta na sličan je način kao i u Rijeci sugerirao ovješnim gredama.

Princip zida kao važne scenografske strukture u prostoru najavljen ambijentalnim splitskim *Zrinjskim* ponovljen je u još jednoj nacionalnoj operi koju će Selem pročitati kroz gotovo crno-bijelo sučeljavanje dvaju sukobljenih i vrijednosno naglašeno markiranih svjetova, ali s ponešto izmijenjenim konotacijama: ovoga puta zid nije kao u *Zrinjskome* bio zamišljen kao štit ili linija obrane već prepreka koju treba srušiti na putu do ostvarenja nacionalne slobode. U operi *Porin* Vatroslava Lisinskog izvedenoj u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu 1993. godine, koja je posredstvom priče o oslobođenju Hrvata od franačkoga jarma s izraženim nacionalnim nabojem progovarala i o suvremenim ratnim sukobima u Hrvatskoj i o stoljetnom mitu o samostalnoj hrvatskoj državi, Atač se iznova poslužio opozicijom koja je istodobno djelovala i na doslovnoj i na metaforičnoj razini. Svijet demoniziranih osvajača i suvremenome neprijatelju prisposobljenih Franaka artikulirao je masivnim, sivim, hladnim i opresivnim zidom franačkoga dvora i tamnice realiziranim pomoću golemih kulisa što su zatvarale cijelu pozornicu (slično kao u *Nabuccu* i *Mojsiju*), a hrvatskoj je strani obilježenoj znakom križa i borbe za nacionalnu slobodu namijenio prostor razlistale prirode realiziran pomoću kaširanih elemenata u prostoru i kulisa ovješanih iz nadstropnja. Smjene različitih prizora u jednom i drugom prostoru upotpunio je nakošenom kružnom strukturom na zaokretnoj pozornici čijim su se pomacima dobivali različiti prostori igre i za intimne scene solista i za masovne zbarske scene. U završnici je predstave spomenuti prijeteći zid razoren kako bi kroz njega na scenu doslovno provalio zbor Hrvata i kako bi kroz njega iz dubine scene metaforično provirila svjetlost slobode, a u samoj zaključnoj sceni predstave zid je do temelja uništen (tehnički je to izvedeno podizanjem kulise) kako bi se iza njega rastvorio svijet slobodne prirode i simboličnog svjetla. Tijekom trajanja cijele predstave dubinu pozornice u prepoznatljivom je Atačevu stilu dopunjavao oslikani horizont, katkada kao znak sukoba, katkada kao znak doslovne i metaforične zore, a u konačnici i kao nedvosmislena poruka o konačnoj pobjedi Hrvata. Višekratne scenografske

promjene, koje su, sudeći prema kritikama, ometale nesmetani tijek scenske radnje, odvijale su se iza simbolično oslikanoga zastora (ujedno i nulte uzvlake) na kojem je Atač, slikarski poentirajući predstavu, povezo prizore spaljene zemlje, bijelim oblacima prekrivenoga neba i dječjih lica s rukama sklopljenima u molitvu.

Godine 1994. splitsko kazalište i Petar Selem odlučili su se za hrvatsku praizvedbu Verdijeve opere *Lombardijci* u kojoj su umjetnički obrađeni događaji iz prvoga križarskog pohoda Lombardijaca na Jeruzalem. Verdijeve se opera često naziva i zborskom operom jer u njoj zborovi nose velik dio glazbenoga tkiva, a sastoji se od jedanaest prostorno i vremenski udaljenih te kauzalno labavo povezanih slika koje se odvijaju na više mjesta u Milanu i Palestini postupno primičući radnju Jeruzalemu. Utemeljenost opere u zbrojnoj izvedbi i strukturalna raspodjela opere na gotovo samostalne operne postaje ili tabloae, glasovni i glumački potencijal splitskoga opernog ansambla i dimenzije splitske pozornice, zajednički su uvjetovali scenografski pristup opernoj realizaciji nizanja jednostavnih, ali efektivnih živih slika kao simboličkih postaja na putu prema gradu Jeruzalemu, odnosno u prenesenom značenju samim nebesima. Na prijedlog Zlatka Kauzlarića Atača, scenografski su elementi u predstavi minimizirani i pročišćeni te svodeni na bitne oznake pojedinih prostora, obješene na uzvlakama ili trodimenzionalne na sceni, kao što su: rozeta obješena u prostoru i stepenište za uvodni prizor katedrale u Milanu; stepenište ispred raspela za prizor molitve scenski vizualiziranoga zbora opatica; golemi metalni štit s heraldičkim obilježjima i mačem obješen na uzvlaci za scenu u dvorcu i poslije logoru Lombardijaca; prospekt u obliku ćilima s otvorom za oslikano dvostrano stepenište s parapetom i poslije baldahinom kao oznaka za muslimanske scene i scenu harema itd. Osim navedenih elemenata, posebno izražajan dio scenografije u maniri živih slika također su oblikovale kostimirane zborske mase, naglašeno i aktivno raspoređene oko spomenutih bazičnih scenskih elemenata, tim više što je Selem i u ovoj predstavi ponovio svoje načelo scenskoga materijaliziranja i vizualiziranja glasova iz

pozadine scene. Povremeno su scenografiju upotpunjavali i elementi kao što su horizont oslikanoga neba i jednostavni tanki zastor od žutice što se uz pomoć uzvlaka preoblikuje i u krovište šatora, a veličanstvena finalna scena prilaska križara nebeskome gradu ostvarena je višeplošnim kadriranjem karakterističnim za Atača: podizanjem crnoga horizonta u dubini scene iz dima je izvirala maketa Jeruzalema obavijena zlatnom folijom. Pritom je važno scenografovno oruđe bila dramaturški razrađena i vođena scenska rasvjeta koja ponešto duguje i slikarskome nadahnuću, primjerice *chiaroscuro* efektima, kao i sporadično korištenje projekcija.

Kako je već i natuknuto, u više se Atačevih scenografija pojedini arhitektonski elementi, poput apsida, kula, zigurata, pilona, čadora i sl. – izdvojeni ne samo iz njihova izvornog povijesnog i geografskog konteksta već i iz njihove izvorne arhitektonske cjeline – osamostaljuju u simbolično i funkcionalno scensko znakovlje. Posebno mjesto među njima zauzimaju ritmička igra i simbolika scenskih stepeništa i stupovlja. U Atačevim se opernim scenografijama arhitektonski element stepeništa pojavljuje u nizu dramaturški multifunkcionalnih varijacija i inačica prikladnih za pozicioniranje zborova i solista, dinamiziranje kretanja i pokušaj logične organizacije ulazaka i izlazaka na scenu (*Nikola Šubić Zrinjski, Porin, Lombardijci...*), a u nekoliko se scenografija stepeništa javljaju i kao arhitektonski element naglašeno simboličnih konotacija u službi nedvosmisljenoga scenskog znaka (Selem 2002: 402). Slično je i s uvođenjem stupa kao samostalnoga elementa i simbola u (scenskom) prostoru.

Uprizorenje *Prazora* Rubena Radice, »misterija za glazbenu pozornicu« inspiriranog istonaslovnom Kaštelanovom dramskom poemom objavljenom u *Forumu* 1972. godine, već je unaprijed najavljivano kao kazališni događaj posebnoga značenja, a praizvedba održana 1991. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu ne samo što nije iznevjerila scenska očekivanja nego ih je i nadmašila. Radičin je *Prazor* organiziran kao predigra s dva središnja prizora razdijeljena u deset asocijativno nanizanih poetskih slika koje pitanja ljudskoga postojanja i čovjekove

patnje od postanka do današnjice tematiziraju pozivajući se na arhetipske slike i motive života i smrti, ljubavi i mučeništva, te žrtvovanja za ideale i »pokušaj traženja smisla kroz žrtvu« (Radica u Wagner 1991: 3), pri čemu se zaobilaze jasne prostorne i vremenske odrednice ili kauzalne poveznice. Autorski tim predstave koji su činili redatelj Petar Selem, dirigenti Pavle Dešpalj i Mladen Tarbuk te scenograf Zlatko Kauzlarić Atač i kostimografkinja Danica Dedijer stoga se usredotočio na pronalaženje i ukotvljavanje strukture predstave u likovnome izrazu i vizualnim sastavnicama predstave, a brojne značenjske i mizanscenske komponente predstave proizašle su upravo iz Atačeva scenografskoga čitanja Radičine glazbene partiture i Kaštelanova teksta.

Atačeva se scenografija sastojala od razvedenih stepeništa na kružno oblikovanoj kosini smještenoj na zaokretnoj pozornici čijom se rotacijom dobivao niz različitih prizorišta i scenskoprostornih odnosa. Ipak, Atač se za stepenište kao polazišni scenografski element nije odlučio tek zato što je riječ o scenski spretnom ili utilitarnom rješenju već u prvome redu zato što je u stepeništu prepoznao važan i neprolazan arhitektonski element koji se uvijek iznova vraća i repetira u različitim kulturama i povijesnim epohama. Tako interpretirano stepenište upotpunio je pomoću tri različito obrađena stupa, egipatskim, jonskim i korintskim, koji su također zamišljeni kao simboli različitih razdoblja ljudskoga postojanja i različitih oblika ljudskih civilizacijskih dosega. Štoviše, navedene je stupove dodatno označio i sadržajno obogatio tako što ih je razlomio i ispunio metalnim umecima, signalizirajući istodobno i opstojnost i prolaznost čovječanstva, civilizacije i svijeta. Pritom nije nevažno što je u prevrednovanju i redefiniranju arhitektonskih elemenata iz kojih je crpio nadahnuće Atač nerijetko upotrebljavao druge materijale, mijenjajući kamen metalom, kao i u, primjerice, *Mojsiju*, a gdjekada i pleksiglasom.

U riječkom je uprizorenju Puccinijeve *Turandot* 1994. godine odsudnu ulogu u vizualnoj eksplikaciji i realizaciji ključnoga redateljskog misaonog pomaka ove predstave dobilo centralno pozicionirano prostrano drveno

stepenište kao središnji arhitektonski element: suprotno skladateljevim napucima, Turandot je u ovoj redateljskoj koncepciji iz svojih usamljenih carskih visina morala sići na zemlju kako bi prišla Kalafu i ostvarila dugogodišnji san o ljubavi. Prema zamisli Petra Selema, u riječkoj se *Turandot* ljubav nije mogla dogoditi u svijetu ideja već samo na zemlji (Selem 2002.). Priželjkivana spektakularnost pa i stanovita egzotika operne scenske slike koja je i otkrila i uposlila punu dubinu i visinu riječke pozornice ostvarena je uvođenjem detalja kineske kulture i prirode, posebice dvaju krovova uzdignutih rubova tipičnih za arhitekturu kineskih pagoda te gologa stabla koje natkriljuje gotovo cijelu pozornicu, kao i uobičajenim Atačevim pribjegavanjem oslikanome horizontu, ovaj put ukošenome poput baldahina s mjesecom, što u suglasju s koloristički razigranom scenskom rasvjetom podvlači ugođaje opernih prizora. Ustupak Atačevome slikarskome prosedeu zacijelo je bilo i spuštanje paravana oslikanoga vinovom lozom za san o idili nekadašnjega mirnog života koji u poznatoj opernoj sceni prizivaju trojica ministara Ping, Pang i Pong. U Selemovoj splitskoj režiji Puccinijeve opere nekoliko godina poslije (1997.), Atač je ponovio svoje riječko scenografsko rješenje.

Prilikom izvedbe opere Henryja Purcella *Didona i Enej* u Mariboru (2005.) u režiji Karpa Godine, scenom je dominirao element vode odnosno more, ostvareno pomoću scenske magle i obojenoga svjetla iz kojega su izranjali i u koje su uranjali razni scenografski elementi, oslikavanjem gotovo cijeloga pozoričkog poda motivom mora koje kao da se prelijevalo s pozornice prema gledalištu te uvođenjem tvarne vode između stijenki od pleksiglasa na različitim elementima scenografije (stup, piramida). Predstava je zahvaljujući Atačevoj scenografiji dobila dimenziju likovnoga spektakla doradenog do posljednjeg detalja, doimajući se poput priče ispričane vizualnim elementima, a važno je reći da se u oblikovanju scene Atač pozvao na objedinjavanje, sažimanje i sintezu vlastitih više puta provjerenih scenografskih elemenata, postupaka ili principa kao što su to: kocka koja puca i rastvara se te transformira pomoću dodanih elemenata (u

ovom slučaju u brod), piramidalna konstrukcija unutar kocke koja otvara zadane unutarnje prostore zbivanja, simboličan napuknuti kameni antički stup nadograđen modernom ispunom, oslikana scena (u ovom slučaju pod), uvođenje tvarnoga elementa zbilje (voda) i nebo na horizontu koji zatvara pozadinu scene.

Povodom proslave 200. obljetnice Rossinijeva rođenja u sklopu Splitskoga ljeta, na splitskom je Peristilu praižvedena opera *Mojsije*, a predstava je ponovno izvedena u riječkome Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca 1992. godine i u suradnji sa splitskim kazalištem. U Splitu je prostor izvedbe u prvome redu definiralo pročelje, stupovlje i plato znamenitoga splitskog Peristila što ga je redatelj Petar Selem zbog njegove antičke komponente smatrao idealnim ambijentom za operu kao što je *Mojsije*. Prostor riječke izvedbe bio je, dakako, bitno drukčiji, ali je u temeljnoj strukturi scenografije izdaleka prizivao u sjećanje prostornu raspodjelu peristilske predstave: zatvoreno pročelje u pozadini scene i bočno stupovlje. U riječkoj su izvedbi prostor definirali veliki, metalnosivi blokovi signalizirajući zidine grada Memfisa, egipatske prijestolnice u kojoj Egipćani drže porobljene Židove. Struktura u pozadini pozornice oblikom je podsjećala na egipatski pylon, no odabirom materijala – metala – taj je arhitektonski element istodobno ahistoriziran i osuvremenjen, kao što je to Atač već činio i ranije (crni pleksiglas i osječka *Aida*). Osjećaj zatočenosti Atač je scenografski pojačao i uokvirivanjem bočnih strana riječke pozornice stiliziranim masivnim sivim kolonadama. Masivna siva ploha koja je zatvarala cijelu pozornicu povremeno se ipak rastvarala prema dnu pozornice razotkrivajući različite prostore neophodne za razvijanje radnje, a posebice je dominirala simbolična i funkcionalna svjetleća piramida. Važno je, također, naglasiti da je Atačeva scenografija u *Mojsiju* mišljena i kao podloga za aktivnu suigru scenskoga prostora i scenskoga svjetla, kako u kreiranju dramaturški važnih događaja i božanskih intervencija (duga kao znak židovskoga Boga, tama nakon što Mojsije izazove nestajanje sunca, svjetlo nakon što Mojsije ponovno prizove sunce...), tako

i u oblikovanju jednog od redateljski i scenografski najzahtjevnijih prizora *Mojsija*, prizora rastvaranja Crvenoga mora i dolaska Židova u Obećanu zemlju koji je Atač podjednako efektno i poetično riješio i na splitskom Peristilu i u riječkoj kazališnoj zgradi.

U nekoliko se opernih scenografija Atač poigrao citatima ili bolje rečeno osobnim i osebujnim parafrazama povijesnih likovnih stilova. Jedan od ranih i karakterističnih primjera je scenografija opere Francesca Cilea *Adriana Lecouvreur*, ujedno i njegova prva suradnja s redateljem Ivicom Krajačem, ali i s Operom zagrebačkoga HNK-a (1990.). Opera skladana početkom 20. stoljeća u svom se sadržaju poziva na osamnaestostoljetni događaj iz visokoga francuskoga društva koji je rezultirao smrću prvakinje Comedie Française Adriane Lecouvreur, što je Ataču otvorilo mogućnost zaigranog persifliranja dvaju likovnih stilova, rokoka kao stila vremena radnje koji se parafrazira u oblikovanju paravana, kulisa, okvira, slika, prozora, draperija te pokućstva, i secesije kao stila vremena kada je djelo napisano koji se parafrazira na uvodnome zastoru naslikanom u maniri secesije i plakata za predstavu, aludirajući pomalo i na Muchu i na Klimta, i u duhu likovnoga najavljanja zbivanja na sceni (oslikani zastor prikazuje nagu djevojku u zagrljaju Smrti, i sl.). Atačeva likovna zaigranost, ali i obilato korištenje zastora, okvira, portala i, napokon, pozornice na pozornici i gledališta na pozornici, tim je razumljivija uzme li se u obzir da je riječ o operi koja se među ostalim bavi i kazalištem te uključuje i scene teatra u teatru. Izmjenu četiriju raznovrsnih mjesta radnje – glumačkoga salona Comedie Française, ladanjske vile, kneževa dvorca i doma Adriane Lecouvreur – koje iziskuje odvijanje operne radnje *Adriane Lecouvreur* Atač kreira uporabom oslikanih ili drapiranih paravana, scenskoga namještaja, pozornice na pozornici i biranih arhitektonskih elemenata (prozor, slika...) te virtuoznom sukcesivnom ili simultanom kombinatorikom različitih scenskih planova, od isturenih dijelova proscenija do najudaljenije dubine pozornice u kojoj su smještene, primjerice, zrcalno postavljene kazališne

lože ili slutnja ladanjskoga krajolika nagoviještena pogledom kroz scenski prozor.

Kada se 1997. godine Zlatko Sviben prihvatio režije Krstičevićeve glazbenoscenske inačice Lorkine *Krvave svadbe*, Atač je nadahnuće potražio i u elementima Lorkine drame i poezije i u citatima elemenata slikarskoga nadrealizama, od Dalija do Magritta, kakvima se prethodno već služio u nekoliko dramskih predstava. Radeći scenografiju Puccinijeve *Manon Lescault* 2007. godine u Splitu, Atač je posljednji put surađivao s Petrom Selemom koji je u ovoj izvedbi vrijeme zbivanja prebacio iz 18. stoljeća u dvadesete godine 20. stoljeća. Atačeva četiri posve različita scenografska rješenja istodobno su bila i okvir priče i likovna priča o četiri postaje na putu propasti Manon Lescault i njezina ljubavnika, od susreta u svratištu u prirodi preko raskoši malograđanskog salona do naznake zatvora i prekooceanskoga broda koji ljubavnike odvodi u izgnanstvo surove pustopoljine gdje će Manon skončati život. Najzanimljiviji je pritom Atačev salon u stilu art décoa nad kojim u pozadini scene dominira golema stilizirana lepeza oslikana Atačevim ženskim aktovima i, slično kao i svojedobno u *Adriani Lecouvreur*, personaliziranim likom Smrti kao nedvosmislenim likovnim znakom konačnoga opernoga raspleta.

Za izvedbu Belamarićeve suvremene opere *Priče iz Bečke šume* 1997. godine, koju je u zagrebačkome HNK-u režirao sam Belamarić, Atačeva je scenografija bila snažna potpora skladatelju. S jedne je strane scenografija djelovala poput gotovo mimetički usmjerene realizacije višebrojnih zadanih mjesta radnje što su se virtuosno smjenjivala tijekom izmjene deset opernih slika, suvereno oblikujući eksterijere izletišta u Bečkoj šumi i na obali Dunava te bečkih ulica i izloga kao i interijere bečkih građanskih kuća, crkve i varijetea; s druge je strane, u kombinaciji s ugođajno vođenim oblikovanjem svjetla gradiranim od tonova rađanja dana do sutonskih akcenata, scenografija istodobno funkcionirala i poput nadasve sugestivne likovne sastavnice scenske izgradnje atmosfere međuratnoga svijeta dekadentne malograđanštine na rubu moralne propasti oči u oči s

prijetnjama rastućega nacizma i postupnoga primicanja Drugoga svjetskog rata. U tehničkom se smislu izmjenjena scena oslanjala na promjene scenskih planova odvijanjem scena na prosceniju ispred kulise pročelja kuća i izloga trgovina i otkrivanjem scene u dubini pozornica nakon podizanja kulise, kao i ciljanim osvjetljavanjem ili zatamnivanjem pojedinih dijelova scene.

Lepršave i ležerne glazbenoscenske komade, kakva je Straussova opereta *Šišmiš*, Atač je obično radio s redateljem Ivicom Krajačem. Riječka premijera *Šišmiša* 1998. godine poklopila se s otvorenjem riječkog karnevala, a scenograf Zlatko Kauzlarić Atač je Straussovoj i Krajačevoj operetnoj igri ponudio scenografski pandan igre formom. Tri prostora odvijanja *Šišmiša* – Eisensteinova kuća, palača Orlofsky i gradski zatvor – oblikovana su kao polukružna forma na zaokretnoj pozornici koja, po načelu sličnom onom što ga je Atač već jednom proveo u *Borisu Godunovu*, postaje kuća odnosno palača kad je postavljena u konkavni oblik, a zatvor kad je postavljena u konveksni oblik.

Duhovita i vedra igra kao temeljni princip koji pokreće scenska zbivanja, a svoj komprimirani odraz i iskaz, ali i pogonsko gorivo, pronalazi upravo u scenografskom rješenju, nakon *Šišmiša* odlikovat će više uzastopnih redateljsko-scenografskih suradnji Ivica Krajača i Zlatka Kauzlarića Atača i to na nekoliko komičnih opernih naslova kao što su Donizettijev *Ljubavni napitak* (2004.), *Martha* Friedricha von Flotowa (2006.) i Mozartova *Così fan tutte* (2006.) realiziranih u osječkom kazalištu u prvom desetljeću novoga tisućljeća. Krajačeva režija *Ljubavnoga napitka* temeljila se na stilu komedije dell'arte i tumačenju Donizettijeve opere kao »glazbene slikovnice« u kojoj su likovi nalik na igračke ili porculanske figurice (Krajač 2004.), pa se takvo poimanje reflektiralo i na scenu: na spomenutu redateljsku koncepciju Atač je scenografski odgovorio zamišljanjem scene za seosku svečanost u čast boga vina kao stepenastog vinorodnog brežuljka na čijem je vrhu skulptura grozdova i samoga Bakha (1. čin), a scene za seosku svečanost zaruka kao svadbenu tortu na čijem su vrhu skulpture mladenaca (2. čin). Za izvedbu opere *Martha* (*Sajam u Richmondu*)

pozornica osječkoga kazališta pretvorena je pak u starinski gramofon na kojem se odvija scenska radnja natkriljena golemom gramofonskom trubom, a promjene scena signaliziraju se okretima pozornice/ploče i manjim promjenama u scenskom mobilijaru. U osječkoj izvedbi Mozartove komične opere *Così fan tutte* ideju da se radnja odvija u Hotelu Amadeus početkom 20. stoljeća Atač je iskoristio kako bi scenu preobrazio u slatunjavu i kičasto ljetovalište u kojem su bezazlene ljubavne avanture ne samo moguće nego i poželjne: hotelskim predvorjem i terasom stoluju livrirani sluga u kostimima s Mozart-kugli, plažom dominiraju šareni suncobrani i plastična palma, a nebo resi zalazak sunca ili mjesec nalik na Mozart-kuglu s koje sam skladatelj pomno bdije nad scenskom radnjom. Štoviše, cijela se operna igra odvijala na okrugloj zaokretnoj pozornici koja je mjestimice bila nakošena baš kao što su bili nakošeni i međuljudski odnosi scenskih junaka, a izvan nje se nalazio tek Igor Valeri u ulozi Mozarta udubljenog u skladanje opere što se usporedno odigravala pred gledateljevim očima.

Rezimirajući Atačeve scenografije opernih predstava, kao ključni principi (opernog) scenografa Atača nameću se: gotovo gavelijanski zahtjev da »dekor mora igrati« uključujući sve planove scenske igre, simbioza njegovih scenografskih rješenja s redateljskom interpretacijom djela i sklonost otklonu od tradicije aktualnih opernih scenskoprostornih rješenja a time i scenografske reinterpretacije opernoga djela. Pritom raznolikost njegovih scenografskih postupaka obuhvaća simbolično i funkcionalno izdvajanje pojedinih arhitektonskih elemenata (posebice stepeništa i razlomljenoga stupovlja), scenografsko parafraziranje povijesnih likovnih stilova, scenskoprostorno kontrapunktiranje redateljski supostavljenih dramskih svjetova, virtuozno izmjenjivanje scenskih slika i aktiviranje višestrukih scenskih planova, uvođenje opernih zborova kao oblikotvornoga dijela scenografije, uspostavljanje suodnosa između scenografskih struktura u prostoru i igre na horizontu u pozadini scene te pronalaženje čitljivog scenskoprostornog korelata opernoj igri. U Atačevim se opernim scenografijama središnjim obilježjem njegova (opernog) scenografskog

angažmana uopće može smatrati dramaturško rješavanje scenskoga prostora: scenografsko prostorno iskazivanje, uobličavanje a katkada zacijelo i determiniranje redateljske ideje opernoga djela u cjelini, bilo u predstavama u kojima je jedinstveni scenografski dispozitiv likovno i prostorno otjelovljenje koncepcije predstave, bilo u predstavama u kojima je smjena različitih scenografskih prostora likovna transpozicija dramaturškoga ustroja ili razvoja opernoga djela. Izvođenje scenografije iz ideje režije ili, možda točnije rečeno, režije iz ideje scenskoprostornoga rješenja, Atača je u konačnici odvelo i do operne režije, ali to je već tema za neko daljnje relacioniranje fenomena autorstva i u opernoj režiji i u Atačevu opusu.

LITERATURA

- Aronson, Arnold, ur. 2017. *The Routledge Companion to Scenography*, Routledge. London.
- Baker, Evan. 2013. *From the Score to the Stage*. The University of Chicago Press. Chicago, London.
- Collins, Jane; Aronson, Arnold. 2018. »Editors' Introduction«. *Theatre and Performance Design*. 4/3. 171-172.
- Davis, Tony. 2001. *Stage design*. RotoVision. Mies.
- Di Benedetto, Stephen. 2012. *An Introduction to Theatre Design*. Routledge. London, New York.
- Gavella, Branko. 1962. »Gavellina poruka: Dekor mora igrati«. *Telegram*. 22. lipnja. 3/113. 4.
- Hećimović, Branko. 1997. »Aleksandar Augustinčić. Građa za portret«. *Scenografije Aleksandra Augustinčića*. Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU i Hrvatsko narodno kazalište. Zagreb.
- Kara, Ewa. 2017. »Postmodern Design for Opera«. *The Routledge Companion to Scenography*. Ur. Arnold Aronson. Routledge. London. 563-583.

- Krajač, Ivica. 2004. »Riječ, dvije o...«. *Ljubavni napitak* (programska knjižica). Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Martinčević, Jagoda. 1988. »Pomak spektakla u dramu«. *Vjesnik*. 24. veljače. 7.
- Martinčević, Jagoda; B. Hrovat, Boris; Lužina, Jelena; Maroević, Tonko. 2011. *Petar Selem*. Školska knjiga. Zagreb.
- Quien, Guido. 2013. *Razgovori o scenografiji*. Pučko otvoreno učilište Velika Gorica. Velika Gorica.
- Schneider, Artur. 1916. *Oprema opere*. Zagreb.
- Selem, Petar. 2002. *Doba režije*. Školska knjiga. Zagreb.
- Wagner, Aleksandra. 1991. »Žrtva je najveća tema (razgovor s R. Radicom)«. *Panorama*. 5. travnja. 3.
- Williams, Simon. 2012. »Opera and Modes of Theatrical Production«. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Ur. Nicholas Till. Cambridge University Press. Cambridge.

ZLATKO KAUZLARIĆ ATAČ AND OPERA SCENOGRAPHY

A b s t r a c t

The paper focuses on the opera scenography of set designer and painter Zlatko Kauzlarić Atač in the Croatian National Theatres in Split, Rijeka, Osijek and Zagreb as well as abroad, especially in collaboration with stage directors Petar Selem and Ivica Krajač. The paper determines the specific qualities of Atač's opera scenography within the context of his opera designs and of opera scenography in general.

Key words: Zlatko Kauzlarić Atač; scenography; opera