hvatljivost“ ne osjeća i ne razumije kao nerazumljivost, hermetičnost i neprobojnost, već upravo suprotno, kao otvorenost, kao poziv na razgovaranje o tome kako bismo i o čemu bismo **još** – vezano uz pojedine njihove predstave - mogli misliti, osjećati, razgovarati. Tom pozivu udovoljila je tako što se u periodu od otprilike četiri godine sastajala sa sedmero „najustrajnijih“ članova kolektiva, pri čemu misli na one „čiji je (umjetnički) život bitno, možda i primarno, određen dugotrajnim sudjelovanjem i radom u BADco.-u“. Materijal koji je u ovom dugotrajnom procesu pribavila organizirala je u 12 intervjua - s Pravdanom Devlahovićem, Anom Kreitmeyer, Zrinkom Užbinec i s dva (umjetnička i životna) para, Ivanom Ivković i Tomislavom Medakom te Nikolinom Pristaš i Goranom Sergejem Pristašem. To što je razgovore vodila pojedinačno (tj. odvojeno od drugih članova) nije stvar slučaja ili pragme, nego čvrste konceptualne odluke – da dobije što više heterogenih odgovora na brojna pitanja koja bismo mogli, njenim riječima, svesti pod jedno: „što svatko od njih misli da radi kad radi, izvodi, živi predstave BADco.-a“. Time, *de facto*, kao da je ušla kirurškim skalpelom u korpus kolektiva i izvukla na površinu ono što je u normalnim okolnostima unutra. Čega vanjske manifestacije naravno uvijek vidimo, ali one prikazuju drukčiju sliku. Mejerholjd bi rekao, *pokazala je konce* tog živog stroja, sve one organe, živce, vezivna tkiva, vene i arterije, tetive, limfu, hormone i enzime, bez čijeg tihog kolanja, kontinuiranog radnog procesa, i kompleksnih odnosa koji ih povezuju, izvana ne bismo vidjeli ništa.

Ući nekome u utrobu ultimativno je intiman čin i on u sebi ima upisanu bliskost. Doslovno. Ali ući nekome u utrobu istovremeno je i moguće nasilan čin. Bauer je majstorski izvela da tome ne bude tako. Kroz duge, pažljivo, ali organski *dramatizirane* razgovore, svoju je invazivnost graduirala s točnim osjećajem za mjeru, trenutak, situaciju, a da pritom ni u jednom času nije išla niz dlaku svojim prijateljima-sugovornicima puštajući ih da govore samo ono što im je lako ili drago govoriti. Prekidala ih je u svakoj, pa ponekad i naoko nebitno nejasnoj točki, deautomatizirala njima samorazumljive premise i zaključke, obrtala perspektive, inzistirala na svakom pitanju dok na njega ne dobije zadovoljavajući odgovor, ukratko iscrpljivala ih – upravo kako BADco. iscrpljuje odabrane teme i načete probleme, kad radi na novoj predstavi. Povremeno je - mjestimice je to posve jasno - namjerno zauzimala *naivnu* poziciju, gledajući predstave očima nekoga tko *kao da* ih gleda prvi put i slušajući sugovornike ušima nekoga tko *kao da* ih sluša prvi put. Zauzvrat, dobila je ekskluzivni materijal. Ne mislim pritom naravno na neku žuto-tiskovnu poslasticu, nego na zanimljiv, razveden, napet polilog u kojem se rastvara dijalektika slaganja i neslaganja, na kojoj je BADco. temeljio svoje umjetničko proizvođenje. Ona je dodatno naglašena odlukom da se prva dva intervjua odvijaju na temelju gotovo identičnih pitanja te da se prelome tako da ih je moguće čitati paralelno. Nama koji nismo (bili) u utrobi BADco.-a, a koji opus dobro ili donekle poznajemo, otvorila je pogled na silnice, univerzume i imaginarije koje smo eventualno mogli od predstave do predstave naslutiti, ali svakako ih nismo mogli vidjeti u punom opsegu i osvjetljenju. Svojim je sugovornicima pak ovom knjigom, vjerujem, dodatno rizomatizirala njihove ionako rizomatične procese i razgovore kroz koje su prolazili radeći zajedno dvadeset godina. Jer ni u jednom razgovoru nikada sve ne može biti rečeno. Da bismo ostali u nekoj temi, riješili neki problem, u ovom slučaju još i napravili predstavu, nužno putem moramo kontinuirano ostavljati neke replike sa strane. Naime, kad bi sedmero ljudi baš stalno govorilo baš sve što im je na umu i na duši, kao rezultat bi iznjedrili eventualno samo jedan bučni kaotični oblak. Sada, *post festum*, i oni imaju pred sobom štivo iz kojeg imaju što naučiti o sebi i svojim predstavama. I, možda najvažnije, novim generacijama, mladim umjetnicima, teoretičarima i/ili naprosto amaterima, ovaj materijal može biti jedna izuzetno bogata, a nekonvencionalna skripta za proučavanje postupaka, modusa, taktika, strategija i dinamika suvremene umjetničke prakse, i to ne samo izvedbene i ne samo kolektivne. A posljedično i kao priručnik za neko buduće vlastito reflektiranje o njoj.

Vježbanje nemogućeg knjiga je kojoj nije bila namjera isporučiti klasičan monografski, kronološki poredani pregled rada BADco.-a, nego u dijaloškoj formi, a multifokalno, rekonstruirati spomenute umjetničke postupke, metodologije, taktike i strategije te opričati njihove tematske neksuse: povijest odnosa rada, plesa, filma, kazališta i svih drugih umjetnosti, položaj žena i uvjete rada na umjetničkoj sceni, koncepte vremena, geoekonomiju i ekosustave, borbe za oslobođenje, kolektivne dinamike, davne, a još uvijek aktualne utopije. Iz svega toga dano nam je naslutiti čak i neke nerealizirane predstave i nedogođene revolucije. Gusto tkivo BADco.-univerzuma autorica zarezuje na mjestu *Vremenskih bombi*, projekta od prije nekoliko godina, koji je po svojoj metodološkoj kompleksnosti paradigmatičan za cjelokupni opus. Iz te točke *vrti film* unazad, prema starijim predstavama, da bi zatvorila krug s *Radom panike* – najnovijom i zadnjom predstavom, kojom je kolektiv, kako zasad stvari stoje, proglasio kraj svojeg djelovanja. Iako su u fokusu ovih razgovora predstave iz otprilike zadnje trećine opusa, kroz njih se difuzno provlače sve, a kao pomoć za sistematičniji pristup svakoj pojedinoj predstavi uvedena je unutar korpusa teksta i diskretna navigacija, kao i kazalo svih tematiziranih naslova.

Una Bauer napisala je jednu od mogućih knjiga o BADco-u. Nakon što je privremeno odgodila pisanje jedne druge moguće knjige o BADco-u. Baš kao što su članovi BADco-a. u dvadeset godina djelovanja proizveli jedan od mogućih opusa, i to tako što su se pri svakom novom istraživanju odlučili za jednu od mogućih predstava. Bivajući, što je u knjizi i implicitno i eksplicitno navedeno, fleksibilni spram materijala s kojim su radili, spremni ponekad u posljednjem momentu izvrnuti perspektivu i promijeniti trasu, prakticirali su i afirmirali - ma koliko god se koncepti izvana činili čvrsti i nezamjenjivi – organsku logiku rada na predstavi. Čekamo novu knjigu. S obzirom na to da odluke nisu u kamen uklesane, možda i predstavu. ■

Lucija Ljubić

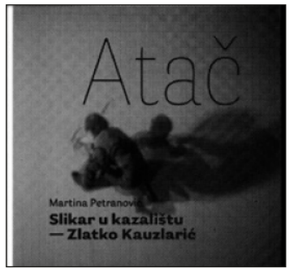
Atačeva oslikana pozornica

> Martina Petranović:

Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlarić Atač

urednice Ivana Bakal i Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti (HAZU) i umjetnosti – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti (ULUPUH), Zagreb, 2020.

NOVE KNJIGE



Knjige koje se objavljuju s omotom luksuzna su, bibliofilska izdanja, a omot često najavljuje iznimnost teme ili nakladničku procjenu važnosti izdanja. Omot je i na knjizi Martine Petranović o scenografu Zlatku Kauzlariću Ataču, ali neobičan je, od pausnog papira, bjelkast i donekle proziran, razmjerno čvrst i otporan, a u zainteresiranom će čitatelju zacijelo pobuditi znatiželju da pogleda što je ispod, tim više što se na njemu nema slova ni ilustracija. Zamišljeni zainteresirani čitatelj posvetit će se neometanom čitanju knjige, tim više što omot obujmljuje tvrđe ukoričen knjižni blok nešto malo manji od pet stotina stranica, luksuzno uređen i pregledan za čitanje. Uzme li se u obzir da je naziv HAZU-ove i ULUPUH-ove biblioteke *Kazališna likovnost u knjizi*, da su njezine urednice predsjednica ULUPUH-a Ivana Bakal i teatrologinja Martina Petranović, a grafički urednik Mario Aničić, ne čudi što je riječ o nesvakidašnjem teatrološkom izdanju i sluti na domišljatu zagonetku za čitatelje. Nadalje, autorica knjige Martina Petranović svojim je dosadašnjim znanstvenim istraživanjima i objavljenim knjigama (*Prepoznatljivo svoja – kostimografkinja Ika* Škomrlj, 2014.; *Kamilo Tompa i kazalište*, 2017. i s Guidom Quienom *Vanda Pavelić Weinert*, 2018.) već ovjerila svoj interes za pojedine osobnosti hrvatske kazališne likovnosti, najav-

ljen 2011. u suautorstvu kataloga, s Ivanom Bakal i Anom Lederer, *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije* te 2015. u opsežnoj samostalno potpisanoj knjizi *Od kostima do kostimografije. Hrvatska kazališna kostimografija*. Srodnim se temama M. Petranović bavila i u nedavno objavljenoj knjizi napisanoj s Anom Lederer, *Ideja sinteze. Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20.* stoljeća, 2019.

Dakle, uzevši u obzir bjelkasti omot knjige o Ataču, upućeniji će čitatelj nesumnjivo očekivati na stranicama knjige objašnjenje za takav grafički odabir. I dobit će ga. Dobivat će ga, dapače, na svakih nekoliko stranica, što u likovnim prilozima, što u napisanom tekstu. Riječ je o metafori slikarskoga platna koju je, kao (bijelu) tkaninu kojom je omatao scenu, Zlatko Kauzlarić često uključivao u scenografska promišljanja predstava na kojima je radio. „Ja zapravo pokušavam *prebrisati pozornicu* kao što *grundiram* platno", rekao je Atač sam o svom postupanju s tkaninom, što je vidljivo u mnogim njegovim scenografijama, a prema mišljenju M. Petranović možda je najupečatljivije u Shakespeareovoj *Mjeri za mjeru* uprizorenoj u Slovenskom narodnom gledališču u Ljubljani 1981. Međutim, oslikavanje i korištenje (bijele) tkanine nije jedino obilježje Atačevih scenografskih ideja, a u knjizi se navode još sklonost korištenja objekata u prostoru i uključivanje kiparstva u scenografiju, koncipiranje osobite sobe za igru ili sobe-grada (iz uprizorenja Fabrijeva *Vježbanja života* u riječkom HNK-u 1990.), inovativno oslikavanje kulisa, uvođenje neona i pleksiglasa u scenski materijal, izrada visećih struktura i kulisa u zraku, umetanje slika u prostor, igra scenskih planova, domišljata i brza izmjena scena, poigravanje interijerima i eksterijerima, oblikovanje prostornih antiteza, korištenje kocke, ali i gologa podija, stupova i stuba... Opsežna knjiga obuhvaća podjednak prostor za likovne i pisane priloge, čime se postiglo da tekst sustavno prati ilustracije i čitateljima omogućuje dobar uvid o temama o kojima se govori.

U uvodnom tekstu Ivane Bakal iznose se poticaji za nastanak knjige, a najveći je od njih što je Zlatko Kauzlarić Atač jedan od najistaknutijih predstavnika hrvatske scenografske struke od sredine 20. stoljeća naovamo, a taj dio umjetnikova opusa dosad nije bio dovoljno istražen niti dostupan široj javnosti. Atačeva veza s kazalištem seže u vrijeme rane mladosti kad je nastupao u amaterskim predstavama, što ga je ponukalo da se pokuša upisati na studij glume na zagrebačkoj Akademiji za kazalište, film i televiziju, no nije prošao na prijemnom ispitu. Upisao se na studij slikarstva na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti pa se nastavio baviti i slikarstvom i kazalištem. Atač je, kako i naslov knjige sugerira, a I. Bakal u uvodu naglašava, „prvenstveno slikar, slikar koji kistom prenosi dramaturgiju scenografije kroz svoje grube a istančane slikarske poteze poštujući stroge zakone scene i uprizorenja djela na sceni." Drugi kraći tekst u knjizi autorice Željke Čorak govori o Atačevu „poglavlju hrvatskog slikarstva". Ž. Čorak pita se bi li se što dodalo ili oduzelo slikaru kad bi se on nazvao scenografom i zaključuje da je slikarstvo „Atačeva bazna stanica" iz koje se rastvaraju „daljnji odnosi s prostorom i vremenom". Prema autoričinoj procjeni, Zlatko Kauzlarić slikarstvo je proširivao scenografijom, a scenografiju režijom. Iako se okušao i kao redatelj, njegove su scenografije „režirale zbivanja na pozornici".

O tom suodnosu slikarstva, scenografije (i kostimografije) i režije u središnjem, iznimno opsežnom dijelu knjige znanstveno fundirano, iscrpno i temeljito piše Martina Petranović. U uvodnom poglavlju „Akt je portret – kratka povijest umjetničke znatiželje" autorica iznosi temeljne odrednice Atačevih djelatnosti, ističući umjetnikovu podjednaku zainteresiranost i za slikarstvo i za kazalište, ali i za grafiku, grafičku opremu knjiga, plakata i poštanske marke, preko mozaika, zidne slike i tapiserije, pa sve do različitih vrsta angažmana u kazališnom životu koje je ostvario kao glumac, pantomimičar i glazbenik u amaterskim i studentskim kazalištima, kostimograf i scenograf u profesionalnim kazalištima, grafički dizajner kazališnih plakata i programskih knjižica (...), a interes za slikarstvo i kazalište doveo ga je i do operne režije Verdijeva *Rigoletta* u riječkom HNK-u 1996. i u osječkom HNK-u 2000. Ukratko je predstavljen njegov slikarski opus, snažno obilježen pripadnošću Grupi Biafra sedamdesetih godina 20. stoljeća, istaknuta sklonost slikanju aktova (odatle i nadimak Aktač kojemu je Tonko Maroević 1993. posvetio i pjesmu), iznimno snažan i likovno upečatljiv interes za portretiranje kazališnih umjetnika koje je i osobno poznavao, njegov nastavnički i dekanski rad, ali i trud u reprezentiranju nacionalne kulture i spremnost u obrani digniteta svoje profesije. Iako je autor više od stotinu i pedeset scenografija za kazališne predstave u Hrvatskoj i inozemstvu (najviše u Sloveniji), Atač je svoj put u profesionalnom kazalištu započeo 1971. na Splitskom ljetu, kad je za predstavu *Pijero Muzuvijer* u režiji Vladimira Gerića bio – kostimograf. Kostimografijom se nastavio baviti i nadalje, no svoj je najveći prinos kazališnoj umjetnosti ostvario upravo na području scenografije. Među prvim je njegovim istaknutim scenografskim djelima u zagrebačkim kazalištima, primjerice, rad na uprizorenju Brechtove drame *U guštari velegrada* 1974. u GDK Gavella, Bakmazov Šimun *Cirenac* 1977. u ZKM-u, Čehovljev *Ivanov* 1978. u GDK Gavella. Zahvaljujući svome kazališnom radu jedan je od istaknutih scenografa krležijanaca koji je, ne samo portretirajući Krležu, nego i stvarajući scenografiju za uprizorenja predstava nastalih na temelju Krležinih djela, uspijevao pronaći odgovarajući registar u oblikovanju scene. U prvom je desetljeću svoga rada Atač najčešće surađivao s redateljima Miroslavom Međimorcem, Georgijem Parom, Ivicom Kunčevićem i Želimirom Mesarićem. U sljedeća je dva desetljeća autor scenografije u predstavama nacionalnih kazališnih kuća, najčešće u suradnji s G. Parom u drami i Petrom Selemom u operi, a surađivao je i s Ivicom Boban, Nenni Delmestre, Ozrenom Prohićem te s Kostom Spaićem, Radom Šerbedžijom i Marinom Carićem. Ostvario je i nekoliko koredateljskih suradnji s Ivicom Krajačem. Radio je i za nekoliko filmskih i televizijskih projekata.

Najopsežnije poglavlje knjige posvećeno je Atačevim scenografskim čitanjima dramskih djela i kazališnih adaptacija proze ili „oslikanoj pozornici 2.0", a započinje temom scenografa slikara koji pozornicu doživljavaju kao prostor (a ne kao sliku). U sljedećem poglavlju autorica analizira kako je Atač scenografski oblikovao predstave na otvorenom u vrlo različitim prostorima, surađujući na predstavama Glumačke družine Histrion, u predstavama na Dubrovačkim ljetnim igrama, Splitskom ljetu, u Kazalištu Ulysses na Malom Brijunu i u berlinskoj izvedbi Krležina *Kraljeva* u Treateru Wind-Spiel, rukovodeći se načelom da scenski prostor valja uvažavati, upoznati, razumjeti i dramaturški funkcionalno prevrednovati, a ne ga nasilno preobražavati ili prekrivati. Treće poglavlje središnjeg dijela knjige posvećeno je Atačevim scenografijama za glazbeno-scenske predstave. U njima je razvidna Atačeva spremnost na blisku povezanost scenografije s redateljskom interpretacijom ali i sklonost suvremenoj scenografskoj reinterpretaciji opernoga djela. Izrastanje režije iz ideje scenografije Atača je ponukala i da se samostalno okuša u režiji Verdijeva *Rigoletta*, a upravo je odnosu scenografije i režije posvećeno pretposljednje poglavlje središnjega dijela, u kojemu se donosi i zanimljiv citat Atačeva poimanja scenografskoga udjela: „Neka to ne bude pretenciozno, ali ja tekstu prilazim kao redatelj – čitam ga i prihvaćam kao da ću režirati. Ali, kako nisam redatelj, nisam opterećen kompletnom odgovornošću; ja se zapravo igram, i to mi pomaže da istodobno radim nekoliko stvari." U zaključnom poglavlju analize umjetnikova rada M. Petranović sažima Atačeva scenografska načela, naglašavajući osobitu uključenost njegova slikarskoga rada u scenografsku realizaciju kazališnih predstava, čime se dovršava ovaj slojevit i značenjima bogat portret Zlatka Kauzlarića.

Pomno i susljedno analizirajući Atačev scenografski opus M. Petranović analizira istaknute predstave i ukazuje na osobitosti umjetnikova rukopisa, a istovremeno oblikuje i implicitne upute za gonetanje scenografskih rješenja u kazališnim predstavama, što je posebno važno i vrijedno ima li se na umu podzastupljenost kazališne likovnosti, pa i scenografije, u suvremenoj kazališnoj kritici koja rijetko pronalazi odgovarajuće riječi i izraze, ili uopće ne umije procijeniti likovnost pojedine predstave. Uključujući mnoge sastavnice u rekonstrukciji i analizi kazališnih predstava, autorica ukazuje na posebno mjesto scenografije, a često i drugih likovnih sastavnica, nudeći raznorodne poveznice s dramskim predloškom, redateljskom poetikom, izvedbenim prostorom (...) i tako uspijeva istaknuti osobitosti Atačeva scenografskog umijeća. Drugi dio knjige donosi u ovoj biblioteci neizostavan i iznimno vrijedan teatrografski materijal bez kojega ova knjiga ne bi bila tako iscrpna. Priloženi popisi omogućuju budućim istraživačima Atačeva rada uvid u popis scenografija i kostimografija u Hrvatskoj i u inozemstvu, popis radova za film i televiziju, izbor kazališnih portreta, popis kazališnih plakata i programskih knjižica, izbor iz skupnih izložbi, popis samostalnih izložbi, intervencija u prostoru i nagrada koje je Atač primio za svoj rad, kao i izbor iz bibliografije. Na kraju je tiskano i kazalo imena zahvaljujući kojemu je lakše pretraživati ovu opsežnu monografiju. Međutim, jedna od iznimno dragocjenih sastavnica knjige svakako je opsežan popis literature koju je Martina Petranović koristila u pisanju, koja se djelomice može čitati i kao prilog literaturi o scenografiji. Dapače, četiri autoričina potpoglavlja – posvećena scenografiji u dramskim tekstovima i kazališnim adaptacijama proze, scenografiji na otvorenom, scenografiji u glazbeno-scenskim predstavama te odnosu scenografije i režije – započinju kraćim uvodima u načelna pa i teorijska pitanja kazališne scenografije koja u nas dosad nisu bila teatrološki odgovarajuće analizirana, a o kojima M. Petranović piše oslanjajući se na recentno objavljenu inozemnu literaturu.

Skine li se omot s knjige *Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlarić Atač*, otkrit će se prizor iz ptičje perspektive prikazujući Atača s leđa kako započinje crtež na kojemu se, čim se otvore unutarnje korice knjige, raspoznaje autorov likovni rukopis. Unutar korica prikladnom je metodologijom – izborom četiriju područja Atačeva rada i isticanjem pojedinih obilježja u svakome od njih te zaključnom sintezom – predstavljen jedinstven rad slikara scenografa. Jednako je važno što je ponuđen i sustavan, teatrološki fundiran pristup analizi neistražene hrvatske kazališne likovnosti. ■