

OD NOTE DO PIXELA: INTERMEDIJALNA INSCENACIJA *DON GIOVANNIJA* KAO ODGOVOR SUVREMENOGA KAZALIŠTA

Ivana Krtinić

UDK 792.54(497.5)“20“

Inscenacija Mozartove opere *Don Giovanni* u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci 2015. godine, nastala u partnerstvu s New Generation Operom iz Helsinkija, redateljski je oblikovana vizijom Erika Söderbloma. Ova izvedba pomaknula je granice inscenacije opernih klasika u Hrvatskoj i najavila nove zahtjeve suvremene recepcije koja traži intermedijalne i inovativne pristupe kazališnoj režiji. Kombinacijom tradicionalnih opernih elemenata sa suvremenim tehnološkim medijima nastala je fuzija dramskoga, glazbenoga i vizualnoga izraza. Korištenje video projekcija, multimedijalnih elemenata i eksperimentalnih dramaturških rješenja pridonijelo je stvaranju višeslojnoga diskurzivnog polja koje reflektira osuvremenjeni interdisciplinarni pristup tumačenju mita o velikom zavodniku Don Giovanniju. Na sceni su simultano otvorene tri vizualne perspektive, čime je oblikovan sceniski izraz koji istovremeno objedinjuje elemente opere i filma. U radu se istražuje kako je eksperimentalna multimedijalna izvedba ovoga klasičnog opernog djela oblikovala opernu naraciju i stvorila novo iskustvo recepcije djela.

Moderna tehnologija i pojava kibernetškoga prostora neizbježno utječu na oblikovanje suvremenih umjetničkih djela, a kazališna umjetnost suočava se s izazovom prilagodbe novim medijima i promjenama u očekivanjima publike koja je sve više naviknuta na interaktivne i digitalne forme izražavanja. Analizom odnosa između glazbe, scene, tehnologije i dramaturgije, rad istražuje kako se klasična opera može rekonceptualizirati u suvremenom kazališnom i tehnološkom kontekstu.

Ključne riječi: intermedijalnost; *Don Giovanni*; opera-film; suvremena recepcija

I.

Mediji kao posrednici u komunikaciji prisutni su i u prethodnim povijesnim razdobljima, no obrat koji se zbiva u novije vrijeme svjedoči o njihovoj sve intenzivnijoj prisutnosti, snažnom utjecaju, pa i svojevrsnoj dominaciji. Posljedično dolazi do transformacije modernoga senzibiliteta recipijenata, ali i do promjena te inovacija u produkcijsko-recepcijskom procesu unutar kazališta. Drugim riječima, sve snažnija prisutnost medija postupno preoblikuje način na koji se kazališni događaj oblikuje, posreduje i doživljava.

Temeljno obilježje izvedbenih rituala – od paleolitika do suvremenosti – jest njihov izravan utjecaj na oblikovanje i moduliranje emocija te na konstrukciju individualnih i kolektivnih identiteta (Lukić 2013: 324, 340). Iz toga proizlazi da izvedba nikada nije bila isključivo estetska praksa, nego i snažan antropološki i društveni mehanizam. Upravo je zbog toga u suvremenom svijetu sve učestalija primjena izvedbenih praksi u kontekstima učenja, poticanja društvene participacije, terapijskoga rada i procesa samoanalize, pri čemu se performativnost pokazuje kao djelotvoran alat osobne i zajedničke transformacije.

Različiti životni stilovi uvjetuju i raznolikost izvedbenih praksi, pri čemu kazalište, zahvaljujući svojim specifičnim konvencijama i povijesno oblikovanoj društvenoj funkciji, već stoljećima zadržava svojevrsni kulturni status. Za razliku od nekih drugih oblika izvedbe i spektakla – poput sportskih događanja – kazalište u svojoj strukturi uključuje kohezijski element suradnje, pri čemu i sudionici i gledatelji iz izvedbenoga čina izlaze kao simbolički »pobjednici« (Lukić 2013: 337). Takva recipročna dinamika potvrđuje kazalište kao prostor zajedničkoga iskustva, a ne isključivo natjecateljske ili potrošačke logike.

Unatoč istraživanjima koja upozoravaju na smanjenje interesa publike za kazališne izvedbe, divergentnost suvremenih dramskih i kazališnih poetika upućuje na zaključak da imanentna ljudska potreba za ritualom, odnosno izvedbom, ne jenjava. Ono što se, međutim, mijenja jest senzibilitet publike, koji se prilagođava novim perceptivnim navikama oblikovanima medijskim i tehnološkim okruženjem. Dok se razvoj modernoga senzibiliteta može promatrati kao relativno nagla povijesna promjena, još je intenzivniji i ubrzaniji razvoj postmodernoga, odnosno postdigitalnoga senzibiliteta, utemeljenog na kontinuiranom medijskom i techno-

loškom progresu posljednjih desetljeća. U tom kontekstu, uz umjetnost, medijski artikurirana prostornost i formiranje novoga kiberprostora omogućuju ekstenziju ljudskoga polja osjetilnosti, proširujući granice percepcije i iskustva (Vuksanović i Ilić 2018: 18). Time se uspostavlja novo senzorno i kognitivno okruženje unutar kojega se redefinišu i načini recepcije izvedbenih umjetnosti, uključujući i kazalište, koje sve snažnije ulazi u dijalog s digitalno posredovanim oblicima stvarnosti.

Tehnološki generirani prostor, koji se često označava pojmovima virtualnoga prostora ili kiberprostora¹ jer ne odgovara dosadašnjim definicijama fizičke prostornosti, utječe na gotovo sve oblike ljudskih aktivnosti, pa tako i na umjetnost te načine njezine recepcije. Istodobno, takav prostor otvara brojne nove mogućnosti kreativnoga izražavanja, osobito u području kazališta, koje se pokazuje iznimno propusnim za tehnološke i medijske inovacije. Digitalno okruženje pritom ne proširuje samo vizualnu dimenziju izvedbene umjetnosti, nego i njezino interaktivno polje, uvodeći nove oblike odnosa između izvođača, djela i publike. Upravo uporaba digitalne tehnologije i novih medija dovodi do oblikovanja specifičnoga kulturnog modela koji se u teorijskim okvirima definira kao kibernetička kultura (Kelemen 2007: 20 prema Zajc 2023). Riječ je o kulturnom kontekstu u kojemu se granice između fizičkoga i virtualnoga prostora, kao i između analognoga i digitalnoga iskustva, postupno brišu, stvarajući hibridne oblike percepcije i sudjelovanja.

Erika Fischer-Lichte u svojoj *Povijesti drame* (2011) ukazuje na dijalektičku međuovisnost društva i kazališta, promatranu u tijesnoj vezi s konstrukcijama identiteta i povijesnim transformacijama. U tom je okviru razvidno da intenzivirani tehnološki razvoj bitno preoblikuje paradigmu društvenoga života, ali i načine na koje subjekt percipira i konstituira vlastiti identitet. Više se, stoga, ne može govoriti o pragu promjena, već o dubokoj uronjenosti u razdoblje digitalne evolucije – pa i revolucije, uzmu li se u obzir recentni dosezi umjetne inteligencije. Dok je done-

¹ »Kibernetika je znanost (nastala u 20. stoljeću) o upravljanju i komunikaciji u složenim sustavima – živome svijetu (živčani sustav) ili u tehničkom svijetu (svijetu računala). Kibernetika (grč. *kibernetes*, engl. *cybernetics*, njem. *die Kybernetik*) istražuje složene sustave i njihovu dinamiku s pomoću informacija i njihove povratne sprege, pri čemu oboje postaje važno primjerice u gospodarstvu, području sigurnosti i životu općenito« (Miloš; Šipoš, 2021: 11).

davno prevladavala teza da će digitalizacija primarno reducirati potrebu za manualnim radom, suvremeni trenutak svjedoči gotovo paradoksalnom obratu: umjetna inteligencija sve snažnije interwenira u područje kreativnoga rada, a u pojedinim ga segmentima već i supstituira. Takve promjene ne ostaju izvan dosega izvedbenih umjetnosti, nego izravno utječu na načine njihova oblikovanja, produkcije i recepcije. Kazališno stvaralaštvo osobito jasno reflektira te procese. Već nekoliko desetljeća svjedočimo razvoju različitih postupaka unutar suvremenoga kazališta koji nastaju s ciljem pomicanja tradicionalnih očekivanja publike te oblikovanja izvedbe u kojoj gledatelj prestaje biti pasivni promatrač i postaje »aktivni suproducent značenja« (Lehmann 2004: 135). Time se kazališni događaj sve manje shvaća kao zatvoreno umjetničko djelo, a sve više kao otvoreni proces u kojemu se značenje generira u dinamičnoj interakciji između scenskoga zbivanja i recepcijskoga iskustva publike.

Sve intenzivnija produkcija raznovrsnih oblika izvedbe, kao i sve inovativnija kazališna ostvarenja, izravna su posljedica promijenjenih društvenih okolnosti, široke dostupnosti medija i kulturnih sadržaja te, kada je riječ o kazalištu, izmijenjenih navika i očekivanja publike. Virtualna je stvarnost pritom dosegнула razinu razvoja koja suvremenim kazališnim izvedbama omogućuje oblikovanje neočekivano imerzivnih iskustava. Primjeri takvih praksi uključuju predstave koje koriste hologramske projekcije, senzorske sustave za praćenje reakcija publike te izvedbene modele u kojima gledatelji putem mobilnih uređaja aktivno interweniraju u tijek, pa čak i ishod izvedbe (Zajc 2023). Time se kazališni događaj transformira iz unaprijed strukturiranoga estetskoga čina u otvoreni sustav interakcija, u kojemu se granica između autora, izvođača i recipijenta postupno destabilizira.

Širenje i transformacija horizonta očekivanja suvremene publike potaknuli su i brojna znanstvena istraživanja usmjerena na analizu promjena u recepcijskim obrascima. Većina studija suglasna je u procjeni da interes publike za tradicionalne kazališne forme opada, osobito među mlađim generacijama,² čiji su perceptivni i

² O publici i očekivanjima suvremene recepcije postoje mnogi radovi. Primjerice, Vitomira Lončar pratila je izmjenu očekivanja kod mlađe populacije, odnos mladih prema kazalištu i širi kontekst problema odrastanja u tranzicijskom društvu (2008: 108-125). Iscrpan je i rad Sanje Nikčević koji se bavi i nekim oblicima ekstrema, odnosno prijevira

kognitivni obrasci oblikovani dinamikom digitalnih medija. Unatoč tim, naizgled nepovoljnim pokazateljima, evidentno je da pojedine redateljske poetike uspješno odgovaraju izazovima suvremenoga trenutka, nastojeći pronaći izvedbene modele koji su istodobno estetski relevantni i komunikacijski učinkoviti. No uz sve relativno negativne ocjene o interesu i fokusu suvremene publike jasno je da postoje redateljske vizije koje odgovaraju izazovima današnjice i pokušavaju pronaći kreativan i atraktivan model koji će privući i zadržati pažnju publike, a redateljska vizija Erika Söderbloma upravo je takav primjer dobre prakse koja pomiče granice u pozitivnom smjeru.

II.

U kontekstu suvremenih scenskih praksi, u HNK-u Ivana pl. Zajca u Rijeci 2015. godine, u partnerstvu s New Generation Operom iz Helsinkija, postavljena je opera *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusa Mozarta u režiji Erika Söderbloma. Ta je produkcija važna prekretnica u sustavnijem uvođenju multimedijalnoga pristupa, koji će u narednim sezonama bitno obilježiti repertoarnu i estetsku strategiju riječkoga kazališta. Takav se model može promatrati i kao svojevrsna anticipacija sljedećih produkcija, poput Verdijeva *Falstaffa* i *Macbetha* iz 2018. godine u režiji Marina Blaževića, u kojima je multimedija integrirana u operni i dramski narativ s ciljem poticanja višeslojne recepcije. Söderblomov redateljski postupak inovativan je ponajprije stoga što digitalnu sliku, zvuk i scenski pokret ne koristi kao dekorativne dodatke, nego ih uspostavlja kao nosive dramaturške elemente. Rezultat je scensko djelo koje istodobno funkcionira kao opera i kao film, čime se u kontekstu riječkoga kazališta ostvaruje do tada neviđena dramaturška fuzija medija. Inovativnost režijskoga postupka krije se u činjenici da multimedija ne služi samo kao estetski dodatak, već kao ključni interpretacijski element. Ovo scensko djelo

prema publici 20. stoljeća (2016: 149-173), a istaknula bih i diplomski rad Marije Orešković pod mentorstvom profesorice Ane Gospić Županović u kojem se propituje uloga kazališta kod mlađe populacije.

koje je istovremeno i opera i film, pomaknulo je granice suvremenoga hrvatskoga kazališta.³

Iako se Söderblom ne referira izravno na Antonina Artauda, njegova se inscenacija može djelomično promatrati u svjetlu Artaudove ideje kazališta koje treba »probuditi«³ gledatelja i destabilizirati njegovu percepcijsku sigurnost. Uporaba svjetlosnih efekata, digitalnih projekcija na dvama ekranima – pri čemu se dio materijala snima pametnim telefonom u realnom vremenu – kao i fragmentacija scenskoga prostora proizlaze iz težnje da se aktiviraju osjetilni kapaciteti publike i onemoguću pasivna kontemplacija. U tom smislu dolazi, Lehmannovom terminologijom, do strukturalnoga preobražaja klasične izvedbe, pri čemu dominantna postdramskoga kazališta postaje performativnost, a rezultat je nova estetika spajanja različitih medijskih i izvedbenih registara (Jovićević i Vujanović 2007: 126).

Söderblom, međutim, ne ide u potpunu dekonstrukciju niti teži provokaciji kakvu smo imali prilike vidjeti u nekim performansima u okviru HNK Ivana pl. Zajca prije ove inscenacije. Upravo suprotno, Mozartovoj operi *Don Giovanni* pristupa uz svo poštovanje kakvo ovo remek-djelo operne literature zaslužuje.

III.

Sva eklektičnost i ludičnost Mozartove opere *Don Giovanni* i njezine inscenacije razotkriva se uvertirom kad se pred publikom otvara scena koja se može opisati kao kontrolirani kaos. Pozornica je ispunjena ljudima koji su izvođači i suradnici na sceni, razmještaju se rekviziti, a istovremeno publika na jednom ekranu prati dokumentarne snimke, na kojem se pojavljuju izvođači snimljeni na probama, dok se na drugom ekranu prati film sniman pametnim telefonom koji prenosi drugi tip očišta izravno sa scene. Već u samom početku najavljuje se intenzivan dramaturški tempo totalnoga teatra.

U prvom činu Donna Elvira silazi u gledalište, a njezine se kretnje i ekspresije lica prate putem kamere mobilnoga telefona, čime se uspostavlja vizualna poetika

³ Više o samoj operi, riječ dirigenta i redatelja usp. na stranici kazališta: <https://hnk-zajc.hr/predstava/don-giovanni-2/>.

bliskosti, ali i svojevrsni voajerizam karakterističan za suvremenu kulturu izloženosti. Istodobno, Don Giovanni bježi kroz prostor gledališta, dok ga Leporello snima, čime se briše granica između scenskoga i gledateljskoga prostora. Popis njegovih ljubavnica Donna Elvira iščitava iz podataka pohranjenih u njegovu mobitelu – suvremena tehnološka naprava tako preuzima funkciju tradicionalnoga rekvizita i postaje dramaturški nositelj informacije. Kontinuirano snimanje solista u krupnome planu tijekom izvedbe rezultira dvostrukom čitljivošću vokalne interpretacije: glas se istodobno percipira kao glazbeni materijal i kao audiovizualna gesta, pri čemu se operni pjevač transformira u filmski kadar. Time se operna ekspresija premješta iz isključivo akustičkoga u prošireno medijsko polje.

Ulogu Don Giovannija interpretira nagrađivani finski bariton Walteri Torikka koji se u ovoj operi uz vokalnu interpretaciju istaknuo i scenskim magnetizmom. Arija *Fin ch'han dal vino* u trećoj sceni 1. čina u interpretaciji ovog karizmatičnoga baritona poprima gotovu koncertnu snagu, ali i kinetičku energiju scenskoga pokreta u *disco* ritmu koja korespondira s kamerom u pokretu i osvjetljenjem pozornice. Ista ta frenetična energija scenskoga i virtualnoga prostora te vokalna izvedba glavnoga lika kulminirat će u završnoj sceni prvoga čina kad Don Giovanni stoji na ljestvama, iznad svih moralnih pravедnika koji mu te ljestve pokušavaju srušiti, nepokolebljiv u svojoj beskrupuloznosti, ali i hrabrosti da ostane svoj. U prvoj sceni drugog čina Söderblom kreira vrlo zanimljiv i publici svidljiv prikaz recitala između Don Giovannija i njegovoga sluga Leporella. Doslovno ubacuje kratku komičnu digresiju, gotovo skeč na hrvatskom jeziku. Don Giovanni »ukrade« torbicu u gledalištu, a potom iz nje vadi kondom od kojeg napuše balon i komentira na hrvatskom: »Jagoda...«. Publici se to kratko izlaženje iz okvira zadane dramaturgije toliko svidjelo da ga je nagradila pljeskom. Komično se razvija iz potpuno neočekivane interakcije s publikom, a dodatno se naglašava uporabom hrvatskoga jezika usred krajnje ozbiljnoga čina izvođenja Mozartove opere. Potom Leporellu nudi novac koji nesretnom slugi ispadne u orkestralnu rupu i tada se, opet na hrvatskom jeziku, obrati nekom u orkestru: »Daj 'vamo. Direktore, maestro treću predstavu mi Pehar krade pare!«

Iako su, kao i u svakoj opernoj izvedbi, i u ovoj produkciji naglašene dojmlijeve solističke dionice, vokalna interpretacija likova nije shvaćena kao autonomna glazbena izvedba već kao integrirani dio režijskoga izraza. Söderblom dodatno

psihološki dimenzionira likove pa Don Ottavio koji se tradicionalni tumači kao pasivan lik u njegovoj verziji dobiva nešto značajniji i moderniji pristup, što je vidljivo iz izvedbe arije *Della sua pace* koja nosi i emocionalnu dubinu te se nadovezuje na narativnost scene. I ženski likovi: Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina nisu oblikovane kao tipične *buffa* heroine već kao intenzivne i aktivne sudionice dramskoga sukoba. Dodatno naglašavanje kadrova lica solistica otvorilo je mogućnost suptilnije emotivne ekspresije koja nije uobičajena u tradicionalnoj opernoj izvedbi zbog fizičke distance između izvođača i publike.

Kreativnost i inovacija ove izvedbe oertava se u još jednom trenutku – kad dirigent Ville Matvejeff izlazi na scenu i nakratko preuzima ulogu glazbenika svirajući čembalo. Tako dirigent nije samo udaljeni tumač operne partiture, već postaje i izvođač, čime se osnažuje fluidnost redateljskoga procesa koji zagovara povezanost glazbenoga i scenskoga, odnosno izvođenja i upravljanja izvedbom. I upravo ovakvim postupcima Söderblom raskida klasični operni format i mijenja poziciju gledatelja. Publika je suočena s više simultanih pogleda od onog s pozornice i dijelova gledališta u kojima se odvija radnja do projekcijskog platna, ali i s nepredviđenim kadrovima koje snimaju izvođači među publikom i iza scene. Tako generirani prostor postaje svojevrsna ekstenzija čulnosti suvremenoj publici koja je i u svakodnevnom životu izložena primanju velike količine simultanih medijskih podataka, ali i dovodi do situacije u kojoj gledatelj više nije siguran kamo usmjeriti pažnju. Ovakav postupak može se tumačiti kao poziv na aktivnu recepciju jer je gledatelj stavljen u poziciju u kojoj sam rekonstruira narativ i bira slojeve koje želi pratiti te poput filmskoga montažera slaže svoj osobni film.

Operi je pridodan novi osjećaj prostornosti jer se u ovom obliku izvedbe posebna pažnja vodila u kreiranju atmosfere, ali i u kreiranju osjećaja ne samo suvremenosti već svevremenosti. To je vidljivo i iz scenografije i kostimografije korištene u predstavi. Scenograf Markku Kunnari oblikovao je prostor kojim ne dominira sadržaj već je cijeli koncept osmišljen kako bi se olakšala protočnost fizičkoga i snimanoga sadržaja. Kostimografkinja Manuela Paladin Šabanović dodatno je naglasila fluidnost vremenskoga limesa pa je svakodnevnu odjeću (traperice, kožne jakne) povezala s elementima povijesnih kostima čime je stvorena metateatralna vizualna igra između prošlosti i sadašnjosti (Fabijanić-Jelović 2015). S obzirom na to da govorimo o glazbenoj izvedbi, potrebno je istaknuti i

glazbenu dramaturgiju kreiranu od strane dirigenta Villea Matvejffa koji je demonstrirao izuzetnu vještinu u balansiranju između stilske vjernosti partiturama i izražajnog, scenski osjetljivog tumačenja. Njegovo vrsno razumijevanje operne dramaturgije posebno je uočljivo kroz kontraste između komičnih i ozbiljnih trenutaka te ritmičke i dinamičke modulacije. Sve navedeno pridonijelo je suvremenom odstupanju od tradicionalne forme i razbijanju klasične dramaturške koherentnosti operne izvedbe.

IV.

I dok je davne 1895 godine izlaganje filmskoj projekciji pod naslovom *Ulazak vlaka u stanicu* braće Lumière izazvalo šok publike nenavikle na novo estetsko iskustvo prostora, danas se nalazimo u vremenu kad se recipijent gotovo boji praznog prostora. *Horror vacui* koji je u umjetnosti, ali prije svega u ljudskoj podsvijesti prisutan od Aristotelove fizike preko srednjovjekovnog kiparstva i geometrijom natopljene islamske ornamentalne estetike, u kontekstu današnje medijske prezasićenosti poprima novu dimenziju. U razdoblju u kojem se razmatraju dosezi posthumanoga kazališta – uključujući i ideje izvedbe bez izravne ljudske participacije (Lukić 2013: 347) – praznina više ne označava nedostatak, nego postaje gotovo neprihvatljivo stanje perceptivne tišine.

Živimo u vremenu u kojem se pojam kreativnosti, nekoć vezan uz ideje talenta, nadahnuća i genijalnosti – u Mozartovu slučaju gotovo mitskih razmjera – sve češće dovodi u vezu s generativnim kapacitetima umjetne inteligencije. Kreativni čin, koji se stoljećima smatrao privilegijom ljudske imaginacije i unutarnjeg iskustva, danas se sve otvorenije promišlja i kao rezultat algoritamske obrade podataka. U takvom kontekstu produkcijsko-recepcijski proces više se ne može temeljiti isključivo na tradicionalnom trojstvu izvođač – djelo – publika, jer se u izvedbeni ekosustav uključuju i neljudski, tehnološki akteri koji aktivno sudjeluju u generiranju značenja, percepcije i afektivnih reakcija.

Kazalište se stoga nalazi u razdoblju koje se sve češće opisuje pojmovima posthumanizma i postantropocentrizma, gdje čovjek prestaje biti jedino mjerilo izvedbenoga iskustva. U takvim teorijskim okvirima izvedba se promatra kao mre-

za odnosa između ljudskih tijela, tehničkih sustava, digitalnih sučelja i medijski posredovanih slika. Granice između živoga i posredovanoga, organskoga i tehnološkoga, prisutnosti i reprezentacije postaju propusne, a kazališni događaj poprima obilježja hibridnoga sustava u kojem se percepcija ne odvija linearno, nego simultano i višekanalno. Time se mijenja i sama ontologija izvedbe: ona više nije isključivo događaj »ovdje i sada«, nego prostorno i vremenski umrežen fenomen koji se proteže kroz različite medijske razine.

Kao redatelj izrazite senzibilnosti za suvremeni kulturni trenutak, Söderblom u svojoj inscenaciji ipak ne dokida temeljnu antropološku dimenziju kazališta. Njegova predstava ne negira da je teatarska situacija uvijek *conditio humana*, nego tu situaciju proširuje fuzijom medijskoga i umjetničkoga prostora. U tom se smislu njegova režija može promatrati kao primjer uravnoteženoga suodnosa između humanističke tradicije i posthumanističkih tendencija: tehnologija nije postavljena kao zamjena za čovjeka, nego kao produžetak njegovih izražajnih i perceptivnih mogućnosti.

Poštujući Mozartovo djelo kao proizvod ljudskoga genija, ali istodobno istražujući dosege kiberkulture, Söderblom oblikuje spektakl koji intrigira vizualnošću, ali ostaje utemeljen u psihološkoj složenosti likova. Digitalne projekcije, kame-re i medijski fragmentirani prostor ne potiskuju izvođača, nego ga multipliciraju, umnažaju njegove perspektive i omogućuju publici da istodobno prati unutarnje i vanjsko lice izvedbe. Time se ostvaruje specifična napetost između tjelesne prisutnosti pjevača i njihove medijske reprodukcije – napetost koja postaje jedno od ključnih estetskih obilježja suvremene intermedijalne opere.

Don Giovanni je neuhvatljiv, dihotoman, kontroverzan u svojoj esenciji, lik koji uživa u životu bez skrupula i ne bježi od smrti. Takva je i Söderblomova režija ovog opernoga remek-djela koja je osvojila i prizorište i gledalište. Klasično trojstvo izvođač – predstava – publika pritom nije ukinuto, nego reartikulirano unutar složenije mreže odnosa koja uključuje kamere, projekcije, digitalne zapise i tehnološki generirane prostore.

Söderblom ne dokida trojstvo glumac – predstava – publika, već ga u maniri baroknoga virtuozna nadograđuje prilagođavajući se vremenu u kojem vizualnost pokazuje svoju dominaciju u vremenu vizualnoga postbaroka. Söderblomova inscenacija *Don Giovannija* stoga se može čitati kao paradigmatički primjer prijelaza

znoga trenutka u povijesti izvedbenih umjetnosti: trenutka u kojem kazalište ne odustaje od svoje humanističke osnove, ali istodobno prihvaća izazov suživota s tehnologijom. U toj napetosti između ljudskoga i neljudskoga, tjelesnoga i digitalnoga, tradicije i inovacije, otvara se prostor nove operne i kazališne estetike – estetike u kojoj se nota doista pretače u piksel, a scena postaje mjesto susreta glasa, tijela i koda.

LITERATURA

- Don Giovanni »opera i film ujedno«. <https://hnk-zajc.hr/predstava/don-giovanni-2/> (pristupljeno 13. veljače 2025.).
- Fabijanić-Jelović, Glorija. 2015. »Klasični i suvremeni Mozart«. *Vijenac*, br. 554. Dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/554/klasicni-i-suvremeni-mozart-24569/> (pristupljeno 14. ožujka 2024.).
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*. Sv. 2. Disput, Zagreb.
- Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović. 2007. *Uvod u studije performansa*. Fabrika knjiga, Beograd.
- Kelemen, Jozef i suradnici. 2007. *Pozvanje do znalostnej spoločnosti*. Wolters Kluwer, Bratislava.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište: analitički pristup*. Preveo Kiril Mijašinov. Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd.
- Lončar, Vitomira. 2008. »Kazalište u Hrvatskoj i mladi (1950.–2007.)«. *Kazalište*, vol. XI, br. 33/34, str. 108-225.
- Lukić, Darko. 2013. *Uvod u antropologiju izvedbe. Kome treba kazalište?*. Leykam international, Zagreb.
- Miloš, Irena; Sven Šipoš. 2021. «Od kibernetike i kibernetičke civilizacije do kiborg-društva i kiberkulture: nove (jezične) mogućnosti uz nova (jezična) ograničenja.». *Hrvatski jezik*, vol. 8, br. 3, str. 10-13.
- Nikčević, Sanja. 2016. «Suvremeno kazalište i publika ili od prezira publike do opravdanja njezinog bijega.». *Dani Hvarškoga kazališta*, vol. 42, br. 1, 2016, str. 149-173.
- Orešković, Marija. 2021. *Istraživanje kazališne publike i uloga kazališta kod mlađe populacije*. Diplomski rad, Sveučilište u Zadru. URN: urn:nbn:hr:162:455380. Dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:455380> (pristupljeno 13. veljače 2025.).

- Vuksanović, Divna i Vlatko Ilić. 2018. «Prostor – mediji – umjetnost. Jedan pogled na suvremenost.» *Filozofska istraživanja* 38, br. 1, str. 117-130.
- Zajc, Benjamin. 2023. Suvremeno kazalište u jeku novih medija. Hdkkt.hr. Dostupno na: <https://hdkkt.hr/perspektive/suvremeno-kazaliste-u-jeku-novih-medija/> (pristupljeno 3. travnja 2025).

FROM NOTE TO PIXEL: THE INTERMEDIAL STAGING OF *DON GIOVANNI* AS A RESPONSE TO THE CHALLENGES OF CONTEMPORARY THEATRE

Abstract

The 2015 staging of Mozart's opera *Don Giovanni* at the Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc in Rijeka, created in partnership with the New Generation Opera from Helsinki and directed by Erik Söderblom, marked a significant shift in the Croatian production of canonical operatic works. This performance expanded the parameters of operatic staging and signalled the evolving demands of contemporary reception, which increasingly calls for intermedial and innovative approaches to theatrical direction. By integrating traditional operatic components with contemporary technological media, the production generated a fusion of dramatic, musical, and visual expression. The use of video projections, multimedia elements, and experimental dramaturgical strategies contributed to the formation of a multilayered discursive field that reflects a modernised, interdisciplinary approach to interpreting the enduring myth of the great seducer, Don Giovanni. Three visual perspectives were simultaneously activated on stage, producing a scenic language that synthesised elements of both opera and film. This study examines how the experimental multimedia realisation of this canonical operatic work reshaped operatic narration and fostered a new mode of audience reception.

Modern technology and the emergence of cyberspace inevitably influence the creation of contemporary artistic works, and theatre as an art form faces the challenge of adapting to new media and to shifting audience expectations increasingly shaped by interactive and digital modes of expression. Through an analysis of the relationships between music, stage space, technology, and dramaturgy, the paper explores how classical opera may be reconceptualised within a contemporary theatrical and technological framework.

Keywords: intermediality; *Don Giovanni*; opera–film; contemporary reception