

Pijanistički i dirigentski međuteatar od koncertnoga podija do filmskoga medija

Tucaković, Marijan

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2021.8423>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:093688>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Marijan Tucaković

**PIJANISTIČKI I DIRIGENTSKI *MEĐUTEATAR*
OD KONCERTNOGA PODIJA
DO FILMSKOGA MEDIJA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Marijan Tucaković

**PIJANISTIČKI I DIRIGENTSKI *MEDUTEATAR*
OD KONCERTNOGA PODIJA
DO FILMSKOGA MEDIJA**

DOKTORSKI RAD

Mentorica:

izv. prof. dr. sc. Irena Paulus

Zagreb, 2021.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Marijan Tucaković

**THE *IN-BETWEEN* THEATRE OF PIANIST
AND CONDUCTOR FROM THE CONCERT
PODIUM TO THE FILM MEDIUM**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Associate professor Irena Paulus, PhD

Zagreb, 2021.

INFORMACIJE O MENTORICI

Irena Paulus rođena je 1970. godine u Zagrebu, gdje je 1994. diplomirala na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, na Odjelu za muzikologiju i glazbenu publicistiku. Dobitnica je Rektorove nagrade Sveučilišta u Zagrebu. Specijalizirala je filmsku glazbu na *European Film Collegeu* u Ebeltoftu u Danskoj, te potom 2008. godine obranila magisterij, a na temu filmske glazbe i doktorirala 2010. godine, na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Od 2003./2004. honorarno predaje kolegije vezane uz filmsku glazbu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a od 2010./2011. i na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 2017./2018. predaje i stranim studentima Croaticuma te studentima na Erasmus razmjeni Odsjeka za Kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (kolegij „Music in Croatia“). U zvanju je naslovne izvanredne profesorice. Predaje i na Školi medijske kulture. Stalna je suradnica Hrvatskog radija, a povremeno surađuje i s Hrvatskom televizijom. Autorica je brojnih članaka, eseja i znanstvenih studija o filmskoj glazbi u domaćim i stranim časopisima te kritika, recenzija i prikaza (uglavnom klasične, ali i filmske te tzv. „popularne“ glazbe, posebice mjuzikla). Suraduje s brojnim časopisima (*Cantus, Forum HAZU, Hrvatski filmski ljetopis, Zapis, Vijenac*, internetski portal *Kulisa* /www.kulisa.eu/ i drugima). Suraduje s *Danima hrvatskog filma, Festivalom igranog filma* u Puli, udrugom *Djeca susreću umjetnost* na filmskom programu *Sedmi kontinent*, kazalištem *Komedija, Leksikografskim zavodom* u Zagrebu. Od 2020. članica je uredništva časopisa *International Journal of Literature and Arts*. Zaposlena je u Umjetničkoj školi Franje Lučića u Velikoj Gorici.

Članica je Hrvatskog društva skladatelja, Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog muzikološkog društva i Hrvatskog društva glazbenih teoretičara. Objavila je sljedeće naslove: *Glazba s ekrana. Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine, Hrvatski filmski savez i Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2002, Brainstorming – zapisi o filmskoj glazbi, Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Moderna vremena, Zagreb 2003, Kubrickova glazbena odiseja, Pozitiv film, Zagreb 2011, Teorija filmske glazbe: kroz teoriju filmskog zvuka, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2012.*

ZAHVALE

Zahvala mentorici ovog doktorata, izv. prof. dr. sc. Ireni Paulus, na smjernicama i sugestijama tijekom istraživačkog procesa, na širini znanstvenih vidika i opsežnom stručnom znanju.

Zahvala svim profesorima doktorskoga studija na zanimljivim predavanjima. Posebno hvala voditelju studija prof. dr. sc. Nikici Giliću, na stručnim savjetima, iznimnom znanju i susretljivosti. Veliko hvala gđi. Biserki Pešec, koja sistematičnim i organiziranim pristupom i znanjem, predstavlja istinski svjetionik doktorskog studija.

Posebno veliko hvala maestru izv. prof. art. Tomislavu Fačiniju, koji je prijateljski i otvorenog uma prihvatio istraživačko zadiranje u umjetnost dirigiranja te mentorirao moje poslijediplomsko usavršavanje, koje sam polazio i završio u njegovoj dirigentskoj klasi, na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Maestro Fačini i njegov pristup umjetnosti, trajna su mi inspiracija i uzor.

Velika zahvala mojim roditeljima, posebno mojoj majci, koja je spremno podržavala moje umjetničke, znanstvene i životne odabire, te poput stijene, uvijek bila trajan i pouzdan oslonac.

Iskrena zahvala i mojoj klasi malih/velikih pijanista šk. god. 2019./2020., koji nikada ne odustaju i istinski su uzor. Pojedinačno i od srca svima zahvaljujem. Maks K., Mía M., Jakov P., Lucija Rg., Lucija Rs., Katja S., Josip Š., Sven B.D., Ivan M., Tara V., Laura J., Barbara O., Klara P., Kaja P., Marta M. – veliki je užitek i čast raditi s vama!

Neizmjerne hvala mojoj supruzi Irini na bezuvjetnoj ljubavi, silnom znanju, svim njenim knjigama i nepokolebljivoj vjeri u mene. Posebno hvala našoj Veroniki, uz ispriku za sve sate kada joj mama nije bila potpuno i apsolutno dostupna, zbog ovog doktorata. Veliko hvala i našim beskrajno hrabrim malim prijateljima – Noah i Ani, koji crtaju najljepše Sunce, pišu najdivnije rođendanske čestitke i moje su pleme zauvijek – svi smo mi bijeli i svi smo mi crni.

Naposljetku i najvažnije, ovaj rad s neizrecivim ponosom, posvećujem našoj Veroniki, bez koje ničega ne bi bilo. Od prvog dana, trajna je svjetlost, smisao, nadahnuće i kapetan našeg obiteljskog broda...a brodovima je morem ploviti, a ne u luci mirovati...

SAŽETAK

Cilj je ove disertacije ukazati na performativne i teatralne elemente u pijanističkoj i dirigentskoj koncertnoj izvedbi te ih dovesti u odnos sa spoznajama recentnih teorija izvedbenih umjetnosti. Uporabom teatroloških alata postavlja se hipoteza *međuteatra* u pijanizmu i dirigiranju, čime se označava performativne i teatralne elemente pijanističkog i dirigentskog nastupa. Analizom tekstova autora ne-glazbenika dobiva se pregled izvanglazbenih segmenata koji, pored glazbe, glazbeni događaj izoštravaju kao izvedbeni. Uz tekstove autora ne-glazbenika, kao operativni aspekt istraživanja uzima se analiza prezentacije pijanista i dirigentata na temelju filmskih zapisa kako bi se ustanovilo na koji način kamera bilježi i dodatno potvrđuje zone pijanističkog i dirigentskog *međuteatra*.

Interpretacija tekstova i filmova usmjerena je ka dovođenju u odnos pijanističke i dirigentske izvedbe, kao glazbenog teatra u širem smislu, sa spoznajama recentnih teorija izvedbenih umjetnosti. Liminalne zone, odnosno *međuteatar* u pijanizmu i dirigiranju, definirane su analizom i sintezom tekstova i filmova zaokupljenih pijanistima i dirigentima za vrijeme izvedbe – od izvedbe uživo do medijatizirane izvedbe.

Predstavljajući i scenski izvedbeni spektar pijanističke i dirigentske izvedbe, očituje se stanjem i ponašanjem pijanista i dirigenta na sceni. Mimika, gesta, utjelovljenje, prezencija, koprezencija, pogled i (psihološki)kineza elementi su koje dosadašnje analize izvedbe pijanista i dirigentata zanemaruju. Sam čin izvedbe pijanističkog recitala ili simfonijskog koncerta odvija se u izvedbenom prostoru i vremenu, za publiku, a izvođač manifestira izvedbeno ponašanje što glazbeni događaj čini izvedbenim – pijanističkim i dirigentskim *međuteatrom*.

Ključne riječi: pijanizam, dirigiranje, izvedba, izvedba uživo, medijatizirana izvedba, koncertni podij, filmski medij, *međuteatar*

SUMMARY

The aim of this dissertation is to underline and analyse both performative and theatrical elements within the public performance of pianists and conductors. The application of the theatrical and performance studies analytical tools, most clearly establishes the thesis of the *in-between* theatre, present within the performance of the pianists and the conductors. The new hypothesis are presenting, determining, analysing and explaining the presence of both theatrical and performative elements, within the public performance of pianists and conductors.

The first aspect of the dissertation is searching for the essence of the performative presentation in classical music. The research has evidence-based approach to the performance experiences and poetic definitions, as presented by the most eminent pianists and conductors. Numerous layers of performance definitions are presented and analysed, most commonly associated with the work of Denis Diderot and Konstantin Sergeievich Stanislavski. As the extension of both Diderot and Stanislavski, the *applied theatre*, integrated within the performance of both pianists and conductors, has been clearly identified and well defined. In order to document and analyse theatrical elements within the performance of pianists and conductors, numerous music reviews of non-musician writers have been also considered as relevant. The works of three most prominent Croatian writers – Branko Gavella, Zvonimir Berković and Nedjeljko Fabrio – have been taken into consideration. The focus was to identify both pianist and conductor as performers and not as reproductive artists only. The important elements being used while having both pianist and conductor identified as performers, primarily are stage presence, embodiment, performance behaviour and gestural score, following their artistic ideas and the individual technical realisation of the music score. Therefore, the meta-technical layer of performance has been detected, presented and analysed. The conclusion of the first aspect of this dissertation is clearly identified performance narrative within the piano recital or symphonic concert, named as the *in-between* theatre of both pianist and/or conductor.

The second aspect of the research is based on interpretation of film scenes of piano recitals and symphony concerts. In order to define the research criteria, the genre and the type of music films are being determined. Firstly, the case studies of piano recitals and symphony concerts

presented in fictional films and animated films have been done. The analysed concert scenes were taken from Hollywood made films *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer, 1947) and *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951), excerpts from Croatian films *Borci za Hrvatsku (Fighters for Croatia, 1944)* and *Koncert (Concert, Branko Belan, 1954)*, as well as animated films *The Cat Concerto* (William Hanna and Joseph Barbera, 1947) and *Hollywood Bowl* (William Hanna and Joseph Barbera, 1950). Secondly, the similar case studies in documentary films have been done with the examples taken from films *The Art of Conducting: Great Conductors of the Past* (Sue Knussen, 1993) and *The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era* (Peter R Smith, 1997); *The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century* (Donald Sturrock, 1999) and *The Golden Age of Piano: A Documentary on the Great Pianists of the Twentieth Century* (Peter Rosen, 1993); *Herbert von Karajan – Maestro for the Screen* (Georg Wübbolt, 2008) and *Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait* (Paul Smaczny, 2005); *Glenn Gould: The Alchemist* (Bruno Monsaingeon, 1974), *Evgeny Kissin: Gift of Music* (Christopher Nupen, 1999) and *Hellene Grimaud: Living with wolves* (Reiner E. Moritz, 2002). The conclusion of the second aspect of the dissertation is presenting the analysis of the *in-between* theatre of pianists and conductors, all the way from the concert podium to the film medium, through the analyses of studio recitals and televised concerts.

Key words: pianist, conductor, performance, live performance, mediatized (filmed) performance, concert podium, film medium, *in-between* theatre

SADRŽAJ

INFORMACIJE O MENTORICI.....
ZAHVALE.....
SAŽETAK.....
SUMMARY.....
1. UVOD I METODOLOŠKI OKVIR.....	1
2. STUDIJI IZVEDBE I IZVEDBENE UMJETNOSTI. ŠTO JE IZVEDBA GLAZBE?.....	3
2.1. Pijanisti i dirigenti o izvedbi.....	18
2.1.1. Stanje istraživanja: sličnosti pijanista i dirigenata s glumom.....	31
2.1.2. Recepcije Denisa Diderota i Konstantina Sergejeviča Stanislavskog kod pijanista i dirigenata – povod za izvedbenu analizu pijanizma i dirigiranja.....	33
2.1.3. Ideje i primjeri primjene dramskog izraza kod izvođača klasične glazbe – ekstenzija usporedbi glazbenik-glumac.....	39
2.1.4. Zvuk, ton, glas: zajedničko sredstvo kreativnosti glumaca i glazbenika.....	45
2.1.5. Razmatranje i perspektiva pijanista i dirigenata kao izvođača.....	53
2.2. Pijanist kao izvođač i izvedbeni umjetnik.....	55
2.2.1. Uvid u mentalno-fizički rad pijanista.....	56
2.2.2. Recepcija izvedbenih manifestacija pijanista u kritičara ne-glazbenika.....	59
2.2.3. Zaključak o pijanistima kao izvedbenim umjetnicima.....	71
2.3. Dirigent kao izvođač i izvedbeni umjetnik.....	76
2.3.1. Tjelesnost dirigenta.....	76
2.3.2. Recepcija izvedbenih manifestacija dirigenata u kritičara ne-glazbenika.....	80
2.3.3. Zaključak o dirigentima kao izvedbenim umjetnicima.....	87
2.4. Izvedbeni narativ pijanizma i dirigiranja: pijanistički i dirigenti meduteatar.....	90

3. PREZENTACIJA IZVEDBE PIJANIZMA I DIRIGIRANJA KROZ FILMSKI MEDIJ.....	106
3.1. Filmovi o glazbi i glazbenicima: rodovi, žanrovi i vrste.....	108
3.2. Kriterij izbora filmografije za izvedbenu analizu pijanista i dirigentata.....	110
3.3. Scene simfonijskog koncerta i pijanističkog recitala u igranom i animiranom filmu.....	111
3.3.1. Studije slučaja: <i>Carnegie Hall</i> (Edgar G. Ulmer, 1947) i <i>Amerikanac u Parizu (An American in Paris, Vincente Minnelli, 1951)</i>	114
3.3.2. Studije slučaja: <i>Borci za Hrvatsku</i> (1944) i <i>Koncert</i> (Branko Belan, 1954).....	133
3.3.3. Studije slučaja: <i>Mačkov koncert (The Cat Concerto, William Hanna i Joseph Barbera, 1947)</i> i <i>Koncert (Hollywood Bowl, William Hanna, Joseph Barbera, 1950)</i>	141
3.4. Dokumentarni i koncertni filmovi o pijanistima i dirigentima.....	148
3.4.1. Studije slučaja: <i>Umjetnost dirigiranja: Veliki dirigenti prošlosti (The Art of Conducting: Great Conductors of the Past, Sue Knussen, 1993)</i> i <i>Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba (The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era, Peter R Smith, 1997)</i>	155
3.4.2. Studije slučaja: <i>Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća (The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century, Donald Sturrock, 1999)</i> i <i>Zlatno doba klavira: Dokumentarni filmo velikimpianistima dvadesetoga stoljeća (The Golden Age of Piano: A Documentary on the Great Pianists of the Twentieth Century, Peter Rosen, 1993)</i>	161
3.4.3. Studije slučaja: <i>Herbert von Karajan – Maestro za ekran (Herbert von Karajan – Maestro for the Screen, Georg Wübbolt, 2008)</i> i <i>Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret (Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait, Paul Smaczny, 2005)</i>	175
3.4.4. Studije slučaja: <i>Glenn Gould: Alkemičar (Glenn Gould: The Alchemist, Bruno Monsiegeon, 1974)</i> , <i>Evgeny Kissin: Dar glazbe (Evgeny Kissin: Gift of Music, Christopher Nupen, 1999)</i> i <i>Hellene Grimaud: Živjeti s vukovima (Hellene Grimaud: Living with wolves, Reiner E. Moritz, 2002)</i>	180
3.5. Pijanistički i dirigentski meduteatar u okviru ekrana. Zaključak pijanističke i dirigentske izvedbe putem filmskoga medija.....	184
3.5.1. Pijanisti u okviru ekrana – studijski recital i izravni televizijski prijenos.....	187

3.5.2. Dirigenti u okviru ekrana – studijski koncert i izravni televizijski prijenos.....	191
3.6. Rasprava.....	198
4. ZAKLJUČAK.....	201
5. LITERATURA.....	203
6. FILMOGRAFIJA.....	213
ŽIVOTOPIS AUTORA S POPISOM OBJAVLJENIH RADOVA.....	215

1. UVOD I METODOLOŠKI OKVIR

Istraživanje glazbe na prvi je pogled rezervirano samo za muzikološke znanosti ili pak društvene znanosti s usmjerenjem k odnosu glazbe i društva, odnosno glazbe i pojedinca (sociologija i psihologija glazbe). Slično je i s izvedbom glazbe te glazbenim događajem nazvanim *koncert*. Mora li biti tako ili se može izaći izvan okvira koje postavlja dosadašnja praksa, čini se u doba interdisciplinarnosti izlišnim pitanjem. Ipak, baviti se analizom izvedbe klasične glazbe, pa k tome još potanko analizom pijanističkog i dirigentskog nastupa, dakle tradicionalnog i naizgled vrlo određenog fenomena, iz perspektive novih teorija izvedbenih umjetnosti u doba novih tehnologija iziskuje iznova promišljati i promatrati stvari iz sasvim drugačije perspektive.

U radu koji je pred nama nastojat ćemo u četiri cjeline, analizirati izvedbeni, performativni spektar pijanističkog i dirigentskog nastupa. Da bismo razradili ono što čini naslov disertacije, potrebno je razjasniti osnovna težišta. Dakako, glavno je težište na analizi pijanista i dirigenta kao izvedbenih umjetnika, s naglaskom na analizi onih zona izvedbe koje odmiču od strogo muzikoloških područja istraživanja. Jedno se težište odnosi na analizu koncertnog nastupa uživo, sa svim scensko-izvedbenim manifestacijama, a drugo na analizu filmskog zapisa pijanista i dirigenta kako ih bilježi oko kamere.

Nakon uvodnog (prvog) dijela kojim se predstavlja tema, prva velika cjelina disertacije (numerirana kao drugi dio) pod naslovom „Studiji izvedbe i izvedbene umjetnosti. Što je izvedba glazbe?“ razlaže i predlaže definicije izvedbe iz perspektive recentnih teorija izvedbenih umjetnosti, u odnosu s pijanističkim i dirigentskim gledištem na izvedbu. Inicijalno će biti riječi o kontekstu u kojem se istražuje izvedbeni, performativni spektar prilikom izvedbenog događaja klasične glazbe, znanog kao koncert ili recital. Naglasak će biti na pijanistima i dirigentima, odnosno na pijanističkom recitalu i tradicionalnom tipu koncerta kojima ravna dirigent. Pijanističku i dirigentsku izvedbu potom se postupno uvodi u raspravu u svjetlu predstavljačkog, scenskog i izvedbenog spektra („Pijanisti i dirigenti o izvedbi“). Podijeljeno na pet podcjelina, baviti ćemo se sličnostima pijanizma, odnosno dirigiranja i umijeća glume, zatim odjecima i recepcijom *Paradoksa o glumcu* Denisa Diderota, *Rada glumca na sebi* i *Rada glumca na ulozi* Konstantina Sergejeviča Stanislavskog u pijanizmu i dirigiranju te mogućnostima primjene dramskog izraza u pijanizmu i dirigiranju. U nastavku se nastoji osvijetliti pijaniste i dirigente kao

izvedbene umjetnike, a ne samo kao izvođače tj. interprete klasične glazbe – tzv. reproduktivne glazbenike. Pokušat ćemo dati osnovni uvid u mentalno-fizički aspekt pijanističke i dirigentske umjetnosti, potom temeljitu analizu opisa izvedbenih manifestacija pijanista i dirigenata kako ih kazališnim, filmskim i književnim okom vide kritičari ne-glazbenici Branko Gavella, Zvonimir Berković, Nedjeljko Fabrio te najfrekventnije spoznaje stručnjaka iz polja primijenjene muzikologije („Pijanist kao izvođač i izvedbeni umjetnik“; „Dirigent kao izvođač i izvedbeni umjetnik“). Završetak prvog bloka disertacije zaokupljen je izvedbenim manifestacijama pijanista i dirigenata, stanjem i ponašanjem izvođača na sceni te analizom elemenata kao što su mimika, gesta, utjelovljenje, prezencija, koprezencija, pogled i (psih)kinetički elementi. Uvodi se pojam *međuteatar* koji bi označavao performativne i teatralne elemente glazbene izvedbe („Izvedbeni narativ pijanizma i dirigiranja: pijanistički i dirigentski *međuteatar*“).

Drugi blok disertacije – „Prezentacija izvedbe pijanizma i dirigiranja kroz filmski medij“ (numeriran kao treći dio) – poseban naglasak stavlja na analizu prezentacije izvedbe pijanista i dirigenata putem filmskih zapisa, koncertnih filmova i video snimki recitala i koncerata te interpretaciju u svjetlu izvedbenog spektra. Da bi se moglo povezati izvedbeno ponašanje za vrijeme koncerta uživo i način na koji se *uživost* prikazuje u filmskom mediju smatramo potrebnim filmove o glazbi i glazbenicima detektirati kroz filmske rodove, žanrove i vrste („Filmovi o glazbi i glazbenicima: rodovi, žanrovi, vrste“). Izbor filmografije za izvedbenu analizu pijanista i dirigenata “na ekranu” seže od scena u igranim i animiranim filmovima, cjelovitih dokumentarnih filmova kojima se portretira pojedine umjetnike, a poseban je naglasak na istraživanju koncertnih filmova, filmskih koncerata, studijskih recitala i TV prijenosa („Kriteriji izbora filmografije za izvedbenu analizu pijanista i dirigenata“). Definiranjem kriterija pri analizi izvedbenih manifestacija pijanista i dirigenata kako ih bilježi oko kamere, pokušati ćemo dati cjelovit pregled nastavno na spoznaje iznesene u prethodnom bloku disertacije (analiza izvedbenih zona pijanističke i dirigentske izvedbe na ekranu kroz tri podpoglavlja) koje se, smatramo, može objasniti čitanjem stalnih svojstava filma te komunikacijskih i metakomunikacijskih svojstava filmskog zapisa. Završetak trećeg dijela disertacije polemizira o relacijama žive izvedbe i filmskog zapisa u okviru pijanističkog i dirigentskog *međuteatra* („Rasprava“). Četvrti dio donosi zaključak („Zaključak“).

2. STUDIJI IZVEDBE I IZVEDBENE UMJETNOSTI. ŠTO JE IZVEDBA GLAZBE?

Pregledom dosega nekoliko istaknutih predstavnika izvedbenih teorija i studija izvedbe nastoji se odgovoriti na pitanja *što je izvedba?* i *koja je izvedba? (o kojoj je izvedbi riječ?)*. Teoretičari izvedbe kontinuirano tragaju za odgovorom i polemiziraju na navedenu temu, te su se do sada iskristalizirali koncepti, definicije, a moglo bi se reći i (anti)paradigme izvedbe.

U uvodu knjige *Cambridge uvod u teoriju izvedbe (The Cambridge Introduction to Performance Theory, 2016)* Simon Shepherd ističe kako je identifikacija specifičnog oblika ponašanja objašnjena teatrološkom terminologijom dovela do koncepta izvedbenih teorija (2016: vii-x). Iz toga proizlazi da je događaje od rituala, folklornih svečanosti do ceremonija i spektakla, kao i prezentiranja nas samih u svakodnevnom životu, tzv. *impression management*, moguće pojasniti upravo teorijama izvedbe i izvedbenim studijima. Želimo prihvatiti ovaj koncept jer su izvedbene umjetnosti poput kazališta, plesa, glazbe (napose opere), filma izrazito pogodne za tumačenje primjenom terminologije pojmovnika teatra. Za takav postupak, držimo, postoji i objektivni razlog – izvedbene umjetnosti nalik su jedna drugoj upravo po svojoj sceničnosti, a legitiman način da se scenski nastup istraži i objasni je koncept izvedbenog ponašanja i njegovo tumačenje teorijom i studijama. Stoga se značenje i obuhvatnost termina *izvedba* i dalje promišlja i propituje.

Studiji izvedbe kao akademska disciplina polaze od modela i koncepta izvedbe – svako je ponašanje, događaj ili pojava izvedeno/a, dakle izvedbeno jer im je izvedbenost imanentna. U kontekstu kazališnih teorija Marvin Carlson definira izvedbu kao „događaj čija je liminoidna narav u prvom planu, gotovo se redovito odvaja od ostatka života, uprizoruju je izvođači i nazoči joj publika, a i jedni i drugi u tom iskustvu vide materijal koji treba tumačiti, o kojemu treba promišljati i u nj se uključiti – osjećajima, umom, a možda i tjelesno“ (1996 [1984]: 198,199). Isti autor desetak godina kasnije promišlja i istražuje izvedbu dijelom izvan uskog područja kazališnih teorija. Ističe (zaključuje) kako se teorija izvedbe i društvene znanosti podudaraju od područja izvedbama u svakidašnjem životu, ponašanja u sportu, igri, javnoj politici, ritualu, različitim oblicima komunikacije i slično. Riječju, Carlson u *Kritičkom uvodu u izvedbu (Performance: a critical introduction, 2004 [1996])* teži sinkroniji – zajedničkom u izvedbama i razvoju pojma izvedbe unutar suvremenih područja psihologije, antropologije, sociologije i lingvistike.

Richard Schechner u *Uvod u studije izvedbe (Performance Studies: An Introduction, 2013 [2002])* iznosi nekoliko važnih tema koje se smatra ključnima za koncept ovoga rada. To su pokušaji definiranja izvedbe kroz odgovore na pitanje *što je izvedba?*, zatim kroz klasifikaciju „vrsta izvedbe“, potom koncept izvedbene sekvencije, svrhu odnosno funkciju izvedbe te kroz široki spektar i kontinuum izvedbe. Izvedba (izvoditi) se prema Schechneru (2013 [2002]: 28) može sagledati u odnosu na: postojanje (*being*), činjenje (*doing*), pokazivanje činjenja (*showing doing*), te objašnjavanje „pokazivanja činjenja“ (*explaining „showing doing“*). „Postojanje je egzistencija kao takva. Činjenje je aktivnost svega što postoji, od kvarkova, preko svjesnih bića do supergalaktičkih struna. Pokazivanje činjenja jest izvođenje: ukazivanje na činjenje, njegovo isticanje i razotkrivanje. Objašnjavanje pokazivanja činjenja jesu izvedbeni studiji” (ibid.). U istome djelu navode se vrste izvedbe koje se javljaju u osam situacija: u svakidašnjem životu (to su kuhanje, druženje, „jednostavno življenje“); u umjetnosti; u sportu i drugim oblicima zabava; u poslu; u tehnologiji; u seksu; u ritualu (svetom i svjetovnom); te u igri (ibid.: 31). Izvedbenu sekvenciju čini deset dijelova: obuka (*training*), radionice (*workshops*), pokusi (*rehearsals*), zagrijavanje (*warm-ups*), javna izvedba (*public performance*), događaji koji podupiru javnu izvedbu (*events/contexts sustaining the public performance*), hlađenje (*cool-down*), kritički odjeci (*critical responses*), arhivi (*archives*), sjećanja (*memories*) (ibid.: 225).

Autorice Sanja Jovičević i Ana Vujanović u svom djelu *Uvod u studije performansa (2007)* objašnjavaju Schechnerovo tumačenje scenskih oblika: „Richard Schechner smatra da svi scenski oblici (teatar, parateatar, ritual) u svim kulturama sadrže iste strukturalne elemente: tekst, pokret, mizanscenu, organizaciju i upotrebu prostora, scenografiju ili ambijent, atmosferu, publiku, recepciju“¹ (2007: 11), dok sam Schechner u predgovoru knjizi *Podučavati studije izvedbe (Teaching Performance Studies, 2002)* objašnjava da se izvedbe “događaju na mnogo različitih instanci i konteksta i u mnogo različitih oblika. *Izvedba*, kao jedna sveobuhvatna kategorija, mora biti konstruirana kao 'široki spektar' ili 'kontinuum' akcija rangiranih od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvedbenih umjetnosti (teatar, ples, glazba) i svakodnevnih izvedbi, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, liječenja (od šamanizma do kirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i na internetu” (2002: xi).

¹ Svi navodi iz izvora na srpskom i bošnjačkom jeziku, za potrebe ove disertacije, prevedeni su na hrvatski jezik.

K općoj teoriji izvedbe, od kulturalne, organizacijske do tehnološke izvedbe, vodi diskurs Jona McKenziea (*Izvedi ili snosi posljedice [Perform or Else]*, 2006). Ponuđena su značajna rješenja, kao što su model stratuma izvedbe, paradigme izvedbe i njeni blokovi, čime se otvara mogućnost kreiranja novih koncepata (2006: 42-43). Unutar navedenoga McKenzie, kao i Carlson i Schechner, traga za odgovorom na pitanje *što je izvedba? i koja je izvedba?*. Prilikom tumačenja čimbenosti kulturalne izvedbe McKenzie oblikuje pojam „međutnost [*in-betweenness*]”² (2006: 80), nosiv pojam studija izvedbe koji objedinjuje liminalnost izvedbe i liminalnu normu, pluralnost i dijalektičnost izvedbe kako ih nalazimo od kazališnih teorija do recentnog koncepta *izvedbe ukrivo (misperformance)* kojim se ističe fluidnost norme i paradoks normiranja nečega što je granično, rubno, liminalno (usp. Blažević i Čale Feldman, 2014).

Izvedbene umjetnosti, posebice kazalište, u širokom spektru proučavanja i tumačenja izvedbe zauzimaju gotovo startnu poziciju, neku vrstu izvorišta. Praktičari će svoje viđenje izvedbe definirati prema iskustvu stečenom u praksi, izravno uronjeni u proces stvaranja izvedbe. Stoga Josette Féral tipove teorija zasnovanih na poetskom diskursu samih izvođača i praktičara naziva produkcijskim, dok one zasnovane na znanstvenom pristupu kojima je uža ekspertiza kazališni fenomen, analiza pojmova, semiotika, tijelo izvođača, pokreti, etc. naziva analitičkim teorijama (1996: 204-205). Što je predstavjačko a što izvedbeno u kazališnoj predstavi usustavio je dramaturg i teatrolog Marin Blažević, koji zaključuje da predstavu čini konkretno djelo, inscenacija književno-dramskog djela, ono učinjeno (razumljivo kazališnom kodu i kodu kulture) što je vidljiv, čujan predstavjački tekst kroz komunikaciju priče i zbivanja na sceni (2013: 68-69). Izvedba, pak, može biti izvedba predstave ili izvedba performansa (ibid.). Izvedba je i samo činjenje, stvarno zbivanje ovdje i sada, fizičko prisustvo, nepredvidljivost koja je također izvedba sama (ibid.: 69-71). Blažević, osim promišljaja značenja pojmova predstava i izvedba, tumači i značenje pojmova glumac i izvođač te zaključuje:

Shodno razlikovanju aspekata predstave i izvedbe u dvojakom pojmu *performance* (predstava/izvedba) razlikujemo pojmove glumac i izvođač/performer. Glumac nastupa kao 'znak' lika zadužen za njegovo predstavljanje, čak 'uosobljavanje' u tijeku izvedbe (*cf.* Kirby 1972: 28), pri čemu su mu na raspolaganju različite tehnike i stilovi.[...] pojmu izvođač okrenimo se kada

² Prevela Vlatka Valentić (usp. McKenzie, 2006: 80).

govorimo o umjetniku performansa (tada često i samo - *performer*) te svakom drugom *ne-glumačkom* modusu izvedbe (npr. plesač ili glazbenik) (ibid.: 71).

Glazbena umjetnost ukoliko se proučava unutar paradigme studija izvedbe bazično se nalazi u zoni kulturalne izvedbe. Tako i koncert, uz tradicionalno kazalište, ples, recitacije, vjerske svetkovine, prema antropologu Miltonu Singeru, pripada u vrstu kulturalnih izvedaba (*cultural performance*) (nav. prem. Carlson, 2004: 13). Unutar glazbene publicistike i muzikoloških razmatranja tradicionalni tip koncerta sporadično se povezuje i uspoređuje s kazalištem, no pojavom avangardnih smjerova nastaju novi oblici glazbe pa tako i koncerata, koji često sežu od miješanih formi pa sve do totalnog teatra. Usporedbe koncerta s teatrom ne trebaju čuditi jer već etimologija i uporaba riječi *igra*, *igrati* i *gluma* (Ladan, 2009: 1114-1116), ukazuje na vezu glume i sviranja, dakako izvedenu na temelju značenjskih, asocijativnih i funkcionalnih srodnosti. Stoga se ovdje, pored teatrološkog tumačenja pojma izvedba i tumačenja iz perspektive studija izvedbe, ističe etimologija i uporaba riječi *igra*, *igrati* i *gluma* koje je Ladan izdvojio upravo stoga što se naoko čini kako, kada se radi o navedenim riječima, nema dvojbe o njihovu značenju – no upravo je suprotno.

Ìgra je praslavenska riječ, „u značenju latinski *ludus, jocus, chorea*“ (ibid.: 1114), koja među ostalim znači „kad se netko miče po glazbi, pjevanju, sviranju – *ples* (latinski *saltatio, chorea*, talijanski *ballo*, njemački *Tanz*)“ (ibid.). Ìgrati (lat. *ludere, saltare*) pod jednim od značenja može biti „skakati uz glazbu, sviranje, pjevanje – plesati, tancati, balati (latinski *saltare*): igrati u kolu“ (ibid.). Također, igrati znači „glumiti (s rijetkim potvrdama od 18. stoljeća u jednog pisca): talijanski *agire*, njemački *spielen* (prema kojem je ovdje igrati)“ (ibid.). Nadalje, igrati znači i „udarati, svirati, gudjeti (susreće se kod Belostenca): igrati u *gusle* (latinski *ludo fidibus*), igrati u *orgule* (latinski *pulso organum*), što se danas uobičajeno kaže *svirati* na orguljama; *igrati* je i ovdje prema njemačkom *spielen*“ (ibid.).

U nastavku Ladan objašnjava riječ gluma, da bi kod značenja riječi glumiti iznio tri značenja: „raditi kao glumac (*hystionem agere*), od 16. stoljeća svirati i šaliti se (*glumiti se*)“ (ibid.: 1115) (sic!). Ladan odmah navodi, uz napomenu u zagradama, kako je ovdje „dobro imati na umu jednu noviju riječ – *izvedba*, te glagole *izvesti* i *izvoditi*“ (ibid.) i to stoga što je umjesto igre više „u duhu jezika koristiti izraz *priredba* ili *izvedba* kada se već misli na umjetničke predstave i

izvedbe, od glume do glazbe“ (ibid.: 1116). Igra je primjerenija kada se govori o športskim događajima, npr. športske igre (ibid.).

Ozbiljne paralele tradicionalnog tipa koncerta s kazalištem, općenito gledano, ostaju zanemarene, unatoč tome što se izvođači prilikom pripreme glazbenog djela, pored specifično tehničko-interpretativnih rješenja glazbenika, koriste usporedbama s glumom, asocijacijama i metaforama glazbenik-glumac kao i tehnikama scenskog nastupa. Proučavati koncert kao vrstu izvedbe znači sagledati elemente koji ga čine, putem teorijskih postavki i praktičnih iskustava izvođača dostupnih u obliku poetskih zapisa. Takve zapise bismo, analogno poetskim teatrološkim teorijama, mogli smatrati poetskim teorijama glazbe.

Koncert kao vrsta izvedbe prije svega je glazbeni događaj. Glazbeni umjetnici izvode skladbe, publika prati događaj, suvremena tehnologija prenosi ili bilježi događaj bilo audio bilo video zapisima, kritika donosi ocjenu u javnim medijima, pojedinac stvara vlastite zaključke, iščekuje se novi nastup istog ili novog izvođača. Sve navedeno ukazuje da je koncert kao izvedba kružni proces, stalne mijene, gotovo neuhvatljiv znanstvenom diskursu. No, istraživanje glazbene izvedbe moguće je ako stavlja naglasak na tezu da glazbenici izvođači nemaju izbora nego biti akteri i suautori izvedbenog (performativnog) čina koncerta ili recitala³. Glazbenici izvođači rabe sve elemente istog, kao što je slučaj i s drugim vrstama izvedaba u njihovoj posebnosti, uz svijest o već navedenima, dodirnim zonama izvedbe. Kao dobar primjer navodimo Schechnerove riječi: „Razmatrati bilo koji predmet, rad ili rezultat ‘kao’ izvedbu – sliku, novelu, cipelu, bilo što – znači istražiti što predmet čini, kako utječe na druge objekte ili bića, i u kakvom je odnosu spram ostalih objekata i bića. Izvedbe postoje samo kao akcije, interakcije i odnosi” (2013 [2002]: 30).

Teza da su teorija i praksa (praksa i teorija), neodvojive jedna od druge te kako su samo u svojoj uzajamnosti smislene, jedna je od misli vodilja ovog rada, kao i studija izvedbe. Tome u prilog ide stajalište Davida Conquergooda koji smatra da podijeliti ili, bolje reći, odijeliti teoriju od prakse nije utemeljen pristup izvedbi, štoviše neozbiljan je te vodi u klopku do koje takva podjela može dovesti. Ističe važnost vraćanja na sjecišta teorije i prakse, apstrakcije i utjelovljenja (usp. Schechner, 2013 [2002]: 26).

³ O pojmovima *koncert* i *recital* – definicije i posebnosti – biti će riječi na str. 14 ovoga poglavlja.

Stoga nastavak ovog rada detaljnije donosi poziciju glazbene izvedbe, događaja izvođenja glazbenog djela u kontekstu studija izvedbe, pri čemu se nužno sagledava spoznaje i smjernice srodnih akademskih disciplina.

Historijska muzikologija⁴ s predmetom proučavanja povijesti glazbe polazi od pretpostavke usmene predaje (gregorijanskih) napjeva, postupnog uvođenja neuma, znakova i crtovlja, do kodifikacije glazbe notacijom. Notaciju je usustavio Guido iz Arezza, a usavršava se i razvija do današnjih dana. U suštini ona se gotovo nije mijenjala, osim u avangardnim nastojanjima.⁵ Kako je velikim dijelom glazbena literatura bazirana na uglazbljivanju (literarnih) tekstova (vokalna i vokalno-instrumentalna glazba od srednjeg vijeka do danas), opravdano se u glazbenih interpreta i izvoditelja razvilo mišljenje da je i interpretacija instrumentalne glazbe usko povezana sa zakonitostima deklamacije teksta (usp. Harnoncourt, 2005; Lorković, 2009). Jedna od sličnosti dramskog i glazbenog teksta je u tome što su oba pisana za izvedbu, treba ih izvesti. Dakako, literarni tekst može pročitati svaka pismena osoba, dok glazbeni tekst čita samo glazbeno pismena osoba, ali i tada zvuk koji je zapisan u partituri nije tako jednostavno predočiti, čuti, razumjeti i doživjeti. Stoga je česta polemika je li glazba jezik ili ona nikako ne može biti smatrana jezikom. Pitanje je to na koje se ovim radom ne namjerava dati odgovor, ali osnovni pregled je nužan. Tri su temeljna stajališta estetičara pri tumačenju glazbe kao jezika, odnosno ne-jezika.

Prvo tumačenje, primjerice Derycka Cookea, drži kako glazba jest jezik, i to jezik emocija čijim izričajem postaju tonovi. Takvu percepciju stoga se naziva emotivističkom. Drugo stajalište, da glazba nije i ne može biti jezik, zastupaju Eduard Hanslick, Etienne Gilson i Susane Langer, dok treća struja, koju predstavljaju Jules Combarieu i Enrico Fubini, smatra da je glazba specifičan, svojevrsan, nepojmovni, kontekstualni jezik (usp. Majer-Bobetko, 1991). Uz spomenute teorije, iznikli su recentni pristupi bazirani na analizama interpretacija izvođača glazbenika, praktičara tzv. reproduktivnih umjetnika.

⁴ Prema muzikologu Ivanu Čavloviću muzikologija se dijeli na historijsku, sistematsku, etnomuzikologiju i primjenjenu muzikologiju. Historijsku muzikologiju čine povijest glazbe, glazbena paleografija, povijest glazbenog izdavaštva i arhivistike, organologija, ikonografija, povijest izvodilaštva, povijest plesa. Sistematsku muzikologiju čine glazbena akustika, glazbena fiziologija, psihologija glazbe, estetika glazbe, sociologija glazbe i filozofija glazbe. Etnomuzikologiju Čavlović ne račva, a primjenjenu muzikologiju čine glazbena pedagogija, glazbena publicistika i kritika te glazbena tehnika (usp. Čavlović, 2012). U posljednje vrijeme sve je više različitih, interdisciplinarno uvjetovanih podjela u muzikologiji te će se i ova disertacija referirati na razne opcije.

⁵ Vidi. Majer- Bobetko, 1991: 97.

Krajem 20. i početkom 21. stoljeća, postoji značajan broj tonskih zapisa klasične glazbe u izvedbi uvažениh interpreta. Mogućnost usporedbe i analize više reprodukcija istog glazbenog djela dovode do razmatranja i shvaćanja glazbe kao izvedbe (*music as performance*) – koncept koji zastupa Nicholas Cook (2001; 2013). Cook ipak ostaje na tumačenju glazbe kao zvukovnog fenomena iako se zalaže za tumačenje glazbe ne kao teksta već kao zapisa, scenarija koji će interpret tumačiti. Pokušaj dovođenja glazbene umjetnosti u paradigmatički sklop studija izvedbe vodi Cooka na Schechnerov trag horizontalnog istraživanja i uspoređivanja izvedaba tj. na potrebu da se izvedbu razumije u odnosu na neke druge vrste izvedaba (Cook, 2001)⁶.

Iako je glazba (kompozicija) zabilježena notnim zapisom svaki će interpret unijeti osobni pečat kod izvođenja. Tako se primjerice može istražiti i usporediti zvučni zapis izvedbe *Preludija* op. 28, br. 4 Frederica Chopina u interpretaciji Bennoa Moiseiwitscha s još sedam različitih pijanista, kako to čini Daniel Barolsky (2008) ili empirijske studije trideset različitih zvučnih zapisa Chopinova *Preludija* br. 1 i br. 3 iz op. 28, te šezdeset i četiri zvučnih zapisa Chopinova *Preludija* op. 28, br. 6 (Dodson, 2011).

Metodom augmentiranog slušanja⁷ i uporabom digitalne tehnologije, otvara se prostor novim mogućnostima u muzikologiji tj. novih tendencija u primijenjenoj muzikologiji. Osim koncepta glazbe kao scenarija, te glazbe kao izvedbe, Cook nudi koncept izvedbe kao kulture. Za primjer može poslužiti izvedba Chopinove *Mazurke* op. 33, br. 2. Mazurka – poljski narodni ples stiliziran u umjetničku formu kako ju sklada Chopin – nužno upućuje na poljski identitet, pri čemu, ističe Cook „Chopinove mazurke nisu glazba za ples, već reprezentacija plesa“ (2014: 15). Glavni element te reprezentacije je izrazito potaknuta tjelesnost kada, prilikom slušanja, slušatelj osjeća plesni pokret, unatoč tome što, za vrijeme koncerta ili u sobi u kojoj sluša glazbu, sjedi u publici ili naslonjaču (usp. *ibid.*). Tekst je dakle nešto što će omogućiti izvedbu, ali izvedba ne stoji sama – u izvedbi je uloga izvođača golema. Vrlo je malo primjera izvođača koji su istovremeno i muzikolozi, kao i muzikologa koji su izvođači. Zato je izvedba u muzikologiji do sada bila predmet zaobilaženja.

⁶ U okviru popularne glazbe, koncept glazbe kao izvedbe obrađuje teoretičar izvedbe Philip Auslander (2006).

⁷ Suvremene tehnologije otkrivaju i programiraju amplifikatore i čitače zvučnog zapisa koji potom kreiraju stanovit (slojevit) grafički prikaz zvučnih manifestacija. Time se otvara prostor komparacije raznih elemenata zvuka poput dinamike, akcenata, spektra tonskih nijansi, vremenske organizacije i slično.

Slične primjere može se naći u recentnim izvedbenim teorijama. Tako Roy A. Rappaport pri razmatranju rituala i obreda ističe da “bez izvedbe nema rituala” (1999: 37). Smatra kako zabilježene/zapisane upute, uredbe i proglašeni u liturgijskim knjigama, nisu same za sebe ritual, već opisi i upute za njegovu izvedbu (ibid.). Tek kod izvedbe sudionici rituala prolaze proces transportacije, transformacije, inicijacije i slične procese liminoidnog i liminalnog tipa koje su ranije iz antropološke perspektive opisali Arnold van Gennep (1960 [1909]) i Victor Turner (1989).

Osim spomenutih pristupa glazbi kao izvedbi svjedoci smo novih tendencija u muzikologiji gdje se diskursi o glazbi zasnivaju

na kritici i dekonstrukciji muzikološkog objektivizma (autonomija muzike) i naturalizaciji muzikologije teorijama iz drugih oblasti. Takvi stavovi mogu biti promatrani i kritički, jer se muzikologija okrenula heteronomnom tumačenju muzike, ali i blagonaklono s obzirom na stalnu težnju muzikologije ka sveobuhvatnom pogledu na muziku kao djelatnosti i umjetnosti uvjetovanoj njenim društvenim i drugim kontekstima, ali i njenom metafizičkom statusu. Stoga bi možda ispravno bilo promatrati muziku u nekoliko ravni: kao tekst (muzika kao heteronomna realnost umjetničkog djela), kontekst (muzika u sinkronijskom okruženju), intertekst (muzika kao dijakronijska uputa na muzičku prošlost), supratekst (muzika koja nadrađuje sva prethodna značenja i postaje metahistorijska kategorija) i supertekst (muzika kao autonomna metafizička realnost). (Čavlović, 2012: 55-56)

Neka istraživanja glazbene izvedbe (Goldovitch, 1998; Rink, 2003; Mazzola et.al., 2011) nastoje teorijski, analitički, studijama slučaja, pa i filozofskim pristupom osvijetliti slojeve glazbene izvedbe koji su u dosadašnjim istraživanjima manje zastupljeni, gotovo zanemareni, što vrlo zorno predočuje koncept trodimenzionalnosti muzičke ontologije (usp. Mazzola et.al., 2011). Razlaganjem glazbene izvedbe na faktore realnog, komunikacijskog i semiotičkog spektra razvidno je da se *realno* odnosi na izvođačev mentalni, psihološki i tjelesni sloj dok se *kommunikacijsko* odnosi na *poiesis*, neutralni sloj i estetički pogled. Semiotički faktor dijeli se na razumijevanje sadržaja, značenje (znakovitost) i ekspresiju (ibid.: 21-24). Ovako nabrojani faktori mogu djelovati suhoparno i odbojno, posebice kada uzmemo u obzir da je riječ o umjetnicima koji izvode klasičnu glazbu s ciljem javnog predstavljanja publici; no svi navedeni faktori i slojevi upućuju upravo na složen proces koji rezultira utjelovljenom izvedbom na pozornici – emocionalnim izrazom kao realizacijom odnosa umjetnik-partitura-zvuk-gesta (ibid.: 25). Nove

tehnologije koriste kompjutorske simulacije, modele i analitičke programe, uključuju umjetnu inteligenciju ne bi li shematizirali ono što izvođači čine za vrijeme izvedbe uživo (ibid.: 187-240). Može li se na taj način spoznati nešto novo i unaprijediti dosadašnje iskustvene rezultate (poetskih teorija) sabranih u zapise umjetnika izvođača? Tim se područjem nećemo baviti kako bismo ostali u prostoru istraživanja performativnog u izvedbi koncerta ili recitala⁸.

Posebice je upečatljiva teorija i razmatranje glazbe iz performativne perspektive, u duhu teorije govornih činova (performativa) Johna Langshawa Austina, iz koje se i razvijaju izvedbeni studiji, a koju je Bojana Cvejić detaljno razradila u svojoj knjizi *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna* (2007: 60-72). Ona pri tome ne traga za odgovorom što glazba jest već je zanima kako glazba nastaje (postaje). Poseže za performativnim čitanjem glazbe, tako što primjenjuje uvjete koje Austin definira, a da bi se govorni čin mogao smatrati glatkim („posrećenim“) tj. uspješnim ili promašajem, neuspješnim („neposrećenim“). Pod prvim uvjetom (konvencionalnost postupaka)⁹ misli na odnose slijedećih elemenata: (1) partiture, koja podrazumijeva potpis skladatelja (čin izricanja), (2) izvođenja, „slušnog izgleda“ (*Ingarden*) ili interpretacije djela u mediju zvuka, (3) koncerta, na kojem se glazbeno djelo javno predstavlja publici i (4) kritike, povijesti i teorije glazbe koje „drže strukturu svijeta muzike imajući najveći učinak na proizvodnju očekivanja“ (ibid.: 62). Drugi je uvjet prikladnost, ili drugim riječima profesionalizam, što podrazumijeva formalne titule: skladatelj, izvođač, stručna i nestručna publika, kritičari, muzikolozi (ibid.). Treći i četvrti uvjeti da se glazbeno djelo i događaj izvedu jesu svi sudionici i to u potpunosti. Peti i šesti uvjeti prema Cvejić odnose se na intencionalnost, što za samu glazbu nije relevantno ali se mnogi sudionici glazbenog čina upuštaju u interpretacije skladateljevih pobuda (primjerice reproduktivni umjetnici, op. a.). „Tumačenje svojstava muzičkog djela kao intencija često vodi zaključcima: *kompozitor je*

⁸ Sve su češća (gotovo da postaju pravilo) interdisciplinarna znanstvena istraživanja raznih polja znanosti i umjetnosti, pa se tako umjetnici pijanisti i dirigenti često susreću sa znanstvenom znatiželjom neuroznanstvenika (Susan Greenfield, Antonio Damasio). Takva se istraživanja nerijetko odvijaju paralelno s istraživanjem ostalih izvedbenih umjetnosti i sporta, da ne kažemo i šire (Schechnerova podjela na sedam vrsta izvedaba), s ciljem dokučiti procese „od mozga do uma“ (da parafraziram naziv znanstvene konferencije „Škola za sutra – od mozga do uma“ održane 20. i 21. rujna 2013 u Zagrebu s posebnom gošćom Susan Greenfield), uključivo umno mapiranje, nadzor nad emocijama, učinkovitosti izvedbe i slično.

⁹ Za opsežniju usporedbu te pitanje prijevoda na hrvatski jezik (prevela Andrea Milanko) vidjeti u: Austin, John Longshaw. 2014 (1962). *Kako djelovati riječima*. Zagreb: Disput.

mislio, kompozitor je osjećao“ (ibid.: 63).¹⁰ Cvejić će svoje zaključke pokazati i dokazati primjerima „performativne muzičke prakse“, transgresivnih glazbenih djela Erica Satiea, Fluxusa, Johna Cagea, La Montea Younga i Johna Zorna, autora i izvođača koji u povijesti glazbe zauzimaju mjesto od avangarde do današnjih dana. I upravo se ovdje valja zaustaviti i vratiti na, smatramo, zanemaren faktor u teorijskim sagledavanjima glazbene izvedbe, a to je izvođač-reproduktivni umjetnik. Taj postupak tumačenja glazbenika izvođača unutar klasične paradigme izvedbenih umjetnosti potreban je budući da se u modernoj i suvremenoj estetici glazbe sve više odmiče od, i dalje vrlo prisutnih i aktivnih zanimanja, primjerice klasičnoga pijaniste ili dirigenta. Razmatrati pijaniste i dirigente u kontekstu novih teorija izvedbenih umjetnosti valjalo bi početi od uvida u primjenu raznih kreativnih metoda prilikom pripreme već gotovog glazbenog djela (Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Frederica Chopina, Jeana Sibeliusa...), sve do činjenice da su osim interpretativnog i reproduktivnog zadatka, glazbenici izvođači također i akteri činjenja (izvođenja) klasičnog tipa koncerta kao događaja. Pijanisti i dirigenti su izvođači koji se predstavljaju pred publikom performativnim činom. Tako se analizom klasičnog koncerta i recitala kao događaja – čina izvođenja – mogu ustanoviti performativni elementi usporedivi s predstavom. U eseju *Koncerti su mrtvi* Igor Mandić navodi da je već sam koncert klasičnog tipa jedna

vrsta predstave: glazbenici nose određene uniforme, ponašaju se prema režiranom planu, pokoravaju se znakovima ravnatelja, a svi skupa, zajedno s publikom, održavaju jednu, uvijek istu ceremoniju. No kako dolazi do zasićenja, mijenjaju se i oblici i vrste koncertiranja. Da bi zaglušili pažnju orkestri u jednoj epohi narastaju do mamutskih razmjera, združuju se s drugim orkestrima, izlaze na otvorene pozornice, ravnatelji trikovima reflektora ističu svoje kretnje, traže se prostorni efekti itd. Pa ipak, sudjelovanje u toj predstavi danas je već zamorno: sve je poznato, sve je iskušano, sve se vrti u istom krugu. (1977: 152-153)

Nastavak tog eseja elaborira put ka novoj glazbi i sve više sceničnom i vizualnom efektu u avangardno usmjerenima izvedbama. Takve koncerte Mandić naziva današnjim koncertima, za razliku od onih klasičnih “mrtvih” – jučerašnjih koncerata (ibid.: 153). Drugi način pristupa problemu koncerta, kao što je rečeno, bio bi staviti u fokus upravo klasični koncert s izvođačem kao glavnim protagonistom, izvođačem kao predmetom analize istraživanja.

¹⁰ Ukoliko bi glazbeno djelo bilo realizirano kao neuspjeli performativ, kako bi se takav promašaj, odmak od konvencionalnog (*misperformance*, sic!) mogao objasniti? Taj se aspekt može samo pretpostaviti jer je mogućnost oblika promašaja beskonačna. Cvejić, međutim, nudi nekoliko osnovnih modela (vidi 2007: 63-65).

Pojam *koncert*, ukoliko izostavimo da ga se unutar analize glazbenih oblika i stilova (u kontekstu teorije glazbe) koristi prije svega kao naziv za glazbenu formu tj. oblik, ustalio se kao naziv za vrstu izvedbe. Prema rječnicima i stručnoj literaturi koncert je: “glazbena izvedba ‘u živo’, pred publikom (drugačije od one povezane sa scenskom izvedbom, ili izvedbe koja je dio religijskog obreda ili slične ceremonije, itd.” (Jacobs, 1998: 87); “glazbena izvedba pred publikom, uglavnom većeg broja izvođača – svirača i pjevača” (Latham, 2004: 41); “javno izvođenje instrumentalnih ili vokalnih kompozicija” (Anić i Goldstein, 2007: 314); te “izvedba glazbe u javnosti s prilično bogatim brojem izvođača (ali ne scenska izvedba ili kao dio religijskog obreda)” (Kennedy, M. i Kennedy, J. B., 2007: 160). Termin *recital* također označava glazbenu izvedbu, podvrstu koncerta, u kojoj sudjeluje samo solist (jedan izvođač) ili solist uz pratnju (najčešće klavira). Ustalio se sredinom 19. stoljeća nastupima Niccolò Paganinija i Franza Liszta. Rjeđe se termin *recital* rabi za glazbenu izvedbu u kojoj sudjeluje komorni vokalni, instrumentalni ili vokalno-instrumentalni sastav te za koncert posvećen jednom skladatelju (usp. Jacobs, 1998: 360; Latham, 2004: 148-149; Kennedy, M. i Kennedy, J. B., 2007: 614).

Proizlazi da su koncert i recital javno izvođenje glazbe pred publikom, van kazališnog ili obrednog čina. Prema tome treba biti rezerviran jer enciklopedijske natuknice ne ulaze detaljnije u *meritum* stvari. Tako se u navedenima zanemaruje upravo izvedbena komponenta, zbivajuće i aktualno na sceni za vrijeme izvedbe, a izostavlja se i ono izvan glazbeno, jer koncerte se do sada gotovo i nije tako analiziralo. Stoga, kako bi se kontekstualizirao konvencionalni tip koncerta klasične glazbe u izvedbeno-predstavljački *métier* poslužiti ćemo se terminološkim određenjem glazbenog teatra. Penguinov *Rječnik glazbe (Dictionary of Music, 1998)* (pod drugim objašnjenjem) navodi da je glazbeni teatar “vrsta koncertnih djela za koje je potrebna djelomično režirana scena” (Jacobs, 1998: 296). Prema *Oxfordskom rječniku glazbenih pojmova (Oxford Dictionary of Musical Terms, 2004)*, termin glazbeni teatar u upotrebi je od 1960-tih te označuje glazbeno djelo, obično za smanjeni sastav, koje uključuje kazališne elemente, poput kostima, gesti, pokreta na sceni, ali ne u konvencionalnom kazališnom smislu, već tako da instrumentalisti i pjevači često zauzimaju isti scenski prostor, te su podjednako prisutni u interakciji pri scenskom uprizorenju djela (Latham, 2004: 120). Objasnjenje glazbenog teatra kao “quasi-opernog, ali češće koncertnog djela” (Kennedy, M. i Kennedy, J. B., 2007: 518) za koje je potrebna djelomično režirana scena, dok u nekim slučajevima vizualni i dramski elementi dominiraju nad glazbenim, nalazimo u *Oxfordskom sažetom rječniku glazbe (Oxford Concise Dictionary of Music, 2007)*.

Dodirni elementi sva tri izvora su: koncertna izvedba (glazba, izvođači), vizualni i dramski akcenti uz glazbeni sadržaj, kazališni elementi (geste, kostimi, pozornica), te djelomična scenografija.¹¹

Muzikolog Nikša Gligo razmatra termin *glazbeni teatar* u širem smislu, i s pravom primjećuje kako taj termin opisuje da se muziku “teatralizira” upravo onim izvanmuzičkim sredstvima poput pokreta svirača, gesti pjevača ili pokreta ruku dirigenta – gestualnog kao scenskog elementa (1996: 91). Slično nalazimo kod Rolanda Barthesa koji se pita – što je to teatralnost? Odgovor je slijedeći – “to je teatar kad se od njega oduzme tekst, to je gustoća znakova i osjeta koja se na pozornici gradi na temelju pisanoga predloška, to je neka vrsta sveopće percepcije osjetilnih varki, gesti, tonova, distance, supstanci, svjetala, koja preplavljuje tekst u punoći njegova izvanjskog jezika” (nav. prem. Pavis, 2004: 374). Gligo dalje objašnjava kako je glazbeni teatar u užem smislu, zapravo tvorevina suvremenog glazbenog stvaralaštva, u kojem se javlja tendencija da se “angažira ne samo uho nego i oko slušaoca” (1996: 91). Pri tome se rabi termin glazbeni teatar upravo stoga što se radi o kombinaciji glazbe i elemenata teatra, ali ne na način na koji to nalazimo, primjerice, u operi. U glazbenoj se avangardi, dakako, širi raspon mogućnosti kombinacija i miješanja umjetnosti i medija, sve do multimedija, ali tada se već može govoriti o totalnom teatru.¹² Uvidom u glavne karakteristike koncerta i glazbenog teatra čini se sasvim opravdanim zaključiti da je klasični tip koncerta protkan nekim elementima teatra kao što su pozornica, publika, izvedbena prisutnost izvođača, ekspresija, pokret, tekst koji treba izvesti (partitura), atmosfera, recepcija.

Koncerti klasične glazbe, primjerice pijanistički recital, u dvadesetom stoljeću poprimaju socijalni značaj upravo zbog „sistema zvijezda“ (Sennett, 2015 [1989]: 36-42), glazbenika izvođača koje se dolazi slušati i gledati kako sviraju. Prema mišljenju Richarda Sennetta, pozicija koncerta kao događaja nalazi se u domeni javnosti (2015). Kako se poimanje javne domene mijenja tako se ono javno manifestira na različite načine – od *ancient regimea* preko meteža u javnom životu 19. stoljeća, pa sve do 20. stoljeća koje donosi kraj javne kulture i oblikovanje narcističke kulture, sistema zvijezda i spektakla, da bi se razvojem tehnologije i elektronike zagrezlo u sfere

¹¹ Sličnim se postavkama, kod analize ritualizacije i elemenata glazbenog teatra, autor ove disertacije koristi u radu *Muka po Mateju BWV 244 J. S. Bacha iz perspektive novih teorija izvedbenih umjetnosti*, objavljenom u časopisu Sveta Cecilija 2016, br. 1-2 (vidjeti u popisu objavljenih radova doktoranda).

¹² Slična razmatranja i tumačenja glazbenog teatra donose Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra* (2004: 117), te Ulrich Michels u drugom svesku *Atlasa glazbe* (2006).

koje će odrediti (i dalje određuju) promjene i brze mijene krajem 20. i početkom 21. stoljeća (usp. *ibid.*).

Kakvo mjesto u Sennettovoj postavci o nestanku javnoga čovjeka ima koncert klasične glazbe? Javni svijet *ancient regim*e sve je više značio okupljanje stranaca na nekom zajedničkom javnom prostoru, tada sve razvijenijih gradova, odmicanjem od dvorova. Jačaju javne uloge, obraća se sve veća pozornost predstavljanju u javnosti, tijelo je maneken, govor je znak, propituju se granice javnog i privatnog. Autor usmjerava našu pozornost na to da se prirodna ekspresija počinje nalaziti izvan područja javnosti, što postepeno sve očitije formira „čovjeka kao glumca“, a pokazatelje koji tome govore u prilog Sennett potkrjepljuje primjerom Denisa Diderota (*Paradoks o glumcu*, 1773) te Jean Jacques Rousseauovom optužbom grada kao teatra (*ibid.*: 133-146).

U pogledu javne ličnosti 19. stoljeće donosi novu podjelu socijalnih uloga. Glumac i gledatelj novi su javni ljudi 19. stoljeća u gradskom okruženju, podložni djelovanju industrijskog kapitalizma na javni život, pri čemu, zaključuje Sennett, individualna ličnost pobjeđuje klasu (*ibid.*: 232-304). Zbivanja relevantna za koncertni život toga vremena (pa i kasnije), određuju koncert kao socijalni događaj *par excellence*, koji se zbiva na pozornici (za razliku od dvorskih ili uličnih svirača). U kasnom 19. stoljeću, važni ljudi javnog života su skladatelji (koji su često i sami izvođači vlastitih djela), virtuozi, te dirigenti koji su do tada uglavnom služili gotovo kao pomoćno osoblje za držanje takta kod izvedbe nekog djela¹³ (*ibid.*: 250).

Virtuozi izvođači (pijanisti, violinisti) u 19. stoljeću privlače pažnju na sebe svojim ponašanjem na pozornici. Koriste taktike naglog pojavljivanja na sceni na neočekivan način: „Paganini se volio naglo pojaviti pred slušaocima iz skrovišta u orkestru, umjesto da čeka izvan scene, iza kulise“ (*ibid.*: 238). Umjetnik-izvođač (romantični izvođač), zvijezda 19. stoljeća, bio je i Franz Liszt, pijanist i skladatelj čiji je poznati iskaz „koncert to sam ja“ Sennett možda najbolje opisao citatom iz zapisa Roberta Schumanna o glazbi i glazbenicima, pa i o fizički zahtjevnom, tehnički složenom izvođenju Lisztovih kompozicija koje pijanist „rukama cijedi iz instrumenta; a mogu odjeknuti samo zahvaljujući rukama. A također treba vidjeti kompozitora kako ih svira; jer baš kao što pogled na svaku virtuoznost uzdiže i jača, tako još mnogo više djeluje neposredan

¹³ Solo pjevači (vokalni solisti) sasvim su poseban fenomen još od znamenitih kastrata pa do primadona i tri tenora. Vokalnom solistu svojstvena je veza s opernim sadržajem, glazbom i libretom te ulogom koju tumači. Postavke o izvođačima virtuoza vrijede međutim i za vokalne soliste, posebice uzme li se u obzir čest oblik recitala solo pjevača uz instrumentalnu pratnju, najčešće klavira.

pogled na samog kompozitora *kako se bori sa svojim instrumentom, kroti ga i čini ga poslušnim*“ (ibid.: 241).

Za razliku od glazbenika 18. stoljeća koji je u službi dvora, dakle u podređenom statusu sluge, publika izvođače 19. stoljeća doživljava kao „moćne osobe nadređenog statusa“ (ibid. : 244). Osim skladatelja i instrumentalista, kasnije se u 19. stoljeću pojavljuju dirigenti virtuozi. U Parizu je Charles Lamoureux prvi dirigent koji uspostavlja „načelo dirigenta kao muzičkog autoriteta, a ne držaoca takta“, razvivši mnoge znakove koje dirigenti od tada koriste kod dirigiranja orkestrom (ibid.: 250). Njegovu praksu ravnanja orkestrom prihvatio je zatim Edouard Colonne te je publika dirigente na kraju 19. stoljeća „uvažavala s potpunom pokornošću; u Lamoureuxovom slučaju to je postalo svojevrсно obožavanje heroja; Ljudi su govorili da se osjećaju 'posramljeni' u njegovoj prisutnosti, 'nedostojni susreta'...“ (ibid.: 251).

Vratimo li se klasičnom tekstu, zapisu glazbe, koji pijanist treba izvesti i analogijama koje klasične teorije izvedbenih umjetnosti vide kao srodnost glazbe, teatra, plesa, okrećemo se ponovno Sennettu koji se ovom temom bavi bogatom glazbenom i sociološkom erudicijom¹⁴. Područje istraživanja, između već iznesene analize glazbenika i glumaca kroz fenomen „zvijezda“, te okolnostima koje ih određuju, on nalazi i u pokušaju razumijevanja i glazbenika i glumca kroz njihov pristup tekstu, koji će onda imati specifičan odraz na vrstu izvedbe. Naime,

svaki glumac i muzičar ima tekst na kojem se zasniva njegova umjetnost, ali on s tekstom može postupati na dva načina. Razlika leži u tome koliko izvođač vjeruje da se njegov vlastiti rad može 'notirati'. U muzici to znači pitati u kojoj mjeri sistem muzičkih znakova štampanih na papiru može zbilja predstaviti muziku koju je kompozitor čuo u svojoj glavi./.../ Prema tome izvedbene umjetnosti uvijek imaju taj problem s tekstom; koliko je jezik notacije prikladan kao jezik izražavanja? (ibid.: 234-235).

Sennet je ovim fenomenom trajno zaokupljen, a posebnim senzibilitetom, te iskustvom aktivnog glazbenika koji je i studirao violončelo i dirigiranje, uspijeva i u narednim projektima i publikacijama na primjerima pijanista i dirigenata objasniti fenomene umijeća, zajedničke suradnje kod postizanja zajedničkog cilja (*craftmanship*). Stoga nimalo ne čudi kada Sennett vrlo potanko opisuje odnos notnog zapisa *Sonate za klavir* op. 109 Ludwiga van Beethovena i pokrete koje

¹⁴ Glazbu je studirao na Glazbenom Sveučilištu Julliard, a sociologiju na Sveučilištu Harvard.

pijanist čini, izvodi rukom, šakom i prstima. Analizu izvođenja *staccatta* na više različitih načina da bi se dobio adekvatan zvučni rezultat Sennett zahvaljuje pijanistu Alfredu Brendelu koji je svojim predavanjima o izvođenju Beethovenovih sonata za klavir učinio ovu temu toliko značajnom i za analizu društvenih, antropoloških i inih mijena (2004: 231-232)

Ovdje se valja pozvati na harvardska predavanja skladatelja Igora Stravinskog održana akademske godine 1939/40. objavljena pod naslovom *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*.¹⁵ U šestom predavanju naslovljenom „O izvedbi“ Stravinski, među ostalim, razmatra sličnosti i razlike literarnog (dramskog) teksta i glazbenog teksta (zapisa u partituri) (2009: 119-132). Njegovo nas predavanje upućuje na „dva stanja glazbe: potencijalnu glazbu i stvarnu glazbu“ (ibid.: 119). Glazba, naime, postoji zapisana u partituri već prije nego što je fizički ozvučena izvedbom. Stravinski, kada nastoji zaključiti da se po načinu zapisivanja glazba razlikuje od ostalih umjetnosti (prvenstveno pri percepciji glazbe), umeće usputnu usporedbu glazbene i kazališne umjetnosti, jer obje podrazumijevaju i tvorca i izvođača. Njegova se usputna usporedba razvija u složeniju temu koju Stravinski ne obrađuje sasvim detaljno, ali se može uzeti kao jedno od važnijih poetskih pokušaja da se izvedbeno-predstavljačka komponenta glazbenog događaja i činjenja glazbe razmotri kao važnu temu glazbenog stvaralaštva.

Dramski tekst Stravinski stavlja prvenstveno u kontekst usmenog i vizualnog, odnosno, “kazalište se nudi našem razumijevanju tako što mu se istodobno obraća i vidu i sluhu” (ibid.: 120). Slike i koncepte kazališna umjetnost prenosi scenom, scenskim pokretom, govorom. Tako čitatelj dramskog teksta može znatno lakše predočiti njegovu izvedbu nego što je to moguće s glazbenim tekstom (ibid.). Ipak, glazbeni tekst nije sasvim u suprotnosti s dramskim. Stravinski ističe kako

nije dovoljno čuti muziku, kako je treba i vidjeti. Što da kažemo o nedostatku odgoja onih kreveljila koji odveć često nastoje prenijeti 'unutrašnje značenje' glazbe tako što je izobličuju svojim afektacijama? Jer, ponavljam, glazba se gleda. Iskusno oko prati i prosuđuje, ponekad i nesvjesno, i najmanju gestu izvođača. S tog se gledišta može proces izvedbe zamisliti i kao stvaranje novih vrijednosti, koje traži rješavanje problema sličnih onima koji se javljaju u koreografiji. U oba slučaja posebnu pažnju posvećujemo kontroli pokreta. (ibid.: 125-126)

¹⁵ Dostupno i u prijevodu Tomislava Brleka na hrvatski jezik iz 2009. godine.

Usporedba se širi i na polje plesne umjetnosti, čime Stravinski i plesača i instrumentalistu nastoji okarakterizirati i razumjeti kao oratora, pri čemu je plesač „orator koji govori nijemim jezikom“ (ibid.: 126), dok je instrumentalist „orator koji govori neartikuliranim jezikom“ (ibid.). Zaključuje da „i jednome i drugome glazba nameće strogo držanje, jer se glazba ne kreće u apstrakciji. Da bi se prenijela u prostor potrebna je točnost i ljepota: egzibicionisti to i predobro znaju“ (ibid.).

Ovakve analogije mogu biti predmet polemike, jer svaka je umjetnost autonomna, ali kao što je već istaknuto i slična jedna drugoj. Kao što će se vidjeti kasnije u ovome radu, Branko Gavella mnogo polemizira i teoretizira na temu sličnosti i razlika pojedinih umjetnosti. Gotovo da bi se moglo govoriti o Gavelli kao estetičaru umjetnosti, a ne samo kao vrsnom teoretičaru i praktičaru teatra. U Gavellinim tekstovima, esejima, raspravama nalazimo vrlo artikuliran stav o analogiji kazališne i dramske umjetnosti s glazbenom, ali usudili bi se reći da on ide korak dalje – k teoriji izvedbe. O navedenim analogijama razmišlja u nekoliko navrata, opovrgava i zagovara razne koncepte, što ukazuje na bliskost glazbene i glumačke izvedbene, a ne samo interpretativno-reproduktivne umjetnosti. Gavella se međutim (osim o operi) primarno očituje o dva tipa glazbenika izvođača: glasovirskom virtuozu i dirigentu. Stoga, između ostalog i potaknuto Gavellinim fokusom, nastavak rada istražuje upravo ta dva prototipa izvođača klasične glazbe: pijaniste i dirigente. Gavellin je pogled na izvedbenu komponentu pijanista i dirigenta vrlo značajan za ovu disertaciju jer je riječ o opservacijama znalca ne-glazbenika koji je glazbom zaokupljen gotovo cijelog profesionalnog djelovanja i koji ima sposobnost oblikovati misli o glazbenicima na sceni. Gavellin doprinos usporedbama glazbe i teatra, glazbene izvedbe (prvenstveno pijanističke i dirigentske) i glumačke izvedbe detaljno ćemo razraditi u narednim poglavljima, što predstavlja jedan od nosivih izvora i argumenata disertacije. Stoga je potrebno sagledati razmatranja struke – samih pijanista i dirigenta – kako bi se, potom, razradilo i kontekstualiziralo teorijske i poetske stavove autora ne-glazbenika zaokupljenih izvedbenim i teatralnim u pijanizmu i dirigiranju.

2.1. Pijanisti i dirigenti o izvedbi

Literatura o pijanizmu i dirigiranju često se poziva na ranije spomenute analogije glazbenik-glumac. Za pijanizam u tom smislu značajan je još traktat *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira* Carla Philippa Emanuela Bacha (1753), a novija literatura obuhvaća djela *O umjetnosti sviranja klavira* Heinricha Neuhausa (2000), *Napetost u glazbenoj izvedbi* Carole Grindee (1998),

Mentalni trening u glazbenom obrazovanju Tatjane Orloff-Tschekorsky (1998), kao i djela *Uvod u klavirsku interpretaciju* i *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira* Jakše Zlatara (1989; 2015) i *Od prvog tona do nastupa* Primoža Mavriča (2013). Pijanist i muzikolog Charles Rosen te pijanistički doajen Alfred Brendel su, osim bogate pijanističke karijere, ostavili trag i u literaturi o glazbi i pijanizmu (za izvedbenu analizu intrigantne umjetnosti). Za razradu teme disertacije značajne su Rosenova knjiga *Klavirske bilješke: svijet pijanista (Piano Notes: the World of the Pianist, 2004)* i Brendelova knjiga *Pijanistov od A do Ž: čitanka zaljubljenika u klavir (A Pianist's A to Z: A Piano Lover's Reader, 2013)*.

Razmotrimo i komparirajmo, na primjer, stavove Carlsona i Rosena. Carlson zastupa stav da je izvedba „uvijek izvedba za nekoga, neku publiku koja ju prepoznaje i potvrđuje kao izvedbu, čak i onda kada smo, što je povremeno slučaj, sami svoja publika” (2004: 5). Rosen izvedbu dijeli na tri vrste: (1) za sebe, (2) za jednog ili više prijatelja, (3) za publiku, pri čemu je ova posljednja podložna procjeni, javnom prosuđivanju i kritici (2004: 123). Podudarnost je očita. Koncertu kao fenomenu Rosen posvećuje mnogo pozornosti i naglašava nekoliko sastavnica koje ga čine – publiku, odijevanje (odore), javnu domenu, odvajanje (separaciju) glazbenika i publike od svakodnevnog života, elemente ritualnog, a skreće pozornost i na prisutnost treme (ibid.: 117-143).

Publika je za pijanista anonimna faktor, faktor koji svojom anonimnom prisutnošću, ponekad i nevidljivom (u zatamnjenom prostoru dvorane), čini izvedbu vidljivom, javnom. „Tišina koja vlada u dvorani za vrijeme izvedbe nije zbog toga što me publika sluša, nego gleda – ona kao da prati nesigurni korak hodača po žici razapetoj u beskraj svemira“ ističe Rosen (nav. prem. Zlatar 2015: 186). Ipak publika je neizostavan i poželjan dio recitala, a prema Zlatarovom mišljenju „doživljavanje publike kao sukreatora mnogima pomaže, jer izvođač djeluje na slušatelje, a oni na njega. Publika prati i osjeća emocije izvođača i obratno“ (ibid.).

Također sastavni dio uloge publike za vrijeme izvedbe su distrakcije koje često dolaze u raznim oblicima. Kako bi se temeljito ocrtale takve situacije donosimo primjere svojevrsnog *misperformanca* klasičnog pijanističkog recitala s naglaskom na funkciju publike kao smetnje. Smetnja pri izvedbi pijanističkog recitala ili koncerta, ne događa se samo u propustima organizacije i tehnike. Publika često ometa izvedbu i čini ju (za teoretičare izvedbe) posebno zanimljivom. Koncerti na kojima publika kiše, kašlje, otvara bombone, zaboravlja isključiti mobilni telefon, stihijski fotografira i snima, više su pravilo nego iznimka. Rosen navodi kako nije samo kašljanje

i prevrtanje programske knjižice izvor smetnje (2004: 130-131). Posebno se osvrće na događaj iz osobnog iskustva, kada je za vrijeme njegova sviranja jedan znatizeljni slušatelj pratio notni zapis skladbe. Ističe kako nema ništa protiv takve vrste praćenja koncerta, sve dok dotični slušatelj ne sjedi u prvom redu i preblizu izvođaču (ibid.). Pijanist, naime, percipira svako okretanje stranice, što predstavlja priličan problem, jer partiture tiskaju različiti izdavači, te se broj stranica iste skladbe često značajno razlikuje od izdanja do izdanja. Listanje partiture u publici ometa pijanista za vrijeme izvedbe i narušava koncentraciju. Rosen se prisjeća kako je u takvom trenutku počeo razmišljati svira li dobar dio skladbe ili je nešto preskočio i koje izdanje partiture posjeduje dotični slušatelj (ibid.). Vrlo neugodno iskustvo.

Alfred Brendel također iznosi osvrt na smetnju iz publike: „U Chicagu, za vrijeme jedne nježne skladbe prestao sam svirati i rekao publici: 'Ja vas čujem, ali vi ne čujete mene.' Do kraja recitala nitko se nije ni pomaknuo“ (2013: 20). Ova kratka rečenica upućena publici također je dio Brendelove izvedbe, izvedbe recitala koji je krenuo ukrivo. Brendel si kao renomirani izvođač, može dozvoliti spomenutu reakciju prema publici. Slično je učinio i Rosen, ali ipak u pauzi prijelaza između dva stavka, zamolbom slušatelju da se s partiturom premjesti na neko udaljenije sjedalo. Kada piše o pijanistima kao javnim ličnostima (u kontekstu *zvijezda*), Sennett objašnjava kako je bit žive izvedbe da „čovjek svira dalje bez obzira na to kakve greške napravi. Stati u sredini komada i početi ispočetka neoprostiva je greška, osim ako čovjek ima veliku prisutnost duha i poštovanje publike“ (2015: 340-341). Rosen i Brendel pripadaju kategoriji respektabilnih umjetnika, no pijanist/ica na početku karijere (čak i kada svira besprijekorno), teško da si može dozvoliti opominjanje slušatelja. Od pijanista se naime očekuje da, bez obzira što se događa u publici ili kakve greške osobno napravi, svira dalje (usp. ibid.).

Pozivajući se na Hegela i sam će Brendel reći kako se glazbenik izvođač neprestano susreće s kontradikcijama. Jedna je ona u kojoj izvođač istovremeno doživljava dva susreta: intiman i javan. Intimno se susreće sa skladateljem, a javno s publikom. Druga je za vrijeme izvedbe, kada izvođač treba imati pregled nad cjelovitim djelom, a opet biti u trenutku u kojem oživljava djelo, onom trenutku izviranja tj. nastajanja motiva, fraze. Isto tako, izvođač se pripremio za izvedbu i slijedi neki koncept, ali se također i prepušta izvedbi i/ili suočava s nepredviđenim iznenađenjima. Evo još nekoliko kontradikcija: u isto vrijeme izvođač se susreće s procesom nadzora nad samim sobom i zaboravljanja na sebe, svira sebi/za sebe kao i najudaljenijem kutku dvorane, svjestan je

svoje prisutnosti i (ako ima sreće) nestaje u glazbi. Istovremeno glazbenik izvođač vlada i služi, on vjeruje i skeptičan je, uvjerljiv (siguran u sebe) i kritičan (sumnjičav) (2013: 76). Nakon svega Brendel poetski zaključuje „Kada puše pravi vjetar, interpretacija predstavlja sintezu“ (ibid.).

Javni nastup izazov je za gotovo svakog izvođača. Čak i najrespektabilniji, poput pijanistice Marte Argerich, o zamkama i negativnim aspektima po samu izvedbu, reći će:

Koncert je neprirodan čin i rijetko pruža trenutke užitka. Pred publikom se čovjek drži drukčije i ne može ledenih ruku, klecavih koljena i balava nosa izvoditi iste kretnje kao kod kuće. Svirka mu je izobličena. A zatim taj teret očiju uprtih u vas... Taj utjecaj mase koja vas promatra i prosuđuje. Ja ne mogu biti strogo programirana, ja stalno kolebam, napipavam... Ako se slušateljima svidite danas, zakazuju vam ponovno sastanak za tri godine. Kod mene to izaziva noćne more. (nav. prem. Arcier, 2007: 8-9)

Za razliku od Argerich pijanist Murray Perahia kaže kako mu nastup pred publikom nije stresan i mučan. Ne negira postojanje treme i bezbolnost nastupa, ali ipak ističe kako je glazba komunikacija, „a komunicirajući čovjek uči. Zato su koncerti nužnost, na njima se razlučuje ono što je važno od onoga što nije. Koncert podrazumijeva i stanovite elemente improvizacije, što je nenadomjestivo. Pri snimanju u studiju čovjek može tražiti savršenstvo, koje često može biti beskorisno, a prelazi preko ideja kakve znaju sinuti u emocionalnom naboju koncerta“ (nav. prem. Arcier, 2007: 10).

Izvedba pijanističkog recitala može naići na nepredvidljive situacije. Slijedeće studije slučaja donose prikaze izvedbenih situacija koje se mogu nazvati: od *nepotpunog klavira* do *nepoznatog klavira*. Godine 1956. održao je Jurica Murai, tada mladi pijanist u usponu, recital u Bihaću. Dogodila se situacija u kojoj je izvedba krenula sasvim ukrivo. Promatramo li izvedbu iz McKenzieve perspektive (2006), tada se ovaj *sasvim* odnosi na tri komponente: učinkovitost organizacijske, djelotvornost tehnološke i čimbenost kulturalne izvedbe. Naime, pri probi klavira neposredno pred nastup, trošnom i rjeđe sviranom klaviru počele su se klimati noge, svaka na svoju stranu i klavir samo što nije tresnuo na pod. Prema riječima samog Muraija u dokumentarnom filmu *Jurica Murai* (Mladen Raukar, 1996): „Noge u paramparčad, pedal u paramparčad“. Tehničko osoblje dvorane priskočilo je u pomoć, pridržalo klavir i podmetnulo tri stolice umjesto klavirskih

noću. Unatoč demoliranom/potrzanom i neupotrebljivom pedalu¹⁶, koncert je ipak održan uz prilagodbu programa novonastaloj situaciji. Murai je, kako je vidljivo na fotografiji iz monografije posvećene ovom umjetniku, postavio note na pult, iako je praksa da se pijanistički recitali uglavnom izvode napamet¹⁷. Moguće da je za izvedbu recitala u novonastaloj situaciji, Murai procijenio da je ipak sigurnije svirati uz otvorene note. Taj je recital primjer izvedbe ukrivo, izvedbe koja nije propala, nego odstupa od konvencionalne i očekivane izvedbe klavirskog recitala. Unatoč „*nepotpunom klaviru*“ (Krpan, 2000: 80) u Bihaću, gdje financijska i kulturna politika zasigurno nije bila bezuvjetna (pitanje je li drugog, prikladnog, „potpunog“ i raspoloživog klavira u gradu uopće bilo), izvedba je „spašena“, publika se nije razišla, niti je pijanist otkazao nastup. Upravo suprotno – očituje se želja za izvedbom, umjetničko poštenje izvođača, paradoksalan uspjeh neuspjeha. Prepoznaje se *interaktivnost* kao izvedbeni fenomen (tehničko osoblje, pijanist, publika), a poseban je naglasak na prijelazu iz reprezentativnog stanja (isprobavanje klavira) u liminalno (propadanje klavira s rizikom propadanja koncerta), te ponovno reprezentativno stanje (recital), ali ovaj puta sasvim na specifičan način – *misperformance* u punom sjaju. Može se zaključiti da je ovakav recital čak izvedbeniji od uobičajene (normirane) inscenacije recitala kakav je bio u planu.

Nakon primjera *nepotpunog klavira*, slijedi analiza slučaja koji se može nazvati *nepoznati klavir*. Promatra li se pijanistički koncert kao nemođalno izvođenje u kojem nema matrice i modela nekog (dramskog) lika, ali postoje protagonisti koji predstavljaju sebe same (usp. Kirby, 1972.; Blažević, 2013.), ovaj put su glavni *ne-glumci* klavir i pijanistica, uz ostale koji se nalaze *na i iza* scene. Otvorenje Koncertne dvorane *Vatroslav Lisinski*, bio je važan društveni događaj 1973. godine za grad Zagreb, a sociolog Ognjen Čaldarović smatra kako dvorana ima „vrhunski

¹⁶ Pedali su sastavni dio klavira. Pritiskom desnog pedala oslobađaju se žice kako bi slobodno titrale, a ton bio produžen. Pritiskom lijevog pedala (*una corda*) tipke se pomiču udesno, a time i batići koji udaraju po žicama. Na taj način postiže se prigušen zvuk. Srednji pedal nije dio svakog klavira, ali onima kojima je sastavni dio služi za postizanje efekta istovjetnog desnom pedalu no samo za tipke i žice koje su odsvirane tj. pritisnute. Kod pijanina (uspravne inačice klavira, manjeg rezonantnog opsega) srednji pedal povezan je s mehanizmom koji sadži tkaninu te se pritiskom srednjeg pedala tkanina prostire preko žica pa batići udaraju žice preko tkanine što značajno stišava zvuk. Srednji pedal kod pijanina obično se koristi prilikom vježbanja kako bi se ukućane i sugrađane poštedilo intenziteta zvuka. Kod nekih novijih modela pijanina srednji pedal ima identičnu funkciju kao kod koncertnog klavira.

¹⁷ 1837. Clara Schumann izvela je Beethovenovu *Appassionatu* napamet, a kasnije praksa sviranja napamet postaje stalna (usp. Isacoff, 2012: 202; Zlatar, 2015: 157).

socijalno-kulturni status“ (Barbieri, 2004). Građena je od 1961. do 1973.¹⁸, a prema podacima iz monografije *Palača za novo stoljeće: 30 godina Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog*, još dva tjedna prije otvorenja *Lisinski* se doima kao gradilište (Barbieri, 2004). Ipak dvorana se dovršavala, a euforiju i uzbuđenje koje je raslo u iščekivanju završetka gradnje i otvorenja, zorno opisuje izjava pijanistice Pavice Gvozdić:

Godina 1973. bila je velika za nas glazbenike u Zagrebu. Dugo smo gledali i obilazili kostur buduće nam obećane dvorane, a onda je stala kružiti vijest: Dvorana se dovršava! Kada je stigao glasovir Steinway i ja na njemu prvi put zasvirala, okupili su se ljudi kako bi čuli taj zvuk u novoj dvorani. Dolazila bih svaki dan uvečer svirati na tome novom glasoviru kako bih ga rasvirala i probudila njegovu pravu zvučnost. Bila sam oduševljena sjajnom akustikom dvorane. Dvorana je svakog dana sve više blistala – došao je dan otvorenja, bila je to svečanost i događaj koji su i najveća glazbena središta mogla poželjeti. (2004: 35)

Svečano otvorenje uprizoreno je 29. 12. 1973. izvedbom fragmenata iz opere *Porin* Vatroslava Lisinskog, nakon čega slijedi koncertni dio programa. Solistice su bile pijanistica Pavica Gvozdić i altistica Ruža Pospiš-Baldani, dok je Zagrebačkom filharmonijom dirigirao Milan Horvat. Program je započeo izvedbom *Sunčanih polja* Blagoja Berse, nastavio se arijom iz opere *Orfej i Euridika* Christoph Willibald Glucka, nakon koje slijedi *Koncert za klavir i orkestar u b-molu* Petra Iljiča Čajkovskog te *Simfonija iz Novoga svijeta* Antonína Dvořáka.

Pavica Gvozdić čekala je svoj red: „Došao je i čas mojeg izlaska na scenu. Sjela sam za glasovir, orkestar je odsvirao uvodni motiv, a ja sam odsviravši već prvi akord shvatila da to nije glasovir koji sam četrnaest dana dolazila rasviravati. Zabunom mi je postavljen drugi glasovir koji je dan prije stigao iz Hamburga“ (2004: 35).

Očigledan primjer organizacijskog propusta, zbog kojeg se pijanistica našla u izuzetno nelagodnoj situaciji. Uvježbani prsti Pavice Gvozdić navikli su na rasviran i pripremljen instrument. Primorana je za vrijeme izvedbe dodatnim naporom i angažmanom rasviravati potpuno nov, nerasviran instrument. Pijanistici iscrpljujuće iskustvo, ali izvedbi, koja je u tom trenutku krenula ukrivo, daje sasvim neočekivanu, drugačiju razinu energije i *čimbenosti*: „Bilo mi je veoma

¹⁸ 1965. gradnja je zaustavljena zbog velike poplave koja je 1964. zadesila Zagreb – problem je dakako bio nedostatak novca. Narednih godina, tako nedovršenu zgradu dvorane, nastanili su turski Romi, a jaki vjetar podigao je i uništio krov koji je natkrivao konstrukciju zgrade (usp. Barbieri, 2004).

teško, ali sam izdržala rasviravajući glasovir prema kraju sve više i više. Eto, i tako se nešto događa u velikom uzbuđenju otvorenja takve veličanstvene građevine“ (2004: 35).

Prvi primjer, recital Jurice Muraia, kolektivni je umjetničko-izvedbeni čin, koji uz dovitljivost (izvođača i osoblja), sadrži moment ironije i humora karakterističan za *misperformance*. Prisutan je i svojevrsan model otpora političkom sustavu (kojem nije stalo u dvorani imati valjan instrument) vidljiv po ostanku publike i pijanistovu neodustajanju. Izvedba je održana.

Drugi primjer, nastup Pavice Gvozdić pri otvorenju Koncertne dvorane *Vatroslav Lisinski* 29. 12. 1973. u Zagrebu, ocrtava snagu umjetničke osobnosti i tehničke pripremljenosti pijanistice na najvišem profesionalnom nivou. Suočenje s nerasviranim instrumentom kao rezultatom organizacijskog propusta, i, unatoč tome, uspješna izvedba visokog naboja, odraz su mentalno-fizičke pripreme pijanistice za izvedbu zahtjevne klavirske dionice. Dugo iščekivan događaj otvorenja koncertne dvorane, pored dugotrajnih priprema, ipak može iznenaditi nepredvidivom situacijom što je kod izvedbenih analiza koncerata klasične glazbe manje poznato i rijetko se uzima u obzir, a trebalo bi.

Teatrolog Darko Lukić iznosi recentnu teoriju Petera Baofua, koji navodi četiri elementa, prema kojima se odnose tijelo izvođača i njegova prisutnost. To su: publika, scenska tehnika, prostor-vrijeme i okruženje (2013: 16). Analizirani slučajevi potvrđuju navedene elemente i u pijanističkoj izvedbi, a zauzimaju istaknuto mjesto pri analizi izvedbe koja je na nepredvidiv način krenula ukrivo. Prema Eugeniju Barbi publika se divi i čudi vještini virtuoza jer se ne može poistovjetiti s izvođačem (1995). Kako bi se tek prisutni u dvorani našli u čudu i udivljenju, da znaju kakvu su unutarnju dramu prolazili pijanist Jurica Murai i pijanistica Pavica Gvozdić. Sastavni element ovih izvedbi, osim prilagodbe virtuoznosti (tijela), jesu i visoka razina mentalne snage i spremnosti, te *umjetničko poštenje* navedenih pijanista.¹⁹

¹⁹ Oboje su proizašli iz tzv. *zagrebačke pijanističke škole* profesora Svetislava Stančića, koji je kao vrline dobrog pijaniste isticao: stručnost pijanističkog zanata i iskreno umjetničko poštenje koje se prije svega očituje temeljitim čitanjemnotnog teksta bez prevelike interpretativne slobode, sigurnom tehnikom i znanjem umjetnosti. Kao primjer upornosti i predanosti pozivu pogledati opis nastupa pijanistice Melite Lorković (također diplomandice iz Stančićeve klase) u Hrvatskom glazbenom zavodu za vrijeme potresa u Zagrebu 1976. (Lorković, 2012: 153).

Ranije spomenuta važnost publike iz perspektive sudionništva u izvedbenom djelovanju, samo je jedan od mogućih aspekata koji publiku čini relevantnom za izvedbu recitala. Publika može poslužiti kao izazov pijanistu izvođaču pri koncipiranju programa cjelovečernjeg recitala. Hrvatskog pijanistu i profesora na Muzičkoj akademiji, Vladimira Krpana, publika zanima kao fenomen. U intervjuu za časopis *OKO* 1987. godine osvrnuo se i na „[...] uvjetno nazvanu razmaženost publike, koja voli imati buffet, pristojne nusprostorije, prostor za šetnju u pauzi, jer koncert je i društveni događaj“ (Weber, 2012: 276). Krpan je itekako svjestan prethodno navedene pojave – slušatelja koji za vrijeme koncerta prate i listaju note. Njega po svemu sudeći ne zanima njihovo okretanje stranica, niti koja izdavačka kuća tiska partiture, zanima ga sasvim druga izvedbena situacija. U dokumentarnom filmu *Vladimir Krpan – pijanist* [emitirano 01. 09. 2013. HRT 3]²⁰, Krpan navodi:

Mene je uvijek zanimalo iznenađenje na koncertu. Neću zaboraviti ljutnju nekih dobrih muzičara i muzikologa, a i pijanista na činjenicu da sam ja svirao u Zagrebu po prvi puta sve Chopinove etide. Svirao sam ih svih 27, ali sam redosljed upravo napravio prema jednoj želji da izrežiram trajanje tog koncerta u luku od 60 minuta, da to prođe u jednom dahu i da to donese na neki način samo po sebi jedno novo umjetničko djelo.

Iz navedenog je vidljiva razlika između tehničko-interpretativne izvedbe (interpretacije djela) i onog neglazbenog na koncertu – izvedbe pijanizma. Nakon što je uvježbao skladbe koje će izvesti, pijanist osmišljava koncept, ili kako kaže Krpan, umjetnik “režira” na “neki način novo umjetničko djelo”. Krpan je sklon postupcima režiranja koncertnog programa. Slično je učinio i sa svim Chopinovim valcerima, koje je također prezentirao različitim redosljedom od uobičajenog, a glazbeni pisci i kritičari donose još neke opise tih nestandardnih koncepata Krpanovih programatskih koncerata²¹. Gledano iz muzikološke i pijanističke perspektive, među njima razvile su se polemike. Muzikologinja i glazbena kritičarka Bosiljka Perić Kempf smatra kako je svaka Chopinova minijatura (bilo da je riječ o etidi ili valceru) mali svijet za sebe, te im se Krpanovim postupkom lako može oduzeti njihova samostalnost (i individualnost), pri čemu se često događa zanemarivanje brojnih i bogatih detalja, koji interpretaciju čine nedorečenom (2005: 16-17). Drugi

²⁰ Dostupno na <http://www.moynet.com/video-portret-umjetnika-vladimir-krpan-b/ec4611a79d247e844656>

²¹ Primjerice Nedjeljko Fabrio i Koraljka Kos.

pogled na Krpanov postupak kaže kako je izmijenjen redosljed etida “rezultat interpretacijske koncepcije [Vladimira Krpana] koji osobno gradi dramaturgiju cjeline tražeći i nalazeći specifične veze i odnose u rastu i opadanju napetosti unutar ovako zamišljenog slijeda” (Ramušćak, Kekić ur., 2008). Koja je bila namjera dramaturškog pristupa, otkriva izvođač²² izjavom:

Ljudi koji su se malo žalili bili su uglavnom oni koji su očekivali da će moći možda uzeti note ili znajući možda koji je redosljed etida znati se pripremiti za to slušanje. Ta priprema je ovdje izostala, oni su bili potpuno u mojoj vlasti i ja sam s njima manipulirao.²³

Ovakav izvedbeno-pro(vok)ativan postupak može se kritički sagledavati i donositi argumentirani sud ovisno o umjetničkim afinitetima, tradiciji izvođenja i/ili osobnim preferencijama, tenzijama i netrpeljivosti izvođača i kritičara. Studiji izvedbe koriste između ostalih i spoznaje muzikologije, glazbene estetike i kritike, ali se ovim radom ne zauzima stav o navedenom postupku, već ga se sagledava kao vrstu izvedbe koja koristi, da ne kažemo iskorištava, pijanizam. Krpan je, zapravo, okretanje nota iz prethodnog paragrafa integrirao u izvedbu, što je uz, uvjetno rečeno, želju za manipulacijom nad publikom i potpune vlasti nad njom, za sobom povuklo određene posljedice: dio publike je ljut, izostala je mogućnost pripreme prilikom praćenja koncerta, a glazbena kritika je podijeljena.

Za primjer kontekstualizacije dirigiranja i studija izvedbe ističemo stav maestra Igora Gjadrova koji izvedbu naziva krajnjim dosegom struke, podložnu kritici javnosti, a koja uključuje svojevrsno ritualno ponašanje – odvajanje od svakodnevice, iniciranje u događaj same izvedbe, sve do povratka u svakodnevni život (2002: 159). Gjadrov ističe kako je koncert klasične glazbe na neki način „ekskluzivitet“, iznimka u današnjem vremenu krize i degradacije klasičnih vrijednosti i kulture (ibid.). Više puta navodi kako je koncert odvajanje od stvarnosti, što ga čini sličnim ritualnom, obrednom događaju:

Ritual izvedbe zato ima dodirnih točaka s potrebom religijskih događanja: s istim osjećajem mistike, uzvišenoga, ali i vrlo racionalno organiziranog. I jedno i drugo ima svoj propisani ceremonijal, koncertanti imaju svoje propisane odore, i onoga časa izdižu se iznad svakodnevice u punom smislu

²² Ne samo reproduktivni umjetnik pijanist.

²³ *Vladimir Krpan – pijanist* (Ante Rozić, 2006), [emitirano 01. 09. 2013. HRT 3], transkribirano doslovno.

riječi. Kad izvođači u frakovima (malo tko ih još oblači!) započinju izvedbu, dolazi do izvjesnog uzbuđenja, do treme, ali i do obveznog 'štimunga', do atmosfere, pa izvedba kreće, s potrebnim početnim nabojima i raste do vrhunca. (ibid.: 159)

Dobra priprema dirigenta podrazumijeva studiozan rad na partituri već prije dolaska na probu s ansamblom. Prije javnog nastupa dirigent održava probe s ansamblom i već tada svirači i pjevači njegovu stručnost, znanje, umjetničku uvjerljivost i autoritet, prenošenje koncepta i komunikacijsku komponentu prihvaćaju ili ne prihvaćaju, dolazi do bolje ili lošije suradnje. Već prije javnog nastupa počinje dirigentova izvedba u smjeru ansambla. Potom slijedi javna izvedba što dirigentovu komunikaciju čini dvosmjernom: prema ansamblu i prema publici (usp. Romanić, 1987: 351-353; Gjadrov, 2002: 12). Koliko god probe prošle u najboljem redu i efikasno, dirigenti ističu važnost učinka trenutka (usp. Gjadrov, 2002: 153), ili moment improvizacijskog koji izvedbi daje elan i zanos (usp. Romanić, 1987: 353).

Priroda dirigentova posla je takva da svojim vizualnim i gestičkim efektom predstavlja zanimljivu pojavu, bogatu za izvedbenu analizu. Dirigenti i metodičari dirigiranja zaokupljeni su tijelom, pokretima i mimikom kao sredstvom komunikacije, što se uvidom u literaturu može analizirati i sistematizirati. U nas postoji nekoliko autora čija djela analizira ovaj rad (Lhotka, 1981; Jerković, 1999-2001; Gjadrov, 2002), a recentna literatura poput *Zborsko dirigiranje: filozofija i praksa (Choral Conducting: Philosophy and Practise, 2003)* britanskog dirigenta i teoretičara Colina Durranta sve izrazitije se bavi dirigentom kao izvođačem. Dirigent koji za vrijeme same izvedbe uspijeva pronaći dodatno nadahnuće, pored svega isplaniranog i uvježbanog na pokusima s ansamblom, izvedbu čini posebnom, iznadprosječnom – vrhunskim događajem koji publiku oduševljava.

Izvedbene situacije poput nepredvidivih organizacijskih i produkcijskih momenata ili čak značajnih propusta, dirigenti će neizostavno susresti tijekom karijere. Nepredviđene situacije mogu postati, na neki način, nosivi element izvedbenog čina koncerta, što glazbena kritika, esejistika i specijalizirani časopisi bilježe kao dokumentiranu činjenicu. Na koji se način u nepredvidivom izvedbenom događaju snalaze dirigenti navodimo u tri različita primjera. Prvi predstavlja primjer neplanirane i nepredvidive situacije na samom koncertu, dok se drugi odnosi na neplaniranu

izvedbu kao posljedicu nezadovoljstva i otpora izvođača prema vladajućem sustavu. Treći primjer ilustrira planiranu neočekivanu izvedbu usmjerenu na publiku.

Godine 1964. na *Dubrovačkim ljetnim igrama* nastupio je Zbor Radiotelevizije Zagreb pod dirigentskim vodstvom Slavka Zlatića u atriju Dominikanskog samostana (usp. Berković, 2013: 22). U prvom dijelu koncerta na programu je slavna *Missa Notre Dame* Guillaumea de Machaulta, stilski i tehnički poseban izazov zvorske literature. U cjelovitom osvrtu na festival, iz pera režisera i glazbenog esejiste Zvonimira Berkovića, čitamo opis nama zanimljive nepredvidive izvedbene situacije. Berković se, naime, osim na glazbenu komponentu koncerta kao režiser i poznavatelj izvedbenih umjetnosti zadubljuje i na izvanglazbeni spektar zbivanja za vrijeme koncerta. Zbor se, „na užas dirigenta Zlatića“ (ibid.), na samom nastupu nije uspio nositi s intonacijom tako da je konstantno vladao nesklad i, u doslovnom smislu, pogrešno pjevanje, čak i pored instrumentalne pratnje koja ih je pratila, a time i podržavala intonaciju. Ipak su izvedbu slavne mise priveli kraju. „U drugoj točki (*Stabat mater* Palestrine) bili su na pragu prave katastrofe“ navodi Berković (ibid.), a u nastavku doznajemo da je dirigent bio primoran prekinuti izvedbu i upozoriti Zbor na intonaciju. Takvu situaciju može se razumjeti, jer zbor je živo glazbeno tijelo sastavljeno od ljudskih glasova podložnih vanjskim utjecajima i psiho-fizičkim faktorima. Berković se dvoumio pisati ili ne o ovom koncertu, ali se ipak odlučuje opisati nesvakidašnju situaciju. Traži i razlog i opravdanje kako je do „grozno falš“ (ibid.) pjevanja došlo. Smatra da je na ljetnim festivalima izvođačima lako odlučiti spojiti ugodno s korisnim pa i neoprezno se prepustiti čarima jedne od najljepših turističkih destinacija Mediterana. Berković pretpostavlja da su se „članovi zbora neoprezno na dan koncerta izložili suncu i moru, pa su navečer, u atrij Dominikanskog samostana, stupili sasvim ošamućeni“ (ibid.). Poznato je da svaki profesionalni ansambl, pa tako i Zbor Radio-Zagreba sa šefom dirigentom maestrom Zlatićem, ne izlazi na koncert potpuno nespreman – to je standard i vrijedi kao nepisano pravilo. Ipak, moguće su neželjene i nepredviđene situacije u kojima dirigent treba imati sposobnost snalaženja i kvalitetne reakcije. Dirigent Zlatić, suočen s nečistim intonativnim zapjevom pjevača, prekida pjevanje te uz pomoć instrumenta korigira intonaciju. Drugi dio programa sastojao se od četiri *Ave Marie* koje je Zbor Radiotelevizije Zagreb otpjevao u „savršeno blistavoj intonaciji“ (ibid.), što pokazuje da nije riječ o dirigentovu propustu i nepripremljenom ansamblu, već o doista nepredvidivim okolnostima koji izvedbu dovode na rub rizika od neuspjeha, fijaska.

Primjer koji slijedi odvija se u slavnoj milanskoj opernoj kući *La Scala*. Što kada se cijeli orkestar tako ugledne operne kuće odluči bojkotirati nastup radi nezadovoljstva politikom vodstva? Dana 02.06.1995., doslovce pet minuta prije početka izvedbe opere *La Traviata* Giuseppea Verdija, svirači orkestra obznanjuju štrajk i izvedba opere postaje gotovo nemoguća (usp. Wakin, 1995). Dovedena pred gotov čin publika u kazalištu negoduje, no dirigent Riccardo Muti odlučan je „spasiti“ izvedbu, ne pristajući na otkazivanje izvedbe. Uspijeva organizirati soliste i priređuje izvedbu opere bez orkestra, uz pratnju klavira. Partituru slavne opere *La Traviata* Giuseppea Verdija Muti osobno svira na klaviru istovremeno dirigentski ravnajući izvedbom. Publika je oduševljena, a izvedba proglašena događajem sezone milanske *La Scala*.²⁴ Dvostruki čin otpora, onaj svirača prema sustavu i onaj dirigenta prema otkazivanju izvedbe rezultira nekonvencionalnom izvedbom opere u kojoj dirigent preuzima ulogu i dirigenta i čitavog orkestra svirajući klavirski izvadak opere. Javnost je ovaj potez primijetila i nisu izostali komentari u javnim glasilima i internetskim portalima. Nećemo zauzimati stav za ili protiv štrajka ili dirigentove odluke, već primjećujemo nesvakidašnji izvedbeni događaj koji ostaje iznimka u ustaljenoj praksi, a time i primjer mogućih analiza izvedbenih situacija kao i ideja i primjer novim generacijama dirigenata i glazbenika.

Primjer promišljene, planirane situacije koja publici postaje neočekivan efekt nepredvidivog ishoda je koncept koncerta kako ga zagovara maestro Iván Fischer. Već dugi niz godina Fischer radi na reformiranju principa rada i programa simfonijskog orkestra. Uz svog sunarodnjaka i kolegu, mađarskog pijanista i dirigenta Zoltána Kocsisa, Fischer je 1983. godine suosnivač Budimpeštanskog simfonijskog orkestra. Želja im je bila osnovati orkestar iznimne kvalitete sastavljen samo od najboljih glazbenika Mađarske, ali i reformirati aktivnost, kreativnost i sudjelovanje glazbenika koji čine orkestar te ulogu orkestra u društvu. Tako je poznat niz dobrotvornih i edukativnih inicijativa, projekata i koncerata koji su, pored sjajnog muziciranja, ovaj orkestar učinili prepoznatljivim i jednim od najboljih orkestara na svijetu. Svijest da su izvedbe djela klasične glazbe na koncertima publici predvidive, vodi Fischera ka novim idejama, ali na temeljima tradicije. Koncerti kojima ravna Fischer često sadrže neočekivane elemente. Uzmimo kao primjer navalu (invaziju) studenata glazbe u koncertnu dvoranu i na pozornicu za vrijeme izvedbe Budimpeštanskog festivalskog orkestra. Prosinačko izdanje *BBC Music Magazine*

²⁴ Audio zapis na: <https://www.youtube.com/watch?v=aLknHoRrN3U>

2019. donosi razgovor s maestrom Fischerom iz kojeg doznajemo da je takav postupak, u stilu *flash mob*²⁵ aktivnosti, primijenio kod izvedbe zadnjeg stavka *V. simfonije* Ludwiga van Beethovena (Molleson, 2019: 48-52). Slično je postupio i kod izvedbe završnog stavka *IX. simfonije* L. van Beethovena, u kojem se uz orkestar pojavljuju vokalni solisti i mješoviti pjevački zbor. Fischer vidi priliku pozicionirati dio zbornih pjevača u redove publike koji se pjevanjem uključuju u izvedbu. Možemo zamisliti situaciju u kojoj se pored nas i ostataka publike ustaju naizgled jedni od posjetitelja koncerta i počinju sporadično pjevati. Riječ je o svojevrsnoj koreografiji koncerta, pri čemu se ne narušava izvedba standardnih djela klasične glazbe, već ih prezentira publici u novom i neočekivanom izvedbenom činu (ibid.).

Prvi od tri navedena primjera u kojima sudjeluju dirigenti, ukazuje na potrebu odvajanja izvedbenog ponašanja i izvedbe kao fenomena od svakodnevnog života. Ukoliko se svakodnevni život glazbenika zbornih pjevača i profesionalna izvedbena obaveza počinju pretapati dolazi do potencijalnog rizika za koncertnu izvedbu, tj. prijetnja neoptimalnoj koncentraciji i realizaciji zahtjevnih glazbenih umjetničkih djela.

Drugim se primjerom uviđa širok spektar mogućnosti postavljanja vrlo zahtjevne forme kao što je opera, kada unatoč bojkotu orkestralnih glazbenika izvedbu spašavaju dirigent i solisti u znak poštovanja nezadovoljne publike koja je platila ulaznicu. Dolazi do zaokreta i nezadovoljna publika postaje vrlo zadovoljna, a događaj se pamti kao događaj sezone bez premca.

Takozvane *flash mob* izvedbe glazbenih djela na javnim mjestima (primjerice trgovima ili zrakoplovnim lukama) sve su češća izvedbena praksa raznih orkestara, ali za vrijeme izvedbe koncerta klasične glazbe u koncertnoj dvorani takvo što, u najmanju ruku, publiku može iznenaditi. Trećim smo primjerom opisali dvije opcije koje dirigent Fischer ponekad primjenjuje kako bi koncert klasične glazbe izbjegao dosadu i predvidivost.

Istraživanje izvedbenog ponašanja (*being + doing*) za vrijeme recitala i koncerta može se odnositi na niz elemenata (počevši od pripreme za nastup, ulaska prvog slušatelja/gledatelja u dvoranu, iščekivanja dolaska umjetnika/ce na pozornicu, zauzimanja pozicije za instrumentom,

²⁵ Riječ je o sociološkom fenomenu kada se skupina ljudi naizgled iznenada sastaje na unaprijed dogovorenoj lokaciji. Cilj je izvesti nesvakidašnji performans kratkog vremenskog trajanja nakon čega se spontano razidu. Takvu je akciju moguće relativno brzo organizirati putem novih tehnologija poput mobilnih telefona, SMS poruka, društvenih mreža i slično.

koncentriranja, početka sviranja, tijeka nastupa, intenziteta izvedbe i tako sve do završetka koncerta, izlaska posljednjeg slušatelja/gledatelja iz dvorane), pri čemu je glavni akter sam izvođač – pijanist, dirigent ili koji drugi instrumentalist – o čemu više u narednim poglavljima.

2.1.1. Stanje istraživanja: sličnosti pijanista i dirigenta s glumom

Svjesno ili intuitivno, pijanistički pedagozi upućuju studente na čitanje djela kazališnih teoretičara i praktičara, poput Denisa Diderota, Konstantina Sergejeviča Stanislavskog, Sergeja Vladimiroviča Obrazcova, Vsevoloda Mejerholjda. “Zanimljivo je da mnogi sovjetski pedagozi često citiraju glasovite režisere, posebno Stanislavskog, nalazeći sličnost između glume i sviranja odnosno između interpretativne glumačke i muzičke umjetnosti“ (Zlatar, 1989: 36). Ta je sličnost pretežito vezana uz područje interpretacije glazbe, a odnosi se na artikulaciju, fraziranje, boju tona. Naime, govorna/glumačka deklamacija teksta prikladan je primjer kako artikulirati, izgovoriti i osmisлити glazbeni jezik koji, kako je već rečeno, nije pojmovni, već je prije asocijativni jezik. Jedna od mogućnosti primjene glumačkog i dramskog izraza u izvedbi instrumentalne glazbe je pronalaženje „glumačkih aspekata u glazbenoj izvedbi“. Čitanjem teksta istog naziva autora Radovana Lorkovića, razabiru se glavni elementi: deklamacija, egzaltacija, sugestivnost izvođača te potreba za snažnijom i osobnijom karakterizacijom „kako u glazbenim djelima vezanim uz riječ tako i u onima bez konkretne verbalne veze“ (2009: 106). Lorković se poziva na glasovitog dirigenta Nikolausa Harnoncourta koji glazbu naziva *govorom zvuka* (2005), a rabi i sintagmu *glazbeni dijalog* (2008).²⁶ Govorni pristup glazbenim mislima, sukladno navedenom, metodičar klavirske pedagogije Jakša Zlatar objašnjava u kontekstu razvoja mašte i predodžbe glazbenog djela. Pijanisti se pri tome koriste analogijama i asocijacijama od kojih se ističe analogija govora i glazbe upravo stoga što su se „glazba i govor razvili iz istog psihološkog prakorjena, oni imaju i sličnu intonaciju“ te se „u glazbi nalazi sličan psihološki učinak, odnosno strukturalna i emotivna srodnost s govorom“. Kako je glazba „lišena informativne komponente komunikacije [glazba] puno više razvija izražajnu komponentu, isto kao što pantomima počiva na izražajnoj gesti u znatno većoj mjeri od glume“ (2015: 92-93).

²⁶ Usp. Harnoncourt, Nikolaus. 2005. *Glazba kao govor zvuka: putovi za novo razumijevanje glazbe*. Zagreb: Algoritami Harnoncourt, Nikolaus. 2008. *Glazbeni dijalog: Razmišljanja o Monteverdiju, Bachu i Mozartu*. Zagreb: Algoritam.

Sličnost dirigiranja i glume počiva na temeljima pojavnosti i karizme. Dirigent je jedini glazbenik koji zvuk ne proizvodi izravno već posredstvom drugih svirača. Glumci također svojom scenskom prisutnošću, gestom i mimikom mogu, bez ijedne izgovorene riječi, postići učinke koji su mnogo intenzivniji od izgovorene riječi. O opravdanosti i neopravdanosti čestog uspoređivanja i analogija kazališne i glazbene umjetnosti polemizira Branko Gavella u nekoliko značajnih eseja²⁷. Primjećuje kako se često kazališna umjetnost nastojala usporediti s glazbenom na više razina. Tako je „nastao niz uobičajenih analogija, kao npr. uspoređivanje glazbenog izvođača, virtuozu s glumcem ili dirigenta s redateljem, a odnos kazališta kao takvog prema drami, kao formi literarnoj, pokušavao se objasniti naoko tako primamljivom analogijom između glazbene partiture i kompleksa njenog izvođenja“ (2005: 52-53). Gavella smatra da je u tim razmatranjima i teoretiziranjima promaklo uvidjeti bitnu *razliku* između dirigenta i redatelja. Već je najbanalnija činjenica da je redatelj nevidljiv publici dok je dirigent uočljiv, vidljiv, fizički prisutan. Iako kritizira ovu usporedbu i upozorava na pogrešno uspoređivanje redatelja s dirigentom, ističe izrazitu sličnost dirigenta i glumca. Naime dirigent gestikulacijom („svojim zamahom“) i izrazom lica („mimičkim pokretom“) na neki način glumi bez riječi – „njegovo je glumljenje nekakva vrsta mimičke fantazije na danu glazbenu temu“ (ibid.: 54-55). Glasovirski virtuoz Gavelli je zanimljiv više kao suprotnost glumcu nego kao primjer pogodan za analogiju. Iako se ne bavi opširno analogijom glumac-glasovirski virtuoz, već i kratke Gavelline digresije sadrže značajne elaboracije prigodne za bolje razumijevanje pijanista i pijanističkog scenskog nastupa, naročito kada ih se osvjetli i interpretira u duhu rječnika Gavellinih naziva (usp. Petlevski, 2001: 175-208). To, dakako, postaje predmet novih spoznaja o pijanizmu. Stoga se pokazalo da Gavella kroz osporavanje analogija kazališta i glazbe nudi stavove koji potiču, gotovo traže, daljnju ozbiljnu analizu i raspravu koja slijedi u narednim poglavljima.

Suvremeni pristup izvedbi glumaca i glazbenika, podrazumijeva cjelovitu pripremu, upoznavanje s tekstem na slojevit način. Nakon tehničko-interpretativne faze pripreme i uvježbavanja, trebala bi slijediti javna izvedba djela. Pijanist Alfred Brendel ističe da je za izvedbu glazbe potreban interpret – otuda sličnost s kazalištem. Kao primjer navodi čak i slikara Paula Kleea koji je o sebi razmišljao kao o kompletnom dramskom ansamblu. Brendel smatra da bi i pijanisti trebali slijediti takav pristup (2013: 75). Kada javna izvedba dođe na red, otvaraju se

²⁷ O tome više u razradi disertacije (poglavlja 2.2.2 i 2.3.2).

dodatna pitanja percepcije i razumijevanja glazbenika i njihovih vještina. Otvaraju se i pitanja na koji način su glazbenici zaokupljeni, odnosno inspirirani kazališnim poetikama i dramskim izrazom. Sasvim je izvjesno da, unatoč čestih usporedbi glumaca i glazbenika, glazbenik doista nije glumac koji predstavlja neki dramski lik odnosno ulogu. No pijanist će, kao i dirigent, svojim javnim nastupom morati izaći pred publiku i izvesti koncertni nastup. Njegova je uloga, dakle, nemodalna, on je izvođač *ne-glumac*. Kirby je *ne-glumu* definirao kao „'nemodalno izvođenje' ili čak 'nemodalnu simbolizaciju', naprosto izvršavanje određenog zadatka u prostoru izvedbe bez ikakva (barem intendiranog) reprezentacijskog uloga (1972: 28)“ (Blažević 2013: 71).

Možemo se složiti s definicijom *ne-glume* i *ne-glumačkim* modusom izvođača koji ne igraju ulogu dramskog lika i u kontekstu izvedbe koncerta klasične glazbe. Dakle pijanist ili dirigent nastupa ne samo kao on sam, već uz naslutu utjecaja glumstvenog ponašanja koje se prvenstveno očituje u namjeri izvođača za vjernom karakterizacijom glazbe, a ne pukom reprodukcijom. Sjetimo se teze Nicholasa Cooka da je, primjerice, Chopinova *Mazurka* reprezentant narodnog plesa, a ne narodni ples sam po sebi. Držimo da su pijanist ili dirigent za vrijeme samog čina izvedbe posrednici glazbe i glazbenog djela. Osim što predstavljaju socijalnu ulogu pijanista odnosno dirigenta, oni su *ne-glumci* koji nastoje biti reprezentanti glazbenog djela. Kakav reprezent može biti i kojim se afektivnim i intelektualnim pogonom izvođač pri tome služi (pored autora, izvođač je sustvaratelj skladbe) pitanje je na koje nastojimo ponuditi odgovor u nastavku rada. Trag koji slijedimo je recepcija relevantnih autora kazališnih teorija na koje se pozivaju glazbeni umjetnici izvođači, napose pijanisti i dirigenti.

2.1.2. Recepcije Denisa Diderota i Konstantina Sergejeviča Stanislavskog kod pijanista i dirigenata – povod za izvedbenu analizu pijanizma i dirigiranja

Recepcije D. Diderota i K. S. Stanislavskog kod pijanista i dirigenata započeti ćemo citatom iz 1753. godine kada je tiskano djelo Carl Philipp Emanuela Bacha *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen)*. Treće poglavlje naslovljeno je „Izvedba“ koje kroz trideset i jednu točku razmatra i tumači pretežno glazbene elemente poput ukrasa, izdržavanja tonova, glasnoće tona i jasnoće zvuka, improvizacije, tempa itd.. Na početku elaborata o izvedbi, C. P. E. Bach piše kako „za dojmljivo sviranje treba imati dobru glavu, podvrgnuti se izvjesnim razumnim pravilima i u skladu s njima razmišljati o izvedbi“ (2004 [1753]:

122). Na poveznicu s Diderotom i Stanislavskim dolazimo čitanjem trinaeste točke kada je riječ o izvedbi i pobuđivanju osjećaja kod publike. U toj točki stoji da

glazbenik ne može izazvati osjećaje slušatelja ako sam ništa ne osjeća. On mora osjetiti sva raspoloženja koja želi pobuditi kod publike; on im predaje svoje osjećaje te ih ujedno potiče na suosjećanje. Na tužnim i turobnim mjestima bit će tužan i turoban. To se na njemu vidi i čuje. Isto se događa na žustrim, veselim i drugačijim mjestima u koja se treba uživjeti. Tek što se smirio jedan, već nastupa drugi osjećaj, te jedno raspoloženje smjenjuje drugo. Izvođač tu obvezu mora naročito osjećati pred posebno izražajnim djelima, bilo da ih je napisao sam ili su tuđa; u posljednjem slučaju mora osjetiti isto što je osjećao skladatelj koji je djelo napisao. (ibid.: 125)

Prolaženje kroz osjećajna stanja za vrijeme glume, odnosno izvedbe neke uloge, već je dva stoljeća predmet teatroloških istraživanja i analiza, a aktualno je i danas. Diderot je spisom *Paradoks o glumcu* (*Paradoxe sur le comédien*, 1773-1780) značajno potakao ovu temu, polemički se obrušivši na dotadašnje stavove o glumi Johna Hilla, Francoisa i Luigija Riccobonija, Gottholda Ephraima Lessinga, Pierrea Sainte-Albinea (usp. Roach, 2005: 149). Diderotovu je filozofiju i poglede, između ostalih, propitivao i Stanislavski, a temeljnom Diderotovu postulatu – konceptu paradoksa kada je riječ o osjećajima i ganuću kako publike tako i samog izvođača – vraćali su se, primjerice, Vsevolod Mejerholjd i Antonin Artaud radom na unutarnjim psihološkim procesima i stanju glumca. U novije vrijeme Diderotovu misao ponovno istražuje, kontekstualizira te prošireno argumentira ostalim Diderotovim spisima Joseph Roach (2005: 147-205).

Koncertni pijanisti koji ujedno podučavaju klavir primjer su klavirske pedagogije koja nastaje na temelju refleksivnog podučavanja. Primjerice, Georgii Walter u duhu Diderotove misli pijanistima savjetuje:

Čuvaj svoj instrument, sluh, a i uši onih, koji su i mimo svoje volje prisiljeni da te slušaju, bili oni uz tebe, iznad tebe ili ispod tebe. Vježbaj i najsnažnije stvari samo od *p* do *mf*. Tek kod umjetničkog oblikovanja dolazi u obzir uporaba *f* i *ff*. I glumac, kad uči itekako strastvenu ulogu, ne više neprestano u svom stanu i ne bjesni, već je govori prigušenim glasom. (1957: 10)

Ovaj pedagoški savjet samo naslućuje ono što će ugledni muzikolog i pijanist Charles Rosen te doajen svjetskoga pijanizma Alfred Brendel u svojim djelima isticati upućivanjem na Diderotove spoznaje. Rosen potiče pijaniste na čitanje Diderotova *Paradoksa o glumcu*, kako bi osvijestili i usvojili stav da pijanist, kao niti glumac, nema obavezu, niti je u mogućnosti, pri svakoj

izvedbi nalaziti se u emocionalnom stanju koje autor (skladatelj) svojim djelom opisuje ili donosi pred izvođača (2004: 36). Pijanistima bi, smatramo, osim čitanja *Paradoksa* bilo poželjno čitati i ona djela suvremenijeg datuma koja tumače i razrađuju Diderotovu misao. Naime Roach (2005: 147-206) kao i Erika Fischer Lichte (2011: 131,132), da navedemo samo neke, neizostavno donose najvažnije postavke Diderotova paradoksa s naglaskom na iluzionističko kazalište, odnosno „'vanjske znakove' duševnih procesa kako bi ulogu mogao prikazati kao individualni karakter“ (Fischer Lichte, 2011: 131):

Njegov [glumčev, op. aut.] se talent [...] sastoji u tome [...] da točno iznosi vanjske znakove osjećaja, da bi vas zavarali [...]. Taj drhtaj glasa, te nedorečene riječi, ti prigušeni ili razvučeni glasovi, to drhtanje udova, to klecanje koljena, te nesvjestica, taj bijes – sve je to [...] lekcija unaprijed naučena [...]. (Diderot, 1958 [1773]: 17-18)

Diderot se, osim navedenog citata iz *Paradoksa*, u *Elementima fiziologije* zaokupljao i dvostrukim stanjem svijesti glumca. Za to je bio potaknut upravo izvedbom čembalista koji za vrijeme sviranja odmiče pogled s partiture i počinje razgovor s nekim suizvođačem iz orkestra, ali nastavlja svirati. U trenutku povratka pogleda na note i usredotočenosti na sviranje, čembalist počinje griješiti i snalaziti se, dok ponovno ne uspostavi nadzor nad sviranjem iz nota (usp. Roach, 2005: 191-192).

Važne spoznaje koje je Diderot dokučio analizama glumačkog umijeća, a nastavili su i razradili kasniji naraštaji teoretičara i praktičara glume i izvedbe, često se koriste primjerom pijanističke izvedbe. Kada govori o glumčevoj inspiraciji, Aleksandar Freudreich (1934), u jednom od prvih udžbenika glume u Hrvatskoj, navodi razmišljanje francuskog glumca Constantinea Coquelina starijeg (Benoît Constant Coquelin), sljedbenika Diderotove misli. Za ovaj rad navod koji slijedi značajan je upravo zbog analogije glumac-glasovirač. Coquelin tvrdi da

nije potrebno, da glumac pretrpi izvjesne duševne dispozicije zato, da izazove inspiraciju. Kao što ni svirač na glasoviru ne mora da bude žalostan, ako svira žalobnu koračnicu Beethovenovu ili Chopinovu. On poznaje koračnicu, otvori glasovir i svira, a slušaoci su ganuti. Naprotiv, ako bi svirač na glasoviru bio očajan i žalostan pa se prepustio svojoj boli, sigurno bi vrlo loše svirao. Kod glumca je to analogno. U časovima vlastite duševne dispozicije gubi razum svoju moć, a bez razuma ne da se ništa dobro stvoriti./.../ Inspiracija se mora izazvati spoznajom i svladavanjem sama sebe, dugotrajnim vježbanjem i temeljitim proučavanjem uloge. Tada uspjeh glumca ne će biti ovisan o

'dispoziciji', jer će svojom samosviješću izazvati inspiraciju, kadgod želi, kadgod ustreba. Kao glasovirač: Otvori glasovir, sjedne – i svira! (nav. prem. Freudenberg, 1934: 140)

Za pijanizam značajno je Brendelovo razmatranje o Diderotu kada skreće pozornost na stav C. P. E. Bacha, koji smatra da jedino glazbenik koji je sam ganut može ganuti i druge. Suprotno tome, nastavlja Brendel, Diderot te skladatelj, pijanist i dirigent Feruccio Busoni tvrde da glumci ili glazbeni izvođači koji žele ganuti slušatelja ne smiju sami biti ganuti kako ne bi izgubili kontrolu nad sviranjem. Brendel zaključuje: „Pokušajmo biti ganuti i zadržati kontrolu u isto vrijeme“ (2013: 62).

I dirigentsku struku, podjednako praktičare i teoretičare, zaokuplja problem ravnoteže racionalnoga i emocionalnoga prilikom izvedbe glazbenog djela. Dirigent Teodor Romanić eksplicite smatra da se na generalnoj probi treba štedjeti energija kako se potpuni kapacitet umjetničkog zanosa ne bi potrošio te se time izvedbu lišilo punog intenziteta (1987: 352). Dirigent i skladatelj Vilém Tauský također smatra da intenzitet emocija i „napetost na pokusu ne može i ne smije biti jaka kao na nastupu jer preintenzivno izražavanje emocija i stavova dirigenta može ukrasti dio energije toliko potrebne za nastup“ (1998: 22). Što se samog nastupa tiče Tauský se poziva na savjet Richarda Wagnera „da se prvo treba iskusiti srcem a zatim dopustiti umu da kontrolira izvedbu“ (1998: 25).

Diderotovu filozofiju i poetiku teatra također razmatra i promišlja Stanislavski. „Umjetnost predstavljanja“, kako Diderotov ideal glumačkog umijeća naziva Stanislavski, u *Malom usporednom rječniku pojmova u Sistemu Stanislavskog* pojašnjava teatrologinja Ognjenka Miličević (1991: 325-333). „Umjetnost predstavljanja“, dakle, podrazumijeva da glumac proživi ulogu ali samo tijekom pripreme kako bi glumac mogao „fiksirati vanjsku pojavnost proživljenoga“ (1991: 325). Iz toga slijedi da bi proživljavati ulogu za vrijeme predstave bilo nepoželjno „jer može nekontroliranom spontanošću narušiti fiksiranu formu“ (ibid.). Stanislavski je bio upoznat i s Coquelinovim stavom, podrškom Diderotovoj poetici, da „osjećajnost kvari savršenstvo i preciznost glumačke igre“ (ibid.). Također, Miličević donosi podatak da je Stanislavski u svom notesu zabilježio Coquelinovu misao da „glumac ne živi nego igra. [...] ostaje hladan prema predmetu svoje igre, ali njegova umjetnost mora biti savršena“ konfrontirajući ga s navodom Tommasoa Salviniija da „glumac živi, on plače i smije se na sceni, ali plačući i smijući se on

posmatra svoj smijeh i suze. U tom dvojnomo životu, u toj ravnoteži između života i igre i sastoji se umjetnost“ (ibid.).

Sam Stanislavski zalaže se za „umjetnost proživljavanja“ – traži od glumca da „cjelinom svoje glumačke ličnosti proživi svoju ulogu u datim okolnostima komada da bi spoznao 'život njezina ljudskog duha' i da je živi na sceni svaki put, na prvoj kao i na stotoj predstavi, uvijek sada i ovdje“ (ibid.). Prema Josephu Roachu „Sistem Stanislavskoga sredstvo je za manipulaciju razinama svijesti da bi se postigli određeni specifični učinci na tijelo, pogotovo iluzija spontanosti. Obećava glumcu izražajnu kontrolu nad živim organizmom, njegovim vlastitim tijelom, u svoj njegovoj nepostojanoj raznolikosti i iznenađujućim samovoljama“ (2005: 269). Stanislavski predlaže slijedeće tehnike: opuštanje mišića, koncentraciju pažnje, javnu samoću, emotivno pamćenje, partituru uloge i sl. (usp. ibid.).

Kao i u slučaju razrade recepcije Diderotove misli u pijanističkoj i dirigentskoj struci i umjetnosti, tako i recepciju Stanislavskog u pijanizmu i dirigiranju uviđamo kroz pristup i stavove uglednih umjetnika. Dirigent Ivan Fischer već za vrijeme probe s orkestrom zahtijeva potpuni angažman i od sebe i od svirača te se poziva upravo na *Sistem* Stanislavskog. Fischer smatra da se dirigent ne treba štediti na probama i izbjegavati primjenu postavki „umjetnosti proživljavanja“, jednako kao što priprema glumca za predstavu ne smije biti šablonizirana i odrađena bez potpunog angažmana za vrijeme probe. Tako bi se, navodno, čuvala energija za predstavu (usp. Service, 2014: 214).

Mnogi dirigenti, kao što je navedeno ranije, ipak primjenjuju rezerviraniji pristup izvođenju za vrijeme probe, dok na nastupu traže maksimum i od sebe i od orkestra, zbora ili kojeg drugog ansambla. U svom radu s učenicima i studentima klavira Heinrich Neuhaus, jedan od najvećih ruskih pijanista i klavirskih pedagoga, upućuje na čitanje Stanislavskog kako bi se obogatili um i kultura, a izvedba bila prožeta emocionalnim nabojem. On to ističe vrlo kratkom izjavom: „Prisjetimo se predivne misli Stanislavskog o glumcima koji bivaju genijalni samo o 'dvanaest velikih praznika'. Bolje da su takvi tih dvanaest praznika nego nikada! Sredstvo? Ne samo intelektualno nego i emocionalno poticanje! Talent u sebi sabire strast i intelekt“ (2000: 31). Neuhaus govori i o vrlo sposobnim i nadarenim studentima klavira, ali koji ne stvaraju dojam i nemaju karizmu najvećih. Ističe da „uza svu njihovu darovitost ovdje očigledno nedostaju um i kultura. Eto zašto se mora čitati Stanislavskoga!“ (ibid.: 130) Govoreći o emotivnom pamćenju

kod pripreme klavirske skladbe, Jakša Zlatar navodi značaj upravo ruskih klavirskih pedagoga koji često citiraju glasovite režisere nalazeći sličnost između glume i sviranja, odnosno interpretativne glumačke i glazbene umjetnosti. Zlatar navedeno sažima pozivajući se također na Stanislavskog:

Jedan od utemeljitelja emotivnog pamćenja u glumi K. S. Stanislavski, od glumaca je tražio da ulogu koju glume što izražajnije dožive te da se prisjete vlastitih doživljaja analognih ulozima. U djelu *Rad glumca na sebi* on razmišlja: „Kako sam danas glumio? – Loše, jer sve što sam radio, radio sam u želji da pokažem sebe u ulozima koje sam igrao. Drugim riječima, pazio sam na tijelo i pokrete. Općenito je poznato da će težnja za impresivnijom glumom rezultirati naprezanjem mišića, ukočenošću, prigušivanjem glasa i sputavanjem pokreta. (2015: 150)

Kao kod glume, nastavlja Zlatar, tako je i pri sviranju potrebno misliti na „glazbeni sadržaj, a ne na pokrete (njih je potrebno točno odrediti pri vježbanju). Na tome počiva emotivno pamćenje“ (ibid.).

Pristup glazbenom djelu uključuje i povijesni i kulturni kontekst u kojem je djelo nastalo. Pri tome je neophodno poznavati specifične okolnosti, glazbene navike i manire pojedinih tradicija, pa i trendova. Pijanist Miguel Henriques ističe važnost proporcionalnosti i koherencije između forme i sadržaja (2004: 11). Najčešće izvođač interpretira i izvodi tuđe djelo, stoga se pri želji da skladbu, koja na glazbenim pozornicama svijeta egzistira desetljećima i stoljećima, donese pred publiku uvjerljivo i vjerno skladateljevoj ideji, koristi tehnikama koje su u upotrebi kod glumačke pripreme. U tom procesu valja se ponovno osvrnuti na veliku sličnost glumca i glazbenika izvođača, pri čemu Henriques navodi riječi Stanislavskog o glumčevu radu na interpretaciji tuđeg glasa (ibid.: 11-12).

Odgovor na pitanje zašto i kako bi poetika Stanislavskog bila relevantna za pijanizam naslućuje se iz Henriquesovih razmatranja. On smatra da postoje skladbe koje su nekom pijanistu prirodnije pri čemu dolazi do spontanog izviraja geste bliske prirodi samog izvođača. No kada nije tako, na snagu stupa profesionalna obaveza pristupa posvećenosti izvođača svome pozivu. Kako bi se djelu pristupilo maksimalno odgovorno i posvećeno, pomaže usporedba s glumačkom umjetnošću i umijećem. Pri tom čitanje Stanislavskog kao i primjena metode dosjećanja i uživljanja u afektivno stanje blisko ideji i emociji glazbenog djela, dakako unutar spektra vlastitog iskustva pijaniste, vjerojatnije dovodi do uvjerljive realizacije skladateljeve zamisli (usp. ibid.).

Kako je riječ o dirigiranju i pijanizmu, a ne o umjetnosti glume, pristup po principu *Sistema* kao tehnike afektivnog pamćenja i uživanja u dramsku ulogu uz jasnu distinkciju sebe i karaktera uloge koju glumac utjelovljuje, nije moguće doslovno primijeniti. Dirigent i pijanist ne igra ulogu dramskog lika, modalnu ulogu kako ju definira Kirby (1972). Smatramo da se može reći da glazbenik izvođač igra nedomalnu ulogu koja od izvođača ne zahtijeva uosobljavanje u dramski lik, već uživanje u stanje skladbe, skladatelja, vrijeme i okolnosti u kojima je djelo nastalo, čime se itekako argumentira pristup dirigiranju i sviranju bilo po principu Diderotova *Paradoksa* bilo po *Sistemu* Stanislavskog. Dirigent Fischer ističe kako je njemu osobno važno istraživati karakter glazbe na probi, proći “glazbeno putovanje”, upravo kako glumac prolazi put traganja za karakterom lika kojeg igra, zatim spoznati i prihvatiti razliku između sebe i uloge, te pronaći način kako povezati i popuniti taj prostor (usp. Service, 2014: 214).

Nakon promišljanja o izvedbi iz perspektive izvedbenih teorija, nakon prikaza i recepcije Diderotova *Paradoksa o glumcu* i *Sistema* Stanislavskog u pijanizmu i dirigiranju, te uvidom u šire mogućnosti značenja pojmova izvođač, *ne-glumac*, otvara se prostor za razmatranje i prikaz postojećih metoda primjene dramskog izraza koje glazbenici izvođači rabe u procesu uvježbavanja glazbenog djela.

2.1.3. Ideje i primjeri primjene dramskog izraza kod izvođača klasične glazbe – ekstenzija usporedbi glazbenik-glumac

Nakon što se vidjelo da mnogi velikani pijanizma i dirigiranja uspoređuju glazbenike i glumce te kako i zašto do toga dolazi, potom koja načela glumačke izvedbe postaju predmetom interesa glazbeniku izvođaču, slijedi analiza dodirnih zona pijanističke i dirigentske izvedbene umjetnosti s glumačkom, ovaj put kroz prizmu paradigme primijenjenog kazališta. Neizostavno je krenuti od estetičkih poimanja teksta (literarnog i glazbenog) do izvodičeva pristupa djelu uz primjenu kazališnih tehnika i principa prilikom pripreme skladbe. Analizom stručne literature koja se bavi teorijom i praksom glume i kazališta, te onom koja obrađuje glazbenu izvedbu i umijeće javnog nastupa glazbenika, uviđaju se obostrano prožimanje i dodirni elementi ovih izvedbenih umjetnosti. Takva korespondencija ne čudi uzmu li se u obzir spoznaje antropologije izvedbe. Teatrolog Darko Lukić navodi da „iako se na prvi pogled izvedba čini kao nešto krajnje jednostavno, samorazumljivo i toliko prirodno da za njom posežu i vrlo mala djeca, zastanemo li i

pogledamo što ona zapravo predstavlja, uočavamo da tome uopće nije tako“ (2013: 11). Time upućuje na bitnu razliku između izvedbe i stvarnosti.

Kazališni redatelj i teoretičar Eugenio Barba primjećuje (poziva se na francuskog mimičara Etienna Decrouxa), kako su sve umjetnosti po načelima slične jedna drugoj, a izvedbene umjetnosti rabe “nesvakidašnje tehnike” ili pak “tehnike virtuoza” (1995: 15). Tijelo koje je ovladalo “nesvakidašnjim tehnikama” Barba naziva *corpo artificale-artistico*, odnosno “umjetnim/umjetničkim”, dok termine *altro corpo* (“drugo tijelo”) i *corpo incredibile* (“nevjerojatno tijelo”) rabi za tijelo koje je ovladalo “tehnikama virtuoza” (usp. Senker 2013: 96). Važan je zaključak da se gledatelju izvođač i njegovo predstavljanje pri uporabi “nesvakidašnjih tehnika” čini mogućim i vjerojatnim, može se s njime poistovjetiti, iako u svakodnevnim radnjama ne poseže za takvim “umjetnim” odnosno “umjetničkim” radnjama. “Tehnike virtuoza” rabe glazbenici, sportaši, cirkuski artisti, a gledatelj je svjestan da “nikad ne bi mogao odsvirati *Bumbarov let* Rimski-Korsakova”, pa se s virtuozaom “ni u zamisli ne poistovjećuje, već mu se samo čudi i divi”, tumači teatrolog Boris Senker (2013: 96).

Teatralnost u glazbenim izvedbama paralelna je pojava, često pejorativno komentirana od kritičara, pa i samih glazbenika, kao egzibicionistička, suvišna i ometajuća²⁸. Klicu teatralizacije, smatramo, može se tražiti u primjeni kazališnih tehnika kod pripreme glazbenog djela za izvedbu, poput analogija glumac-glazbenik koje se često koriste u instrumentalnoj pedagogiji. Te su analogije najčešće pomoć reproduktivnom glazbenom umjetniku, u obliku osmišljenih vježbi zamišljanja, vizualizacije, opuštanja, uživljanja prilikom pripreme skladbe za izvođenje. One nisu sredstvo postizanja paradnih, teatralnih efekata.

Nužno je stoga ovdje razumjeti primijenjeno kazalište kako ga tumači Lukić, a koji pod tom sintagmom uključuje područje izvedaba „toliko široko, raznorodno, izvedbeno složeno i antropološki zanimljivo“, te podrazumijeva korištenje temeljnih dramskih/kazališnih izričajnih sredstava (2013: 342-343). Iz toga proizlazi da se primjena kazališta uvelike koristi u „najrazličitijim društvenim povezivanjima *izvedaba i identiteta*, i u različitim oblicima *izvedaba identiteta*“ (ibid.). Najzornije objašnjenje donose slijedeći navodi:

²⁸ Vidi stav o pejorativnom poimanju teatralnosti u kazališnom miljeu u *Pojmovniku teatra* (Pavis, 2004: 373).

Kazalište (izvedba) tako postaje sredstvom za vrlo određene aktivnosti unutar određenih, posebnih zajednica. Koristeći se poznatom činjenicom da su kazalište i drama snažno i učinkovito sredstvo učenja, društvenog djelovanja, samospoznaje i samoanalize, primijenjeno kazalište nalazi svoje mjesto u obrazovanju, političkom i društvenom djelovanju, liječenju /.../ u rasponu od rješavanja problema skupina s posebnim potrebama, socijaliziranja marginaliziranih skupina, resocijaliziranja zatvorenika pa sve do zabavne rekreacije sasvim običnih skupina neprofesionalaca. (ibid.: 343)

Primijenjeno kazalište želi biti *sudjelujuće* (participativno), *uključujuće* (inkluzivno), *društveno angažirano* (socijalno). Tako su se razvili mnogi oblici kao što su kazalište za društveni razvoj, forum teatar, obrazovno (odgojno) kazalište, i tehnike poput dramske terapije i psihodrame. Teatrolozi kao znakovit primjer, prvenstveno ističu djelovanje kazališnog redatelja, teoretičara i aktivista Augusta Boala iz druge polovine dvadesetog stoljeća, „kada [Augusto Boal] gorljivo uvjerava da aristotelsko kazalište nije jedini oblik kazališta. On se već može osloniti na pristojne predradnje koje su prethodnici obavili u promicanju takve svijesti. Usporedo s detroniziranjem logocentričnosti (i kao dio jednog istog procesa) događalo se i uvažavanje izvaneuropskih kazališnih iskustava i izvedbenih praksa“ (Lukić, 2011: 180-181). U svojim teatrološkim istraživanjima Sibila Petlevski navodi kako je Boalov Forum-teatar „jedan od najpoznatijih primjera kazališnog aktivizma /.../ koji njegov izumitelj opisuje kao kolektivnu probu zbilje“ (2007:17).²⁹

Međutim, na dramu u primijenjenom kazalištu ne gleda se kao na kazališnu predstavu, već je cilj *„dramski izraz, tj. onaj oblik izražavanja u kojem su stvarni ili izmišljeni događaji, bića, predmeti pojave i odnosi predstavljeni s pomoću odigranih/odglumljenih uloga i situacija.*

²⁹ Boalovo kazalište potlačenih je ideja, a forum kazalište je (uz kazalište slika i nevidljivo kazalište) metoda/tehnika koja se služi kazalištem-kao-predstavom, politički angažiranim kazalištem i kazalištem-kao-pokusom. Posljednji model rabi moto *od pasivne do aktivne participacije*. Lukić navodi kako „Boal (1979) s pravom ističe da se ono što on skupno naziva aristotelskim kazalištem odnosi na pasivne gledatelje, nesposobne da misle izvan kategorija koje su predstavljene, i spriječene da sudjeluju, dok brehtijansko kazalište, pak, po njegovu sudu ide korak naprijed i daje određene snage publici, ali još uvijek ne i snagu da djeluje“ (2010: 290). Sibila Petlevski opisuje primjer od oko 80 otpuštenih smetlara u Riu, njihovo zajedničko djelovanje s još 800 smetlara otpuštenih ranije iste godine, te dobrobit koju je Boalovo kazalište potlačenih i donijelo spomenutoj skupini (2007: 48). No u nastavku teksta Petlevski zaključuje: „Odlična ideja, no što uspjeh u Riu ne vrijedi nužno i za hrvatski glavni grad. /.../ pokušaj da se isti obrazac primjeni na zagrebačku sredinu /.../ nije donio očekivanu dobrobit lokalnom kazališnom životu. A društvena je korist bila zanemariva“ (ibid.). Petlevski, nadalje, preispituje ulogu kazališnih teoretičara i kritičara pri zauzimanju stava „za ili protiv“ kazališta potlačenih, kazališta establišmenta, kazališta alternative, „i tako do u nedogled?“ (ibid.).

Dramski izraz ovdje se shvaća kao općeljudska sposobnost, kao antropološka osobina svojstvena svim ljudima koja se ispoljava kako u vrhunskim ostvarajima dramske/kazališne umjetnosti tako i u igri malog djeteta“ (Krušić ur., 2007: 22)³⁰. Kada govori o dramskom odgoju u odgojno-obrazovnom sustavu (posebice anglosaksonskih zemalja), Krušić upućuje na naziv odgojna drama. Ističe dva oblika: (1) odgojna drama kao školski predmet i (2) odgojna drama kao didaktička metoda učenja i poučavanja (tzv. procesna drama) koja se koristi u raznim školskim predmetima (ibid.: 22-23).

U ovom radu nas zanima odnos primjene kazališnog i dramskog izraza prilikom pripreme glazbenog djela, čime izvođač prolazi kroz iskustvo blisko stanju izvedbe, i potencijalno dolazi do potrebnih spoznaja za unapređenje interpretacije i izvedbe.³¹ Nastojanje da se primijenjeno kazalište promatra i analizira u navedenom kontekstu vjerojatno spada u pionirske uratke. Njegove začetke nalazimo u razmatranjima o tekstu (literarnom i glazbenom), koji teatrolozima, muzikolozima, estetičarima i filozofima predstavlja predmet rasprave od samih početaka poznate zapadne povijesti kazališta, drame, književnosti i glazbe. Također, glazbenicima izvođačima pomaže ili odmaže (sic!) pri realizaciji izvedbe glazbenog djela, o čemu je već bilo riječi.

Primjena kazališnog/dramskog kod glazbenika izvođača očituje se kroz razne metode i osmišljene vježbe. Jedna od takvih je vježba *igranja uloga*. Kod te vježbe iz sjećanja se doziva sviranje svog uzora (primjerice slavnih pijanista kao što su Svjatoslav Richter, Emil Giljels, Marta Argerich etc., ili slavnih dirigenata poput Herberta von Karajana, Simona Rattlea, Valerija Gergijeva, etc.) te se uživljava u ulogu, glumi dotičnog izvođača. Tu je metodu za sportaše osmislio teniski trener Timothy W. Gallwey, sugerirajući tenisačima da se na treningu užive u ulogu (primjerice Johna McEnroea) i udaraju lopticu kako bi on udarao. Postoje i opravdani stavovi protiv takve metode u glazbenoj pedagogiji, upravo stoga što bi svaki izvođač trebao pronaći vlastitu, autentičnu izvedbu, ali, kao sredstvo i put do postizanja cilja, spomenuta metoda igranja uloga može poslužiti kao most (usp. Gallwey i Green, 1987: 105).

³⁰ Kurziv i podvučeno stoji u izvornom tekstu (op.aut.).

³¹ Adrian Jackson u predgovoru Boalovoj knjizi *Igre za glumce i ne-glumce* ističe da kazalište potlačenih nije izravno didaktično. Ono omogućuje iskustveno učenje i pretpostavlja da sudionici *kao izvođači* dolaze do potrebnih odgovora (usp. Boal, 2009).

Metodom *drama u glazbi* nastoji se postići uzbudljivija i uvjerljivija izvedba, opet imajući u vidu unaprijed pripremljen scenarij za priču koju bi glazba najbolje opisivala, ili pratila da se primjerice radi o filmu ili kazališnoj predstavi. Scenarij je dakako uvjetovan glazbenim elementima kao što su ritam, melodija, harmonija, tempo, stanke, tonski rod (dur, mol), modulacije, itd.. Nakon tehnički svladanog i usvojenog notnog teksta, zamišljanje priče, uživljavanje u radnju i emocionalni sadržaj, pomaže napuštanju straha od neuspjeha, treme i nelagode (ibid.: 76-77). Potom se vježbom *otkrivanja karaktera (likova) i priče u glazbi* zamišlja da su različite fraze različiti likovi koji „govore“ kroz izvođača, a poželjno je i osmisлити priču u koju su ti likovi uključeni. Kontrabasist i glazbeni edukator Barry Green (u koautorstvu s Gallweyjom) navodi primjer *Sicilijane* Roberta Schumanna koju je Peggie Luey, profesorica klavira po Suzuki metodi, uz primjenu navedene metode obradila sa studentom (ibid.: 188-187).

Još je jedno sredstvo važno za usporedbu i uvid u primjenu dramskog izraza u glazbenoj izvedbi, a to je improvizacija. Prema pedagoškom konceptu Elly Bašić improvizacija je kreativno odgojno-obrazovno sredstvo u glazbenoj pedagogiji koja može biti spontana ili usmjerena. U slučaju pedagoškog koncepta Elly Bašić i instrumentalnoj pedagogiji, riječ je o stavu da je potrebno već od prvog susreta s instrumentom stvoriti kreativno ozračje, zabavu te omogućiti djetetu igru s instrumentom i istraživanje zvukova. Pri tome će se naglasak staviti na onomatopejske improvizacije, potom deskriptivne improvizacije, da bi se putem metafora, priča, igara i brojlica potakla imaginacija, podržala spontanost doživljaja i osjećaja, sloboda zvučnih opisa. Umjetnosti se ne odvajaju, već se traži inspiracija u preplitanju umjetničkih izraza (glazbenog, likovnog, literarnog, dramskog), što predstavlja koncept sinkretizma u glazbenoj pedagogiji (usp. Kazić, 2019: 146-150). Tako će se već od najranije dobi tražiti emocionalni izraz djeteta (kasnije i adolescenata te po mogućnosti i u zreloj dobi), putem svih mogućih sredstava (zvuk, boja, riječ, pokret...). Svrha takvog pristupa je ohrabriti kreativno i autentično u djetetu te osnažiti cjelovitu osobnost, a iz umjetničke perspektive razviti cjelovitu umjetničku ličnost te, ako je odabir profesionalno bavljenje glazbom, specifično glazbenu ličnost. Kod nastave dirigiranja, improvizacija ima svrhu uspostavljanja veze tijela i glazbe, pokreta i zvuka. U dramskoj pedagogiji improvizacija također ima iznimno važnu ulogu, što je dodatna potvrda srodnosti glazbene i dramske izvedbene umjetnosti.

Suvremena je klavirska pedagogija zaokupljena analizom kreativnog procesa stvaranja skladbe, događajima iz života skladatelja, njegovim emocionalnim, intelektualnim, pa i svjetonazorskim doživljajima, nakon čega izvođač traga za emocionalnim doživljajem i vlastitom pričom. Potiče se stvaranje asocijacija i metoda pisanja scenarija, a poseban je naglasak na traženju izraza različitih karaktera, oslobađanja vlastitog umjetničkog doživljaja i uvjerljivosti izvedbe. Philip Johnston, primjerice, navodi kako inspiraciju za pisanje scenarija pijanist može naći na više područja. To su (1) sličnost s filmom ili kazališnom predstavom, (2) novosti u informativnom TV programu (dnevniku), (3) priče i likovi iz književnosti, (4) moć mašte, (5) dijalog, (6) događaji i doživljaji iz vlastitog života (prema Mavrič, 2013: 36). Sve navedeno potvrđuje tezu da su kazalište i drama snažno i učinkovito sredstvo učenja, koje i pijanistima i dirigentima može poslužiti za samospoznaju i samoanalizu.

Korak dalje odlazi dirigent Simon Rattle kojega zaokuplja izvaneuropsko kazališno iskustvo i praksa plesača balijskog kazališta. Savršena uigranost izvedbe plesa i glazbe bez dirigenta, postepeno ubrzanje, razvoj intenziteta izvedbe, te postepeno smirivanje, ukazuje na mogućnost da se izvedba na neki način vodi iznutra, iz angažmana samog ansambla. Rattleu je tajnu uspjeha otkrila balijska djevojčica koja se, kako opisuje glazbeni publicist Tom Service, našla u čudu kada ju je Rattle upitao kako to funkcionira? “Već si dva tjedna ovdje a još nisi shvatio da su plesači ti koji kontroliraju? Kada podignu lijevu ruku, svaki puta sviramo brže. Tako to funkcionira”, odgovorila mu je (2014: 161-162). Rattle je u *Petoj simfoniji* u Es-duru, op 82 Jeana Sibeliusa želio postići dugi *accelerando* neprimjetno i prirodno – upravo po uzoru na balijsko plesno kazalište. Gotovo poput antropologa izvedbe, ispričao je članovima orkestra svoje iskustvo i tražio da se bez jasnog dirigentskog znaka, najave i taktiranja *dogodi* ubrzanje, samo minimálnom sugestijom, pokretom i idejnim umreženjem orkestralnih glazbenika kao što to uspijeva plesačima balijskog kazališta. Ovdje se već zadire u osjetljive sfere, gdje se može govoriti o primjeni principa antropologije izvedbe i kazališne antropologije (Antonina Artauda, Eugenia Barbe i Nicolaa Savaresea) na izvedbu klasične glazbe (sic!). Čini se da ova problematika otvara prostor istraživanja na više razina, a mi smjer našeg istraživanja zadržavamo na dodirnim izvedbenim elementima koje pijanizam i dirigiranje čini sličnim s ostalim izvedbenim praksama.

Nakon što smo iznijeli sličnosti pijanizma i dirigiranja s umijećem i umjetnosti glume, recepcije Diderota i Stanislavskog u pijanizmu i dirigiranju te pokazali mogućnosti primjene

dramskog izraza kod pripreme pijanista i dirigenata, skrenuti ćemo pozornost na recentna istraživanja muzikologinje i violinistice Birandae Ford (2013). Područje istraživanja Ford usmjerava na sličnosti i razlike između načina pripreme glumaca i načina pripreme glazbenika za izvedbu. Njezino istraživanje obuhvaća pripremu, publiku i izvedbu kao kategorije istraživanja. Ključna je razlika već u samom načinu edukacije. Ukratko, instrumentalisti se obrazuju većim dijelom individualnom nastavom (jedan na jedan) u učionici s mentorom i/ili eventualno još nekoliko studenata, dok su glumci neprestano u interakciji i na sceni, koja im postaje prirodno okruženje, te simulira izvedbu. Ford drži da takav pristup glumcima omogućuje razvoj scenskih vještina *utjelovljenja, prezencije, koprezencije* (op. aut.), dok su studenti glazbe zbog ignoriranja izvedbenog konteksta zakinuti za taj aspekt iskustva izvedbe (ibid.: 167). Paradoksalno, ali u mnogim slučajevima, prvo pravo koncertno iskustvo, nalik onom profesionalnom, glazbenici stječu na diplomskom ispitu ili tek nakon studija, ukoliko krenu putem profesionalne koncertne karijere³².

2.1.4. Zvuk, ton, glas: zajedničko sredstvo kreativnosti glumaca i glazbenika

Još je jedno izražajno sredstvo zajedničko umjetnosti glume i glazbenim reproduktivnim umjetnicima, a to je akustički faktor koji se manifestira kroz različite oblike, forme – mogućnosti su raznolike. Što je u osnovi tih višestrukih mogućnosti nastojat ćemo razlučiti počevši od propitivanja ljudskoga glasa – složenog mehanizma koji samo dijelom objašnjava i ovaj rad, a koji je povezan sa zvukom shvaćenim kao pravibracijom, te sa čovjekovom potrebom za emocionalnim izražavanjem putem govora i pjeva. Zvuk, ton i glas sažimlju se u jednom zajedničkom neodređenom, centralnom tonu/zvuku *A* (*æ, ə*), koji je i sredstvo oslobađanja napetosti, i put do vlastitog autentičnog stvaralačkog glasa, povezivanjem umjetnika s prapočetkom. Stoga je predmet ovog poglavlja odnosna relacija zvuk-ton-glas, povezanost i (su)odnos filozofskog poimanja zvuka, odnosno tona, te praktična iskustva i tehnike uporabe glasa kod glumaca i glazbenih interpretata (pjevača, instrumentalista i dirigenata).

S filozofske strane, razmatramo zvuk kao prvotnu vibraciju, pravibraciju samog univerzuma, dok znanstveni pregled ljudskog glasa, saznanja i paradigme znanosti o ljudskom glasu te

³² U našoj se glazbenoj edukacijskoj praksi primjenjuje metoda simuliranih koncertnih situacija kao što su školske produkcije, javni satovi i smotre u svrhu približavanja učenika i studenata iskustvu javnog nastupa, no to je ipak samo naznaka stvarnog stanja u profesionalnoj praksi. Dirigentima je i taj dio edukacije znatno otežan, jer dirigent bez ansambla nema nikakvoga načina javno izvoditi glazbu, a kompletni ansambl je teško ili nemoguće okupiti samo u svrhu edukacije dirigenta.

fiziotehnike fonacije nećemo detaljno sagledati kako se ne bismo udaljili od teme ove disertacije. Istražujemo i uspoređujemo govoreni glas s pjevanim glasom, mogućnosti umreženja iskustava i znanja tehnike govora i pjevanja u svrhu umjetničke ekspresije, oslobađanja napetosti i uvođenja u stanje optimalno za izvedbu. Autori čija su djela konzultirana, na koje se poziva citiranjem, opisom vježbi i povezivanjem teorije i prakse, ugledni su stručnjaci na polju glume, vokalne tehnike i pedagogije, dramske i glazbene umjetnosti. Obradujemo i suštinsku temu: kako u svrhu izvedbe dozvati nadahnuće i osloboditi vlastiti autentičan stvaralački glas. Da se ustanove odgovori na navedeno pitanje, analiziramo odnos glume i oslobađanja nelagode, unutarnje moći i kreativnosti. Pretpostavkom da je afirmaciju vlastitog autentičnog glasa moguće postići vježbama koncentracije, opažanja i samoosjećanja, relaksacije i imaginacije te vježbama osjetilnog i emotivnog pamćenja, nužno potkrjepljuju primjeri iz teorije i prakse – neki od njih su izneseni opisom i/ili citatima. Poseban naglasak stavljamo na vezu osjetilnog, emocionalnog i intelektualnog načina spoznaje, dovođenjem u odnos pristupe kazališnih teoretičara i praktičara Konstantina Sergejeviča Stanislavskog, Leea Strasberga, Branka Gavelle i Cicely Berry s jedne strane, te njihovo zajedničko zanimanje za vokalnost u užem i širem smislu sa zanimanjima glazbenika izvođača i teoretičara Leigha Howarda i Carole Grindee s druge strane. Posebnu vrijednost ima iskustvo poznatih glazbenih interpretata – pijanista Heinricha Neuhausa, pijanista Vladimira Horowitza, violončelista i dirigenta Pabla Casalsa, dirigenta i skladatelja Leonarda Bernsteina te pijanista Glenna Goulda koji se također (s treće strane) dotiču vokalnosti.

Religije i mitologije svih naroda stvaranje Univerzuma povezuju s primordijalnim Zvukom. Boga se osim vizualnim simbolima, često označuje ili prepoznaje zvučnim simbolima. Zvuk označava postojanje i stalnu prisutnost – život – a odnosi se na unutarnji zvuk ili vanjsku manifestaciju zvuka. Biblijska knjiga *Postanka* upućuje na stvaranje svijeta Božjim glasom „I reče Bog“ (Post, 1-27), a *Evandjelje* po Ivanu počinje iskazom „U početku bijaše Riječ i Riječ bijaše u Boga i Riječ bijaše Bog“ (Iv, 1) – Božji glas poslan ljudima na Zemlju, utjelovljen u Božjem sinu.

Indijske tradicije prvim zvukom smatraju sveti AUM (ili OM) – trovrstan zvuk koji odražava stvaranje, održavanje i razaranje manifestiranog Univerzuma, preko bogova Brahme, Višna i Šive. Nordijske tradicije štiju bogove stvoritelje Wotana ili Vainamoinena koji poznaju tajnu Runa, magijskih znakova-riječi stvaranja. Na sličan način u fenomen zvuka uvodi i Judy Apps u svojoj knjizi *Moć glasa*:

Zvuk na nas utječe na svim razinama – fizički, emocionalno i duhovno. Zvukovi koji na nas djeluju harmonično često su zvukovi koje smatramo svetima. Kroz povijest ima mnoštvo priča koje govore o snažnim i ljekovitim učincima zvuka. Prema legendi, Orfej je mogao smiriti krvoločnog psa, stražara pakla, i ukrotiti glasove Sirena svojom lirom. U nekim kulturama govori se da je svijet nastao od zvuka. 'U početku bijaše Riječ', prve su riječi Evanđelja po Ivanu. 'Nada Brahma' – svijet je zvuk – kaže drevni sanskrt. Kod nekih meditacijskih tehnika koristi se zvuk 'aum' koji vibrira tijelom pjevača, uzrokujući kod njega stanje smirene svjesnosti. (2011: 180-181)

Kao što primordijalni Zvuk podržava Red i Harmoniju na nebu (Pitagora govori o muzici sfera), zvuk koji čujemo, u svojoj muzikalnoj formi, odašilje odraz ovog reda u naš svijet. Upravo otuda proizlazi važnost orijentalnih mantri, jer prizivaju upravo one snage koje predstavljaju. Svaki zvuk u fizičkom svijetu budi odgovarajući zvuk u nevidljivom, te stavlja u pokret skrivenu snagu prirode. Zbog moći koju sadrže pravilno izgovorene mantre, ova su znanja uvijek bila posebno čuvana, a pristup njima imali su samo odabrani učenici. Apps također kaže:

Područje kimatike (op. ur. izučavanje vidljivog učinka zvuka i vibracija) daje nam jasan znanstveni dokaz o učincima zvuka. Kada se zvuk pušta ili kad se pjeva u blizini praška ili pijeska koji se nalazi na ploči, zvučne vibracije pomiču čestice na ploči, a one zatim postaju uzorci. Valovi zvuka doslovno stvaraju oblike. (ibid.: 180)

U knjizi *Mozart efekt* Dona Campbella u naslovu svakog poglavlja upotrijebljena je riječ *zvuk* („Iscejeljući povjetarac zvuka“, „Zvučni počeci“, „Slušanje zvuka“...). Evo i zašto:

Kao glazbenik sam tragao za osnovnim tonom koji uzdiže i održava univerzum. Znao sam da se zvuk i glazba od pamtvijeka povezuju sa stvaranjem – ili prvotnom vibracijom – samog univerzuma. U istočnjačkoj filozofiji, indijski ep *Mahabharata* govori da su iz neizrecivog Jednoga proizašle simetrične i bročane varijacije koje čine temelj materijalnih struktura. Kineski *I Ching*, ili *Knjiga promjena*, odražava slično harmonično poimanje. U zapadnjačkoj filozofiji *Evanđelja* nam govore da u početku bijaše Riječ. Grčka riječ *logos* ne označava samo 'riječ', već i 'zvuk'. (2005: 15)

Zvuk u raznim svojim oblicima služi i kao sredstvo komunikacije, preživljenja, izražavanja emocija i kreacija. „Povijesno gledano, jezik je započeo zvukom. Životinje proizvode zvukove: zvukove parenja, zvukove za uzbuću, zvukove zadovoljstva“ (Apps, 2011: 13).

Glumčev glas razlikuje se od normalnog ljudskog glasa koji se upotrebljava u svakodnevnom ophođenju, te se razvija do scenskog glasa, to jest govora. Razvoj scenskog glasa glumca, uključuje vježbe za opuštanje i disanje, vježbe za oslobođenje zvuka (bez teksta i s tekstom), vježbe za proširenje volumena (s tekstom i s pjevanjem), vježbe muskulature govornoga aparata, te izvođenje kratkoga teksta s primjenom vježbi. Pri tome, korištenjem daha i ovladavanjem mišićima koji sudjeluju pri uporabi glasa (govora) i govornog aparata, glumac fizički osjeća svoj glas. Ljudski je glas dio čovjekove zvučne proizvodnje u kojoj su glasnice primarni izvor zvuka. Naš je glas naš instrument i osobna iskaznica.

Dramsku riječ i kontrolu njezinog misaonog sadržaja na osjećajnost i doživljajnost glumac bi trebao upotrebljavati kao temeljni materijal glumčeva stvaranja. Takav pristup, uz neznatne razlike, zagovaraju i Stanislavski, i Lee Strasberg, i Gavello. Glumčev glas, prolazeći kroz procese osjećajnosti i doživljajnosti u samom govoru glumačke izvedbe, postaje produžetak glumca, a ne nešto izvanjsko. Osjećajnost je temeljni materijal glumčeva govora, koji podrazumijeva sposobnost doživljavanja psihofizičkih podražaja i osjećanja, kao i povezanost sociobioloških, psihofizioloških i psiholingvističkih zakonitosti u procesu razvoja govora i jezika. Ideja da su emocije odraz spoznaje, učenja i procjene objektivne stvarnosti, bila je temeljno polazište da se emocije razmatraju kao posebna, jedinstvena, izvorna forma učenja i odraz stvarnosti. Čovjek u njima djeluje istodobno kao objekt i subjekt spoznaje. Emocije su nerazdvojjiv dio čovjeka, ali i nerazdvojjiv dio govora i jezika.

Govor i pjevanje usko su povezani. Ta je povezanost očita u svakodnevnom životu, razgovoru, međuljudskim odnosima i komunikaciji uopće. U kazalištu, odnos govorene i pjevane riječi neodvojiv je još od vremena starih civilizacija, kroz rituale i obrede. „Odnos govorene i pjevane riječi posebno je istraživan na primjeru antičke tragedije, prije svega, kroz dijalog protagoniste i zbora. Što se zadataka zbora tiče, on je u različita vremena imao i drugačiju ulogu. Smatra se da su u početku zborske uloge u cijelosti pjevane...“ (Marković, 2002: 77). Aristotel kaže da zbor treba shvatiti kao jednog od glumaca, kao dio cjeline, te ravnopravnog sudionika u radnji, pozivajući se na Sofoklova djela. Friedrich Nietzsche se također vrlo jasno očituje o ulozi zbora u

tragediji, dok Bertold Brecht u svom opusu stvara uloge koje su muzički vrlo složene. Poznata je Brechtova suradnja sa svojim skladateljima, kao i preplitanje tri sloja govornog izraza: govorni, povišeni govor, pjevanje. Tome u prilog govori i navod koji slijedi: „Glumac je u svim vremenima bio dobar govornik, ali i pjevač. Odnos između govorene i pjevane riječi, kao uostalom i svi teatarski elementi, može se i mora pratiti od koljevke kazališta – antičke tragedije“ (ibid.: 85).

Kazališni se stručnjaci i teoretičari različito očituju o pjevanju kao sredstvu rada na glumčevom glasu. Gavella se, primjerice, vrlo kritički očituje o primjeni pjevanja pri učenju govornog izraza:

Učiti glumca da pomoću ispjevane riječi nađe ispravni govorni izraz znači ubijati i zaglušivati u njemu onu organsku vezu s kojom čovjek doživljava svoj govor. Sva, upravo zločinačka, naopakost te metode postat će nam međutim još jasnija kad dublje uđemo u probleme glumačkog stvaranja. (2005: 167)

Berry ističe da je pjevanje „naravno izvanredan način da proširite glas. Ono pojačava disanje i prisiljava vas da otkrijete i koristite rezonance u grudima i glavi“, ali nastavlja kako „glumac nikada ne smije misliti o svom glasu kao o instrumentu, jer to podrazumijeva da je glas nešto izvanjsko s pomoću čega on stvara, pa će tada glas biti lažan“ (1997: 24-25). Howard, neko vrijeme zadužena za govor i dijaloge u *Londonskom opernom centru (London Opera Center)*, te instruktorka govora kaže:

Kao i pjevač, glumac je sam svoj instrument. Ako se želi izraziti, mora uskladiti glas i tijelo sa svojim unutrašnjim ja. Uživljavanje i razumijevanje karaktera koji igra odražava se u gipkosti i izražajnosti tijela. Glas mu treba biti fleksibilan, sposoban da mijenja visinu i boju, i da u trenu reagira u skladu s nijansama i emocionalnom snagom teksta. (1998: 47-48)

Glumac Tomislav Rališ u tekstu *Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene* navodi iznimno znakovit primjer iz prakse koji je, radi sadržajnosti i povezanosti s nastavkom rada, iznesen u cijelosti:

Evo najprije nekoliko činjenica:

- Kandidati koji dolaze na prijamni ispit za Studij glume na ADU u pravilu ne znaju najtočnije opisati kako nastaje glas. Kad se više njih uključi u raspravu, onda svi zajedno nekako i riješe problem, pokazujući pri tome i neku vrstu opreznog čuđenja - dobro, nismo o tome baš previše razmišljali, ali zašto nas se to uopće pita?
- Ako im se kaže da otpjevaju nešto, svi će bez iznimke uzeti zrak i zapjevati, čak i oni koji će se prvo pokušati izvući od neugodnog zadatka govoreći da ne znaju pjevati, ali će, zanimljivo, samo rijetki uzeti zrak prije nego što počnu govoriti, na primjer, pjesmu.
- Ako ih se zamoli da viknu svoje ime i prezime, to će prvo učiniti jako stidljivo, a nakon inzistiranja da to mora biti jače, poslušat će, naravno, a pri tome će im glava povući tijelo u poziciju skakača na skijama s Planice.
- Ako se zadatak dodatno oteža, pa trebaju viknuti neku rečenicu od pet-šest riječi, nikome neće pasti na pamet da rečenicu podijeli na manje dijelove i da izvikuje dio po dio, nego će, mučeći se, pokušavati viknuti cijelu rečenicu pa ako se i domognu zadnje riječi ona će se jedva čuti.
- Ako im se kaže da polako prehodaju scenu po dijagonali, hodat će susprežući disanje, a kad dohodaju do kraja, opet će, s olakšanjem, početi normalno disati. /.../ E sad, može li se ovako nešto dogoditi pjevaču? Teško. (2012: 9-10)

Već od vremena spominjanog prijemnog ispita, ali i prije i poslije tog događaja, glumci se, kao i većina izvedbenih umjetnika, susreću s napetošću, stanjem grča i anksioznosti, tremom i nelagodnom. „Čovjek je ograničen vlastitom tenzijom. Gotovo sve tehnike ili škole glume, nastoje na oslobođenju glumca od tenzije, koja je određena privatnom osobom glumca. Naravno, glumac može koristiti specifičnu, odabranu tjelesnu tenziju što ju na neki način zahtjeva uloga koju igra. No, kako bi to uspješno realizirao, potrebno je lišiti se vlastite, privatne manire, privatnog grča“ navodi glumica i teatrologinja Dubravka Crnojević-Carić (2008: 86). U nastavku stoji: „Mnogi glumci spontano razviju vlastiti način opuštanja. No, opuštanje tenzije dade se i naučiti. Relaksacija je vještina koju se može razviti slijedeći određene vježbe, te ih treba činiti prije svakog rada...“ (ibid.: 91). Detaljno analizirajući prije svega Strasbergovu *Metodu*, ali i niz drugih autora i praktičara (Stanislavskog, Gavellu, Berry, Jouveta), Crnojević-Carić u knjizi *Gluma i identitet* donosi niz vježbi iz prakse koje se bave vezom osjetilnog, emotivnog i misaonog, te afektivnim pamćenjem. Između ostalih donosi vježbu opuštanja koju Strasberg opisuje kao proces jednak ugađanju instrumenta prije koncerta:

Svaki dio tijela glumac provjerava laganim pomicanjem pri čemu ispušta ton 'A'. Za vrijeme relaksacije naviru različite emocije, koje se izražavaju putem glasa. To je lagani vibrirajući glas 'Aaaaaah'. Istovremeno, glumac i dalje izvodi pokrete. Glumac zatim izvodi eksplozivni glas iz dijafragme 'Hah!' Tako osvještava i vježba dijafragmu, te izražava snažniju emociju. (ibid.: 91)

Konstantin Stanislavski je poetičan i vrlo slikovit u elaboriranju važnosti zvuka *A-a-a*, a već se po opsežnosti može uočiti koliko važnost pridaje ovom fenomenu:

Bol, hladnoća, radost, užas izazivaju u ljudi, u sve djece jedan te isti zvukovni izraz; tako na primjer zvuk *A-a-a* otme nam se sam kad nas uhvati užas ili oduševljenje. /.../ Shvaćate li vi da kroz jasni zvuk *A-a-a* iz naše duše izlazi napolje osjećanje? Taj zvuk se saopćava s nekim unutarnjim dubokim proživljavanjima koja žele napolje i slobodno izlijeću iz njedara duše. Postoji i drugo *A-a-a*, prigušenije, zatvorenije, koje ne izleprša slobodno napolje, nego ostaje unutra i zloslutno gudi, rezonira kao u pećini ili u grobnici. Postoji i lukavo *A-a-a* koje kao vidra izlijeće iznutra i kao svrdlo prodire u dušu sugovornika. Biva i radosno *A-a-a* koje kao raketa izleti iz nutrine duše. Biva i teško *A-a-a* koje se kao željezni uteg spušta unutra, na dno bunara. (Stanislavski, 1991: 54-55)

Michael Čehov, učenik Stanislavskog, odlazi korak dalje, te se u svom pristupu referira na znanstvene spoznaje Rudolfa Steinera, iskazane sustavom euritmije. Zvučni euritmisti smatraju da kad neki dojam probudi u nama osjećaj strahopoštovanja ili čuđenja, mi odmah kažemo *A*. Kroz strahopoštovanje se duša otvara prema svijetu i dozvoljava mu da struji u njenu unutrašnjost (2005: 47). Zvuk *A* fascinira i Gavellu koji govori o „centrumu“ tj. ishodišnoj točki naše „vokalne skale“ i povezanošću s cijelim organskim aparatom, disanjem te promjenama u disanju (2005: 178-179). Ovdje naslućujemo jednu od Gavellinih najvažnijih postavki kod izražavanja emocionalnih stanja – „organske pratioce“ (ibid.) Kasnije u disertaciji razrađujemo Gavelline postavke povezanosti emocionalnoga i organskoga na primjerima pijanista i dirigenata.

Brojne glazbenike – dirigente, instrumentaliste – može se čuti kako pjevaju, točnije pjevuše, tiše ili glasnije, dok muziciraju. Zanimljivo je pratiti snimke probi dirigenata Leonarda Bernsteina i Sergiua Chelibidachea, ili slušati snimke dirigenta i violončelista Pabla Casalsa na kojima ih se čuje kako mrmljaju, pjevuše ili pjevaju. Najpoznatiji primjer obilnog korištenja zvučne ekspresije proizvodnjem tona (slično pjevanju), uporabom neutralnih slogova ili zvuka sličnog mumljanju za vrijeme sviranja, kanadski je pijanist Glenn Gould. Åke Lundeberg u svojoj knjizi o oslobađanju

pritiska kod izvođenja iscrpno opisuje čin Gouldovog pjevušenja, nazivajući ga „Guldanje“, prema uzoru na tog osebnog umjetnika (2001).

Zašto je proizvodnja tona-zvuka toliko važna za pripremu izvedbe, ali i izvedbu samu? Lundeberg kaže da se dio odgovora nalazi „u načinu na koji funkcionira mozak. U parijetalnom dijelu korteksa nalazi se područje koje upravlja našim kretnjama, tj. voljnim mišićima (za razliku od mišića krvnih sudova i unutarnjih organa)“ (2001: 48). Mjesta u motoričkom korteksu koja iniciraju pokrete glasiljki u grkljanu, kao i pokrete jezika brojna su i zauzimaju velik broj živčanih stanica, pa je zbog toga kretnja visoko specijalizirana. “Jezik i glasnice koristimo pri pjevanju što će stimulirati palac i prste da ih slijede i da se pokreću u skladu s muzikom“ (ibid.). Carola Grindea, bila je ugledna profesorica glasovira na *Guildhall školi za glazbu i dramu (Guildhall School of Music and Drama)* intenzivno se bavila tehnikama opuštanja tijela i uma od napetosti putem mentalnih vježbi. U vježbama redovito upotrebljava dio u kojem se koristi zvuk-ton *haaaa* kao kanal oslobađanja:

Izdahnite veoma polagano izgovarajući 'haaaaa' što duže možete; budite svjesni ramena koja se spuštaju, osjećaja opuštenosti u području dijafragme (solarni pleksus je mjesto gdje svi osjećamo strah i druge osjećaje), osjetite ruke koje postaju teže i duže i osjećaja težine koji iz ruku 'curi' u šake. (Grindea, 1998: dodatak)

Osim kao neku vrstu tehnike oslobađanja napetosti i izražajnosti interpretacije uporabom glasa, kako ih do sada najčešće nalazimo kod glazbenika, veliki pijanistički uzor Heinrich Neuhaus zvuk, ton i glas (pjevanje) smatra najbitnijim pri samom sviranju klavira (i to u metafizičkom smislu), bilo kod izvođenja složene fuge Johanna Sebastiana Bacha ili *Jesenje pjesme* Pjotra Iljiča Čajkovskog (2000: 116-117). Iako u suprotnosti s drugim velikanom pijanizma, Feruciom Bussonijem, koji smatra da ne treba miješati instrumentalnu i vokalnu glazbu, Neuhaus ne odustaje od svoje tvrdoglave želje i zahtijeva da unutrašnjim sluhom čuje „isti taj vokal, isti ljudski glas“ i da pri sviranju klavir „pjeva, pjeva, pjeva“ (ibid.). Za Neuhausu „praelement instrumentalne glazbe su svi zvuci prirode, počevši od pjevanja ptica, šuštanja lišća, žuborenja potoka pa sve do jeke uzburkanog mora, tutnjave lavine, zavijanja uragana i slično“ (ibid.) Ipak, kao da mu nije dovoljna spoznaja praelementa instrumentalne glazbe, traga dalje i pita se: „Ali što se uopće može usporediti s dražima i izražajnošću ljudskog glasa?!“. Zaključuje: „Zaboraviti na glas, na taj 'prazvuk', na

čovjeka i na sve ono što je čovječno, doista je nemoguće. Poput nekog skrivenog Boga glas živi u svakoj glazbi, jer sve od glasa potječe i sve se u njega vraća“ (ibid.: 117).

Razmatranja Leigh Howard kažu da je glumac, kao i pjevač, sam svoj instrument (1998: 47-52). I doista jest. Respiratorni, vibratorni i rezonantni dijelovi tijela, sinergijom čine fizički živ instrument. Berry smatra da glumac ne smije misliti na glas kao instrument, već da je glas produžetak glumca – glas nije izvanjsko od glumca, već dio unutarnjeg svijeta osobe (1997). Glas pokreće dah – on je esencija života. Vježbom glasa, usvajanjem i usavršavanjem tehnike proizvodnje glasa, scenski govor postaje sredstvo kojim se lako može izraziti ono bitno za neku ulogu, scenu, lik. No, tehnička spremnost i uvježbanost, nisu same za sebe dostatne, niti imaju smisla ako su same sebi svrhom. Dovodjenjem u vezu osjetilnog, emotivnog i misaonog, glumac iznosi tekst iz stanja iskrenosti, istine prema sebi kao i djelu koje interpretira. Gluma-pjevanje-sviranje u svojim se tehničko-izvedbenim zahtjevima značajno razlikuju. Povezuje ih upravo veza koju je najvažnije uspjeti osloboditi i utkati u izvedbu – veza misaonog i osjetilnog. Povezuje ih i afektivno pamćenje. Postići optimalno stanje za izvedbu, svojevrsan *flow state*, osloboditi energiju kroz zvuk, odlike su istinskih umjetnika i velikih interpreta³³.

Zvuk je, kako smo ranije naveli, dio Univerzuma, spona iskonskog Zvuka koji izvire iz jednog i u jedno se vraća, povezujući tako svijet u jednu jedinstvenu pozornicu, čineći umjetnika i umjetnost dijelom univerzumske teatra glume, glazbe, pokreta, crtanja, življenja, znanja, izvedbe. Intermedijski i interdisciplinarno materijaliziranom interpretacijom nekog djela, stvara se fizička izvedba, koja u *suigri* s afektivnim, čini pokretačku energiju, svojevrsan *perpetuum mobile* emocionalno-osjetilno-misaone cjeline.

2.1.5. Razmatranje i perspektiva pijanista i dirigenta kao izvođača

Glazba kao izvedbena umjetnost, osim reproduktivnih glazbenih vještina (tehnička spremnost i poznavanje obilježja pojedinog stila), podrazumijeva izvedbu, živu izvedbu. Promatramo li glazbenika izvođača kako prolazi kroz cijeli izvedbeni slijed koji predlaže Schechner – trening (uvježbavanje), radionica, probe (dorađivanje), zagrijavanje (prije same

³³ Na pitanje „Kad doma vježbate klavir, da li usput i – pjevušite?“ u intervjuu za novine, pijanist Lovro Pogorelić odgovara: „Ooo, da, pjevušim, derem se, šapćem, pjevam, pričam. Svašta radim dok sviram, doma, naravno“ (Silobrić, 2014: 58).

izvedbe), sam čin izvedbe, hlađenje izvedbe i posljedice izvedbe – očito je da se u samom činu izvedbe glazbenik izvođač nalazi u okruženju pozornice (2013 [2002]). Koncept primijenjenog kazališta kao metode djelovanja, jednim dijelom korespondira s glazbenom izvedbom, i to zanimanjem za sličnosti s glumačkom izvedbom, te mnogim dodirnim i preklapajućim zonama. To dokazuju primjeri iz prakse, aktivna primjena kazališnih ideja i paradigmi od pripreme glazbene izvedbe u instrumentalnoj pedagogiji, do načina kako umjetnici pripremaju koncertni nastup i tehnike koje pri tome rabe, čak i za vrijeme izvedbe same.

U mnogome se glazbenici zaokupljaju s glumstvenim sadržajem, rabe ga kao pomoć pri glazbenoj izvedbi, a poznati su primjeri i *vice versa*. Teoretičari, metodičari pa i sami umjetnici izvođači detaljnije su se posvetili istraživanju, analizi, te naposljetku i primjeni prethodno iznesenih analogija. Metodičari koji se bave glazbom kao izvedbenom umjetnošću ističu važnost aktiviranja više senzora, a ne samo auditivnog. Tako je u nizu metoda moguće usustaviti i sa sigurnošću se pozvati na tri neupitna i najvažnija senzora prilikom pripreme nekog djela za izvedbu. Oni su: vizualni, akustični i kinestetički senzor (Gallwey i Green, 1987; Orloff-Tschekorsky, 1996). Slično nalazimo i kod Boala, koji u svom radu s *ne-glumcima* primjenjuje „dva jedinstva“ – cjelovitost ljudskog bića (psiha i fizička građa) s pet osjetila povezanih u cjelinu. Iz tih pet osjetila proizlazi pet kategorija igara i vježbi: 1) osjećamo ono što dotičemo, 2) slušamo ono što čujemo, 3) potičemo više osjetila, 4) vidimo ono što gledamo, te 5) pamtimo osjećaje. Od glazbe i glazbenih elemenata Boal ističe ritam, melodiju, zvukove i šumove, ritam disanja, unutarnje ritmove kao posebno važne (2009).

Unutar multisenzornog pristupa glazbenik se najprije posvećuje čitanju notnog zapisa, osmišljava način na koji će ga izvest (tehnika) i kako ga želi ozvučiti (interpretacija). Kroz proces pripreme traži inspiraciju i izvan muzičkog sadržaja, čime proširuje vidike, oblikuje sebe kao cjelovitiju umjetničku ličnost, izvođača široke kulture i percepcije. Najčešće su to literatura i likovne umjetnosti. Kazalište i ples – kao prikazivačke umjetnosti – glazbenicima su zanimljive prvenstveno iz perspektive nastupa, i stanja koja vode do realizacije teksta/partiture. Pri istraživanju zapisa glazbe i analizi skladatelja te konteksta u kojem je djelo nastalo, izuzetno je važno ne zaboraviti da je glazba ne samo reproduktivna nego i izvedbena umjetnost. Stoga nastavak donosi razradu izvedbenih posebnosti pijanista i dirigenata, čime se otvara prostor analize glazbenika kao izvođača, perspektiva za istraživanje *međutnih* prostora izvedbe (*in-betweenness* –

McKenzie, 2006). To su one manifestacije poput mimike, gestike, kineze, utjelovljenja, prezencije i koprezencije, koje su zajedničke s glumom, što nas upućuje na rubnu zonu između glumca i glazbenog interpreta. Takav pristup uvod je u hipotezu koju postavlja ovaj rad – izvedbene (performativne) zone u pijanizmu i dirigiranju, odnosno izvedbeni narativ koji ćemo nastojati definirati novim konceptom i izvedbenim nazivjem tj. konceptom pijanističkog *međuteatra* i dirigentskog *međuteatra*.

2.2. Pijanist kao izvođač i izvedbeni umjetnik

U ovom poglavlju ograničit ćemo se na prezentiranje pijanista/ica³⁴ kao izvođača. Ponajprije je važno razraditi i utvrditi tezu da pijanist nije samo reproduktivni, nego i izvedbeni umjetnik. Upravo iz tog razloga analiziramo kako ne-glazbenici kritičari i publicisti vide izvedbenost pijanista. Stoga se ovdje razmatra ulogu književnika koji pišu o glazbi, a njihovim opisima glazbenika izvođača na sceni postiže se uvid o pijanistima. Dodatan se uvid u pijaniste kao izvođače dobiva iz zapisa redatelja i režisera. Zatim donosimo recentna istraživanja primijenjene muzikologije o jednoj od pet uloga glazbenika – izvođaču. Za bolje razumijevanje konteksta i komparativne analize koja slijedi nužno je ukratko prikazati i pojasniti mentalno-fizički proces pijanističkog rada kod pripreme skladbe kao i neke manifestacije uočljive oku gledatelja. Podrobna analiza tekstova redatelja, teatrologa i književnog kritičara Branka Gavelle, filmskog redatelja Zvonimira Berkovića te kritike i osvrti književnika Nedjeljka Fabrija, kao i recentni utjecajni radovi udruženih snaga muzikologa Andreea C. Lehmana, psihologa Johna A. Slobode i glazbenog pedagoga Roberta H. Woodyja, ukazati će na zajedničke pokazatelje izvedbenog, performativnog spektra pijanističke izvedbe.

Razlog odabira baš ovih autora je u želji da se glazbena izvedba sagleda van strogo glazbenih okvira. Kako je glazbena umjetnost pretežito analizirana od strane specijaliziranih muzikologa, ciljano odabiremo analizirati stavove autora ne-glazbenika kako bi se podržalo gledište na glazbenu umjetnost iz izvedbene, odnosno performativne i teatralne perspektive pijanističkog i dirigentskog nastupa. Gavelle, Berković i Fabio su, pored elokvencije i erudicije, idealan spoj znanja o izvedbi i glazbi. Njihovi radovi pružaju više nego dovoljan izvor za

³⁴ Gdje god se spominje *pijanist* kao model odnosi se i na pijanistice.

spomenutu analizu, a preliminarni rezultati nude podlogu za dodatnu analizu i razvoj multimedijalnih vizura i kod analize umjetnosti putem spoznaja iz različitih umjetničkih područja.

Mnogi su književnici, od Antuna Gustava Matoša do Nedjeljka Fabrija, bili zaokupljeni pisanjem o glazbi i glazbenim izvedbama. Kazališni i filmski umjetnici također. Interdisciplinarna istraživanja udruženih snaga psihologa, glazbenih pedagoga i muzikologa proučavaju glazbenike i njihove različite uloge. Jedna od njih definira se upravo kao uloga izvođača. Što je, dakle, važno piscu glazbene esejistike kada piše o glazbenim izvedbama i izvođačima, te koji su elementi prisutni pri osvrtu isključivo na samog izvođača, a ne na interpretaciju glazbenog djela, istražuje se analizom glazbenih kronika Nedjeljka Fabrija u knjizi *Maestro i njegov šegrt* (1997). Na koji se način može i treba čitati izvedbu pijanista, ili bolje rečeno izvedbu pijanizma, u svojim esejima razmatra redatelj Branko Gavella. Nalazimo ih na raznim mjestima u *Teoriji glume* (2005). Dojmove na istu temu možemo čitati i u knjizi *O glazbi* režisera Zvonimira Berkovića (2013).

Glazbeničke uloge koje igra glazbenik usustavili su Lehmann, Sloboda i Woody u djelu *Psihologija za glazbenike: razumijevanje i sticanje vještina* (*Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*, 2007). Te uloge su *izvođač, učitelj, slušatelj i korisnik* (ibid.: 165-241). Za potrebe ove disertacije posebno se bavimo ulogom izvođača, a tezu o izvedbenosti pijanista potkrjepljuje se i primjerima stručnih i profesionalnih tekstova s opisima pijanista uz osvrt na izvedbene i scenske elemente. Preliminarni zaključak povezuje sva tri kuta gledanja na pijanističku izvedbu – književni, kazališni/izvedbeni i onaj primijenjene muzikologije, te argumentira izvedbenu zonu pijanističke izvedbe. Prije temeljite analize djela spomenutih autora predstavljamo uvid u mentalno-fizički spektar pijanista i pijanizma.

2.2.1. Uvid u mentalno-fizički rad pijanista

Pijanističku tehniku i virtuoznost, od najmanjih pokreta vrhovima prstiju (tzv. sitna tehnika) do zamaha podlakticom i nadlakticom (tzv. krupna tehnika), od upiranja u klavijaturu do krajnjih točaka oslonca u dodiru sa samim tлом, čine izvedbenu pojavu na sasvim određenom prostoru i u sasvim određenom vremenu unutar kojega se izvedba zbiva. Iz strogo pijanističke perspektive moguće je ustanoviti dva pristupa pijanističkoj tehnici: onaj koji primarno zastupa važnost aktivnog rada i samostalnosti prstiju (njemački i francuski pijanistički krug) te onaj koji se bazira na sviranju slobodnom težinom ruke (ruski pijanistički krug). Prvi pristup oslobađanje tjelesne tenzije traži na

mikroplanu unutar mikropokreta, a drugi na makroplanu oslobađanjem kroz veći pokret. Oba pristupa zastupaju sve elemente tehnike sviranja klavira³⁵ samo im se razlikuju metode – u prvom slučaju to je metoda od pojedinačnog k općem, a u drugom od općeg ka pojedinačnom. Slijedi navod ruskog klavirskog pedagoga Evgenija Timakina o krupnoj tehnici: „Veliki pokreti također omogućuju pijanistu da najživlje osjeti vezu vrhova prstiju i svih dijelova tijela koji sudjeluju u sviranju, uključujući i najudaljenije relacije (vrh prsta – leđa)“ (1998: 91). Osjećanje tih krajnjih točaka podjednako je važno za cjelokupnu pijanističku izvedbu, a Timakin dodatno navodi kako „to osjećanje pridonosi sjedinjavanju izvođača, glazbe i instrumenta u procesu izvođenja“ (ibid.). S druge strane, govoreći o suvišnim „izvanjskim“ pokretima, Timakin navodi kako pokret treba biti gotovo nezamjetljiv, jer se „glavni rad odvija 'iznutra', u ruci“ (ibid.: 37; 104).

Sviranje klavira složen je mentalno-fizički proces koji je predmetom istraživanja i praktičnoga rada recentne klavirske pedagogije bazirane na refleksivnom podučavanju (*reflective teaching*). Spoznaje koje donosimo predstavljaju pregled, u literaturi dostupne prakse Carole Grindee, Tatjane Orloff-Tschekorsky i Åke Lundberg. Grindea polazi od dva osnovna stanja koje treba postići kod pripreme i vježbanja neke klavirske kompozicije. To su usklađenost unutarnje živčane napetosti i mišićne napetosti sviračkog aparata (1998: 60-77). Mentalni i emocionalni stres prepreka su za pijaniste. Pomoću relaksacije i vježbi disanja stres se može smanjiti i dovesti pod nadzor ili usmjeriti u pozitivnu srednjeelastičnu (korisnu) mišićnu napetost. Mišićni rad priprema se za vrijeme statičke faze koja uključuje vježbe disanja i postavu tijela, nakon čega slijedi faza stavljanja u pokret sviračkog aparata. Vrlo složenim koordiniranim procesom obuhvaćeno je cijelo tijelo. Taj proces uključuje prste, ručne zglobove, ruke i ramena, vrat, leđa i lice.

Mentalni trening za pijaniste predmet je rada metode Orloff-Tschekorsky, u programu koji predlaže (1) opuštanje, (2) predočivanje i (3) praksu kao tri faze prilikom uvježbavanja kompozicije (1998). Opuštanje je stanje dovoljne opuštenosti tijela i uma kako bi se, lišeno vanjskih smetnji, moglo točno zamišljati zvučne slike, slike pokreta i osjećaja kretanja, te riječju proći fazu predočivanja (mentalni proces). Tako utisnute mentalne slike preduvjet su izvedbe pokreta, faze koju Orloff-Tschekorsky naziva „praksa“ (ibid.).

³⁵ Temeljit prikaz tehnike sviranja klavira vidjeti u knjizi *Metodika klavira I* (Zlatar, 1982).

Lundberg se bavi prevencijom treme i planiranjem javnog, scenskog nastupa, te se posebice ističe njen rad na potpunoj prisutnosti. Pri tome upozorava na važnost usklađivanja tri senzora: vizualnog, auditivnog i kinestetskog (2001). Vizualno obuhvaća slike iz vanjskog svijeta, vizualna sjećanja, zamišljene iskonstruirane slike, a auditivno „stvarne“ zvukove iz vanjskog svijeta, sjećanje na stvarne zvukove, misli, unutarnje dijaloge i zamišljene zvukove. Kinestetski osjet pri tome predstavljaju tjelesni osjeti, položaj tijela, dodir, pokreti tijela te osjećaji. Lundberg svoje spoznaje i vježbe temelji na metodi violiniste Katoa Havasa, a koristi ih kako bi se prevenirala trema (ibid.). Pri razmatranju fenomena scenske prisutnosti glumca i treme, na Havasa se poziva i teoretičar izvedbe i teatrolog Nicholas Ridout (2006: 52-53). To smatramo znakovitim, jer dovodi u spregu glumačku i glazbenu umjetnost i umijeće.

Pristupi i metode poduke sviranja klavira često su visoko individualizirane i zasnovane na empirijskim spoznajama samih pijanista. Primjerice Renate Wieland i Jürgen Uhde svoju klavirsku poduku temelje na postavkama gestualne filozofije Theodora Wiesengrunda Adornoa, odnosno na tzv. gestualnoj teoriji muzičke reprodukcije (usp. Mazzola et.al., 2011: 115-123). Adornova nedovršena razmatranja posthumno su sakupljena pod naslovom *Prema teoriji glazbene reprodukcije (Zur einer Theorie der musikalischen Reproduktion, 2005)*, u kojima, među ostalim, nalazimo postavke gestualne supstance glazbe kao što je „ekspresija ekspresije“, a uspoređuje, između ostaloga, glazbenike s glumcima (usp. Barry, 2009).

Pijanistica Hellene Grimaud kompleksan odnos uma i tijela opisuje, na visoko specifičnoj razini. Donosimo njezin opis postizanja optimalnog mentalnog stanja prije izvedbe:

Toga dana kao i dan-danas prije nego što izađem na scenu, napravim vježbe disanja. Ispraznim pluća. Udahnem kisik utrobom; učim kontrolirati svoj ritam disanja. Tada krv procirkulira na drugačiji način i tom vježbom sebi omogućavam raspolaganje svojim središtem i stavljam se u alfa moždanu fazu. Istodobno organiziram mentalne projekcije; u mašti se usredotočujem na tri stvari. Fiksiram prvu, pa drugu, pa sve tri zajedno, kao tri trešnje na automatu za igru na kovanice. Ta me tehnika uvodi u ritam sve dok ne dosegnem iluminaciju. Načelo je u tome da se savršeno kontrolira disanje, a pozornost istodobno fokusira na slike koje prelijeću. Ustvari, dosegnuti alfa moždanu

fazu znači dosegnuti trans, idealan ritam, kao s budističkim mantrama. Cilj je vježbe dovesti mozak do toga da više ne formulira pojedinačnu misao. (2011: 79)³⁶

U nastavku Grimaud poetskim načinom opisuje spoj vlastita tijela i klavira: „Moje tijelo, cijelo moje tijelo – ramena, ruke, leđa, bubrezi – tek što bih se spojila s klavirom, tek što bih usidrila u njega svoje ruke i prste, moje tijelo bi postalo lađom, putovanjem, čarobnim štapićem iz kojega je glazba izvirala u fontanama“ (ibid.: 55).

Sve navedeno daje zaključiti koliko je za interpretaciju glazbe važna gesta, i to ne samo fizička nego i mentalna gesta. Glazba nije samo notni zapis, kao što niti sviranje ne znači samo mehaničko pritiskanje tipaka, nego za profesionalnu i umjetničku izvedbu zahtjeva značajno više. Upravo taj izvanglazbeni sloj – nadsloj glazbene izvedbe – istražujemo analizom i komparacijom osvrta i prikaza, u vidu argumentiranih stavova kritičara ne-glazbenika, koji glazbenu izvedbu, osim što slušaju i čuju, također gledaju i zapisuju ono što vide.

2.2.2. Recepcija izvedbenih manifestacija pijanista u kritičara ne-glazbenika

Analiza koja slijedi pristupa tekstovima kritičara ne-glazbenika, da se dobije uvid u izvedbene zone pijanističke izvedbe kako ih donosi teatrološki diskurs Branka Gavelle, režisersko oko Zvonimira Berkovića i pero književnika Nedjeljka Fabria. Donosimo ih onim redom kako su kronološki nastajali. Tekstovi Branka Gavelle sakupljeni u knjizi *Teorija glume* (2005) nastali su u razdoblju od 1928. do 1976.³⁷ Za temu ove disertacije posebno se oslanjamo na sljedeće tekstove iz navedene knjige: *Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume*, *Nekoliko misli o teoriji umjetničke nastave*, i *Teorija glume (Uvod; Materijal glumčevog stvaranja; Izvanje lice glumčevog materijala: akustički faktor stvaranja i optički faktor stvaranja; Formiranje nove glumčeve ličnosti)*, koje se potom tumači i kontekstualizira, odnosno (radi osvjetljavanja pijanizma), aktualizira teatrološkim studijama primjerenima i primjenjivima za izvedbenu analizu pijanizma. Slično se obrađuje tekstove Zvonimira Berkovića, također sakupljenim na jedno mjesto – u knjizi *O glazbi* (2013) nalaze se tekstovi koji datiraju od 1964. do 1998. godine. Raznolikost i

³⁶ „Postoji još jedna vježba koju posebno cijenim: zamisliti neko mjesto koje volimo, ili koje bismo voljeli posjetiti, primjerice terasu nekog tornja odakle se pruža najljepši pogled na svijetu. Zamislimo stubu; na dnu stuba prostoriju s vratima, otvaramo vrata; ulazimo u drugu prostoriju i tamo otkrivamo nešto ili nekoga. Ono što otkrijemo, najčešće je neko biće, drago ili iščezlo, zapravo naš vlastiti unutarnji glas“ (Grimaud, 2011: 79).

³⁷Vidjeti u bibliografske podatke (Gavella, 2005: 238-239).

slojevitost pisanja o pijanistima na koncertnom podiju posebno je dojmljivo analizirati kada je riječ o vrsnom književniku kakav je Nedjeljko Fabrio. Ovdje se ne bavimo književno-teorijskim aspektom njegova pisma već tragamo za spektrom izraza i opisa izvođača na sceni te atmosfere za vrijeme izvedbe uživo. Knjiga *Maestro i njegov šegrt* (1997) donosi bisere glazbene publicistike koji prikazuju događaje od koncertne sezone 1986. do 1993. godine.

Iskustvo kritičkog slušanja i promišljanja glazbene izvedbe Branko Gavella je stjecao kao kazališni kritičar dnevnika *Agramer Tagblatt* (period 1911-14) „u kojem je pisao i o muzičkom životu Zagreba izvan kazališta“ (Kovačević, ur., 1984: 259). Između dvaju svjetskih ratova, godine 1941. u *Novostima* objavljuje kritičke tekstove na hrvatskom jeziku (usp. Majer-Bobetko, 1994: 119; 126). U *Teoriji glume* nalazimo Gavellina razmišljanja o odnosu raznih umjetnosti uz česte paralele koje povlači na polju umjetničkog obrazovanja, primjerice kada govori o teoriji umjetničke nastave:

Na području glazbe naći ćemo u pogledu svih tih pitanja takozvane naročite tehničke spremnosti upravo frapantne sličnosti s pojavama na likovnom polju. No na glazbenom se području stvar komplicira time što takozvani tehnički problemi ulaze mnogo konstruktivnije u život glazbe jer u njenu reproduktivnom sektoru ima mnogo pojava koje zaista nose karakter čisto zanatski. Glazba je, naime, po svojoj biti upućena na to da zbog svojih umjetničkih manifestacija surađuje s nečim što je mnogo zanatskije po svojoj prirodi od umjetničkog obrta. S druge strane, gledamo li glazbu u njezinu umjetnički kreativnom aspektu, vidjet ćemo u njezinu materijalu, to jest u tonu, mnoge pojave posve paralelne s onim što smo konstatirali kod boje pa ih nema smisla ponavljati. Osim toga, područje glazbe ima cijeli jedan sektor u kojem njena izražajna sredstva služe nečemu što opravdano uza svu vanjsku sličnost ne mora nositi biljeg umjetnički. Glazba može služiti u zabavne ili u neke druge vanumjetničke svrhe, služeći se pritom imitacijom čistih glazbenih formi, a da te imitacije određene za praktičnu svrhu ne moraju nositi žig neugodnih patvorina. (2005: 98-99)

Uz navedeno Gavella raspravlja i o reproduktivnim umjetnostima kojima pripadaju i glumačka umjetnost i „glazbena virtuozna reprodukcija“ kako ju često naziva (usp. *ibid.*: 122). U duhu Gavelline misli, reproduktivne umjetnosti mogu se definirati kao umjetnosti koje stvaraju na sadržajima drugih umjetnika (usp. *ibid.*: 130). Govoriti i pisati o reproduktivnim umjetnostima (izvedbenim umjetnostima), začudno, ali istinito izazov je i samom Gavelli. U nedostatku govornih izraza kod određivanja i tumačenja određenih doživljajnih stanja nužno se poseže za metaforama i

međusobnim usporedbama sličnih, a opet različitih izvedbenih umjetnosti (usp. *ibid.*: 52; 65). „Glumačka umjetnost“, konstatira Gavella, „nije potpuno autonomna, jer se ona gotovo uvijek javlja u zajednici s drugim umjetnostima“. Stoga se bitno razlikuje od „glazbene virtuozne reprodukcije“ koja je značajno određenija notnim zapisom (partituro) tj. „vezana s reproduciranim muzikalnim sadržajem“. Bitna je razlika što je tekst koji reproducira glazbenik značajno više omeđen od onog „gotovo neomeđenog područja sasvim novih, u tekstu koji ima biti reproduciran gotovo nenaznačenih elemenata i mogućnosti kojima je protkana glumačka manifestacija“ (*ibid.*). Usprkos razlikama, Gavellino kazališno oko gleda na glazbene virtuozne, pa tako i na glasovirske virtuozne, vrlo budno – gotovo zalazeći u zonu izvedbenih studija, dakako, tada još nekonstituirane paradigme. On tumači da će se muzikalna interpretacija muzikalnog teksta idealno sliti i kulminirati kada interpret potpuno iščezne u interpretiranom sadržaju:

Doživljavanje interpreta sa svim organskim principima koji vladaju tim doživljajem ne smije stati pred djelo, ono se mora raspliniti u idealnu prozirnost, kroz koju ostaje vidljiva i čista, ali nepomućena struktura samog djela. Zahtjevi idealnog oživotvorenja te strukture vladaju interpretom. (*ibid.*: 122)

Organski elementi, međutim, dio su procesa izvedbe skladbe za klavir, i Gavella ih primjećuje iako ih, očigledno, ne zagovara. Glazbeni izvođači kao i glumci uglavnom imaju tekst koji pred njih stavlja autor i koji valja izvesti, a prema Gavelli pijanist izvođenjem nekog djela, tonove zapisane u notnu partituru od potencijalnih čini stvarnima (*ibid.*: 130-131). Doživljaji koje interpret glazbe donosi nisu u prvom redu doživljaji samog sebe, već doživljaj(i) već gotove umjetnine³⁸. Organski oćuti kod glazbenika izvođaća za vrijeme izvedbe nužno se javljaju kako zbog ritma, tempa, karaktera, dinamike same glazbe, tako i zbog afektivnog stanja koje je glavnini umjetničkih djela, njihovim tvorcima i izvođaćima imanentno. Ipak, Gavella drži da organski oćuti kod pijanista i glumca ne zauzimaju jednaku poziciju, jer kod pijanista „oni su tu svagdje samo nevidljivi, a često i nepoželjni pratioci, dok u glumačkoj umjetnosti oni postaju jedini ishodni materijal stvaranja“ (*ibid.*: 130-131)³⁹.

³⁸ Gavella načelno smatra kako “svaka umjetnost znači stvaranje novog reda objekata, objekata stvorenih ne prirodnim tokom sila nego pomoću pojedinih elemenata toga toka koje smo mi u svrhu stvaranja novooblikovanih elemenata u neku ruku izvukli iz njihova prirodnog sklopa” (1970: 94).

³⁹ Za pretpostaviti je da Gavella ovdje nije želio isticati, uz gestu, jednako važnu komponentu glumčeva materijala, koju inače ističe i vrlo detaljno tumači u svojim tekstovima, a to je glas.

U tumačenju gësta kod glume, Gavella ih znakovito ne naziva vizualnim elementima (slikama) izvedbe, već radije koristi sintagmu „reproducirani motorni oćuti“ (ibid.: 37). Isticanjem razlika glumaćke umjetnosti i one instrumentalnih virtuoza, Gavella, paradoksalno, uspjeva rasvijetliti određene izvedbene elemente, primjerice, glasovirskog virtuoza, te dodatno potiče razumijevanje pijanizma ne samo kao reproduktivne glazbene umjetnosti već i scenske, publici vidljive umjetnosti. Ne može se tvrditi da je Gavellin stav teško prihvatljiv, upravo suprotno – vrlo je dojmljivo argumentiran – no prilika je navesti razloge postojanja i funkcije vizualnog i scenićnog tj. koreografskog sloja pijanistićke izvedbe.

Pijanist Charles Rosen razmatra ovaj problem te se može zaključiti kako ne treba podcjenjivati izvedbeno (performativno) znaćenje pijanistićke geste, naprotiv, treba ga razložiti. Rijeć je o vezi uma i tijela, tzv. *mind-body*, što se u pijanizmu oćituje na četiri razine: (1) fizićki (tjelesni) trud (*effort*) i ekspresija (izražajnost, izrićaj), (2) osjećaj tjelesnog povezivanja s instrumentom, (3) koreografija pokreta i (4) tijelo koje oponaša glazbu (2004: 20-30). Stoga su neki organski pratioci ipak poželjni kod pijanista jer pojaćavaju dojam one dimenzije izvedbe koja je na koncertu primarna, a to doista jest glazba. Izražajniji dojam, karakter glazbe može se postići gestama i kretanjama tijela. Uzmimo kao primjer Artura Rubinsteina koji je u *Plesovima* Manuella de Falle tako zamahivao rukama kako bi sugerirao efekt ritualnog plesa (usp. ibid.: 129).

Bez obzira što Gavella ne zagovara organske elemente pijanistićke akcije pred skladbom, držiimo prikladnim poigrati se rijećima i zaključiti da se paradiranje i suvišna gestikulacija ne treba isticati ispred glazbe. Svakom ozbiljnom pijanistu cilj je povezati se i saživjeti s djelom koje izvodi, stoga i tijelo i um stoje zajedno sa – ne *pred*, već *pored*, paralelno sa – skladbom. Pijanistovo tijelo-um i skladba (skladateljeva kreacija) su-djeluju, stapaju se u jedno – stvara se su-kreacija, što potvrćuje ranije iznesena argumentacija pijanista i muzikologa Rosena, kao i pijanistice Grimaud. Tijelo i um izvoćaća trebaju biti u službi glazbe, a najbolje će služiti glazbi ako glazbu samu shvate kao pogon za impostaciju tijela i uma, uz pripadajuće asocijacije i tehnike, kako bi ju bili u mogućnosti izvesti. Time se glazbu ne istiskuje u drugi plan, već se izvoćać i glazba sjedinjuju u izvedbeno-pokazivaćku glazbenu cjelinu. Svaki se pijanist psiho-fizićki priprema za nastup, što neizbježno postaje vidljivo gledatelju-slušatelju koncerta ili recitala. Ćak i kada pretjeraju u tjelesnom (ponekad i nekusnom) izrazu, analizom izvedbenog ćinjenja definiramo zonu koja izlazi izvan okvira strogo glazbenog (tehnićko-interpretativnog i teorijskog) spektra. Razmatrati o organskim oćutima kod pijanista (Gavellinim rjećnikom rećeno), zaključujemo da u najmanju ruku

nije riječ samo o pratećem fenomenu već o ravnopravnom izvedbenom fenomenu činjenja glazbe. Pijaniste na koncertnom podiju promatraju (gledaju i vide) redatelj Zvonimir Berković i književnik Nedjeljko Fabrio, oba eruditi i glazbeni znalci. U nastavku istražujemo njihove zapise s koncerata, s naglaskom na izvedbeni, performativni kontekst.

Zvonimir Berković je svojim kritičkim osvrtima i esejima o glazbi ostavio brojem nevelik ali sadržajem vrlo značajan opus (2013). S pijanistima se družio, o pijanistima je pisao. Režirao je tj. artikulirao film *Rondo* (1966) prema principu gradnje glazbene forme. Pisao je glazbene kritike o Darku Lukiću, Inger Wikström, Pavici Gvozdić, pisao je portrete Jurice Muraia, Stipe (Stjepana) Radića, te eseje o Svjatoslavu Richteru, Arturu Benedettiju Michelangeliju i Emilu Gilelsu. Analizom glazbenih kritika uviđa se Berkovićeve podjela pijanista na *filozofe klavira* (oni koji „zgušnjavaju svoju muzikalnost u kontemplaciju“), zatim na *pjesnike klavira* (koji su svoju muzikalnost sublimirali u lirsku meditaciju), te na *bravurozne artiste* (koji izvode vratolomije svojom virtuoznom jurnjavom po klavijaturi) (2013: 28). Pored ove podjele, načinjene prema uvidu u Berkovićeve presjek i raznolikosti pijanista proizašlih iz tzv. *zagrebačke pijanističke škole* Svetislava Stančića, u glazbenim portretima Muraia i Radića moguće je razabrati odlike koje pijaniste dijele na *puriste* i *ekshibicioniste*. Interpretativni puristi očituju se težnjom „za apsolutnom čistoćom i autentičnošću notnog zapisa“ (ibid.: 42), dok su „puritanska nesklonost svakom ekshibicionizmu, artističkoj nametljivosti i, ne daj Bože, reklamerstvu“ (ibid.) pokazatelj antiestradnog purizma⁴⁰.

Berkovićeve eseje o pijanističkim zvijezdama prošloga stoljeća izlaze iz okvira zagrebačkog pijanizma i donose prikaze kakve o pijanizmu može dati promatrač koji je dovoljno izvan struke, a opet u potpunosti zaokupljen samom biti pijanizma i unutarnjim strukturama koje prepoznaje i, što je neopisivo važno, pregnantno izlaže. Berković razumije i osjeća instrument – klavir. Način na koji gradi svoje eseje (glazbene meditacije, kako ih naziva Bosiljka Perić-Kempf) o Richteru, Michelangeliju i Gilelsu, a unutar kojih promišlja i o Arturu Rubinsteinu, zapravo je način kojim apostrofira klavir u pijanizmu samom. Tako će se moći iščitati (još jedna) podjela na pijaniste

⁴⁰ Puristi su, prema mišljenju Berkovića, i Jurica Murai i Stjepan Radić. O potonjem je zapisao: „Neuznosit, skroman, a opet duboko ličan, u smislu obilja zdravlja, umjetničke svježine, snage, Radić je kao pravi i tipični zagrebački pijanist, na svom nedavnom koncertu puštao romantičnog majstora Schumanna pred sebe“ (2014: 48).

kojima nije bitno na kojem i kakvom instrumentu sviraju, te na one kojima je to od presudne važnosti.

Svi navedeni pijanisti, osim što su neupitno vrhunski umjetnici, različiti svaki na svoj način, imali su iza sebe veliku podršku i propagandu. Tako je Richter mogao posezati za osebujnim postupcima (duge probe u rane jutarnje sate, ostajanje u koncertnoj dvorani satima nakon odsviranog koncerta kako bi nastavio vježbati, etc.) koje si neki pijanist u borbi za opstanak na sceni ne može dopustiti. Richteru nije važno svojom pojavom na podiju uvjeriti publiku u „vještinu i nadmoć svog zanata, [...] on ostavlja dojam čovjeka duboko nezadovoljnog instrumentom koji je zatekao na podiju“ (ibid.: 83). Doima se kao da Richteru nije dovoljno biti samo pijanist, već želi biti glazbenik kojemu klavir nije dovoljan a opet bez njega, bez tog univerzalnog glazbala, jednostavno ne može. Berković zaključuje: „Poslije koncerta – a gledao sam ga više puta – on se klanja publici zahvalnošću poraženog“ (ibid.: 88). Rubinstein je suprotnost Richteru. On je radostan u svom pijanizmu, lišen potrebe za savršenstvom, koji kada i griješi čini to na prirodan i neopisivo muzikalan način. Berković zaključuje da je i Richteru i Rubinsteinu svejedno na čemu sviraju: „Rubinsteinu zato jer mu je svaki glasovir podjednako dobar. Rihteru zato jer mu ni jedan nije dovoljno dobar“ (ibid.: 90).

Drugom tipu pijanista, kojima je glazbalo na kojem muziciraju od ključne važnosti, pripada Arturo Benedetti Michelangeli. Nije toliko važno da to bude najbolji instrument tzv. prve klase, već da ga pijanist pozna, da vježba i svira na njemu, da je na neki način produžetak pijaniste samog, nerazdvojan dio tijela i bića. Berković pišući o Michelangeliju primjećuje da se on „ne može povjeriti glazbalu kojemu ne poznaje dušu i s kojim nije postigao sporazum o krajnjim pitanjima“ (ibid.: 91).

Opise pijanista i ponašanje na podiju u Berkovića nalazimo tek sporadično. Zanimljivo je pročitati osvrt na naklon kojim je „dražesna, ljupka Šveđanka [Inger Wikström]“ pozdravila publiku “savršeno čarobnim rokoko poklonom“ (ibid.: 20-21). O Michelangelliju donosi opise bazirane na *imageu* tog osebujnog umjetnika, koji smatra da bi se „iz metode tumačenja glazbe morala izlučiti svaka literarna primjesa, a prilikom javnog izvođenja, svaki estradni efekt“ (ibid.: 93) što je u pijanističkim okvirima izazivalo različite reakcije. Prema Berkoviću za neke je on „mag novog pijanizma, romantik hladne osjećajnosti, drugi ga drže afektiranim oholcem, glumcem koji bljedilom i ukočenošću svog izraza lica, prezirnim, indiferentnim ponašanjem na podiju fascinira

labilne slušaocce, izigravajući tako neko polumetafizičko biće itd., itd.“ (ibid.: 92). Očita je povezanost s Gavellinim stavom, u kojem Michelangeli kao da ima zagovornika. Michelangeli sviranju svjesno pristupa asketskim gestikuliranjem koje time postaje jednako upadljivo kao i ono razmahanijih svirača. Njegovo, naizgled, nečinjenje je više činjenje nego što izgleda. Svrha takvog ponašanja je ne smetati zvučnom spektru (i doživljaju glazbe), koji je kod Michelangelija približen savršenstvu. Dakle, iz Michelangelijeva se gestikuliranja ne da iščitati ono što se sluša, ali je unatoč tome interpretacija na visokom umjetničkom nivou, i upravo time privlači pažnju slušatelja.

Intermedijalan aspekt glazbe i riječi u književnika nalaze se izrazito kod Antuna Gustava Matoša, pod čijim su utjecajem stvarali i kasniji autori poput Milutina Cihlara Nehajeva, Nikole Polića, a krajem dvadesetoga stoljeća i Nedjeljka Fabrija. Pisali su glazbene kritike, osvрте i eseje.

Matoš je glazbene kritike temeljio na impresijama i donekle na iskustvu aktivnog violončelista, što je uz neupitnu kritičku nadarenost rezultiralo poetski oblikovanim tekstovima. Detaljna analiza Matoševih glazbenih kritika, doduše, pokazuje da Matoš „u njima nije uspio dati dublji, kompleksniji kritički zahvat“ (Majer-Bobetko, 1994: 24). U *impresionističkim kritikama*, kako se u muzikologiji nazivaju kritike zasnovane na impresijama kritičara, prednjače opisi događaja, publike, pa i samih izvođača. Kod Matoša nalazimo dugačak tekst o virtuoznom pijanistu Ignacyju Janu Paderewskom (2008: 354-358). Taj tekst, između ostalog, prikazuje koncert kojem je Matoš prisustvovao te ima više književnu nego glazbenu pretenziju (Županović, 2008: 354). Čitamo Matošev stav o moći propagande (američkog tipa) i promocije slavnog umjetnika koji je više rezultat „reklame, imaginacije, fotografa, krojača i brijača“ (Matoš, 2008: 357). Unatoč tome što, prema Matošu, Paderewski uživo niti blizu ne odgovara slici stvorenoj propagandom, publika – posebice ženski dio publike – pada u delirij. Matoš u opisu dolaska Paderewskog na pozornicu primjećuje njegov nizak, sitan rast i „noge penzioniranih konjanika, noge 'Pinkljuda', neapolonske, nedionizijske noge, grozne o-noge“ (ibid.: 357). Ovakve i slične primjedbe na račun fizičkog izgleda izvođača Matošu nisu strane, a u muzikološkim se krugovima smatraju neprikladnima, pa i neukusnima (usp. Majer-Bobetko, 1994: 24). Ne zadržava se Matoš samo na opisu nôgu slavnog pijaniste, već opisuje i njegovu kosu za koju tvrdi da je umjetno napravljena bijelom i paučinastom „kao da je dugo trljana i pahuljana“ (2008: 357). Vidljivo, Matoš nastoji upozoriti na onu lažnu, izvanjsku kreaciju, zapravo iskrivljeno nametnutu sliku pijanističkog virtuozu (vjerojatno prema arhetipu Franza Liszta), kakvim je propaganda prikazala i Paderewskog. Međutim, u nastavku

osvrće se Matoš na Paderewskog izvođača u užem smislu, u pijanističkom smislu, te primjećuje eleganciju, mirnu emociju i autentičnu pijanističku osobnost koja ne kopira druge pijanističke virtuoze (usp. *ibid.*: 358). Njegov je nastup Matoš doživio kao „maksimum uzbuđenosti, nijanse i maksimum sabranosti, mira, velikog shvatanja“ (*ibid.*). Posebno je dojmljiv opis završetka nastupa kada „iza nečuvenog aplauza i izazivanja“ (*ibid.*) Paderewski ostaje „jedini mirni i hladni čovjek u onoj tisućglavoj vrućici i deliriju“ (*ibid.*), nakon čega svira dodatak. Dojmio se Matoša taj dodatak jer je Paderewski odsvirao „jednog Schuberta, prosti i srdačni adagio. Taj pianissimo, ta kristalna, stilizovana, mirna a opet iskrena i topla melankolija, ta klasična prostota – sve je to neopisivo. Da se sve da opisati, ne bi trebalo koncerata“ (*ibid.*). No, nije događaj poput ovog koncerta lišen kontrastnih reakcija publike. Naime, „da budu interesantni, neki glupani su zviždali“ primjećuje Matoš (*ibid.*). „Za koju godinu će herostratski snobovi i kreteni ubijati knezove umjetnosti samo da dođu u novine“ (*ibid.*). Iz navedenoga se uočava već spomenuta književna vrijednost teksta o koncertu Ignacyja Jana Paderewskog, iako se za izvedbenu analizu pijanističkog nastupa iščitava i performativna komponenta koju ovaj rad istražuje.

Već smo spomenuli da, osim kod Matoša, fokus na izvanglazbeni aspekt glazbene izvedbe nalazimo i kod drugih pisaca, mlađih od Matoša. Izdajamo odlomak iz knjige *Glazba, riječ: istraživanje suodnosa. Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina Cihlara Nehajeva i Nedjeljka Fabrija* (2010) muzikologinje Diane Grgurić koji donosi rezultat istraživanja opusa Milutina Cihlara Nehajeva:

Tako je aspekt izvođača postepeno uzurpirao prostor glazbenoga zbivanja i mnogočime se nametnuo: odijelom, mimikom, pokretima, pa i nevažnim gestama koje nisu sastavni dio glazbenog plana ali čine sastavnicu samog nastupa. Budući da je kritičarev zadatak riječju prenijeti glazbu koja ne poznaje verbalni jezik, mnogi kritičari koriste upravo 'gluhe činjenice' povezane s interpretatorom da bi iz njih polučivali određene poruke. (*ibid.*: 50)

Na ovu primjedbnu treba se nadovezati, jer je ona potvrda teze da se izvođači pri interpretaciji često služe gestikulacijom, mimikom, neverbalnim ali i neglazbenim oblikom komunikacije, iako se kod nekih interpreta (već smo izdvojili Michelangelija), iz njihove gestikulacije ne da iščitati bogatstvo zvučne raznolikosti izvedbe.

Grgurić ističe kako su izvođaštvo i virtuozi „važni udjeli cjelokupnog umjetničkog čina čiji se vrhunac ostvaruje uspostavljanjem ravnoteže između vanjskog efekta i unutarnjeg sadržaja“

(ibid.: 51). Čitamo kako „Nehajev zahtjeva od reproduktivca da se više nego glumac 'pokori stvaraoču', čime se jasno opredjeljuje za 'svjetlo aure' koje pripada skladatelju“ (ibid.: 52), što nas ponovno vraća na potrebu usporedbe glumaca i glazbenika izvođača, gdje je glazbenik znatno više nego glumac uvjetovan autorom i djelom (skladateljem i skladbom). Prema Grgurić deskriptivni plan (opisi virtuozna-umjetnika) kod Nehajeva su rijetki ali kod Nedjeljka Fabrija zauzimaju vidno mjesto (ibid.: 91). Iako ga ističe kao važnog autora, Grgurić iz Fabrijeva glazbeno-publicističkog opusa analizira njegov kritički diskurs, autobiografske unose i iščitavanje konteksta te intermedijalnost u romanu *Berenikina kosa* (muzikalizaciju fikcije) (2010), a manje se bavi onime što sam Fabio naziva literariziranjem glazbe (1997: 295)⁴¹.

Za potrebe disertacije i ovoga poglavlja dodatno istražujemo Fabrijeve kronike glazbenih događaja, usmjereno na prikaze i opise pijanista i pijanistica koji su brojni i sadržajni. Donosimo niz primjera pijanistica i pijanista koji su svojom sceničnošću zavrijedili Fabiovu deskripciju.

Književnik Nedjeljko Fabio pisao je i glazbene kritike, prikaze, polemike, eseje i osvrte. U jednom eseju navodi kako je čitanjem Matoša naučio da se glazbenika izvoditelja i njegovu pojavu na sceni ima što vjernije „krokirati“ (1997: 14), tj. „fizički portretirati“ (ibid.: 325). Krokiranje i portretiranje kod Fabria odnose se na bilješke o izvođačevu držanju za glazbalom ili pultom kao i zapis vanjskog izgleda⁴², ali i više od toga. Analiza koju smo proveli iščitavanjem Fabrijevih deskripcija pijanista preliminarno pokazuje da su elementi koje književnik ističe slijedeći: držanje za glazbalom, način stvaranja tišine, kretanje tijela, geste rukama, izvanjske odlike, mimika, klanjanje publici i način odijevanja (1997).

Kada ističe pijanističke kvalitete Nataše Veljković, Fabio se osvrće i na ništa manje važno držanje za klavirom: “Ima naime u njezinom ponašanju nečeg zreloponosnog, uznositog, što ulijeva povjerenje u samu svirku“ (1997: 91). Uz osvrt na sviranje Lazara Bermana čitamo i opis njegova izgleda, mnogo umjerenije nego što to čini Matoš: „gromadan, kubusan, teškog koraka, trom, bez daška smiješka na licu“ (ibid.: 96). Pijanist Peter Frankl ostavio je na Farbia dojam urednog

⁴¹ Dojmljiv je popis publicističke građe koju Fabio koristi u kronikama *Maestro i njegov šegrt* (vidi. Grgurić, 2010: 160-173).

⁴² Fabio navodi primjer književnika Nikole Polića – doslovnog matoševca (1997: 325) – koji će „dirigenta Bernardina Molinarija ovako orisati: 'To je jedan živi električni stup i ja vjerujem da će i po tpunoma gluh čovjek osjetiti muziku, gleda li samo u njega!' (citat iz 'Sušačkog novog lista' od 13. Svibnja 1925)“ (1997: 295).

sviranja i jednako takvog „uredovnog“ držanja (ibid.: 164), a uz tehničke i interpretativne vrline, pijanistica Elizabeth Leonskaja „trzajivog“ je držanja (ibid.: 295). Zanimljivo je da Matoš, Fabrije v metaforički učitelj, rijetko piše o držanju pijanista za klavirom, ali je, doznajemo iz kritike nastupa gđice. Lujze Gerlach, skeptično čekao njenu izvedbu *Sonate za klavir* op. 110 Ludwiga van Beethovena smatrajući to djelo muškim i pretencioznim te da ga trebaju svirati „ljudi muskulozni i energični“ (2008: 245). Svoju predrasudu prema spomenutoj pijanistici Matoš iskupljuje vrlo pozitivnim osvrtom. „Bijah se zadivio kada čuh – upravo vidjeh grmljavinu kreščenda ispod bijelih prstiju te lijepe (dopustite!) i nježne njemačke blondine...“, navodi Matoš (ibid.). O držanju pijanistice Matoš se ne očituje, ali piše o vrlo izrađenim detaljima interpretacije koje naziva ženskim virtuoznim impresionizmom (usp. ibid.). Matoš, dakle dijeli pijaniste na muške i ženske virtuoze (usp. ibid.), što Fabrio ne čini, barem ne izravno. Uspravno i tvrdo držanje za čembalom, ali s najsuptilnijim pokretima ruku, koje nakon sviranja ostaju u zraku, odlike su Zuzane Ružičkove (Fabrio, 1997: 295). Pijanistica Jasminka Stančul ima „držanje tijela koje govori o opsjednutosti glazbom tijekom svirke“ (ibid.: 677), a posebno je sadržajan i opsežan opis pijanistice Dine Jeffe:

Mnogo više nego svirka [Dine Jeffe], ostat će nam u pamćenju njeno držanje za glazbalom: ni približno slično držanje mi do sada ne vidjesmo! Ona je naime nadvita nad klavir i pri tome ustegnuta u se da bi – ponesena iskrenošću vlastite emocije – doslovce dipnula u visine, gotovo posve ustala (opirući se rukama o tipke), kada god to seizmograf njene duše zatraži, a to znači vrlo, vrlo često! Sjedio sam zavruga na pomoćnim mjestima (baš ispod spomen-ploče našem Gunduliću), što će reći točno iza leđa Dini, pa sam tu sjedaj-ustaj tjelovježbu njene stražnje obline doživljavao s kojekakvim nemuzikalnim primislima (dočim se slušateljski par udesno od mene smijao do suza). (ibid.: 528)

Fabrio se znao lascivnije zagledati u pijanistice, pa tako saznajemo o dvodijelnoj zeleno-crnoj haljini Jasminke Stančul (ibid.: 677). Sljedeći navod o nastupu Aleksandre Romanić 11. siječnja 1990. u Koncertnoj dvorani *Lisinski* govori sami za sebe:

Ali ma koliko da je muzika želja i sklonost prema duhovnim dobrima, ponekad se na koncertima ne da pritajiti požuda za sjetilnim dobrima. Poglavitito požuda očiju. Kao kad se, večeras, na podiju, pojavila Aleksandra, ne samo lijepa i crnokosa, nego k tome i izazovno odjevena. /.../ Naime, nosila je kao kanarinac žutu dugu usku suknju i haljetak iste boje, ali na krupne crne točke, i sa samo jednom naramenicom, jer je lijevo rame bilo sve do iznad grudiju golo. Zapojasala se širokim crnim pojasom s velikom crnom mašnom, i obukla crne lakirane cipele. (ibid.: 472)

Kretanje tijela i ostale izvanjske odlike (geste ruku, mimika lica) neizostavan su dio scenskog dojma koji pijanist/ica ostavlja svojim nastupom, a to su uočili i drugi kritičari-književnici – Antun Gustav Matoš, Milutin Cihlar Nehajev, Nikola Polić. Fabrio zanimljivo primjećuje da kretanje tijela i zamasi ruku mogu biti u skladu s glazbom, ali i ne moraju. Tako primjerice pijanist Alfredo Perl, prema Fabriju, izvodi i podržava dijelove skladbe Franza Liszta koji traže moćnu, pobjedničku svirku „kretanjama gornjeg dijela tijela kao i širokom zamasi ruku“ čime je on „i tjelesno doživao u pamćenje Liszta“ (ibid.: 78). Suprotno tome pijanistica Dubravka Tomšič zahtjevnije i složene *allegro scherzando* vrtloge Sergeja Rahmanjinova tumači besprijeckorno, nepogrešivo, „uza svu suzdržanost njene geste, pa i u fizički najzahtjevnijim pasażama“ (ibid.: 229). Možda baš zbog izostanka izražajnije geste i pokreta tijela Fabrio smatra spomenutu izvedbu lišenu strasnosti i neophodnog *pathosa*, ukidanjem emfaze i apoteoznosti (ibid.). Usporediti Fabrijeve kritike pijanista Perla i pijanistice Tomšič važno je jer one ukazuju da Fabrio razlikuje (i vidi) krupnu i sitnu tehniku kod različitih pijanista te na nju reagira vizualno, a ne samo na temelju onoga što čuje. Ovdje se osjeća Matošev utjecaj na Fabrija i njegov pogled na virtuoznost koji sažima u osvrtu na nastup engleskog (škotskog) pijanista Frederica Lamonda. Matoš drži da se početkom dvadesetoga stoljeća „moderni industrijalizam ne očituje samo u sviračkim mašinama već i u mašinalnom sviranju“ koji utječu na pojavu pijanista koji sviraju „kao automat, bez duše, kao moderni automatski instrumenti što precizno sviraju bez svirača“ (2008: 283). Ukratko, za Matoša je takvo sviranje „virtuoštvo bez više umjetnosti“ (ibid.).

Virtuoznost u pravom smislu te riječi, virtuoznost s dušom pijanista Aleksandra Madžara u Hrvatskom glazbenom zavodu, 28. travnja 1987. zadivila je Fabrija. Pored sjajne pijanističke vještine i Madžarove urođene muzikalnosti ističe se i

njegovo majestetično dizanje i polaganje ruku na klavijaturu [što] spada u one bogomdane odlike što – htjeli mi to ili ne – osvajaju slušateljstvo (vazda željno ne samo slušanja, nego i gledanja načinâ na koji dotična osobnost svira). Tako, primjerice, u tumačenju Lisztova *Mephisto valzera* dok „desnica, u tišini traži i osluškuje pravi ton, i pritom nužno oklijeva, ljevica – s uspomenom na posljednji akord koji je sama odsvirala – stoji u zraku, dugo, gotovo zaboravljena. Tek zatim srnu obje u finale. To je to! (ibid.: 161).

Mimika je također izvanjski element koji Fabrio primjećuje. Na jednom od koncerata manifestacije *Večeri na Griču* 18. kolovoza 1990., u Zagrebu je svirao američki pijanist (hrvatskih

korijena) Stephen Bishop Kovacevich. Kod opisa Bishopova uživljenog sviranja klavirskih sonata opus 109, 110 i 111 Ludwig van Beethovena, Fabio primjećuje spektar mimičkih fantazija na glazbena stanja: zaneseni smiješak i neskriveno ozarenje na licu, djetinje čuđenje i iznenađenje glazbom „koju nota bene proizvode njegovi vlastiti prsti i pedali“ (ibid.: 536).

Posebna vrsta sceničnosti je težnja izvođača za stvaranjem tišine. Stvaranje svjetla aure opisuje Fabio u nekoliko primjera. Pijanist Fou Ts'ong od sjedanja za klavir do samog početka sviranja dugo čeka u tišini „u kojoj se on pribire da bi dosegao ono što zen zove prosvjetljenjem“ (ibid.: 187). Jednako tako, nakon posljednje odsvirane note Fou Ts'ong čeka i osluškuje potpunu tišinu koju ipak najčešće remeti uobičajeni pljesak publike na kraju koncerta. Čini se da je Ts'ong u Koncertnoj dvorani *Vatroslav Lisinski* 23. rujna 1987. kroz djela Wolfganga Amadeusa Mozarta, Franza Schuberta, Frederica Chopina, Choua Wen-Chunga i Claudea Debussyja upriličio klavirski recital s predznakom meditativnog rituala. Slično postupaju Dmitris Sgouros koji prema Fabrijevu opisu smireno izlazi na podijum i staloženo se vlada za klavirom, oklijevajući prije muziciranja „dok sve uokolo ne utiša“ (ibid.: 393). Recital čembalistice Višnje Mažuran, u Hrvatskom glazbenom zavodu 9. listopada 1992. vjerojatno bi bio idealan za poklonike izvedbi lišenih paradnih efekata, jer od trenutka kada sjeda za glazbalo čembalistica dugo čeka da bi se pribrala. Takav „gest u glazbenoj euharistiji umjetnika nadasve cijenimo“ piše Fabio, „umjesto da on kao navijeni automat brže-bolje odvergla svoje“, to je odlika markantnog umjetnika i samozatajnog čovjeka (ibid.: 714).

Istraživanje koje smo proveli analizom kritičara ne-glazbenika ukazuje na izvedbeni sloj kod pijanističke izvedbe koji se odvija ravnopravno s glazbeno-reproduktivnim slojem i sukreacijom na glazbenoj razini. Organski oćuti, fizičko sudjelovanje, bilo da je riječ o minimalnim pokretima jedva zamjetljivim ili pak većim gestama sastavni su dio kako pijanističke tehnike tako i stila pojedinog pijanista ili pijanistice. Autori čije osvrte i digresije o glasoviračima, pijanisticama i pijanistima istražujemo neupitno potvrđuju tezu da je izvedbeno-pokazivački spektar pijanističke izvedbe ravnopravan i jednako važan za cjelovit doživljaj događaja kao što je pijanistički koncert ili recital. Djela koja smo analizirali važan su izvor informacija o pijanisticama i pijanistima, a sve su to redom vrhunski umjetnici, s naglaskom na pijanizam dvadesetoga stoljeća. Crpili smo građu iz kritika i osvrta važnih za arhiviranje znanja o održanim koncertima u prošlosti, a saznajemo tko i gdje je svirao, ponekad i koja su djela izvedena (zanimljivo da naglasak nije na preciznom

navođenju programa pojedinih nastupa). Povrh svega smatramo istražene tekstove važnima jer pokazuju što je u pijanizmu pored glazbe važno te stoga što vizualiziraju koncerte i recitale, prikazuju atmosferu i kako su izvođači odjeveni, kako izgledaju za vrijeme sviranja. Sve je to nemoguće prikazati ako se piše samo o odsviranoj glazbi i u tome je posebna vrijednost glazbene publicistike, naročito za istraživanje izvedbenog ponašanja pijanistica i pijanista.

2.2.3. Zaključak o pijanistima kao izvedbenim umjetnicima

Što se podrazumijeva pod pojmom *pijanizam*? Jakša Zlatar u tekstu *Važnost sviranja klavira u suvremenom društvu* navodi da „možemo pretpostaviti kako se radi o umjetničkoj glazbi koju javno izvode profesionalci“ (2014: 122), ali nastavlja da „tek kad sagledamo kakvu je važnost sviranje klavira imalo nekad, možemo vidjeti što se i kako promijenilo, i kako to izgleda danas“ (ibid.). Ovdje valja dodati nešto određeniju enciklopedijsku natuknicu koja kaže da je pijanizam „ukupnost teorije i prakse sviranja klavira i muzike koja se piše za klavir“ (Anić et. al., 2004b: 18). Biti profesionalni pijanist/ica i izvoditi umjetnička djela pisana za klavir, moguće je tek nakon uspješno usvojenih tehničko-interpretativnih vještina koje se uče i studiraju niz godina.

Pijanizam se osim iz navedene perspektive može promatrati i kao izvedbenu umjetnost. Time se naglasak stavlja na izvanglazbeno, prezentacijsko i izvedbeno. Postavlja se pitanje što je pijanističko a što izvedbeno u pijanizmu? Odgovor nam je ponovno potražiti u čestim usporedbama pijanista s glumcima i glumačkim sredstvima izražavanja (usp. Zlatar, 1989; Zlatar, 2015). Radi ilustracije donosimo primjer nove generacije pijanista, gdje na pitanje „U čemu se razlikuju pijanističke interpretacije istog glazbenog (remek) djela? Je li riječ o različitom doživljaju ili je sve ipak zapisano u notama?“ pijanist Aljoša Jurinić odgovara poznatim odgovorom: “Razlikuje se na isti način na koji se razlikuju glumačke interpretacije teksta – agogikom, dinamikom, akcentima, tempom, i onim neopipljivim začinom – osobnošću izvođača” (Škiljević, 2016)⁴³.

U zvučnom sloju pijanizma dramski izraz ipak se najviše primjećuje u bogatstvu i raznolikosti zvučnog sjenčanja, artikuliranja i pijanističke izražajnosti, po čemu su pijanisti bliski glumačkom zvanju, „što svim glazbenicima kao inspiracija može samo koristiti“ navodi Radovan Lorković (2012: 81). Prisutnost mimike i gestike postoji u pijanizmu u većoj ili manjoj mjeri. Pored

⁴³ Pogledati na: <http://www.transmeet.tv/aljosa-jurinic-interview/#sthash.mJBqkDGx.dpuf> (pristup 05.03.2019.).

navedenih elemenata interpretacije, Lorković opisuje svoju majku, pijanisticu Melitu Lorković, kao izvedbenu umjetnicu. Ona osim sviranjem, sudjeluje u stvaranju doživljava glazbe i izrazom lica: „Povrh vjerne izvedbe teksta, oblikovala je svojim snažnim temperamentom cjelovito smisao u široke dimenzije, sluteći zamisao djela. Njeno lice odražavalo je emocionalnost identifikacije s glazbom i prenosila je neposredno na slušatelje“ (ibid.: 79).

Izvedbeno u pijanizmu stoji, dakle, kao most između pijanizma i glume. Začetke ovakvog načina razmišljanja naći ćemo još u spisima o sviranju klavira Carla Philippa Emanuela Bacha, sina Johanna Sebastiana Bacha, koji upućuje na mimiku i gestiku. Podsjetimo da se još Diderot, upravo analizom svirača čembala, dotiče odnosa emocionalnog i racionalnog u svojim djelima o umjetnosti i glumi. Čitanjem djela pijanista i metodičara klavira uviđa se kontinuirano postojanje svijesti o sloju, odnosno stratumu izvedbe, rekao bi McKenzie (2006). Pri tome stratum izvedbe nije samo pijanizam u užem smislu riječi, već skrivena, a ipak dijelom vidljiva zona vrijedna istraživanja i analize.

Jedan od načina na koji se može opisati pijaniste s obzirom na scenski dojam koji ostavljaju na gledatelja i slušatelja nalazimo u Zlatarovim stručnim pijanističkim i psihološkim promatranjima (ne okom glazbenog kritičara). Zasigurno s razlogom neke od sudionika pijanističkog natjecanja *Frederic Chopin* u Varšavi 2010. on opisuje na slijedeći način: „Tako je Giuseppe Greco svojim vizualnim i akustičkim gestama imitirao *comediū dell'arte* na najbolji mogući način, ističući dijaloge, potencirajući napetost pauza spuštanjem ruke u krilo, ublažavanjem drame u maniri *alla italiana*.“ (2010: 5). Izvedbe japanskih pijanista, koji kao da su se zaustavljali u trenucima ljepote, ostavile su na njega slijedeći utisak: „Užitak je bilo gledati i slušati njihovo uživanje u lijepom, što se očitovalo u načinu kako oblikuju frazu...“ (ibid.).

Za američkog pijanista Erika Zuberu piše kako je imao „vrlo dobar scenario i savršenu tehniku: skok u protupomaku na kraju *Scherza u b-molu* bio je nepogrešiv i nevjerojatno brz, što je svojevrsni holywoodski efekt sigurno dugo uvježbavan“ (ibid.: 6). Za Yundi Lija, kineskog pijanista i pobjednika natjecanja *Frederic Chopin* 2000. godine, Zlatar navodi kako je imao „aristokratsko držanje za klavirom koje je odisalo šarmom i prodornošću“ (ibid.: 10). Sve su to opisi koji su iznova jasan pokazatelj važnosti *gestualnog* i *teatralnog* pri pojačavanju dojma pijanističke izvedbe.

Pijanisti na sceni, za vrijeme izvođenja svoj doživljaj izražavaju i fizičkim, organskim izričajem – upravo onime što Gavella smatra nepoželjnim kako ne bi, pred glazbom, na prvo mjesto stupio ego izvođača. Čest je slučaj da se indisponiranost kod izvođenja zamjenjuje nesuvislim pokretima i suvišnom gestikulacijom, s namjerom postizanja efekta koji bi nadomjestio nedostatak trenutne pijanističke (su)kreacije ili pripreme. Prisutnost organskih izričaja, u svojim aforizmima zanimljivo opisuje pijanist i klavirski pedagog Natan Perelman: „Ne zamjenjujte epileptički napad s temperamentom“ (2004: 17) ili „Mimika lica ima analogiju u glazbi – mimiku intonacije. Čudesan je primjer osam intonacijskih, skoro vidljivih metamorfoza u Chopinovu 16-taktnom preludiju u A-duru“ (ibid.: 19). Upravo je ovaj aforizam dobar opis stvarnog vidljivog izražaja koji poneki pijanisti/ice za vrijeme izvođenja na sceni manifestiraju dajući izvedbi osim glazbene i onu scensku, glumačku, karakternu i emocionalnu dimenziju. Dakako, sam karakter glazbe neizostavno utječe na ono što pijanist/ica čini. Organski izričaji, smatramo, potpuno su opravdani naročito ukoliko je prilikom pripreme skladbe primijenjen i korišten neki od principa vježbi uživanja i atmosfere, koje su izvedene i prilagođene iz metoda Stanislavskog, Čehova ili Leeja Strasberga. Uostalom na spomenute autore, u svojim savjetima, upućuju velikani pijanizma i pijanističke pedagogije. Dakako, ukupnost dramskog efekta je kod izvedbe tada pojačana i predstavlja dodanu vrijednost a nikako egoističnu gestu pijanista. Pijanistička bi izvedba, nakon opsežne tehničko-interpretativne i psihološke pripreme, trebala biti upravo suprotna onoj koju Perelman donosi zajedljivim i pomalo skeptičnim citatom jedne recenzije: „Recenzija: 'Bez obzira na to što je pijanist svirajući, često visoko podizao obrve, glazba je i dalje ostala na istoj razini.'“ (ibid.: 55). U slučajevima kada je ovakva recenzija istinita, možemo se složiti s Gavellinim stavom o nepoželjnim organskim oćutima.

Ispitivanje komunikacijskih aspekata tijekom glazbene izvedbe – izvan zvučnog spektra – manifestiranih i otjelovljenih kroz izvođačev neverbalni govor tijelom, zaokružiti ćemo dosadašnjim istraživanjima usmjerenim na pijanista kao izvedbenog, performativnog umjetnika. Tome pomažu spoznaje udruženih autora iz polja glazbene psihologije, pedagogije kao i recentna literatura o glazbenoj izvedbi. Psihologija glazbe, koja se može smatrati i granom primijenjene muzikologije⁴⁴, kao jednu od uloga glazbenika navodi ulogu izvođača (Lehman et.al., 2007: 165-241). Vidljivo je da je termin kojim se autori koriste – *uloga* – preuzet iz kazališne terminologije.

⁴⁴ Vidi fusnotu 4.

Pored učenja glazbe i stjecanja glazbenih vještina, glazbeniku ne ostaje mnogo prostora za dodatan rad na pripremi scenskog aspekta nastupa. Istraživanja pokazuju da glazbenici naknadno, po završetku studija, ulažu u dodatnu edukaciju na polju tehnika koje će im pomoći održati što kvalitetniji nastup sa što manje stresa i sa što većim uspjehom (usp. *ibid.*). Pored tehnika prevencije treme i tehnika usklađivanja uma i tijela (kao što je Alexander tehnika) glazbenici razmjerno malo pažnje posvećuju uvježbavanju scenskih elemenata i efekata kod javnih nastupa (usp. *ibid.*). Novija istraživanja pokazuju slijedeće vizualne elemente koji su silno važan faktor percepcije nastupa kod publike, a to su: fizička pojava već pri izlasku na scenu (prvi dojam), zatim tjelesni pokreti (najčešće kruženje tijela) i geste tijekom nastupa te izrazi lica (mimika) kao što su smiješenje, mrštenje, žmirenje. Sve navedeno odnosi se na vizualni kontakt izvođača s publikom u funkciji prenošenja emocionalne namjere izvođača. Kada je o pijanistima riječ dobar je odabir Franz Liszt kao primjer izvođača koji je „glazbenu komunikativnost svojih klavirskih nastupa dopunjavao neobuzdanim tjelesnim pokretima“ (*ibid.*: 168)⁴⁵.

Isti autori donose rezultate koje su putem analize videozapisa nastupa jednog (anonimnog) pijaniste ustanovili Jane W. Davidson i Jorge Salgado Correia – autori strategije vježbanja za glazbenike koji žele poboljšati upotrebu tjelesnih pokreta za vrijeme svojih nastupa. „Analizirajući i pokrete koncertnoga pijaniste za vrijeme nastupa povezali su razne tipove nagnjanja glave i tijela s različitim točkama u formalnoj strukturi kompozicije i s momentima pojave stalnog motiva“ (*ibid.*: 170-171). Ljuljanje tijela pijanista za vrijeme sviranja, ističu isti autori, nije lako objasniti. Ono može služiti za prenošenje izražajne namjere izvođača publici, koji „time povećavaju *osobnu* emocionalnu povezanost s glazbom, što bi gledateljima onda bilo evidentno“ (*ibid.*: 173). Ili su, možda, sredstvo koje pijanisti koriste kako bi se opustili, odnosno postigli osjećaj adekvatan za raspoloženje skladbe (usp. *ibid.*: 171). Alternativno objašnjenje za ljuljanje pijanista je da se radi o naučenom ponašanju koje su pijanisti tijekom svog razvoja „primijetili kod iskusnijih izvođača i sami ga usvojili, vjerujući da izvođač upravo to treba raditi“ (*ibid.*: 171).

U poglavlju „Pijanist kao izvođač i izvedbeni umjetnik“ smo pokazali kako se kod izvedbe manifestira izvedbeno ponašanje tj. prezentacija koncertnih pijanista i pijanistica. Razmišljanja i eseji o pijanizmu i pijanistima iz pera Branka Gavelle, Zvonimira Berkovića i Nedjeljka Fabrija,

⁴⁵ Ovaj je citat popraćen znamenitom karikaturom Liszta za klavirom koju je 1873. nacrtao János Jankó (Lehmann et.al., 2007: 170).

te znanstvena analiza kojim sve sredstvima pijanisti komuniciraju s glazbom i publikom za vrijeme nastupa ukazuju na istovrsne elemente. Gavella glasovirske virtuoze razmatra u kontekstu organskih oćuta, ukazuje na potrebu išćeznuća pijanista za vrijeme interpretacije i stavljanja fokusa na samo djelo, a ne na izvođaća. Razmatra analogije glumac-glazbenik virtuoze, te uočava da su organski oćuti kod pijanistićke izvedbe prisutni, ali ih smatra nepoželjnim pratiocima izvedbe, dok su glumcu oni temeljno sredstvo stvaranja. Takav stav upućuje da geste i mimika kod pijanista gotovo ničim ne doprinose doživljaju izvedbe, ali se i tada putem mentalne geste i ekonomičnost pokreta oćituje namjerna *ne-gesta*, što je, držimo, svojevrsna poruka publici o apsolutnoj vrijednosti i uzvišenoj komponenti glazbe. Berković je primarno orijentiran na metafizićki aspekt pijanistićke izvedbe te na odnos izvođaća prema notnom tekstu, skladatelju i instrumentu. Analizom Berkovićeva pogleda na pijanizam mogu se ustanoviti dva područja njegova interesa: (1) podjela na pijaniste i (2) odnos pijanista prema klaviru. Naćin na koji dijeli pijaniste dvojak je. Oni su *filozofi klavira, pjesnici klavira i bravurozni artisti te puristi i ekshibicionisti*. Što se odnosa prema instrumentu tiće, postoje oni kojima nije važno na kojem i kakvom klaviru sviraju, dok drugima upravo izbor klavira uvjetuje izvedbu. Prikazima pijanistićkih izvedbi u zapisima Nedjeljka Fabrija, po uzoru na Matoša, često se mogu naći opisi umjetnikova ponašanja na podiju. Ćitanjem Fabrija uočavamo četiri osnovna elementa: (1) držanje za glazbalom, (2) naćin stvaranja tišine, (3) izvanjske odlike poput kretanja tijela, gesta rukama, mimike lica, klanjanje publici i (4) naćin odijevanja.

Znanstvenici područja muzikologije, psihologije i glazbene pedagogije iznose uloge glazbenika. On je *izvođać, ućitelj, slušatelj i korisnik*. Postoje tri metode promatranja glazbenika izvođaća (književna, izvedbena i znanstvena), a sve govore o istome: fizićkoj pojavi na sceni, tjelesnim pokretima i gestama tijekom nastupa, te izrazima lica (mimika), što se odnosi na vizualni kontakt izvođaća s publikom u funkciji prenošenja emocionalne namjere sadržane u glazbenom djelu koje se izvodi. Usto, prisutna je i metafizićka kategorija – odnos izvođaća prema umjetnićkom djelu i komunikacija tog djela publici.

Bit cijelog problema je da se koncertna izvedba ili recital sagleda cjelovito, a ne samo iz muzikološćkog kuta gledanja. Cjelovit pristup izvedbi (kako u praktićnom tako i u analitićkom smislu) odnosi se na pristup i kreaciji nastupa koji publici nudi višeslojan doživljaj glazbe i događaja koji je prezentacija glazbe. Držimo da pijanist osim glazbe treba uzeti u obzir i onaj sadržaj koji bi svaki ozbiljan izvođać trebao nastojati oćkriti, a stoji onkraj glazbe same – tzv. *sveti*

gral za kojim se neprestano traga. Kakav je rezultat ovisi o različitim tipovima izvođača koji svojom pojavnošću i izvanglazbenim sastavnicama čine koncert ne samo glazbenim već izvedbenim događajem. Kod samog čina izvedbe poruka publici se šalje svakim izvedbenim elementom: odabirom glazbenog programa, glazbenom interpretacijom, načinom sviranja, koncertnim odjevnim stilom, gestikom i mimikom te izravnom i neizravnom komunikacijom s publikom.

2.3. Dirigent kao izvođač i izvedbeni umjetnik

Naredno poglavlje razmatra i analizira dirigente kao izvedbene umjetnike, a ne samo kao glazbene reproduktivne umjetnike. Koncept je identičan onome iz poglavlja o pijanistima – polazi od teze da dirigent nije samo glazbenik, nego i izvedbeni umjetnik. Prvotno se nastoji iznijeti osnovne karakteristike dirigentske struke počevši od povijesnog pregleda do današnjih dana, a potom ćemo predstaviti dirigente kako ih vide Branko Gavella, Zvonimir Berković i Nedjeljko Fabrio te grupa autora iz domene primijenjene muzikologije, gdje se, osim uloge dirigenta kao izvođača, skreće pozornost na ulogu dirigenta kao voditelja/instruktoru. To će dodatno rasvijetliti izvedbene zone dirigentova scenskog nastupa. Zaključak donosi smjernice za daljnje istraživanje dirigiranja kao izvedbene umjetnosti.

2.3.1. Tjelesnost dirigenta

Dirigiranje se kao samostalna grana glazbene reproduktivne umjetnosti javlja u 18. i 19. stoljeću. Međutim predvođenje pjevača i svirača poznato je od antike (Egipat, Grčka) u obliku heironomije (kironomije) – kretnji rukama koje je heironom oblikovao kako bi predočivao melodijsko kretanje (kironomija je i danas u uporabi kada se vodi gregorijansko pjevanje). U zborskome dirigiranju renesansne polifonije razvila se praksa dirigentske tehnike bliska suvremenom taktiranju. U razdoblju baroka praksa zajedničkog muziciranja podrazumijeva vođenje od strane čembaliste ili svirača prve violine u orkestru. Tek se krajem 18. stoljeća i u 19. stoljeću uloga dirigenta osamostaljuje. U pravilu riječ je o skladateljima koji su kao jake umjetničke individue svojom sugestivnošću vodile izvedbu (Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt, Gustav Mahler). Tehniku dirigiranja kakvu danas poznajemo razvili su, usustavili i teorijski prikazali Franz Liszt *Pismom o dirigiranju* iz 1853., Hector Berlioz traktatom *Dirigent – teorija*

njegova umijeća iz 1856., Richard Wagner spisom *O dirigiranju* iz 1869. i Felix Weingartner tekstom *O dirigiranju* iz 1896. (usp. Gjadrov, 2002: 165-217).

Literatura o dirigentskoj tehnici i dirigentskoj umjetnosti sve je brojnija. Pregled takvoga tipa nije cilj ovome izlaganju, ali je važno spomenuti osnovne elemente dirigentske struke: početni stav tijela ispred ansambla, pozicije ruku, taktiranje i uporabu lijeve ruke.⁴⁶ Pregledom stručne literature o dirigiranju, istražiti ćemo koliko se pri dirigiranju važnosti pridaje onom performativnom, gestualnom i sceničnom izrazu; zanima nas i koje su geste autori smatrali važnima istaći. Već se u priručniku poput onoga za zborovođe amaterskih pjevačkih zborova može naći sugestija u odnosu na scenski dojam kod nastupa:

Držanje zborovođe kod taktiranja mora biti ležerno, mirno i ugodno za gledaoce. [...] Kod taktiranja mora zborovođa nastojati da se riješi svih onih pokreta ruku i tijela, koji izazivaju afektaciju a s tim i smijeh kod gledalaca. – To su: izvijanje šake i ruke, grčenje pesnice, iskrivljavanje lica, savijanje leđa, klecanje koljenima, a naročito lupanje nogama i.t.d. (Ryšlavy, 1950: 30).

Većina se autora očituje kako je već u ranom stadiju poduke dirigiranja važno uzeti u obzir pojavnost dirigenta pred publikom. Skladatelj, dirigent i glazbeni pedagog Fran Lhotka savjetuje nastavnika da mlade dirigente uputi na svjesno služenje umjetnosti i da ih odvraća od tzv. primadonstva, kako je „dirigente glumce zvao Hans Pfitzner“ (1981: 10). Isti autor navodi da „učitelj mora od prvog početka pripaziti na držanje čitavog tijela dirigentova. Najveću pažnju treba obratiti uklanjanju ružnih i nepotrebnih grimasa lica (naročito onih koje bi tobože prikazivale sadržaj djela)“ (ibid.: 13). Dakako, kod dirigiranja je važnost ruku i njihovih pokreta neupitna, no praksa pokazuje da su mimika lica i kontakt pogledom, u najmanju ruku, jednako važni. To potvrđuju i sljedeći navodi: „Stara je uzrečica da 'dirigent mora imati partituru u glavi, a ne glavu u partituri'. Dirigent treba da je s orkestrom u najužem kontaktu. Pogledom i jedva primjetljivim znakom on priprema i osigurava svaki važniji nastup“ (ibid.: 11). Lhotka upućuje na razliku dirigentova rada na pokusima i dirigiranja na koncertu: „Dirigent se upoznaje na pokusima, i tu je njegov rad najvažniji i odlučujući. Na samoj izvedbi on će tek kretnjama i pogledom podsjećati na rad prilikom studiranja djela. Lijepo je to izrazio F. Liszt riječima: 'Po mom mišljenju dirigentova je zadaća u tome da sebe prikaže naoko suvišnim'“ (ibid.: 13).

⁴⁶ Vještine kojima dirigent također mora ovladati su čitanje i sviranje partitura, solfeggio, harmonija, kontrapunkt....

Uz ruke kao jedno od pokretnih sredstava kod dirigiranja, dirigenti Nikola Buble i Josip Veršić navode i *rame* i *vrat* koji „pridonose uspješnom ostvarenju najraznovrsnijih pokreta“, te *lice, oči i stas* koji „imaju iznimno važan utjecaj na tehničku razinu dirigiranja“ (2000: 15-16). Isti autori dalje navode: „Mimika lica i izražajnost pogleda pružaju ozbiljnu podršku i pripomažu glazbenom tijelu da shvati i najmanje detalje na kojima dirigent inzistira“ (ibid.: 16). Navedeno potvrđuje i razmišljanje dirigenta Simona Halseya da se mimikom ansamblu mogu sugerirati emocionalna stanja, a pokretom usnama stvoriti zajedništvo sa zborom koji pjeva neki tekst, iako se u tome ne smije pretjerivati (2011: 181). Halsey savjetuje izbjegavati grimase i dati važnost očima, odnosno kontaktu pogledom (ibid.). Buble i Veršić slažu se da su kod dirigiranja važne „i grimase usnama, pogledi upućeni izvođačima. Pogled kontrolira, bodri i podstiče, sugerira određene namjere. Međutim, ne treba bez razloga gledati, 'buljiti' u izvođače jer ih to smeta i zbunjuje“ (2000: 50).

Pisati o dirigiranju vrlo je velik izazov jer se radi o izvedbenoj umjetnosti pa k tome još i glazbenoj koja se, ipak, najbolje studira praksom. Maestro Igor Gjadrov u djelu *Umijeće dirigiranja* podastire svoje umjetničko i pedagoško iskustvo te objašnjava da dirigent ansamblu „tumači notni tekst, ali i vlastitu interpretaciju glazbenog djela služeći se standardnim, ali i sugestivnim pokretima ruku, te mimikom i pokretima tijela“ (2002: 11). Kao jednu od pojedinosti kojima bi dirigent trebao raspolagati, Gjadrov navodi slobodu pokreta – „izražajne ruke koje vizualno mogu dočarati tok glazbe“ (ibid.: 11). Osim rukama „dirigent djeluje i pokretima glave, pogledom i, rjeđe, pokretom gornjeg dijela tijela“ (ibid.: 14).

Digresije o dirigentskom izvanglazbenom utjecaju na orkestar i publiku nudi i dirigent Vilém Tauský koji navodi da „grandiozne geste bez značenja samo iritiraju orkestar i odvlače pažnju publike“ (1998: 27). Posebno ističe da „mladi ili neiskusni dirigenti obično griješe, jer se previše koriste svojim tijelom. Važan alat dirigenta su ruke, šake i zglobovi, oči i izraz lica. Tijelo treba iskoristiti samo onoliko koliko to zahtjeva raspored orkestra“ (ibid.). Može se činiti da je Tauský u proturječju s Ryšlavyjem, jer zagovara uporabu navedenih dirigentski alata. Smatramo da Ryšlavy u maniri učitelja sredine 20. stoljeća upozorava na potrebu za pravilnim i dostojanstvenim, a ne izvještačenim korištenjem spomenutih dirigentskih alata (izvijene šake, zgrčene ruke, iskrivljeno lice, lupanje nogama). Danas je teško je zamisliti dirigiranje bez uporabe šake i izraza lica, ali slažemo se da treba težiti balansu između glazbenog sadržaja i afektacije kod

dirigiranja. Uostalom, Tauský nudi i savjet dirigentima kako će „najbolju reakciju orkestra [dirigent] dobiti ako pojedinog svirača ili skupinu ohrabri svojim pogledom, izrazom lica ili gestom očekivanja“ (ibid.).

Znakovitim se doima osvrta dirigenta Mladena Pozajića koji ističe da je pored glazbeničkih sposobnosti (poznavanje kompozicije, dobro sviranje klavira), organizacijskih sposobnosti, komunikativnosti i taktičnosti u radu, te poznavanja stranih jezika, za dirigenta predstavlja prednost „da bude lijepa pojava, skladnih pokreta i glumačke nadarenosti“ (nav. prem. Riman, 2007: 119). Sumarno donosimo razmatranje Colina Durranta iz knjige *Zborsko dirigiranje: filozofija i praksa (Choral Conducting: philosophy and practise, 2003)* gdje stoji kako je uloga dirigenta vremenom postajala više sugestivna i individualizirana, kako su dirigenti nalik instrumentalnim virtuoza (solistima i pjevačima), ali da je njihova prava uloga uloga tumača glazbe (ibid.: 63). Taj se aspekt najviše očituje pojavom značajnih dirigenata u 19. stoljeću, poput već spomenutih Liszta i Wagnera. Prema Durrantu njihova je gestikulacija i mimika mogla dočarati najraznolikije ugođaje i karaktere glazbe Romantizma i drugih razdoblja, baš kako to čine uvjerljivi glumci. Iz njihovih se radnji, prema svjedočenjima njihovih suvremenika, mogao iščitati velik i maštovit spektar dirigentsko-glumačke virtuoznosti (ibid.).

Virtuoznost dirigenta podosta se razlikuje od virtuoznosti instrumentalnih virtuoza (u ovome radu naglasak je na pijanizmu). Ako se s tehnikama instrumentalnog virtuoza gledatelj ne poistovjećuje (ili se s njima poistovjećuje teško, odnosno rijetko), poistovjetiti se s dirigentom nešto je lakše i češće. Već u dječjoj dobi reakcija na glazbu manifestira se u pokretima, a jedna od najčešćih igara kod glazbeno darovite djece je dirigiranje uz glazbu. Poistovjetiti se s glumcima za vrijeme i nakon predstave proizlazi iz temeljne (antropološke) potrebe za predstavljanjem, što objašnjava spomenutu mogućnost poistovjećivanja s dirigentom. Naime, ako se prisjetimo Barbine izvedbene specifikacije tijela, dirigentska tehnika odnosi se na „izvansvakidašnje tjelesne tehnike“ za razliku od pijanističkih „tehnika virtuoza“ (Barba, 1995; Senker, 2013). Laiku se dirigiranje često čini kao puko mahanje rukama po zraku za vrijeme kojega orkestar samostalno svira, a svirači gotovo da i ne obraćaju pažnju na dirigenta. Demistifikaciji dirigiranja značajno je pridonio Leonard Bernstein u svom ciklusu predavanja *Young Peoples Concerts* (predavanje o dirigiranju objavljeno je u knjizi *Radost glazbe [The Joy of Music, 2004]*), a od 2008. to čini popularni BBC-jev TV show *Maestro*.

Pregledom dirigentskih tehničkih vještina i umjetničke nadogradnje jasno je da se dirigiranje izučava i studira. Školovanje dirigenta uključuje studij svih glazbeno-teoretskih disciplina, detaljno poznavanje partiture i instrumentacije, te naravno, detaljno poznavanje glavnog predmeta struke – dirigiranja (usp. Gjadrov, 2002: 272-285). Tehnička obuka dirigenta uključuje zauzimanje ispravne posture tijela, svladavanje manualne tehnike (taktiranje) i tehnike samostalnosti ruku, te razvijanje sposobnosti imaginacije i oblikovanja glazbe kreativnim pokretima. Izrazito je čest slučaj da se vrsni dirigenti generiraju iz orkestralnih glazbenika ili zbornskih pjevača koji su aktivnim sudjelovanjem u radu ansambla i vlastitom predispozicijom za vođenje orkestra ili zbora pronikli u umijeće dirigiranja, te bez formalnog studija dirigiranja ostvarili zapažene interpretacije i karijere upravo na tome području. Ukratko, može se zaključiti da dirigent glazbu čini vidljivom svojom izvedbom – dirigiranjem – pri čemu su najvažniji elementi funkcionalnost ruku, mimika i govor (jezik) tijela.

2.3.2. Recepcija izvedbenih manifestacija dirigenta u kritičara ne-glazbenika

Nastavno na recepciju izvedbenih manifestacija pijanista, donosimo analizu i sintezu recepcije izvedbenih manifestacija dirigiranja kod istih istaknutih autora ne-glazbenika. Gavella, osim stavova o sličnosti i razlikama među umjetnostima (o pijanizmu je već bilo riječi u prethodnom poglavlju), prilično opširno iznosi viđenje dirigentskog zanata i umjetnosti. Potvrdu o Gavellinoj zaokupljenosti posebnostima ovoga poziva nalazimo u komentaru teatrologa Ive Hergešića da je Gavella „jednom zgodom ustvari dirigirao (bilo je to u Dubrovniku), jer je bio nezadovoljan profesionalnim dirigentom. A profesionalci kažu (bez ironije) da je vrlo dobro dirigirao“ (1971: 19). Gavellin je stav da

dirigent stvara na sebi svojstvenom instrumentu aktuelan, svakom slušatelju oćutljiv doživljaj izvođenog glazbenog djela. U partituri samo zamišljeni agogički zahtjevi postaju svojina njegova doživljavanja i samo preko toga doživljavanja dolaze do estetskog saznavanja slušaoca. Dirigent stvara svojim zamahom i uočljivim zahvatom ritam kompozicije, on ga uočljivo oblikuje sredstvima svojeg dirigentskog instrumenta, on formira pred našim očima i ušima arhitektonsku strukturu glazbenog djela. (2005: 53)

U navedenome nalazimo Gavelli izrazito svojstvenu terminologiju „oćutljiv doživljaj“. Termin *doživljaj* (Gavella često rabi i izraz „doživljavanje“) može se povezati s kazališnim doživljavanjem u gledalištu, estetskim doživljajem predstave, paralelnim glumčevim i

gledaočevim doživljajem, glumcem kao reprezentantom gledaočeva doživljavanja, te organskim doživljavanjem (usp. Petlevski, 2001: 178-179). *Oćuti* su pak kod Gavelle vezani uz organski doživljaj, što kod glume znači „glumčevo doživljavanje samoga sebe kao vlastitoga objekta doživljavanja“ (ibid. 2001: 195), a ovaj se termin odnosi i na „vraćanje onih oćuta koji su bili automatizirani u centru svijesti, što se događa prigodom primanja umjetnine“ (ibid. 2001: 195). Gavella *doživljavanje* kod čina dirigiranja povezuje primarno s agogikom (sferom glazbenog tempa kao interpretativno fleksibilnog elementa), što je vidljivo u dirigentovom zamahivanju. Dirigentov će organski doživljaj, prema tome, prezentirati unutarnje doživljaje i doživljajne faze koje on kao interpret glazbe proživljava individualno. Uočljivost dirigenta postaje komunikacijski efekt (Gavella bi rekao „komunikativni efekt“) koji je dio izražajnog procesa i estetskog stapanja dirigenta, ansambla i publike. Takvo stapanje, kada je o umjetnosti glume riječ, rezultat je spajanja dvaju estetskih polova – estetskog pola stvaranja i estetskog pola primanja. U kontekstu Gavelline poetske teorije te se uzajamne polove tumači kao „kolektivne nastupe“ ili pak kao stapanje dvaju dijelova umjetničkog objekta (usp. Petlevski, 2001: 181; 195). Sam Gavella zorno kontekstualizira razliku vidljivosti glumca i dirigenta:

Vidljivost dirigenta ne moramo pritom uzeti doslovno, mi možemo dirigentovo djelovanje slijediti i zatvorenih oćiju, ali je jasno i onda da dirigent ostaje uvijek nešto zasebno, da on stoji i postoji uz djelo, pored djela, da se tu dakle nalazimo pred stalnom estetskom dvojnosti – ostaju uvijek vidljiva dva estetska objekta. (2005: 52-53)

Vratimo li se na već spomenutu sličnost između dirigenta i glumca ostaje dodatno razjasniti Gavellin rječnik pri toj usporedbi. Dirigentov mimički pokret kojim stvara i preko kojega se uklopljuje u glazbeno djelo, dio je geste kao izražajnog sredstva. „Gesta“ u Gavellinom rječniku znači svaku našu kretnju, pri čemu će svaka izražajna gesta imati „jedinstvenu kvalitativnu i kvantitativnu određenost; ta određenost nikada se ne podudara s aproksimativnim gledateljem te geste sa strane vanjskog promatrača; i baš u toj protivštini te unutrašnje određenosti i vanjske neodređenosti leži glavni princip glumačkog stvaranja“ (Petlevski, 2001: 183). S druge strane, „mimičke geste“ kod dirigiranja ili „mimičke fantazije na danu glazbenu temu“, kako čitamo kod Gavelle, izravan su odraz unutarnjeg zbiljanja. Od tuda, riječima Gavelle

zapanjujuća sličnost između dirigenta i glumca. Dirigent stvara naime mimičkim pokretom i preko njega se uklopljuje u glazbeno djelo, a mimički je pokret jedna od glavnih značajka lica glumčeva.

Dirigent glumi bez riječi, njegovo je glumljenje nekakva vrsta mimičke fantazije na danu glazbenu temu. Dirigent svojim mimičkim pokretnim doživljajem prenosi materijalnu apstraktnost glazbene forme u konkretan doživljajni tok svojih suizvodioca i slušalaca. (Gavella, 2005: 54-55)

Prema tome, razmotre li se u Gavellinom stilu, mimičke geste kod dirigenta, kao i kod glumca, mogu biti svjesne i nesvjesne. One svjesne dirigentu služe kao djelatno sredstvo usmjereno iz unutarnjeg ka vanjskom, od sebe prema ansamblu i publici sa svrhom sugestije i prijenosa ideje, emocije i upute. To su „geste-radnje“ u posrednoj vezi s doživljavanjem (usp. Petlevski, 2001: 183). Nesvjesne mimičke geste, pak, posljedično čine isto, iako dirigent možda i nema određenu namjeru. Gavella je svjestan razlike dirigenta i glumca kada je u pitanju gesta i mimika. Stoga je područje analize „dirigentova mimičkog stvaranja [...] prilično otegotno i zamršeno jer je dirigentovo doživljavanje upućeno u dva pravca, tj. i prema slušaocu i prema izvodionicima, pa je samo približno slično dvosmjernosti glumčevoj, koja upućuje svoju radnju istovremeno prema gledaocu i prema suigraču“ (Gavella, 2005: 55). Time se upućuje na promišljanje o dirigentskoj funkcionalnosti, vezi između taktiranja i cjeline dirigentove doživljajne funkcije. Gavella ističe da se povezivanjem tih dviju aktivnosti, odnosno akcija, može uvidjeti „u čemu je zapravo prijenosna sugestivnost njihova istupanja pred publiku, drugim riječima, osjetit će specifično glumačku razliku jednog i drugog istupanja“ (ibid.). Upravo u ovoj konstataciji nalazimo potvrdu misli kako je usporediti dirigenta s glumcem „postalo tek onda upotrebljivo kad nam se objasnilo da je dirigentov *sit venia verbo* 'instrument' u biti nemuzikalan, ili bolje reći 'izvan-muzikalan'“ (ibid.)

Drugi značajan promatrač dirigenata – Zvonimir Berković – o glazbenicima piše asocijativno i poetski, ali uvijek stručno utemeljeno. Kako navodi Bosiljka Perić-Kempf „na djelu je 'filmsko oko promatrača' koji odmah uočava perspektivu, nijanse svjetla i detalje lika, stvarajući od njih uvjerljivu sliku“ (2013: 6). Pored navedenoga Berković je „analitičar konteksta“, te ga osim glazbe zaokupljaju i glazbenici, osobito „vanjski, opći dojam njihovih javnih istupa“ (ibid.). Dirigenti koje je Berković prezentirao u svojim esejima su Eugene Ormandy, George Szell i Carlo Zecchi, te u *dvojnim portretima* Milan Sachs i Lovro pl. Matačić, odnosno Boris Papandopulo i Stjepan Šulek.

Zapisi o Ormandyju, Szellu i Zecchiju nastali su 1965. kao osvrt na *Bečki festival (Wiener Festwochen)*.⁴⁷ I dok je o Ormandyju zapisao samo kratko, kako je „jedan od najpouzdanijih i sigurno najšarmantnijih dirigenata koje naše vrijeme pozna“ (2013: 33), o Szellu i Zecchiju nalazimo nešto opsežnije izvedbene osvrte. Szell je, kad dirigira orkestrom, „sasvim nagnut prema sviračima i sav pretvoren u uho“ (ibid.: 34), on je „strašni starac [...] oštrog pogleda“ (ibid.: 34-35). Dirigentske pokrete talijanskog dirigenta Zecchija, nalik „mahanju i zamahivanju“, Berković podrobno opisuje: „...maše rukama mnogo više nego što je to njegovim sviračima potrebno, on maše toliko da slušalac na njegovim koncertima nužno postaje i gledalac. U Zecchiju kao da se spojila najsuptilnija umjetnička duša s kočopernim tijelom talijanskog kapelnika vojne glazbe“ (ibid.: 36). Berković razlog takve izvedbe dirigiranja – „vesele, razmahane ruke“ (ibid.: 36) – nalazi u Zecchijevoj prvotnoj karijeri koncertnog pijaniste. Njegovo je dirigiranje poput sviranja u prazno, pri čemu „njegove ruke pjevaju svakom kantilenom orkestra, njegovi zglobovi prate staccato svakog gudala“ (ibid.). Poveže li se činjenica da su sva tri dirigenta karijeru prvotno započeli kao instrumentalisti (Ormandy i Szell bili su violinisti, a Zecchi pijanist) zaključimo citatom: „Dok je kod Szella i Ormandyja svaki pokret štedljivo odmjeran, koncizan i funkcionalan, Zecchi je pravi rasipnik gesta“ (ibid.: 35).

Knjiga *O glazbi* donosi dva *dvojna portreta* nastala 1998. godine (2013: 50-68). Oba prezentiraju „antipode“ koji su dio svoje dirigentske karijere ostvarili u Hrvatskoj: Milana Sachsa i Lovru von Matačića te Borisa Papandopula i Stjepana Šuleka. Sachs je pedantno i iscrpno proučavao partiture, učio ih napamet, održavao duge i iscrpljujuće probe s orkestrom: „možda se još negdje čuvaju krhotine dirigentskih štapića koje je Sachs polomio bijesno udarajući takt nesinhroniziranom zboru“ piše Berković (ibid.: 56). S druge strane Matačić nije postizao perfekcionizam na taj način, već je na pokusima tragaio za posebnim trenutkom u kojem će ansambl otkriti vlastitu vrijednost kako bi na tom temelju gradiio cijelu probu i kasnije izvedbu. Matačić je računao da će se dogoditi „makar jedan simfonijski stavak potpuno izvan svakog standarda, stavak začudnosti, stavak posljednje muzičke tajne i 'gorućeg grma““ (ibid.: 57). Međutim, Sachs je svoju „estradnu karijeru“, zbog nelagode od publike, dominantno proveo u „dubokoj rupi kazališnog orkestra“ (ibid.: 54), dok je Matačića publika prepoznavala po „karizmatičnoj pojavi“ (ibid.: 55).

⁴⁷ Berković će kao uvod u tekst citirati Shakespearea: *Mojzadatak u ovoj državi učinio me je u Beču promatračem...*

O Papandopulu i Šuleku Berković donosi nešto iscrpniji prikaz koji će se radi analize koja slijedi donijeti u cijelosti:

Papandopulo je studirao dirigiranje u Beču. I postao vrstan dirigent, karakterističan po tome što nije na probama previše mučio orkestar u potrazi za krajnjom perfekcijom, ali bi na samom koncertu pred publikom djelovao tako inspirativno da je svaka javna izvedba daleko nadmašivala ono što je na probama naučeno. Šulek nije studirao dirigiranje i tek je u kasnijim godinama tu reproduktivnu disciplinu pribrojio popisu svojih djelatnosti. Kao okorjeli i samouvjereni samouk, izgradio je svoj vlastiti sistem dirigentskog znakovlja, tako da je povremeno imao problema u komuniciranju s orkestrašima, ali je njegov rad na probama bio tako temeljit da je ostvario neke uistinu antologijske interpretacije. (ibid.: 63)

Iz citiranog teksta, kao i ranijih analiza uočava se kako dirigenti često nisu formalno studirali dirigiranje, a i ako jesu sama tehnika nije bila dostatna⁴⁸. Vrijednost dirigenta se poznaje po dva pokazatelja: pokusima i javnoj izvedbi pred publikom. Već je i pokus izvedba dirigiranja i to pred profesionalnim ansamblom, a javni nastup dvostruka je izvedba – pred ansamblom i publikom istovremeno. Stoga i ne čudi da su se dirigenti često generirali upravo iz ansambla ili solističkih instrumentalnih umjetnika, prekaljeni iskustvom brojnih pokusa i javnih izvedbi. Karizmatična pojava i inspirativno djelovanje na ansambl te pedantan pristup na pokusima, temeljitost i ustrajanje na detaljima, oznaka su dva tipa dirigenata koje nalazimo u Berkovićevim esejima. Komunikacija koju dirigent uspostavlja s ansamblom, pored navedenoga, ovisi i o tipovima gesta kojima raspolaže. U Berkovićevim esejima nalazimo termine: „štedljivo odmjeren pokret, koncizan i funkcionalan“, te „rasipnik gesta“ (ibid.: 35).

Nastavno donosimo opise i dojmove o dirigentima koje Nedjeljko Fabrio pretvara u literarnu fankiju – izvještaj – ali s osobnim pečatom i utiscima. Tako, Igora Gjadrova Fabrio opisuje

⁴⁸ Zanimljivo je da većina hrvatskih dirigenata nije imala gdje studirati dirigiranje. U knjižici DVD-a s dokumentarnim filmom o Milanu Horvatu (Ante Rozić, HRT, 2006) muzikologinja Erika Krpan piše: “Do 1946. gotovo da i nije bilo nastave dirigiranja. Iznimka su tri diplome koje je skladatelj Fran Lhotka potpisao u kasnim dvadesetim godinama. Službeni nastavu dirigiranja započeli su u školskoj godini 1946/47. [na Muzičkoj akademiji u Zagrebu] Fridrich Zaun i Milan Horvat kao honorarni predavači. Od tri velikana umjetnosti dirigiranja – Lovre pl. Matačića, Milana Horvata i Berislava Klobučara – niti jedan nije produkt zagrebačkoga studija dirigiranja niti ima formalne kvalifikacije s tog područja” (Krpan, 2006: 5). U tom smislu dirigent i profesor Josip Jerković u knjizi *Osnove dirigiranja II* navodi: „Dirigent se ne postaje samo poznavanjem manualne tehnike i samo na informacijama s predmeta Dirigiranje, nego se struka i znanje skuplja na svim predmetima studija Glazbe. Sve utječe na obrazovanost budućeg dirigenta. Znanje je kumulativno, te se na osobi dirigenta prepoznatljivo povezuje zbog specifičnosti buduće profesije. Praksa je pokazala da dobri solisti i glazbenici mogu dirigitirati i ansamblima (P. Domingo, J. Menjuhin, R. Klepač, A. Janigro...)“ (2001: 14).

u samo dva navrata. Prvo na koncertu Muzičke akademije iz Zagreba u Koncertnoj dvorani *Vatroslav Lisinski*, 2. travnja 1986., posvećenom djelima Franza Liszta, kada ga vidi poletnim i kako „svakim kretom i gestom vazda sokoli orkestar“ (ibid.: 38). Drugi put (6. travnja 1993., *17. Muzički biennale, Zagreb*), također u Koncertnoj dvorani *Lisinski* (Mala dvorana), Fabio uočava Gjadrova kako kod ravnjanja zbornog djela *Skrušeno* Rubena Radice i skladbom *Cantatina za tri ženska glasa, mješoviti zbor i udaraljke* Zorana Juranića, u izvedbi mješovitog zbora zagrebačke Muzičke akademije, bdije nad izvedbom, „uvijek srdačan i pedantan“ (ibid.: 752).

Opisima dirigenta Arnolda Kaca Fabio predočuje raznolike poetske trenutke. Kac je ravnajući Državnim akademskim simfonijskim orkestrom iz Novosibirsk na gostovanju u Zagrebu 7. i 8. svibnja 1986., u *Lisinskom* „u dva navrata spustio ruke, ali i dalje vodio orkestar lako gibljivim gestama glave i ramena“ (ibid.: 59). Svojim pokretima Kac kao da „mijesi i podbada orkestar, vodi brigu o svakom njegovom članu“ (ibid.: 59). Gostujući koncerti sastojali su se od izvedbi djela ruskih skladatelja Pjotra Iljiča Čajkovskog, Sergeja Rahmanjinova, Sergeja Prokofjeva i Dmitrija Šostakovića (usp. ibid.: 55-60).

Za razliku od opisa dirigenta Gjadrova, Fabio ima puno toga za reći o Milanu Horvatu – primjerice o koreografiji njegovih dirigentskih pokreta na koncertu Zagrebačke filharmonije u izvedbi *Devete simfonije* u d-molu (stavak *Scherzo*) Antona Brucknera, 11. prosinca 1987. u Koncertnoj dvorani *Lisinski*. Horvatova je dirigentska koreografija određena glazbom i predstavlja ga „u neobičnom pokretu – ispružio je ruke kao da u njima, ispred sebe, nosi nešto nevidljivo, pa ih pomiče naprijed-natrag, polagano, a glazba (koja ovdje vapi za koreografijom!) zbiva se pomacima svojih površina jednako tako polagano“ (ibid.: 216). Potom Fabio navodi da Horvat nakon izvedbe zahtjevne fuge u *Misi Solemnis* Ludwiga van Beethovena „upućuje, diskretno, poljubac zboru“ (ibid.: 247). Koncert je održan 27. veljače 1988. u Koncertnoj dvorani *Lisinski*, a sudjelovali su maestro Milan Horvat, Akademski zbor *I. G. Kovačić*, Slovenska filharmonija i solisti Ruža Pospis-Baldani (alt), Branko Robinšak (tenor), Jadwiga Gadulanka (sopran) i Gothard Stier (bariton).

Ushit kojim Fabio vidi dirigenta Bojana Sudića, osim uvida u dirigiranje, sjajan je primjer potvrde sceničnosti dirigenta: „Taj mladić, u svom hodu, u načinu na koji se obraća orkestru, kako ga moli i poziva da sjedne i da ustane, jednostavno u genima nosi manire čistokrvna dirigenta, a pantomimskom manualnom tehnikom već kod prve kretnje oduševljava“ (ibid.: 472). Bio je to

koncert Zagrebačkih simfoničara RTZ 11. siječnja 1990., u *Lisinskom*, na kojem se srpski dirigent predstavio uz pijanisticu Aleksandru Romanić (o kojoj smo čitali Fabrieve opise u poglavlju o pijanistima).

Dirigenta Pavela Kogana Fabrio opisuje u nekoliko navrata, svaki puta vrlo dojmljivo i za izvedbenu analizu silno znakovito. Tako Fabrio navodi da je Kogan „u jednom trenutku, koji ćemo pamtili, iznenada, mrtvo spustio desnicu, a ljevicu stisnuo u šaku i podigao je visoko, visoko, i držao tako dugo, dugo...[...], ali dirigentovu showu [...] još nije bio kraj: kasnije spustio je Pavel Kogan i ljevicu i stajao ukipljeno, tek ritmički pravilno podižući i spuštajući ramena“ (ibid.: 148). Riječ je o izvedbi *Sedme simfonije* Dmitrija Šostakoviča – svirala je Zagrebačka filharmonija, 20. ožujka 1987. u *Lisinskom*.

Kod osvrta na koncert 5. veljače 1988. u istoj dvorani i s istim orkestrom dojmovi su još intenzivniji te stoga neizostavni kod analize kakvu zagovara ovaj rad. Kogan je svojom izvedbom postigao sinestetski efekt na Fabriju koji kaže da je dirigent orkestru „napunio baterije [...] takvim je glazbenim elektricitetom nabio Zagrebačku filharmoniju da smo večeras glazbu slušali ne ušima, nego je primali kožom“ (ibid.: 232). Nastavak teksta donosi razmišljanje o dirigentskom pozivu. Tim je tekstom iznesen Fabriov stav da je dirigentu ili „od Boga dano [...], pa mu je figura mitska i magična“ ili nije „pa je puki skretničar za pultom“ (ibid.: 232). Kada Kogan priprema orkestar na tri ulazna akorda u *Petom koncertu za klavir i orkestar u Es-duru op. 73* Ludwiga van Beethovena, Fabrio opisuje ono mitsko i magično s posebnom fascinacijom glede dinamičkih efekata: „držao je palicu kao floret, tri puta naglo iskoračio, i tri puta naoružanom desnicom nesmiljeno ubo u taj zvuk *tutti* orkestra! Ili, primjerice, njegovo ušutkivanje orkestra ljevicom: događa se munjevitom brzinom, kao da je šaka u letu uhvatila muhu i tresnula njom o zemlju. Rezultat: stotinjak decibela svedeno učas na zaglušnu tišinu“ (ibid.: 232). Kod izvedbe *Druge simfonije u e-molu op. 27* Sergeja Rahmanjinova Fabrio zapaža kako Kogan „pređući po zraku prstima i dlanom (jer mu palica više nije trebala) slaže i nadograđuje zvučnu čipku, baš kao što kipari prstima i dlanom nanose materijal kojim grade umjetninu“ (ibid.: 232). Posebno ga se dojmilo kako je Kogan *Mennuetto* Luigija Boccherinnija dirigirao tako što je „besposlene ruke ukrižio na prsima, a tek blagim ljuljanjem tijela pomicao jedva-jedva tijekom te najglasovitije melodije puka siromaha Luigija“ (ibid.: 233). Ovaj dirigentov postupak uvjerio je Fabria da je „bijela magija dio dirigentskog poziva (ili poslanja)“

(ibid.: 232). Sljedeći opis kod izvedbe dodatka *Thee for two*⁴⁹ očito govori o plesnom, koreografskom spektru prisutnom – što latentno što evidentno – kod manifestacije dirigiranja: „Kogan je tu tipično step melodiju odstepovao ramenima, čas onim lijevim, čas onim desnim, što je ionako oboreno slušateljstvo oraspoložilo do mjere kad se bezazlenost dječjeg vrtića pričinja kao jedini čovjeka vrijedan san“ (ibid.: 233).

O Takahashiju Asahinu, Edwardu Downesu, Antunu Petrušiću i Michaelu Lungu Fabio ne iznosi detaljne opise. Primjećuje tek da Asahin „jedva da je rabio lijevu ruku“ (ibid.: 103), a Downes da „ravna orkestrom samozatajno, gotovo bismo mogli reći, ružno, zatvoreno, bez efekata i afekata, ali kompjutorski uprogramiran u svirku orkestralnog tijela“ (ibid.: 393). Petrušić je „ajnc - cvaj – strogo redarstveno tjerao izvedbu“ (ibid.: 463), dok je Lung „uporaban u najboljem smislu te riječi“ (ibid.: 566).

Poglavlje „Dirigent kao izvođač i izvedbeni umjetnik“ naglasak stavlja na značajnu sličnost dirigenta i glumca bilo putem doslovne (materijalne) vidljivosti bilo putem vizualizacije nematerijalne komponente glazbe za vrijeme dirigiranja. Slažemo se s Gavellom da je dirigentova pojavnost i tjelesnost sličnija glumcu negoli je to ona glasovirskog virtuozu. Ovdje ipak treba dodati kako je poznato da se pijanisti često koriste sugestivnim dirigentskim pokretima za vrijeme sviranja, što upućuje na, barem djelomičnu, izvanjsku sličnost s glumcima. U analiziranim tekstovima Berkovića i Fabrija o dirigentima vidljivo je da se više opisa i pažnje pridaje onim dirigentima čija je dirigentska gestikulacija nekonvencionalna, a spektakularnost i svojevrsna koreografija imanentna. Opisi su uvijek vjerni i gotovo se može zamisliti što koji od dirigenata radi, pa čak i kada je riječ o opisima dirigenata suzdržane geste i izraza. Ovi su izvori silno značajni za temu ove disertacije jer dolaze iz pera ne-glazbenika te se izravno odnose na izvedbeni, performativni (teatralni) element glazbene izvedbe, koji uz glazbu čini nastup zanimljivim za izvedbenu analizu i doživljaj.

2.3.3. Zaključak o dirigentima kao izvedbenim umjetnicima

Uvodni tekst o dirigentskim fizičkim sredstvima pri vođenju ansambla, ukazuje na značaj koji imaju za dirigentsku struku. Enciklopedijska natuknica navodi da dirigirati znači „upravljati

⁴⁹ Fabio ne navodi skladatelja ili aranžera ove skladbe, a moguće je da je riječ o pogrešno napisanom imenu pjesme *Tea for Two* iz istoimenog filma (David Butler, 1950).

izvođenjem muzičkog djela pokretima ruku, ravnati orkestrom i sl.“ (Anić et.al, 2004a: 352). Temeljita analiza Gavellinih digresija o dirigiranju i razrada istih u duhu Gavelline terminologije, kao i analiza i sinteza tekstova o dirigentima iz pera Fabrija i Berkovića, pokazuje da se dirigiranje treba analizirati značajno šire od onoga usko profesionalnog kako stoji u enciklopedijskoj definiciji. Krajem dvadesetog i početkom dvadeset i prvog stoljeća, literatura o dirigiranju sve više postaje fenomenološki i filozofski orijentirana, od pilot studija općih tipova dirigentskih gësta pa sve do vrlo specifičnih studija poput onih o izrazima dirigentova lica. Collin Durrant (2003) temeljito se bavi fenomenom dirigentske geste, ali izvan standardnih okvira taktiranja i ekspresije glazbenih interpretativnih elemenata. Osim geste ustanovljena je i važnost mimike lica. Tipovi gësta koje Durrant navodi su, primjerice, komunikacijske, konotativne, suportivne, doslovne, prijeteće (usp. 2003: 147). Klasifikacija gësta može se naći i kod drugih autora (Fuelberth, 2003; Litman, 2006). Sumarno, radi se o gestama koje pomažu i vode ansambl te o onima koje ansambl inspiriraju i motiviraju. Pored svojevrsnog općeg pregleda dirigentske gestualnosti izvan okvira taktiranja i pokazivanja dinamike i agogike, istraživanja idu sve detaljnije k analizi pojedinog, specifičnog elementa dirigentove tehnike i ekspresije.

Kako bismo ostali dosljedni, pozvati ćemo se ponovno na interdisciplinarni trojac Lehmann, Sloboda, Woody i njihovu knjigu *Psihologija za glazbenike: razumijevanje i sticanje vještina (Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills)*. Zanimljivo je primijetiti da je kod analize uloge glazbenika kao izvođača u knjizi izostavljen dirigent. Međutim, kod analize glazbene uloge nastavnika, susrećemo se s analizom dirigenta i to u kontekstu vođenja i instruiranja ansambla, prvenstveno onih koji djeluju pri glazbeno-obrazovnoj instituciji (naročito u SAD-u) (2007: 198). Da bi što zornije prikazali dirigenta kao glazbenika čija je uloga voditi izvedbu nekog ansambla, a svjesni da su oblici neverbalnog ponašanja sredstvo „kojim dirigenti pokušavaju komunicirati sa svojim glazbenicima dok ovi sviraju“ (ibid.), autori nas upućuju na rezultate nekoliko istraživanja koja se bave dirigentskom gestom i mimikom. Rezultate jednog takvog istraživanja pokazale su autorice Teresa Marrin i Rosalind W. Picard na *12. kolokviju glazbenih informatičara (The Twelfth Colloquium for Musical Informatics)* održanom 1998. u Goriziji (Italija). Znanstvenice su razvile tzv. „dirigentski sako“ i koristile ga kako bi se pratile fiziološke reakcije profesionalnog dirigenta tokom nekoliko proba.

Dobijene informacije uspoređene su s partituroom kompozicije koja se probala. Rezultati su potvrdili nekoliko tradicionalnih uvjerenja o dirigentskoj tehnici. Prvo, desnom rukom (u kojoj se drži dirigentski štapić) naznačava se tempo taktiranjem, a količina silovitosti razmjerna je željenoj glasnoći i stilu (artikulaciji) izvođenja. Lijevom rukom se prenose informacije o izražajnosti. Pored toga, fiziološki podaci govore da dirigent može potpuno prestati gestikulirati i kreće se neposredno prije značajnog muzičkog događaja u kompoziciji, što je način da sviračima signalizira „pazite sad“. (Lehmann et.al., 2007: 198)

Rezultate istraživanja specifičnih elemenata facijalne ekspresije kod dirigentata prezentirala je komunikologinja Isabella Poggi na 8. međunarodnoj radionici kognitivne znanosti prirodnog jezičnog procesa (*The Eighth International Workshop on the Cognitive Science of Natural Language Processing*), održanoj 1999. u Galwayju (Irska). U zbornik navedenog skupa objavljen je Poggiin rad *Leksikon dirigentskog lica* (*The Lexicon of the Conductor's Face*) (2002: 271-284). Opsežan leksikon pokazuje da „dirigent koristi pokrete glavom, izraze lica i poglede i da bi komunicirao s izvođačima u ansamblu. [...] i zaključuje da ti signali po prirodi nisu idiosinkratični, već više sistematični“ (Lehmann et. al., 2007: 198). Pored navedenog iz leksikona je vidljivo da postoji povezanost konkretnih signala „glavom ili licem s njihovim značenjem za muzičare koji sviraju“ (ibid.). Poggi formira tablični prikaz kojim tumači što znači koji izraz lica, bilo da je riječ o pogledu (pogled u ansambl, pogled dolje, zatvorene oči), obrvama (podignute obrve, podignuti unutarnji krajevi obrva), pokretima glavom (brz naklon glavom, pokret lijevo-desno, klimanje glavom, glava nagnuta u stranu), licu (podignuto lice, mrštenje) ili ustima (široko otvorena usta, zaobljena usta). Ukratko „da bi članovima orkestra priopćio *kako* da sviraju, dirigent se može, recimo, namrštit kako bi izazvao povećanje glasnoće, ili može pokazati otvorena zaokrugljena usta koja će pjevači imitirati da bi ostvarili puniji ton. Dirigenti na taj način mogu davati i povratne informacije. Na primjer, zatvaranjem očiju kao da govore: 'dobro je, uživam u ovome', a okretanjem glave lijevo-desno ukazuju da grupa svira preglasno“ (Lehmann et.al., 2007: 198-200).

Nakon ranije analize udžbenika o dirigiranju, te dodatnog uvida u dosege psihologije za glazbenike kao grane primijenjene muzikologije uviđa se stav o scenskom dojmu dirigentskog nastupa, izvedbenim elementima i govoru tijela. Pretežno se savjetuju manje, minimalističke geste, jasne i pregledne kretnje, fokus na šake i prste, neovisnost ruku (jedna taktira, druga oblikuje interpretaciju). Kao izrazito važna smatra se sposobnost dirigentskog fokusa, angažiranje pažnje i održavanje motivacije glazbenika u ansamblu. Tipovi gesti su uglavnom podijeljeni na one koje su

servisne informacije glazbenicima, zatim suportivne i potvrdne geste (koje znače „dobro je“), izražajne tj. afektivne i metodičke koje sugeriraju, podsjećaju svirače i pjevače na dogovore s pokusa ili univerzalne pomoćne geste koje imaju funkciju asociirati na tehnički ili izražajni sloj izvedbe.

Dirigent, iskustvo pokazuje, kada dirigira uvježbanim ansamblom služi kao pokretač i motivator, kao inspiracija ansamblu. Iz toga proizlazi da dirigent istu skladbu neće moći dirigirati na istovjetan način različitim ansamblima. Dakako, osnovni dirigentov stil ostaje prepoznatljiv, ali se kod gostovanja ansamblu/orkestru tek nakon više pokusa može dirigirati slobodnijim stilom. Treba računati i na situaciju kada nema dovoljno pokusa te se nužno dirigira tehnički uredno. Tada je raspolaganje raznolikim spektrom gestualnog i sugestivnog često ključ uspostave dobre komunikacije s ansamblom. Ključna komponenta tada je svježina dirigentove ideje o skladbi i stav prema izvođačima, kao i uvažavanje tradicije i stila kojim pojedini orkestar svira. Isto tako, dirigent treba biti spreman da ansambl ne reagira uvijek na sve što dirigent pokaže. Publici može djelovati neusklađenim dirigentovo dirigiranje i sviranje ansambla pa su ponekad opravdana pitanja čemu dirigent uopće služi. Međutim, osnovna tečnost izvedbe i vođenje glazbe koju izvodi veći ansambl bilo bi nemoguće bez dirigenta te se dirigent, ponovno naglašavamo Gavellu, pojavnošću i gestikulacijom, mimikom i sposobnošću neverbalne komunikacije dodatno ističe kao neizostavan dio koncerta – baš kao što glumac na sceni bez dijaloga ili monologa može plijeniti pozornost i reći više nego je izrecivo riječima.

Nakon iznesene analize, a naročito Gavellinih stavova o dirigentu iz izvedbene perspektive, zaključujemo da se dirigenta može usporediti sa glumcem jer je dirigentu svojstvena izvanmuzička akcija za vrijeme nastupa, koja se manifestira kao komunikacijski efekt, prije svega sugestivan (gestualno-mimički) i funkcionalan, kao odjek organskog reagiranja na glazbeni sadržaj i akciju samu.

2.4. Izvedbeni narativ pijanizma i dirigiranja: pijanistički i dirigentski *meduteatar*

Značenje pojma koncert već je izneseno ranije, u kontekstu definiranja pojmova na kojima se temelji ovaj rad. Usporedba koncerta s predstavom također je obrađena kao polazišna točka i uporište za istraživanje koncerta kao događaja kojem su javni nastup i izvedbena komponenta glavne dodirne točke s predstavom. Za ilustraciju jednog izvedbenog segmenta iz perspektive

posjetitelja/publike može poslužiti tekst Davida Davisa koji se bavi filozofijom izvedbenih umjetnosti, a koji prikazuje posjet dvoje ljudi koncertu simfonijskog orkestra:

Berthold i Magda nestrpljivo sjede na svojim dobro pozicioniranim sjedalima u *Kraljevskoj svečanoj dvorani (Royal Festival Hall)*, okruženi žamorom intelektualne klase i promatrajući pozornicu gdje glazbenici finalno ugađaju svoje instrumente. Dirigent žustro pregledava partituru, trzajući dirigentskim štapićem u ruci. Berthold je posebno uzbuđen. Obožava Sibeliusa, što Magda dobro zna – ona je ta koja je kupila karte kao iznenađenje za svog partnera – a djelo koje će biti izvedeno večeras – Sibeliusova druga simfonija – izričito mu je omiljena. Dok dirigent usredotočeno priprema glazbenike, štapićem pripremljenim u zraku, publika se potpuno utiša. Gotovo neprimjetno gibanje dirigentova zgloba, primjereno prigušenom zvuku (*sotto*), od violina izvlači uvodnu frazu djela. Berthold duboko udahne, zatvori oči i pripremi se za dosizanje iskustva samih vrhunaca umjetnosti. Bila je, reći će, kasnije dok su šetali Južnom obalom, uzvišena, gotovo transcendentna izvedba djela. (2011: 23)

Autor navodi ovu scenu kao primjer kontinuirane potrebe ljubitelja glazbe za sudjelovanjem i iščekivanjem kakva će biti izvedba koja slijedi, upravo svojim prisustvom samom događaju uživo, a komunikaciju koja se događa između dirigenta, orkestra i publike Davis opisuje gotovo u maniri didaskalija. Prilika je primijetiti da na dirigentove geste u ovom opisu, a često je tako i u konkretnoj situaciji, ne reagira samo ansambl, nego i ljudi iz publike – i to također gestama. Izdvajamo utišavanje publike, Bertholdovu uzbuđenost, duboko disanje, zatvaranje očiju kao oblik sudjelovanja u dirigentovom utjelovljenju putem prisutnosti i geste.

Ne treba dodatno isticati da se usporedba koncerta s predstavom ne odnosi na ono što u *Pojmovniku teatra* Patricea Pavisa čitamo kao fikcijski aspekt njezine fabule (usp. 2004: 62). Ta usporedba moguća je ako se i koncert i predstavu sagleda kao događaj, odnosno „zbijski aspekt umjetničke prakse koja uspostavlja komunikaciju između glumca i gledatelja“ (ibid.). Komunikacija se u slučaju koncerta uspostavlja između izvođača i publike. Četiri su moguća razumijevanja te komunikacije. Prvo se odnosi na ono „obilježje teatralnosti kao konstituiranja ljudske prisutnosti izloženu pogledu publike“ (ibid.: 62-63) čime se stvara živi odnos izvođača i gledatelja. Pavis referira na Jerzyja Grotowskog koji kaže da „bit kazališta nije ni u pripovijedanju nekog događaja ni u razmatranju neke hipoteze zajedno s publikom, ni u prikazivanju svakodnevnog života, pa čak ni u nekoj viziji. [...] Kazalište je čin koji se odvija ovdje i sada u

organizmima glumaca, pred drugim ljudima (nav. prem. Pavis, 2004: 63). Događaji poput prekida izvedbe, glumčeva zabuna, ili reakcije iz publike znači da „predstava u svakom trenutku ovisi o uplitanju nekog izvanjskog događaja“ (ibid.: 63). Da je tako i s koncertom klasične glazbe pokazali su primjeri pijanističkog recitala kada se publika, organizator ili izvođačeva koncepcija programa pokazuju kao nositelji događanja ili zbivanja nekog koncerta.

Antoine Artaud je također kazalištu davao značaj fizičke prisutnosti glumca i gledatelja, naglašavajući važnost fiziološkog aspekta glume te nastavljajući se, kako piše Roach, na „Diderotovo kretanje od nadahnuća do automatizma“, pri čemu je zagovarao potpunu automatizaciju glumčeve izražajnosti (2005: 239). Artaud, naime, smatra kako nema mjesta glumčevoj spontanosti te zagovara obilne pripreme kako bi glumčeva izvedba tekla „kao glazbena uloga klavira svirača“ (nav. prem. Roach, 2005: 293). Artaudovu usporedbu glumca i pijanista Roach tumači ovako: „Riječi za koje je sumnjao da ubijaju vitalnost glumca Artaud je zamijenio tjelesnom partitutom gestovnih hijeroglifa. Kao što klavir odjekuje iz navike žicama emocija, nutarnji model vibrira osjetljivim instrumentom u skladu s partitutom“ (ibid.: 294). Ovime se očigledno proširuje Diderotov opis dvostruke svijesti, a slično čini i Roach metaforom, koja Diderotov opis Garrickova umijeća glume različitih karaktera i emocionalnih stanja uspoređuje s pijanistom koji svira devet različitih *arpeggia* (usp. Roach, 2005: 178). Sasvim je razvidno da se zatvara krug od usporedbe glazbenika s glumcima do jasne usporedbe glumaca i glazbenika. Roach nas dodatno prisjeća na metaforičku formulu Vsevoloda Mejerholjda prema kojoj glumca (N) čini zbroj umjetnika koji stvara ideju (A1) i izvođača (A2) koji tu ideju izvodi ($N=A1+A2$) (usp. ibid.: 266). Nakon uvida u recepciju Diderota i Stanislavskog u pijanizmu i dirigiranju, čini se mogućim uspostaviti tezu o izvedbenom narativu pijanističkog recitala i koncerta kao međuzone glazbe i glazbenika te odraza primjene dramskog izraza i dosizanja autentičnog umjetničkog glasa kod pripreme izvođača za javnu izvedbu i za vrijeme iste.

Pijanisti i dirigenti svojom ekspresijom ekspresije⁵⁰ komuniciraju glazbu publici, pri čemu istovremena ekspresija ekspresije i komunikacija glazbe čine izvedbenu naraciju. Glazbenike izvođače često se naziva i reproduktivnim umjetnicima, ali komparativna analiza impresionističke glazbene kritike i recentnih istraživanja primijenjene muzikologije potvrđuje da se glazbu prezentira i percipira ne samo auditivnim i akustičkim nego i vizualnim te kinestetičkim spektrom

⁵⁰ Ovdje se valja prisjetiti T. W. Adornoa (vidi Barry, 2009).

angažiranja i radnji izvođača za vrijeme izvedbe. Temelje raznolikih vizualnih i kinestetskih, kao i auditivnih (strogo glazbenih) tipova izvođača, može se predočiti definiranjem dvaju različitih pristupa glazbenom umjetničkom djelu.

Kako se glazbenici često koriste usporedbom s umjetnošću glume i teatra (a tako je i *vice versa*), analizom i sintezom teatroloških poetika i teorija, prvenstveno Denisa Diderota i Konstantina Sergejeviča Stanislavskog, a potom i njihovih promotora ili suprotstavljenih stavova (Constantina Coquelina, Antoina Artauda, Branka Gavelle, Leeja Strasberga) u odnosu sa sličnim poetikama glazbenika poput Carla Philippa Emanuela Bacha, Heinricha Neuhausa, Alfreda Brendela, Charlesa Rosena, da spomenemo samo neke, iskristalizirala su se dva tipa pristupa umjetničkom djelu. S jedne strane uviđa se pristup temeljen na Diderotovim idejama, dok s druge strane nalazimo pristup osnovan na idejama Stanislavskog. Pristup prvoga tipa izbor je diderotovske umjetničke osobnosti/ličnosti, dok je drugi pristup izbor stanislavskijeve umjetničke osobnosti/ličnosti (*personae artistice*). Do toga zaključka vodi nas diskurs struje pijanista i dirigenata koji se pozivaju na Diderotov *Paradoks o glumcu*, odnosno pijanista i dirigenata čiji se diskurs poziva na djela Stanislavskog, prije svega na *Rad glumca na sebi* i *Rad glumca na ulozi*. Uporaba asocijacija i poetika ovih, za teatrologiju značajnih autora, ne upućuju, međutim, na pristup tumačenju koncerta kao vrste izvedbe analitičkim sredstvima svojstvenima teatrologiji i, kasnije u 20. i 21. stoljeću, sredstvima koje studiji izvedbe jednim dijelom koriste pri tumačenju izvedbenih pojava. Pozivanje na Diderota i Stanislavskog daje prostor sagledavanju izvedbe kao naglašeno neafektivne i objektivne – diderotovske – odnosno afektivne, osobne – utemeljene na idejama Stanislavskog. Rezultat je svakako izvedbeni narativ koji se najbolje opisuje rječnikom teatra.

Oba su pristupa, i onaj diderotovski i onaj stanislavskijeovski, prije svega dio procesa uvježbavanja i pripreme, pa i edukacije pijanista i dirigenata kako bi se uz asocijacije i inspiraciju baziranu na književnim djelima, likovnim umjetnostima, emocionalnom spektru, karakteru i atmosferi, pomoglo glazbeniku izvođaču izbjeći mehaničko vježbanje pri neophodnom mnogobrojnom ponavljanju istog notnog teksta, te potaklo razumjeti esenciju glazbe i značenje teksta i podteksta. Tako se oplemenjuje mehanički spektar pijanističke i dirigentske tehnike, neophodan zanatski dio posla kod pripreme partiture. Pri tome umjetnik postaje bogatiji za

umjetničku ideju koju tehnički dio *persone* (tehnička osobnost/ličnost) svojim umno-tjelesnim radom – činjenjem – treba (pro)izvesti na samom nastupu.

Komunikacija glazbe pri živoj izvedbi tako je ne samo čujna već i vidljiva te aktivira i kinestetski senzorijski, prije svega izvođača ali i publike. Izvedba glazbe uživo, dakle, ne prenosi samo zvučnu komponentu (kada je riječ o vokalnoj glazbi prisutna je i informativna komponenta koju donosi pjevana riječ), već i scenski spektar izvedbenog ponašanja aktera nekog koncerta ili recitala. Kada su u pitanju pijanisti i dirigenti njihova je prisutnost na sceni, odnos prema publici, način odijevanja, sam čin izvođenja aktivnim sudjelovanjem cijelog organizma (stav, geste, mimika) ono što ne čini samo komunikaciju glazbenog djela, već predstavlja izvedbeni narativ događaja koji zovemo koncertom ili recitalom. Umjetnička *persona* tako će svoju ideju realizirati činjenjem tehničke *persone*, a rezultat izvedbene analize pijanizma i dirigiranja je ono što se može detektirati kao metatehnički sloj izvedbe – sloj koji metatehnička *persona* izvedbenim narativom podastire pred publiku.

Javna izvedba pred publikom izvedbena je naracija metatehničke *persone*, moglo bi se reći izvedbene *persone*, koja scenskom prisutnošću, aurom, energijom i kinezom upućuje na postojanje izvedbenog teksta i gestualne partiture pijanista i dirigenta. Kod pijanizma, proces uzajamnosti tijela i uma, povezivanje pijanista s instrumentom, koreografije pokreta kao vizualne translacije i naracije umjetničkog djela ima svrhu izražavanja izvođača i utječe na publiku. Praktična funkcija koreografije kod izvedbe pijanizma usmjerena je na publiku tako što poručuje kako se izvođač osjeća i što osjeća, čak i kada aktualan zvuk ne evocira istovjetan ili barem blizak emocionalan utisak (usp. Rosen, 2004). Ponekad, primjerice na samom kraju skladbe, bez nekog oblika vizualne i gestualne indikacije izvođača, reakcija publike može izostati ili nastupiti sa zakašnjenjem, što se izvođačevim činjenjem određene geste – često i paradne (sic!) – može izbjeći (ibid.).

Gestualna partitura dirigenta, osim na izvođače ansambla, neizostavno utječe na znatije ljne poglede iz publike. Tom Service u epilogu knjige *Glazba kao alkemija (Music as Alchemy, 2012)* zaključuje kako je upravo dirigentova efektna i uzbudljiva gesta dodatni faktor njihovog uspjeha i odobravanja kod publike (ibid.: 276). Odgovor na pitanje zašto je tomu tako, Service nalazi u zajedničkoj sferi fizičkog govora (govora pokretom) koji krase sve uspješne dirigente, jer bez zadržke i straha za vrijeme izvedbe pokazuju emocije, strast i intenzitet (ibid.). Service također detektira dirigenteve „neustrašive i energične geste, poskakivanje i grimase na podiju“ (ibid.: 276)

kao magnet koji privlači publiku. Još je jedna posebnost koju izdvaja Service, a koju također posjeduju samo oni istinski karizmatični dirigenti, a to je sposobnost stanovite psihokinetičke prirode, što u dirigiranju znači tako utjecati i na ansambl i na publiku da se postiže mesmerički moćna atmosfera, koju u konačnici sukreiraju i ansambl i dirigent i publika. Kao primjer Service navodi psihokinezu – u okviru dirigentove akcije – kao dvosmjerni proces kod čina izvedbe. Dirigent Valerij Gergijev, piše Service, „može pomaknuti samo ono što želi biti pomaknuto“ (ibid.: 53).

Do sada analizirane elemente pokazivanja činjenja (*showing doing*) za vrijeme klavirskog recitala ili simfonijskog koncerta, poput fizičke prisutnosti na sceni, tjelesnih pokreta, gesti i izraza lica kao vrste ekspresije glazbenog sadržaja, potom načina na koji se sabire pažnja i postiže koncentracija, usredotočenost prije početka sviranja, zatim vizualni utisak na publiku u vidu odabira koncertne odore, komunikacija glazbenog djela publici, komunikacija i kolaboracija među glazbenicima ili glazbenikov odnos prema instrumentu, potrebno je kontekstualizirati unutar novih estetskih poimanja izvedbenog čina u širem smislu kako bi se dobio uvid u cjelovitu narativnu strukturu zbivanja za vrijeme koncerta ili recitala.

Erika Fischer Lichte u promišljanju novih estetskih paradigmi izvedbenih umjetnosti predlaže sintagmu „performativno proizvođenje materijalnosti“ (usp. 2009) pri izvedbenoj analizi od kazališnih predstava do umjetnosti performansa. I doista, performativno proizvođenje materijalnosti putem prostornosti, tjelesnosti, prezencije, koprezencije, reprezentacije, glasovnosti, zatim zona liminalnosti i potencijalno posljedične transformacije, i izvođača i publike, uočava se pri odvijanju recitala ili koncerta. Sam koncert kao izvedbeni događaj obuhvaća one elemente koje Fischer Lichte, kada je riječ o kazališnoj predstavi ili nekom drugom izvedbenom obliku/praksi (npr. performansu), nastoji objasniti sintagmom „emergencija značenja“ (ibid.). Ona obuhvaća značenje i djelovanje predstave, razumijevanje, prezenciju i reprezentaciju, liminalnost i transformaciju, te na kraju izravnu vezu umjetnost-izvedba-život. Kada se koncert sagleda kao događaj čiji je izvedbeni narativ usmjeren, gotovo bi se moglo reći sveden, na izvođača, onda performativno proizvođenje materijalnosti treba sagledati unutar postojećih spoznaja kako bi se izašlo iz tih okvira i otvorilo nove spoznaje.

Ništa manje niti više od rituala, spektakla, predstave ili performansa, koncert klasične glazbe predstavlja izvedbu kao događaj, kao dio kulturalne izvedbe civilizacijskog dosega, a potom

i relacije živa izvedba-medijalizirana izvedba kao odraz procesa konvergencije kulture i kulturnog događaja poput koncerta. Zonu koncerta klasične glazbe koja spaja elemente materijalnog, fizičkog, vidljivog i oćutljivog, organskog i performativnog na razmeđi glumstvenog i pijanistićkog, glumstvenog i dirigentskog nazivamo zonom *međuteatra*. Ovim se terminom Źeli okarakterizirati sponu izvedbenog stratuma do sada zanemarenog pri analizama izvedbe pijanista i dirigenta. Suodnos tijela izvođaća s koncertnim prostorom, prisutnost publike i kolaboraciju izvođać-publika, scena/*staging*-rasvjeta, bez obzira na intenzitet akcije/a, interakcije/a, navedeni elementi sugeriraju, tj. ćine aktivno-pasivnu radnju *međuteatra* pijanista, *međuteatra* dirigenta.

Izvođaći se odvajaju od svakodnevice, predaju se izvedbi, izlaŹu rizicima uspjeha ili neuspjeha, kritici javnosti i struke, a publika ih prihvaća ili ne prihvaća. Kako god bilo, analizirati izvedbu na temelju *međuteatarskih* elemenata, a ne samo glazbenih faktora, znaći prepoznati atmosferu, smjestiti izvedbu klavirskog recitala ili simfonijskog koncerta u podrućje izvedbenih zona – odgovoriti na pitanja Źto se događa za vrijeme izvedbe, za koga je izvedba, koje su opće i specifićne posljedice izvedbe, kamo vodi izvedba kojoj je nositelj glazbenik kao izvedbeni umjetnik. Odgovara se i na pitanje kakav je nastavak procesa, poćevŹi od onih izvedbi koje su kreirali i ćinili sami skladatelji izvođaći (poput ranije prikazanih Paganinija i Liszta), pa sve do planetarno popularnih i slavniĹ zvijezda, koje su svojim hipnotizmom i mesmerićkim sposobnostima te snagom uprisutnjenja u *sada* i *ovdje*, prezencijom i magnetizmom, na ovaj ili onaj naćin, uspjeli uspostaviti (moćnu) suigru koja se zbiva na relaciji izvođaća i publike (usp. Goodall, 2008).

Model za analizu izvedbenog ćina koncerta ili recitala, koji nudi koncept pijanistićkog i dirigentskog *međuteatra*, naslanja se na iskustva i praksu analize predstave. Utemeljenost ovakvog pristupa nalazimo u usporedbama glazbenog događaja s predstavom, glazbenika izvođaća s glumcem te postdisciplinarnim stavom u znanstvenoj praksi koja se primjećuje kao sve prisutnija kod analize izvedbe razniĹ događaja i događanja. Izvedbena analiza pijanistićkog i dirigentskog nastupa kao događaja i događanja znaći ustanoviti opće, objektivne znaćajke (kulturni i estetićki kontekst), te dojmove koje ostavlja na istraŹivaća, a koje su neminovno podloŹne subjektivnom, samim time, postdisciplinarno pozicioniranom diskursu.

Objektivna komponenta analize je uzeti u obzir prostor u kojem se događaj zbiva, odnos tog prostora i publike, kao i odnos prostora i izvođaća – prostor izvedbenog ćina. Scenografski

postupci, ukoliko postoje, također su dio analize navedenog odnosa prostor-izvođač-publika. Scena kao izdvojeni *prostor u prostoru* izvedbe, može, ovisno o situaciji, biti tretirana sustavom rasvjete, čime usmjerenost svjetla dovodi u odnos izvođače, scenske elemente, predmete i publiku. Predmeti na pozornici, njihova funkcionalnost, odnos prostora i tijela utječu na percepciju/recepciju koncertnog događaja. Uzmimo, primjerice, instrument – klavir – koji kod pijanističkog recitala (po)stoji najčešće nasred pozornice odnosno prostoru predviđenom za izvođača kada se recital odvija u crkvi ili muzejskom prostoru. Slično je sa simfonijskim orkestrom (ili kojim drugim ansamblom) koji čeka dirigentov izlazak pred publiku. Značenje klavira ili orkestra (paradoksalnog živog instrumenta kojeg čine instrumenti i njihovi svirači) prije nego pijanist ili dirigent zakorači pred publiku je iščekivanje izvedbe, koje u sebi sadrži stanovitu neizvjesnost i nepredvidivost. Neizvjesnost, nepredvidivost, iščekivanje, fizička prisutnost klavira, orkestra i izvođača odraz su zamamnosti događaja koji se zbiva uživo – novija terminologija taj bi fenomen okarakterizirala kao *uživost*.

Poneki pijanisti, skloni eksperimentiranju, isprobavaju instrument za vrijeme ulaska publike u dvoranu, koja je prostor gdje se izvedba ima održati. Na neki je način izvedba počela već tim činom, jednako kao što je počela standardnim ritualom ugađanja orkestra i ujednačavanja intonacije na pozornici. I to je akcija koja publici znači “pripremite se, glazbena izvedba uskoro počinje” – čime publika također dobiva svoju ulogu sudionika u izvedbenom činu, sudionika u koncertnom zbivanju. Kako će i na koji način (kvalitativna komponenta) ovi elementi biti organizirani i izvedeni, ovisi o konceptu umjetnika, tradicionalnim pravilima i običajima, samom događaju tj. prigodi kojom se koncert organizira te individualnosti (osobnosti) izvođača. To je, smatramo, nemoguće i nepotrebno kvantitativno usustaviti, ali je potrebno kod izvedbene analize uzeti kao izvedbeni element.

Upravo ranije navedeni elementi (pozornica, predmeti, izvođači, iščekivanje, publika) predstavljaju predradnju onoga što slijedi, a to je sam čin izvedbe gdje će dodana vrijednost biti cjeloviti vizualni utisak izvođačkog aparata s jedne strane, i publike s druge strane (ponekad je dvorana ispunjena do posljednjeg mjesta, a ponekad je publike vrlo malo). Zamjećuje se kako je izvođač solist ili dirigent odjeven, koju poruku time šalje i obilježava sam događaj.

Prethodna poglavlja koncentrirana su na fenomen izvedbenog, teatralnog i performativnog kod pijanista i dirigenata, riječju na njihove izvedbene manifestacije i kako su povezane s

kazališnim, odnosno glumstvenim spektrom ponašanja. U analizi kazališnih predstava i glumačke izvedbe u pravilu se donosi fizički opis glumca, njihov izgled, promjene za vrijeme predstave, kinestezija koja se naslućuje kod glumca te koja se potiče kod gledatelja/promatrača (usp. Pavis 2004: 400). Najznačajniji dio analize predstave zauzima analiza izgradnje lika (glumac-uloga) te odnosi glumca i grupe, zajednički donosi, odnos tekst-tijelo. U obzir se, također, kao vrlo značajan faktor uzima glas – svojstva, proizvedeni efekti, odnos prema dikciji i pjevanju. Naposljetku, kada je o glumcima riječ, sagledava se glumčev status: njegova prošlost, profesionalna situacija itd. (usp. *ibid.*).

Zvukovna komponenta predstave, funkcija glazbe, šumova ili tišine sagledava se prema njihovoj prirodi i značajkama u odnosu prema trenucima u kojima se upliću i na koji način utječu na predstavu, koje značenje imaju i prema radnji i prema priči te prema nekom od (akustičkih) izražajnih sredstava glume, npr. dikciji. Predstavu se također valorizira i analizira na temelju ritma predstave, čime se odgovara na pitanje ujednačenosti ili isprekidanosti predstave. Pavis u svom upitniku za analizu predstave, pored navedenoga, navodi važnost čitanja fabule i povezanosti teksta i predstave (dramaturgija, režija, organizacija fabule, prijevod, scenska adaptacija...) – pita se „kako glumac i predstava grade fabulu“ (*ibid.*). Gledatelj je posebna kategorija analize, kojom se može ustanoviti, primjerice, unutar koje se institucije predstava izvodi, što je publika očekivala od predstave, kakva je reakcija. Time publika ima ulogu stvaranja značenja, dojmova i odgovara na namjeru režije ili cjelokupnog koncepta predstave da upravlja gledateljevim očekivanjima.

Izneseni elementi analize predstave upućuju nas na već ranije iznesene sličnosti i razlike između predstave i koncerta. Rezultat istraživanja sličnosti i razlika usmjeren je ka zoni koja uspostavlja izvedbeno-komunikacijski prostor – vezu između izvođača i publike, prisutnost i jednog i drugog – koji kada je riječ o klavirskom recitalu nazivamo pijanistički *međuteatar*, a kada je riječ o koncertu kojim ravna dirigent rabimo sintagmu dirigentski *međuteatar*. Iako se tekst predstave i tekst koncerta razlikuju već u izražajnoj osnovi (literarnost teksta i govora kod predstave te zvučna/tonska organizacija glazbenog djela), izvedbeni se tekst u mnogome podudara. U osnovi i predstave i koncerta je teatralizacija koja se neće doimati kao bit svojstvena tekstu/partituri (usp. *ibid.*: 375), već će se odnositi na sceničnost: u predstavi na prizore i glumce koji stvaraju situacije, a kod koncerta na uglavnom jednu scenu i situaciju, čime se neverbalnim

kodovima kod gledatelja uspostavlja kontakt s izvedbenim i pobuđuju asocijacije, želja za igrom, ritmom, pokretom, karakterom.

Teatralnost, podsjetimo se, nudi proturječja u značenju, stoga nećemo trivijalizirati usporedbu predstave i koncerta. Teatarsko, teatralno može se sagledati na razini tema i tekstom iskazanih sadržaja (vanjski prostori, vizualizacija likova), a što bi upućivalo vrijednosnoj uporabi teatralnosti na razini spektakularnog, izvanjskog i isključivo vizualno-izražajnog značenja. Dodatno, teatralno se može odnositi na oblik izražavanja „u načinu na koji tekst govori o izvanjskome svijetu i na koji pokazuje (ikonizira) ono što evocira kroz tekst i predstavu“ (ibid.: 374), što bi naglasak stavilo na „specifičan način kazališnog iskazivanja, protok riječi, vizualizirano podvajanje iskazivača (lik/glumac) i njegovih iskaza, artifičijelnost izvedbe“ (ibid.). Ovaj drugi koncept već smo ranije odbacili kao sporedan u komparaciji koncerta i predstave. Međutim, ponovnim prisjećanjem na grčko podrijetlo riječi teatar, *theatron*, koje je „mjesto odakle publika gleda neko zbivanje koje se prikazuje na nekom drugom mjestu“ (ibid.), znači da „kazalište doista predstavlja gledašte o događaju: konstituiraju ga pogled, kut gledanja i optičke zrake“ (ibid.: 375). Zona gledanja koncertne izvedbe – istovremeno gledanje i glazbe i glazbenih izvođača – zona je *međuteatra*. Napomenimo ovdje da je u francuskom jeziku *théâtre* zadržao ideju vizualne umjetnosti (usp. ibid.).

U čemu se, dakle, fenomen pijanističkog i dirigentskog *međuteatra* očituje na koncertnom podiju? Upravo u izvedbenom narativu, u onoj komponenti javnoga nastupa glazbenih reproduktivnih umjetnika zbog koje se Åke Lundeberg vraća na stajališta talijanske renesanse i knjigu *Dvoranin* Baldsarea Castiglonea iz 1528., koja govori o tri stava potrebna za javni nastup: *decoro*, *sprezzatura* i *grazia*. Ukratko, *decoro* je sigurnost umjetnika u svoju sviračku, tehničku spremnost i kompetitivnost – to je racionalni element. *Sprezzatura* je onaj stav umjetnika koji publici daje privid nonšalantnosti i lakoće – to je svojevrсни iluzionizam. Spoj *decora* i *sprezzature* može rezultirati *graziom*, dajući izvedbi božanski sklad i element mistike – to je misticizam (usp. Lundeberg, 2001: 27). Jane Goodall u knjizi *Scenska prisutnost* (*Stage Presence*, 2008) analizira mističnost scenske prisutnosti, te ističe kako

Izvođačici ili izvođaču na sceni, koji svojom prisutnošću generiraju neku vrstu *mesmeričke* moći, treba malo ili ništa od spektakla kako bi djelovali na publiku. Na djelu je osobni *elektricitet*, kao što će znati svatko tko je gledao televizijske snimke koncerata Marie Callas u Hamburgu. Bez pomoći

scenografije i kostima, kretanjama samo gornjeg dijela tijela, ona usmjerava dramske oblike glazbe koncentracijom koja se čini toliko punom da je nemoguće u njoj ne sudjelovati. (ibid.: 122)

Složenost javnog nastupa – izlazak na scenu, izvedba pred publikom, stanje izvođača na pozornici – tema je koja zaokuplja gotovo svakog glumca i koncertanta. Prema Nicholasu Ridoutu teatrologija nastoji izbjeći navedenu temu, dok su studije iz glazbeničke perspektive brojnije. Razlika je u tome što se stanje anksioznosti i fiziološke promjene koje ono uzrokuje, izravno odražavaju na tehnički aparat glazbenika čime izvedba postaje otežana, dok se kod glumaca trema smatra nekom vrstom mentalne disfunkcije (2006). Naime, Ridout u knjizi *Trema, životinje i drugi kazališni problemi (Stagefright, Animals, and Other Theatrical Problems, 2006)* navedeno prezentira kroz teorijsku analizu, pri čemu se referira na Stanislavskog ali spominje i znamenitu metodu violiniste Katoa Havasa. U knjizi *Trema: umjetnost nastupanja pod pritiskom (The Art of Performing under Pressure, 2001)* Åke Lundeberg na osnovama Havaseve metode iznosi razrađene tehnike i vještine koje glazbeniku pomažu pri javnom nastupu što ponovno dokazuje bliskost i povezanost umjetnosti glume s umjetnošću glazbenih interpretata (pijanista i dirigenata).

Okruženje oko pijanista i dirigenta teško da stvara znakove podložne semiotici koja bi se mogla, makar i djelomično, povezati s kazališnom semiologijom, no aspekte izražajnog kod pijanističkog i dirigentskog nastupa, prije svega aspekte izvedbenih elemenata poput scenske prisutnosti, tijela, prostora, vremena, glasovnosti, predizražajnosti, izražajnosti, neupitno može mo dovesti u vezu s aspektom glume, glumstvenog. Naime, svi navedeni elementi sastavni su dio pijanističkog i dirigentskog *međuteatra*, pri čemu pijanizam/dirigiranje označava teoriju i praksu sviranja klavira odnosno upravljanja ansamblom, a prefiks *-među* one izvedbene zone dodirne s teatrom, a opet izvan njega (obzirom da nije riječ o dramskoj predstavi).

U toj konstelaciji za analizu je značajna energija koju izvođač emitira, a sve u procesu postajanja-nestajanja-postajanja nestajanjem što evocira dijalektičnost na kojoj se i gradi teza pijanističkog i dirigentskog *međuteatra*. *Međuteatar* predstavlja most između teatralnog i pijanističkog, odnosno dirigentskog nastupa; međuzonu izvedbe koja se odnosi na širi spektar od specifično glazbenog sloja koncerta.

Stoga posebno značajnim za analizu smatramo kazališnu antropologiju kakvu nalazimo kod Eugenija Barbe (usudili bismo se okarakterizirati ju i kao izvedbenu antropologiju), naročito kada

se podsjetimo koliko je Barba zaokupljen tijelom i tehnikama koje rabe izvedbeni umjetnici: „svakodnevno tijelo“, „umjetno tijelo“, „drugo tijelo“, „nevjerojatno tijelo“, „nesvakidašnje tehnike“ i „tehnike virtuozna“ (Barba, 1995; Senker, 2013). Kod pijanista i dirigenta uviđa se zajedničko s ostalim izvedbeno-umjetničkim praksama, a koncept na koji upućuje Barba zorno prikazuje o čemu se radi. Tijelo pijanista ili dirigenta, dakako, manifestira određene stavove, kretanje pozornicom (hod, putanja kretanja) ili kretanje za instrumentom odnosno pultom (koji se dio tijela najviše rabi, koja je brzina i intenzitet pokreta, koliko se mišićne energije koristi), te se može zaključiti da je odnos tijela i svijesti odnos pokreta i emocije.

Kod umjetnosti sviranja klavira ili dirigiranja te pokrete tijela obavlja izvođač u odnosu na logiku i svrhu koju nalazi u partituri i samom proizvođenju glazbe za vrijeme koncerta (evo zašto Neuhaus pijanistima savjetuje čitati Stanislavskog), pri čemu kao i kod glume ili plesa, kako kaže plesni umjetnik i teoretičar Rudolf Laban „svaka sekvenca pokreta, najmanji prijenos težine, svaka gesta otkriva neku značajku našeg unutarnjeg života“ (nav. prem. Pavis, 2004: 272). No, osim tijela koje kod čina izvedbe „ne izražuje fiziologiju, nego stvara mrežu vanjskih poticaja na koje reagira posredstvom fizičkih radnji“ (Barba, 1995: 55), značajnu ulogu igra i misaona komponenta izvedbenog čina, tj. svjesni opažaj „po kojem doznajemo položaj i kretanje pojedinih dijelova vlastita tijela pomoću mišića i unutarnjeg uha“ kako kinetiku definira Pavisov *Rječnik* (2004: 184). Njemu prethodi predizražajni *momentum*:

U trenutku koji prethodi činu/radnji, kada je sva potrebna snaga spremna da bude oslobođena u prostor, ali kao da je privremeno zauzdana i još uvijek pod kontrolom, izvođač opaža svoju energiju u obliku *satsa*, dinamične pripreme. *Sats* je trenutak u kojem se čin/radnja misli/čini/glumi cijelim organizmom, koji reagira napeto čak i u stanju nepokretnosti. To je točka u kojoj netko odluči (u)činiti/glumiti. To je stanje mišićne, živčane i mentalne obaveze, već usmjerene prema nekom cilju. To je pritezanje ili sabiranje samoga sebe u polazištu čina/radnje. To je izvor prije izviranja. To je stav mačke spremne na sve: skočiti, povući se, vratiti u položaj za odmor. Atletičar, tenisač ili boksač, u nepokretnom kretanju, spreman na reakciju. To je John Wayne suočen s protivnikom. Buster Keaton tek što će učiniti korak. Maria Callas na samom rubu arije. (Barba, 1995: 55-56)

Nije upitno da kod sviranja i dirigiranja postoji, ili je barem tendencija da postoji, interakcija između pokreta i teksta (partiture), što znači da tjelesna ekspresija zavisna o koordiniranom sustavu, nije izolirana kao samostalna. Kinezika (znanost o komuniciranju gestom i izrazima lica) kod analize glumačke ekspresije zauzima značajno mjesto. I kod nastupa

pijaniste/ice ili dirigenta, kao i kod glumaca, mimika izražava psihološku reakciju, ima paraverbalnu funkciju, prenošenja poruke „pogledom, grimasom, grčenjem ili opuštanjem jednog ili više ličnih mišića, proturječnim odnosom između pogleda i izraza lica“ (Pavis, 2004: 223), s razlikom da glumac ima igrati modalnu ulogu dok se ostali izvođači nalaze u neglumačkom modusu izvedbe. Zajedničko svojstvo mimike u svim izvedbenim područjima, kako umjetničkim tako i ostalim, je efekt prisutnosti, faktička funkcija te mizanscena lica i cijelog tijela, gotovo kao u *gestovnom kazalištu* (usp. ibid.: 224). Umjetnost tjelesnog pokreta – znana kao *mima*, gdje je govor potpuno odsutan, gdje nema oponašanja kao što je slučaj s *pantomimom*, tj. izostaje figurativni sadržaj – izraz je nadahnutog stvaranja (usp. ibid.: 221). Na temu upravljanja kinezom Barbino tumačenje *satsa* dodatno rasvjetljava *metatehnički* sloj izvedbe *međuteatra*, metakomunikaciju i metafizički aspekt:

Sats je slijed radnji, mala promjena energije koja uzrokuje da radnja promijeni svoj tijek i intenzitet ili da se iznenada obustavi. To je trenutak prijelaza koji vodi novom, preciznom držanju tijela, i shodno tome promjeni tonusa čitavog tijela. U radnji sjedanja, na primjer, možemo izdvojiti trenutak kada, kako se nagnjemo, nismo više u stanju kontrolirati našu težinu i tijelo se spušta. Ako se zaustavimo upravo prije tog trenutka, u *satsu* smo: možemo se vratiti u uspravni položaj ili odlučiti sjesti. Kako bi pronašao život *satsa* izvođač mora igrati s kinestetičkim osjetima gledatelja i spriječiti ih da predvide što bi se moglo dogoditi. To je pitanje subliminalnih začuđenja, kojih gledatelj ne postaje svjestan „okom“ svijesti, nego „okom“ osjeta, kinestetičkih osjeta. (1995: 57)

U dosadašnjoj, ranije iznesenoj analizi, pijanistovu i dirigentovu pripremu sada se može objasniti pijanističkim *satsom*, odnosno dirigentskim *satsom*, naročito kada se uzme u obzir da i pijanist i dirigent tokom izvedbe uvijek iznova započinju neku novu frazu, novi stavak, pa i novu kompoziciju. To će dodatno pojasniti razrada pojma *sats*. Naime, Neuhausov poticaj pijanistima da čitaju Stanislavskog, kao i Rosenovo upućivanje pijanista na čitanje Diderota, daju poticaj pijanističkom i dirigentskom čitanju i traganju Barbinog diskursa. Već ranije smo usustavili pijanistički i dirigentski gestovni kôd te tipologiju geste, pa uviđamo da se kod umjetnosti glume tipologija geste (urođene geste, estetske geste, konvencionalne geste, geste kao oponašanja i originalne geste) i gestovni kôd (napetost/opuštenost, veza gesta-govor, estetska stilizacija, gestovne sekvence) rabe kao estetski komentar geste (bilo da ima status ekspresije, produkcije, unutarnje slike tijela ili kao izvanjski sustav); dok kod dirigiranja i sviranja nalazimo još i komentar na razini funkcionalnosti – gesta kao servisni aparat, ponekad i u sprezi s tehničkim aparatom. Veza

između mehaničkog i kreativnog je, i u glumi i u pijanizmu i dirigiranju, zapravo rad na *satsu* tj. načinu „uz pomoć kojeg prođemo u stanični svijet scenskog ponašanja. Svrha mu je eliminirati odvajanje misli i fizičke radnje koje je često, zbog ekonomičnosti, svojstveno ponašanju u svakodnevnom životu. [...] *Sats* je sitan naboj pomoću kojeg misao potiče radnju i doživljava se kao misao-radnja, energija, ritam u prostoru“ (Barba, 1995: 58). Tako se publika gledajući izvođača glazbenika povezuje s utjelovljenjem glazbe na fizičkoj i metafizičkoj razini te naš koncept, kojim smatramo da kolaboracija umjetničke persone i tehničke persone rezultira metatehničkom izvedbenom personom i njenim izvedbenim narativom, nalazi svoju potvrdu.

Postupkom odmicanja kao metodom primicanja, koncept pijanističkog i dirigentskog *međuteatra* analiziraju se zone pijanističke i dirigentske scenske izvedbe, prezentacije i prezencije, a potaknuto činjenicom da su pijanisti i dirigenti, osim glazbom, zaokupljeni samim činom stvaranja, izvedbom kao događajem trenutka – prolaznoga i neuhvatljivoga, scenskog biosa, naboja i energije. Taj se produkcijski koncept izvođača može povezati s definicijom izvedbe kao postajanja nestajanjem (usp. Schneider, 2011). Također, smatramo, može ga se povezati s našom definicijom zone *međuteatra* u pijanizmu i dirigiranju, čina transmisije glazbenoga djela putem izvedbenih elemenata, vidljivih i manje vidljivih na sceni.

U konačnici, svaki pijanist/ica i dirigent/ica razvija vlastitu tehniku, formira se individualni stil, a konačan je cilj zaboraviti na tehniku odnosno na zanat. Kako je tehnička realizacija *conditio sine qua non* svakoj umjetničkoj disciplini, rasplinuće ili nepostojanje tehnike tumačimo kao onaj sloj tehnike koji izvodi *metatehnička* ličnost izvođača, koja proizvodi tehničku *međutnost*, o čemu pijanisti i dirigenti mogu učiti iz analiza glumačkih realizacija (usp. Blažević, 2012: 304).

Na odjecima rezultata ranije izloženih u ovom radu i prema spoznajama izvedbene antropologije gradi se čitanje i analiza partiture izvedbe pijanizma i dirigiranja, a svaki je od navedenih elemenata analiziran unutar tehničkih i metatehničkih zona. Ona tehnika koja se odmiče od konvencionalne primiče se području koje do sada ostaje mutno – radi se o prostoru izvedbenog liminaliteta što nas ponovno u (uzlaznom) koncentričnom procesu dovodi do neodvojivosti izvedbenog dirigentskog i pijanističkog od izvedbenog glumstvenog, čime se utjecajan slijed Diderot-Stanislavski nastavlja na Diderot-Stanislavski-Gavella-Barba i definira *međutne* zone u izvedbi pijanizma i dirigiranja. Time je obuhvaćena u cijelosti i postavka Erike Fischer-Lichte,

koja obuhvaća emergenciju značenja (značenje i djelovanje predstave, razumijevanje, prezenciju i reprezentaciju), liminalnost i transformaciju, te na kraju izravnu vezu umjetnost-izvedba-život.

Nove spoznaje estetike performativne (izvedbene) umjetnosti, koje u istoimenom djelu elaborira Fischer-Lichte, primjenjive su, smatramo, na do sada već poznatu praksu (pa čak i izvedbenu praksu tzv. povijesno osviještenih /autentičnih izvedbi – u glazbenoj praksi sve češću i prisutniju). Njihova primjena rezultira i novim pristupom izvedbi i novom izvedbom, koja nipošto ne isključuje spoznaje stečene na prethodnom stupnju. Naprotiv, stavlja ih u kontekst novih spoznaja koje su u esenciji i do sada bile utkane u djelo, samo ili nisu bile osviještene, ili su iz nekog razloga kastrirane, čime je izvedbi oduzeta autentičnost i potpunost, radi niza pomodnih postupaka, i/ili lošeg ukusa. Posebno je značajna liminalnost izvedbe, tj. liminalne zone izvedbenog narativa. Zona *između* je intenzivno i izražajno stanje izvedbe, te je kao takvo pojačano zanimanje za fenomen liminalnosti i u ovom radu. Razmatra se niz elemenata, poput aktivnosti koje su prije, za vrijeme i nakon izvedbe, događaji i postignuća koji izvedbu čine nepredvidljivom čineći ju nadizvedbom. Kako je predmet *studija izvedbe* sam po sebi u *zoni između*, ovaj se fenomen najviše očituje u praksi, a primijenjen na tradicionalan pijanistički recital ili koncert simfonijskog orkestra, smatramo opravdanim nazvati ga pijanistički *međuteatar* odnosno dirigentski *međuteatar*. Parafrazirajmo kontekst i pitanje koje John Cage postavlja, a čini se vrlo prikladnim i za ovaj kontekst: “Kamo idemo odavde?” te odgovor koji daje: “Prema kazalištu. Ta umjetnost više nego glazba nalikuje na prirodu. Imamo oči kao i uši i posao nam je da ih koristimo dok smo živi” (Cage, 2010: 11). Tom parafrazom sažimamo avangardnu misao koja se realizirala putem račvanja umjetničkih praksi, uvjetno rečeno, od sredine dvadesetog stoljeća sve do danas. Ona ne negira prijašnje, sadašnje i buduće recitale i koncerte tzv. klasične glazbe, ovaj puta promatrane kroz prizmu recentnih izvedbenih teorija.

Posebno je pitanje, pak, kako zabilježiti/konzervirati predstavu, koncert ili bilo koju izvedbu uživo – fotografijom, video snimkom – tj. na koji način izvedbu „umjetnosti života“ (usp. Pavis, 2004: 396) sačuvati od zaborava i što se time postiže, dobiva ili oduzima kada je o *uživosti* izvedbe riječ. Blok disertacije koji slijedi nastoji razraditi ovu temu kao nastavak istraživačkog procesa i analize izvedbenih i predstavljačkih zona pijanističkog i dirigentskog *međuteatra*. Uzmemo li u obzir činjenicu da se mnoge izvedbe bilježe filmskim zapisom, te da je film nikao iz

kazališta, može se zaključiti da je film nezaobilazan u procesu analize pojedinih izvedbenih umjetnosti.

3. PREZENTACIJA IZVEDBE PIJANIZMA I DIRIGIRANJA KROZ FILMSKI MEDIJ

Znakovita misao da je žive izvedbe predstava, spektakla, koncerata moguće analizirati gotovo isključivo pregledavanjem video zapisa istih (koji nerijetko služe kao postupak njihova dokumentiranja), vodi prema nizu pitanja koja je neminovno postaviti. Glazbeno umjetničko djelo i njegovo reproduciranje, trajna su tema estetičkih razmatranja i stalna prisutnost glazbenika izvođača koji kontinuirano uče, vježbaju, nastupaju. Dulje je vrijeme komentirati izvedbu reproduktivnog glazbenog umjetnika bilo moguće samo neposrednim iskustvom glazbenog događaja (recitala, koncerta, operne izvedbe i sl.) Međutim, razvojem tehnologije reprodukcija, osim žive izvedbe i „jednokratne egzistencije“ djela u „ovdje“ i „sada“ (usp. Benjamin, 1986: 125-151), početkom 20. stoljeća postaje i tehnička reprodukcija (usp. ibid.). Benjamin upozorava na gubitak aure prisutnosti pojavom tehnologije i njenog utjecaja na fiksiranje, konzerviranje umjetničkog djela putem fotografije i filma (usp. ibid.). O uživosti (*liveness*) izvedbe u dobu novih tehnologija i medija možemo pratiti polemiku Phillipa Auslandera i Peggy Phelan s naglaskom na pitanju ontologije izvedbe (usp. Auslander, 2008). Digitalno doba, pak, uvjetuje brze mijene i brojnije mogućnosti intruzije audiovizualnih materijala u klasični izvedbeni oblik (predstavu, koncert), ali i relativno laganu dostupnost kvalitetnih izvedbi (kao i onih upitne kvalitete). Račvanje izražajnih oblika u umjetnostima od sredine 20. stoljeća do danas dovodi do propitivanja izvedbe i izvedbenih oblika. Postmodernistički orijentirane definicije umjetničkih oblika upućuju na sve češće miješanje umjetničkih formi.

Ovaj rad rabi sintagmu *filmski medij* te prihvaća definiciju filma kao termina koji, osim pokretne slike kao takve, označava „sve filmove ili medij u cijelosti; cijelu filmsku industriju“ (Kuhn i Westwell, 2012: 161)⁵¹. Uхватiti uživost izvedbe klasičnog koncerta okom kamere gotovo je nemoguće, kao što je okom promatrača uživo u kazališnoj ili koncertnoj dvorani, također, gotovo nemoguće primijetiti ono što je kamera kadra zabilježiti. Smatramo posebno važnim za analizu izvedbenih međuzona i dodatnu potvrdu koncepta *međuteatra* pijanizma i dirigiranja podrobno istražiti koji se postupci i na koji način primjenjuju prilikom video dokumentiranja žive izvedbe pijanističkog recitala ili simfonijskog koncerta. Tehnološki razvoj i intenzivan udio medija u

⁵¹ Problematikom sličnosti i razlika filma, kina, televizije i ostalih medija ovdje se nećemo izdvojeno baviti.

procesu tzv. konvergencije kulture⁵² nisu zaobišli niti klasičnu glazbu pa tako niti pijaniste i dirigente. Audio i video snimanje glazbene izvedbe transformira uživost u snimku pri čemu se uviđa oduzimanje od izvornog, ali i dodana vrijednost koju snimka, napose ona audiovizualna, pruža analitičarima i znanstvenicima.

Sedma umjetnost – filmska – tumači stvarni svijet, ali nudi i fikciju kao alternativu, čime iznosi stav autora, komentira, dokumentira ili reproducira već reproducirano, kao što je slučaj i u glazbenoj umjetnosti. U 21. stoljeću se može govoriti o velikom broju audiovizualnih zapisa glazbene izvedbe, što je kod analize izvedbenih značajki ključan faktor, uzmemo li u obzir da je točka gledanja iz sjedala koncertne dvorane ograničenoga spektra, dok filmski zapis pruža značajno bogatiji spektar promatranja. Zapravo, jedini način bilježenja (konzerviranja) žive izvedbe moguć je putem filmskog/video zapisa, koji potom, na neki način, postaje svojevrsna izvedba. Živa izvedba, naime, svaki je puta nova, odnosno neponovljiva, dok filmskom, kao i svakom drugom snimkom (fotografija, audio snimka) živa izvedba postaje fiksirana, fiksna. Time se donekle mijenja njezin karakter, no to je jedini način da se glazbena izvedba sačuva, a pruža i mogućnost tumačenja što ju čini predmetom žive polemike, slaganja i proturječja u stavovima, dakle živom materijom.

Filmski zapis koncerta pogled je na glazbenu izvedbu i izvođača kroz „oči“ filma, što filmsku umjetnost čini sudionikom u izvedbenom procesu koncerta – izvedbom nakon izvedbe uživo. Posebno je zanimljivo analizirati točke promatranja, kompoziciju, kadar, pokrete unutar kadra, kutove snimanja, montažu i njene funkcije prilikom filmskog opažaja koncerta ili recitala. Od presudne važnosti za čitanje filmskih zapisa koncerta i recitala je, dakako, filmološka literatura o teoriji filma. Osim literature kao izvora informacija i teorijskog uvida u problematiku, dodatno je vrijedan izvor sama filmografija, napose veliki broj ostvarenih dokumentarnih filmova o pojedinim umjetnicima pijanistima i dirigentima. Kako su obje profesije (pijanisti i dirigenti) vrlo intrigantne, tako su i dokumentarni filmovi bogati iskazima samih umjetnika i komentarima njihovih suradnika – kolega glazbenika, producenata, mentora, itd.. Ranije spomenuta analiza izvedbenih situacija prezentirati će se analitičkim čitanjem filmskih/video zapisa pijanističkih recitala i koncerata u kojima sudjeluje dirigent. Na taj način postiže se uvid u prezentaciju izvedbe

⁵² Znanstveni skup „Konvergencija kulture: mediji kao kulturni sustavi“ održan 23.-24. 11. 2018. na Sveučilištu Sjever u Koprivnici propituje kulturološke promjene koje se događaju pod utjecajem tehnologije i novih medija.

pijanizma i dirigiranja kroz redateljeve postupke i način na koji oni utječu na percepciju glazbene izvedbe kako komunikacijskim tako i metakomunikacijskim slojevima.

Elementi filmskog zapisa nekog koncerta predstavljaju stanoviti gledališni doživljaj, značajno određeniji i detaljniji od gledališnog doživljaja iz auditorija koncertnog prostora (usp. Cohen, 2012). Elementima svojstvenima filmu (kadar, okvir, položaj kamere, plan, kutovi snimanja...) ⁵³ prezentira se izvedbena situacija pijanizma i dirigiranja u njenim specifičnim, oku prosječnog gledatelja teško vidljivim, detaljima. Pri odabiru filmova valja se odrediti prema najprimjerenijem filmskome rodu i žanru. Da bi se dobio pregled stanja i pristupa snimanju tj. prisutnosti pijanista i dirigenata na velikom filmskom platnu ili ekranu, valja početi od filmološkog pregleda odnosa glazbe i filma, te filmova o glazbi.

3.1. Filmovi o glazbi i glazbenicima: rodovi, žanrovi i vrste

Glazba i film, kao i glazbenici (skladatelji i izvođači) i film nerazdvojni su od samih početaka filmske industrije. Nijemi film, čiju je reprodukciju redovito pratio pijanist (ponekad orguljaš i drugi solisti) ili mali orkestar, poseban je fenomen u filmskom ali i izvedbenom smislu (usp. Altman, 2004).⁵⁴ Uloga pijanista ili maloga orkestra prilikom projekcije nijemoga filma je glazbom poduprijeti radnju, naraciju, karakter likova i stvoriti ugođaj – akustičkim slojem doprinijeti pokretnoj slici. Taj se nastup događa uživo, paralelno s projekcijom filmskog zapisa, što znači da se paralelno odvijaju dvije stvarnosti – projekcija fikcije, zabilježene filmskim zapisom, te one koja se događa neposrednim sviranjem (često i improviziranjem) glazbe (usp. ibid.). Kasnije, pojavom zvučnog filma situacija se mijenja te se montažnim postupcima sinkroniziraju pokretna slika i zvuk čime se filmska fikcija značajno osnažuje i postižu efekti slični stvarnosti.⁵⁵ Unatoč tome prisutnost pijanista i dirigenata u filmskom mediju ostaje česta pojava, što ćemo sustavno izložiti analizom filmskih rodova, žanrova i vrsta, čime nastojimo pridonijeti

⁵³ Filmolog Ante Peterlić ove elemente naziva “oblici filmskog zapisa” (2018 [1977]).

⁵⁴ Primjer takvog kinodogađaja je projekt Fil(m)harmonija koji se posljednjih godina redovito odvija u zagrebačkom kinu Europa s projekcijama filmskih hitova Charlja Chaplina i ostalih ostvarenja nijemoga filma.

⁵⁵ Uloga glazbe pojavom zvučnog filma vrlo je složena jer je ona dio filmskog zvuka.

boljem razumijevanju uživosti pijanizma/dirigiranja na ekranu te podcrtati njihove performativne elemente.

Unutar teorije filma i filmskih studija, odrednice filmskih rodova i žanrova (pa i vrsta), s jedne strane vrlo su jasne, a s druge predstavljaju predmet polemika i rasprava. Odrednice roda pri tome su značajno jasnije nego odrednice žanra. Rodovi se dijele na igrani, dokumentarni i eksperimentalni film, a vrste na dugometražni i kratkometražni film s nizom podvrsta, ovisno o afinitetima i poetikama filmskih autora i definicijama koje nude teoretičari filma. Teorije filmskoga žanra, relevantne za ovaj rad, kažu da se filmovi o glazbi i glazbenicima prije svega mogu naći u igranim filmovima gdje se tematizira život nekog glazbenika biografskom žanrovskom notom. Glazbeni igrani filmovi, osim spomenutoga, dijele se na baletni film, glazbene drame, filmske mjuzikle tj. glazbene komedije (Gilić, 2013: 66-67). Pored igranoga filma vrlo je velik broj dokumentarnih filmova o kulturi s podžanrom filmova o pojedinim umjetnicima. Tako su i glazbeni umjetnici česta tema dokumentarnog filma. Uz to, kao zaseban žanr, često se može naći glazbeni dokumentarni film, ponovno, s brojnim podžanrovima.

Može se pretpostaviti da se u igranome filmu glumci prezentiraju ulogama pijanista i dirigenata unutar fikcionalne priče i fikcionalnog svijeta (što je uostalom karakteristika i definicija igranoga filma), dok su u glazbenom dokumentarnom filmu izneseni stvarni događaji i snimke koncerata. Od tuda se, kada je riječ o glazbenim dokumentarnim filmovima, može razlučiti njihova klasifikacija i podklasifikacija. Uvidom u rezultate koje Benjamin Winters prezentira u djelu *Glazba, izvedba i realnost filmskog koncertnog iskustva u filmskoj fikciji (Music, Performance, and the Realities of Film Shared Concert Experiences in Screen Fiction, 2014)* doznajemo da se sredinom dvadesetoga stoljeća slavni pijanisti, dirigenti, pjevači i instrumentalisti pojavljuju u igranom (fikcionalnom) filmu kao oni sami, nastupajući u glazbenim brojevima koji stoga imaju dokumentarističku vrijednost (usp. Winters, 2014). Stvarna izvedba nekog izvođača klasične glazbe, koncertno iskustvo unutar igranog filma stoji nasuprot igrane, glumljene izvedbe za igrani film. Winters koristeći igru riječi u engleskom jeziku “*the real versus the reel*” – otkriva plodno tlo istraživanju izvedbenih zona pijanizma i dirigiranja (ibid.: 17-66).

Glazbeni dokumentarni filmovi dijele se na podžanrove: (1) festivalski glazbeni dokumentarni film i (2) koncertni glazbeni dokumentarni film (Gilić, 2013: 93). Pri analizi izvedbe pijanizma i dirigiranja predstaviti će se dosadašnje stanje prisutnosti glazbenika, pijanista i

dirigenata u igranom filmu, primarno uvidom u već spomenuto djelo Benjamina Wintersa, te dodatnim primjerima iz povijesti hrvatskoga filma, a težište će se staviti na čitanje dokumentarnih filmova o pijanistima i dirigentima, video zapisa te glazbene spotove. Tom pristupu i metodi značajno pridonosi Gilićeva misao koju uzimamo kao nit vodilju:

Za razliku od ostalih filmova o umjetnosti, filmovi o glazbi i filmovi o filmu na izrazito izravan način mogu dati osjećaj iskustva tematizirane umjetnosti – zvučni zapis simfonije ili rock-koncerta, odnosno insert iz filma ili cijeli film, znatno su sličniji stvarnom iskustvu recepcije umjetničkog djela nego snimka slike (ili snimka pisca koji piše roman ili prikaz teksta književnog djela na platnu). (ibid.: 93)

Inserti snimki s koncertnih podija, kao interpolacije unutar igranog i dokumentarnog filma, scene koncerta u igranom filmu te snimke koncerata ili filmiziran recital bez publike (primjerice, snimljen nastup pijaniste u salonu dvorca ili tonskom studiju) predmet su istraživanja sljedećih poglavlja ovoga rada.

Ostaje istaći važnost animiranog filma koji tematizira glazbenu izvedbu, tj. prikazuje pijanistički recital ili simfonijski koncert, kao i istaći specifičnost glazbenog spota. Animirani je film neobično važan žanr koji svojim portretima pijanista i dirigenata ističe elemente pijanističke i dirigentske preokupacije kao što su geste, mimika, priprema za početak izvedbe, naklon, a na glazbeni spot potrebno je obratiti pažnju zbog prirode i teme ovoga rada.

3.2. Kriterij izbora filmografije za izvedbenu analizu pijanista i dirigenata

Scene simfonijskog koncerta i pijanističkog recitala u igranom i animiranom filmu mogu se naći u prvoj polovini 20. stoljeća. Igranim filmovima rado se tematizira klasična glazba te je moguće naći ostvarenja vrijedna za naše istraživanje. U poglavlju koje analizira spomenute scene ponuditi ćemo prikaz relevantnih filmova. Za temeljitu analizu slučaja odabiremo onaj film koji svojim sadržajem smatramo dovoljno raznolikim i raznovrsnim. Tako se uz tekstualni prikaz, primjerima koje izrađuje autor disertacije primjenom tzv. *snapshot* tehnike (slikovni primjeri, tj. fotografije iz filma) opisuju pojedine situacije i performativni elementi u pijanista i dirigenata. Za takav prikaz temeljito obrađujemo igrane filmove američke produkcije, a pronalazimo i primjere u hrvatskoj kinematografiji. Animirani filmovi također su odabrani prema temi ovoga rada, a mogu se naći vrijedni primjeri koji, na način svojstven animiranom mediju, daju važan pogled na

problematiku. Scene koncerata u animiranom filmu također potkrjepljujemo slikovnim priložima kako bi pisana analiza bila što vividnija.

Dokumentarni filmovi o pijanistima i dirigentima dijele se na one koji pijanizam i dirigiranje obrađuju pregledno, dajući, koliko je to uopće moguće, cjelovit uvid u prošlost, djelomičan uvid u sadašnjost te ostavljaju otvoreno pitanje perspektive/budućnosti pijanizma i dirigiranja. Drugi tip dokumentarnih filmova odnosi se na portrete pojedinih umjetnika, njihovih života i izvodilačkih iskustava te nerijetko prelaze u domenu koncertnog glazbenog dokumentarnog filma. U bogatom izboru dokumentarnih filmova dotičnoga žanra, naglasak stavljamo na one koji daju cjeloviti pregled te na one koji se odnose na umjetnike obrađene u ranijim poglavljima. Tumačenje snimki koncertnih nastupa interpoliranih u dokumentarne filmove anticipira poglavlje koje analizira izravne prijenose i studijske recitale sa svim posebnostima toga žanra.

Režirani TV prijenos, studijski recital – sve su to načini na koje filmski medij najbliže dopiyeva prikazati izvedbene međuzone za trajanja nekog recitala i koncerta. Diskografske kuće nude bogat izbor snimki umjetnika koji s njima imaju ekskluzivne ugovore. Osim audio snimki (vinilnih ploča, audio kasete, kompaktnih diskova), izdavačke kuće u ponudi imaju i audiovizualne zapise. Televizijske kuće također stvaraju vlastite produkcije studijskih nastupa značajnih umjetnika, važnih za pojedinu nacionalnu televiziju, kao i izravnih prijenosa koncertnih spektakla. Dodatno, pojedina se glazbena djela prezentira formom glazbenoga spota, a sami se glazbeni izvođači sve češće odlučuju okušati u režiji istih. U nastavku prikazujemo one umjetnike koji su dijelom poznati iz ranijih poglavlja te primjere videozapisa koji imaju sadržajnu vrijednost relevantnu za temu disertacije.

3.3. Scene simfonijskog koncerta i pijanističkog recitala u igranom i animiranom filmu

Prisutnost pijanista i dirigenta u filmskom mediju, nakon uloge živog izvoditelja za vrijeme projekcije (nijemog) filma, nastavlja se pojavljivanjem na nekoliko razina: (1) kada stvarni pijanisti i dirigenti sudjeluju kao glazbeni gosti, dakle „igrajući“ sebe same; (2) kada stvarni pijanisti ili dirigenti postaju izvođači-glumci unutar nekog filmskog ostvarenja i (3) kada profesionalni glumci utjelovljuju ulogu (lik) nekog imaginarnog ili stvarnog pijanista/dirigenta

(usp. Winters, 2014) i dodajemo, kada profesionalni pijanisti ili dirigenti kao „kaskaderi“⁵⁶ sudjeluju u realizaciji scene.

Prvi i drugi slučajevi česti su sredinom 20. stoljeća kada se poznati izvođači (zvijezde) pojavljuju u igranim filmovima na način da utjelovljuju sami sebe ili igraju ulogu nekog fikcionalnog pijaniste, dirigenta. Primjera je mnogo, a značajno je nabrojati one koji će poslužiti u detaljnim analizama izvedbenog spektra koji se prikazuje filmskim izražajnim sredstvima. Winters ističe kako su scene stvarnih koncertnih nastupa vrlo realistične, umetane u radnju i narativ igranog filma čime se postiže dokumentarna vrijednost unutar fikcionalnog sadržaja filma (ibid.: 24). Film i realnost, propituju André Bazin i Edgar Morin na što upućuje i Winters (ibid.: 1-17). Mi se pozivamo na tumačenje Hrvoja Turkovića koji govori o fikcionalnom kao *imaginativnom* filmu tj. filmu koji potiče imaginaciju,⁵⁷ što se može očitovati u igranom filmu u kojem ima igre – glume – ali i u ostalim rodovima poput eksperimentalnih filmova te većini animiranih filmova (Turković, 2012 [1988]: 6-8). Nefikcionalni filmovi ili činjenični, kako ih naziva Turković, filmovi su „kojima je prvenstvena težnja da utvrde činjenice a ne da angažiraju imaginativnost“ (ibid.: 6). Time se postiže utisak ili pak doslovna *ozbiljenost*⁵⁸ filmskim zapisom, koliko je to moguće, uzmemo li u obzir uokvirenost filmskog ekrana nasuprot relativnoj (ne)uokvirenosti, odnosno višedimenzionalnosti i prostranstvu zbilje.

Kako bilo, filmovi koje analiziramo ovim radom odnose se na glazbenike izvođače i njihov izvedbeni doprinos realnim, činjeničnim, ozbiljenim izvedbama, a tek kao usputnu pojavu analiziramo glumljeno pijanističko i dirigentsko izvođenje u fikcionalnom filmu. Glazbenici kao glumci zapravo su stvarni izvođači, kao što smo već istakli, na više razina: predstavljanjem samih sebe ili utjelovljenjem nekog lika. Čak i kada utjelovljuju lik nekog pijanista ili dirigenta glazbenici to čine stvarnim angažmanom, akcijom, izvedbom u filmu – od tuda, držimo, dokumentaristička komponenta i važnost ovih filmova. Nalazimo i primjere „kaskaderskih“ uskakanja pijanista i dirigenata kada glumac nije u mogućnosti izvesti složene pijanističke zadatke, a nalazimo i one primjere u kojima se glumci, više ili manje uspješno, predstavljaju vlastitim sviranjem. Od

⁵⁶ Pijanisti i dirigenti čije kretnje ne mogu ponoviti neuvježbani glumci.

⁵⁷ Turković rabi termin „angažiranje imaginacije“ (2012 [1988]: 6).

⁵⁸ Turković za nefikcionalni film kaže da se „prvenstveno posvećuje *ozbiljenim* mogućnostima, onima koje su iskustveno potvrđene“ (2012 [1988]: 6).

pijanističkih ostvarenja Winters nabraja primjere Ignacyja Jana Paderewskog, Artura Rubinsteina, Oscara Levanta, a od dirigenata Wilhelma Futrwänglera, Eugena Ormandyja, Fritza Reintera, Leopolda Stokowskog, Brunu Waltera.

Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), poljski pijanist, skladatelj i političar (jednogodišnji premijer Poljske) nastupa u filmu *Mjesečeva sonata* (*Moonlight Sonata*, Lothar Mendes, 1937) utjelovljujući sebe samoga. Oscar Levant (1906-1972), američki pijanist, multitalentirani umjetnik, glumac i zabavljač pojavljuje se u nekoliko filmova kao on sâm – kao izvođač, pijanist – ili u nekoj drugoj ulozi (između ostalog i u ulozi nekog pijaniste). Radi ilustracije navodimo dva zorna primjera: u filmu *Rapsodija u plavom* (*Rhapsody in Blue*, Irving Rapper, 1945) pojavljuje se Levant kao on sâm, dok u igranom filmu *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) utjelovljuje lik pijanista Adama Cooka. Nezaobilazno je spomenuti i poljsko-američkog pijanističkog virtuozu Artura Rubinsteina (1887-1982) koji se pojavljuje kao on sâm u filmovima *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer, 1947) i *Noćna pjesma* (*Night Song*, John Cromwell, 1948). Suprotan je primjer pijanist Svjatoslav Richter (1915-1997), veliko ime pijanizma dvadesetoga stoljeća, koji utjelovljuje Franza Liszta u igranom filmu *Kompozitor Glinka* (*Композитор Глинка*, Grigori Aleksandrov, 1952).

Paderewski i Rubinstein utjelovljuju sami sebe, što znači da su svojevrsni glazbeni gosti filma, a Richter je doista glumio Franza Liszta. Na isti način kao i Paderewski i Rubinstein, u filmovima se pojavljuju i dirigenti (i ostali instrumentalisti) kao glazbeni gosti u klasičnim (holivudskim) igranim filmovima prve polovice dvadesetoga stoljeća. Godine 1947. u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer) glazbeni su gosti, primjerice, dirigenti Leopold Stokowski, Fritz Reiner i Bruno Walter, a dirigent Eugene Ormandy nastupa u igranom filmu *Noćna pjesma* (*Night Song*, John Cromwell, 1948). Njihove su uloge u scenama nastupa koje publika prati zanosom i ushitom te na neki način predstavljaju koncert unutar filma. Paderewski doista nastupa kao on sâm, Rubinstein također, uz zanimljivo prepričavanje anegdota iz života glazbe. To znači da se virtuozu u filmu javljaju i van koncertnog podija, ali u pravilu komentirajući glazbene zanimljivosti. Richter vidljivo „oponaša“ zamišljene Lisztove pokrete, geste, mimiku, uz scenografiju i kostimografiju filma te je teško razabrati koliko je Richterov nastup i njegov osobni, a koliko namjera biografskog prikaza Liszta kao povijesnog lika. Ovi filmovi, ponovimo, imaju vrijednost dokumenta, portretira

se izvođače, portretira se publiku, prikazuje se reakcija publike kao dio izvedbenog čina koncerta – aplauz ili primanje autograma od izvođača.

Za potrebe studije slučaja analiziramo i kompariramo prezentaciju pijanista i dirigenata u filmovima *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer, 1947) i *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951), a prikazati ćemo i (rijetke) primjere hrvatske filmografije: *Borci za Hrvatsku* (1944)⁵⁹ i *Koncert* (Branko Belan, 1954).

3.3.1. Studije slučaja: *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer, 1947) i *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951)

Godine 1946. združenim snagama Federal Films Inc., Carnegie Hall Inc., i glazbenika Waltera Damroscha, Leopolda Stokowskog, Artura Rubinsteina i Jasche Heifetza, počinje realizacija ideje i rad na filmu [*Carnegie Hall*]. Radnja filma odvija se u New Yorku i glazbene je tematike. Nora Ryan (Marsha Hunt), imigrantica iz Irske, zaposlena je kao spremačica u koncertnoj dvorani Carnegie Hall. Udaje se za pijanista Tonyja Salerma starijeg čija karijera kreće nizbrdo. Nakon prepirke i nesretnog pada niz stepenice, Norin suprug umire na licu mjesta. Nakon što ostaje bez supruga, njena je želja da joj sin, Tony Salermo mlađi (William Prince), postane koncertni pijanist dostojan nastupa u slavnoj koncertnoj dvorani Carnegie Hall u New Yorku. Nora uspijeva sinu osigurati poduku klasične glazbe i sviranja klavira. Uz to, Tony posjećuje koncerte klasične glazbe, najčešće u društvu majke, a kasnije i Ruth Haines (Martha O’Driscoll) koja pokazuje interes za Tonyja. Stoga su u film inkorporirani prikazi stvarnih koncerata održanih upravo u Carnegie Hall-u. Gledamo isječke nastupa nekih od najvećih izvođača klasične glazbe prve polovine 20. stoljeća. Sporedan, ali značajni lik je domar i vratar dvorane John Donovan (Frank McHugh) koji protagonistima (Nora, Tony i Ruth) blagonaklono omogućuje praćenje koncerata, kako iz auditorija tako i iza pozornice. Međutim, Tony pokazuje više interesa za *jazz* nego za klasičnu glazbu što rezultira kompromisnim završetkom filma. Tony nastupa u Carnegie Hallu i to kao skladatelj, pijanist i dirigent koncerta za trubu i orkestar, pisanog u suvremenom (*jazz*) stilu. Domar posreduje da Nora i Ruth zauzmu mjesto u publici za vrijeme koncerta kojim ravna slavni Leopold Stokowski. Po završetku izvedbe Stokowski neočekivano najavljuje Tonyjev nastup čime se, barem djelomično, ostvaruju Norini snovi – sin joj nastupa u Carnegie Hallu.

⁵⁹ Nije sa sigurnošću utvrđeno tko je scenarist i redatelj ovog filma (usp. E. Midžić, 2007).

U filmu su, pored fikcionalne radnje, interpolirane snimke koncertnih nastupa na pozornici znamenite njujorške koncertne dvorane. Vrijednost ovih isječaka je dokumentarističke prirode, a Winters navodi kako izvedbe odjeljuje, ili povezuje “priča koja uključuje člana osoblja dvorane” (2014: 22).

U najavi filma stoji da se gostujući umjetnici pojavljuju redom: dirigenti Walter Damrosch⁶⁰, Bruno Walter, Filharmonijski simfonijski orkestar New Yorka, pjevačica Lilly Pons, violončelist Gregor Piatigorsky, pjevač Rise Stevens, dirigent Artur Rodzinski, pijanist Artur Rubinstein, pjevač Jan Peerce, pjevač Ezio Pinza, vođa benda Vaughn Monroo i njegov orkestar, violinist Jascha Heifetz, dirigent Fritz Reiner, dirigent Leopold Stokowski i trubač Harry James. Razmatramo način na koji su, u ovom filmu, prezentirani dirigenti Bruno Walter, Artur Rodzinski i Leopold Stokowski te pijanist Artur Rubinstein⁶¹.

Slavni njemački dirigent Bruno Walter dirigira Filharmonijskim orkestrom iz New Yorka u izvedbi *Preludija* iz opere *Majstori pjevači* Richarda Wagnera. U pogledu trajanja Walter je prikazan najdulje od svih dirigenata koje analiziramo. Filmska izražajna sredstva koja se rabe su slijedeća: prvotno se Waltera vidi pogledom kamere iz balkona – statični, objektivni kadar, duljeg trajanja. Nakon objektivnoga kadra slijedi subjektivni tip kadra kada se dirigenta prikazuje kao da ga gleda netko od svirača iz orkestra. U stvarnosti gledatelj iz publike, dakako, ne vidi dirigenta *en face* što nam kamera i filmski zapis omogućuju. Ovaj je kadar prikazan polutotalom te se uz dirigenta vidi i veći dio orkestra, ali se unutar istog prizora mijenja kadar tako da se pogled na dirigenta premješta polubočno (iskosa) – pogled iz partera gledališta – duljeg trajanja, također statičan. Kamera se ponovno vraća na udaljeniji pogled s balkona, samo iz drugog kuta (lijevo ako gledamo iz dvorane), ali se ovaj puta vidi i dio publike, te dobar dio dvorane i pozornice (polutotal, total).

Zatim slijedi rez⁶² i prijelaz na pogled iz orkestra, pri čemu se Walter vidi kako ga vide svirači violina i viola, da bi se kadar sasvim promijenio i prikazao Tonyja i Noru iza pozornice

⁶⁰ U odjavi filma stoji da je Damroscha (1891-1950) utjelovio glumac Harold Dyrenforth. U uvodnoj sceni filma Dyrenforth utjelovljuje Damroscha u mlađim godinama.

⁶¹ Dirigent Fritz Reiner nastupa s violinistom Jaschom Heifetzom te ga stoga ne obrađujemo ovom studijom. Winters, međutim, u okviru svog istraživanja opširno predstavlja scenu nastupa Heifetza i Reintera (usp. Winters, 2014: 22-37).

⁶² Osnovne vrste montažnih spona su rez, pretapanje, zatamnjenje, odtamnjenje, zavjesa ili zastor i iris.

kako prate neki notni zapis (partituru koja se izvodi). Ovdje treba naglasiti da ostajemo u istom prizoru izvedbe Wagnerove glazbe, u izvedbi Filharmonijskog orkestra iz New Yorka, pod dirigentskim vodstvom Brune Waltera. Nakon što se kamera kraće zadržala na prikazu Tonyja i Ruth, prizor se mijenja u potpunosti, na način da se kroz stražnji izlaz premješta izvan dvorane gdje se događa dijalog usputne prolaznice i domara Donovana⁶³.

Kadar se ponovno vraća u dvoranu kao da se uključuje u koncert i to kao na početku – snimano gornjim rakursom iz publike (s balkona), statičnim kadriranjem. Potom slijedi snimanje pokretom s lijeva na desno (vjerojatno je kamera pričvršćena na kolica te vozi uzduž pozornice i snima)⁶⁴ počevši od svirača orkestra; kod sredine putanje prolazi kamera iza dirigenta. Pri tome se vide samo dirigentove noge na dirigentskom podiju, i zamahivanje štapićem, a kao autorski (redatelj) komentar upečatljiv je trenutak u kojem Walter daje znak timpanima – snimano iz daljine gornjim rakursom u polutotalu. Slijedi nagli prijelaz kamere na timpane koji sviraju nakon dirigentova znaka. Potom, kamera prikazuje Waltera *en face* u krupnom planu gotovo kao portret, slijedi bočni pogled na dirigenta iz orkestra (ovoga puta iz suprotnoga kuta), vide se balkoni popunjeni slušateljima do posljednjeg mjesta te ponovno rez na Tonyja i majku iza pozornice koji zadovoljno i s osmjehom prate izvedbu. Zanimljive glazbene trenutke kamera će popratiti snimanjem činela koje imaju značajnu ulogu u finalu izvedbe.

Finale se dodatno ističe zumiranjem dirigenta donjim rakursom, snimanjem njegova lica te posebno zanimljivim kutom snimanja odozdo frontalno. Dirigenta se tada vidi u cijelosti, a dojam je da Walter gleda u kameru i dirigira. Završni dirigentski zamasi snimani su iz perspektive orkestra, a nakon završetka sviranja i pljeska, Walter potpisuje autogram Tonyju koji je s majkom pratio izvedbu iza pozornice. Slikovni primjer br. 1 prikazuje Brunu Waltera kako ga tumači oko kamere.

⁶³ O ovome se postupku Benjamin Winters očituje pri razmatranju uloge glazbe u ovome filmu, o čemu nešto kasnije u radu.

⁶⁴ Riječ je o kružnoj vožnji, pokretu kamere koji može opisati predmet ili prostor (pa i orkestar ili pozornicu) „izvana“ te se često koristi kao svojevrsno „ogledavanje“ ili „deskribiranje“ (usp. Peterlić, 2018 [1977]: 103).



Primjer 1. Slikovni prikaz dirigenta Brune Waltera u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer, 1947).

Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

Drugi dirigent koji se javlja kao glazbeni gost – Artur Rodzinski – dirigira istim orkestrom kao i Walter, izvodeći *Simfoniju br. 5*, u c-molu, op. 67 (“Sudbinska”) Ludwiga van Beethovena. Prvo se Rodzinskoga vidi pogledom iz tonske dvorane (s komentatorske pozicije), potom kamerom kao da je u desnom dijelu orkestra, s premještajem na sekcije instrumenata koje imaju vodeću dionicu u datom trenutku izvedbe. Pogled na Rodzinskog najčešće je polublizu (od struka nagore), a znatizeljnim pogledom mladića Tonyja (koji je pratio i Walterovo dirigiranje) ovaj puta iz publike s balkona, kao da se želi asocirati i skrenuti pozornost da su stil i tehnika dirigiranja Artura Rodzinskog značajno različiti od onih Brune Waltera (vidi slikovni primjer 2).



Primjer 2. Dirigent Artur Rozdinski u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer, 1947).

Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

Nakon glazbenog broja kojim je prikazan Rodzinski slijedi pijanistički nastup Artura Rubinsteina. Rubinstein kao pijanist izrazite muzikalnosti i tehnike (omiljen publici), u kontekstu ovoga filma, na neki način predstavlja ideal karijere kakvu Nora želi svome sinu. Sceni Rubinsteina na pozornici, uz zvuke tzv. *Herojske poloneze* u As-duru, op. 53 Frederica Chopina, prethodi videozapis programskog listića na kojem se, pokretom kamere odozgo prema dolje, vidi cjeloviti popis skladbi ovoga recitala⁶⁵:

- I. BACH-BUSONI: *Toccata C Major (Prelude–Adagio–Fuga)*
CESAR FRANCK: *Prelude, Chorale and Fugue*
- II. POULENC: *Mouvements Perpetuels (Balance–Modere–Alerte)*
DEBUSSY: *Prelude A Minor (from the Suite), Ondine, Minstrels*
RAVEL: *Forlecle (from Tombeau du Couperin)*
STRAVINSKI: *Sonata in three movements from Petrouchka*

⁶⁵ U filmu se, međutim, donosi njegova izvedba spomenute Chopinove *Polonaise* i *Ritualni ples vatre* Manuela de Falle.

(Dedicated to and specially written for Mr. Rubinstein)

(Played without pause)

III. CHOPIN: *Nocturne; Polonaise Opus 53*

DE FALLA: *Ritual Fire Dance*

STEINWAY PIANO⁶⁶

Montažni postupak *zavjese*⁶⁷ ovdje je upotrijebljen kako bi se sa snimanja programskog listića prešlo na prikaz koncertne dvorane. Prvo se kamerom prikazuje publika, točnije balkoni ispunjeni slušateljima. Kamera umjereno brzom panoramskom vrtnjom⁶⁸ opisuje publiku i dvoranu, približava nam pozornicu te se zaustavlja centralnom pozicijom, pogledom na pozornicu i Rubinsteina za klavirom, u srednjem planu. Ubrzo se događa rez i pogled kamere se premješta na pozornicu, pogledom na pijanista kao da gledamo od stražnje strane klavira prema njemu. Redatelj slijedi glazbenu dramaturgiju Chopinove skladbe i Rubinsteinove interpretacije što se očituje mijenjanjem kadrova ovisno o glazbeno-pijanističkim elementima izvedbe. Tako će akordičke fraze i fraze izvedene *forte* (glasno) biti snimane udaljenije, a kada dođe do virtuoznih ljestvičnih pasaža, kadar se rezom premješta na ruke, prste i tipke, najprije s lijeve strane u planu polublizu, a kasnije s desne strane bliskim i krupnim planom. Prilikom promjene teme u skladbi ili kod nove cjeline mijenja se i kadar.

-
- I. ⁶⁶ BACH-BUSONI: *Tokata u C-duru (Preludij–Adagio–Fuga)*
CESAR FRANCK: *Preludij, Korali Fuga*
- II. POULENC: *Tri stalna pokreta (Uravnoteženo–Umjereno–Oprezno)*
DEBUSSY: *Preludiju a-molu (iz Suite), Ondine, Minstrel*
RAVEL: *Forlecle (iz suite Coupreinovgrob)*
STRAVINSKI: *Sonata u tri stavka iz baleta Petruška*
(Posvećeno i posebno napisano za g. Rubinsteina)
(Svira se bez pauze)
- III. CHOPIN: *Nokturno; Poloneza opus 53*
DE FALLA: *Ritualni ples vatre*

KLAVIR STEINWAY

⁶⁷ Zavjesa (zastor) je montažni postupak kojim nadolazeći kadar postupno i bez pretapanja „istiskuje“ odnosno „briše“ prethodni. Podsjeća na kazališnu zavjesu (zastor), a može biti horizontalna, vertikalna ili kombinirana. Ovisno o načinima montiranja može imati razne izražajne funkcije u filmu (usp. Peterlić, 2018 [1977]: 153).

⁶⁸ Riječ je o pokretu kamere, koja je pričvršćena na tlo ali se u okomitom vodoravnom smjeru može vrtjeti oko svoje osi i opisati prostor u punini (360 stupnjeva). Ovisno o situaciji pokreti kamere mogu imati razne izražajne funkcije poput opisivanja prostora, opisa likova i osoba, prikaz dolaska/odlaska ili poistovjećivanje s likom (usp. Peterlić, 2018 [1977]: 94-104).

Rubinstein je prikazivan na nekoliko načina: *en face* u krupnom planu, polublizu i blizu, a na specifičnim mjestima i u krupnom planu – pretežito kada se radi o virtuosnim pasažama kroz gotovo cijelu klavijaturu. Za prikaz njegova tijela korišteni su polublizi planovi, a za prikaz lica blizi i krupni planovi. Gledateljevu pažnju na pijanistove prste i klavirske tipke usmjerava se krupnim planovima. Za vrijeme lirске fraze kamera Rubinsteina prikazuje kako odmiče pogled od klavijature i zagledava se pred sebe u prostor, da bi, kako glazba ponovno postaje dramatična i ritmična, vratio pogled na tipke. Njegovo je držanje uspravno, aura snažne koncentracije konstantno prisutna uz suvereno vladanje instrumentom i besprijekornu interpretaciju. Primjer br. 3 ilustrira filmska izražajna sredstva kojima je prikazan Artur Rubinstein:



Primjer 3. Artur Rubinstein u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G Ulmer, 1947) za vrijeme izvedbe *Herojske poloneze* op. 53, Frederica Chopina. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r1uvljAjzscg>)

Po završetku *Poloneze* Rubinstein se naklanja publici koja oduševljeno plješće. Taj je trenutak prikazan vrlo kratko – Rubinstein brzo sjeda natrag za klavir – kadar se rezom premješta na pogled iz dvorane, ali zumirano (srednji plan) te počinje izvedba *Ritualnog plesa vatre* Manuela de Falle. Ovdje možemo konstatirati kako se radi o videoreferenci na ono što smo o Rubinsteinovom sviranju naveli citirajući Charlesa Rosena. Sjetimo se, Rosen govori o Rubinsteinovom zamahivanju rukama upravo kod izvedbe De Falleinog *Ritualnog plesa vatre*. Kamera ne propušta prikazati cjelovite putanje (amplitude) Rubinsteinovih zamaha.

Kako se radi o kompoziciji izrazito ritamskih motiva i ritualnog karaktera, tako se redatelj odlučuje pobliže prikazati i pijanistove izraze lica, što kod izvedbe Chopinove *Polonaise* nije tako čest slučaj. Po završetku izvedbe Rubinstein se naklanja publici koja ponovno i još više oduševljeno plješće, a redatelj se odlučuje na rez i prikaz publike na balkonima te novi kadar iza pozornice gdje se Rubinstein, nakon što je izašao s pozornice, obraća vrataru napomenom kako je važno vježbati i svirati djela J. S. Bacha (usp. Winters, 2014: 24). Taj se kontakt vidi i u slikovnom prikazu br. 4. Primjer br. 4 pokazuje Rubinsteinovo apsolutno vladanje širokim spektrom pijanističkog nastupa. Posebno se ističu kadrovi iz ptičje perspektive (ekstremni gornji rakurs) – gdje se vidi kako svira (slike 4 i 9) i gdje se klanja (slika 12) – koji ukazuju na apsolutno vladanje pozornicom. Autoritativan izraz lica odražava ozbiljnost i karakter skladbe (slike 3 i 7), dok se Rubinsteinovo držanje za klavirom i rad cijelih ruku (ne samo prstiju) vide snimano sa strane. Virtuoznost se dodatno ističe jednim (važnim) kadrom iz ptičje perspektive i blizim planom gdje se vide njegove ruke (slika 11).





Primjer 4. Artur Rubinstein u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G Ulmer, 1947) za vrijeme i nakon interpretacije *Ritualnog plesa vatre* Manuela de Falle. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković. (Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

Sljedeći glazbeni gost kojega analiziramo je dirigent Leopold Stokowski⁶⁹. Njegov stil dirigiranja, dobrim dijelom izvan konvencija dirigentske geste, uočljiv je pri kraju filma. Stokowski ravna istim orkestrom kao Walter i Rozdinski, ali izvedbom drugoga stavka *Pete Simfonije* u e-molu, op. 64 Pjotra Iljiča Čajkovskog. Nakon što su protagonistice filma zakasnile na koncert, vratar koncertne dvorane vodi ih do lože gdje ih čekaju slobodna mjesta. Ulaze za vrijeme izvedbe, čuje se glazba te se kamera počinje polagano kretati opisujući prostor publike kružnim pokretom (panorama/švenk) prema ostalim ložama. Zatim se u kadru vidi pozornica iz daljine, i tu se kamera, pozicionirana lijevo polubočno spram pozornice, zaustavlja otprilike jednu minutu (primjer 5). U polutotalu, ako gledamo na prostor dvorane, vide se gotovo cijeli orkestar i dirigent. Postupno, zumiranjem, kamera (i dalje gornjim rakursom) obuhvaća orkestar i dirigenta, no publiku više ne vidimo. Ostajemo u istom prizoru, ali se rezom mijenja kadar te se pogled na orkestar i dirigenta premješta sa subjektivnog (pogled publike iz lože) na autorski kadar. Pozicija snimanja premješta se na unutrašnjost (kupolu) pozornice, dakle gornji rakurs iz izrazito ptičje perspektive (primjer 5).

⁶⁹ Stokowski se u Hollywoodu pojavljuje već ranije (1940), kada je aktivno sudjelovao u realizaciji *Fantazije* Walta Disneyja, gdje se pojavljuje njegova silueta (usp. Winters, 2014: 26).

Unutar kadra vide se dio zastora, veći dio orkestra, dirigent i prvi redovi publike, što ukazuje da je bilo važno pokazati raspored publike i orkestra u dvorani. Zamjetan je snop svjetla reflektora usmjerenog na dirigentski podij, što ne čudi jer je Stokowski volio da mu reflektor obasjava ruke, da je sva pozornost svirača (i publike) na njegovim rukama.



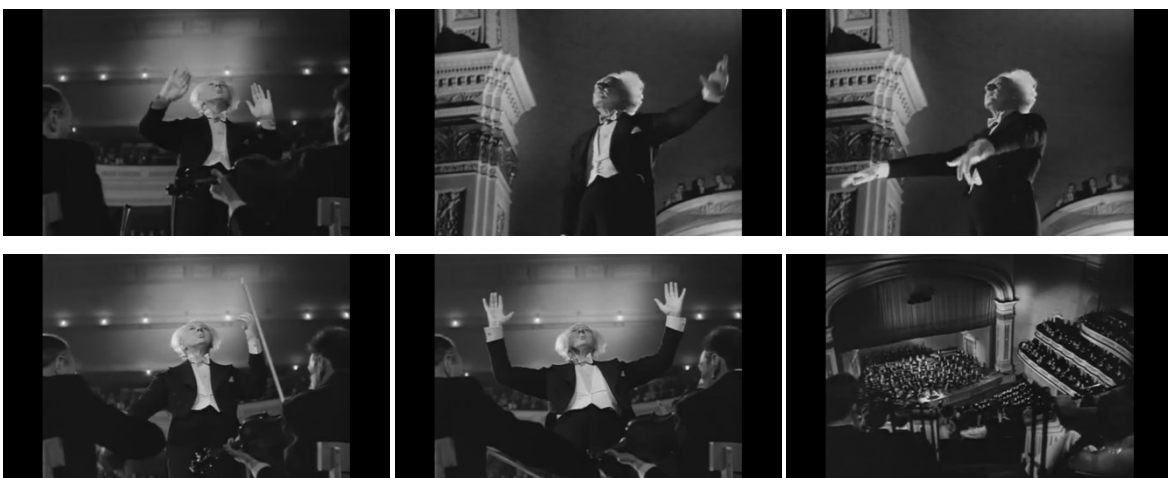
Primjer 5. Uvodni kadrovi kod prikaza Leopolda Stokowskog u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G Ulmer, 1947). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

Naglo, rezom, mijenja se kadar te je ovaj puta usredotočen na dirigenta Stokowskog koji je prikazan pogledom iz orkestra (slično kao Walter), kao da kamera oponaša subjektivni pogled svirača orkestra, pa gledatelj vidi dirigenta očima orkestralnog glazbenika. Stokowski je kasnije obuhvaćen u statičnom kadru, srednjim planom, a u pozadini se vidi ispunjeno gledalište dvorane. I upravo se u najudaljenije redove dvorane (balkon pod stropom), premješta pozicija snimanja i pogled na scenu, da bi se anticipirao kadar koji ponovno prikazuje Noru i Ruth (koje su kasnile na koncert) kako udivljeno prate izvedbu. Udivljene su Stokowskim, tada vrlo popularnim umjetnikom, te ga redatelj odlučuje ponovno prikazati kadrom iz orkestra, ali ovaj puta vrlo fokusiranim i bližim planom – od koljena naviše (tzv. američki plan) i polublizu, od prsa nagore (primjer 6).



Primjer 6. Kadrovi koji opisuju izvedbu Leopolda Stokowskog u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G Ulmer, 1947). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

U nastavku ovog prizora dugog trajanja redatelj kombinira već viđene kadrove, ali uvodi i novi kadar. Naime, Stokowskog se prikazuje donjim rakursom, iz žablje perspektive, a ističe se uloga osvjetljenja koje je vjerojatno, uz postojeće osvjetljenje reflektora s pozornice, dodatno postavljeno, tzv. umjetno osvjetljenje i građeno svjetlo (primjer 7). Time se ističe Stokowskog u njegovoj pojavnosti i karizmatičnosti, naročito naglašavajući bjelinu sijede (tapirane) kose i gestualnost ruku i dlanova za vrijeme dirigiranja. Naklon dirigenta i aplauz publike sniman je tako da se kamera postepeno udaljava od pozornice mijenjajući točku gledišta na udaljeni balkon, čime se napušta unutrašnjost koncertne dvorane (vidi primjer 7).



Primjer 7. Završni kadrovi Leopolda Stokowskog u filmu *Carnegie Hall* (Edgar G Ulmer, 1947). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

Važno je istaknuti kako u filmu *Carnegie Hall* niti jedan od poznatih zvijezda klasične glazbe ne interaktira s fikcionalnim narativom filma, osim kratkih trenutaka kada Bruno Walter Tonyju potpisuje autogram i kada Artur Rubinstein nakon izlaska s pozornice kratko komunicira s vratarom Donovanom, primjedbom da je potrebno puno vježbati. Već smo ranije naveli da Rubinstein ističe važnost vježbanja i sviranja opusa J. S. Bacha (usp. Winters, 2014: 24). Uz navedene primjere Winters ističe interakciju stvarnog violiniste Jasche Heifeza (koji u filmu predstavlja sebe samoga) u dijalogu s Norom (ibid.: 22-24).

Sva glazba koja se čuje kod prikaza koncerta, prizorna je glazba. Njen izvor vidljiv je u prizoru i kadrovima, a za slučaj kada se prizor koncerta prekida promjenom kadra iz koncertne dvorane na vanjski prostor, Winters navodi:

Koncertna glazba izvedena unutar filmskog narativa može pomoći u oblikovanju pojedinih scena koncerta ili čak cijelog filma. Štoviše, može otkriti strukturalnu ulogu koju glazba obično igra u artikulaciji početaka i završetaka naracije. Međutim, kada se dramatski važna scena odvija istovremeno s koncertom, glazbu kojoj ne vidimo izvor [neprizorna glazba, a u ovom slučaju i jedva čujna, op. aut.] kao glazbeni podtekst, također se može dozvati u našu pozornost. Drugim riječima, čini se da se glazba koristi za naglašavanje scene s odgovarajućim registrom (ibid.:157).

Dokumentaristička vrijednost filma *Carnegie Hall*, kako vidimo, doprinosi uvidu u način popularizacije klasične glazbe i promidžbu, danas kultne koncertne dvorane. Promovira se koncertna dvorana kao prostor posebnog značaja, značenja i elitnog predznaka. Promovira se klasična glazba kao vrijednost civilizacije i kulture, a promovira se i glazbenike izvođače. Kamerom se opisuje cijeli orkestar i pojedine sekcije svirača, a česti su i kadrovi koji prikazuju pogled iz publike (naročito iz loža). Dirigenti su osim neutralnim kadrovima i planovima, prikazani i vrlo domišljatim, efektnim prizorima. Ističu se krupni i blizi planovi prikaza lica (naročito Brune Waltera), zatim donji rakursi koji pružaju iznimne poglede na Waltera i Stokowskog, a možemo ih doživjeti isključivo putem filmskog zapisa. Pijanistove prste kako sviraju vidimo krupnim planovima, a krupnim planom se ogleda i facijalna ekspresija za vrijeme pijanistova sviranja. Rubinstein je prikazan i iznimnim planovima gornjeg rakursa koji u kombinaciji s blizim planovima nude cjelovit uvid u pijanističko umijeće. Vrijedi istaći da se pojavnost Stokowskog posebno pažljivo modelira usmjerenim snopom svjetla na čemu je maestro osobno inzistirao (usp. Granata, 2002). Dodirna točka prikaza pijanista i dirigenata je filmskim sredstvom (krupni plan)

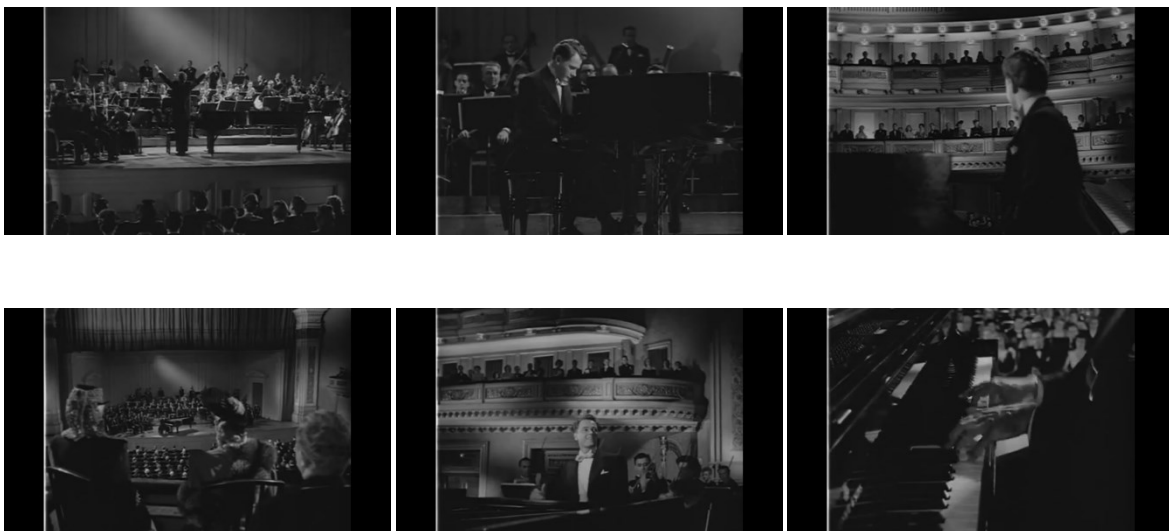
pokazati lice izvođača koje odražava unutarnju komunikaciju interpreta s glazbenim djelom. Kod dirigenta, manifestacija facijalne ekspresije postaje komunikacija emocionalnih impulsa koju glazbenici orkestra akceptiraju, a putem filmskog zapisa dostupna je i gledateljima. Pijanist također facijalnom ekspresijom odražava emocionalnost, a doima se kao da pijanist komunicira i sa instrumentom – klavirom. Rubinstein je, primjerice, tip izvođača koji ne nudi širok spektar facijalne ekspresije, ali zato nudi sliku neprikosnovenog i neupitnog, samopouzdanog *gentelmana* klavirske umjetnosti.

Nakon uvida u dokumentarističku vrijednost ovoga filma, kao vrlo važnom za istraživanje pijanističkog i dirigentskog umijeća – naročito iz performativne perspektive – nastavljamo s analizom fikcionalne scene koncertnog nastupa unutar istog igranoga filma. Film, nakon izvedbe kojom ravna Leopold Stokowski, nastavlja s fikcionalnom radnjom. Dosadašnja istraživanja zanemaruju važan trenutak interakcije stvarnih izvođača s fikcijskim dijelom priče. Riječ je o sceni u kojoj Stokowski publici najavljuje nadu američke glazbe – Tonyja. Ta se interakcija očituje rukovanjem Tonyja i Stokowskog, nakon čega Tony nastupa kao skladatelj autorske glazbe, dirigent orkestra i pijanist za klavirom (vidi slikovne primjere 8 i 9). Na taj način se u fikcijskom liku sumira stvarne (i slavne) glazbenike te postiže sretan završetak filma.

Već u samom govoru tijela zamjetno je da glumac William Prince, koji utjelovljuje Tonyja, nije profesionalni glazbenik izvođač, već da glumi i dirigenta i pijanistu. Zamjetna je nezgrapnost, pa čak i neautentičnost u dirigentskoj prezentnosti. Jednako tako, izbjegavanje da kamera prikaže glumca kako svira po tipkama klavira, upućuje na razliku između stvarnog izvođača i glumljene uloge pijanista. Naime, u prošlim scenama pijanist Artur Rubinstein prikazan je izravno i bez fingiranja, dok Tonyja kamera “pokriva” kako bi se izbjeglo neuvjerljivo filmsko tkivo. U ovoj sceni, dakle, naglasak je na podupiranju filmske priče, odnosno na prožimanju fikcije i stvarnosti. Tony je ponosan što se nalazi na (stvarnoj) pozornici Carnegie Halla, značajno upućuje pogled u publiku, prema svojoj majci i Ruth. Kamera prikazuje taj trenutak unutar izvedbe glazbenog djela tako što snima Tonyja za klavirom, bočno u polutotalu. U pozadini se vidi dvorana i lože, te se pozicija kamere premješta na dvije ženske osobe kako bi pokazala kamo Tony gleda. Neko vrijeme kamera prikazuje pogled na pozornicu iz sjedišta lože, odnosno s mjesta gdje sjede Nora i Ruth. Obzirom da se često javlja perspektiva iz sjedišta lože, može se zaključiti da redatelj lože smatra elitističkim mjestom, najboljem za gledatelja. U glazbenoj struci ipak je uvriježeno stajalište da se

(u smislu akustike) najbolje smjestiti u sredini sredine partera, jer je za vrijeme koncerta slušanje primarna senzacija. Međutim, ne treba zaboraviti da mnogi posjetitelji koncerata dolaze upravo gledati izvođače, ali i biti viđeni na ekskluzivnom događaju poput koncerta klasične glazbe. Pogled kamere se iz lože ponovno vraća na mjesto događanja – pozornicu. Tony pogledom i ozarenim osmjehom interaktira sa sviračima orkestra. Sjetimo se da je kod ranijih scena nastupa stvarnih dirigenata često kadriranje koje prikazuje pogled na dirigenta iz perspektive orkestralnih glazbenika. Ta je interakcija važna, ne samo iz vizualne perspektive redatelja, nego i zbog činjenice da je dobra komunikacija svirača i dirigenta jedan od ključnih faktora skladne izvedbe. Podsjetimo, nepisano je pravilo – što bolju sposobnost uspostave neverbalnog kontakta s instrumentalistima dirigent posjeduje, to ga svirači bolje prihvaćaju, surađuju i motivirano muziciraju. Dirigent, osim manualnom tehnikom, kontakt s instrumentalistima postiže pogledom, osmijehom odobravanja, laganim potvrdnim kimanjem glave i slično. U tom smislu ova scena ostvaruje efekt dirigentske teatralnosti.

Akciju sviranja klavira kamera prikazuje tako da se vide glumčevi pokreti gornjim dijelom tijela i glave (u ritmu glazbe), ali nikada istovremeno sa stvarnim kretanjem prstiju po tipkama. Kako bi se dobio dojam da glumac zaista (prstima) svira klavir, kamera će prikazati izoliran kadar u kojem se vidi klavijatura i (nečiji) pijanistički prsti snimani blizu (primjer 8).



Primjer 8. Tony (William Prince) u sceni koncerta kao skladatelj, dirigent i pijanist. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

U nastavku izvedbe, Tony laganim kružnim pokretima ruke upravlja orkestrom sjedeći za klavirom. Njegovi pokreti asociraju na “retoričke” pokrete estradnih pjevača koji podržavaju glazbu koju izvode. Tony postepeno priprema glazbeni nastup trubača Hanryja Jamesa koji izvodi lirski solo. Kamerom se, dakako, slavnom *jazz* trubaču daje veliku pozornost jer preuzima solističku dionicu, a i bio je vrlo popularan kod američke publike što filmu podiže rejting. James je kadriran blizu, frontalno i bočno, a pokreti i prijelazi kamere su blagi i polagani, usklađeni s tempom i ugođajem glazbe. Nakon solističkog pojavljivanja trubača, scena završava nešto življom glazbom te prikazom Tonyja kako ustaje i kako se okreće prema orkestru. Tony, ponovno u ne sasvim dirigentskoj maniri, daje manualne znakove za pripremu finalnih taktova skladbe sa *crescendom* kao vrhuncem izvedbe. Ušićene dame plješću iz lože, ovacije su gromoglasne, a fikcionalni se umjetnik naklanja publici. Kamera se postepeno odmiče od pozornice te se scena premješta izvan unutrašnjosti dvorane. Vidi se vanjski dio zgrade (pročelje koncertne dvorane), uz odjavni *The End* (vidi primjer 9).



Primjer 9. Završetak filma *Carnegie Hall* (Edgar G Ulmer, 1947). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ruvljAjzscg>)

Kod prikaza nastupa stvarnih glazbenika zamjetna je težnja isticanja zbilje, svakog socijalnog aktera (stvarnog dirigenta i pijanista). Snimljeni i montirani kadrovi, na neki način, imaju funkciju promidžbe umjetnosti i umjetnika – kod gledatelja izazvati reakciju divljenja umjetnicima, odnosno prikazati ih kao iznimne. Čak se Theodor Wiesengrund Adorno, u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća, javno obrušio na ideju Waltera Damroscha (jednog od pokretača ideje stvaranja filma *Carnegie Hall* i autora edukativnih radijskih emisija o klasičnoj glazbi)

smatrajući da ističe interprete (naročito dirigente) kao nedostižne (usp. Holoman, 2012: 93). Snimke dirigenata iz perspektive donjeg rakursa, isticanje facijalnih ekspresija i fokus reflektora na ruke dirigenta doista izdvajaju dirigenta kao nadmoćnog nad ostalim glazbenicima. Istaknimo da filmologija donji rakurs snimanja, primjerice kazališne predstave, baleta ili koncerta smatra sredstvom kojim se tvori metaforička i simbolička vrijednost prikazanog (usp. Peterlić, 2018: 90). Ukratko, „kad je netko iznad nas – u filmu snimljen iz donjeg rakursa – on ima stanovitu prednost“ (ibid.: 89). U ovom slučaju se naglašava važnost klasične glazbe i umjetničkih osobnosti glazbenika izvoditelja. Prikazivanjem lica u krupnom planu ističe se emocionalno stanje izvođača, a snimanje ruku pijanista ili dirigenta ukazuje na nesvakidašnje vještine koje se osim talentom postižu dugogodišnjim trudom i vježbanjem. S druge strane prikaz fiktivnog lika (Tonyja) na koncertnom podiju u službi je filmske radnje te je stoga kamera mnogo više interaktivna na sceni i oko glumca. Kamera povezuje glumca na sceni i glumice u publici, što predstavlja izražajno sredstvo filmskog jezika. Iako se idejno naslanja na zbilju, ova ju scena nadilazi odnosno nadrasta te se odražava ideja autora filma i filmska priča. Drugim riječima, elementi dokumentarističnosti koriste se radi „stvaranja iluzije zbiljskosti priče“ (ibid.: 243). Kako je riječ o fikcionalnoj sceni takav je postupak moguć jer ne ometa izvođenje – ne radi se o stvarnom sviranju za vrijeme koncerta. Fikcionalna radnja, dakle, dopušta slobodnije manevriranje kamerom i oblikovanje scene koncerta. Ipak, ova scena ne poprima obilježja nerealnog događaja, već se logično uklapa u prijašnje realistične prikaze nastupa gostujućih umjetnika (zvijezda klasične glazbe), što ovaj igrani film u konačnici čini zaokruženom i jedinstvenom cjelinom.

Značajnu fikcionalnu scenu koncerta nalazimo u filmu Vincentea Minnellija *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, 1951). Ovaj *Oscarom* nagrađen igrani film, na razini spektakularnog stilizacijskog pothvata filmskog stvaralaštva sredine dvadesetoga stoljeća, kritiku ostavlja udivljenom, a teoretičari filma i u današnje vrijeme u njemu nalaze primjere za istraživanje na niz razina. Film je inspiriran istoimenom skladbom američkog skladatelja Georgea Gershwina nastalom 1928. godine. Iako se radnja primarno zasniva na pokušaju američkog slikara Jerryja Mulligana (Gene Kelly) da se plasira u francuskim umjetničkim krugovima, nas zanima lik njegova prijatelja Adama koji sanjari o velikoj pijanističkoj karijeri. Stoga se, kada tražimo primjer filmskog prikaza koncertnog nastupa pijanista i dirigenta, ovaj Minnellijev film nameće kao idealan jer objedinjuje oba modela izvođača: i pijanista i dirigenta. Gilić navodi kako je ovaj igrani film zanimljiv po pitanju točke gledišta i fokalizacije, sveznajućeg pripovjedača te iz perspektive

vizualnih i zvučnih aspekata filmskog medija (Gilić, 2007: 66-67, 81-82). Najvećim su dijelom događaji u ovome filmu “prikazani na taj način da je stilizacijsko svjedočenje o raspoloženjima likova predstavljeno dojmljivim provalama glazbe, pjesme i plesa u svakodnevne događaje, premda u mnogim scenama i s pomoću oblika filmskoga zapisa, a ne samo glume doznajemo raspoloženja i misli likova” (Gilić 2007: 66).

Jedan od protagonista je pijanist Adam (Oscar Levant) koji u sceni koncerta osim što sam svira klavir, svira i ostale orkestralne instrumente te dirigira. Riječ je o nerealnoj, neobičnoj sceni, očigledno snažno fokaliziranoj (usp. Gilić, 2007: 66-67), čija narativna logika “nije objašnjiva samo činjenicom da Adam razmišlja o svom statusu bivšeg čuda od djeteta i (bes)perspektivnog pijanista, već je riječ o izlaganju (fantastičnih) događaja snažno fokaliziranih putem Adamove svijesti, *metaforički* organiziranih kao vizualnozvučna, tipično filmska sugestija junakovih raspoloženja i razmišljanja” (Gilić, 2007: 82). Iz navedenoga se čini da je riječ o audiovizualnim metaforama kao snažnim signalima filmske fokalizacije (usp. Gilić, 2007: 82). Winters ističe kako je ova scena referenca na film *Kazalište (The Playhouse)*, Edward F. Cline, Buster Keaton, 1921) naročito u pogledu vizualnih gegova, gdje se Keaton pojavljuje kao dirigent i instrumentalisti (naknadno se uspostavlja da je zapravo riječ o snu) (ibid.: 107). Od Wintersa doznajemo kako je scenu Adamova fantaziranja sam Oscar Levant okarakterizirao kao “fantaziju ega”⁷⁰ (usp. ibid.: 106-108).

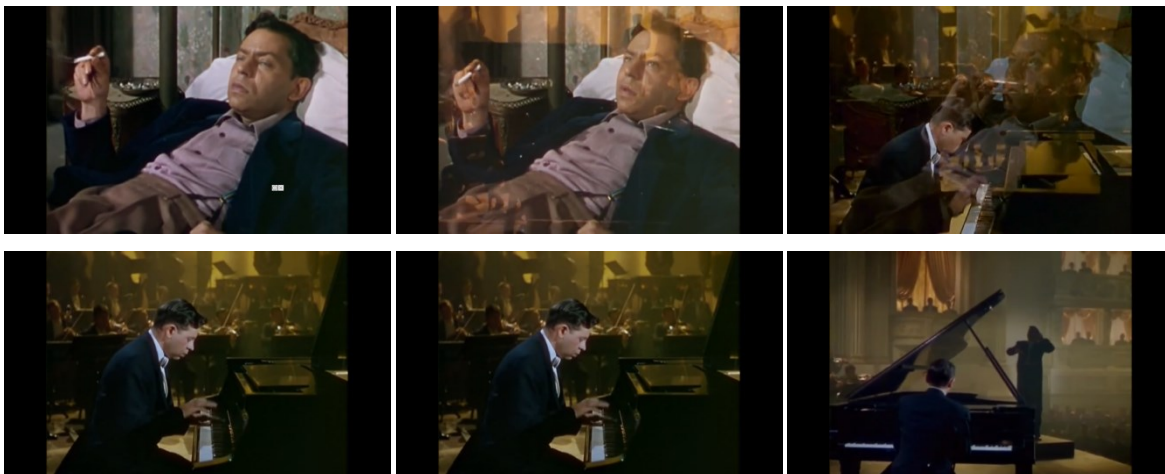
Scene poput ove sadrže snažne elemente uključivanja gledatelja filma, na način da ga okupira otjelovljujući element (*embodied element*) sviranja i slušanja glazbe (tzv. *musicking listeners*). Rezultat je participativno slušanje i zamišljanje – paralelno s fantazijom lika (u ovom slučaju Adama) zamišljamo kako bi mi sami (kao gledatelji) svirali i dirigirali.

Element fantazije naglašen je montažom, tj. montažnom sponom – pretapanjem (vidi primjer 10). Ova se montažna spona često koristi kako bi se dočarali snovi, sjećanja ili protok vremena (usp. Peterlić, 2018[1977]: 150-152), što je i ovdje slučaj. Razmatra li se izvedbene perspektive, otjelovljenje Adama kao pijaniste je toliko pijanistički autentično da se teško razabire koliko je na pozornici i u prizoru Adam a koliko sâm Oscar Levant⁷¹. Zašto je to važno? Zato što, za razliku od pijanističke manifestacije, dirigiranje, pa i ostali instrumentalistički potezi, otkrivaju

⁷⁰ U engleskom jeziku: “the ego fantasy” (usp. Winters, 2004: 106-108).

⁷¹ U ovoj sceni prikazana je izvedba skladbe za klavir i orkestar: *Concerto in F* Georgea Gershwinia.

Oscara Levanta u artificijelnoj, neprirodnoj gesti, odnosno gesti koja Levantu, za razliku od pijanističke, nije prirodno svojstvena. Kada ga prikazuje kao pijanista, kamera Adama (Levant) prikazuje objektivnim kadrovima duljeg trajanja, te autorskim kadrovima (redateljov komentar). Naročito se ističe redateljov postupak kada se mijenja kut snimanja i pokazuju istovremeno pijanist s leđa i tamna sjena dirigenta, kojega se uporabom dubinskog kadra uvodi u radnju/fantaziju koju lik proživljava (primjer 10).



Primjer 10. *Amerikanac u Parizu* – montažni postupak pretapanja i scena koncerta. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wePBkW6WMM8>)

Izvođači na pozornici (najčešće pijanist, potom dirigent te ostali orkestralni glazbenici) prikazani su uglavnom u američkom planu do koljena naviše. Iznimka je već spomenuti redateljov komentar kada je polutotalom i srednjim planom te blagom vožnjom kamere prikazan izvođač i pozornica, a dijelom i publika. Orkestar u pozadini ostaje mutan, ali vidljiv sudionik ove imaginarne koncertne scene. Pozicija kamere je uglavnom u razini pogleda, a povremeno se mijenja na gornji rakurs. Osim montažnog postupka pretapanja – kada se zamišljeni Adam ležeći na krevetu prebacuje u fiktivni nastup – u nastavku susrećemo tipični i temeljni montažni prije laz – rez. Rez se koristi kako bi se prikazale promjene u zamišljenim aktivnostima Adama: od pijanista preko dirigenta i violinista (njih pet istovremeno), pa do udaraljkaša. Te su promjene popraćene efektom crne, neosvijetljene siluete dirigenta ili svirača, koja se potom naglo osvjetljuje (reflektorom), a gledatelj svaki puta i iznova ugleda Adama (primjer 11).



Primjer 11. Adam (Oscar Levant) u sceni koncerta u filmu *Amerikanac u Parizu*. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wePBkW6WMM8>)

Adam je sam svoja publika, iz lože dvorane oduševljeno plješće i nekoliko puta dovikuje “bravo”. Winters nas podsjeća na scenu iz filma Irvinga Rappera *Rapsodija u plavom* (*Rhapsody*

in Blue, 1945) u kojoj Oscar Levant iz publike sluša vlastitu interpretaciju Gershwinove skladbe dok Gershwin za klavirom utjelovljuje glumac Robert Alda (usp. Winters, 2014: 31-32). Riječ je o biografskom filmu koji prikazuje život skladatelja Georgea Gershwin, a scena koju spominjemo dočarava prvu izvedbu *Rapsodije u plavom* u skladateljevoj izvedbi, godine 1924. Čini se, dakle, da se Vincente Minnelli u *Amerikancu u Parizu* referira na postupak Irvinga Rappera, motiviran nešto kompleksnijom karakternom-psihološkom situacijom. Oba su filma nazvana prema istoimenim glazbenim djelima Georgea Gershwin, ali ono što u filmu *Amerikanac u Parizu* ostaje upečatljivo je Adamovo unutarnje stanje (psihološka komponenta). Njegova ideja uspješne pijanističke karijere očituje se u uspostavi kontrole nad svim aspektima i sudionicima izvedbe. Adam želi biti i pijanist i dirigent i svirači orkestra i publika koja oduševljeno plješće i skandira. Sasvim je jasno da tako nešto nije moguće i čini se da ova scena objašnjava zašto Adamova karijera nije uspješna – potreba za prevelikom kontrolom blokira kreativni proces, a narcizam nasuprot samouvjerenosti odraz je nesigurnosti izvođača. Uspjeh izostaje i ostaje samo neostvaren san.

3.3.2. Studije slučaja: *Borci za Hrvatsku* (1944) i *Koncert* (Branko Belan, 1954)

U hrvatskoj kinematografiji nalazimo vrlo rijedak primjer filma u kojem se pojavljuje proslavljeni hrvatski dirigent Lovro pl. Matačić. Riječ je o ulozi u kratkometražnom filmu *Borci za Hrvatsku* (1944), a detalje i način prikaza dirigentskog nastupa u filmu istražuje Enes Midžić (2007). Doznajemo kako se radi o igrano-dokumentarnom filmu u kojem je Matačić zastupljen u više funkcija – i kao “protagonist i glumac, dirigent i skladatelj (i/ili urednik) glazbe” (E. Midžić, 2007: 25). Glazba ovoga filma dvojaka je: arhivska glazba poznatog baleta *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića te originalna glazba, najvjerojatnije Lovre Matačića (vidljivo i u najavi filma koju Midžić jasno tumači referentnim, popratnim vizualnim materijalom). Midžić detaljno iznosi potankosti i povijesni kontekst nastanka filma, uz Matačićeve biografske detalje, posebice one vezane uz 1943/1944. kada je sniman film.

Film se nalazi na DVD izdanju *Hrvatski slikopis 1941-1945* kao jedan u nizu kompilacije filmova. Trajanje je svega 19 minuta, ali prikazuje dirigenta Matačića pa ga stoga uzimamo kao primjer kod analize prezentacije dirigenata putem filmskog medija. Početak filma donosi kratak pregled hrvatske povijesti kroz zemljovide Hrvatske. Grga Krmpotić, odjeven u seljačku nošnju dolazi u domobranski stožer. Požali se jer saznaje da mu je sin poslan u Njemačku. Potpukovnik

(ujedno i dirigent Lovro von Matačić) planira odlazak u Stockerau, gdje je Krmpotićev sin na vojnoj obuci. Matačić i Krmpotić zajedno odlaze u Stockerau. Po dolasku obilaze vojarnu, a istovremeno se odvija vojna vježba. Matačiću slijedi koncert u Beču gdje dirigira izvedbom baleta *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića, koji posjećuje grupa vojnika. Potom se vojnici vraćaju u Zagreb te odlaze na ratište. Film završava scenom vojnika i modificiranim natpisom stiha Antuna Gustava Matoša: I dok je srca biti će i Hrvatske (usp. Midžić, E, 2007; Rafaelić, 2013: 258-271). Donosimo nekoliko kontroverznih biografskih podataka o Matačiću koji je tijekom drugog svjetskog rata obnašao dužnost pukovnika glazbene struke domobranstva te glavnog ravnatelja simfonijskog orkestra Poglavnikovog tjelesnog zdruga. Obnašao je funkciju Inspektora glazbenih ansambala hrvatske vojske te je u svojoj nadležnosti imao cijeli korpus hrvatske vojne glazbe (usp. Obhodaš et.al., 2013: 185). Na žalost iz filma nije sasvim jasno gdje je snimana izvedba kojom Matačić dirigira, kao niti gdje se ova izvedba odvija unutar filmske priče. Navodno se radi o izvedbama u *Opernoj kući grada Beča* (Volksoper) gdje je u sezoni 1943/1944. Matačić dirigirao 11 izvedbi spomenutog baleta. Čini se da su vojnici iz Stockeraua upućeni na predstavu u Beč u svrhu podizanja vojne motivacije (usp. Midžić, E, 2007: 29-30).

Ovaj film je tipičan proizvod “filmske igrano-dokumentarne vojne promidžbe. [...] Za razliku od kulturnih, odnosno prosvjetnih filmova, on pripada filmovima kojima su okosnica politička i vojna zbivanja...” (ibid.: 28). Zanatsku komponentu filma, kao i redateljske, snimateljske i montažne nedostatke, Midžić napominje kao nedostatke koji ipak ostaju u drugom planu te ne mogu nadići utisak da je snimatelj (Oktavijan Miletić) bio vrsni znalac za to vrijeme – “vrsni profesionalac tog doba” (ibid.: 29). Naročito su dojmjljive dokumentarne snimke i aranžirane snimke koje simuliraju dokumentarnost, a nas posebno zanima analiza scena gdje se vidi dirigent Lovro pl. Matačić. Snimke baleta *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića snimane su, naime, sa minimalno dvije kamere ili u više navrata tj. više izvedbi (usp. ibid.: 30), a o načinu snimanja lika dirigenta doznajemo:

Kadar Matačića kako dirigira, snimljen iz prostora orkestra, vjerojatno je napravljen prije ili nakon izvedbe, jer bi kamera, u toj poziciji, i zbog smještaja i zbog buke narušavala tijek predstave. Kamera najvjerojatnije nije bila zvučna, kako na baletu, tako i za većinu scena, jer je zvuk snimljen i postavljen naknadno. (ibid.: 30)

Midžić je pripremio i dojmljiv izvještaj u slici, od naslovnice preko montažnih sekvenci te operne kuće u kojoj se vidi dirigent Matačić. Izdvajamo slijed kadrova koji prikazuju Matačića za vrijeme izvedbe baleta:



Primjer 12. Lovro von Matačić u filmu *Borci za Hrvatsku*. Slikovni prilog izradio Enes Midžić.
(Izvor: URL: <http://snimanje.adu.hr/stivo/matacic12.html>)

Iz ovog je slikovnog priloga vidljiva Matačićeva uspravna i ponosita postura, kao i ozbiljan i sugestivan izraz lica te pomalo autoritarna gesta lijevom rukom. Matačićeva je dirigentska prezencija (u ovom kratkom isječku), na neki način, odraz jednako tako ponosnog držanja potpukovnika Matačića u vojnoj uniformi. Uniforme su, čini se, Matačiću bile bliske obzirom da je od djetinjstva (kao član čuvenog dječaćkog zbora *Bečki dječaci*), pa kasnijih vojnih, kancelarijskih i dirigentskih funkcija, uniforma sastavni dio njegova života (usp. E. Midžić, 2007).

Primjer scene koncerta nalazimo u još jednoj neobičnoj sceni, ovaj puta kroz primjer, u hrvatskoj kinematografiji dugo vremena i neopravdano zanemarenog, dugometražnoga igranoga filma *Koncert* (Branko Belan, 1954)⁷². Zanimljivo je primijetiti da se i ovaj film odvija prije, za

⁷² Radi bolje orijentacije i konteksta tumačenja pijanističkog spektra ovoga filma donosimo sinopsis i ostale podatke preuzete sa http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=270 (posjet 15.5.2019.) **Sinopsis:** “Proljeće 1945., Zagreb netom po oslobođenju. Članovi Studentskog kulturno-umjetničkog društva neuspjelo pokušavaju nagovoriti zapuštenu i depresivnu učiteljicu klavira Emu da svira na priredbi koju organiziraju. Emu preplavljuju sjećanja... 28. 6. 1914., na dan atentata u Sarajevu, Ema je imala dvanaest godina i odlično je znala svirati klavir, a taj je talent u njoj otkrio g. Pjaskovski, vlasnik trgovine glazbalima u kojoj je Emina majka radila kao čistačica. Igrom slučaja Ema se susreće s

vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata, kao i *Borci za Hrvatsku* koji također dodiruje to vrijeme. Suvremenijih filmova s temom koncerta u hrvatskoj kinematografiji ne nalazimo⁷³.

Ponovnom evaluacijom, u novije vrijeme, osvrti i filmološke analize nalaze Belanov *Koncert* (1954) kao visokovrijedan na niz filmoloških razina. Primjerice, elipse i njihovu retoričnost istražuje Vladimir Gojun (2002), dok o recepciji ovoga filma Nikica Gilić objavljuje studiju (2006) i pozicionira ga u okviru povijesti hrvatskog filma (2011). Odnos scenarija Vladana Desnice i režije filma Branka Belana istražuje Tomislav Šakić (2006), a pitanje stilistike hrvatskog igranog filma Krunoslav Lučić (2017) potkrjepljuje, među ostalim, primjerima Belanova *Koncerta*.

Naslov filma ima, dakako, glazbenu konotaciju, a ako je suditi prema kontrastu “početnog poleta mladeži (‘omladine’) i završnog prikaza sloma učiteljice klavira” (Gilić, 2011: 64) naslov se može shvatiti kao umjetnički i ciljano preneseno značenje (*koncert* je, podsjetimo, “nadmetanje” solista i orkestra). Naime, Gilić kao suštinu ovoga filma navodi prikaz egzistencijalnog očaja, pesimizma i neumoljive povijesti (usp. Gilić, 2011: 64), a držimo da se i na individualnoj, osobnoj razini protagonistice Eme (Nada Škrinjar) odvija unutarnja borba. Njena je želja postati koncertna pijanistica, nastupati i živjeti pijanizam i glazbu, što joj zbog okolnosti i nesretnog slučaja (ozljede)

plemičko-vojničkom obitelji Glajzner, potuče s njihovom kćerkom, svojom vršnjakinjom Gretom, te nešto kasnije slomi kuk i ostane hroma. Nepunih osam godina kasnije, 7. 9. 1922., Ema se, svirajući klavir, preko prozora upozna s mladim učiteljem klavira i skladateljem Berislavom koji u susjednoj zgradi, kod Glajznerovih, podučava mladu Gretu. Ema i Berislav dogovore sastanak, no potištena svojom hromošću ona se na njemu ne pojavi. Šestog siječnja 1929. kralj Aleksandar proglasio je diktaturu, a Ema i trojica njezinih kolega muzičara naručeni su da sviraju na svadbenom slavlju Grete i njezina mladoženje, sina bogatog industrijalca. Angažman propadne, a dvanaest godina kasnije, 1941., Ema dolazi u gostionicu kod željezničkog kolodvora i tamo prvi put nakon gotovo dvadeset godina ugleda Berislava, koji je pobjegao iz logora i zatražio pomoć starog znanca, konobara Viktora. Ustaška patrola ulazi u gostionicu i Berislav je u velikoj opasnosti...

Uloge: Nada Škrinjar (Ema), Miroslav Petrović (Berislav), Sonja Šagovac (Beata, Gretina majka), Marija Piro (Greta), Rudolf Kukić (Max Gasparelli), Branko Špoljar (Edmund Glojzner), Viktor Bek (pukovnik Leopold Glojzner), Zvonimir Rogoz (g. Pjaskovski), Mira Stopić (Ema kao djevojčica), Neda Pataki (Greta kao djevojčica), Nela Eržišnik (Emina majka Barbara), Relja Bašić (Bartol), Boris Buzančić (voditelj SKUD-a), Stevo Vujatović (šlagist), Milivoj Presečki (violinist), Bruno Mandić (flautist), Jurica Dijaković (novinar), Marija Tocinovski (sekretarica), Milan Orlović (Žika Miladinović), Borivoj Šembera (šef sale), Ivan Pajić (Viktor), Slavko Mihalić (ustaški suradnik Mijo), Antun Nalis (ustaški natporučnik), Ana Hercigonja (Estera), Vlasta Hegeđušić (Julka, sluškinja Glajznerovih), Vladimir Leib (kuhar) i dr. **Zemlja proizvodnje:** Federativna Narodna Republika Jugoslavija (Narodna Republika Hrvatska) **Scenarij:** Vladan Desnica (prema sinopsisu Branka Belana) **Glazba:** Silvije Bombardelli i arhivska (Klavirski koncert Petra Iljiča Čajkovskog, pjesma Lili Marlen; autor pjesme Heroji mladi: Emil Cossetto) **Montaža:** Radojka Ivančević **Scenografija:** Želimir Zagotta **Kostimografija:** Marko Cerovac

⁷³ Spomenimo igrani film Rajka Grlića *Bravo Maestro* (1978) gdje u dva navrata gledamo vrlo kratke scene probe orkestra uz glumce koji (vrlo neuvjerljivo) tumače sporedne uloge dirigenata. Također film *Lea i Darija* (Branko Ivanda, 2011) radnjom smješten u vrijeme Drugog svjetskog rata, obiluje plesnim točkama, a kako se radnja često odvija u kazališnoj zgradi, pojavljuju se i scene sviranja orkestra i pijanista na probama.

ne polazi za rukom – ostala je hroma nakon što je glasovir pao na nju. Oba stanja (psihološko i fizičko) Lučić analizira te uviđa na koji su način narativno i ekspresivno dočarana predočavalačkim otklonom kao filmskim izražajnim sredstvom. Način na koji navedeno funkcionira u filmu je: (1) “predočavalački otklon na narativno važnom mjestu u filmu kojim se izražava emocionalno stanje djevojčice Eme, tj. njezina opsjednutost i očaranost glazbom i klavirom” i (2) “predočavalački otklon izveden kosim kadrom koji funkcionira ekspresivno anticipirajući nadolazeću tragediju u životu Eme, kada joj na nogu pada klavir ostavljajući ju trajno šepavom” (2017: 310-311). Ema se kasnije kroz život susreće s glasovirom, kako kroz psihološki intoniran odnos s pijanistom i skladateljem Berislavom (Miroslav Petrović), tako i na fiktivnoj razini. Glasovir Bösendorfer – instrument kao takav – ima u ovome filmu ključnu ulogu. Uloga glasovira je zapravo fatalna, jer mu se filmska priča neprestano vraća i na razini *leitmotiva* i na razini Emine čežnje te na razini instrumenta zahtjevnog za sviranje, nedostupnog svakome. Ovdje se valja osvrnuti na pijanistu u filmu Antoniju Geiger (1893-1971) i dirigenta Silvija Bombardelija (1916-2002) koji sudjeluju u glazbenom ostvarenju scene koncerta. U sceni koncerta pijanistica Geiger svira glasovir a dirigent Bombardelli dirigira *Državnim simfonijskim orkestrom NRH*.

Pijanistica Antonija Geiger (kasnije Geiger-Eichhorn) bila je koncertna pijanistica velikoga ugleda, koncertirala je diljem europskih koncertnih dvorana, a priređivala je recitale putem izravnih radijskih prijenosa iz studija 3 Radio Zagreb. O tome svjedoči radijska emisija *Zaboravljeni glasovi* gdje Geiger-Eichhorn govori o svom pijanističkom angažmanu na radiju (usp. <http://zbl.lzmk.hr/?p=3564>, posjet 18. 5. 2019.). Uloga Antonije Geiger u *Koncertu* je na neki način “kaskaderska”, a u već spomenutoj sceni koncerta pijanistica Ema (zapravo pijanistica Antonija Geiger) vrlo angažirano, dubokim uranjanjem u klavijaturu, snažnim ali elastičnim pokretima ruku donosi uvodne akorde *Prvog klavirskog koncerta* u b-molu, op. 23 Pjotra Iljiča Čajkovskog, kao i bravurozne pasaže te sve ostale tehničke zahtjeve tog koncerta⁷⁴. Izbor upravo ove arhivske glazbe u filmu, baš tog “neizvedivog” koncerta kao da dodatno podcrtava ono što je prema Giliću smisao *Koncerta* “da je povijest nesavladiva sila koja razbacuje ljude poput tornada” (2011: 65). Dodatno primjećujemo važnost glasovira tvrtke “Bösendorfer” koji je – možda baš taj koji se koristi i u filmu (sic!) – Antonija Geiger kao najbolja i najmlađa apsolvantica bečke *Akademije za glazbenu i scensku umjetnost* osvojila kao prestižnu nagradu 1909. (usp. <http://zbl.lzmk.hr/?p=3564>). U sceni

⁷⁴ Taj je koncert u vrijeme nastanka smatran neizvedivim, zbog tehničkih i interpretativnih zahtjeva, ali ga je ipak pijanist Anton Rubinstein uspio izvesti i ta se epizoda u povijesti pijanizma smatra jednom od prekretnica pijanizma.

koncerta Berislav i Ema dubinski su povezani magnetizmom glazbe i žudnje, miješanjem osjećaja nemoći i nesretnih okolnosti, ali i nedovoljne odlučnosti i hrabrosti, one osobne.

Filmski kritičar Nenad Polimac temeljito tumači film kroz četiri epizode, a nas osobito zanima četvrta koja se odvija u restoranu kada “Ema sanjari o karijeri koncertne pijanistice koju nije imala prilike proživjeti. Berislav ubije agenta, bježi, ali on i Ema se ne prepoznaju. Kada nastaje strka, ona prepoznaje Bösendorfer i već polupijana tetura prema njemu” (2018: 23). Namjerno donosimo ovaj citat jer u sinopsisu (vidi fusnotu 13) upravo na ovome mjestu stoje tri točke (...), i to s razlogom. Naime, ova epizoda filmološki gledano, opisuje originalan Miletićev režiserski prikaz Eminog polaganog prijelaza u alkoholni delirij, koji Polimac smatra najefektnijim dijelom filma ističući filmska izražajna sredstva.



Primjer 13. Montažna spona pretapanja u filmu *Koncert* Branka Belana (1954) s prikazom pijanistice i dirigenta. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hJHkWujlvoY>)

Slikovni primjer br. 13 ilustrira scenu “sanjarenja koju je Belan vrlo originalno režirao, a Miletić dao doprinos vizualnim odvajanjem prvog plana od pozadine. U njoj Ema mašta da je pijanistica koja svira Čajkovskog (za klavirom je zapravo bila renomirana Antonija Geiger), a dirigent joj je Berislav” (2018: 39; podvukao MT). Zamjetna je istovrsna uporaba montažne spona pretapanja, koja podsjeća na onu iz filma *Amerikanac u Parizu* (vidi primjer 10). Primjer br. 14 prikazuje nastavak scene gdje se u publici i među orkestralnim glazbenicima, bez posebnog reda i logike, pojavljuju ljudi koje je Ema susretala u životu. Polimac ističe da se kaotični karakter Eminina maštanja “naglašava tako što je od svih odvojena nekim bijelim, prozirnim velovima (Miletićevo

rješenje), teškim sjenama koje su je pritiskale u pojedinim razdobljima života” (ibid.: 39/40; podvukao MT).



Primjer 14. Scena iz filma *Koncert* (Branko Belan, 1954) s kadrovima Eme i raznih likova iz njene prošlosti. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hJHkWujlvoY>)

Ova scena, na neki način, dotiče i prikazuje sloj podsvjesnog kod izvođača (i pijanistice i dirigenta). O čemu se radi? Naime, proces učenja neke skladbe prolazi faze od svjesnog neznanja do automatiziranog, nesvjesnog znanja, što je za uspješnu javnu izvedbu neophodno. Međutim, kako je riječ o izvođenju umjetničkih djela, aktiviraju se emocionalni spektri i vrlo složeni mentalni procesi (teško dokučivi, ako uopće, sic!). Element smetnje pri činu sviranja može, dakle, biti u samom izvođačevom podsvjesnom sloju ličnosti. Tijekom sviranja Ema, međutim, uspješno nadvladava sve distrakcije i besprijekorno svira zahtjevnu klavirsku dionicu. Spomenimo kako je superiorna tehnika pijanistice Geiger-Eichhorn bila njen zaštitni znak kao koncertne pijanistice.

Od znakovitih postupaka i izražajnih sredstava filma valja istaći na koji način kamera prikazuje virtuozne brze pasaže pijanistice. Njene ruke i prste na klavirskim tipkama kamera prikazuje gornjim rakursom, krupnim planom i blizu. Pijanistica je osim toga prikazana i srednjim planom “od glave do pete” te polublizu od struka nagore. Kod spomenutih napetih trenutaka koji izvedbu dovode na rub rizika i neizvjesnosti, lice pijanistice prikazano je blizu i krupnim planom. U filmu je dodatno naglašena psihološka komponenta tako što se, kako kaže Polimac, posvuda

bore za prevlast ljudi koji su joj htjeli ili dobro ili zlo u životu i kada joj se čini da je ono dobro izborilo primat, uočavamo tragičnu ironiju. Ona dovršava svoj koncert pod Berislavovom dirigentskom palicom i dok praćena pljeskom publike izlazi na pozornicu s njim pod ruku, u vjenčanoj haljini i velu koji se vijori, uočavamo da uopće nije hroma i ta fatalna iluzija čini njezinu prividnu pobjedu i uspjeh, makar i u mašti, još bolnijom te shvaćamo da je u tih nekoliko minuta prosanjala svoj neuspjeli život. (ibid.: 39-40)

Kod izvedbe koncerta za klavir i orkestar uobičajena pozicija dirigenta je između orkestra i glasovira. U ovoj je sceni, međutim, dirigent pozicioniran ispred svih instrumentalista izvođača. Tako dirigent u scenama ranije opisanih distrakcija kod izvedbe, sudjeluje uz pijanisticu zajednički proživljavajući te trenutke. Prikaz dirigenta najčešće je zavisao o nastupu pijanistice. Za vrijeme samostalnog sviranja orkestra, kamera prokazuje svirače orkestra srednjim planom uz polagano gibanje, opisujući orkestar. Dirigenta kamera prikazuje srednjim planom i polublizu, uvijek frontalno. Ovdje se prezentacija izvedbe dirigenta očituje kroz lijepo oblikovanu, učenu dirigentsku gestu, uspravno i otvoreno držanje tijela i lica. Prikazi dirigenata u Belanovom *Koncertu* (1954) i filmu *Borci za Hrvatsku* (1944) vrlo su kratkog trajanja i prolazni, ali i Berislav i Matačić emitiraju otvoreno držanje tijela i pogled prema izvođačima sugestivne snage i privlačenja pažnje. Može se zaključiti da je uspravna i samopouzdana postura poželjna osobina za dirigenta.



Primjer 15. Završetak filma *Koncert* (1954) Branka Belana. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hJHkWujlvoY>)

3.3.3. Studije slučaja: *Mačkov koncert* (*The Cat Concerto*, William Hanna i Joseph Barbera, 1947) i *Koncert* (*Hollywood Bowl*, William Hanna, Joseph Barbera, 1950)

Pijanistički recital i koncertni pijanisti te simfonijski koncert s dirigentima kao zvijezdama koncertnih podija, predmet su prikazivanja još jednog fikcionalnog žanra – animiranoga filma. Turković navodi da

dok filmaš živog filma teži osmisliti prizore što su iluzionistički pokretni (što se iluzionistički mijenjaju), dotle animator teži osmisliti stvorenost, artefaktualnost, izrađenost pokreta. Svaki iskorištava specifične mogućnosti svojeg polazišta. I dok su se filmaši u toku povijesti živog filma maksimalno trudili da pronađu one filmske organizacije i one konstruktivne principe koji će otkriti i iskoristiti sve mogućnosti koje pruža reprodukcija prirodnog kontinuiteta pokreta, dotle su se animatori trudili da pronađu takve filmske organizacije koje će maksimalno iskoristiti polazni dojam o stvorenosti i pridonijeti pokreta. (2012[1988]: 152)

Od samih početaka animacije susrećemo se s animiranim filmovima koji se baziraju na klasičnoj glazbi. U zlatnom dobu animiranih filmova skladatelji Scott Bradley i Carl Stalling majstorski aranžiraju i prilagođuju djela klasične glazbe animiranom mediju. Godine 1940. Walt Disney producirao je animirani film *Fantazija (Fantasia)* – primjer djela u kojem se radnja u potpunosti i trajanju od 125 minuta odvija oko klasične glazbe. U njemu se pojavljuje maestro Leopold Stokowski kao svojevrсни *spiritus movens*. Simfonijska glazba, s dirigentom kao centralnom figurom, okosnica je filma *Koncert (Hollywood Bowl,*⁷⁵ William Hanna, Joseph Barbera, 1950). Zekoslav Mrkva pojavljuje se kao dirigent Leopold Stokowski u filmu *Dugokosi zec (Long-Haired Hare,* Chuck Jones, 1949), dok je operna glazba tema filma *Muči te opera, Njofra? (What's Opera, Docs,* Chuck Jones, 1957.). Klavirska glazba okosnica je filmova *Mačkov koncert (The Cat Concerto,* William Hanna, Joseph Barbera, 1947) i *Zekina rapsodija (Rhapsody Rabbit,* Isadore Friz Freleng, 1946), oba s izvedbom *Druge mađarskerapsodije u cis-molu,* Franza Liszta⁷⁶. Animirane filmove bazirane na klasičnoj glazbi, realizirao je i nezavisni producent Walter Lantz između 1946-48., pod nazivom *Glazbene minijature (Musical Miniatures)* (usp. Cook, 2008: 301).

Radnja u *Zekinoj rapsodiji i Mačkovom koncertu* odvija se u koncertnoj dvorani *Carnegie Hall*. U oba je filma prisutan lik miša, koji ometa glavnog izvođača, razbuktava izvedbu te na kraju pobire svu slavu. Obzirom da je *Mačkov koncert* svojom prezentacijom „gotovo identičan kao *Zekina rapsodija*, iako prethodno postojeći odnosi i antagonizam između Toma i Jerryja čini njihovo nadmetanje uvjerljivijim, dok se glodavac koji ometa izvedbu Zekoslava Mrkve, doima kao jednostavno svojeglav miš u nevolji“ (Goldmark i Taylor, 2002: 111-112), pijanističku

⁷⁵ Jedan od karikaturnih prikaza izvedbe dirigranja omiljenog hollywoodskog dirigenta Leopolda Stokowskog.

⁷⁶ *Zekina rapsodija* donosi obradu Carla Stallinga u izvedbi poljskog pijanista Jakoba Gimpela (1906-89.), a jazz interpolacije vjerojatno je izvodio sam Carl Stalling, iako jazz ni Gimpelu nije bio stran. U *Mačkovom koncertu*, skladatelj Scott Bradley donosi aranžman za dva klavira, također s jazz interpolacijama. *Primo* je izvodio američki pijanist John Crown (1912-72.), a *secondo* najvjerojatnije sam Scott Bradley. Jazz pijanist Calvin Jackson, koji je od 1943-47. bio glazbeni ravnatelj u MGM-u, vjerojatno je svirao jazz interpolacije. Autor ove disertacije u radu „Pijanisti *incognito*: od nijemoga filma do animiranog glazbenog podija“ pobliže se bavi analizom stvarnih izvođača u navedenim animiranim filmovima (vidjeti u popisu doktorandovih objavljenih radova).

perspektivu ćemo analizirati i slikovnim primjerima prikazati kroz animirani film *Mačkov koncert*⁷⁷, a dirigenta kroz animirani film *Koncert (Hollywood Bowl)*.

Uvidom u animirani svijet koncertnog podija odgovaramo na pitanja: kako animatori i tvorci animiranih filmova doživljavaju pijaniste i dirigente te kako je njihova izvedba prikazana animacijom. Time se postiže dodatan uvid u to kako scenski dio pijanističke i dirigentske izvedbe djeluje na promatrače koncertnog zbivanja, a animatori to zasigurno jesu. Podsjetimo se da su pijanisti i dirigenti prije svega glazbenici, možemo reći reproduktivni umjetnici. Za izvedbu koncertnog nastupa potrebno je nastudirati partituru i tehnički i interpretativno, što su vrlo veliki zahtjevi. Animirani film kao specifičan žanr, na sebi svojstven način prikazuje sam čin izvedbe na sceni. Analizom performativnih elemenata pijanističkog recitala i koncerta simfonijske glazbe već smo ustanovili da nije riječ samo i isključivo o glazbenom činu. Koncert podrazumijeva i scensku prisutnost, određena pravila ponašanja, publiku kao dio izvedbenog čina. Dodatni su izvedbeni elementi: atmosfera, pljesak publike, gestualni i mimički aspekti te priprema izvođača, izlazak na scenu, odnos sa publikom (i to ne samo na vidljivoj razini nego i onoj nevidljivoj, koju se smatra izvođačkom energijom odnosno metafizičkom razinom). Animacija koncertnog nastupa pijanista i dirigenta kao da dokazuje navedene elemente. Animatori promatraju pijaniste i dirigente na sceni, uzimaju u obzir elemente prije, za vrijeme i nakon izvedbe.

Doba nastanka animiranih filmova *Mačkov koncert (The Cat Concerto)* i *Koncert (Hollywood Bowl)* je zlatno doba pijanizma i dirigiranja. Stoga je vrlo vjerojatno da su animatori crpili inspiraciju u stvarnim izvođačima, što se i vidi. Kod prikaza izvođača na sceni animatori svaku gestu, svaki pokret, namještanje stolca, popravljjanje leptir mašne ili zamahivanje dirigentskim štapićem pred orkestrom dodatno ističu. Razlog tome je sam žanr – animirani film – kojem je pretjeran i karikaturalan prikaz često i cilj, čime se dodatno potvrđuje performativna vrijednost i dimenzija u pijanističkom i dirigentskom nastupu. Oči animatora toliku pažnju pridaju navedenim detaljima te se može zaključiti da se istima, osim glazbom, naslađuju i slušateljji/gledateljji u koncertnoj dvorani.

⁷⁷ Slučajno ili ne, godine 1946. i 1947. iznjedrile su dva silno važna animirana filma koja tematiziraju pijanistički recital. Filmovi *Mačkov koncert (The Cat Concerto)*, William Hana i Joe Barbera, 1947) i *Zekina rapsodija (Rhapsody Rabbit)*, Isadore Friz Freleng, 1946) nastaju gotovo paralelno te su izazvali pravu kontroverzu u filmskom svijetu. U konačnici je prestižnu nagradu *Oscar* odnio film *Mačkov koncert*.

Komentirati prikaz pijanista i dirigenta u animiranim filmovima s profesionalnog pijanističkog i dirigentskog gledišta, začudno, vrlo je zahvalno. Specifični elementi kojima su pijanisti i dirigent zaokupljeni kod sviranja i dirigiranja animatori će s vrlo velikom pažnjom, gotovo analitički, istražiti i prikazati. Gestualnu partituru, zanos za vrijeme izvedbe, karakter izvođača – fizičku i psihološku komponentu izvedbe – animatori rado ističu. Razlog tome je, smatramo, naglasiti performativnu bit samog pijanizma i dirigiranja. Nije stoga čudno da se, ciljano, animacijom pretjera i ponekad karikaturalno prikaže teatralnost (rekli bismo performativnost) kod sviranja i dirigiranja. Nevjerojatno točno pogađa se suština izvedbenog ponašanja pijanista i dirigenta. To što animatori pretjeraju, nama, za istraživanje pijanista i dirigenta iz scenskog aspekta itekako može dati ideju na što obratiti pažnju, kao i potvrdu koliko je ono scensko važno. Osim scenskog fenomena, animacija ističe i tjelesnu komponentu glasovirskog virtuozu. Tehnički zahtjevi umijeća sviranja glasovira prikazani su nemogućim pokretima, elastičnim pokretima prstiju koji Tomu “omogućuju dosegnuti najviše tipke bez pomicanja ruke” (Winters, 2014: 73)⁷⁸, čime se aludira na Lisztov doprinos razvoju tehnike sviranja klavira. Početni kadrovi animirane koncertne dvorane i koncertnog podija s pijanistom kao glavnim protagonistom, vrlo su realistično prikazani, osim što je pijanist mačak Tom. I on je, međutim, prikazan poput klasično odjevenog pijaniste u fraku, s leptir mašnom. Njegov je naklon pijanistički teatralan, kao i posezanje za rupčićem. Koncentracija i početak sviranja Lisztove *Druge mađarske rapsodije* u cis-molu sasvim su realno dočarani, uz točan prikaz sviranja po tipkama (usp. *ibid.*: 85-86).

Primjećuje se velika sličnost u oblikovanju i uporabi filmskih izražajnih sredstava kod scena pijanističkog recitala u igranom filmu *Carnegie Hall* (Edgar G Ulmer, 1947) i animiranom filmu *Mačkov koncert (The Cat Concerto)*, William Hanna i Joseph Barbera, 1947). Riječ je o početnim kadrovima pozornice iz daljine, približavanje od totala dvorane do srednjeg plana kada Tom (pijanist) dolazi do glasovira i naklonom pozdravlja publiku. Pijanistički se nastup u ovom animiranom filmu doima realnim kada se prikazuje srednjim planom, polublizu i blizu. U slučaju animacije krupni plan i detalj koriste se kao sredstvo prikaza iluzionističkih vratolomija čime se nećemo baviti jer osnovni koncept serijala *Tom & Jerry* – antagonizam mačke i miša – nije tema

⁷⁸ U *Zekinoj rapsodiji (Rhapsody Rabbit)*, Isadore Friz Freleng, 1946) Zekoslav Mrkva svira i ušima i nogama čime se također ističe tehnička i fizička zahtjevnost sviranja glasovira (usp. Winters, 2014: 73).

ove disertacije. Ipak, treba istaći da je animacija inspirirana standardnim ponašanjem pijanista na pozornici.



Primjer 16. Scena pijanističkog recitala u filmu *Mačkov koncert* (*The Cat Concerto*, William Hanna i Joseph Barbera, 1947) prožeta je brojnim kadrovima koji naglašeno opisuju fizičku komponentu sviranja glasovira. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5iP55GyDMWU>; URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4d2QPpSdr6w>; URL: <https://www.youtube.com/watch?v=edsTpiizBKY>)

Geste i mima, uvjetovane tradicijom koncertnog pijaniste, prikazane su posebno uvjerljivo. Podizanje obrva za vrijeme sviranja, zatvorene oči i izrazi lica kod uživljanja u neki glazbeni motiv, kao i pokreti rukama (zamahivanje podlakticom, pokreti zgloba i prstiju) tipično su koncertni. U animiranom filmu ti se pokreti parodiraju, iako ima i realističnih elemenata – može se pratiti kako Tom svira točne tipke uvedne teme. Pored navedenoga, zorno su prikazani i dolazak na scenu, naklon, namještanje stolice te, posebno važno, prilagodba svakoj smetnji izvana i spašavanje izvedbe od propasti. Izvedba ukrivo, koju tumačimo u prvom bloku disertacije kada Jurica Murai spašava izvedbu, ovdje dobiva potvrdu – pijanist svira bez obzira na sve (kada Jerry Tomu podiže stolicu, podmeće mišolovku i slično).

Kod oblikovanja scena simfonijskog koncerta u animiranom filmu *Koncert (Hollywood Bowl, William Hanna, Joseph Barbera, 1950)*, također uviđamo sličnost s filmom *Carnegie Hall (Edgar G Ulmer, 1947)*. Hollywood Bowl prikazan iz daljine u predvečerje, osvjetljena pozornica i polagani hod zamišljenog dirigenta (Tom) – uvodni su kadrovi ovog animiranog filma. Nastavak donosi prikaz uspinjanja Toma na dirigentski podest, naklon, pripremu za početni znak orkestru i početak izvedbe uvertire *Šišmiš* Johanna Straussa⁷⁹. Zvuk orkestra “doziva” Jerryja, koji proviruje iz svoje mišje rupe, crtežom identičnom kao polukupola velike pozornice na kojoj se već odvija izvedba. Uključivanjem Jerryja počinje *show*. Jerry se upliće u dirigiranje, Tom se snalazi na sve moguće načine, izvedba se dovršava te Jerry pobire slavu maestra.

Dirigentski izvedbeni spektar animatori prikazuju fokusom na karizmu maestra već kod početnog pozdrava (aplauza) publike. Animacijom se prikazuje kako dirigent uopće ne obraća pažnju ni na što drugo osim na svoj dirigentski ekskluzivitet, što je također karakteristika nekih stvarnih dirigenata. Također, skinuti su gegovi iz stvarnih situacija. Primjerice, Tom hoda zatvorenih očiju, ozbiljnog lica, posvećen višem cilju – Umjetnosti. U slikovnom primjeru br. 17 donosimo one kadrove koji su relevantni za prikaz izvedbenih elemenata kod dirigiranja. Već spomenuti prikaz cijelog prostornog okruženja izvedbe i dolazak dirigenta na pozornicu prikazani su udaljeno, totalom uz postepeno približavanje i praćenje hoda dirigenta polutotalom. Naklon i početni stav dirigenta prikazani su srednjim planom, a dirigent kako dirigira orkestrom prikazan je još i frontalno te polubočno blizu i polublizu (od prsa nagore i od struka nagore).

⁷⁹ Straussova uvertira *Šišmiš* predstavlja u neku ruku parodiju žanra (opere).



Primjer 17. Scena i kadrovi scene dirigentskog nastupa u filmu *Koncert (Hollywood Bowl, William Hanna i Joseph Barbera, 1950)*. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
 (Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DUPeIORsvJc>; URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-MmgjRRs4N8>; URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7WdW5PIA4u0>)

Da sumiramo, većina izvođačkih elemenata svojstvenih pijanizmu i dirigiranju, dotaknuti su animacijom. S obzirom na animirani medij kojem su parodija i pretjerivanje svojstveni, izvedbeni elementi prikazani su upravo tako – pretjerano. I kod prikaza pijanista i dirigenta izvedbeni elementi pomno su razrađeni i ističu stvarnu pijanističku i dirigentsku preokupaciju. Dolazak na scenu, namještanje sjedenja, trenuci koncentracije prije početka sviranja, zauzimanje dirigentove početne pozicije, uživljanje u neki motiv ili frazu, mimika lica i cjelokupan govor tijela poslastica su za karikaturalni prikaz te su animacijom dodatno predočeni. Karikaturalnost u animiranom filmu, naime, doživljavamo kao “interpretativni komentar realnog svijeta, tj. svijeta naših uobičajenih identifikacija i poznatih identiteta” (Turković, 2012 [1985]: 70). Winters ističe da se i kod prikaza dirigenta, ne samo pijanista, može uočiti namjera animatora da istaknu tjelesnu komponentu dirigiranja (2014: 76). Naime, Tom je u potpunosti iscrpljen od izvedbe – radi Jerryjevih nepodopština primoran je svirati gotovo sve instrumente kako izvedba ne bi propala.

Klasični animirani film, u našim primjerima holivudski (preciznije hanna-barberovski) (usp. Turković, 2012 [1985]: 65), koristi prikazivački crtež tj. “crtež u kojem možemo identificirati predmete i prizore što ih poznajemo ili ih možemo raspoznati na temelju našeg izvanfilmskog iskustva. Srećemo se s prepoznatljivim značajkama, odnosima, predmetima, prizorima” (ibid.: 66). Antropomorfizam (mačku Tomu i mišu Jerryju dane su ljudske crte i osobine) je u našem primjeru realističan i njime se jasno razabiru pijanističke i dirigentske identifikacijske karakteristike. Fizikalno-fiziološki indikatori prenaplašeni su, na granici nemogućeg i preko granice mogućeg. Na taj se način u animiranom filmu ojačava prepoznatljivost pijanista i dirigenta čime se usmjerava pažnja na njihove performativne karakteristike⁸⁰.

3.4. Dokumentarni i koncertni filmovi o pijanistima i dirigentima

Dokumentaristička vrijednost fikcionalnih (igranih) filmova obrađenih u prošlom poglavlju odnosi se na audiovideo zapise koncertne izvedbe. Siegfried Krackauer primjećuje problematičnost uporabe glazbenih nastupa u fikcionalnom filmu te se pita da li se mi kao gledatelji u takvim situacijama „zaista preobražavamo u slušatelje koncerta?“ (1971: 153). Povlači paralelu slušanja koncerta u koncertnoj dvorani i slušanja (i gledanja) koncerta putem velikog platna. U koncertnoj dvorani sjedimo na jednom mjestu i slušamo glazbu, često zatvorenih očiju, što prema Krackaueru ne predstavlja problem (ibid.). Međutim kada bi kamera mirovala, u nastojanju da prikaže realističnost koncerta uživo, tada bi se napustila filmska priroda i stvarnost kamere. Time se stvara dojam „kao da je život nestao iz same glazbe“, a potiskivanjem stvarnosti kamere „glazba, makar i savršeno odsvirana, djeluje na nas kao nešto što ne 'ide' – kao neko produženo naturanje prije nego kao dostignuće koje kruni cjelinu. Uslijed svega toga dolazi do osjećaja dosade, ukoliko gledatelj filma u nama hotimice ne popusti pred slušateljem koncerta“, a to bi, smatra Krackauer bio „čin povinovnja“ (ibid.: 153).

Držimo da interpolacije činjeničnih audiovideo zapisa koncertnih izvedbi u fikcionalnu radnju igranog filma postižu dojam ritualne forme odvajanja od svakodnevice, što odlazak na koncert kao događaj jest. Krackauer navodi primjer igranog filma *Čovjek koji je previše znao* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1934) gdje je koncertna izvedba neke kantate dio dramske radnje filma – u točno određenom trenutku glazbene izvedbe treba se dogoditi ubojstvo

⁸⁰ U klasičnome animiranom filmu prenaplašavanje je funkcionalna stilizacija (usp. Turković 2012[1985]: 74).

(1971: 157). Glazbena izvedba služi kao pozadina radnji filma, ali se u isto vrijeme koncert doima poput međuigre u kazališnoj predstavi. Stoga se ta koncertna izvedba, snimljena u *Albert Hallu* može shvatiti i kao „dio sredine i kao glazbena međuigra“ (ibid.). Takve glazbene međuigre „ugodne su u filmskom pogledu ukoliko uvećavaju stvarnosni karakter sekvence u koju su uklopljene“ (ibid.).

Nastojanje da se glazbenim umetcima istakne događaje iz stvarnog života zamjetno je i u filmu *Sto muškaraca i jedna žena (One Hundred Men and a Girl)*, Henry Koster, 1937) gdje se maestro Leopold Stokowski prvi puta pojavljuje u filmskom mediju. Filmska ostvarenja kasnijeg datuma, u kojima se pojavljuju poznati glazbenici klasične glazbe, značajno su određenija kao koncertna izvedba što im daje dokumentarističku vrijednost. Obradili smo ih u prošlom poglavlju o igranom filmu i zaključili da umetanje tog materijala unutar fikcionalne radnje ostaje zaista kao dokument, odnosno činjenica. Isti ti materijali, međutim, upotrijebljeni u dokumentarnom filmu postaju viđeni na drugačiji način nego u igranom filmu. Razlog tome nalazimo u osnovnoj ideji dokumentarnog filma, a to je „težnja za reprodukcijom zbilje“ (Peterlić, 2018 [1977]: 238). Dodatni razlog je težnja dokumentarista, kako sažima Turković, da „pokaže *zanimljive* činjenice, ili da činjenice pokaže sa *zanimljive* strane“ (2012 [1988]: 45-46). Filmološka literatura oskudijeva radovima o glazbenicima i glazbenoj izvedbi⁸¹, a oni rijetki se referiraju na Krackauerove osvrte, naročito onih filmova „koji služe izrazito u svrhu izvođenja glazbenih djela“ (Krackauer, 1971: 158).

U knjizi *Svirati u kameru: glazbenici i glazbena izvedba u dokumentarnom filmu (Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema)* Thomas Cohen (2012) fokus stavlja na analizu glazbenika i glazbene izvedbe kako ih obrađuje dokumentarni film. Cohen obrađuje širok spektar glazbenih žanrova, od jazz-a, rocka, klasične i avangardne glazbe. Iako se klasičnom glazbom i glazbenicima ne bavi opširno, dokumentarne filmove koje uzima kao primjer tumači s naglaskom na nekoliko specifičnosti. Riječ je o filmovima *Upoznajte majstore: Jascha Heifetz (Meet the Masters: Jascha Heifetz, 1953)*, *Glenn Gould: Alkemičar (Glenn Gould: The Alchemist, Bruno Monsaingeon, 1974)*, također Monsaingeonov *Umjetnost violine (The Art of Violin, 2001)*, kao i o eksperimentalnom video uratku Roberta Cahena *Boulez-Odgovor (Boulez-*

⁸¹ Winters deklarativno ne istražuje dokumentarne filmove niti autorove/redateljske postupke dokumentarista, dakle činjeničnost glazbene izvedbe.

Rèpons, 1985). Iz navedene filmografije razvidno je o kojim je specifičnostima riječ. Prije svega, radi se o dva tipa dokumentarnih filmova – onih antologijski usmjerenih te onih usmjerenih na portret pojedinog umjetnika, izvođača.

Nećemo pretjerati ako ustanovimo da koliko slavnih pijanista i dirigenata toliko i dokumentarnih filmova o njima, a ukoliko je riječ o deset posto onih planetarno poznatih izvođača tada je broj i veći. Nadalje, kada je riječ o prikazu pijanizma/pijanista i dirigiranja/dirigenata, također nalazimo dva temeljna načina filmskog dokumentarizma – prikazati fenomen kroz cjelovit, antologijski oblikovan način te prikazati pojedinca u njegovoj individualnosti. Pretežno se radi o televizijskim produkcijama, realiziranim TV emisijama koje su zbog dovoljno dobrog odjeka kod gledatelja (publike) zaživjeli u VHS, a kasnije i DVD izdanju. Uz ova potonja često su dostupne popratne knjižice svrlo kvalitetnim stručnim tekstovima, intervjuima i fotografijama. Ti su tekstovi ekstenzija dokumentarnog filma uz koji dolaze, ili, ako gledamo *vice versa*, tekstovi i film se nadopunjuju prikazujući istu temu u dva različita medija. Njihova je vrijednost i u edukativnom sadržaju, a filmovi također sadrže edukativnu komponentu – progovaraju o profesiji kroz prikaz umjetnosti i umjetnika pijanizma i dirigiranja.

Filmski sadržaj i analiza takvih dokumentarnih filmova ostaje na marginama filmologije te ih se smatra filmovima bez teme, tzv. „*non-issue films*“ (usp. Cohen, 2012: 18). Upitno je, dakle, kome su takvi filmovi uopće zanimljivi, jer ih filmaši ne iščekuju niti obraćaju posebnu pažnju na njih. Čak se ističe da se slavni redatelji uopće ne upuštaju (ili iznimno rijetko) u realizaciju dokumentarnih filmova o glazbenicima klasične glazbe. Razlog je slaba distribucija i izostanak potrebe tržišta za projekcijama u kino dvoranama, riječju – financijske neisplativosti. Ipak, postoji nekoliko redatelja koji predano rade glazbene dokumentarne filmove ili portrete glazbenih umjetnika te su postigli zavidno umijeće režiranja i plasiranja svojih filmova. Cohen u superlativima spominje redatelja Brunu Monsaingeona. Njegov film *Umjetnost violine (The Art of Violin, 2001)* smatra značajnim zbog snimki izdvojenih iz scena fikcionalnih filmova poput *Kantina Hollywood (Hollywood Canteen, Delmer Daves, 1944)* i *Carnegie Hall (Edgar G. Ulmer, 1947)*, a ističe i vrijednost filmova o pijanistima Glennu Gouldu i Svjatoslavu Richteru te baritonu Dietrichu Fischer-Dieskauu (ibid.: 82-83).

Dva su značajna dokumentarna filma koja odabiremo za analizu dirigenata. Riječ je o filmovima *Umjetnost dirigiranja: Veliki dirigenti prošlosti (The Art of Conducting: Great*

Conductors of the Past, Sue Knussen, 1993) i *Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba* (*The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era*, Peter R Smith, 1997). Oba su bazirana na BBC-jevom televizijskom serijalu te su prvotno bili dostupni na VHS-u i laserskom disku, dok DVD izdanja datiraju iz 2001. odnosno 2002. godine. Oba filma prikazuju velikane dirigentskog svijeta i umjetnosti te su nagrađena nagradom *Gramophone* za najbolji video. Alan Sanders, producent i urednik mnogobrojnih audio i audiovideo izdanja klasične glazbe, autor je popratne knjižice uz oba DVD izdanja spomenutih filmova. Njegovi tekstovi dotiču se svakog dirigenta prikazanog filmom, što pomaže da se (uz čitanje Sandersovih tekstova), analitičkim pregledom filmova ustanovi kako performativne specifičnosti svojstvene pojedinom dirigentu tumači tvorac (autor) filma. Ne zaboravimo da je film djelo, a djelo je „složeni sustav koji netko stvara, a čim ga stvara netko, onda taj netko i sebe unosi u svjedočanstvo“ (Peterlić, 2018 [1977]: 239).

Dokumentarni film *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća* (*The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century*, Donald Sturrock, 1999) inačica je niza o glazbenim virtuozima violinistima, dirigentima, solo pjevačima. Plejada pijanistica i pijanista u dotičnome dokumentarnom filmu impresivna je te scenarist i redatelj uspješno prikazuje osobnost i posebnost svake pijanistice i pijanista uvrštenog u antologiju. Materijali birani za ovaj tip filmova odnose se na arhivske video zapise, isječke tzv. filmskih novosti (*newsreels*), arhivske fotografije kao i neposredno snimljene razgovore s aktualnim umjetnicima i suradnicima. Iz odjave filma vidljiv je podatak o velikom broju suradnika i suradnica, suradničkih televizijskih kuća i materijala iz osobnih arhiva korištenih za ovakav film. Kao svaka antologija tako su i spomenuti filmovi podijelili publiku i kritiku po pitanju odabira umjetnika koje se smatra, kako stoji u naslovu, „velikim“ glazbenim interpretima. Neminovno su izostavljeni neki dirigenti, pijanisti, violinisti, pjevači, što izaziva vrstu polemike kojom se ovaj rad ne bavi.

Još je jedan značajan dokumentarni film koji u svom naslovu rabi termin „veliki pijanisti“ – film Petera Rosena *Zlatno doba klavira: Dokumentarni film o velikim pijanistima dvadesetoga stoljeća* (*The Golden Age of Piano: A Documentary on the Great Pianists of the Twentieth Century*, 1993). Taj je film sličnog koncepta kao i dokumentarni filmovi o violinistima, pjevačima, pijanistima i dirigentima iz niza *Umjetnost... (The Art of ...)*. Popratna knjižica uz DVD izdanje ovoga filma skraćena je verzija uvodnog teksta knjige *Umjetnost klavira (The Art of the*

Piano, 1989) Davida Dubala, pijanista i profesora klavirske literature na školi *Julliard (Julliard School)*. Tekst je usredotočen na povijesni razvoj pijanizma i predstavljanje glasovirskih virtuozna, ali se očituje i o utjecaju pojave snimanja tonskih zapisa pijanističke izvedbe. Dubal ističe kako se, takozvani, romantični pijanisti s početka 20. stoljeća, prepuštaju inspiraciji trenutka kod izvedbe te su ideji snimanja izvedbe, koja time postaje fiksirana, pružali otpor (1993: 12). Ipak, kako snimanje omogućuje očuvanje izvedbe od zaborava tako se pijanisti s vremenom navikavaju na povećanu ozbiljnost kod pripreme svojih nastupa i nastupa samih. Jednako tako pijanisti počinju razmišljati na način „što zvuči dobro na pozornici, a što zvuči dobro na snimci“ (ibid.). Uvođenje snimanja utječe na poimanje i percepciju žive izvedbe kao različite od izvedbe za snimanje. Primjerice, 1925. godine pijanist i skladatelj Sergej Rahmanjinov snima veći broj djela za klavir na način da se jednako ozbiljno posvećuje analizi kompozicija koje izvodi i novog medija za koji izvodi – trajni zvučni zapis (usp. ibid.). Na neki način smo i danas svjedoci rivalstva: živa izvedba naspram studijske snimke. Snimke su često toliko dovedene do nerealnog da gube na uživosti i ljudskoj, nesavršenoj dimenziji. Neupitno je da se pojavom i razvojem tehnologije povećava razina profesionalizma i tehnička dovršenost glazbene reproduktivne umjetnosti – pred izvođačem je veća odgovornost, ali i veći pritisak. Upitno je gubi li se time prostor slobodnog muziciranja i element improvizatorskog kod izvođenja, što izvedbi uživo daje posebnu vrijednost, pri čemu je visok tehničko-interpretativni nivo *conditio sine qua non*.

Dinamika prezentacije pijanista i dirigenata u antologijski oblikovanim dokumentarnim filmovima postiže se glasom naratora, komentarima aktera odabranih za dokumentarni film – tada živućih i aktivnih glazbenika (neki su i danas aktivni umjetnici), producenata i agenata. Također su uvršteni komentari samih pijanista i dirigenata koje film portretira, a to je naslijeđe glazbenih dokumentarnih filmova nastalih sredinom 20. stoljeća. Krackauer navodi primjer dokumentarnog filma *O ljudima i glazbi (Of Man and Music)*, Alexander Hammid, Irving Reis, 1951) koji predstavlja velike umjetnike scene klasične glazbe (1971: 158-159). U prikazu glazbenika pri izvođenju glazbenog djela kao ishoda „stvarno-životnih procesa“, pod čime Krackauer smatra probe, jasno je da se glazbu lišava samostalnosti i stavlja naglasak na muziciranje a ne na samu glazbu (usp. ibid.: 158-159). Na taj način gledatelj dobiva uvid u proces koji prethodi samom koncertu. Tim postupkom dokazuje se težnja dokumentarca za reprodukcijom zbilje, pri čemu se „zbilja po sebi“ i „zbilja po filmu“ (usp. Peterlić, 2018[1977]: 243) značajno približavaju.

Ponavljamo, glazba sama ovdje nije u prvome planu, već muziciranje kao akcija prije (proba) i za vrijeme izvedbe (koncert).

Kod izvođenja glazbenog djela snimljenog kamerom, uz glazbenu komponentu nužno smo usredotočeni i na vizualnu komponentu, tj. „sliku izvođača – njihovih ruku, lica, instrumenata“ (Krackauer, 1971: 159). Stavlja se naglasak na glazbeni događaj te se osim glazbenika i instrumenata kamerom prikazuju prostor i reakcija publike. Gledatelj je na neki način primoran slijediti kretanje kamere. Iako se čini da se zbog prirode medija (film) premješta težište s glazbe na sliku, zapravo se podržava glazbu i nudi podtekst u obliku vizualnog sadržaja. Krackauer ovaj fenomen opisuje kao ponovno uhvaćenu glazbu (usp. *ibid.*).

Cilj antologijski oblikovanih dokumentarnih filmova o pijanistima i dirigentima je predočiti fascinantne profesije i umjetnike, predstavljaju stanovitu hagiografiju pijanizma i dirigiranja. Zadatak dokumentarnog filma kao filmskog roda je *predočiti*, s naglaskom na činjeničnost, novinu i izlagačku sustavnost, ali ovi dokumentarni filmovi osim predočavanja također i tumače i objašnjavaju, što je odlika znanstveno popularnih i obrazovnih filmova (usp. Turković, 2012 [1988]: 46). Ostaje zaključiti da se ovim filmovima, ako i nemaju filmsko-umjetničku vrijednost, ne može osporiti dokumentaristička vrijednost, edukativna komponenta i popularizacija klasične (usp. Cohen, 2012: 82), što ponajprije dokazuju metode kompilacije (filmovi su sastavljeni od postojećih dokumenata poput slika, fotografija i filmova) i brojni intervjui. Nama je, međutim, zanimljivo na koji način oko kamere prikazuje fenomen dirigiranja i pijanizma, kako u antologijski usmjerenim dokumentarnim filmovima tako i u dugometražnim dokumentarnim filmovima o pojedinim umjetnicima.

Dokumentarni filmovi o pojedinim izvođačima prikazuju njihovu životnu i umjetničku priču. Doznaje se kakvi su bili počeci, životne okolnosti, što i tko je sve utjecalo na rast i razvoj umjetničke osobnosti. Ne želimo detaljno ulaziti u načine promidžbe umjetnika, ali radi ilustracije spomenimo da DVD izdanja već na naslovnoj strani i pozadini pakiranja garantiraju rijetko viđene snimke (neke i po prvi puta), kadrove snimljene izbliza, iznimne intervjue, portrete izuzetnih glazbenika i senzacionalne izvedbe. Takve najave su „metakomunikacijski naputci“ (Turković, 1996: 96) koji potencijalnom gledatelju filma omogućuju da se „snađe u pogledu same prirode komunikacije“ (*ibid.*) u koju namjerava stupiti ili već jest stupio (usp. *ibid.*).

Jedan način prikazivanja umjetnika je da se komentarima suradnika, umjetnika, i ostalih, dodaju primjeri snimaka koncerata iz raznih faza umjetnikova života. Kao i kod antologijski oblikovanih dokumentarnih filmova zamjećujemo da kod portretiranja pojedinih umjetnika dominiraju srednji i krupni plan, a usredotočenost je na izvođača samog. Također, podjednako se koriste arhivske snimke pijanističkog recitala, snimke nastupa u komornom sastavu te uz pratnju orkestra. Često se može vidjeti i audiovizualne zapise s probe, dakle interakciju pijanista ili dirigenta s kolegama i suradnicima, u radnom zanosu kreiranja budućeg koncertnog nastupa ili studijske snimke. Kada se koristi isječak s koncerta u kojem sudjeluje pijanist uz orkestar ili dirigent uz orkestar, tada se prikaz širi na orkestralne glazbenike, ali i u tom slučaju dominiraju srednji i krupni plan. I dirigente se, kao i pijaniste, često portretira čim je moguće bliže, ponekad i izdvajanjem detalja, o čemu više u studijama slučaja.

Hrvatska filmska i televizijska produkcija ne oskudijeva portretima glazbenih umjetnika, napose onih klasične glazbe te izvođača poput pijanista i dirigenata. Mladen Raukar, i sam pijanist, scenarist i redatelj, autor je portreta pijaniste Jurice Muraia koji je prikazivan na HRT-u unutar programa produkcije ozbiljne glazbe. Isječak nastupa snimljenog u televizijskom studiju, gdje Murai izvodi glazbu Ludwiga van Beethovena, uvršten je i u dokumentarni film Mladena Raukara *Jurica Murai* (1996).

Muzikologinja Seadeta Midžić opisuje “amalgam realnog i virtualnog” (2015: 39) u nastupu Jurice Muraia:

Sonata u A-duru op. 2. br. 2. snimljena u discipliniranoj, gotovo asketski čistoj konstrukciji bijele scenografije arh. Fabijanića, a u muzikalno jasnom i suzdržanom režijskom čitanju Ljiljane Biluš s mirnim kadrovima koje vodi i ispunjava ton, njegov pokret i sadržaj, te sugestivnim promjenama koje su čitanje fraza. Ljiljana Biluš je televizijska redateljica s dugim iskustvom u dramskom i glazbenom televizijskom programu, koju je naročito odlikovalo poštovanje prema složenom glazbenom tkivu i duhu glazbenog primjera. (ibid.: 2015:34)

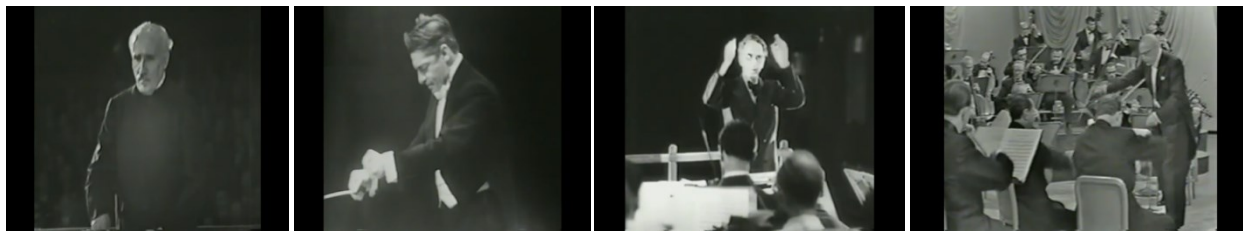
Osim Ljiljane Biluš, Seadeta Midžić ističe scenaristicu i redateljicu Ivu Jelačić koja je, osim na Akademiji dramskih umjetnosti, diplomirala i na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Njezini televizijski radovi stoga, između ostalog, obuhvaćaju režiranje koncerata i emisija klasične glazbe, poput *Put spoznaje – Johann Sebastian Bach* (1985) i *21. Varaždinske barokne večeri – Jurica*

Murai svira Bacha (1996) (usp. *ibid.*: 35-38). Navedeni autori, scenaristi/ce i redatelj/ce, odraz su zaokupljenosti (primjerice Ive Jelačić) “istraživanjem televizije kao umjetničkog medija, osobito u interpretaciji klasične glazbe i baleta” (Galić, ur., 2016: 225) ili izravnim TV prijenosima i naknadnim obradbama opera, koncerata klasične glazbe i glazbenih manifestacija, što je slučaj s Mladenom Raukarom i Brankom Ivandom (usp. *ibid.*: 447; 215), o čemu više u idućem poglavlju disertacije. Režiser Ante Rozić također portretira glazbenike izvođače, a najznačajniji su portreti pijanistice Sretne Meštrović (*Sat sa Sretnom*, 2000), pijanista Vladimira Krpana (*Vladimir Krpan – pijanist*, 2006) i maestra Milana Horvata (*Milan Horvat – Dirigent*, 2014) koji je izdan i u DVD izdanju uz popratnu knjižicu, čiji tekst potpisuje muzikologinja Erika Krpan.

Slijede studije slučaja dokumentarnih filmova o dirigentima i pijanistima.

3.4.1. Studije slučaja: *Umjetnost dirigiranja: Veliki dirigenti prošlosti (The Art of Conducting: Great Conductors of the Past, Sue Knussen, 1993)* i *Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba (The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era, Peter R Smith, 1997)*

U filmovima *Umjetnost dirigiranja: Veliki dirigenti prošlosti (The Art of Conducting: Great Conductors of the Past, Sue Knussen, 1993)* i *Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba (The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era, Peter R Smith, 1997)* zamjetan je portretni način prikaza dirigenata *en face* u srednjem i krupnom planu. Prvi od spomenutih filmova o umjetnosti dirigiranja počinje impresivnom kompilacijom i montažnim sekvencama izvedbe *Pete simfonije* u c-molu, op. 67 Ludwiga van Beethovena. Dirigiraju razni dirigenti, a snimke datiraju iz različitih godina. Kolaž je sastavljen od videoisječaka s Arturoom Toscaninijem (1952.), zatim Herbertom von Karajanom (1957.), Ottom Klempererom (1946.) te Georgeom Szellom (1967.) koji ravnaju, redom, Simfonijskim orkestrom NBC-a u Carnegie Hall-u, Berlinskom filharmonijom na koncertu u Japanu, Filharmonijskim orkestrom iz Baden-Badenu s nastupa u Kurhaus-u u Baden-Badenu, te Simfonijskim orkestrom Chicaga u dvorani hotela *Sheraton* u Chicagu (slikovni primjer 18).



Primjer 18. Uvodna sekvenca filma *Umjetnost dirigiranja: veliki dirigenti prošlosti* (*The Art of Conducting: Great Conductors of the Past*, Sue Knussen, 1993). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=LYnqU4AJvtA>)

Prije nego otpočne prikaz plejade dirigenata, redatelj se odlučuje prikazati i ugođaje s pokusa – Leonard Bernstein uvježbava Londonski simfonijski orkestar u studiju BBC-a (1967.), a Sir John Barbirolli Orkestar grada Halléa u Manchesteru (1965.). Takav je postupak princip gradnje narativa ovih filmova, narativa koji gledatelja vodi od dirigenta do dirigenta, od orkestra do orkestra i kroz prostore poput koncertnih dvorana, kazališta, televizijskih studija i pozornica na otvorenom. Namjera je vizualno prikazati elemente koje komentatori usmeno tumače prije ili nakon video isječka, dajući osvrt na posebnosti dirigentske izvedbe ili osobnosti dirigenta. Treba primijetiti da se radi o filmskom kutu gledanja na dirigenta koji gledatelj iz publike nema mogućnost i priliku doživjeti.

Na stanovit način izdvaja se portret nizozemskog dirigenta Willema Mengelberga, šefa dirigenta znamenitog orkestra *Concertgebouw* iz Amsterdama od 1895. do 1945.. Iz tehničkih razloga u istoimenoj koncertnoj dvorani nije bilo moguće ostvariti snimanje koje je 1931. godine trebala realizirati nizozemska tvrtka Tobis Klangfilm. Ta se tvrtka bavila filmskom tehnologijom i razvijala tehnologiju zvučnog filma, stoga je projekt snimanja dislociran u prostore filmskih studija spomenute kompanije u Epinay-sur-Seine nedaleko Pariza u Francuskoj. U prostoru velikog studija rekonstruirana je pozornica i izrađena kulisa nalik onoj koncertne dvorane orkestra *Concertgebouw*. Postavljene su kamere, prema standardima tadašnje filmske industrije: jedna centralna i dvije bočne, što je bio standard i koncertne dvorane *Concertgebouw* (usp. Wenekes, 2009). Slikovni primjer 19 pokazuje načine kojima kamere oblikuju filmsku koncertnu situaciju. Vidimo planove od totala, polutotala i krupnog plana, sniman je orkestar iz daljine i blizu, a dirigent isključivo sa stražnje strane i polubočno lijevo i desno. Publika nije prisutna na studijskom

snimanju, već je za potrebe završnog filmskog uratka, montažnim postupkom, dodana u koncertni film.



Primjer 19. Nizozemski dirigent Willem Mengelberg u filmu *Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba* (*The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era*, Peter R Smith, 1997).

Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=Crfs0yJWC8s>)

Za potrebe filma dirigent je sniman i odvojeno od izravnog nastupa s orkestrom, dakle korišteno je ukupno četiri kamere za realizaciju ovog filmskog projekta. Iz navedenog proizlazi da kod snimanja četvrtom kamerom, Mengelberg na neki način glumi dirigiranje, na što nas Wennekes upućuje sintagmom „dirigent kao glumac“ (2009). Wennekes ističe kako se i ranije, od 1913. godine, snimalo dirigente frontalno – *en face* – za potrebe orkestara manjih mjesta kako bi svirali pod vodstvom kvalitetnih i poznatih dirigenata. Orkestar je u tom slučaju gledao projekciju dirigenta kako dirigira i svirao prema video zapisu dirigentske geste. Takvi su „dirigentski filmovi“ („*Dirigentenfilm*“) bili u praksi nekoliko godina, ali nisu zaživjeli kao kontinuirana praksa (usp. *ibid.*: 329).

Primjer frontalnog snimanja dirigenata naveli smo u nekoliko navrata kod analize filmske prezentacije dirigenta, ali ovaj je primjer izniman jer je produkt jedinstvenog projekta u kojem je koncertna dvorana fingirana u filmskom studiju, kao što je i dirigiranje, djelomično, montirano naknadno kako bi se gledateljima filma prezentirao izvedbeni element dirigiranja koji je nedostupan pogledu iz koncertne dvorane (slikovni primjer 20).



Primjer 20. Kadrovi Willema Mengelberga iz filma *Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba* (*The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era*, Peter R Smith, 1997). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=Crfs0yJWC8s>)

Dokumentarnim filmovima poput *Umjetnost dirigiranja: Veliki dirigenti prošlosti* (*The Art of Conducting: Great Conductors of the Past*, Sue Knussen, 1993) i *Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba* (*The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era*, Peter R Smith, 1997) prigodno je prikazati jednog dirigenta u različitim fazama karijere. Uzmimo kao primjere Richarda Straussa i Sergiua Chelibidachea. Iako ne postoji videozapis, postoje dokazi da je Strauss u ranoj fazi karijere predstavljao vrlo energičnu pojavu na dirigentskom podiju (usp. Sanders, 2002). Za razliku od navedenoga videozapis kasnije faze Straussove karijere (iz godine 1944.) pokazuje dirigentsku tehniku svedenu na minimum, samo najnužnije pokrete (taktiranja). Lijevu ruku Strauss gotovo da ne upotrebljava, osim za okretanje stranica partiture. Straussovi izrazi lica daju naslutiti gotovo nezainteresirano vođenje izvedbe – usputno odrađivanje – dok orkestar angažirano svira živu, dinamičnu, komičnu, karakterno raznoliku glazbu simfonijske pjesme *Vragolije Tilla Eulenspiegla* (*Till Eulenspiegels lustige Streiche*) koju je Strauss osobno skladao (slikovni primjer 21).

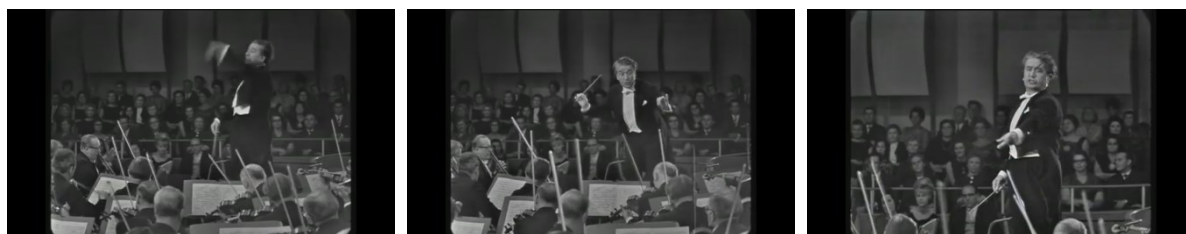


Primjer 21. Richard Strauss – kadrovi iz filma *Umjetnost dirigiranja: Veliki dirigenti prošlosti* (*The Art of Conducting: Great Conductors of the Past*, Sue Knussen, 1993). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=LYnqU4AJvtA>)

Za razliku od Straussove izvedbene pojave, snimke pokusa i koncerta s istom skladbom, u izvedbi Sergiua Chelibidachea (godine 1964.), pokazuju iznimnu mimiku i gestiku dirigenta. Nalik

mimičaru, odnosno mimičkom tumačenju i prikazu karaktera glazbe, Chelibidache (za razliku od Straussa) bogatim mimičko-gestualnim spektrom stvara vidljiv i izvedbeno visoko teatralan doprinos glazbenom sadržaju (slikovni primjer 22). Dozovemo li ovdje Gavelline digresije o dirigiranju, može se zaključiti da je Straussova gesta čujna, a manje vidljiva, dok je Chelibidacheova gesta izrazito vidljiva (glumačkog predznaka) i čujna.



Primjer 22. Sergiu Chelibidache – kadrovi iz filma *Umjetnost dirigiranja: legendarni dirigenti zlatnog doba* (*The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era*, Peter R Smith, 1997). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=Crfs0yJWC8s>)

Redatelj ukazuje da Chelibidache u kasnijoj fazi karijere reducira pokrete i tjelesnu gestu, ali naboj i intenzitet dirigentskog utjecaja na izvođače ostaju jednaki kao kod bogatijih pokreta, ako ne i snažniji. Razlog tome su izgrađen autoritet, u svijetu klasičnih glazbenika prepoznat kao izniman, snažna aura prisutnosti, iskustvo, erudicija i neprikosnovena umjetnička imaginacija. Treba primijetiti da je u njegovim ekonomičnim pokretima utkana energična, razmahana gesta iz ranijih dirigentskih akcija. Radi se o kondenziranoj i koncentriranoj dirigentskoj akciji (dirigentskom *satsu*) koja odražava dostatnost osnovnog impulsa koji orkestar prihvata i preuzima ostatak akcije (radnje). Također, moćan alat kod dirigiranja je i način na koji Chelibidache gleda glazbenike koji sviraju. Već smo u nekoliko navrata isticali važnost pogleda kod uspostavljanja kontakta i komunikacije glazbe glazbenicima i dirigenta sa glazbenicima. Chelibidacheova gesta i kada nije vidljiva u zamasi, ostaje vidljiva pri transmisiji energije i auri prisutnosti majstora glazbenika, što je i doslovno značenje riječi *maestro* (usp. Anić i Goldstein, 2007: 358).



Primjer 23. Sergiu Celibidache – fotografija iz filma *Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba* (*The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era*, Peter R Smith, 1997). Fotografiju iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=Crfs0yJWC8s>)

Oba dokumentarna filma o velikim dirigentima upoznaju gledatelja s tipovima dirigenata poput autokratski profiliranih Artura Toscaninija, Fritza Reinera i Georgea Szella, diktatorske pojavnosti i kontrole Evgenyja Mravinskog te mističnog Sergiu Celibidachea. Tehnički su besprijekorni Serge Koussevitzky, Willem Mengelberg, Erich Kleiber, Charles Munch. Njihovo dirigiranje odlikuje precizna, izravna gesta, oštrijih i poentilističkih manira, bez okolišanja. Takav način dirigiranja ostavlja dojam objektivnog, racionalnog dirigentskog pristupa umjetničkom djelu. Izvođači reagiraju spremno, a rezultat je interpretacija visokog tehničkog i zvučnog standarda. Primjer konvencionalnog načina dirigiranja – desna ruka indicira tempo i puls, lijeva ruka pokazuje izražajnu komponentu glazbe – je Willem Mengelberg, dok su Sir Thomas Beecham i Wilhelm Furtwängler (svaki na svoj način) prilično slobodno koristili dirigentski štapić. Beecham subjektivno i spontano, prožeto izražajnim gestama i gestama namjere, koje sviračima poručuju: samo svirajte, vjerujem vam. Furtwänglerov je način korištenja dirigentskog štapića u suštini neprecizan, izrazito slobodan pa čak i trzajiv, treskav, ali cjelovita pojava i pozicija na dirigentskom podestu širi pouzdanje i podržava izvođače (usp. Sanders, 1997; 2002).

Dirigenti koji ne koriste dirigentski štapić, prikazani ovim filmovima, su Hermann Scherchen i Leopold Stokowski. Stokowski je doslovce pravi *showman* dirigentskog svijeta i veliki popularizator klasične glazbe. Njegova je gesta elegantna, elokventna, bez uglatih pokreta. Ovaj dokumentarni film ne propušta uvrstiti isječak nastupa Stokowskog iz filma *Carnegie Hall* (Edgar

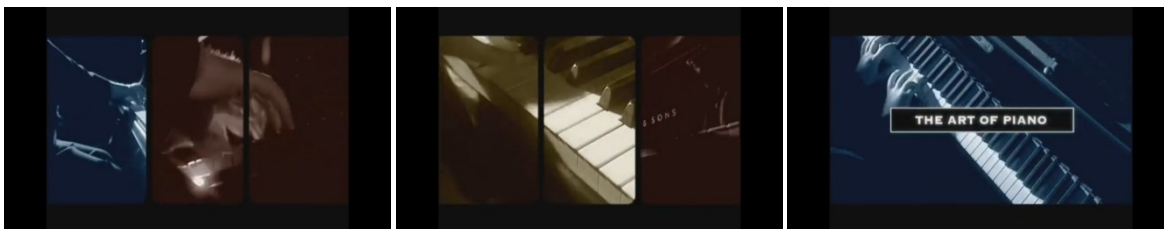
G. Ulmer, 1947) koji je temeljito analiziran u prošlom poglavlju. Bruno Walter je human i topao prema orkestru, pomalo konzervativan, ali liričan, smiren i vitalan. Njegov izvedbeno-gestualni scenski bios odaje potpuno uravnoteženu tjelesnu i emocionalnu energiju, doziranje emocionalnog naboja u službi glazbenog djela, bez nametanja vlastitog doživljaja i afektacije.

Herbert von Karajan i Leonard Bernstein primjer su izrazito osebnih i nadahnjujućih dirigentskih ličnosti, vrlo različiti u izvedbenoj manifestaciji. Potka Bernsteinova dirigiranja je konvencijama dogovorena tehnika, no njegov je stil izrazito tjelesan i emocionalno sugestivan. Zamjećuju se bogati manualni pokreti kao i plesni pokreti koji angažiraju cijelo tijelo, na neki način je antipod Karajanu (usp. Gjadrov, 2002: 262). Karajanova postura je primjer uzemljenog dirigentskog postojanja, (gotovo) uvijek je zatvorenih očiju, uronjen u glazbu koju vodi i oblikuje rukama magnetskog naboja, ali ne daje znakove orkestru. Gjadrov navodi da Karajan „dirigentsku umjetnost pretvara u svojevrstu magiju, ali uvijek u radu s isključivo najboljim orkestrima, gdje nisu potrebne uobičajene zakonitosti profesije“ (ibid.: 262). Iako ne uspostavlja kontakt očima, njegova je aura prisutnosti toliko snažna da potpuno obuzima auditorij i svirače te modelira zvuk kao da je riječ o skulpturi od zvuka. Dokaz je to kako metatehnička *persona* egzistira na koncertnom podiju i onda kada tehnička *persona* odstupa od konvencija.

3.4.2. Studije slučaja: *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća (The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century, Donald Sturrock, 1999)* i *Zlatno doba klavira: Dokumentarni film o velikim pijanistima dvadesetoga stoljeća (The Golden Age of Piano: A Documentary on the Great Pianists of the Twentieth Century, Peter Rosen, 1993)*

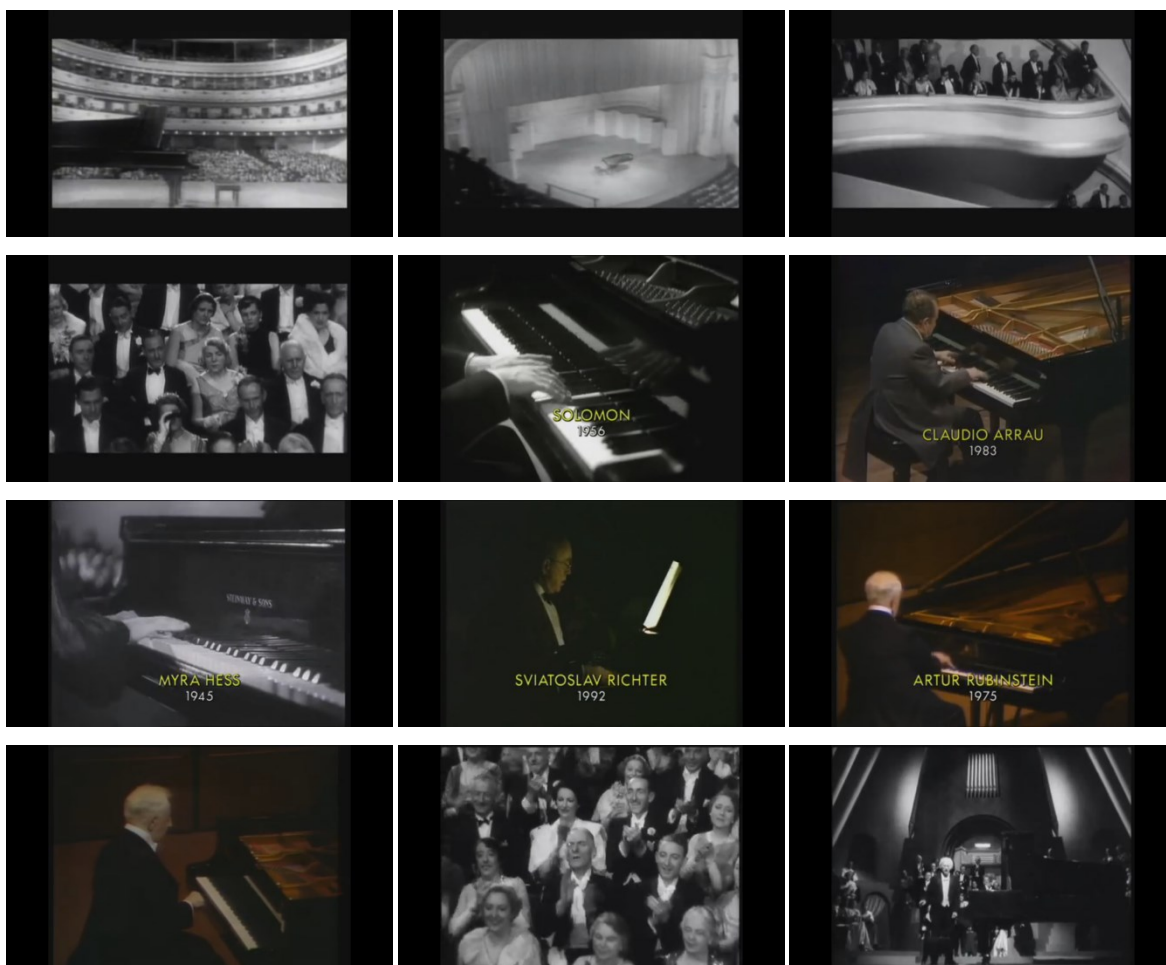
Film Donalda Sturrocka *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća (The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century)* (1999) konceptom je vrlo sličan filmovima o dirigentima, koje obrađuje prethodna studija slučaja. Predstavljanjem šesnaest pijanista i dvije pijanistice, ovaj film čine nezaobilaznim za svakog ljubitelja pijanizma, bilo profesionalnog bilo amatera. Jedna od vrijednosti ovoga filma je u izvrsnoj naraciji i priči o svakom pojedinom pijanistu ili pijanistici te komentarima tada (a većinom i sada) živućih pijanista, agenata i dirigenata. Narativ je stručan, logičan, spone neprimjetne i bez naglih prekida niti narativa, dok su anegdote iz života pijanista zanimljive, što film čini pristupačnim široj publici.

Već se iz oblikovanja najave filma i kadrova prvih nekoliko minuta filma može iščitati na čemu je težište pri filmskoj prezentaciji pijanističkih izvedbi. Najava filma krupnim planom prikazuje pijanističke prste u izvedbenoj akciji, snimane iz raznih kutova gledanja (slikovni primjer 24).



Primjer 24. Najava filma *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća* (*The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century*, Donald Sturrock, 1999). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković. (Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=zqnKIZ9navA>)

Uz krupni plan pijanističkih prstiju kako sviraju po tipkama klavira, u ostatku filma dominira i srednji plan prikaza pijanista za klavirom. Nakon foršpana, uvodni kadrovi prikazuju snimke koncertnog podija s klavirom, koncertnu dvoranu ispunjenu do posljednjeg mjesta i publiku koja znatiželjno i uzbuđeno iščekuje dolazak pijanista na pozornicu. Slijede, ponovno, krupni i srednji planovi pijanističkih prstiju i raznih pijanista kako sviraju. Slično kao i kod dirigenta, montažnim postupkom izvedbi uživo oblikovan je odlomak prvoga stavka *Sonate za klavir* u f-molu, op. 57 (*Appassionata*) Ludwiga van Beethovena. Nižu se isječci snimki nastupa britanskog pijanista Solomona Cuntera (poznatijeg kao Solomon) iz 1956., čileanskog pijanističkog virtuozu Claudia Arraua iz 1983., britanske pijanistice Dame Myre Hess iz 1945., ruskog pijanista Svjatoslava Richtera iz 1992., te poljsko-američkog pijanista Artura Rubinsteina iz 1975. godine. Taj je montažni uradak izveden toliko uvjerljivo da odaje dojam jedne koncertne scene kojom su prikazani izvedbeni elementi pijanističkog recitala: koncertni podij, koncertni klavir, publika, izvođač, izvedbeni čin, pljesak publike i naklona izvođača (slikovni prilog 25). Nakon što se izredaju pijanisti i pijanistica te Rubinstein odsvira zadnje taktove, prikaz pijanističkog nastupa završava montažnim postupkom zatamnjenja, nakon kojeg slijedi snimka publike koja euforično plješće pijanistu Ignacyu Janu Paderewskom. Paderewski (*nota bene*) uopće nije dio izvedbe spomenute sonate, ali je naklon Paderewskog istovremeno upotrijebljen i kao završetak scene koncerta i kao početak prve u nizu scena kratkih filmskih portreta značajnijih pijanista i pijanistica dvadesetoga stoljeća (slikovni primjer 25).



Primjer 25. Uvodna montažna sekvenca filma *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća* (*The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century*, Donald Sturrock, 1999). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=zqnKIZ9navA>)

Kratki portret koncertnog nastupa Ignacya Jana Paderewskog posuđen je iz filma *Mjesečeva sonata* (*Moonlight sonata*, Lothar Mendes, 1937) i doima se kao ekranizacija Matoševa prikaza Paderewskog. Paderewski je smiren i duboko fokusiran, prikazan srednjim i krupnim planom. Njegova je tehnika sigurna, a emocionalna energija vođena intelektom, a ne afektom. Publika je – naročito dame – u deliriju, neki promatraju izvođača kroz male dvoglede (dalekozore) kako bi vidjeli naočitog virtuozu i njegove virtuosne prste (slikovni primjer 26). Dokaz je to potrebe koncertne publike da bude ne samo slušatelj već i gledatelj koncertnog nastupa. Također vidimo

širi kontekst izvedbenog prostora koncertne dvorane i pokrete kamere koji prate zvučnu komponentu filmskog zapisa koncerta, podupirući kod gledatelja iskustvo prisutnosti događaju.



Primjer 26. Dama iz publike dvogledom prati nastup Ignacyja Jana Paderewskog – kadar iz filma *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća* (*The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century*, Donald Sturrock, 1999). Fotografiju iz filma izradio i zaokružio crvenom kružnicom Marijan Tucaković. (Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=zqnKIZ9navA>)

Josef Hofmann primjer je pijaniste čija je tehnika zasnovana na slobodnoj ruci, velikim pokretima i prirodnoj poziciji prstiju na klavirskim tipkama (blago zaobljeni prsti). Pijanist Piotr Anderszewski komentira Hofmannov pijanizam i gestom ruke pokazuje fizički aspekt obliha i velikih pokreta (krupna tehnika) Hofmannove tehnike sviranja. Vidljivo je intenzivno korištenje gornjeg dijela tijela za dobivanje snage u akordima (naginjanje prema naprijed) i kružno, tečno gibanje (ljudanje) povezano s glazbenim kretanjem. U pasažama bržeg tempa Hofmann svira bliže tipkama, jer glazba tako zahtjeva, ali ne svira izoliranim pokretima prstiju već gipkim pokretima koji su eklatantan primjer tehnike sviranja klavira koja povezuje aktivan rad prstiju i slobodu ruke (podlaktice, nadlaktice, ramena). Iz filma doznajemo da je Hofmann bio sumnjičav spram tadašnje tehnologije snimanja te da filmski zapis izvedbe *Preludija za klavir* u cis-molu, op. 3, br. 2 Sergeja Rahmanjinova predstavlja jedinstven uvid u Hofmannov pijanizam. Snimka pokazuje televizijski (NBC) prijenos Hofmannove izvedbe, koju najavljuje voditelj programa, a za vrijeme koje glazbenici simfonijskog orkestra sjede na pozornici. Kadrovi koji prikazuju Hofmanna oblikovani su srednjim i krupnim planom, a kutovi snimanja su *en face* te lijevo i desno bočno. Snimka kombinira pogled na pijanistovo cijelo tijelo za klavirom, lice i ruke kako sviraju po tipkama.

Hofmannova izvedba u naraciji filma poslužila je kao uvod u nastavak – kratak osvrt na Sergeja Rrahmanjinova. Video snimke nastupa velikog skladatelja i pijaniste ne postoje, ali čujemo audio isječak njegove izvedbe vlastitog *Trećeg koncerta za klavir i orkestar* u d-molu, op. 30. Iako ne postoje video snimke njegova nastupa, vrlo je dojmljiv video zapis Rahmanjinova na preookeanskom brodu, koji ilustrira prisilno napuštanje vlastite domovine i odlazak (emigraciju) u SAD. Portret pijanista Bennoa Moiseiwitscha logičan je nastavak filma, obzirom da ga prikazuje u izvedbama skladbi Sergeja Rahmanjinova. Gledamo i intervju s Moiseiwitschem iz kojeg doznajemo da je upoznao Rahmanjinova i raspravljao o izvođenju skladateljevih kompozicija za klavir. Osim isječka izvedbe *Drugog koncerta za klavir i orkestar* u c-molu, op. 18, prikazana je studijska snimka s izvedbom *Preludija za klavir* u h-molu, op. 32, br. 10. Taj je nastup doista pogodan za analizu filmskog prikaza pijanista na studijskom koncertnom podiju snimanom za TV produkciju. Odlikuje ga jednostavnost, mirnoća i čistoća filmskog izraza – sve ono što odlikuje pijanističko umijeće i umjetničku osobnost Bennoa Moiseiwitscha (slikovni primjer 27).



Primjer 27. Kadrovi koji portretiraju nastup pijanista Bennoa Moiseiwitscha interpolirani u dokumentarni film *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća (The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century)*, Donald Sturrock, 1999). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=zqnKIZ9navA>)

Rusko-američki pijanistički virtuoz Vladimir Horowitz dokaz je osebujne pijanističke osobnosti, kako u tehničkom tako i u umjetničkom smislu. Njegov je odnos prema publici i medijima bio silno dinamičan, naročito za vrijeme dugogodišnjeg izbivanja sa svjetskih koncertnih podija. Publika ga je godinama čekala, a čekala ga je (i dočekala) i na dan njegova povratničkog koncerta 1965. u poznatoj koncertnoj dvorani *Carnegie Hall* u New Yorku. Karte su bile

rasprodane, a Horowitz je kasnio na početak nastupa. Neizvjesnost hoće li se Horowitz uopće pojaviti na koncertu ili ne, čini taj izvedbeni događaj primjerom širokog spektra pijanističke izvedbe. Naime, koncertni agent Schuyler Chapin tumači Horowitza kao *showmana* koji zna procijeniti zahtjeve tržišta. Chapin se prisjeća povratničkog koncerta i trenutka prije izlaska Horowitza na scenu. Horowitz se, navodno, nećkao i prokrastinirao izlazak na scenu, pa ga je Chapin rukama lagano usmjerio prema ulazu na pozornicu i blago pogurnuo kroz vrata. Tada se, prepričava Chapin, dogodio enormni aplauz kojim je publika pozdravila slavnog pijanista. Horowitz je, nakon kratkog šoka, uspravnim držanjem pozdravio publiku, prošao cijelu pozornicu i naklonio se publici sa svih strana. Potom je gestom najavio nastup pokazavši prema klaviru – u trenu sjedanja za instrument, opisuje Chapin, nastupio je tajac „glasniji“ od aplauza, a potom koncert za pamćenje. Horowitz je kao umjetnička ličnost doista blizak afektivnom (stanislavskijevskom) pristupu. Za vrijeme izvedbe emocionalno je silno intenzivan, često na rubu rizika i bez kalkulacije – sviranje „na sigurno“ kod Horowitza nije opcija. Takav pristup, može uzrokovati i fizički i mentalni zamor te potrebu izbjivanja umjetnika s koncertnih pozornica dulji niz godina.

Mađarsko-romski pijanist György Cziffra prikazan je u izrazito virtuoznoj akciji kako svira *Galop final* Franza Liszta. Njegov je stav za klavirom samouvjeren i siguran, a brzinu rada prstiju za vrijeme sviranja kamera prikazuje izbliza s namjerom isticanja Cziffrina zaštitnog znaka – bravurozne virtuoznosti. Na kraju izvedbe kamera prikazuje Cziffru *en face* i vidimo lagani osmijeh na pijanistovom licu, odraz šarma i zadovoljstva odsviranim.

Posebno je značajan portret pijanistice Dame Myre Hess. Vidimo kadar razrušenog Londona za vrijeme nedaća Drugoga svjetskog rata i snimku Nacionalne galerije čime dobivamo uvid u povijesne okolnosti. Slijedi vrlo kratak isječak snimke nastupa Myre Hess u izvedbi *Koncerta za klavir i orkestar* br. 17, u G-duru, KV. 453 W. A. Mozarta, što je svojevrsna poruka otpora saveznicima protiv kojih se Velika Britanija borila u ratu (godina je 1942). Naime, Austrija čiji je Mozart nacionalni ponos i simbol, jedan je od ratnih protivnika Ujedinjene Kraljevine u Drugom svjetskom ratu. Međutim, Mozartova je glazba ponos i uzor cijelog čovječanstva, čime nastup pijanistice pruža dodatnu moralnu podršku vojnicima koji ispunjavaju gledalište, a povrh svega prisutna je i kraljica Elizabeta (kraljica majka). Isječak nastupa Myre Hess vidjeli smo i u uvodnoj montažnoj sekvenci (godina je 1945.), a nastavk kratkog portreta donosi dulji fragment

iste izvedbe. Posebno je vrijedno vidjeti televizijsku najavu (slikovni prilog 28) toga nastupa koja pokazuje koliko je kultura pijanizma značajna za Ujedinjeno Kraljevstvo, da se moral vojnicima podiže posjetom pijanističkom recitalu i to pod pokroviteljstvom Kraljice. Ovaj video zapis dodatno potvrđuje emocionalnu uravnoteženost, glazbenu inteligenciju, suverenu pijanističku tehniku i duboku koncentraciju pijanistice Dame Myre Hess.



Primjer 28. Kadrovi koji portretiraju pijanisticu Dame Myru Hess u filmu *Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća* (*The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century*, Donald Sturrock, 1999).

Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=zqnKIZ9navA>)

U portretu Artura Rubinsteina vidimo nijeme video snimke (čuje se glas naratora) kako svira *Etidu* u e-molu op. 25, br. 5 Frederica Chopina, u realnom tempu i usporeni film iste snimke (stoji podatak da je snimka načinjena oko 1928.). Takav postupak omogućuje nam uvid u tehnički aspekt Rubinsteinova pijanističkog umijeća, a redatelj kao da želi naglasiti divljenje prema činjenici što sve može *corpo incredibile* (“nevjerojatno tijelo”)⁸² Artura Rubinsteina. Također, gledamo i slušamo snimku solista Rubinsteina uz orkestar te intervju u kojem pijanist objašnjava osobni pristup sloju izvedbe, koji u prošlom bloku disertacije nastojimo definirati metatehničkim izvedbenim spektrom. Prema navodima iz spomenutog intervjua, Rubinstein spontano osjeti nekoga (anonimnog) u publici tko posebno pozorno sluša te uspostavlja neku vrstu „antene“, čime transmisija glazbene izvedbe postaje snažnijim magnetom za publiku u cijeloj dvorani.

Nastavak filma prikazuje pijanista Francisa Plantea, kao primjer jednog od prvih pijanista koji počinju snimati vinilne ploče, a iznimno je vrijedna video snimka kako svira Chopinovu *Etidu* u C-duru, op. 10, br. 7, svirajući iz nota, u kućnom okruženju. Plante je bio učenik Franza Liszta, a čuo je i Chopinovo sviranje. Snimka je jednostavna i prikazuje briljantno sviranje te čuva od zaborava estetiku pijanizma ranog dvadesetog stoljeća.

⁸² Vidi str. 40 ove disertacije.

Francuski pijanist Alfred Cortot izrazit je primjer aristokratskog držanja za klavirom, romantičnog sviranja bez organskih ekspresija – njegova je prezencija lišena facijalnih ekspresija, tijelo je mirno ili blago u pokretu. Redatelj ponovno, za vrijeme naracije, koristi priliku prikazati nijemi filmski zapis sviranja u realnom vremenu i u usporenom filmu. Možemo prepoznati sviranje *Etide* u C-duru, op. 10, br. 1 Frederica Chopina. Iznimno vrijedan zapis je Cortotova lekcija o sviranju posljednjeg stavka iz ciklusa *Dječji prizori*, op. 15 (*Kinderszenen*, op. 15) Roberta Schumanna. Za vrijeme sviranja, Cortot, govori, tumači, gleda prostor pred sebe, a zapravo je zagledan u nutrinu samoga sebe i nutrinu sadržaja glazbenog djela. Ovaj je videozapis vrlo impresivnog sadržaja i dokument iznimno vrijedan za pijanizam.

Wilhelm Backhaus, tehnički je besprijekoran, a prikazan je putem snimke iz mladosti i snimke iz poznijih životnih godina. Razvidna je racionalna emocionalnost zasnovana na promišljanju izvanglazbenog sadržaja unutar glazbenog tkiva, ali bez afektivnosti i suviše doživljaja. U nastavku doznajemo da je pijanist Edwin Fischer snimao ploče, pratimo razgovor u njegovu domu. Čuje se kako Fischer svira, ali ne vidimo njegove ruke u akciji.

Slijedi zaokret u naraciji i fokus na dva pijanista bivšeg SSSR-a (oboje učenici Heinricha Neuhausa). Prvo je prikazan Emil Giljels snimkom s ratne fronte gdje članovi sovjetskog ratnog zrakoplovstva 1943., okupljeni oko povišene platforme s klavirom, slušaju Giljelsovu izvedbu *Preludija* u g-molu op. 23, br. 5 Sergeja Rahmanjinova. Avion prelijeće iznad pijanista i vojnika koji slušaju, a kamera ga prati pokretom. Primjer je to filma ratne propagande, što je također jedan od načina prikaza pijanista putem filmskog medija, o čemu smo već pisali pri analizi pijanistice Dame Myre Hess. Pored spomenute snimke na otvorenom prostoru, pod vedrim nebom kojim lete zrakoplovi, Giljels je portretiran i kraćom snimkom s koncerta uživo iz koncertne dvorane, kao solist uz orkestar. Drugi je sovjetski pijanist, prikazan ovim filmom, Svjatoslav Richter. Osim u početnoj montažnoj sekvenci, ovdje ga vidimo kako svira energično, raskošno i s puno zanosa. Svira cijelim sviračkim aparatom, ali su ruke i prsti u bliskom kontaktu s tipkama, a lice ozbiljno i pomalo mrko. Videosnimka vjerno odgovara opisu koji čitamo u Berkovićevim zapisima o Richteru.

Talijanski pijanist Arturo Benedetto Michelangeli već u načinu dolaska na pozornicu odaje aristokratsko držanje. Smješta se za klavir, namješta kosu i dovršava kratki ritual pripreme za nastup. Njegova intelektualna emocionalnost, pokazuje da se zvukovna realizacija partiture s

raznolikom karakterno-zvukovnom paletom, ne odražava nužno u gestualnoj partituri. Videozapisi Michelangelija također su filmski dokaz Berkovićeve osvrtu na slavnog talijanskog virtuozu.

Glenn Gould, kanadski pijanist, unatoč naizgled krhkim prstima, proizvodi raspon zvučnih efekata od tiših (*pianissimo*) do snažnijih (*fortissimo*) dinamika. Poznat po introspektivnom pristupu, i vokaliziranju (Gouldanju) – naročito za vrijeme izvođenja Bachove glazbe – svira bez kalkulacija, emocionalno vrlo angažirano i silno intenzivno. Poznato je da Gould sebe smatra suskladateljem djela koje izvodi, te se kao sukreator glazbenog djela u trenutku sviranja očituje gestualnom partituroom vrlo izražajnih facijalnih ekspresija i pokreta tijelom koji se sjedinjuju s glazbenim tkivom. U svojim ranim tridesetima Gould se povukao s koncertnih podija i snimao za CBS. Vidimo i snimku Goulda u svojoj rezidenciji kako šeće prirodom, ulazi u prostoriju u kojoj uvježbava skladbe, sjeda za klavir prekrivenih nogu i svira Bacha (izražajno vokalizirajući za vrijeme sviranja).

Claudio Arrau, još je jedan pijanist koji se javlja i u uvodnoj montažnoj sekvenci. Vidimo šake i prste velikog raspona i snage, ali je zvuk koji Arrau stvara uvijek plemenit i kontroliran, a ton lijepo oblikovan. Njegov je scenski bios fokusiran i mirnog držanja, ali snažnog unutarnjeg naboja i koncentracije. Za vrijeme odjave filma prikazana je pijanistica Annie Fischer u izvedbi Chopinova *Valcera* u Des-duru, op. 64, br. 1. Tehnika sviranja Annie Fischer ogleda se u klasično zaobljenim prstima, uz podršku podlaktice i gornjeg dijela tijela. Njeno držanje za instrumentom odražava karakter glazbe umjerenim kretnjama gornjeg dijela tijela, diskretnom facijalnom ekspresijom i gipkim slobodnim prstima.

Drugi film koji analiziramo, *Zlatno doba klavira: Dokumentarni film o velikim pijanistima dvadesetoga stoljeća* (*The Golden Age of Piano: A Documentary on the Great Pianists of the Twentieth Century*, Peter Rosen, 1993), koncipiran je kao povijesni pregled, kako umjetnika klavira prošloga stoljeća, tako i povijesti klavirske glazbe i skladatelja koji su za klavir skladali. Vrijednost ovoga filma upravo je u njegovoj sistematičnosti. Jedan komentator, odnosno narator, David Dubal vodi gledatelje ovoga filma tematski strukturirano. Struktura naracije istovjetna je onoj u knjižici koja dolazi uz DVD izdanje, ali u stilu prezentacije pijanizma široj publici. Nakon uvoda, slušamo isječke izvedbi triju pijanista: Claudia Arraua, Rudolfa Serkina i Vladimira Horowitza. Nastavak filma nastoji odgovoriti na pitanje zašto je baš klavir poslužio kao jedinstveno sredstvo osobnog izričaja. Izvedbe pijanista Glenna Goulda i pijanistice/čembalistice Wande Landowske podupiru

narativ te su ujedno uvod u nastavak filma. Potom se Dubal fokusira na tumačenje razvoja instrumenta krajem 18. stoljeća – od Njemačke preko Beča i Londona. U duhu obrazovnog filma, kroz Dubalovu bajkovitu naraciju o povijesnim spletovima i okolnostima širenja popularnosti klavira, gledatelju su podastri brojni slikovni prikazi skladatelja i izvođača. Pijanisti koje redatelj odabire kao podupiratelje teme su Dame Myra Hess, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky i Claudio Arrau. Nastavak je orijentiran na slavnog Ignacyja Jana Paderewskog. Osim snimki njegovog sviranja vidimo i nastupe Josefa Hofmanna, Percyja Graingera i Alfreda Corota. Potom dolazimo do ere audio snimanja koje je predstavljeno ponajviše prikazom Arthura Rubinsteina u tonskom studiju te Rudolfa Serkina, Claudia Arraua i Vladimira Horowitza. Posljednji tematski blok dotiče se 1958. godine i nastupa američkog pijaniste Van Cliburna⁸³ u Moskvi, uz Moskovski orkestar pod ravnanjem dirigenta Kirila Kondrashina, a sve na vrhuncu hladnoga rata.

Dva su prikaza u ovom filmu koja smatramo iznimno važnima za prikaz pijanističke izvedbe putem filmskog medija. Prikaz francuskog pijaniste (rođenog u današnjoj Ukrajini) Alexandera Brailowskog (1896-1976) u izvedbi *Velikog blistavog valcera* u As-duru, op. 34., br. 1 Frederica Chopina⁸⁴ i prikaz Alfreda Cortota u izvedbi tri stavka suite za klavir *Dječji kutić* (*Children's Corner*) Claudea Debussyja.

Brailowsky je prikazan interpolacijom cjelovitog kratkometražnog dokumentarnog filma znamenitog francusko-njemačkog redatelja Maxa Ophülsa. Začudno, ali ovog podatka nema u odjavi filma kao niti u popratnoj knjižici uz DVD izdanja (sic!). Ophülsov film datira iz 1936. godine, realiziran je crno-bijelom tehnikom, a naslovljen je jednostavno *Chopinov blistavi valcer – Alexander Brailowsky* (*Valse brillante de Chopin – Alexander Brailowsky*). Internetska baza podataka IMDb klasificira ga kao kratkometražni glazbeni dokumentarni film⁸⁵ koji pripada ranijim Ophülsovim filmskim ostvarenjima. Redatelj se pokazuje kao izrazito senzibilan tumač glazbenog i predstavljačkog sadržaja pijanističke izvedbe, snažnog osjećaja za glazbenu dramaturgiju. Interijer je jednostavan, klavir smješten na povišenim (stepenastim) bijelim

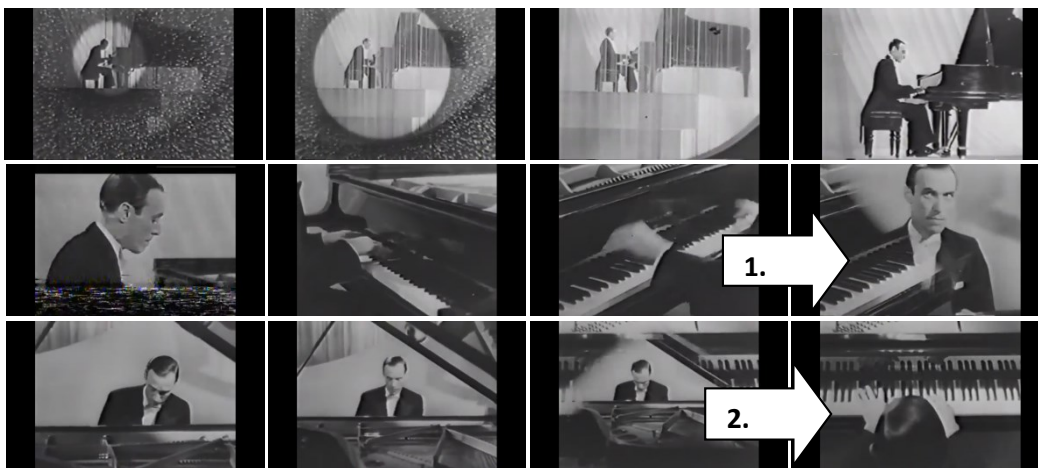
⁸³ Puno ime i prezime Harvey Laban Cliburn mlađi, ali je u pijanističkom svijetu znan kao Van Cliburn.

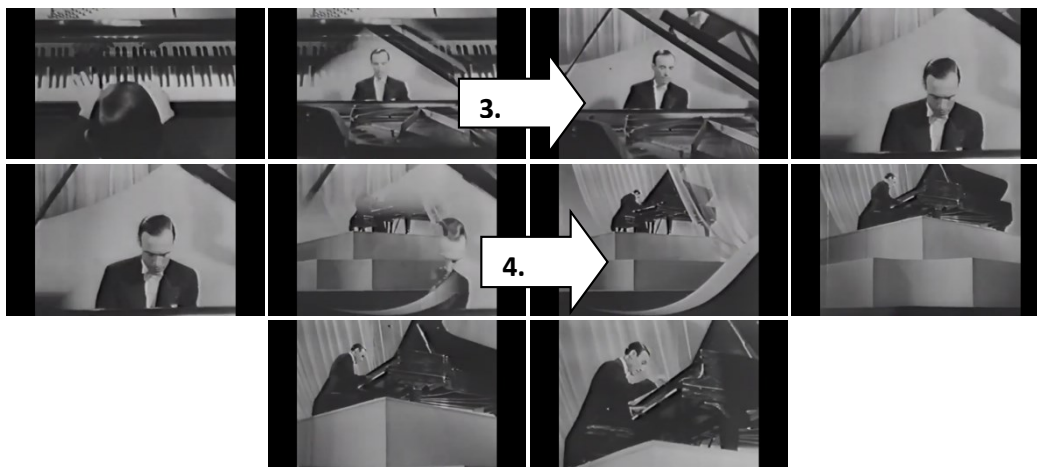
⁸⁴ Naslov na hrvatskom jeziku preuzet je iz izdanja Chopinovih Valcera (Muzička naklada, Zagreb, 1971) u redakciji pijanistice Melite Lorković.

⁸⁵ Usp.: <https://www.imdb.com/title/tt0028457/>

kubusima, a zamjećujemo i prozirne zastore koji kao da su bili inspiracija Miletiću u koncertnim scenama filma *Koncert* prikazanom u prošlom poglavlju.

Iako je riječ o jednoprizornom filmu koji prikazuje nastup pijaniste, nema govora o monotoniji. Kadrovi su dinamični, slijede glazbenu formu i sadržaj, a planovi se odvijaju od početnog totala, postepeno preko polutotala do vrlo ujednačene izmjene srednjih i krupnih planova u središnjem dijelu izvedbe. Posebno se ističe uporaba montažnih spona. Početak filma pažnju na pijanista usmjerava krugom koji se povećava (iris), nakon čega se plan pomiče od totala prema srednjem i krupnom, da bi drugi dio skladbe bio naznačen montažnim prijelazom – dijagonalnom zavjesom – s klavirskih tipki na Brailowskog prikazanog polublizu *en face* (vidi slikovni primjer 29, strelica 1). Brailowsky kod tog prijelaza pogleda u kameru, što je iznimka u cijelom filmu, a doima se kao neprimijećena greška kod montaže, proizašla iz niza isprobavanja kod snimanja. Unatoč tome, ne remeti se tačnost niti glazbe niti pokretne slike. Sljedeći je prijelaz također zavjesa koja, odozgo prema dolje, prati geometrijski oblik nakošenog poklopca klavira. Mijenja se pogled te se gornjim rakursom prikazuje pijanist s leđa, a vide se ruke i prsti kako sviraju (slikovni primjer 29, strelica 2). Treći prijelaz istovjetan je drugom, ali u suprotnom smjeru – ponovno gledamo Brailowskog *en face* polublizu (strelica 3. u slikovnom primjeru 29). Četvrti montažni prijelaz (dijagonalna zavjesa) udaljava pogled na Brailowskog gotovo u totalu (slikovni primjer 29, strelica 4), a kako glazba uzlaznim sekvencama modulira, tako i kamera deskriptivnim uzlaznim skokovitim pomakom (rezovima) prikazuje Brailowskog sve bliže i bliže u polutotalu i srednjem planu.





Primjer 29. *Chopinov blistavi valcer – Alexander Brailowsky (Valse brillante de Chopin – Alexander Brailowsky, Max Ophüls, 1936)*. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=gqbmqNCkhBY>)

Nastavak prati glazbeni sadržaj Chopinova *Valcera* koji se ponavlja, pa se i redateljevo kadriranje ponavlja. Novo je glazbeno tkivo (završni dio i *Coda*) prikazano vrlo specifičnim, blizu i krupno pozicioniranim planom, kombiniranim rakursima i prikazom detalja. Gledamo pijanističke prste na tipkama prikazane odozgora i odozdo kao i brzi naizmjenični prikaz ruku. Virtuozni završni dio skladbe Ophüls prikazuje snimkom unutrašnjosti klavira i pogledom na pijanistu “kroz” klavirske batiće koji se pomiču izrazitom brzinom. Kako se skladba bliži završnim taktovima tako se i kadriranje mijenja nalik na ono s početka filma, ali obrnutim redoslijedom: od srednjeg plana preko polutotala i totala do završetka prikazanog krugom (iris) koji se smanjuje. Ovaj glazbeni film završava zatamnjenjem uz odjavni *The End*, što je izostavljeno u dokumentarnom filmu koji interpolira Ophülsov uradak. Zanimljivo je primijetiti da se obilježja koja krase Ophülsov filmski opus⁸⁶, poput ujednačene izmjene krupnih i srednjih planova, panoramskih prikaza, kompozicija krupnih planova uz korištenje čitavog okvira kadra, deskriptivne vožnje kamere, geometrijska stilizacija i vremensko-prostorni kontinuitet⁸⁷, ogledaju u ovom kratkometražnom glazbenom filmu.

⁸⁶ Neki od najpoznatijih igranih filmova Maxa Ophülsa su *Svačija gospođa (La signora di tutti, 1934)*, *Bez sutrašnjice (Sans lendemain, 1939)*, *Pismo nepoznate žene (Letter from an Unknown Woman, 1948)*, *Trenutak lakomislenosti (The Reckless Moment, 1949)*, *Vrtuljak (La ronde, 1950)*, *Užitak (Le plaisir, 1952)*, *Madame de... (1953)*, *Lola Montès (1955)*.

⁸⁷ Usp. Ophüls, Max. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 3. 5. 2020. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45248> i *Filmski leksikon, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 3. 5. 2020. http://film.lzmk.hr/c_lanak.aspx?id=1292



Primjer 30. Završni kadrovi filma *Chopinov blistavi valcer – Alexander Brailowsky (Valse brillante de Chopin – Alexander Brailowsky, Max Ophüls, 1936)*. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=gqbmqNckhBY>)

Drugi značajan primjer koji izdvajamo je kratkometražni film *Dječji kutić (Children's Corner, Marcel L'Herbier, 1936)* prvotno prikazan na Venecijanskom filmskom festivalu 1936.. Francuski redatelj Marcel L'Herbier (diplomirao pravo, književnost i muzikologiju) realizirao je ovaj film u crno-bijeloj tehnici, prikazavši tri stavka poznate Debussyjeve suite za klavir. Debussy je suitu posvetio svojoj kćeri, što je muzikološka činjenica važna za razumijevanje radnje ovoga filma. Film počinje prikazom pijanista Alfreda Cortota kako svira u uglu sobe. Postepeno slika toga kadra blijedi i istovremeno se pojavljuje slika kadra djevojčice kako se igra u prostranoj dječjoj sobi za igranje. Kako je, zapravo, riječ o svojevrsnom glazbenom spotu, glazba (kompozicija) za vrijeme pretapanja kadrova ostaje ista⁸⁸. Istaknimo da je glazbeni spot, kao rodovski fenomen, na granici filma – na prijelaznom području spram drugih medija (usp. Turković, 1996: 68-71). Kao „ukorijenjena činjenica suvremene kulture“ (ibid.: 69) glazbeni spot služi prvenstveno za promociju neke glazbene skupine i glazbe koju izvode. Možemo se složiti s navedenim konstatacijama, ali i dodati da je filmsko stvaralaštvo prve polovine 20. stoljeća u postavljanju kriterija filmskih disciplina utrlo put glazbenom spotu (ipak karakterističnom za 90. godine prošloga stoljeća) kratkometražnim filmskim uradcima glazbeno-dokumentarističkog rodovskog

⁸⁸ Značajka montažne spona pretapanje postupno je nestajanje i slike i zvuka jednog kadra uz pojavu slike i zvuka dugoga kadra koji potom prevladaju.

fenomena. Smatramo da je L'Herbierov film, vrlo blizak glazbenom spotu kao rodovski autonomnom fenomenu koji ima funkciju analognu funkciji poezije u književnosti (usp. *ibid.*: 68-71).

Postupci pretapanja, stilski su sasvim razumljivi jer uspijevaju dočarati ugođaj koji je ujedno i program Debussyjeve glazbe (vidi slikovni primjer 31). Psihološka stanja djevojčice i oživljenost igračaka redatelj postiže krupnim planovima te ritmičnom izmjenom kadrova. L'Herbier u sva tri stavka suite, uspijeva elemente fantastike prikazati vrlo jasnom interakcijom realnog i fantastičnog – postupcima pretapanja, osim ranije opisanog, i postupkom pretapanja u suprotnom smjeru: s kadrova djevojčice, igračaka i interijera dječje sobe na pijanista Alfreda Cortota.



Primjer 31. Početak kratkometražnog filma *Dječji kutić* (*Children's Corner*, Marcel L'Herbier, 1936).

Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=BrC0xnebEok>)

Prikazivanje pijanista kako svira, u ovom je filmskom uratku na neki način personifikacija apsoluta glazbe (apsolutnog glazbenog sadržaja kao akustičke činjenice), dok je filmiziran prikaz glazbe (fantastika) – interakcija djevojčice (glumice) i igračaka – sloj filma koji je personifikacija programnosti glazbe (imaginarnog glazbenog sadržaja). Cortot je najčešće vidljiv u srednjem planu ili polutotalu, a završetak je realiziran vizualnim efektom u kojem se pokretna slika djevojčice odražava na unutarnjem dijelu poklopca klavira. Taj postupak sjedinjuje apsolutan i programni glazbeni sadržaj te izvođenje glazbe, kao i dijegetsku i nedijegetsku funkciju glazbe u filmu (slikovni primjer 32).



Primjer 32. Završetak kratkometražnog filma *Dječji kutić* (*Children's Corner*, Marcel L'Herbier, 1936).
Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=vcDmOHfEkLA>)

3.4.3. Studije slučaja: *Herbert von Karajan – Maestro za ekran* (*Herbert von Karajan – Maestro for the Screen*, Georg Wübbolt, 2008) i *Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret* (*Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait*, Paul Smaczny, 2005)

Dokumentarni film Georga Wübbolta *Herbert von Karajan – Maestro za ekran* (*Herbert von Karajan – Maestro for the Screen*, 2008) prikazuje slavnog maestra Karajana osim u dirigentskoj akciji i kao umjetnika koji je nadgledao proces(e) medijazacije svoje umjetničke djelatnosti. Slavni dirigent obilno je koristio prednosti filmskog medija kod promocije sebe kao umjetnika, ali vodeći računa da svaki glazbenik orkestra i svaki pokret izgleda besprijeekorno, kao i o cjelovitom dojmu koji filmski zapis glazbene izvedbe komunicira publici (gledateljima). Navodimo Karajana kao eklatantan primjer – volio je kameru i kamera je voljela njega. O njemu je snimljeno nekoliko dokumentarnih filmova, a sintagma iz naslova dokumentarnog filma Georga Wübbolta govori dovoljno: *maestro za ekran*. Gotovo svi svjedoci Karajana kao umjetnika koji se pojavljuju u ovom filmu, govore o maistrovoj prezenciji, karizmi, mističnosti, snažnoj osobnosti koja je često (pomalo prešutno) izazivala podijeljene stavove među glazbenicima. Fotografija u primjeru 33 pokazuje najavu ovoga filma.



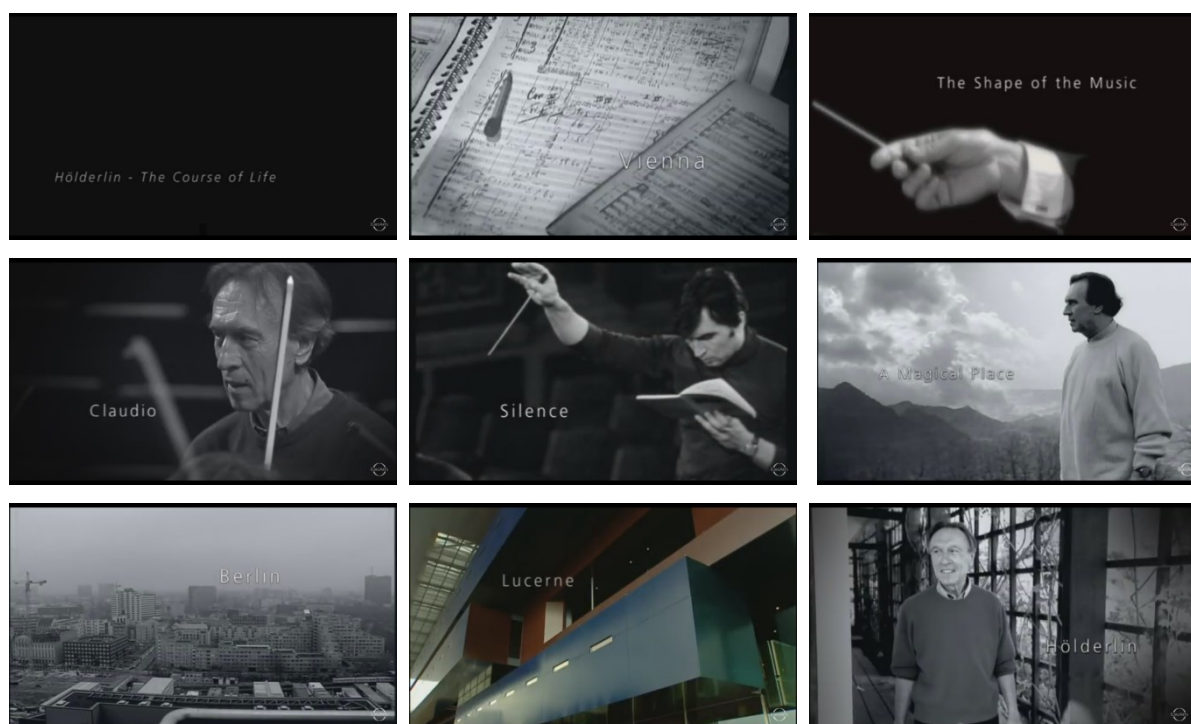
Primjer 33. Najava filma Geoga Wübbolta *Herbert von Karajan – Maestro za ekran* (*Herbert von Karajan – Maestro for the Screen*, 2008). Izvor: <https://www.digitalconcerthall.com/en/film/225> (pristup 21.10. 2019.)

Već početni kadrovi filma jasno očituju važnost Karajanovih ruku i njihove magnetske privlačnosti glazbenicima i gledateljima. Ciljano odabiremo izdvojiti trenutak kadra u kojemu se nedvosmisleno ogleda amalgam glazbenika orkestra i dirigentske geste kao neodvojivih akcija u procesu kreacije i stvaralačke prezencije. Ne vidi se ovdje Karajanovo lice koje je najčešće zatvorenih očiju, ne vidi se niti njegova cjelovita tjelesna manifestacija blago nagnuta prema naprijed (intencija prema glazbenicima). Ono što se ovim kadrom i montažnim postupkom pretapanja dviju činjenica – svirača i dirigenta – vidi je audiovizualna (filmska) izražajna gesta koja ukazuje na metatehničku sferu glazbenog izvedbenog čina (slikovni primjer 34). U koncertnoj dvorani ta je gesta čujna i samo djelomično vidljiva, dok je filmski zapis nastoji učiniti ne samo audiovizualnom već sinestetski višedimenzionalno opipljivom – sugerirajući akustički, vizualni, kinestetički, vremenski i prostorni spektar Karajanove izvedbe.



Primjer 34. Kadar iz filma Geoga Wübbolta *Herbert von Karajan – Maestro za ekran* (*Herbert von Karajan – Maestro for the Screen*, 2008). Fotografiju iz filma izradio Marijan Tucaković. (Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=UgKW8wWIYT4>)

Putem tri slikovna priloga analizirati ćemo poruke dokumentarnog filma *Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret* (*Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait*, Paul Smaczny, 2005). Nakon uvodnih kadrova, za vrijeme kojih glumac Bruno Ganz interpretira stihove poeme njemačkog književnika Friedricha Hölderlina, prikazan je period rada talijanskog maestra Claudija Abbada u Beču, uz kratak intervju iz njegovih ranih dirigentskih godina te snimke pokusa i nastupa s Bečkom filharmonijom. Potom se dio filma naslovljen „Oblik glazbe“ („The Shape of Music“) nadopunjuje s dijelom filma o Claudiou kako je Smaczny nazvao četvrti dio filma („Claudio“). „Tišina“ („Silence“) je tema nastavka filma koji je i *magnet* iz naslova te fenomen kojim je Abbado silno zaokupljen, kako umjetnički tako i filozofski. „Čarobno mjesto“ („A Magical Place“), „Berlin“ i „Lucerne“ teme su nastavka filma, očigledno okupirane lokacijama (gradovima i prostorima) značajnima Abbadu i za Abbada. Završni dio naslovljen je „Hölderlin“, ponajviše u funkciji spone početka i kraja filma.



Primjer 35. Kolaž kadrova koji naznačuju blokove dokumentarističkog filmskog portreta maestra Claudia Abbada u filmu *Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret* (*Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait*, Paul Smaczny, 2005). Kolaž sastavljen od fotografija iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=n6feKBSSfUg>)

Dramski umjetnik Bruno Ganz, kao gost filma, često govori o Claudiju Abbadu, čime redatelj aludira na jednu od suradnji Abbado-Ganz – kod izvedbe uvertire *Egmont*, op. 84 Ludwiga van Beethovena – kada je Ganz tumačio Goetheove stihove. Uz Ganz, akteri filma su glazbenici orkestara koji svjedoče Abbadovu umjetničkom djelovanju i izvanrednoj osobnosti. Svi su dijelovi filma jasno naznačeni slikama prijelaza, a kada ih se izdvoji kolažno odaju psihološko-vizualni portret slojevite dirigentske osobnosti sjedinjene u Claudiu Abbadu (slikovni primjer 35).

Abbado također govori o iskustvu stvaranja glazbe dirigiranjem orkestrom. Dobiva se dojam da Abbado dirigentski poziv vidi kao poslanje širenja apsoluta glazbe, kao mnogo više od stilski i tehnički dotjeranog sviranja. Na pokusima ne govori mnogo, zapravo vrlo rijetko verbalizira svoje ideje, a kada se odlučuje na takav postupak uglavnom potiče glazbenike da se međusobno slušaju za vrijeme sviranja, jer je čin izvedbe čin kolaboracije i glazbene interakcije. Postići kontakt, međusobno uvažavanje glazbenika i predanost glazbenom djelu, glavne su okupacije Claudia Abbada. Dirigentova je uloga posredovati i usmjeravati, a ne nadzirati i nametati. Za vrijeme obraćanja nevidljivom sugovorniku, nikada izravno kameri, iz nekog od interijera ili eksterijera gdje boravi, Abbado ostavlja dojam osobe i umjetnika golemog znanja i erudicije, ali i čovjeka koji je doživio i proživio stanovitu glazbeno-životnu katarzu (slikovni prilog 36)⁸⁹.

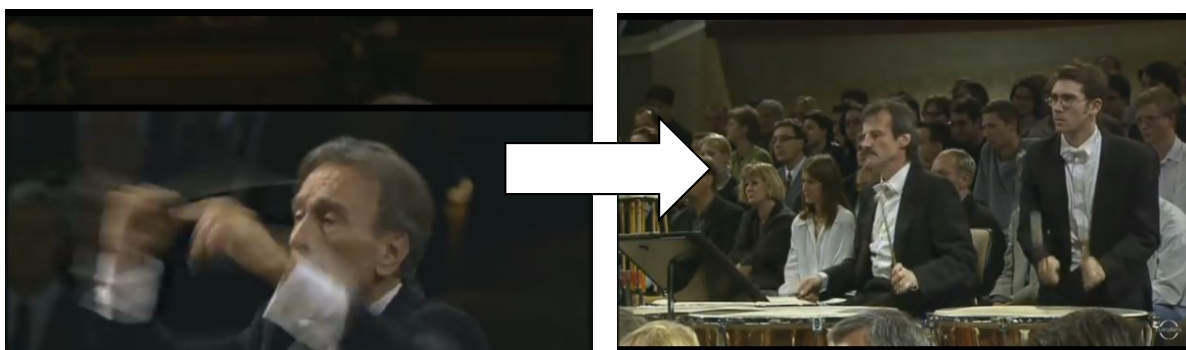


Primjer 36. Kadar u kojem Abbado elaborira svoj profesionalno-umjetnički habitus, iz filma *Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret (Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait*, Paul Smaczny, 2005). Fotografiju iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=n6feKBSSfUg>)

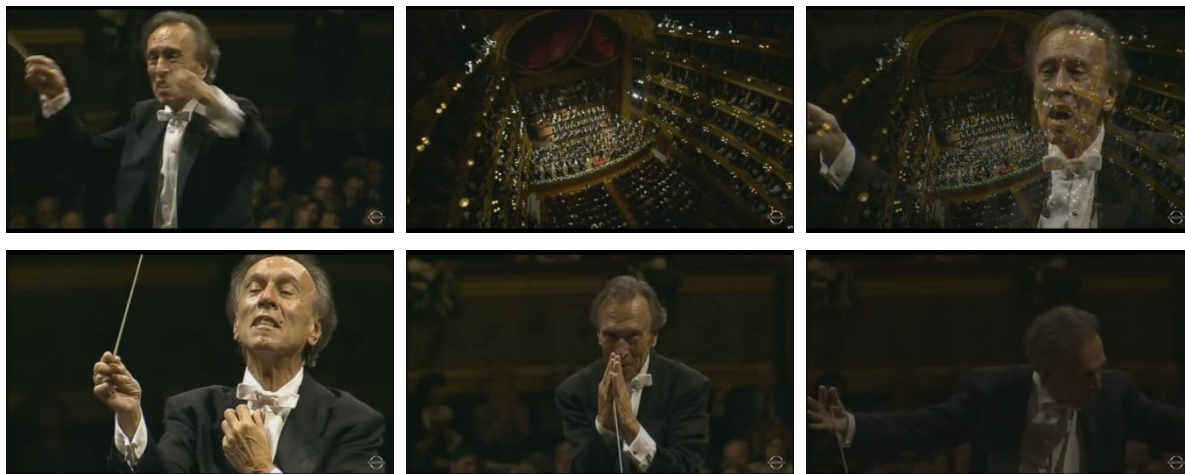
⁸⁹ Tome u prilog govori i podatak da se Abbado 2001. uspio othrvati teškoj bolesti. Umro je 2014., gotovo deset godina nakon nastanka ovog dokumentarnog filma.

Treći način kojim Smaczny prikazuje Abbada su snimke koncertnih izvedbi. Izdvajamo onu u kojoj kamera prikazuje Abbada u krupnom planu kako daje znak pripreme nekome u orkestru, gledatelj ne vidi i ne zna kome. Kamera, pak, montažnim rezom s kadra u kojem vidimo dirigenta na kadar koji prikazuje timpaniste, tumači spremnu reakciju timpanista na dirigentov znak i izvode svoju dionicu (slikovni primjer 37).



Primjer 37. *Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret (Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait, Paul Smaczny, 2005)*. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković. (Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=n6feKBSSfUg>)

Završne scene filma rezervirane su za izvedbu posljednjeg stavka *Simfonije br. 5* u e-molu, op. 64 Pjotra Iljiča Čajkovskog. U njima se jasno očituje Abbadova neverbalna komunikacija prema orkestru (Berlinska filharmonija), prvenstveno u pogledu (očima) i rukama, što u dokumentarnom filmu Abbado i sam ističe kao najvažnije u vlastitom dirigiranju. Slikovnim primjerom 38 želimo skrenuti pažnju na način kojim kamera prikazuje veliki (*forte*) zvuk cijelog orkestra – kamera prikazuje dvoranu iz ptičje perspektive, krajnjim gornjim rakursom. U ovom slučaju koristi se poseban objektiv koji uspijeva obuhvatiti ovalnost dvorane. Iz primjera se vidi postupak pretapanja s kadra cijele dvorane na kadar Abbada u izvedbenom zanosu i završne dirigentske geste, ali i geste ponizne zahvale te poziva orkestru da ustane pred publiku koja izvedbu nagrađuje pljeskom.



Primjer 38. *Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret (Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait, Paul Smaczny, 2005)*. Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković. (Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=n6feKBSSfUg>)

3.4.4. Studije slučaja: *Glenn Gould: Alkemičar (Glenn Gould: The Alchemist, Bruno Monsaingeon, 1974); Evgeny Kissin: Dar glazbe (Evgeny Kissin: Gift of Music, Christopher Nupen, 1999); Hellene Grimaud: Živjeti s vukovima (Hellene Grimaud: Living with wolves, Reiner E. Moritz, 2002)*

Već ranije spomenuti redatelj Bruno Monsaingeon (inače i glazbeni umjetnik violinist), u filmu *Glenn Gould: Alkemičar (Glenn Gould: The Alchemist, 1974)* koristi priliku pokazati na koji način kamera bilježi Gouldove „akrobacije“ (Cohen, 2012: 4) kod izvedbe *Varijacija za klavir*, op. 27 Antona Weberna. Filmski zapis u ovom slučaju prikazuje “vidljive geste savršeno vremenski usklađene s našim slušnim percepcijama” (ibid.). Kako je riječ o dijegetskoj glazbi, jasno je da se, za razliku od nedijegetske glazbe (koja opisuje ili na drugi način obogaćuje situaciju u filmskoj radnji i ne vidimo joj izvor), radi o realnom, konkretnom odnosu glazbe i pokreta. Tumačeno iz filmološke perspektive riječ je o odnosu kretanja slike i glazbenog pokreta (usp. ibid.), a iz izvedbene perspektive riječ je o Gouldovu gestualnom opisivanju (na neki način i dirigiranju) glazbe koju izvodi. Ukratko, filmski zapis prati gestualnu partituru Glenna Goulda te film, uz glazbeni, dobiva i performativni sadržaj.



Primjer 39. Glenn Gould u izvedbi *Varijacija za klavir*, op. 27 Antona Webera. Kadrovi snimke interpolirane u dokumentarni film *Glenn Gould: Alkemičar* (*Glenn Gould: The Alchemist*, Bruno Monsaingeon, 1974). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.
(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=ZEtqEzPakxA>)

Često se dokumentarni filmovi grade oko jednog značajnog koncertnog događaja i njegove pripreme. Time se umjetnika ili umjetnicu izdvaja kao iznimne, što oni, u svijetu reprodukcije klasične glazbene, doista i jesu. Ističu se i neke naizgled periferne stavke, ali u širem smislu izvedbe važne, kao što su snimke putovanja, stil odijevanja, poziranje fotografima, davanje intervjua i slično (usp. Cohen, 2012: 4).

U dokumentarnom filmu *Evgeny Kissin: Dar glazbe* (*Evgeny Kissin: Gift of Music*, Christopher Nupen, 1999), pijanist Kissin opsežno elaborira o procesu pripreme, stanju na sceni i problemima s kojima se on osobno susreće i suočava prije, za vrijeme i nakon recitala. Radnja filma, ako ju uopće možemo tako nazvati, vrti se oko Kissinova recitala u londonskom *Royal Albert Hallu* u kolovozu 1997. Kissinov pijanistički recital jedini je recital ikada održan u povijesti znamenitog festivala *BBC Proms*. Dvorana je bila dupkom ispunjena publikom, a koncertni podij smješten u sredini ovalne dvorane. U filmu slušamo i gledamo Kissinove izvedbe isprekidane komentarima i intervjuima njega samoga ili suradnika, obitelji, prijatelja. Za svakog ljubitelja klasične glazbe i pijanizma, kao i za profesionalne pijaniste, ovaj film izvor je informacija, inspiracije i prilika za promišljanje i propitivanje. U kratkom eseju o filmu, redatelj Christopher Nupen kaže da film počinje kao portret a završava kao koncertni film⁹⁰ (usp. *ibid.* 1999), naime

⁹⁰ U verziji na engleskom jeziku stoji „*performance film*“, dok je u prijevodu na njemački jezik „*ein Konzertfilm*“, a na francuski „*un film-concert*“ (*ibid.*)

nakon sat vremena portretiranja pijanista, gledamo niz dodataka (popularno nazvanih *bisevima*) sa spomenutog koncerta u trajanju od gotovo sat vremena. Za izvedbenu analizu pijanističkog *međuteatra* interpolacije audiovizualnih zapisa spomenutog recitala predstavljaju dokaz izvedbenosti tj. izvedbe kao čina (akcije). Kissin do pozornice dolazi uspravnim hodom, prolazeći između redova publike. Slušatelju u dalekim redovima Kissin je teško vidljiv, ali je njegovo sviranje moćno, hipnotizirajuće i transcendentnog učinka. Za razliku od neposrednog doživljaja u koncertnoj dvorani, video zapisom kamera pokazuje ono prisutno, ali publici nevidljivo u dvorani.

Kissin najavljuje svaki glazbeni broj koji će svirati. Obasut oduševljenim pljeskom publike i osvjetljen snopom svjetla reflektora Kissin neumorno svira, i svira, i svira. Bijelo-bež sako natopljen je znojem, lice također, ali Kissin je u stanju nastaviti s dodatcima. On sam ranije u filmu navodi da je drugi dio koncerta bio pravi slobodni nastup bez patnje i napetosti. Zanimljivo je čuti da tako suveren umjetnik dijeli s javnosti iskustvo da je u prvom dijelu koncerta „patio“, ali publika to nije mogla osjetiti jer je bio izvanredno spreman za koncert. Ponovimo, drugi dio koncerta, kao i dodatci, primjer su stanja koje se u psihologiji naziva *flow state*⁹¹ (Csikszentmihalyi, 2006), a u pijanizmu se također istražuje (usp. Zlatar, 2015: 187). Zanos, nestvarnost, neponovljiva interakcija publike i izvođača – sve navedeno kamera teško može uhvatiti, ali neupitno može koristiti izražajna sredstva filma što Neupen anticipira te potom, u suradnji s televizijskim kućama, uklapa u dokumentarni film. Nakon nastupa, Kissin izlazi iz dvorane na svjetlo dana, oduševljeni obožavatelji pozdravljaju ga dok ulazi u automobil iz kojega nastavlja pozdravljati publiku – Kissinov nastup traje i nakon samog čina izvedbe.

Dokumentarni film Reiner E. Moritza *Hellene Grimaud: Živjeti s vukovima (Hellene Grimaud: Living with Wolves, 2002)*, portretira francusku pijanisticu koristeći do sada objašnjene metode. Pored pijanističkog stila i sviranja, posebnost ove pijanistice je aktivizam usmjeren na očuvanje vukova od izumiranja, o čemu također saznajemo u ovome filmu. Scenarij koji se odnosi na pijanističku aktivnost formira se oko njezinih koncerata uz Simfonijski orkestar iz Osla i dirigenta Thomasa Dausgaard, kraćih isječaka raznih solističkih i komornih nastupa. Moritz koristi i poneki arhivski videozapis Grimaudinog nastupa mimo spomenutog. Posebno je dojmljiv

⁹¹ Na hrvatski jezik *flow state* preveden je kao „stanje očaravajuće obuzetosti“ i „potpune uključenosti“ – prijevod Andreja Bubić (vidi Csikszentmihalyi: 2006).

isječak nastupa u koncertnoj dvorani *Royal Albert Hall* u Londonu uz Pariški simfonijski orkestar. Sama Grimaud navodi kako nikada nije plakala dok je svirala, „osim uvečer 11. rujna 2001. Tada su suze namočile klavijaturu dok sam svirala Beethovenov Četvrti koncert s Pariškim orkestrom pod ravnanjem Christopha Eschenbacha“ (2011: 159). Riječ je o koncertu održanom na dan poznat pod nazivom „*Nine-Eleven*“ (Jedanaesti rujna) kada su razrušeni njujorški neboderi zalijetanjem aviona, uz mnogobrojne izgubljene živote. U vrijeme tragedije održavao se pokus u koncertnoj dvorani. Čim su doznali za tragediju, Grimaud opisuje dvojbe koje su morale i nju i ostale glazbenike: treba li svirati nakon takvog barbarskog čina, ima li smisla nastupati, ili baš u znak suprotstavljanja barbarstvu i u znak podrške žrtvama treba održati koncert. „Uz rizik da sviramo pred praznim stolicama“, nastavlja Grimaud i „unatoč boli svih nas, održali smo koncert. I kao da su svi došli do istog zaključak kao i mi, publika je došla. Te večeri koncertna je dvorana bila prepuna. Puna i tiha, tiha strašnom tišinom – tišinom fantoma“ (ibid.: 160). Grimaud opisuje kako je za vrijeme izlaska na scenu razmišljala o žrtvama New Yorka, o razrušenim neboderima, ali inat je bio jači – „svirat ćemo, za život, njemu u čast. Od prvih taktova osjetila sam kako mi ruke i klavijaturu natapa mlaka tekućina – moje suze“ (ibid.).

Sjetimo se polemike o poželjnosti ili nepoželjnosti organskih očuta kod pijanističke izvedbe i Gavellinog negativnog stava o njima. Pomnim gledanjem videozapisa spomenutog koncerta, ne uspijeva se iščitati plač u doslovnom smislu te riječi, no unutarnji emocionalni proces pijanistice Grimaud, odražava se na licu pijanistice i nadasve u glazbenoj interpretaciji. Lice odražava patnju, bol i suosjećanje koje pijanistica opisuje. Redatelj često prepoznaje izražajnost i povezanost zvučne i facijalne ekspresije pijanistice, što kamera prikazuje zumiranjem i zadržavanjem kadra koji prikazuje pijanističin izraz lica. Kamera povezuje potresenost ostalih glazbenika s potresenošću pijanistice. Dirigent Eschenbach ozbiljnim izrazima lica sugerira tragičnost situacije, a snažnom i odrješitom gestom (i inače njemu svojstvenoj) dodatno izražava silinu želje da glazbom stane na stranu ljepote i ukaže na prave vrijednosti. Orkestralni glazbenici također intenzivno surađuju, dajući svoj doprinos ideji dirigenta i solistice – emocionalnu podršku žrtvama i bunt protiv nasilja. Možemo ustanoviti da kamerom nisu zabilježene niti suzne oči, niti uplakano lice, niti klavijatura natopljena suzama (bilo bi potrebno puno mašte da ustanovimo trenutak suza u očima i na obrazima Hellene Grimaud), ali to ne znači da Grimaud nije doživjela navedeno stanje. Redatelj neupitno percipira posebnost i nesvakidašnju energiju opisanog koncerta, pa iako kamera nije zabilježila same suze, bilježi facijalne ekspresije potresenosti, odražava tišinu trenutka i vremenitost nevjerice

te pokušava dočarati očaj i poštovanje izvođača i publike te svijest o besmislu agresije i barbarstva. Za analizu cijelog koncertnog nastupa neophodno je konzultirati cjelovit videozapis koncerta, što smo i učinili, a za potrebe dokumentarnog filma Moritz koristi isječke drugoga stavka *Četvrtog koncerta za klavir i orkestar* u G-duru, op. 58, Ludwiga van Beethovena (slikovni primjer 40).



Primjer 40. Kadrovi pijanistice Hellene Grimaud za vrijeme izvedbe drugoga stavka *Četvrtog koncerta za klavir i orkestar* u G-duru, op. 58, Ludwiga van Beethovena iz filma *Hellene Grimaud: Živjeti s vukovima* (*Hellene Grimaud: Living with wolves*, Reiner E. Moritz, 2002). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=uE2P2nitE48>)

3.5. Pijanistički i dirigentski *međuteatar* u okviru ekrana. Zaključak pijanističke i dirigentske izvedbe putem filmskoga medija

Analize filmova i studije slučaja prezentacije izvedbe pijanizma i dirigiranja putem filmskog medija, do sada smo elaborirali primjerima igranih, animiranih i dokumentarnih filmova. U igranim i dokumentarnim filmovima nalazimo, među ostalim, primjere odlomaka koncertnih nastupa snimljenih uživo interpoliranih u radnju ili narativ filma. Kratke glazbene dokumentarne filmove kao i svojevrzne preteće glazbenih spotova također smo analizirali jer je moguće identificirati rijetke i sjajne primjere, također umetnute u sadržaj dokumentarnih filmova. Koncertni filmovi, poznato je, prikazivani su u kinima tridesetih godina dvadesetoga stoljeća. Isprva su prikazivani nizanem kratkih filmskih zapisa raznih redatelja i izvedbama različitih izvođača, kompiliranih u jedan glazbeno-filmski događaj koji publika prati iz naslonjača kino dvorana. Kasnije se, vidljivo iz prethodnih poglavlja, razvijaju složenije vrste (i forme) koncertnih i glazbenih filmova.

Filmske zapise cjelovitog koncerta ili studijskog recitala pak, do sada nismo obradili, a važni su jer otkrivaju fokus i preokupaciju redatelja pri oblikovanju jedinstvene cjeline koncerta kao događaja. Putem ekrana potrebno je dočarati i glazbene i izvedbene elemente te zadovoljiti

kriterije televizijske produkcije. Dva su oblika filmskim sredstvima oblikovanih ili bolje rečeno televizijski mišljenih prezentacija koncertnih izvedbi klasične glazbe. Riječ je o studijskom recitalu i izravnom prijenosu koncerta klasične glazbe. Može se činiti izlišnim u 21. stoljeću, na pragu digitalne revolucije, govoriti o utjecaju medija novih za 20. stoljeće poput radija, filma i televizije na prezentaciju i promociju klasične glazbe široj publici. Ipak, sadržaj koji je danas velikoj većini populacije dostupan putem mrežnih digitalnih platformi, nastao je u prošlom stoljeću unutar okvira spomenutih medija. Radio, film i televizija do ne tako davne prošlosti bili su svojevrsni socijalni mediji koje su neki glazbeni virtuozni isprva promatrali s rezervom, drugi pak uvidjeli prostor i priliku za promociju umjetnosti, kao i za vlastitu promociju. Dakako, takvim medijaliziranim izvedbenim oblicima, umjetnici se nastoje prikazati na što je moguće uvjerljiviji i za sebe povoljan način. Cijeli timovi rade na širem izvedbenom spektru i prezentaciji užeg izvedbenog sloja – činjenja (akcije) umjetnika na samom nastupu.

Danas je čest slučaj da pojedini umjetnici posežu za postavljanjem (podizanjem) vlastitih kanala na mrežnim platformama. Obzirom da govorimo iz perspektive aktualnosti trenutka u kojem se globalno nalazimo – pandemiji bolesti COVID-19 uzrokovane virusom SARS-CoV-2 – svjedoci smo digitalnog, a dijelom i virtualnog života kao zamjene (možda i prijetnje) stvarnosti paradoksom virtualne stvarnosti. Već se danas – doslovce u trenutku dok nastaje ova disertacija – spominju virtualni koncerti, čak i virtualni kućni koncerti, dostupni javnosti što je na neki način ekstenzija analiziranog ovim radom (proširuju se definirani oblici izvedbe koncerata i nastupa uopće). Nećemo pogriješiti ako takav nagli (nezaustavljivi) proces shvatimo kao dokaz postdisciplinarnosti i *work-in-progress* principa u znanosti o umjetnosti, pluridisciplinarnog i transdisciplinarnog predznaka. Dodatno, moguće je primijetiti da su i prije novonastale situacije uspostavljene TV postaje (čije kanale je također moguće naći na mrežnim platformama) specijalizirane za programe klasične glazbe. I jedni i drugi oblikovati će sadržaj ponuđenog programa, dokumentarnim filmovima te videozapisima koncerata uživo, nazivajući ih TV recitalima odnosno TV koncertima.

Prošla potpoglavlja ukazuju na prisutnost klasične glazbe i interpretata u medijskom prostoru filma već od početka 20. stoljeća. Važan je podatak da je prvi televizijski klavirski recital izveo američki pijanist Erald Wild 1939. godine (usp. Isacoff, 2012: 301). Osim klasičnih klavirskih recitala, televizijski programi obilovali su zabavnim programom u kojem sudjeluju pijanisti poput

Waldziuma Valentina Liberacea (poznatijeg kao Liberacea) ili zabavno-komičnog sadržaja poput onog dansko-američkog klasičnog pijaniste Victora Borgea. Borgeov je televizijski *show* nastao kao posljedica izvedbe ukrivo (*misperformance-a*) klavirskog koncerta u kojem je Borge izvodio solističku dionicu *Drugog koncerta za klavir i orkestar* u c-molu, op.18 Sergeja Rahmanjinova. U trećem stavku dirigent se pogubio u partituri, Borge se ustao i dirigentu okrenuo partituru, predložio da krenu od određenog mjesta, nasmijao se publici i na kraju izvedbe doživio neviđene ovacije (usp. *ibid.*: 302-303). Na neki način takav je ishod Borgea ohrabrio za oblikovanje televizijskog programa koji se, u početku, temeljio na komičnim izvedbama poznatih djela klasične glazbe. Isacoff navodi da slične primjere nalazimo u djelovanju skladatelja Petera Schickelea koji oblikuje lik P. D. Q. Bacha. Taj lik predstavlja navodnog posljednjeg i najmanje talentiranog sina Johanna Sebastiana Bacha – „centralni lik uspješne teatralne muzičke parodije“ (*ibid.*: 303).

Izuzmemo li spomenute zabavljački orijentirane pijanističke programe, jedan od najpoznatijih primjera potpunog povlačenja iz koncertnih dvorana i s koncertnih podija te realizacije TV programa je, već više puta spominjani, kanadski pijanist Glenn Gould. Cjelovit zapis njegove TV aktivnosti dostupan je u izdanju *Glenn Gould on Television: The Complete CBC Broadcasts, 1954-1977* (*Glenn Gould na televiziji: kompletne CBC emisije, 1954-1977*). Maestra Karajana također smo naveli kao primjer dirigenta silno posvećenog ne samo koncertnoj (živoj) izvedbi već i izvedbi putem ekrana. Neke od videozapisa snimljenih u studiju ranije smo analizirali na primjerima dokumentarnih filmova, stoga se nastavak usredotočuje, ne toliko na primjere pojedinih izvođača već na osobitosti pristupa filmskom i televizijskom oblikovanju studijskog recitala ili koncerta te prijenosa uživo. Prije navođenja posebnosti i izazova navedenih formi donosimo osvrt akademika Nikice Petraka na rad Mladena Raukara kao režisera koncerata klasične glazbe. Petrak smatra da je Mladen Raukar

znao kako obaviti prijenos jednog velikog simfonijskog koncerta *s partiturom u ruci*. Njime bi, mislim, i von Karajan naposljetku bio zadovoljan, nagodio bi se; Karajan bi, uvjeren sam, iz vlastita interesa popustio. Raukar je znao spajati glazbu i sliku: ako tamo piše da sad sviraju engleski rogov, ne može se prikazivati oboistica koja se dosađuje do sljedećega takta. Takav je, uglavnom, bio i Karajan: dok ne sviraju, ni rog ni oboa ne postoje. Naši mlađi režiseri danas kamerama uglavnom „pišaju“ po orkestru, pa što uhvate uhvatili su, i to zovu „prijenos“. Ali – to tako ne ide, nije nikad išlo. Za to je trebalo znati koja *tempa*, recimo, Brahms ili Gustav Mahler propisuju upravo sada, u tom trenutku, i to kamera mora uhvatiti. Gospodin čovjek koji je znao tumačiti dinamiku jedne od

bezbroynih Schubertovih pjesama znao je itekako što na ekranu učiniti sa sto glazbenika. (Petrak, 2004)

Ovaj nekrolog dotiče se, doduše, samo nekih osobitosti prijenosa koncerta klasične glazbe (spajanje glazbe i slike, poznavanje partiture glazbe koja se izvodi), ali upire prstom na važnost profesionalnosti. Ta profesionalnost očituje se putem usmjerenog prenošenja i oblikovanja koncerta kao umjetničkog izvedbenog događaja, njegova užeg i šireg izvedbenog spektra. Profesionalnost se također očituje u opažaju elemenata koje redatelji možda ne definiraju kako to čini ova disertacija, dakle pijanističkog i dirigentskog *međuteatra*, ali ih kamerom nastoje snimiti, oblikovati i montažnim postupcima realizirati u novo djelo – prezentaciju (filmsku izvedbu) izvedbe koncerta klasične glazbe.

3.5.1. Pijanisti u okviru ekrana – studijski recital i izravni televizijski prijenos

Nastavno na spoznaje do sada analiziranih primjera zaključiti ćemo na koji način se elementi uživosti pijanističke izvedbe, elementi pijanističkog *međuteatra* predstavljaju putem ekraniziranog koncertnog podija. Taj koncertni podij kao što se ranije tumači nije uvijek, nužno i samo podij koncertne dvorane. On može biti bilo koji prostor interijera i eksterijera u kojem se odvija pijanistički recital. Klavir kao sudionik recitala, pozicioniran na određeno mjesto u prostoru određuje to mjesto pozornicom. Riječ je o fenomenu prostora u prostoru – prostora pozornice (podija) u prostoru koncertne dvorane, muzeja, crkve, studija ili prostora na otvorenom gdje se odvija koncertni događaj. Prikazati pijanista kako izvodi neko glazbeno djelo u kraćim filmskim epizodama ili kratkometražnim filmskim oblicima iziskuje domišljatost redatelja, na koji način iskomunicirati glazbeno djelo i sukladno tome glazbenika kao izvođača. Međutim, prikazati dugometražni pijanistički recital formom studijskog recitala ili izravnog prijenosa iziskuje vrlo jak osjećaj, ne samo glazbenog lûka i koncepta recitala, već i perceptivnost izvedbenosti i prezentnosti izvođača – otjelovljenja i prezencije tehničke, umjetničke i metatehničke ličnosti pijanista.

Dugometražni studijski recitali i izravni prijenosi mogu se snimati doslovce u studiju (televizijskih i diskografskih kuća) ili nekom drugom prostoru (interijeru ili eksterijeru) prilagođenom studijskim uvjetima. Za pijanistu to može značiti prisutnost publike (koja postaje dio izvedbenog događaja) ili izvedbu bez prisutnosti publike (s namjerom prikazivanja publici putem

masovnih medija). Za filmski prikaz to znači dočarati atmosferu ambijenta, prenijeti gledatelju emocionalna stanja izvođača, uvažiti glazbene elemente i pokušati prenijeti *uživost* gledateljima pred ekranom. *Uživost* smatramo ključnim u pijanističkom *međuteatru*. Ona podrazumijeva scensku prisutnost, scenski *bios* pijanista, pijanistički *sats*, ali i izvedbene elemente poput prostornosti, vremenitosti i koprezencije (pijanist-publika). Način na koji se tehnički pristupa snimanju, primjerice studijskog recitala, ovisi o opremljenosti opremom. Standardom se smatra uporaba barem tri kamere (najčešće je riječ o četiri), a nalazimo i primjere s pet (i više) kamera. Također se u nekim slučajevima (slikovni primjer 27) vrlo efikasno rabi samo jedna kamera. Popratna knjižica DVD izdanja *Ivo Pogorelić: U kraljevskom dvorcu Racconigi (Ivo Pogorelich: In Castello Reale Di Racconigi*, Horant H. Hohlfeld, 2007) donosi podatak o četiri kamermana koji, uz direktora fotografije, urednika videozapisa, audio i video inženjera, producenata i menadžera te redatelja, sudjeluju u realizaciji jednog recitala. DVD izdanje *Yundi Li uživo na koncertu (Yundi Li Live in Concert*, Thomas Münch, 2004) navodi pet kamermana. Paradoksalno, ali studijski recital ili izravni prijenos (snimka recitala uživo) istovremeno i sažimaju elemente do sada analizirane medijalizirane pijanističke izvedbe, ali i nude širi spektar iste. Naime, gledališni doživljaj, manevriranje kamere, kadrovi, kutovi snimanja, zajednički su i dokumentarističkim prikazima koncertnih nastupa interpoliranima u fikcionalnu radnju igranog filma ili radnju dokumentarnog filma kao i kod kratkometražnih glazbeno-dokumentarnih filmova i (donekle) glazbenih spotova. Različita je, ipak, motivacija montažnih spona i prijelaza pijanističke izvedbe kod fikcionalne radnje. Tada su montažni prijelazi primarno u funkciji prenošenja mentalnih procesa i psihoprofiliranja trenutka i filmskog lika *prije-za vrijeme-nakon* nastupa. Dokumentaristički videozapisi nastupa pijanista koji su povezani s radnjom igranoga filma nastoje prikazati koncertni događaj kao stvaran, što ostatak fikcionalne radnje utvrđuje kao igranu, odnosno nestvarnu.

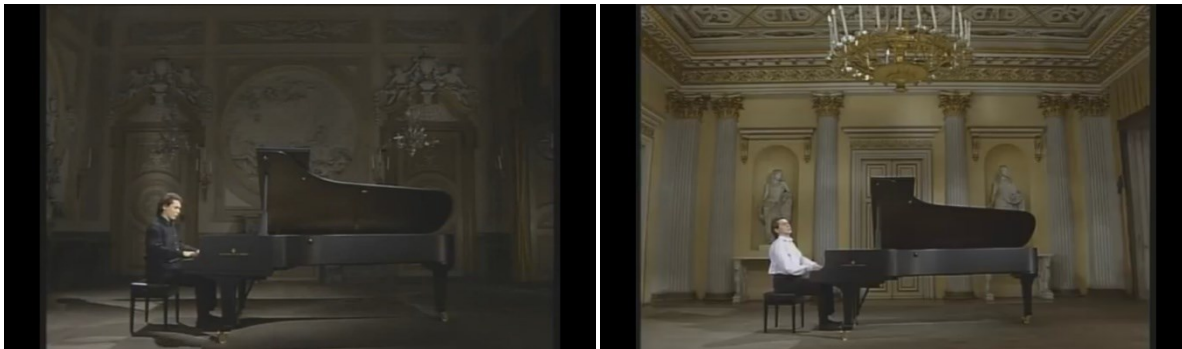
Dugometražni recital ili prijenos recitala, doista je određen minimalističkim filmskim izražajnim sredstvima kako bi se postigao maksimalan dojam *uživosti*. Stoga je metakomunikacijska funkcija prikazivanja u ovim glazbeno-filmskim oblicima njihova najveća prilika ili najveći prijetnja, ovisno kako ju redatelj i suradnici (ponajprije montažeri) uspiju oblikovati. U primjeru nastupa Ive Pogorelića – *Ivo Pogorelić: u kraljevskom dvorcu Racconigi (Ivo Pogorelich: In Castello Reale Di Racconigi*, Horant H. Hohlfeld, 2007) – postignuta je prije svega neprimjetnost kamere. Svaka od četiri kamere realizira poglavito statične kadrove. Ponekad

kamera prikazuje Pogorelića u polutotalu čime se na metakomunikacijskoj razini uvodi gledatelja u prostornost koncertnog interijera. Usredotočenost na izvođača ipak je prioritet, te se tehničku *personu* (tehničku ličnost) Ive Pogorelića kamerom prikazuje na način da se gledatelju omogući uvid u detalje njegovih prstiju za vrijeme sviranja. Kako bi gledatelj doživio puninu Pogorelićeva prisutstva za vrijeme izvedbe, najčešći su blagi pretapajući prijelazi, odnosno slijed kadrova s prstiju (tehnička persona) na kadrove polublizu *en face* i u srednjem planu, kao i slijedove kadrova *vice versa*. Pri tome mislimo i na fizičko prisustvo umjetničke *persone* i akciju tehničke *persone*, ali i na cjelovitu metatehničku *personu* (otjelovljenje) – Pogorelićev pogled, facijalnost i gestikulaciju. Pogorelić je gotovo jedinstven primjer pijanista koji energiju ne rasipa velikim pokretima tijelom, pa čak ni zamahivanjem rukama, nego svojom pojavnošću i prisutnošću odražava umjetnika koji svu izvedbenu energiju usmjerava u zvuk i slojevitost rezonantnih manifestacija klavirskog tona. Smatramo da redatelj Hohfeld uspijeva prikazati amalgam tehničke i umjetničke realizacije te metatehničku ličnost Ive Pogorelića. Ravan (normalan) položaj kamere i njena statičnost (tek povremeno polagano približavanje i udaljavanje te vrlo rijetko blago povišeni rakurs), neprimjetni rezovi (povezuje ih kontinuirana glazba koju Pogorelić izvodi) te montažni postupci mirnog pretapanja kadrova, filmska su izražajna sredstva koja prezentiraju Ivu Pogorelića u navedenom TV recitalu. Spomenimo da su skladbe svaki puta najavljene natpisom u kadru, tako da gledatelj na vrlo dokumentarističan način doznaje što će slušati – kao da je riječ o analogiji programskoj knjižici koju posjetitelj, u pravilu, može kupiti prije koncerta uživo.

Treba primijetiti i tri važne komponente ovog recitala: svojevrsnu scenografiju i kostimografiju te rasvjetu. U izvedbi prvog dijela recitala s djelima Frederica Chopina⁹², Pogorelić nastupa odjeven u crno (crne hlače i crna košulja), a interijer dvorane kraljevskog dvorca *Racconigi* gotovo u potpunosti je zamračen. Rasvjeta je usmjerena na mat crni klavir i Pogorelića. Želja da se kod izvedbe vrlo intimnih i misaonih Chopinovih skladbi rasvjetom ne ističe prostor interijera, već postigne prigušeniji ugođaj, razumljiva je. Istodobno, riječ je o otegotnoj okolnosti za, tehnički ionako nezahvalan, zadatak oblikovanja svjetla kod produkcija ozbiljne glazbe. Naime, osvjetljenje kod produkcije ozbiljne glazbe ne smije dominirati – u drugom je planu – a „najveći dio izvođača, ali i slušatelja ozbiljne glazbe, svaki pokušaj aktivnog povezivanja glazbe i rasvjete doživljava kao

⁹² Na programu su *Poloneza* u c-molu, op. 40, br. 2, *Nokturno* u Es-duru, op. 55, br. 2, *Preludij* u cis-molu, op. 45 i *Treća sonata za klavir* u h-molu, op. 58 Frederica Chopina.

neprihvatljivu estradizaciju“ (Popović, 2018: 249). Kod rasvjete klavira čest je problem stvaranja neželjenih sjena na rukama pijaniste i sjena preko tipaka klavira, kao i estetski teško prihvatljivih sjena na licu izvođača (usp. Popović, 2018: 251-254).



Primjer 41. Dva kadra pijaniste Ive Pogorelića iz recitala *Ivo Pogorelić: U kraljevskom dvorcu Racconigi* (*Ivo Pogorelich: In Castello Reale Di Racconigi*, Horant H. Hohlfeld, 2007). Fotografije iz filma izradio Marijan Tucaković.

(Izvori: URL https://www.youtube.com/watch?v=tFYsSzek_4g; URL <https://www.youtube.com/watch?v=dKyoCKqh2eI>)

Za vrijeme izvedbe Chopinove glazbe u polumračnom interijeru rasvjeta uglavnom ide u prilog Pogoreliću. Radi se o kvalitetnom oblikovanju svjetla, statičnom i neprimjetnom, koje samo ponekad (neizbježno) stvara neželjene sjene. Kod izvedbe djela bečkih klasičara Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta⁹³, u nastavku studijskog recitala, mijenjaju se kostimografija i scenografija, ali i rasvjeta. Pogorelić je odjeven u crne hlače i svijetlu (bijelu) košulju, a dvorana osvjetljena ujednačenim i statičnim svjetlom uz neznatan naglasak klavira i pijanista. Na taj način se neoklasični interijer dvorane otkriva u punom sjaju što je, držimo, potpuno primjereno glazbi koja se izvodi.

Kod prijenosa recitala kineskog pijaniste Yundija Lija u Baden-Badenu redatelj nas eksterijernim prikazom zgrade koncertne dvorane i publike koja pristiže na koncert upućuje na izvedbeni element prije samog čina izvedbe – dolazak publike, iščekivanje nastupa. Potom je prikazana unutrašnjost dvorane, a kadrovi publike iz smjera pozornice ukazuju na veliki interes i posjećenost ovoga koncerta. Dolazak Yundija Lija na pozornicu i njegovo držanje podsjećaju na opise kako ih donosimo u bloku disertacije o pijanistima kao izvedbenim umjetnicima. Li je

⁹³ Na programu su *Sonata za klavir* u As-duru, Hob. XVI: 46 Josepha Haydna i *Sonata za klavir* u A-duru, KV. 331 Wolfganga Amadeusa Mozarta.

odjeven u koncertnu odjeću, u maniri klasičnog pijaniste: svečane crne hlače, bijela košulja s leptir mašnom i crni frak.

Doima se kao da Yundi Li voli publiku – ekstrovertirano i srdačno, zaraznim osmijehom pozdravlja posjetitelje. Za vrijeme sviranja⁹⁴ Li se ne ustručava pokazati osjećaje, što se očituje u mimici i afektivnom izričaju u najboljoj maniri spoja superiorne sviračke tehnike i iskrene emocije stanislavskijevski orijentirane umjetničke osobnosti. Zapravo, Li kao da otjelovljuje vlastite riječi kojima opisuje kinesku pijanističku tradiciju. Navodi da se kineska pijanistička tradicija generalno razvila iz ruske, a kada je o Debussyju i Ravelu riječ onda i francuske pijanističke tradicije, uvijek tražeći ravnotežu – princip jin i jang (usp. Isacoff, 2012: 313).

Izražajna filmska sredstva upotrijebljena za prijenos ovog recitala doista su bogata. Osim standardnih statičnih kadrova, pokreti kamere također doprinose gledališnom doživljaju. Vrlo često gledamo kružno kretanje te podizanje i spuštanje kamere, naročito upečatljivo kada se odvija iz ptičje perspektive (gornji rakurs) prema razini pogleda (normalan položaj kamere) paralelno s približavanjem ili udaljavanjem. Pokreti kamere za vrijeme prijenosa opisuju prostor pozornice i gledališta dvorane, opisuju (kruže oko) izvođača, čime se dobiva dojam ne samo protoka glazbe za vrijeme nastupa, nego i vremenske dimenzije recitala. Riječju, prisutnost kamere u ovom je prijenosu primjetna i na neki način dokazuje liminalne zone pijanističkog *međuteatra*. Izravni prijenos ovoga recitala završava kadrovima publike i ovacijama, višestrukim naklonima pijaniste, sve do trenutka kada publika započinje napuštati dvoranu. Na taj se način zaokružuje izvedbeni ciklus sastavljen od tri faze: prije samog čina izvođenja, sam čin izvođenja i nakon samog čina izvođenja recitala.

3.5.2. Dirigenti u okviru ekrana – studijski koncert i izravni televizijski prijenos

Isječke izravnih televizijskih prijenosa ili snimke koncerata ostvarenih uživo i pripremljenih za emitiranje, dijelom smo obradili u kontekstu igranih i dokumentarnih filmova. Vrlo zoran je primjer snimke koncerta kojim dirigira Claudio Abbado interpoliran u dokumentarni film o slavnom talijanskom dirigentu. Jedan je planetarno poznati događaj koji možda najzornije

⁹⁴ Na programu Lijeve koncerta su *Četiri Scherza* i *Nokturno u Es-duru, op. 9, br.2* Frederica Chopina, *Sonata u h-molu, S 178* i *Koncertna parafraza na Verdijev „Rigoletto“ S 434* Franza Liszta te *Sun Flowers (Sunčani cvjetovi)* Yu Shi Wang.

prikazuje koncert kao medijski događaj koji publika željno iščekuje. Riječ je o prijenosu spektakla novogodišnjeg koncerta iz dvorane bečkog *Musikvereina*, tradicionalno održavanog prvoga dana Nove godine. Taj se događaj, u smislu produkcije i televizijskog prijenosa, kod ljubitelja ozbiljne glazbe smatra idealom (usp. Popović, 2018: 250). Dizajner svjetla, praktičar i teoretičar televizijske i filmske rasvjete, Boris Popović, navodi da je u slučaju novogodišnjeg koncerta „glavni zadatak rasvjete učiniti izvođače i ambijent vidljivima“, te objašnjava da „lijep ambijent, lijepi kostimi i kvalitetna tehnika snimanja rezultiraju tehnički i likovno iznimno kvalitetnom slikom koja je prihvatljiva gledateljima širom svijeta“ (ibid.: 250).

Popović donosi četiri slikovna primjera bečkog novogodišnjeg koncerta održanog prvoga dana 2014. godine: koncertnu dvoranu u totalu snimanu gornjim rakursom, kadar orkestra i dirigenta sniman lijevo polubočno u polutotalu, sekciju kontrabasa prikazanih polublizu te kadar dirigenta frontalno od koljena naviše (američki plan) (ibid.: 249-251). Ova četiri načina prikazivanja najčešći su kadrovi, filmski planovi i rakursi kojima se oblikuje prijenos koncerta simfonijskog orkestra i dirigenta. Težnja je prijenosa gledatelju prikazati ljepotu interijera koncertne dvorane, publiku koja je sudionik izvedbenog događaja, raskoš simfonijskog orkestra te vezu glazbe i slike (primjerice sekcije orkestra koja izvodi glazbu) i dirigenta koji je jedan od glavnih (iščekivanih) aktera bečkog novogodišnjeg koncerta (u ovom slučaju dirigira Daniel Barenboim).

Ponešto drugačiji primjer je snimanje glazbene izvedbe bez prisutnosti publike, u svrhu prikazivanja unutar (prigodnog) televizijskog programa. Sniman u crkvi svetog Marka u Zagrebu, program hrvatskih uskrsnih pjesama izvode zagrebački Oratorijski zbor crkve sv. Marka *Cantores Sancti Marci* i dirigent Vladimir Kranjčević (redatelj Zvonimir Ilijić, HRT, 2003). Interijer crkve s vitrajima, oltarima, orguljama i svijećama redatelj koristi za vizualno oblikovanje glazbenog izvedbenog čina. Razumljivo, prikazuje se zbor kako homogeno i usredotočeno pjeva te dirigent kako dirigira izvedbom. Zbor je prikazan od totala do krupnog plana kojim se prikazuju grupe pjevača ili pojedini pjevači. Kamera opisuje prostor crkve i povezuje zborno pjevanje s prostorom u kojem glazba odjekuje. Zborno pjevanje odvija se uz pratnju orguljaša Pavla Mašića koji je također u nekoliko navrata prikazan. Dirigent Vladimir Kranjčević ponekad je vidljiv, a ponekad se ne vidi njegovo dirigiranje, čak za cijelog trajanja pojedinog glazbenog broja. Slikovni primjer 42 pokazuje na koji način redatelj uokviruje glazbeni oblik (formu) skladbe, suptilnim prijelazima

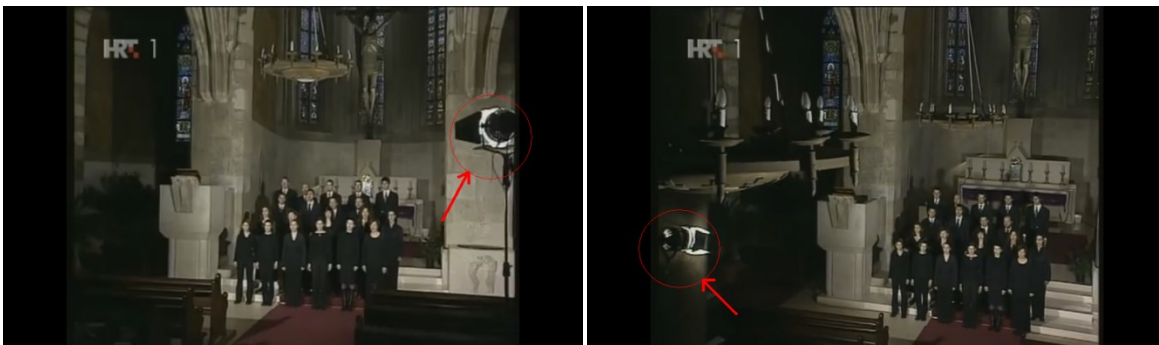
koji podržavaju miran tok uskrсне popijevke *Kako krasno svršuje se* iz zbornika *Cithara octochorda* (harmonizirao Franjo Dugan). Orguljski uvod (predigra) prikazan je kadrom orguljaša snimanog krupnim planom, a pjevanje zbora (prva strofa) od udaljenog pogleda do pogleda izbliza sa svim fazama između. Dirigenta vidimo ispred zbora iz gornjeg rakursa u polutotalu, zatim pretapanjem na dirigenta izbliza (*en face* od struka nagore) te ponovno pretapanjem s dirigenta na orguljaša, kada orguljaš svira prijelaz (orguljsku međuigru) na drugu strofu (slikovni primjer 42).



Primjer 42. Kadrovi televizijskog programa koji prikazuje izvedbe hrvatskih uskršnjih pjesama. U glazbenoj izvedbi sudjeluju zagrebački Oratorijski zbor crkve sv. Marka *Cantores Sancti Marci*, dirigent Vladimir Kranjčević i orguljaš Pavao Mašić (redatelj Zvonimir Ilijić, HRT, 2003). Fotografije izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=CUL7nT-E-tg>)

Sakralni ugođaj postignut je čestim kadrovima interijera crkve, detaljima oltara, vitraja upaljenih svijeća, svirala orgulja, što je podržano mirnim kretanjem kamere kao i statičnim kadrovima. Ukratko, snimka predstavlja Oratorijski zbor crkve svetog Marka iz Zagreba, orguljaša Pavla Mašića, dirigenta Vladimira Kranjčevića, a u realizaciji sudjeluje tim koji čine producenti, tehničko vodstvo, majstori tona, monter, majstor i operater rasvjete, rasvjeta, šminka, scena, magnetoskop, glavni kameraman, kamermani, on-line montažeri, glazbena suradnica, asistentica redatelja, redatelj te urednici televizijske kuće koja naposljetku potpisuje proizvodnju.



Primjer 43. Kadrovi televizijskog programa koji prikazuje izvedbe uskrsnih pjesama. U glazbenoj izvedbi sudjeluju zagrebački Oratorijski zbor crkve sv. Marka *Cantores Sancti Marci*, dirigent Vladimir Kranjčević i orguljaš Pavao Mašić (redatelj Zvonimir Ilijić, HRT, 2003). Fotografije, crvene kružnice i strelice izradio Marijan Tucaković.

(Izvor: URL <https://www.youtube.com/watch?v=FOqaljCOngq>)

Slikovnim primjerom 43 i 44 želimo ukazati na važnu dimenziju televizijskog prijenosa i studijskog koncerta. Tehnička oprema poput rasvjetnih uređaja, kamera, kрана (dizalice koja omogućuje pokrete kamere vodoravno, okomito, dijagonalno), specijalnih kolica za vožnju kamere (*dolly* kolica) – sastavni su dio procesa snimanja koncerta. Posjetitelj koncerta uživo koji se izravno prenosi (ili će biti pripremljen za televizijsko emitiranje), primjećuje prisutnost navedenih rekvizita i osoblja. Nerijetko se u koncertnim prostorima postavljaju i videozidovi putem kojih se događaj izravno prenosi onoj publici koja prisustvuje istom tom događaju uživo. Drugim riječima pažnja publike za vrijeme koncerta, djelomično se disperzira i distrahira sa *uživosti* izvođača na kretanje kamera, umjetne snopove svjetla, rasvjetna tijela i videozidove. Navedeni uređaji i osoblje postaju dio izvedbenog događaja. S druge strane videozid za vrijeme koncerta uživo kao da kreira dvostruku stvarnost i upućuje posjetitelje na teško vidljive detalje izvedbenog ponašanja izvođača na pozornici.



Primjer 44. Završni koncert *BBC Proms* 2017. Izvođači su *BBC Singers*, *BBC Symphony Chorus* i *BBC Symphony Orchestra*, dirigira Sakari Oramo. Fotografiju izradio Marijan Tucaković. (Izvor: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-XfbEOFLqPE>)

Prilika je da se podsjetimo izvedbe glazbenika uživo za vrijeme projekcije nijemih filmova (dvostrukog izvedbenog čina sažetog u jedan umjetnički uradak), početkom 20. stoljeća. Na taj se način glazbom podržavala pokretna slika i radnja filma. Možemo zaključiti da se krajem 20. i početkom 21. stoljeća videozapisom i prijenosom putem videozida nastoji podržati izvedbeni narativ žive izvedbe i približiti ga posjetiteljima koncerta koji su, dakle, i gledatelji a ne samo slušatelji koncerta. Je li doista riječ o podršci ili se, ponovimo, distrahira i disperzira pažnja diskutabilno je, ali ukazuje na postupak koji je naročito česta praksa kod spektakularnih koncerata (popularne glazbe) kako bi posjetitelji doživjeli zbivanje na pozornici. Ovakvi postupci ne trebaju čuditi, ta sjetimo se da su dame (i gospoda) dvogledima pratili nastupe slavni pijanističkih virtuoza i dirigenata.

Performativnost kod analize filmskog djela (filmskog stila) odnosi se na fizički rad glumca i filmsku mizanscenu, drugim riječima na one elemente koji u konačnici tvore izvedbeni sadržaj pokretne slike pred očima gledatelja. Prije svega koncept performativnosti na filmu tumači interakciju glumca s okolinom – kolegama glumcima, prostorom u kojem se igra odvija, kamerama, rasvjetom te u konačnici publikom kojoj je i namijenjen finalni rezultat snimanja scene i filma u cjelini (usp. Kuhn i Westwell, 2012: 307). Ovisno o uvjerljivosti filmske izvedbe publika se više

ili manje identificira sa sadržajem koji gleda. Na taj način se utječe na gledatelja te performativnost, vrlo često, postaje uzor (model) ponašanja u svakodnevnom životu pojedinca. Utjecaj je popriličan, i stoga se koncept performativnosti uspjeva održati te se potvrđuje izvedbama identiteta u svakodnevnom životu (primjerice roda, spola, stila života...) kao i socijalnih uloga često potaknutih proizvodima filmske industrije (usp. *ibid.*).

Performativnost u filmiziranom koncertu ili recitalu odnosi se, također, na zbivanje zabilježeno kamerom, odnosno na način kojim se izvedbeni narativ (*uživost*) koncerta komunicira filmskim zapisom. Kako glazbenik izvođač, osim interpretacijom skladbe, glazbeno djelo komunicira gestualnom partituroom (pijanisti i dirigenti su izvedbeni umjetnici), tako filmski zapis, između ostalog, komunicira komunikaciju izvođača. Temeljem opsežnih analiza slučajeva uviđa se da komunikacija glazbene izvedbe filmskim sredstvima obuhvaća elemente koje smo definirali u prvom bloku disertacije. Naime, glazbeni dokumentarni filmovi (antologijskog i individualnog tipa) predstavljaju pijanizam i dirigiranje kako bi gledatelji stekli uvid u kompleksnost umjetničke aktivnosti raznih izvođača. Brojni arhivski zapisi pripreme pijanistica i pijanista ili dirigentata (rjeđe dirigentica)⁹⁵, predstavljaju uvid u proces obrazovanja i uvježbavanja izvođača, potkrijepljeno intervjuima i komentarima. Igrani film, ukoliko tematizira glazbenu izvedbu ili izvođače, nastoji unutar fikcionalnog sadržaja unijeti elemente što sličnije stvarnom izvedbenom događaju, čak i kada se radi o oniričnim scenama koje nemaju dodira s realnim svijetom.

Da se koncert kao događaj smatra nekom vrstom odvajanja od svakodnevnog (rutiniranog) života, filmom se pokazuje prizorima eksterijera koncertnih dvorana, snimkama dolaska publike ili iščekivanja izvođača-zvijezda. Takve postupke možemo smatrati metakomunikacijskim signalima koji gledatelja pripremaju na izvedbeni čin koji slijedi. Deskriptivnim uvođenjem u novi ambijent, u prostor gdje se odvija koncert, sugerira se prizorna promjena i približava se gledatelja biti stvari – samom činu izvođenja. U pravilu široki planovi (udaljeno praćenje) koncertnog događaja daju opću informaciju i nadindividualnu važnost događaju. Može se reći da takvi planovi opisuju prostornost i opći ugođaj, drže gledatelja na stanovitoj distanci te samim time u stanju iščekivanja izvođača i samog čina izvođenja. Uloga planova, dakle, indikativna je pa se važne informacije (ono zbog čega je publika i došla na koncert) dominantno prikazuju krupnim

⁹⁵ Tema dirigentica u dirigentskom svijetu ostaje područje vrijedno istraživanja. Istraživati je moguće kako na kulturalnom tako i na izvedbenom i umjetničkom planu.

planovima. Pijanisti i dirigenti u izvedbenoj akciji prikazani su ponajviše srednjim i krupnim planom. Dolazak na scenu i naklon (pozdrav posjetiteljima) popraćeni su srednjim i krupnim planovima te blagim pokretima kamere koja slijedi izvođačev scenski bios prije početka sviranja ili dirigiranja. Genijalnost i virtuoznost svakog pojedinog izvođača za vrijeme izvedbenog čina vide se bez obzira prikaže li se širim ili užim planom, ali se krupnijim planovima (izbliza) prenose dvije važne izvedbene komponente pijanista i dirigenata. Blizim planom i prikazom detalja redatelj se koristi kada želi izričitije tumačiti emocionalna stanja izvođača ili virtuoznost (tehničku spremnost) te kontakt s instrumentom ili ansamblom/orkestrom. Točke promatranja koncerta (u filmskom smislu) nose informaciju i nude interpretaciju. Interpretativna funkcija krupnih planova prije svega je tumačenje psiholoških stanja izvođača i emocionalnosti (iz lica iščitavamo emotivna stanja izvođača), dok se širim planovima (polutotalom i totalom) „dovodi“ gledatelja u prostor izvedbe i uprisutnjuje ga (u općem smislu) na mjesto događaja. Gledatelju se prilikom prikaza prostora prikazuje i publika (ukoliko je riječ o koncertu), a ukoliko se radi o studijskom recitalu prostornost se dočarava kao važna izvedbena dimenzija. Ne treba zaboraviti da je sav snimljeni sadržaj koncerta izveden pred kamerom. Izveden je uživo, izvodi ga izvođač (pijanist, dirigent) te sredstva svojstvena filmu otkrivaju izvedbene slojeve. Drugim riječima, redatelj itekako primjećuje izvedbenost i izvedbeno ponašanje.

Kod interpretacije performativnosti koncerta filmskim sredstvima, montažne spona u pravilu imaju funkciju vezivanja kadrova unutar jedne scene. Najčešće se rabe montažna spona *pretapanje* i montažna spona *rez*. Iako se može činiti da je rez rezerviran za radikalno odvajanje i naglu promjenu u filmskoj retorici i regulaciji komunikacije, kod koncertnog događaja promjene kadrova regulirane rezom unutar iste scene neprimjetne su. Rez je neprimjetan i stoga što se naša gledateljska percepcija vremenom naučila da rez ne znači nužno drastično razdvajanje, već može imati i vezivajuću funkciju. Uporaba pretapanja kod filmiziranog koncerta podsjeća na neke primjere korištene u nijemom filmu (usp. Turković, 1996: 14-15). Kako je prikaz koncerta prikaz istog događaja u istom prostoru i vremenu tako se pretapanje koristi da bi se prešlo sa šireg na užu plan (i obrnuto) i to unutar istog zbivanja. Čak i kada se redatelj odlučuje značajno odmaknuti sa prikaza samih izvođača i neposrednog okruženja na šire, ne napušta se izvedbena zona. Primjerice, prikaz zvjezdanog neba ili zalazak sunca kako se vidi s balkona koncertne dvorane, metaforički upućuje na posebnost i iznimnost glazbe, glazbenika i Umjetnosti koja se zbiva ovdje i sada te se prostire prostorno-vremenskim beskrajem, izmičući okvirima i granicama.

3.6. Rasprava

Je li opravdano analizirati izvođača pijanista ili dirigenta udaljavanjem od same glazbene umjetnosti, u kontekstu predstavljačkog i izvedbenog? Analogije glazbenik (virtuoz)-glumac kao i koncert-kazalište pokazuju srodnosti dviju izvedbenih umjetnosti. Stoga smatramo da se *međutne* zone pijanističke i dirigentske izvedbe mogu istražiti prema konceptu liminalne norme, uzimajući u obzir sve elementarne znakove teatra kao što su pozornica (scena), reflektori, publika, obrasci ponašanja, priprema za nastup, čin izvođenja, odvajanje od svakodnevice. Kako bi se izvedba sagledala cjelovito, analitičkim pristupom i metodološkom razradom prema recentnim spoznajama studija izvedbe, nužno je istaknuti da koncert nije kazalište/teatar, ali sadrži već spomenute dodirne elemente. Ostane li i dalje glavna sintagma glazbene kritike kako je izvođač imao *ono nešto*, tom se floskulom zapravo zanemaruje sloj izvedbe koji čini predmet interesa izvedbenih teorija. Istraživanja glazbene izvedbe unutar paradigmi studija izvedbe nalazi se u zoni *music as performance*, s naglaskom na glazbeni(čki) dio, posebice na zvučne realizacije, bez značajne intencije na predstavljačko. Ovaj rad smatra kako cjelovit uvid u izvedbu, pa i odgovor na pitanje što je to „ono nešto“, daje međuzona koja se u strukturama pijanističke i dirigentske profesije kao i primijenjene muzikologije te glazbene esejistike referira na kazališne i izvedbene zone, posebice glumu.

Pojam *pijanistički* stoga označava da je riječ o području koji se odnosi na ukupnost teorije i prakse sviranja klavira i glazbe koja se piše za klavir, a *dirigentski* na ukupnost teorije i prakse umijeća upravljanja ansamblom glazbenika. Prefiks *-među* ističe odmicanje od pijanističkog i dirigentskog prema izvedbenom, što zajedno s nastavkom – pojmom *teatar*, čini sintagmu najprimjereniju za scenska zbivanja izvan dramskog, tradicionalnog (ne novog) kazališta. Izvedenice poput teatrabilnost ili teatralnost također su razlog zbog kojega ovu sintagmu smatramo najprikladnijom. Ne, pijanist ne glumi neki lik ali se svojim nastupom odvajaju od svakodnevnog života, ulazi u zonu scenskog, javnog, rizičnog. Pijanist se prezentira kao pijanist, prije čega prolazi svojevrsni ritual inicijacije (pripreme) u stanje potrebno za izvedbu, aktivira pogon izvedbe u svrhu djelovanja „drugog tijela“ kako bi „nesvakidašnja tehnika“ koju svakodnevno uvježbava mogla trajati jedan-dva sata za vrijeme nastupa, nakon čega se vraća u zbilju svakodnevice. Smatramo da je opisani *međuteatar* vrijedan argumentacije i pažnje.

Dirigentu su glumačke sposobnosti i predispozicije itekako prednost u djelovanju, kako za vrijeme pokusa tako i pri samom činu izvedbe. Njegova/njezina je zadaća, između ostaloga, preuzimanje odgovornosti za uspjeh ili neuspjeh izvedbe, i to dvostruko – prema ansamblu i publici. Uživljavanje u ulogu dirigenta znači biti sasvim spreman i pripremljen, uvježbanih tehničkih pokreta i izražajnih gesti, fleksibilan u brznoj prilagodbi prostoru i vremenu, a istovremeno imati povjerenje u ansambl. Liminalno, međutno u dirigiranju je spoj glazbenog i glumstvenog za vrijeme koncerta, riječju predstava dirigentskog *međuteatra*. Kada se dirigenti i klone suvišnog primadonstva i afektiranja, da se poslužimo Lhotkinim riječima, i tada postižu stanovit utisak i ugođaj. U malim izvanjskim pokretima često se skriva akumulirana snažna izvedbena energija.

Postavlja se pitanje nije li ovo područje toliko široko koliko ima izvođača, po principu individualnosti, neuhvatljivosti, da je gotovo nemoguće, a samim time i besmisleno dati ikakav, a kamoli konačan odgovor na pitanje liminalne zone pri izvedbi pijanizma i dirigiranja. Ipak, moguće je ustanoviti tipove i kategorije izvođača pijanista i dirigenata, a kako već postoje analogije i aplikacije teatrološke terminologije na izvankazališne izvedbene oblike (pa i unutar društvenih znanosti poput sociologije), moguće je isto učiniti i s pijanizmom odnosno dirigiranjem.

Kod video zapisa recitala i koncerata, filmski snimatelj i režiser akterom smatraju samog pijanista/dirigenta, sa svim njihovim izvedbenim izražajnim, gestualnim i kinetičkim osobitostima. Iako audio i audio-video snimka nisu živa izvedba, već njezin digitalni zapis, ipak se postupcima potrebnima za realizaciju video snimke i filma komunicira izvedbene zone pijanizma, a taj aspekt, u mnogome postignut metakomunikacijskim spektrom filmskog prikazivanja, teško je zanemariti. On je, smatramo, dio koji izvedbene teorije upotpunjuje, čime se djeluje inkluzivno, a može se reći i otvara prostor za nastavak polemike na temu *što je izvedba? i koja je izvedba?*

Ovime se, dakle, ne pretendira dati završni ili konačni odgovor na pitanje izvedbe, tim više što smo se ciljano ograničili na tradicionalni tip koncerta (bez detaljne analize nastojanja nastalih u avangardi), ali se namjerava postaviti model za proučavanje glazbene izvedbe (ovdje je naglasak na pijanizmu i dirigiranju). Smatramo dostatnim da se interdisciplinarnim pristupom, s naglaskom na izvedbene teorije, rezultate primijenjene muzikologije 21. stoljeća⁹⁶, zatim respektom prema esejistici i glazbenoj publicistici kao i metodologijom praksom vođenog, uključenog istraživača, te

⁹⁶ Na Muzičkoj akademiji u Zagrebu ustaljena je podjela muzikologije na sistematsku i historiografsku, no recentni program doktorskog studija muzikologije nudi i nove perspektive.

analizom konkretnih primjera unutar filmskog medija (dokumentarni filmovi, video zapisi koncerata, filmski koncert), ponudi model istraživanja glazbenika izvođača i izvedbe klasične glazbe, te ukaže na dosadašnja ograničenja koja postoje. Dosezi izvedbene (kazališne) antropologije i teorije filma pri tome će također imati jednu od temeljnih uloga.

4. ZAKLJUČAK

Koncept analize izvedbe pijanizma i dirigiranja svojevrsna je prolegomena kada je riječ o glazbenim izvedbenim situacijama. Studij izvedbe nekog pijanističkog recitala ili simfonijskog koncerta, u kojemu je jedan od izvođača pijanist/dirigent, amalgamira analizu internaliziranog i eksternaliziranog zbivanja kao kružnog neodvojivog procesa. Pri tome su, dakako, u obzir uzeta profesionalna svojstva pijanizma i dirigiranja kako bi se analizi moglo pristupiti objektivno. Internalizirano (nevidljivo) se eksternalizira (u vidljivo), baš kao što se nijemi zapis zvuka ne čuje sve dok ga izvođač ne realizira. Ono nečujno postaje čujno, a nevidljivi mentalni procesi, koji prethode tjelesnoj realizaciji (izvedbi), postaju vidljiva prezentacija. I pijanist i dirigent vježba, trenira tehniku i interpretaciju, prolazi cijeli izvedbeni slijed koji je utkan u sam čin izvedbe, a reakcije na nastup kao i njene posljedice, također su dio izvedbe u širem smislu. Predstavljачkom, dakle, prethodi priprema, a slijedi hlađenje i posljedice.

Izvedba pijanizma i izvedba dirigiranja međusobno se u mnogome razlikuju. Kao što se pokazalo istraživanjem impresionistički nastrojenih tekstova glazbene publicistike, moguće je prikazati izvedbeno ponašanje izvođača na sceni. Međutim takvi su prikazi, iako doista vrijedni, uvjerljivi i neupitno važni, ipak samo prikazi i opisi, ne i znanstveno utemeljeno tumačenje. Značajan je onaj trenutak u kojemu se sva prikupljena stvaralačka energija izvođača (mentalna i tjelesna) oslobađa i pretvara u izvedbenu energiju koja se na sceni, pred publikom, pod svjetlima reflektora podastire istovremeno s realizacijom notnog zapisa. Prvi korak na scenu, prilaz instrumentu ili ansamblu, kontakt s publikom (koja također svojim prisustvom i zalaganjem postaje dio izvedbe – utječe na izvođača), stvaranje iščekivanja početka glazbe, događaji za vrijeme sviranja i završetak nastupa, obiluju izvedbenim tekstom (izvedbenom partituru) koji pruža priliku analizi slijeda *prije-za vrijeme-nakon*. Srodnost izvedbenih zona koje se mogu definirati konceptom liminalnog i teatralnog, a nalazimo ga u svim vrstama izvedbe, tvori specifičan sloj izvedbe pijanizma i dirigiranja nazvan pijanistički i dirigentski *međuteatar*. Osim tehničkog i interpretativnog stila izvođača, elemente izvedbe čine njihova tjelesnost, prezencija i koprerencija, unutarnja i vanjska glasovnost, emergencija mentalne u tjelesnu partituru. Jednostavnim zbrojem predstavljачkog (teatarskog) i zone *između* (liminalnog) kako ih nalazimo u koncertima klasične glazbe, rezultiralo je tezom *međuteatra*. Zona *međuteatra* je spona

spomenutih pojedinačnih elemenata i postaje platforma za tumačenje izvedbe – izvedbenog narativa – pijanizma i dirigiranja.

Filmski zapis, pak, prezentira pijanistički i dirigentski *međuteatar* u onom spektru koji se praćenjem izvedbe uživo naprosto ne može percipirati. Stoga analiza filmskih uradaka u ovome radu predstavlja ne samo potvrdu ili metodološki postupak tezi, već se čitanjem epistemoloških funkcija i metakomunikacijskih funkcija dolazi do zaokruženog, interdisciplinarnog, a može se reći i transdisciplinarnog uvida u pijanizam i dirigiranje.

5. LITERATURA

- Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- Anić, Vladimir i Ivo Goldstein. 2007. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi Liber d.o.o.
- Anić, Vladimir, et. al. 2004a. *Hrvatski enciklopedijski rječnik Bež-Dog*. Zagreb: EPH d.o.o. i Novi Liber d.o.o.
- Anić, Vladimir, et. al. 2004b. *Hrvatski enciklopedijski rječnik Pes-Pro*. Zagreb: EPH d.o.o. i Novi Liber d.o.o.
- Anić, Vladimir; Goldstein, Ivo. 2007. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi liber.
- Apps, Judy. 2011. *Moć glasa*. Zagreb: Ostvarenje.
- Arcier, André-Francois. 2007. *Trema i kako je savladati*. Zagreb: Hrvatski odbor Europskog udruženja Medicine umjetnosti.
- Auslander, Philip. 2006. „Music as Performance: Living in the Immaterial World“, in: *Theatre Survey*, Vol. 47, No. 4: 261-269.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 2004 (1753.). *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar.
- Barba, Eugenio. 1995. *The Paper Canoe*. London: Routledge.
- Barbieri, Marija ur. 2004. *Palača za novo stoljeće: 30 godina Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog*. Zagreb: KDVL.
- Barolsky, Daniel. 2008. „Embracing Imperfection in Benno Moiseiwitsch's Prelude to Chopin“. U: *Music Performance Research*, Royal Northern College of Music, Vol. 2: 48-60.
URL: <https://openmusiclibrary.org/article/160483/> (posjet 03. 11. 2018.)
- Barry, Barbara R. 2009. “In Adorno's Broken Mirror: Towards a Theory of Musical Reproduction (Sažetak: U Adornovu slomljenom zrcalu: prema teoriji glazbene reprodukcije)”. *IRASM*, 40/1, str. 81-98. Zagreb: HMD.
- Benjamin, Walter. 1986. *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Berković, Zvonimir. 2013. *O glazbi*. prir. Bosiljka Perić-Kempf. Zagreb: Mala zvona d.o.o..
- Bernstein, Leonard. 2004. *The Joy of Music*. New Jersey: Amadeus Press.
- Berry, Cicely. 1997. *Glumac i glas*. Zagreb: AGM.

Biblija: Stari i Novi zavjet. 1995. Gl. ur. Jure Kaštelan, Bonaventura Duda. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Blažević, Marin i Lada Čale Feldman, ur. 2014. *Misperformance, Essays in Shifting Perspectives*. Ljubljana, Rijeka i Zagreb: Maska, Drugo more i Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture FF-a Sveučilišta u Zagrebu.

Blažević, Marin. 2013. *Izboreni poraz*. Zagreb: Disput d.o.o..

Boal, Augusto. 2009. *Igre za glumce i ne-glumce*. Zagreb. Hrvatski centar za dramski odgoj: Pili poslovi.

Brendel, Alfred. 2013. *A Pianist's A to Z: A Piano Lover's Reader*. London: Faber and Faber.

Buble, Nikola i Veršić, Josip. 2000. *Priručnik za zborovođe i voditelje dalmatinskih klapa*. Split: Umjetnička akademija Sveučilišta, Odjel za glazbenu umjetnost. Omiš: Centar za kulturu.

Cage, John. 2010. *Tišina*. Zagreb: Naklada Ceres.

Campbel, Don. 2005. *Mozart efekt*. Čakovec: Dvostruka duga.

Carlson, Marvin. 1996 (1984). *Kazališne teorije I*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Carlson, Marvin. 2004 (1996). *Performance: a Critical Introduction*. London and New York: Routledge.

Clarke, Eric and Nicholas Cook, ed. 2004. *Empirical Musicology*. Oxford: OUP.

Cohen, Lola, ur. 2010. *The Lee Strasberg Notes*. Taylor & Francis e-Library.

Cohen, Thomas F. 2012. *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. New York: Columbia University Press.

Cook, Nicholas and Pettengill Richard, eds.. 2013. *Taking It to the Bridge. Music as Performance*. University of Michigan Press.

Cook, Nicholas. 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance". U: *The Online Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 7, No. 2.
URL:<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivasTeoricas/Between%20Process%20and%20Product.pdf> (posjet 03. 11. 2018.)

Cook, Nicholas. 2014. "Between Art and Science: Music as Performance", U: *Journal of the British Academy*, 2, 1-25. URL:<https://www.thebritishacademy.ac.uk/publications/between-art-and-science-music-performance> (posjet 03. 11. 2018.)

Cooke, Mervyn. 2008. *A History of Film Music*. Cambridge: University Press.

- Crnojević-Carić, Dubravka. 2008. *Gluma i identitet*. Zagreb: Durieux.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2006. *Flow – očaravajuća obuzetost: psihologija optimalnog iskustva*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Cvejić, Bojana. 2007. *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*. Novi Sad; Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Čavlović, Ivan. 2012. *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada (II. izdanje)*. Sarajevo: Muzička akademija, Muzikološko društvo FBiH.
- Čehov, Mihail. 2005. *O tehnicima glumca*. Beograd: NNK Internacional.
- Davies, David. 2011. *Philosophy of the Performing Arts*. West Sussex: John Wiley and Sons Ltd.
- Diderot, Denis. 1958 (1773). *Paradoks o glumcu*. Zagreb: Zora.
- Dodson, Alan. 2011. „Expressive timing in expanded phrases: an empirical study of recordings of three Chopin preludes“. U: *Music Performance Research*, Royal Northern College of Music, Vol. 4: 2-29. URL: <https://openmusiclibrary.org/article/160453/> (posjet 03. 11. 2018).
- Dubal, David. 1994. *The Golden Age of the Piano*, esej u knjižici uz DVD. Philips Classics Productions.
- Durrant, Colin. 2003. *Choral conducting: philosophy and practice*. New York and London: Routledge.
- Fabrio, Nedjeljko. 1997. *Maestro i njegov šegrt*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Féral, Josette. 1996. „Prema teoriji rasplnutih grupacija“. U: *ZOR, časopis za književnost i kulturu*. God. 2, br. 1, str. 202-206. Zagreb: Matica hrvatska.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo; Zagreb: Šahinpašić.
- Ford, Biranda. 2013. “Approaches to performance: A comparison of music and acting students’ concepts of preparation, audience and performance”. U: *Music Performance Research*, Royal Northern College of Music, Vol. 6: 152-169. URL: <https://openmusiclibrary.org/article/160501/> (posjet 04. 11. 2018.)
- Freudenreich, Aleksandar. 1934. *Gluma – stručni priručnik za ideologiju i praktičnu primjenu hrvatske pučke glume*. Zagreb: Zadruga “Sklad”.
- Fuelberth, Rhonda J. Vieth. 2003. „The Effect of Conducting Gesture on Singers' Perceptions of Inappropriate Vocal Tension“. U: *International Journey of Research in Choral Singing 1* (1). URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.546.2558&rep=rep1&type=pdf> (posjet 02. 11. 2018.)

- Galić, Mirko, ur. 2016. *Leksikon radija i televizije*. Zagreb: HRT i Naklada Ljevak.
- Gallwey, W. Timothy i Barry Green. 1987. *The Inner Game of Music*. London: Pan Books.
- Gavella, Branko. 1970. *Književnost i kazalište*. prir. Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić. Zagreb: Matica hrvatska.
- Gavella, Branko. 2005. *Teorija glume*. Zagreb: biblioteka Akcija.
- Gennep, Arnold van. 1960 (1909). *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Georgij, Walter. 1957. *Mali priručnik za pijaniste: savjeti mladim pijanistima, pedagogima i amaterima*. Zagreb: Muzička naklada.
- Gilić, Nikica. 2006. „Recepcija 'Koncerta' Branka Belana. Moderna tehnologija napretka kao kriterij vrednovanja“; u: Pavlović Cvjeta i Vinka Glunčić-Bužančić (ur.) *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VIII. Hrvatska književnost prema europskim /emisija i recepcijaa/ 1940-1970*. Split: Književni krug: 224-238.
- Gilić, Nikica. 2007. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
- Gilić, Nikica. 2011. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Laykam international.
- Gilić, Nikica. 2013. *Filmske vrste i rodovi*. (drugo, izmijenjeno izdanje). Elektroničko izdanje: d.p:k:m. URL: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmske-vrste-i-rodovi/> (posjet 02. 11. 2019.)
- Gjadrov, Igor. 2002. *Umijeće dirigiranja*. Zagreb: Music play.
- Gligo, Nikša. 1996. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ: Matica hrvatska.
- Gojun, Vladimir. 2002. “Elipse i njihova retoričnost u filmu *Koncert* Branka Belana”. *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 29, str. 181-186.
- Goldmark, Daniel. 2002. „Classical Music and Hollywood Cartoons: A Primer on the Cartoon Canon“, U: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark and Yuval Taylor, 103-114. Chicago: A Capella Books.
- Goldovitch, Stan. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. New York: Routledge.
- Goodal, Jane. 2008. *Stage Presence*. New York: Routledge.
- Granata, Charles L. 2002. “Disney, Stokowski and the Genius of *Fantasia*”, u: *The Cartoon Music Book*, ed. Daniel Goldmark and Yuval Taylor, 73-92. Chicago: A Capella Books.

- Grgurić, Diana. 2010. *Glazba, riječ: istraživanje suodnosa. Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina Cihlara Nehajeva i Nedjeljka Fabrija*. Zagreb-Rijeka: Hrvatska Sveučilišna naklada i Izdavački centar Rijeka.
- Grindea, Carola. 1998. „Napetost u sviranju klavira“. U: *Napetost u glazbenoj izvedbi*, ur. Carola Grindea, str. 60-77. Zagreb: Music play.
- Grindea, Carola. 1998. „Oslobodite tijelo napetosti da biste oslobodili um glazbenika u Vama“. U: *Napetost u glazbenoj izvedbi*, dodatak, ur. Carola Grindea. Zagreb: Music play.
- Gvozdić, Pavica. 2004. „Svečanost sviranja i slušanja glazbe“. U: *Palača za novo stoljeće: 30 godina Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog*, ur. Marija Barbieri. Zagreb: KDVL.
- Halsey, Simon. 2011. *Vom Konzept zum Konzert*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG.
- Harnoncourt, Nicholas. 2005 (1982). *Glazba kao govor zvuka: Putovi za novo razumijevanje glazbe*. Zagreb: Algoritam.
- Harnoncourt, Nicholas. 2008 (1984). *Glazbeni dijalog: Razmišljanja o Monteverdiju, Bachu i Mozartu*. Zagreb: Algoritam.
- Hergešić, Ivo. 1971. „Moji susreti s Gavellom“, U: *Branko Gavella – život i djelo*, ur. Darko Gašparović, str. 13-20. Zagreb: Časopis „Prolog“.
- Holoman, D. Kern. 2012. *The Orchestra: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Howard, Leigh. 1998. „Glumci i operni pjevači“, U: *Napetost u glazbenoj izvedbi*, ur. Carola Grindea, str. 47-52. Zagreb: Music play.
- Isacoff, Stuart. 2012. *A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians – from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between*. New York: Vintage Books.
- Jacobs, Arthur; Fiona, Maddocks, rev. 1998. *The Penguin Dictionary of Music*. Penguin Books.
- Jerković, Josip. 2001. *Osnove dirigiranja II*. Osijek. Sveučilište J.J. Strossmayer.
- Jovičević, Sanja i Vujanović, Ana. 2007. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika.
- Kazić, Senad. 2019. *Muzička improvizacija u edukaciji: historija i praksa*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Kennedy Michael; Joyce Bourne Kennedy, ur. 2007. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press Inc..
- Kennedy, Dennis, ed.. 2011. *The Oxford Companion to Theater and Performance*. New York: Oxford University Press Inc..

- Kirby, Michael. 1972. „Gluma i negluma“. U: *Prolog*, br. 17, str. 26-35.
- Kovačević, Krešimir, ur.. 1984. *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
- Krakauer, Zigfrid. 1971. *Priroda filma. Oslobođanje fizičke realnosti*. Beograd: Institut za film.
- Krpan, Erika. 2000. *Murai*. Varaždin: Varaždinske barokne večeri.
- Krpan, Erika. 2006. *Milan Horvat – dirigent*. Zagreb: Hrvatska radiotelevizija i Croatia Records.
- Krušić, Vlado, ur. 2007. *Ne raspravljaj, igranj!: priručnik forum-kazališta*. Zagreb. Hrvatski centar za dramski odgoj.
- Kuhn, Annette i Guy, Westwell. 2012. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: OUP.
- Ladan, Tomislav. 2009. *Život riječi: Etimologija i upotreba*. Zagreb: Novela media.
- Latham, Alison, ur. 2004. *The Oxford Dictionary of Musical Terms*. New York: Oxford University Press Inc..
- Lehmann, Andreas C. et. al. 2007. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: OUP.
- Lhotka, Fran. 1981. *Dirigiranje*. Zagreb: Školska knjiga.
- Litman, Peter. 2006. *The Relationship between Gesture and Sound: A Pilot Study of Choral Conducting Behaviour in Two Related Settings*. London: Institute of Education, University of London. URL: <http://www-usr.rider.edu/~vrme/v8n1/vision/Litman Article.pdf> (posjet 02. 11. 2018.)
- Lorković, Radovan. 2009. "Glumački aspekti glazbene interpretacije". U: *Tonovi*, 53., 2009., 24. (1) str. 105-110. Zagreb: HDGPP - Music play.
- Lorković, Radovan. 2012. *Melita Lorković*. Zagreb: Jakša Zlatar.
- Lučić, Krunoslav. 2017. *Teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma*. Zagreb: HFS.
- Lukić, Darko. 2010. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti*. Zagreb: Leykam international.
- Lukić, Darko. 2011. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 2. Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*. Zagreb: Leykam international.
- Lukić, Darko. 2013. *Uvod u antropologiju izvedbe*. Zagreb: Leykam international.
- Lundeberg, Åke. 2001. *Trema, umjetnost nastupanja pod pritiskom*. Zagreb: Music play.

Majer-Bobetko, Sanja. 1991. *Osnove glazbene kulture: udžbenik za studente kroatistike i južnoslavenskih filologija na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu*. Zagreb: Školska knjiga.

Majer-Bobetko, Sanja. 1994. *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

Mandić, Igor. 1977. *Od Bacha do Cagea: eseji i kritike*. Zagreb: Mladost.

Marković, Marina. 2002. *Glas glumca*. Beograd: Clio.

Matoš, Antun Gustav. 2008. *Theatralia; O glazbi*. Samobor: A. G. Matoš.

Mavrič, Primož. 2013. *Od prvog tona do nastupa*. Zagreb: Jakša Zlatar.

Mazzola, Guernico, et. al. 2011. *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools and Case Studies*. New York: Springer.

McKenzie, Jon. 2006. *Izvedi ili snosi posljedice*. Zagreb: CDU Centar za dramsku umjetnost.

Michels, Ulrich. 2006. *Atlas glazbe, svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Midžić, Enes. 2007. "Prebiranje po filmovima hrvatskog slikopisa i *Borci za Hrvatsku*: slikopisni prilog životopisu Lovre Matačića". *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 49, str. 20-32.

Midžić, Seadeta. 2015. „Jurica Murai u arhivu Hrvatske televizije“, u: *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, br. 26, str. 27-40.

URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=221551 (posjet 03. 11. 2018.)

Miličević, Ognjenka. 1991. „Mali usporedni rječnik pojmova u Sistemu Stanislavskog“. U: *Rad glumca na sebi II*. Konstantin Sergejevič Stanislavski, str. 325-333. Zagreb: Cekade.

Molleson, Kate. 2019. „The BBC Music Magazine Interview: Ivan Fischer“, *BBC Music Magazine*, vol. 28, no. 2, str. 48-52.

Neuhaus, Heinrich. 2000. *O umjetnosti sviranja klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar.

Nupen, Christopher. 1999. *Evgeny Kissin: The Gift of Music*, esej u knjižici i uz DVD. London: Allegro Films.

Obhodaš, Amir et.al., 2013. *Ustaška vojnica 1*. Zagreb: Despot infinitus.

Orloff-Tschekorsky, Tatjana. 1998. *Mentalni trening u glazbenom obrazovanju*. Zagreb: Music play.

Perelman, Natan. 2004. *Na satu glasovira*. Zagreb: Jakša Zlatar.

Perić-Kempff, Bosiljka. 2005. *Lice i naličje*. Rijeka: Novi list – Adamić.

- Perić-Kempf, Bosiljka. 2013. „Predgovor“. U: *O glazbi*, Zvonimir Berković, izabrala i priredila Bosiljka Perić-Kempf, str. 5-9. Zagreb: Mala zvona.
- Peterlić, Ante. 2018 (1977). *Osnove teorije filma*. Zagreb: ADU.
- Petlevski, Sibila. 2001. *Kazalište suigre: Gavellin doprinos teoriji*. Zagreb: Antibarbarus.
- Petlevski, Sibila. 2007. *Drama i vrijeme*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Petrak, Nikica. 2004. „Dvije osmrtnice, ili, 'razmišljanja vrhu smrti' što bi rekao Dživo Bunić“. U: URL <http://www.matica.hr/vijenac/263/dvije-osmrtnice-10888/>. (posjet 13. 04. 2020.)
- Poggy, Isabella. 2001. “The Lexicon of the Conductor’s Face”. U: *Language, Vision and Music*, ur. Paul McKevitt, str. 271.-284.. Amsterdam: John Benjamins.
- Polimac, Nenad. 2018. “Branko Belan – filmska dionica”; u: Ivanjek Željko i Nenad Polimac *Branko Belan – zaboravljeni klasik*. Zagreb: Profil. (str. 9-75).
- Popović, Boris. 2018. *Oblikovanje svjetla za televiziju i film*. Zagreb: Akademija dramskih umjetnosti.
- Rafaelić, Daniel. 2013. *Kinematografija u NDH*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Rališ, Tomislav. 2012. “Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene“. URL: http://www.adu.unizg.hr/prilozi/dokumenti/clanci/Ralis_Scenski_govor.pdf (posjet 21. 02. 2014)
- Ramušćak, Vida, (Đorđe Kekić), ur. programske knjižice. 2008. *Veliki hrvatski interpreti: Vladimir Krpan, klavir. Chopin · Brahms*. Croatia Records 2 CD.
- Rappaport, Roy A. 1999. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: University Press.
- Ridout, Nicholas. 2006. *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riman, Marija. 2007. *Mladen Pozajić: život i djelo*. Rijeka: „Adamić“.
- Rink, John, ed. 2003. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roach, Joseph R. 2005. *Strasti glume, studije o znanosti glume*. Zagreb: ITI.
- Romanić, Teodor. 1987. *Dirigiranje*. Sarajevo: Svjetlost.
- Rosen, Charles. 2004. *Piano Notes: the World of the Pianist*. New York: Free Press.
- Ryšlavy, Stanislav. 1950. *Priručnik za zborovođe*. Zagreb: Savez kulturno-prosvjetnih društava Hrvatske.

Sanders, Alan. 1997. *The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era* (eseju knjižici uz DVD). Teldec Classics.

Sanders, Alan. 2002. *The Art of Conducting* (eseju knjižici uz DVD). Teldec Classics.

Schechner, Richard. 2002. „Foreword: Fundamentals of Performance Studies“. U: *Teaching Performance Studies*, ur. Nathan Stucky i Cynthia Wimmer. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Schechner, Richard. 2013 (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains*. London and New York: Routledge.

Senker, Boris. 2013. *Uvod u suvremenu teatrologiju II*. Zagreb: Leykam international.

Sennett, Richard. 2004. *Respect in a World of Inequality*. New York: W.W. Norton & Company.

Sennett, Richard. 2015 (1989). *Nestanak javnog čovjeka*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Service, Tom. 2014. *Music As Alchemy*. London: Faber and Faber.

Shepherd, Simon. 2016. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Silobrčić, Dobroslav. 2014. „Lovro Pogorelić, pijanist“. Intervju. *Jutarnji list*, 15. veljače, br. 5588: 58.

Stanislavski, Konstantin. 1991. *Rad glumca na sebi*. Zagreb: CeKaDe.

Stanislavski, Konstantin. 1991. *Rad glumca na ulozi*. Zagreb: CeKaDe.

Stravinski, Igor. 2009 (1942). *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*. Zagreb: Algoritam.

Šakić, Tomislav. 2006. “Koncert: scenarij Vladana Desnice i film Branka Belana”, u: *Književna Republika*. God 4, br. 3/4, str. 88-97.

Škiljević, Tena. 2016. *Aljoša Jurinić [INTERVIEW]*. Intervju
URL: <https://txt.transmeet.tv/2016/02/01/aljosa-jurinic-interview> (posjet 05. 03. 2019).

Tauský, Villém. 1998. “Dirigent”. U: *Napetost u glazbenoj izvedbi*, ur. Carola Grindea, str. 21-27. Zagreb: Music play.

Timakin, Evgenij Mihajlovič. 1998. *Klavirska pedagogija*. Zagreb: Jakša Zlatar.

Turković, Hrvoje. 1996. *Umijeće filma: esejistički uvod u film i filmologiju*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Turković, Hrvoje. 2012 (1985). *Filmska opredjeljenja*. Elektroničko izdanje: d:p:k:m. URL: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmska-opredjeljenja/> (posjet: 04. 11. 2019.)

Turković, Hrvoje. 2012 (1988). *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Elektroničko izdanje: d:p:k:m. URL: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/razumijevanje-filma/> (posjet 04. 11. 2019.)

Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec.

Varošanec-Škarić, Gordana. 2005. *Timbar*. Zagreb: FF press.

Wakin, Daniel J.. 1995. *Muti Plays Piano for La Scala During Orchestra Strike*. AP NEWS. URL: <https://www.apnews.com/7cbd2e98db5ef7b3e19acff90d33428b> (posjet 15. 11. 2019.)

Weber, Zdenka. 2012. *U zagrljaju glazbe*. Varaždin: TIVA Tiskara.

Wennekes, Emile. 2009. „Mengelberg Conducts Oberon: The Conductor as Actor, Anno 1931.“, u: *Music, Body and Stage: The Iconography of Music Theatre and Opera* 34, br. 1-2, str. 317-336.

Zlatar, Jakša. 1982. *Metodika klavira I*. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.

Zlatar, Jakša. 1989. *Uvod u klavirsku interpretaciju*. Zagreb: Muzička akademija, MIC Koncertne direkcije.

Zlatar, Jakša. 2010. „Chopinovo natjecanje – pijanistički Oscar“. U: *Tonovi*, br. 56, str. 3-13. Zagreb: Music play.

Zlatar, Jakša. 2014. „Važnost sviranja klavira u suvremenom društvu“. U: *Tonovi*, br. 63, str 122-131. Zagreb: Music play.

Zlatar, Jakša. 2015. *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*. Zagreb: Jakša Zlatar i Muzička akademija.

Županović, Lovro. 2008. „O glazbi“. U: *Theatralia; O glazbi*. Antun Gustav Matoš, str. 339-411. Samobor: A.G. Matoš.

6. FILMOGRAFIJA

Amerikanac u Parizu (An American in Paris, Vincente Minnelli, 1951)

Borci za Hrvatsku (nepoznati redatelj, 1944)

Carnegie Hall (Eedgar G. Ulmer, 1947)

Chopinov blistavi valcer – Alexander Brailowsky (Valse brillante de Chopin – Alexander Brailowsky, Max Ophüls, 1936)

Claudio Abbado: Slušanje tišine; skice za portret (Claudio Abbado: Hearing the Silence; Sketches for a Portrait, Paul Smaczny, 2005)

Dječji kutić (Children's Corner, Marcel L'Herbier, 1936)

Evgeny Kissin: Dar glazbe (Evgeny Kissin: Gift of Music, Christopher Nupen, 1999)

Glenn Gould na televiziji: Kompletne CBC emisije, 1954-1977 (Glenn Gould on Television: The Complete CBC Broadcasts, 1954-1977)

Glenn Gould: Alkemičar (Glenn Gould: The Alchemist, Bruno Monsaingeon, 1974)

Hellene Grimaud: Živjeti s vukovima (Hellene Grimaud: Living with wolves, Reiner E. Moritz, 2002)

Herbert von Karajan – Maestro za ekran (Herbert von Karajan – Maestro for the Screen, Georg Wübbolt, 2008)

Ivo Pogorelić: U kraljevskom dvorcu Racconigi (Ivo Pogorelich: In Castello Reale Di Racconigi, Horant H. Hohlfeld, 2007)

Jurica Murai (Mladen Raukar, 1996)

Koncert (Branko Belan, 1954)

Koncert (Hollywood Bowl, William Hanna, Joseph Barbera, 1950)

Mačkov koncert (The Cat Concerto, William Hanna i Joseph Barbera, 1947)

Milan Horvat – Dirigent (Ante Rozić, 2014)

Umjetnost dirigiranja: Legendarni dirigenti zlatnog doba (The Art of Conducting: Legendary Conductors of a Golden Era, Peter R Smith, 1997)

Umjetnost dirigiranja: Veliki dirigenti prošlosti (The Art of Conducting: Great Conductors of the Past, Sue Knussen, 1993)

Umjetnost klavira: Veliki pijanisti 20. stoljeća (The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century, Donald Sturrock, 1999)

Uskrsnu Isus doista: Hrvatske uskrsne pjesme (Zvonimir Ilijčić, HRT, 2003)

Yundi Li uživo na koncertu (Yundi Li Live in Concert, Thomas Münch, 2004)

Vladimir Krpan – pijanist (Ante Rozić, HRT, 2006)

Zlatno doba klavira: Dokumentarni film o velikim pijanistima dvadesetoga stoljeća (The Golden Age of Piano: A Documentary on the Great Pianists of the Twentieth Century, Peter Rosen, 1993)

ŽIVOTOPIS AUTORA S POPISOM OBJAVLJENIH RADOVA

Marijan Tucaković (Zagreb, 1983.), pijanist, magistar muzike, klavirski pedagog i zbarski dirigent školovan je na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, gdje završava studij klavira u klasi prof. Dalibora Cikojevića, te poslijediplomsko usavršavanje zbarskog dirigiranja u klasi prof. Tomislava Fačinija. Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture pohađa na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Zaposlen je kao profesor klavira na Glazbenom učilištu „Elly Bašić“ u Zagrebu te djeluje kao dirigent i pijanist, surađujući s raznim ansamblima i umjetnicima. U svom profesionalnom djelovanju podjednako je zaokupljen nastavnim, umjetničkim, stručnim i znanstvenim radom. Znanstvenim interesom obuhvaća suvremene teorije izvedbenih umjetnosti te fenomen izvedbenog u pijanizmu i dirigiranju.

Istraživanja pijanizma i dirigiranja u glazbenom, književnom, filmskom, izvedbenom i kulturalnom kontekstu, predstavlja stručnim i znanstvenim radovima te sudjelovanjem na znanstvenim skupovima i tribinama. Do sada je objavio radove u časopisima *Tonovi – časopis glazbenih i plesnih pedagoga*, *Hrvatski filmski ljetopis* i *Sveta Cecilija – časopis za duhovnu glazbu*. Sudjelovao je na tribini *Treća večer Hrvatskog filmskog ljetopisa: Film i glazba uživo!* te izlagao na konferencijama *Narratology and Its Discontents: Narrating beyond Narration* i *Musicology and Its Future in Times of Crises* u Zagrebu.

Popis objavljenih radova:

Tucaković, Marijan. 2016. “Pijanisti incognito: od nijemoga filma do animiranoga glazbenog podija”. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, 86-87, 25-33.

Tucaković, Marijan. 2016. “Valcer u e-molu op.posth Frederica Chopina u višeslojnim prezentacijama Zagrebačke pijanističke škole (od instruktivnih izdanja do komparativne analize interpretacija)”. U: *Tonovi – časopis glazbenih i plesnih pedagoga*, 67 (1), 146-157.

Tucaković, Marijan. 2016. “Muka po Mateju, BWV 244, J. S. Bacha iz perspektive novih teorija izvedbenih umjetnosti”. U: *Sveta Cecilija, časopis za duhovnu glazbu*, 86 (1/2), 3-14.

Tucaković, Marijan. 2017. "Gosti iz galaksije ponovno posjećuju". U: *Hrvatski filmski ljetopis*, 23 (92), 199-205.

Tucaković, Marijan. 2017. "Dirigentski pristup partiturama glagoljaških napjeva". U: *Sveta Cecilija, časopis za duhovnu glazbu*, 87 (1/2), 9-17.

Tucaković, Marijan. 2017. "Narration through Performance: Embodiment of Pianism and Conducting". Sažetak sa znanstvenog skupa. U: Petlevski, S. (ur.) *Narratology and Its Discontents: Narrating beyond Narration*. Zagreb, ADU, 35-36.

Tucaković Marijan. 2019. „Usud pijanizma: pijanizam u književnosti, književnost o pijanizmu“. Sažetak sa znanstvenog skupa. U: *Međunarodni znanstveni skup ZADARSKI FILOLOŠKI DANI 8, knjižica sažetaka*. Zadar: Sveučilište u Zadru; odjel za kroatistiku; odjel za rusistiku, 69-70.

Tucaković, Marijan. 2020. „Poetic Theories of Classical Music Performance: Introduction, References and (Practical) Considerations“. Sažetak sa znanstvenog skupa. U: Kiš Žuvela, S. (ur.) *Musicology and Its Future in Times of Crises Book of Abstracts*. Zagreb: University of Zagreb; Academy of Music; Department of Musicology, 69-70.