

O SCENSKOM SVJETLU ILI SKICA ZA PORTRET DIZAJNERA SVJETLA IVE NIŽIĆA

Teodora Vigato
Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja
Sveučilište u Zadru

UDK: 792.071 NIŽIĆ, I.
Izvorni znanstveni članak
Original scientific article

Primljeno
: 2009-9-29
Received

SAŽETAK

Autorica u ovom radu polazi od činjenice da se od 1998. dizajneri svjetla smatraju umjetnicima i da se njihova imena obvezatno nalaze u zaglavlju kazališnog listića i plakata. U radu je portretirala Ivu Nižića iz Kazališta lutaka u Zadru, jednog od šestorice priznatih dizajnera svjetla u Hrvatskoj. U istraživanje povijesti scenskog svjetla polazi od razmišljanja švicarskog scenografa Adolphea Appie koji je scenskom svjetlu dao estetsku i dramaturšku ulogu. Slijedom njegovih misli i iz literature koja se bavi uglavnom scenografijom izdvaja osnovna značenja i ulogu svjetla u kazališnim predstavama.

Izdvojila je hrvatske scenografe Ljubu Babića, Boška Rašicu i Aleksandra Augustinčića koji su posebnu pažnju posvećivali scenskom svjetlu, a potom autorica daje povijesni pregled scenskog svjetla u Kazalištu lutaka u Zadru. Godine 1975. rušenjem paravana na zadarskoj lutkarskoj sceni, za što su zaslužni Luko Paljetak i Branko Stojaković, scenski prostor zajedno sa svjetlom postaju scensko biće. Svjetlo je postalo lutka, jer lutka je sve, sve je lutka - bile su riječi spomenutog dvojca Paljetak-Stojaković. To je ujedno i vrijeme kada Ivo Nižić počinje raditi u Kazalište lutaka u Zadru i kada počinje stvarati umjetnost scenskog svjetla učeći od velikih majstora lutkarske scene.

Ključne riječi: *scensko svjetlo, Kazalište lutaka u Zadru, Ivo Nižić dizajner svjetla*

1.

Pravilnikom o određenju kazališnih djelatnika iz 1998. oblikovatelj scenskog svjetla smatra se umjetnikom¹ I zajedno s autorom teksta,

¹ http://www.hddu.hr/hrv/zakon_pravilnik.asp, pristup 20.11.2007. Umjetnicima se smatraju: dramski glumci, operni i operetni pjevači i članovi zbora, plesači klasičnog baleta, plesači suvremenog plesa, stvaraoči i animatori lutaka, orkestralni solisti i članovi orkestra, redatelji,

redateljem, koreografom, scenografom i autorom glazbe čini zaglavlje kazališnog listića ili kazališnog plakata. U ovom radu želimo istražiti ulogu i značenje scenskog svjetla pri stvaranju kazališne predstave, ali i kazati ponešto o Ivi Nižiću, dizajneru svjetla u Kazalištu lutaka Zadar. Scenski praktičari ali i teoretičari vrlo malo su se bavili i svjetlom kroz povijest teatroloških fenomena, međutim, kada se shvatila važnost scenskog svjetla, počelo se najprije razmišljati, a potom i pisati priručnike o njegovu postavljanju. I još više, počinje se govoriti o tomu kako oblikovanje svjetla danas valja promatrati odvojeno od režije i scenografije odnosno svjetlo treba smatrati samostalnim scenskim kodom koji bitno pridonosi ukupnosti umjetničkog učinka (Mondecar: 2000, 17). U ovom radu prvenstveno istražujemo dramaturšku i semantičku ulogu svjetla u kazališnoj predstavi. Ne ćemo razdvajati glumačko i lutkarsko kazalište jer smatramo da to nije potrebno, međutim, govorit ćemo o različitim načinima osvjetljenja koji su prisutni na lutkarskoj sceni jer se bavimo dizajnerom svjetla kojem je matično lutkarsko kazalište.

2.

Prvi put se počinje govoriti o važnosti svjetla za konačan izgled scenske prikazbe u doba velikih promjena u scenografiji krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Scenskim svjetlom se najviše bavio scenograf Adolphe Appia² koji je svjetlu davao estetsku i dramaturšku ulogu. Naime,

dirigenti, koreografi, dramaturzi, umjetnički voditelji dramskog, opernog, baletnog i lutkarskog studija te slikarske i kiparske radionice, zborovode, baletni majstori, baletni pedagozi, korepetitori, scenografi, kostimografi, scenski slikari (majstori slikari), scenski kipari (majstori kipari), slikari maske (voditelji maskerske radionice, majstori maske), voditelji vlasuljarske radionice i majstori vlasuljari ako su raspoređeni na takva radna mjesta prema općem aktu kazališta.

Dizajneri kazališne rasvjete priznati od strukovnog udruženja i Ministarstva Republike Hrvatske: Olivije Marečić, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb; Zoran Mihanović, Hrvatsko Narodno Kazalište, Split; Deni Šestić, slobodni umjetnik, Rijeka; Ivo Nižić, Kazalište lutaka Zadar, Zadar; Miljenko Bengez, Kazalište &TD, Zagreb; Aleksandar Mondecar, Zagrebačko kazalište Mladih, Zagreb (Mondecar: 2000, 140).

² Adolphe Appia (1862.-1928.) bio je prvi scenski arhitekt dvadesetog stoljeća koji je uveo arhitektonsku svježinu u kazališne prostore u doba kada je standard u kazalištima bio iluzionistički slikani dekor. Stvorio je ritmički prostor koji se sastojao od stepenica i platformi koje omogućuju glumcima da budu izolirani u zasebno usmjerenim snopovima svjetla, naglašavajući njihovo prisustvo na sceni bez dodatnog dekora. (Hauard: 2002, 23) U knjizi koja nosi naslov *Što je scenografija?* ne spominje se svjetlo kao sastavni dio dekora. Naime, danas je u stručnoj literaturi svjetlo odvojeno od scenografije i počinje se promatrati samostalno.

svjetlo se počelo tretirati kao jedna od sastavnica scenskog izraza koja je ravnopravna glazbi i scenografiji, a sve zajedno služilo je za iznošenje pišćeve ideje. Svjetlo je inače bilo prisutno u kazalištu negdje još iz razdoblja renesanse kada su se predstave počele izvoditi bez dnevne rasvjete. Uloga svjetla je tada imala samo zadatak što bolje osvijetliti pozornicu. Drugačija scenska rješenja krajem 19. stoljeća daju arhitekti koji imaju novo shvaćanje prostora.³ Paralelno s tim novim shvaćanjem scenskog prostora mijenjao se i način osvjjetljavanja pozornice: umjesto visećih svjetlosnih sufita i rampe, koja je uvijek stvarala sjene, počeli su se upotrebljavati pokretni svjetlosni mostovi. Naime, do pojave Maxa Reinhardta⁴ nikada se nije postavljalo pitanje izvora i smjera svjetlosti.

Pedesetih godina 20. stoljeća scensko svjetlo postaje formativni element likovnosti scenskog prostora. Na sceni su tada reducirani elementi prostornoga oblikovanja, a u scenografiji su se počeli upotrebljavati novi materijali (Rischbieter: 1973, 39). U zadnjoj četvrtini 20. stoljeća javljaju se mnoge tehničke mogućnosti osvjjetljenja i tiska se velik broj priručnika koji daju konkretne naputke za postavljanje svjetla. To je ujedno i vrijeme kada su se dizajneri svjetla, kao što smo već kazali, počeli prihvaćati kao umjetnici. U lutkarskom izrazu, a ovaj put mislimo na hrvatsko lutkarstvo ili, točnije, na zadarsko, radikalne promjene u scenografiji nastaju sedamdesetih godina prošlog stoljeća, a to je upravo vrijeme kada u Kazalištu lutaka Zadar počinje raditi Ivo Nižić. To je inače vrijeme kada je u Kazalištu lutaka u Zadru srušen paravan, kada se živi glumac pojavljuje na sceni kao lutkin partner i kada je dizajner svjetla morao posebno osvjjetljivati lutku, posebno vidljivog lutkara, posebno scenografiju i, jednostavno rečeno, svjetlom davati život predstavi. Ivo Nižić se zaposlio u kazalištu 1975., kako kaže sasvim slučajno kao zamjena kolegi, u početku

³ Arhitekt osjeća prostor u svim njegovim dimenzijama: volumenu i vremenu. On može u svojoj predodžbi shvatiti tu četvrtu dimenziju sustavom koji je njemu blizak, a koji Rašica (1974, 151) naziva *dinamična ravnoteža*. Arhitekt se poput slikara koristi statičnom ravnotežom triju dimenzija ali on se nužno sukobljava i s dimenzijom vremena koju razrješava usklađujući je s ostalima, ravnoteža inscenacije upotpunjuje se s kretanjama glumaca, intenzitetom zvuka i svjetla. Uz prisustvo publike stvara jednu totalnu viziju kinetičke ravnoteže. Elementi od kojih se gradi inscenacija ne moraju biti u fizičkom skladu već mogu biti nezgrapni i takvi provociraju gledaoce, ne dopuštajući publici određeni mir, već od gledaoca traže napore, ali sve mora biti u kontekstu same predstave jer je to, po mišljenju Rašice, i uloga scenografije.

⁴ Prema Silviju d'Amicu, *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972., 450-451. redatelj Max Reinhardt (1873-1943) je u svojim predstavama "prevodio" tekst ili riječi u svjetlo, pokrete i ritam. Spretno se koristio modernom scenotehnikom, od eklektične rasvjete do pokretnih pozornica.

bez nekakvih velikih pretenzija da se dizajniranjem svjetla ozbiljno u životu bavi, a još manje da postane jedan od vodećih dizajnera svjetla u Hrvatskoj.

3.

Scenskim svjetlom se najbolje uspostavlja komunikacija i stvara atmosfera kojom se utječe na osjećaje publike (Reid: 1996, 3), s druge strane magija scenske rasvjete ne sastoji se samo u igri vizualnih privida, nego u stvaranju izvjesnih psiholoških vrijednosti koje je teško odrediti. Scenskim svjetlom se izaziva u publike psihološka reakcija koju obično određujemo kao uzbuđenje (Misailovi: 1989, 320 i Rašica: 1974, 153). Zbog toga je stari naziv rasvjeta zamijenjen nazivom svjetlo kako bi se označila razlika između osvjetljavanja nekog mračnog prostora od stvaranja na temelju svjetla.

Scensko svjetlo oživljavaajući prostor, predmete/lutke (ali i glumce) poprima gotovo metafizičke dimenzije; ono prati, oblikuje i nijansira smisao. Svjetlom se može beskrajno modularati pa je ono element ugođaja koji povezuje različite razasute elemente. Svjetlom se stvara suprotstavljeni znak (da/ne, istina/laž, bijelo/crno, znak/neznak) ono je supstanciju iz koje se rađa život (Pavis: 2004.). Svjetlo je živi element, jedan od fluida mašte, a dekor je naprotiv mrtav (Dulin: 1996, 80).

Zahvaljujući scenskom svjetlu svi predmeti na sceni i cijeli scenski prostor zajedno s glumcima iz objektivne sfere prelaze u gledaočevu sferu. Svjetlo ukida elementarnu materijalnost predmeta i predmeti dobivaju subjektivno djelovanje: vanjsko se preobražava u unutrašnje i unutrašnje u vanjsko. Predmeti uz pomoć svjetla na sceni žive svojim sadržajem i formom koja ih izdiže iznad običnosti i svakodnevnog postojanja (Misailovi: 1889, 316). Svjetlo je jedan od najvažnijih faktora koji daje predmetima drugu ili drugačiju vrijednost.⁵

Adolphe Appia je shvatio kako svjetlo ima gotovu čudesnu podatnost jer poznaje sve stupnjeve jasnoće, ima čitavu paletu boja, jako je pokretljivo, može stvarati sjene. Svjetlo je počeo shvaćati kao medij koji ispunja prostor i stvara volumen, a s druge strane svjetlo postaje neuhvatljiva veza koja glumca gdje god se kretao stapa sa svime što ga okružuje (Simonson: 1975, 52).

Kao što je već rečeno svjetlom se na pozornici preobražavaju predmeti i prostor. Na sceni jedan te isti predmet može poslužiti u različite svrhe. Međutim, stolica na sceni vrlo često dobije značenjsku ulogu, jer osim mogućnosti da nečemu služi ona je u stanju da nešto znači. Predmeti i scenografija na pozornici uz svjetlo postaju znak (Misailović: 1988, 314).

⁵ Pozivamo se na razmišljanje Borislava Vujčića koji je promatrao dva mladića iz Verone kako su uvažavajući elizabetinske zakonitosti teatra, riječima i gestama dočaravali kazališnu iluziju. Međutim, vrlo uvjerljivoj glumljivosti nedostajala je čarolija. Dominacija sunca vraćala je umjetnost u svakodnevnost. Nedostajalo je kazališno svjetlo (Vuičić: 2000, 11).

Stolica se pod scenskim svjetlom mijenja ne samo da se bolje vidi nego i zato da scenska svjetlost može izazvati i unutarnju svjetlost koja se s ovom vanjskom susreće kako bi mogla oživjeti ili nagovijestiti neke scenske ideje (Isto: 315). Uz svjetlo pozornica je u stanju odreći se banalnih prostornih realnosti da bi umjesto njih ostvarila novu, kompleksniju i neponovljivu duhovnu realnost, pravi prostorni totalitet. Samo uz pomoć svjetla lik može izaći iz sebe, postati kvalitativno novi lik, kao dio vanjskog svijeta zato što je između lika i njegovog unutarnjeg prostora uspostavljeno jedinstvo (Isto: 315). Intervencija u prostor svjetlom još više dolazi do izražaja u lutkarskom izrazu kada dizajneri svjetla dijelove scenskog prostora svjetlom pretvaraju u scensko bića. To obično nazivamo oživljeni dekor koji je prisutan u kulturnoj predstavi *Postojani kositretni vojnik* čije je svjetlo dizajnirao Ivo Nižić.⁶

Svjetlo udaljava ili povećava udaljenost osvijetljenih objekata. Svjetlom se može regulirati utjecaj jednog predmeta na drugi. Sjena pridonosi zbližavanju i intimnoj povezanosti predmeta uopće. Svjetlo i mrak imaju funkciju stvaralačke snage kojom se izvjestan privid ili iluzija oživljava i čini trajnim. Dijalektika predmeta je ista kao i dijalektika ličnosti na sceni, nastaje tek u sukobu ili jedinstvu sa svojom suprotnošću (Misailovi: 1889, 315). Svjetlo koje se zaustavi na nekom predmetu i stvari sjenu ima svojstvo skulpture i može isklesati predmet pred našim očima. Ono može pobuditi emociju, jer može toliko naglasiti i istaknuti oblike da predmeti dobivaju novo značenje (Simson: 1973, 50).

Svjetlom će dizajneri osvijetliti, komentirati neku radnju, izdvojiti nekog glumca ili scenski element, dati ritam predstavi, omogućiti iščitavanje režije, međutim, sami nazivi *lichtreige* i *lighting design* insistiraju na fokalizacijskoj ulozi svjetla u režiji.⁷ Fokalizacija nije nazočna

⁶ U vizualizaciji Andersenova *Postojanog kositretnog vojnika* kojeg je za scenu prilagodio Marijan Blaće, a autori Luko Paljetak kao redatelj i Branko Stojaković kao scenograf u prvi plan su stavili vizualnu poeziju i glazbu, a tekst je tek sekundarni činilac scenskog događanja (Foretić: 1997, 8). Na sceni se uz pomoć fokusacije događaju tri prostorna sloja. Sve se događa u krugu po kojem pleše dekor, a zatim se u osvijetljenoj sredini pojavljuje papirnata plesačica koja pleše na lotosu. Drugi plan otvara vizure nekog vanjskog svijeta. Treći plan kao kroz zjenicu gledamo plavetnilo nekih metafizičkih prostora u kojima će "izgorjeti" u svojoj ljubavi plesačica i vojnik. Cijela predstava popraćena je glazbom Antuna Doličkog koja zajedno sa svjetlom daje posebni ritam i pravilno akcentiraju dramske napone radnje. Najprije je Đavolak koji okupan crvenim svjetlom predstava oličenje zla i spiritus movens svih patnji vojnika bez noge koji se zaljubio u papirnatu balerinu. Autori Stojaković i Paljetak su shvatili zahtjeve suvremene lutkarske scene koja se novim načinom scenskog mišljenja prilagođava ostalim animacijskim postupcima: u modernom lutkarstvu više nije dovoljno kreirati i animirati lutku već i kompletan scenski prostor. (Isto)

⁷ Fokalizacija bi bilo autorovo isticanje nekog događaja iz posebne točke gledišta radi naglašavanja njegove važnosti. To je neka vrsta epskog postupka kada dramatičar nije

u lutkarskim predstavama paravansko tipa iz tehničkih razloga. Naime, riječ je o maloj formi koja ne dopušta epiziranje, a s druge strane mala pozornica ne pruža mogućnost da se netko izdvoji.

Scensko svjetlo može i nešto skrivati sjenom ili zatamnjenjem, sve do mraka. Mrak može na sceni biti svjetlo. Najčešća funkcija scenskog svjetla jest da ono što je prikriveno nagoviješta, sve dotle dok se konačno ne otkrije. Ako bismo sjenu shvatili kao podtekst svjetlosti kojom se nešto do izvjesne mjere skriva, ili do izvjesnog stupnja otkriva, onda bismo djelovanje svjetla kao djelovanje pozitivne sile mogli suprotstaviti djelovanju mraka kao djelovanju negativne sile. Međutim, mrak može imati djelovanje pozitivne sile, ali u takvom shvaćanju mraka smo dotaknuli iskonske borbe svjetla i tame, života i smrti (Misailovi: 1889, 315).

Svjetlo je smješteno na spoju prostora i vremena. Posrednik između umjetnosti vremena i prostora je glumac/lutka.⁸ Glazba i poezija kao umjetnosti vremena, svojim posrednikom osvijetljenim glumcem u konkretnom scenskom prostoru dolaze do publike (Molinari: 1982, 293). Suvremeno lutkarstvo kao da slijedi misao Adolphe Appie koji povezuje svjetlo s glazbom, a glazbu s poezijom (Simonson: 1973, 49). Naime, lutkarska predstava nezamisliva je bez glazbe, jer se predmeti/lutke pokreću u ritmu glazbe. Metaforičnost lutkarskog izraza približilo je lutkarstvo poeziji. Svjetlo u lutkarskoj predstavi poprima još kompleksnije značenje jer lutka može biti svjetlo. *Lutka je sve! Sve je lutka!*, kazali su Luko Paljetak i Branko Stojaković (Paljetak: 1992.).⁹ U ovom slučaju se ne ograničavamo

prisutan u dramskom univerzumu, a zapravo se upliće u razvoj događaja, podređujući sve ostalo fokaliziranim elementima. Fokalizacija utječe na točke gledišta likova i na dramatičarevo i gledateljevo gledište. Na pozornici se često konkretno provodi tako da se reflektor uperi u određeni lik ili mjesto kako bi se pozornost privukla efektom krupnog plana. Isticanje ili kadriranje nekog trenutka. (Dulin:1969, 80) Po uzoru na film koji krupnim planom selektira detalje, svjetlom se upućuje publika na dijelove scenskog prostora koji se treba gledati u određenom trenutku (Reid: 1996, 3).

⁸ Od pokreta glumca zavisi izgled scene koja prema mišljenju Appie ne bi smjela biti naslikana dvodimenzionalna, već mora tijelu koje se na njoj kreće staviti na raspolaganje uporišta kao što su pokretni elementi, praktikabli, nagibi, stepenice (Molinari: 1982, 293).

⁹ Talijanski teoretičar u okviru futurističkih pokreta Enriko Prapolini (Charlson: 1997, 3 i 13.) ide još dalje i kaže kako umjesto slikanih prospekata na pozornici valja rabiti "elektromehaničku arhitekturu koja će snažno zaživjeti zahvaljujući sjajnim bojama što će dopirati iz odbijeska električnog svjetla od višebojnih staklenih ploča uređenih i usklađenih sukladno duhu svake pozorišne radnje. Fortunato Depero još ekstatičnije govori o električnim i mehaničkim čarobnim predstavama u kojima će se i živi oblici nadmetati i stapati te preobražavati u neku vrstu svemirskog mehaničkog plesa. Možemo kazati da je svjetlo postalo samo sebi svrhom, a s druge strane svjetlo se približilo lutkarskom izrazu. Lutkarska igra u prvom redu pripada vizualno-plastičnom svijetu. Fabula i tekst su samo poticaj za predstavu. Iz teksta se crpe ideje i prevodi u materijalni jezik likovnih elemenata, a to sve daje tekstu novu dimenziju (Deželić: 1974, 10).

od kazališta sjena nego pretpostavljamo da je riječ o snopovima svjetla koje izravno padaju na kulise i tako postaju znak i dobivaju značenje. Svjetlo je u suvremenoj dramaturgiji postalo veliko putovanje (Deželić: 1974, 11). Naime, suvremena dramaturgija izlazi iz statičnog prostora. Pokrenula je sve, pa i sam prostor u užem smislu. Pokretanjem prostornih elemenata zadiremo u kategoriju trajanja, a to je vremenska dimenzija. Kao rezultat pokretanje scenskog prostora dobivamo nešto slično filmskoj paralelnoj montaži. Veliki totali na filmu ne poznaju apsolutnu statičnost. Oni postaju neprekidna gibanja, rotacije, vibracije, klaćenja i drugo (Deželić: 1974, 6).

Da dizajnirano svjetlo u kazališnoj predstavi nije statično saznajemo i iz priručnika za scensko postavljanje scenskog svjetla, gdje se razlikuje situaciju kada je publika svjesna promjene, a dinamično svjetlo se odnosi na brzo prelaženje svjetla s jednog dijela pozornice na drugi, ili na mrak, kada dolazi do promjene scene. Međutim, razlikujemo i drugu vrstu svjetla kada publika nije svjesna promjena. Radi se tada o suptilnim nijansama svjetla i sitnim pomacima u duši (Reid: 1996, 6).

4.

Adolphe Appia je prvi uvidio kako svjetlo može preplaviti prostor skladom vlastitih vibraciji upravo kao što to učini glazba (Simonson: 1975, 52). Svjetlo, isto kao i glazba, utječe izravno na naše emocije. Međutim, brže reagiramo na promijenjena svjetla nego na promjenu boje¹⁰ ili oblik ili zvuk. Adolphe Appia to objašnjava najranijim naslijeđenim strahom od mraka s kojim smo naslijedili i primitivno obožavanje sunca. Asocijacije između svjetla i radosti, tuge i tame nalazimo skoro u svakoj religiji.

Svjetlo je jedino izvanjsko sredstvo kojim djelujemo na gledateljevu maštu ne ometajući mu pozornost. Ono ima neku vrstu snage nalik snazi glazbe. Ono pogađa druga osjetila, no djeluje poput glazbe. Raspravljajući o svjetlu Adolphe Appia se okrenuo glazbi, tvrdeći kako je u glazbi naglasak na emocijama više nego na činjenicama pa je glazbu počeo shvaćati

¹⁰ Boja na pozornici donosi individualnosti objekta. Boja je sredstvo preobražavanja predmetnosti objekta u načinu njegove izražajnosti. Brzo se izražavaju djelovanje različitih boja na sceni i brzo se manifestira njihova uzajamna akcija ili reakcija, svako ljudsko raspoloženje može se naći u bojama. Boje nagovještavaju ili izražavaju izvjesno stanje ili tendenciju duha, stav ili psihološku usmjerenost.. osnovne boje imaju svoje simboličko značenje: plava odgovara nečemu što je smirenije, umnije i tiše ili može se kazati osjećajnost okrenuta sebi. Suprotna plavoj je crvena boja koja predstavlja snagu, muškost, i ekspanziju, moćnu bezbrižnost, vlast i kraljevanje, dok zelena boja simbolizira hladnoću ili ravnodušnost, neko odricanje ili neutralnost, a žuta se može pojaviti kao znak zajedljive i ironične tendencije ili neke ljubomorne agresivnosti uopće (Misailovi: 1889, 315).

normom kojoj će se umjetnik-dizajner svjetla nastojati približiti sve dok mu scena na dostigne isti stupanj intenziteta i izražajnosti. Scenske slike morale su prestati biti pozadina radnji, trebalo ih je mijenjati sve dok svaki njihov element ne postane izraz emocija što ih je trebao pobuditi, dok emocije ne postanu integralni dio njihova oblika, boje i čitave ideje. "Glazba nalazi svoje opravdanje u našim srcima", pisao je Adolphe Appia, "to se događa tako izravno da se time njezin izraz neprimjetno posvećuje. Kada scenske slike dobiju prostornost nametnutu ritmom glazbe, njihov prostorni lik nije proizvoljan već naprotiv ima svojstva neizbježnog" (Simonson, 1973, 49).¹¹ U rukovanju svjetlom Adolphe Appia je našao istu slobodu koju glazba daje pjesniku. Upravljeno i kontrolirano svjetlo dopuna je glazbenoj pratnji.

5.

Scenska rasvjeta može stvoriti potpuno cjelovit dojam trodimenzionalnog svijeta na pozornici (Simonson: 1973, 50). Naime, Appia stvara scenografije u doba kada je pozornica bila zatvoren i ograđen prostor koji se oslikavao da bi dobio oznaku konkretnog prostora. Međutim, pravila slikarske umjetnosti na pozornici kao zatvorenom i ograđenom prostoru su bezvrijedna. Naslikana treća dimenzija na slici nestaje istoga trenutka kada je postavljena na pozornicu gdje je treća dimenzija zbilja. Izražajni medij za scenografa postao je *chiaro-scuro*.

Na Appijinim crtežima pozornica je prvi put svijet u malom, a glumac na njoj živo biće koje se kreće između svjetla i sjene. *Ispod noga mu nije pod, već gipko tlo, nad glavom nema zastor, već nebo kao što ga mi vidimo, sveobuhvatno i daleko* (Simonson: 1973, 50). Naslikanu iluziju zamijenio je iluzijom prostora sagrađenom na preobrazbi predmeta pod dobro usmjerenim svjetlom. Treća dimenzija bila je ponovo stvorena u teatarskim uvjetima. Inscenacija je dobila novu zbilju. Appia je cijenio sposobnost nijansiranja svjetlom. Pokretljivost scenske rasvjete povezuje s glumačkim pokretom: čitava scena pri promjeni svjetla i sjene kreće se s glumcem i slijedi dramski naglasak predstave.

Odredili smo pojavu svjetla u povijesti kazališta i njegovo značenje, a sada bismo trebali nešto reći o povijesti svjetla u hrvatskim kazalištima.

¹¹ Svoju teoriju nove kazališne estetike obrazložio je Appia u knjigama koje imaju glazbeni naslov: *Postavljanje Wagnerove glazbene drame* i *Glazba i scenografija*. Samo svjetlo i glazba mogu izraziti unutarnju narav svake pojave. Njihov efekt je vrlo sličan. U oba slučaja potreban je predmet čijemu će vanjskom aspektu oni dati stvaralački oblik. Pjesnik stvara predmet za glazbu, glumac ga u scenografiji stvara za svjetlo (Simonson, 1973: 52).

6.

Malobrojne podatke o povijest scenskog svjetla pronalazimo u knjigama koje se bave scenografije i svjetlo je spomenuto samo usput.¹² Zagrebačka pozornica dobila je plinsku rasvjetu 1864 (Konjović: 1962, 27). Pojava plinskog svjetla u kazalištu korjenito je promijenila dominantne kulise iz doba romantizma koje su u Italiji i Njemačkoj dale čitav niz dekoracije u punom zamahu pitoresknosti i fantazije. Scenografi su počeli slikati svjetlom tako da su polagali ploče s obojenim staklom ispod svjetlosnog objekta. Na taj je način jedna kulisa mogla poslužiti i za dan i za noć. Tako je svjetlost postala regulator prostora i atmosfere u prostoru i na kraju element koji je i bez promjene kulise sposoban promijeniti scenski prostor¹³ (Isto: 28). Električnu kazališnu rasvjetu uveo je 1895. Stjepan Miletić. Nakon Prvog svjetskog rata zagrebačke se pozornice i tehnički moderniziraju, osposobljavaju se za zadatke koje traži moderna scenografija, naročito u pogledu osvjetljenja i pomoćnih projekcija (Isto: 8).

Hrvatsko kazalište početkom 20. stoljeća slijedilo je nove scenografske tendencije europskih scena.¹⁴ Izdvajamo Tomislava Krizmana (1882.-1955.) koji je značajki rukovodio reflektorima. On je pozornicu shvaćao kao prostor koji se stvarao manje bojom na kulisama, a više reflektorskom rasvjetom (Konjović: 1962, 57). Ljubo Babić (1890.-1974.) je prvi naš scenograf koji je suvereno vladao reflektorima. On je slikao

¹² Scenografija u zagrebačkom teatru je imala svoje djetinjstvo, mladost i zrelo doba, tvrdi Jovan Konjović (1962, 13) Prvu etapu čine Miletićeve pokušaji u europeizaciji zagrebačke scene. Drugu epohu obilježava Trnka, Šenoa i Krizman. To vrijeme predstavlja traženje veze s dramskim dijelom, s režijom, povijesnom epohom, ali bez hrabrosti za smjelim rješenjem. Treću etapu čini Babić i mladi scenografi koji su radili u tom vremenu uz njega. To je vremensko razdoblje vezano za modernizaciju zagrebačke scene i predstavlja smjeli odnos prema eksperimentu. Kao predstavnici šezdesetih godina spominju se scenografi: Kamilo Tompa, Vilim Svečnjak, Edo Murtić, Miljenko Stančić, Zvonko Agbaba, Božidar Rašica, Edo Kovačević. Ana Lederer u hrvatskoj scenografiji pedesetih godina, uz Ljubu Babića kao predstavnika starih, izdvaja arhitekta Božidara Rašicu te slikare Edu Murtića i Aleksandra Augustinčića (Ledereer: 2003, 288-291).

¹³ Jovan Konjović, 110 se poziva na objašnjenja o postavljanju svjetla koja pronalazi u Corrado Ricci, *La Scenografia Italiana*, Milano 1930., gdje stoji kako plinska rasvjeta nije bila pokretna kao što je uljna rasvjeta. Svjetlost koja se mogla postavljati čas u malim, a onda opet u velikim količinama, uvijek na različitoj visini iza praktikabla u raznobojnim bojama bila su pokretna i mogla su se u određenom momentu pojačati. Postojale su takozvane baterije koje su bile postavljene ili horizontalno iza pozornice u sofitama ili vertikalno iza samih kulisa. Kako su se pred ove baterije stavljala plava stakla za noć dobije se svjetlost bez slikarskog rezona.

¹⁴ Artur Schneider početkom 20. st. po uzoru na Creiga i Appiu u uvodu svoje knjige *Opere opere* kazao je kako se mijenjanje prostora postiže svjetlom. Više o ovoj knjizi u Batušić: 2001, 163.

svjetlošću na neutralnoj površini pojednostavljenih kulisa. Stvarao je čitave partiture svjetla koja se giba prema razvoju drame ili glazbene radnje na sceni (Isto, 11).¹⁵

Boško Rašica (1912.-1992.) je eksperimentirao čistim svjetlom koje stvara atmosferu, težeći da svaki objekt u gradnji scenografije bude zapravo znak, simbol sa svojim individualnim značenjem (Rašica: 1974, 154). Rašica napušta konvenciju scenskog dekora i uvodi kinetizam na principu kretanja skulptura.¹⁶ Sinkronim kretanjem kulisa pod određenim svjetlom postigao je efekt irealnog koji privlače pažnju gledalaca (Rašica: 1974, 151). Irelnim virtualnim prostorom režijski i scenografski je rješavao problem pojave duha. Nadnaravne situacije nastajale su uz pomoć realističkih elemenata, naime, irealni virtualni prostor stvarali su obrisi predmeta u pokretu koje su osvjetljavali reflektori. Kulise su se kretale sinhrono, jedna vertikalno, druga horizontalno, dok se treći element okretao oko svoje osi, pa je izvodeći ovo u brzom izmjeni u promatračevu oku stvaralo određeni napor, što je rezultiralo nejasnom predodžbom u svijesti. Bilo je to veliko otkriće da se svjetlom i elementima u kretanju mogu stvoriti određeni kinetički efekti koji privlače pažnju gledalaca (Čega: 1985, 27).

U predstavi *Godunov* Rašica je svjetlo stvarao virtualni šupljinama koje su u određenom momentu postajale konkretni scenski prostor. Postizavao je to bez ikakvih kulisa, čistom rasvjetom. Rasvjetu je postavio prema receptu *chiaro-scuro*. U predstavi je koristio i filmsku projekciju. Želio je postići da svaki objekt na sceni bude upotrijebljen kao artefakt, zapravo, znak, simbol sa svojim individualnim značenjem. Kao uzor su mu

¹⁵ Creig je pozornicu shvaćao kao jedinstven trodimenzionalan prostor na kojoj se nalaze horizontalni praktikabli i vertikalni stupovi, a ovo je bilo odlučujuće za Babićevu scenografiju. Kroz Babićevu scenografiju stalno struji neko traženje, neko htijenje da se jednostavnim sredstvima ali osnovnim elementima kazališnih atributa izgradi ambijent koji nalazi svoje psihološko i likovno opravdanje. 1929. Babić je postavio na scenu *Hamleta* i *Romea i Juliju*, upotrijebio je Creigov princip: centralni praktikabl stup i zavjesu. Samo s izvjesnim modalitetima u arhitekturi i rekvizitima stvorio je odličan neutralni dekor, koji je pomogao brzom odvijanju slika i boljem razumijevanju ideje, pa je čak takva scenografija pomogla u podvlačenjem dramske misli u predstave (Konjović: 99). Inscenacija predstave *Antonije i Kleopatra* bila je napravljena po principu antičkih pomičnih pariakta. Imale su oblik trobridne prizme na kojima je slikao reljefni element iz arhitekture. Izmjenom svojih bridova ispred neutralnih zavjesa lako, jednostavno i brzo izmjenjivala su se mjesta radnje (Konjović: 99).

¹⁶ U kazalištu je važno raspoznati pozitivni i negativni volumen. Pozitivni volumen je onaj koji se konveksno postavlja prema gledaocu, a negativni onaj koji se konkavno odnosi prema publici. Nakon tih osnovnih spoznaja nužno se nametnula potreba spoznavanja i ostvarivanja virtualnog prostora, prostora koji ne postoji, već nastaje u određenom kretanju pojedinih tijela kroz prostor (Rašica: 1974, 151).

poslužili Eisensteinovim filmovima koji strukturom scenografije, simboličnošću, znakom, uspijevaju objasniti čitavu strukturu. Rasvjeta je u ovoj inscenaciji imala fundamentalnu ulogu. Misterioznost u predstavi je bila postignuta igrom svjetla. Različitim intenzitetom svjetla po čitavoj površini kulise gubio se dojam ruba kulisa. Da bi se postigla povezanost s drugim i trećim planom kulisa upotrijebio je miješanje smjerova snopova svjetla i intenzitet rasvjete, a protusvjetlo je bilo usmjeravao prema publici (Cega: 1985, 34).

S čistom rasvjetom Rašica eksperimentira u predstavi *Carmen* čiju inscenaciju je gradio s panoima od trske koji pod reflektorom daju treperavost. Na sceni nije bilo namještaja ni rekvizita pa su se glumci našli na brisanom prostoru (Rašica: 1974, 154). Rašica je, s jedne strane, ekonomizirao scenski prostor, s druge strane, svoju likovnu poeziju nalazio u boji i rasvjeti. Pod utjecajem Bauhauasa koristio je pointilizam, kombinaciju malih obojenih mrlja koje titraju pod reflektorskim utjecajem i spajaju se u cjelinu stvarajući jedinstvenu, živu i treperavu atmosferu (Cega: 1985, 22).

Aleksandar Augustinčić (1900.-1979.) je šezdesetih godina počeo kreirati umjetničku rasvjetu. Izradio je projekciju za gotovo sve predstave Hrvatskom narodnom kazalištu, ne samo svojih scenografskih inscenacija nego i drugih scenografa i tako je postao jedan od najvećih autora umjetničkog svjetla u Hrvatskoj. Smatramo kako je upravo Augustinčić scenograf uz čije ime se veže početak profesionalizacije umjetničkog oblikovanja rasvjete (Lederer: 2003, 291). Augustinčić naginje antinaturalističkim i antiiluzionističkim scenografskim rješenjima. Stilizacijom dekora Augustinčić teži prema scenskom znaku, a svjetlo poprima viševrsku funkciju. Lirski i tragični tonovi te igra svjetla i boje postaju presudni u inscenaciji predstave (Augustinčić: 1997, 5).¹⁷

U literaturi nismo pronašli da je netko razmišljao o svjetlu na lutkarskoj sceni. Krenut ćemo istim putem koristeći se metodom analogije. Pozivamo se na mišljenje kako je opera artefakt i operno kazivanje ni u kom slučaju nije realistično kao ni scenografija u kojoj se ona događa (B. Rašica: 1974, 153). Možemo parafrazirati Rašicu kako je lutkarski izraz uvijek artefakt i nikad ne može biti realističan prostor u kojem se nalazi lutka. Čak

¹⁷ Kosina na kojoj se igralo i mnoštvo projekcija oduševila je Augustinčića kada je bio na stipendiji u Bayreuthu. Kupio je boje i slikao projekcije na specijalnom staklu. Razradio je svoj sustav kako raditi scensku rasvjetu. Prvo bi probao rasvjetu na kulisama da vidi kako one hvataju, jer ne hvataju sve isto. Jedno je rasvjeta igraćeg prostora, da glumci vide, da se stvori atmosfera, a drugo rasvjeta onog okolo, dekora (Augustinčić: 1997, 12). Augustinčić je 1952 u *Cavallerijani rusticani* upotrijebio kontrastno svjetlo otvarajući drugi plan – horizont (Lederer: 2003, 291).

još više, ako se želi približiti realističkom, onda gubi svoju izražajnost, negira osobni izraz i približava se nečemu čega u lutki nema.

7.

Na prvim kazališnim plakatima Kazališta lutaka u Zadru koji potječu iz 1952., a nalaze se u arhivu Kazališta lutaka u Zadru, nije navedena osoba koja se brinula za rasvjetu. Rasvjeta se prvi put spominje na plakatu za predstavu *Pospanko i zmaj* (1953.). Za rasvjetu je na početku rada Kazališta lutaka u Zadru bio zadužen glumac Duje Novaković. On se potpisuje kao organizator svjetlosnih efekata u predstavama *Čiča Tomina Koliba* (1954.), *Loptica Skočica* (1954.), *Toporko i tri županžića* (1954.), *Kobilic i Lakatbradapedaljmuža* (1954.), a glumac Bogumil Kleva u predstavi *Srebrni papčić* (1954.). Miljenko Milković se za svjetlo pobrinuo u predstavi *Baš-čelik* (1955.). Kao majstor svjetla pojavljuje se 1955. Branko Stojaković, inače budući scenograf Kazališta lutaka u Zadru, u predstavi *Ćira, Špira i Šilja* (1955.), *Mali palčić* (1955.), *Kekec* (1955.). U predstavi *Vuk i tri Jariča* (1958.) kao organizator svjetlosnih efekata potpisan je Ante Sorić, a za predstavu *Heidi* (1957.) i *Mala Vila* (1958.) Milan Ilić. Mate Radović potpisuje rasvjetu u predstavi *Mogli* (1959.), a Svemir Meić u predstavama *Vjetar vam priča* (1958.), *Maša i medvjed* (1958.) i *Crni dječak sa bijelim srcem* (1959.).

Informacije o scenskom svjetlu u lutkarskim predstavama Kazališta lutaka u Zadru pronalazimo samo u novinskim kritikama koje nastaju nakon premijere. Kritike su uglavnom usmjerene na prepričavanje teksta i animaciju ili glumu lutkara, a samo s jednom rečenicom se spominju druge sastavnice predstave, i to samo onda kada su izrazito dobre ili izrazito loše. Prvi napis o svjetlu nalazimo povodom izvedbe predstave *Lutak Pinokio* (1953.). Kritičar tvrdi kako se neke scene nisu vidjele (Gerovac: 1953.). Naime, članak je upućen "mjerodavnim" koji bi trebali riješiti problem rasvjete. Posebice naglašava osvjetljenje portala jer kada lutka igra ispred paravana gotovo se ne vidi.

Izdvajamo komentar povodom premijere *Mala Florami* (Litričin: 1953.), gdje autor teksta primjećuje svjetlosne efekte koji u pojedinim scenama ne odgovaraju sadržaju. Naime, navodi scenu u kojoj Floramy pjeva, a njezina pjesma ne dolazi do izražaja zbog prejakog svjetla. Autor smatra da bi bilo mnogo efektnije kada bi svjetlo bilo "tamnije" i predlaže kako bi se svjetlo trebalo postupno pojačavati da bi dobili dojam svitanja. Međutim, katkada se znalo u kritikama pohvaliti svjetlo. Pronašli smo zapis kako je svjetlo Duje Novaković u predstavi *Trmoružica* (1955.) stvaralo

poseban "štimung" (Petričić: 1955.). Dolaskom scenografa Branka Stojakovića u Kazalište lutaka u Zadru odnos prema kreiranju scenskog svjetla se promijenio. U predstavi *Cvildreta* Mladena Širole (Petričić: 1956.) novinar kaže kako je svjetlo Branka Stojakovića bilo na umjetničkoj visini. Isti autor za predstavu *Kraljević i prosjak* (Petričić: 1956a) kaže kako je Branko Stojaković svjetlosnim efektima stvorio dramskoj radnji vjerodostojni okvir. U predstavama se upotrebljavaju i posebni zvučni i svjetlosni efekti koje je također kreirao Branko Stojaković. Vrlo uspješni svjetlosni efekti spominju se u predstavi *Čarobnjak iz Oza*. (Petričić: 1956b) U kritičkom osvrtu nakon premijere predstave *Sluga Baldo* stoji kako se za svjetlosne efekte pobrinuo Branko Stojaković koji se već potvrdio kao umjetnik i zbog toga mu treba čestitati (Petričić: 1957.). Za predstavu *Veliki cirkus* isti novinar kaže kako scena i efekti Branka Stojakovića djeluju *prijatno i živo*. Osvjetljenje scene je sasvim uspjelo jer djeluje nenametljivo.

Ovi prvi napisi o svjetlosnim efektima govore o odnosu publike ili kritike prema rasvjeti. Uspjelost ili dobra rasvjeta je ona koja djeluje nenametljivo pa možemo zaključiti da je rasvjeta imala ulogu dobro osvjetliti scenski prostor. Malo više prostora u novinama se posveti rasvjeti samo onda ako se dogodi nekakav nesporazum. Dodajmo još jedan iskaz drugog kritičara koji kaže da je svjetlo kojim je ovaj put rukovodio Ante Sorić "bilo na svom mjestu i u skladu s promjenama" (Kumer: 1958.). Svjetlosne efekte potpisuje i Mile Škara, kojima se nema što zamjeriti, u predstavi *Vasilisa prekrasna* (Dobra: 1962.).

Dvadesetak godina se nije spominjao majstor svjetla u kritikama koje su se obično pisale nakon premijere. Pretpostavljamo kako se svjetlom bavio scenograf Branko Stojaković i kako je svjetlo bilo dio harmonične cjeline pa se nije imalo što komentirati.

Kao što smo već kazali Ivo Nižić dolazi raditi u Kazalište lutaka u Zadru 1975. godine, a u novinama nisu zabilježeni njegovi prvi radovi. Pretpostavljamo kako je njegovo oblikovanje svjetla bilo dobro pa se nije moglo ništa zamjeriti i kritičari nisu primjećivali da je na sceni prisutno dobro oblikovano svjetlo. Tek negdje od 1983., kada je za predstavu *Priče iz djetinjstva* Ivo Nižić dobio nagradu za vođenje svjetla na Susretu lutkara i lutkarskih kazališta (SLUK) koji se održao u Osijeku, počinje se govoriti o svjetlu u predstavi.

8.

Usporedili smo američki (Reid: 1996.) i hrvatski (Mondecar: 2000.) priručnik za scensko svjetlo smatrajući kako je to najbolji način da

upoznamo sadržaj rada dizajnera svjetla. Napominjemo kako u popisu literature hrvatski autor nije kao bibliografsku jedinicu naveo američkog autora čije djelo je nastalo mnogo ranije. Naime, po navedenim referencama hrvatskog autora saznajemo kako su mnogi autori stručno obrađivali scensko svjetlo, ali to nije bio predmet našeg interesa.¹⁸

U priručnicima se uglavnom obrađuje scensko postavljanje scenskog svjetla u glumačkom kazalištu, dok smo posebnosti osvjetljavanja lutkarske predstave pronašli samo u priručnicima za redatelje lutkarskih predstava.¹⁹ Češki redatelj Erik Kolár je rasvjetu podijelio na osnovnu, dramsku i likovnu. I dok osnovna služi informativnosti scenske situacije, dramska izražava dramsku situaciju i odnose likova, likovna rasvjeta je sastavni dio likovne opreme. Druga podjela je na plošno i oblikovno koja je važna u lutkarskom izrazu. Plošnim svjetlom se osvjetljava cijelu pozornicu, i to u pravilu uvijek sprijeda. Međutim, kazalištu lutaka svjetlo koje dolazi sprijeda ne odgovara, jer je lutka tada neizražajna i njezine se kvalitete gube. Tek oblikovno svjetlo modelira lutku. To je rasvjeta iz reflektora koja su u pravilu imitira iz gornjeg bočnog ugla od 45°. Međutim, osim glavnog svjetla s jedne strane dizajneri svjetla osvjetljavaju lutke i slabijim ili po boji

¹⁸ Mondecar se najprije bavi rasvjetnim tijelima u poglavljima: *Kazališne lampe, Temeljne zakonitosti i odnosi u rasvjeti, Širokogrudni reflektori, Vratašca – klapne, Podne rampe, Refleksna ogledala, Optičke leće, Točke fokusa i fokusna duljina*; nekoliko poglavlja posvećuje samo reflektorima: *Reflektori sa svjetlosnim snopovima, Fresnel reflektor, Planoconvex reflektori, Elipsoidni reflektori, Goboi, Prateći reflektori, Snop reflektor, Par reflektor, Inteligentni reflektor*, zatim jedno poglavlje naziva *Žarulje kazališne*. Posebno poglavlje posvećuje *Kontrolnoj rasvjeti* koju naziva još i *Bojanje svjetla* te *Filtrima* i na kraju *Projektora*. U priručniku koji potpisuje Francis Reid prvih sto stranica odnosi se također na osnovnu tehniku koja se koristi u rasvjeti. Teme su raspoređene na sličan način u poglavljima: *Lighting Instruments, Automated Lighting Instruments, Lighting Control, Rigging and Wiring, Direction and Focus, Colour* a ovaj dio priručnika završava poglavljima *First Steps in Lighting Design, The Lighting Design Process, Implementing the Lighting Design*, dok prvi dio Mondecarove knjige završava poglavljima koja obuhvaćaju. *Temelje zakonitosti u elektronici i Sigurnosne mjere*. U drugom dijelu priručnika *The Stage Lighting* navedene su temeljne zakonitosti dizajna svjetla za pojedine scenske izraze: *Lighting Pleys, Lighting Dance, Lighting Musicals* i *Lighting Opera*, dok Mondecar donosi *Primjere iz prakse* i *Planove rasvjete kazališta* i govori o HNK u Zagrebu, Splitu, Dramskom kazalištu Gavella, Zagrebačkom kazalištu mladih i Kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci. Mondecar u drugom dijelu svojeg priručnika govori o upotrebi rasvjetnih tijela s kojima nas je upoznao u prvom dijelu: *Temeljno oblikovanje rasvjete, Pokrivanje područja scene svjetlom, Fokusiranje, Specijalni efekti* i *Oblikovanje ili dizajniranje kazališne rasvjete*, što je Reid smatrao temeljem principom rasvjete pa je poglavlje pod nazivom *Direction and Focus* smješten u prvom dijelu knjige, ali s potpuno istim pristupom i primjerima.

¹⁹ Češki redatelj i teoretičar lutkarstva Erik Kolár (1992, 35) jedno poglavlje je posvetio rasvjeti. Uroš Trafalt (1993, 138) koji je napisao knjigu o režiji lutkarske predstave posvećuje dva poglavlja rasvjeti: *Lučni mojster ali osveteljivec odra* i u poglavlju koji se odnosi na probe ponovo govorio o svjetlu *Scensko tehnične in lučne vaje*.

tamnijim svjetlom sa suprotne strane - kontrastsvjetlom. Posebne zakonitosti osvjetljenja vrijede za crno kazalište i kazalište sjena. U crnom kazalištu pozornica i predmeti/lutke se osvjetljavaju svjetlosnim kanalima sa strane, i to s nekoliko reflektora koji su postavljeni jedan pored drugog. U kazalištu sjena svjetlo mora osvjetljivati nategnuto platno pod točno određenim kutom.

Svjetlo pozornice za dizajnera ima najprije tri osnovna zadatka:²⁰ učiniti glumce vidljivim da mogu publici s lakoćom prenijeti svoju emociju i ekspresiju, omogućiti glumcu i radnji dramatičnost raspoloženja u kojoj je predstava postavljena i svjetlo treba dopuniti scenu i kostim. Oblikovanje ili dizajn kazališne rasvjete usmjerava pozornost gledateljstva na određenog glumca, grupu ili dio scene u za to odgovarajućoj atmosferi i raspoloženju. I treći zadatak je stvoriti atmosferu, naime, nema raspoloženja ili atmosfere koju dizajneri ne bi mogli postići modernom rasvjetnom opremom (Mondecar: 2000, 104).²¹

Pri oblikovanju rasvjete svaka nova predstava ima drugačiji temeljni plan jer ne postoji univerzalni plan (Isto: 92). Samo glazbene predstave, natjecanja, prezentacije i izložbe imaju generalno svjetlo. Dizajneri svjetla se ne koriste propisanim obrascima ili globalnim zakonima primijenjenim na svaku predstavu. Za njih je svaka predstava rad iz početka, smišljanje i isprobavanje koje će tek u konačnici izbistriti odluku kakva će rasvjeta najbolje korespondirati s predstavom kao cjelinom (Mezić: 1995.).

Svjetlo mora pratiti područje glume, mizanscene i scenografije što nas vodi u dramaturgiju svjetla. Naime, scensko svjetlo pomaže gledateljima da lakše dožive predstavu, njezine dramaturške lukove, spojeve, atmosferu, ritam, odnose među likovima, prostor, vrijeme i epohu. Dramaturg svjetla osmišljava kako početi, kako tempirati promjene svjetla, na koji način i kojom dinamikom određivati, zaokružiti i na kraju završiti (Mondecar: 2000, 104).

Proces nastajanja scenskog svjetla počinje čitanjem teksta, zatim proučavanjem scene, kostima. Najvažniji je razgovor s redateljem koji je odgovoran za cijelu predstavu. Slijedi razgovor sa scenografom, jer je suradnja s njim vrlo važna u procesu izrade scene i plana svjetla. Razgovor s kostimografom otkriva pregled likova na sceni i uvodi nas u umjetničku epohu radnje. Presudan može biti i razgovor s dramaturgom. Svi razgovori se obavljaju prije rušenja četvrtog zida. Kada se usuglase ideje svih autora i

²⁰ Pitanja na koja trebaju odgovoriti dizajner svjetla kada postavljaju svjetlo: kako, gdje, kada, koliko, zašto, otkud, s čim? (Mondecar: 2000, 119)

²¹ Izdvojimo posebnost jutarnjeg, dnevnog ili predvečernog svjetla, zatim ponoćnu svjetlost ili mjesječinu, svjetlost svijeće koja gori, mlazovi svjetlosti koji prodiru kroz rešetke ćelije drugačije je od svjetlosti koja se ravnomjerno prelijeva po pozornici (Misailovi: 1889, 321).

nađe nit vodilja za stvaranje predstave, svaki se autor povlači u svoj svijet da bi radio na realizaciji ideje (Lučić: 1998.).

Svoje viđenje stvaranja svjetla Ivo Nižić predstavio je kroz intervju. Najprije ističe kako se raduje svakoj novoj predstavi jer uvijek stvara iznova. A prema njegovu mišljenju teatar čine ljudi, i zbog toga je bitna suradnja, jer se kazalište ne može zatvoriti i samo egzistirati. Kazalište je timski rad, a ne izolirane ideje i izolirani talenti. Ma kazalište je mi, a ne ja (Mondecar: 2000, 119). Suradnja se dogodi kada ljudi koji rade u teatru vole taj posao. Novci i nisu toliko važni. Nižić nudi pravi recept za dobru predstavu ili dobro kazalište: potreban je snažan program, usmjerena namjera i cilj. Cilj je dobra predstava. Vrlo je važna priprema predstave. S početkom se ne treba žuriti. Najskuplje su ideje, a kad imaš dobru ideju nađu se i sredstva. Kad se napravi dobra predstava, treba to što više igrati. Ne smije se predstava "ubijati" (to je najgora stvar koja se može dogoditi), a to se nama često događa, kaže Ivo Nižić. Sam proces stvaranja predstave ljepši je i ispunja ljude više od samog igranja. Najviše cijeni ljude koji rade svoj posao iz ljubavi i ne dijele poslove. A onda kada dođe premijera osjeća se prazno, jer je zaokruženo jedno djelo u koje su autori ugradili dio sebe. U trenutku premijere autori se dobrovoljno odriču sebe u korist publike. Predstava dalje živi bez njih. Biti nervozan u takvim trenucima normalan je slijed. Možda je najteže redatelju jer on vodi ideju predstave, a suradnici mu samo pomažu, tvrdi Ivo Nižić (Aras: 1999.).

Ivo Nižić naglašava kako je imao odličnu školu Branka Stojakovića, gdje je radio kao pravi šegrt, i to u svim vrstama posla lutkarske radionice: *i lijepiš, i farbaš i vučeš kabele i sklapaš scene*. Fasciniran je teatrom u kojem svi rade sve. Bilo je to doba kada su u Kazalištu lutaka u Zadru radili Luko Paljetak, Edi Majaron i Wieslav Heino. Velika imena od kojih je mnogo učio. Radili su tada u staroj kazališnoj zgradi u Jazinama u uvjetima koji su uspjesima davali još veću težinu. Preseljenjem u prostor crkve svetog Dominika dobili su prostor koji im je pružio veće mogućnosti ali su morali od četiri zida sami improvizirati pravi teatar - i u tome su uspjeli.

U Kazalištu lutaka u Zadru dizajner svjetla je ujedno i tehničar i pomoćni radnik. Drugi scenski radnici pomažu njemu kao što i on pomaže drugima. Takav način rada Ivo Nižić naziva "totalni teatar", a uzor mu je Slovenac Tomaž Pandur. To je, po njegovu mišljenju, teatar bez ikakva ograničenja u kojem svi bez iznimke ulažu maksimum napora kako bi predstava ispala bolje (Mezić : 1995).

9.

Ivo Nižić je dobio nagradu za oblikovanje svjetla u predstavama *Priče iz djetinjstva Nikole Tesle* (1983.) koju je režirao Luko Paljetak; *Zvezdan* (1995.) u režiji Milene Dundov; *Robinzon* (2003.) u režiji Sannya Sanninskog (Alexandra Ivanova) i za predstavu *Ljepotica i zvijer* (2007.) koju su režirali Zheny i Petar Pashov.

Na 4. SLUK-u 1983. dodijeljeno je Ivi Nižiću priznanje za osvjetljenje u predstavi Anamarije i Luke Paljetka *Priče iz djetinjstva Nikole Tesle*. Po mišljenju kritičara, prva scena predstave je najdojmljivija, naime, scenu stvaraju uz dobro intonirani ritam crno-bijela svjetla na crnoj plohi. Scena traje nekoliko minuta i ne doima se praznom nego upravo potpuno obuzima gledatelja. Slijedeća scena usitnjava crno-bijelo svjetlo i nastaje mnogo raznobojnog "svemirskog svjetla uz svemirsku glazbu" (Burić: 1983.).²² Riječ je o nekoj vrsti *vizualnog dijaloga*²³ koji je nastao u trenutku kada je sve na sceni prividno stalo. Dogodio se razgovor boja, predmeta/lutaka i svjetlosti. Autori su se izražavali primarnim likovnim elementima.

Na internacionalnom lutkarskom festivalu PIF 1995. Ivo Nižić je dobio nagradu za svjetlo u predstavi *Zvezdan*. Predstava je rađena po tekstu Oskara Wildea i u režiji Milene Dundov, sa snažnom scenografijom, maskama i lutkama Mojmira Mihatova. U obrazloženju nagrade stoji kako rasvjeta nije više popratni dekor ni samo osvjetljenje pozornice, već svjetlo postaje punopravni sudionik u kreiranju scenske izražajnosti likova i zbivanja. U ovoj predstavi osobito skladno se poklopila izuzetna vizualna kultura Mojmira Mihatova i majstorstvo upotrebe svjetla Ive Nižića (Ciglar: 1995.). Za predstavu *Zvezdan* Mojmir Mihatov je napravio čitavu studiju o scensko lutkarskoj likovnosti u kojima je otkrivao različite slojeve značenja. U suradnji s majstorom svjetla Ivom Nižićem likovnost iz prvotnog kaosa scenske materije prešla je u čistu i funkcionalnu skulpturalnost i animaciju čitavog scenskog prostora. Upravo zbog izuzetno dizajniranog svjetla utvrđena je nagrada za svjetlo na 28. PIF-u (Ostojić: 1995.). Nagradu je dobio kao potvrdu svojega uspješnoga dvadesetogodišnjeg rada.

²² Žiri na SLUKU 1983. Kazalištu lutaka Zadar dodijelio prvu nagradu za režiju Luki Paljetku, za scenografiju Mojmiru Mihatovu, za adaptaciju teksta Ani-Mariji Paljetak i Luki Paljetku. Kazalište lutaka Zadar dobilo je dva najviša priznanja: za najbolju predstavu u cjelini od stručnog žirija, a od žirija grada Osijeka u znak priznanja za najbolje ostvarenje.

²³ Termin *vizualni dijalog* posudili smo od Misailovića (1889, 320) koji kaže kako uz pomoć vizualnog dijaloga dolazimo do scenske simbolike koja može povećati misaonu kompleksnost neke scenske situacije, kao što s druge strane, tu istu situaciju može i pojednostavniti, ukazujući direktno na njezinu bit.

Na ASSITEJ-u 2003. članovi žirija u sastavu Helena Braut, Tajana Gašparević i Jasen Boko umjesto za oblikovanje svjetla dodijelili su nagradu za najbolji identitet predstave *Robinzon* autorima Sunnyu Saninskyom, Mojmiru Mihatovu i Ivi Nižiću. U obrazloženju stoji: "Sve što vidimo u *Robinzonu* isprepliće se u jedinstvenu harmoničnu cjelinu. I dok scenom dominiraju izuzetno maštovite vizualne transformacije scenskih rekvizita i scenografije, dojmljivo oblikovanje svjetla poentira atmosferu. Vizualni segmenti predstave pretapaju se u nezaboravan scenski doživljaj.²⁴ Za istu predstavu stručni ocjenjivački sud u sastavu Ivice Ozabalova, Magradela Lupi, Edi Majaron i Želimir Ciglar u Osijeku na SLUK-u 29. 4. 2003. dodjeljuju nagradu Ivi Nižiću za najbolje oblikovano svjetlo.

Međunarodni stručni žiri na 40. PIF-u u sastavu Stanislav Doubrava, Aliaksei Leliauski, Iva Gruić, Dubravko Jelačić-Bužimski i Marija Leko većinom glasova donio je 6. 6. 2007. odluku da Ivo Nižić za oblikovanje svjetla u predstavi *Ljepotica i zvijer* dobije nagradu.

10.

U kritikama na predstave praizvedene u Kazalištu lutaka u Zadru u posljednjih desetak godina u pravilu uvijek postoji kratki osvrt na scensko svjetlo. Scensko svjetlo je ili korektno oblikovano pa se i ne primjećuje ili je jako dobo oblikovano pa kritičari pohvaljuju. Anatolij Kudrijavcev je nakon premijere *Male sirene* H.C. Andersena (2001.) u režiji Zorana Mužića kazao kako se nema što zamjeriti designu svjetla Ive Nižića ni tonskom oblikovanju Mate Petričevića. Sve djeluje tehnički solidno, kao posljedica dugogodišnjeg iskustva i profesionalne zrelosti (Kudrijavcev: 2001a). Inače, predstavu *Mala sirena* redatelja Zoran Mužić zamislio je kao lirsku ljubavnu dramu s dna mora. Stoga predstavom dominira ultraljubičasto svjetlo i fluorescentne boje. Sve to zajedno treba dočarati duboko tamno more u kojemu žive neobična bića scenografa Mojmira Mihatova. Redatelj je predstavu zamislio da bude napravljena u žanru melodrame pa je po njegovu mišljenju vrlo važno bilo svjetlo i glazba (Mezić: 2001.).

Svjetlom je Ivo Nižić stvorio treću dimenziju u predstavi *Aladinova čarobna svjetiljka* Sunnyia Sanninskog. Očudujućoj trodimenzionalnosti scenskog prostora pridodaje novu četvrtu dimenziju i u predstavi *Mali princ* redateljice Milene Dundov (Bujić: 2001.). U predstavi koja je rađena po tekstu Vladimira Nazora i režiji Dražena Ferenčine *Bijeli jelen* šetnji predjelima mašte i duhovne osjetljivosti naročito je pridonijelo oblikovanje

²⁴ <http://www.assitej.hr/hrv/indeks.asp?p=festival&s=2003nagrada>, pristup 18.11.2007.

svjetla Ive Nižića, tako da je od početka do kraja vladalo ozračje pobjede oblika i pokreta nad skućenošću i riječi. Predstava je bila ispunjena nekom iznenađujućom preciznošću koja je ostvarivala ugođaj neprestane uzajamnosti nekoga svijeta koje je istodobno mitsko i svakodnevno (Kudrijavcev: 2002.).

Ivo Nižić je vrlo često gostovao i na scenama drugih kazališta pa je dobio nagradu za najbolje oblikovano svjetlo za predstavu *Bistri vitez don Quijote od Manche* u režiji Zlatka Svibena i izvođenju Dječjeg kazališta u Osijeku na SLUK-u 1999.²⁵

Uspješnosti predstave *Komšiluk naglavačke* Nine Nuić u režiji Saše Anočić koja je prouzveden je 16. 6. 2003. pridonijela je i efektna rasvjeta Ive Nižića. Scenski prostor su oblikovali Saša Anočić i Bojana Borovac svodeći ga na detalj nebodera i nekoliko stiliziranih napuklih prozora, od čega je posebno funkcionalno iskorišteno prozorsko okno kroz koje protagonisti padaju (Cuculić: 2003.).²⁶

Predstava *Ide Dada* Saše Anočića u Dječjem kazalištu u Osijeku zapažena je bila po izvanrednom dizajnu rasvjete koju potpisuje Ivo Nižić.

Predstava *Cyrano de Bergerac* HNK u Osijeku je napućena mnoštvom ideja, likova, boja i zvukova. Ivo Nižić je pomogao redatelju Zlatku Svibenu kreirati prizore koji podsjećaju na najbolja slikarska platna s tipičnim chiaro-scuro. Bio je to izvrstan rad Ive Nižića i Zlatka Svibena (Đerđ-Dunđerović: 2005.).

Ivo Nižić je dizajnirao svjetlo za glazbene predstave.²⁷ Postavljao je svjetlo na Glazbenim večerima u svetom Donatu i na Osorskim glazbenim večerima. Zabilježeno je efektno osvijetljenje Foruma i crkve svetog Donata u Zadru za otvaranje 39. Glazbenih večeri u svetom Donatu.²⁸ Svečanom otvaranju 41. glazbenih večeri u svetom Donatu poseban ugođaj stvorili su

²⁵ Žiri je bio u sastavu Kosovka Kužet-Spajić, Dubravko Jelačić Bužimski, Jakša Fiamengo, Josip Jerković i Vojo Radoičić.

²⁶ Kim Cuculić, "Životne priče komšija bez sretnog završetka", *Novi list*, 30.1.2003.

²⁷ Osvjetljavanje koncerata je također jedan od zadataka dizajnera svjetla. Naime u priručniku za oblikovanje svjetla također pronalazimo konkretne naputke. Kutovi prednjih reflektora su u pravilu 45°, a stražnji od 45°-60°. Za bočne reflektore ne postoji pravilo pa se njihov odabir prepušta dizajneru svjetla. Bočnim reflektorima u pravilu se naglašava dramatičnost, struktura i reljefnost objekta. Na ovom se planu vidi princip podjele prostora kao i način osvijetljavanja podijeljenog prostora i komplementarnost boja. Postoji mogućnost da se uspostavi "grafizam" snopova svjetlosti, što znači da vidljivi tragovi svjetla čine likovnu cjelinu i time harmonično dopunjuju sliku na sceni. Takav je grafizam likovno opravdan na praznoj sceni, kod plesnih predstava, a i kod drugih scenskih izraza gdje nalazi svoje opravdanje (Mondecar: 2000, 79).

²⁸ Koraljka Mičić, "Glazba s kraljevskih dvora", članak smo dobili od Ive Nižića na kojem nisu zabilježene naziv novine ni broj i datum izdanja

svjetlosni efekti Ive Nižića. Imali smo dojam da se kameni Donat matamorfozirao u zlatno sakralno zdanje.

Dizajnirao je svjetlo na različitim vrstama scenskih priredbi pa su mediji zabilježili kako je Ivo Pogorelić održao humanitarni koncert u svečanoj dvorani Sveučilišta u Zadru. Svirao je za djecu iz vrtića s poteškoćama u razvoju.²⁹ Ivo Nižić je bio dizajner svjetla za oratorij *Božić*, autora Ive Nižić, glazbenika (koji ima isto ime i prezime kao i dizajner svjetla), dok je redateljica i autorica scenske slike bila Milena Dundov.

11.

Ivo Nižić rođen je u Zadru 1953. gdje završava osnovnu i srednju Tehničku školu. Studira u Rijeci na pomorskom fakultetu. U kazalištu radi od 1975. Nakon što je odslužio vojni rok trebao mu je neki posao, a u kazalištu lutaka se pružila prilika zamijeniti kolegu. Nije ni slutio da će na tom radnom mjestu ostati dugo. Nikada se nije pokajao što je odabrao taj poziv (Stupin : 2002.).

Pohađao je dvotjedni seminar Moving Academy for Performing Arts (MAPA) u Rijeci od 30. 1. do 10. 2. 1995., i to stručnu specijalizaciju iz scenografije, svjetla i projekcije. Koordinator za light design je bila pedagog Ida von Heiningen, a pedagog za projekcije Frans von Heiningen.

Umjetnički savjet ULUPUH-a na sjednici održanoj 20. 3. 1998. godine donio je odluku da radovi Ive Nižića udovoljavaju kriterijima za prijem u ULUPUH. U galeriji Permanenta, Zagreb, Vlaška 72 bili su izloženi radovi novoprimitljenih članova.

LITERATURA

Knjige i časopisi

Batušić, Nikola (2001.) "Virtualno kazalište Ljube Babića", u: *Književni protusvjetovi*. Poglavlja iz hrvatske moderne, Matica hrvarska, Zagreb

Celio-Cega, Antun (1985.) *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945 - 1967)*, Vjesnikova press agencija, Zagreb 1985.

²⁹ "Maestro koncertirao za djecu s teškoćama u razvoju", *Zadarski list*, 19.9.2003.

- Charlson, Marvin (1997.) *Književne teorije 3. Povijesni i kritički pregled teorije dvadesetog stoljeća*, preveli: Ivana i Boris Senker, Hrvatski centar ITI, Zagreb
- Dubrović, Ervin (1998.) *Scena i kostimi*. Dorijan Sokolić i Ružica Nenadić-Sokolić, Muzej grada, Rijeka
- Foretić, Dalibor (1997.) *Hrvatsko lutkarstvo*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb
- Hauard, Pamela (2002.) *Što je scenografija?*, prevela Irena Šentevska, Clio, Beograd
- Hećimović, Branko. *Scenografija Aleksandra Augustinčića*, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU i Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1997.
- Ianone Feancesco, Serena Tellini, *Rasvjeta crkava*, Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar 1998.
- Kolár, Erik. *Sto i jedno poglavlje iz lutkarske režije*, Zajednica KUD-a, Zagreb 1992.
- Konjović, Jovan "Boja i oblik u scenskom prostoru", RAD JAZU, knj. 5. Zagreb 1962.
- Lederer, Ana. "Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji", u: *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, Zagreb-Osijek 2003.
- Lederer, Ana. "Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost", u: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zagreb-Osijek 2004.
- Misailović, Milenko (1988.) *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Dnevnik, Novi Sad
- Mondecar, Aleksandar (2000.) *Uvod u kazališnu rasvjetu*, vlastita naklada. Zagreb 2000.
- Molinari Cesare (1982.) *Historija pozorišta*, prijevod Jugana Stojanović, Vuk Karadžić, Beograd
- Otto, Teo (1972.) *Moja scena*, Zagreb
- Reid, Francis. *The Stage Lighting Handbook*, sixth edition, Routledge, New York 1996.
- Rašica, Boško (1974.) "Najtotalnija vizija u plastičnoj domeni". Pripremila Mirjana Šigir. *Scena*, god. X, 2-3,
- Rischbieter, Henning (1973.) "Scena i likovne umjetnosti 20. stoljeća", preveo Predrag Jirsak, *Vidik*, god. XX. br. 10, serija III,
- Selem, Petra (1983.) "Scenograf Boško Rašica", *Forum*, XLVI, 7-9,
- Lee, Simonson (1973.) Estetski principi-ideje Adolpha Appije, prevela Zdenka Drucalović, *Vidik*, god. XX. br. 10, serija III,

Tafalt, Uroš (1993.) *Osnove lutkarske režije*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana
Vuičić, Borislav (2000.) Predgovor u: *Uvod u kazališnu rasvjetu*, Aleksandar Mondecar, vlastita naknada, Zagreb

Enciklopedije i rječnici

Pavis, Patricija (2004.) *Pojmovnik teatra*, prijevod: Jelena Rajak, Antibarbarus, Zagreb 2004.
Dulin, C. (1969.) *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, Paris, 1969.
Dictionary of the Theatre, (1988) Pinguin Books, New York

Novine

Aras, Stanislava "Kultura je skupa, ali nekultura je još skuplja", *Zadarski list*, 1. 6. 1999.
Bujić, Goran. "Vrata u četvrtu dimenziju", *Zadarski list*, 9. 2. 2001.
Burić, Vesna. "Teslin život prepričan lutkarski", *Vjesnik*, 29. 4. 1983.
Ciglar, Želimir. "Utihnula kuća lutaka", *Vjesnik*, 9. 9. 1995.
Kim, Cuculić. "Životne priče komšija bez sretnog završetka", *Novi list*, 30. 1. 2003.
Dobra, Roko. "Impresivan kvalitet *Vasilisa prekrasna* na sceni kazališta lutaka u Zadar", *Zadarski list*, br. 587. 10. 11. 1962.
Ivana Đerđ-Dunđerović, "Veliki, sjajni glumački show Krešimira Mikića", *Vjesnik*, 13. 5. 2005
Foretić, Dalibor. "Odsanjani san", *Vjesnik*, 28. 6. 1997.
Gerovac, Ljudevit. "*Lutak Pinokio*. Nova premijera u kazalištu lutaka", *Zadarski list*, br. 87. 11. 1. 1953.
Kumer, Antun. "*Ukleti kraljević* na pozornici Kazalište lutaka u Zadru" *Glas Zadar*, br. 340. 11. 1. 1958.
Kudrijavcev, Anatolij. "Pogubne konkretnosti", *Slobodna Dalmacija*, 8. 8. 2001.
Kudrijavcev, Anatolij. "Pisac na giljotini", *Slobodna Dalmacija*, 9. 2. 2001.a
Kudrijavcev, Anatolij. "Za uveseljavanje malodušnih", *Slobodna Dalmacija*, 26. 10. 2002.
Litričin, V. "Povodom gala predstave *Mala Floramy*", *Glas Zadar*, br. 129. 21. 11. 1953.
Lučić, M. "Ivo Nižić, umjetnik za rasvjetu", *Zadarski list*, 15. 9. 1998.

- Mezić, Davorka. "Najbolji 'letričar' u lutkarskom svijetu", *Slobodna Dalmacija*, 19. 7. 1995.
- Mezić, Dubravka. "Nagrada za ljubav", *Slobodna Dalmacije*, 7. 2. 2001.
- Mičić, Koraljka "Glazba s kraljevskih dvora",
Mustajbegović, Kemal. "Konvencije bez iskoraka", *Narodni list*, 1. 5. 1987.
- Ostojić, Ljubica. "Okončan 28. Međunarodni festival kazališta lutaka PIF u Zagrebu", *Narodni list*, 15. 9. 1995.
- Paljetak, Luko. "Lutka je sve. Sve je lutka!", *Slobodna Dalmacija*, 27. 8. 1992.
- Petričić, Mladen. "Trnoružica. Osmi premijera u kazalištu lutaka" *Glas Zadar*, br. 200. 16. 4. 1955.
- Petričić, Mladen. "Kazalište lutaka otvorilo sezonu obnovljenom *Cvilidretom* od M. Širole" *Glas Zadar*, br. 272. 8. 9. 1956.
- Petričić, Mladen. "Prva premijera zadarskog kazalište lutaka *Kraljević i prosjak*", *Glas Zadar*, br. 275. 29. 9. 1956. a
- Petričić, Mladen. "Čarobnjak iz *Oza* na sceni zadarskog kazališta lutaka", *Glas Zadar*, br. 278. 20. 10. 1956. b
- Petričić, Mladen. "*Sluga Baldo*", *Glas Zadar*, br. 306. 11. 5. 1957.
- Stupin, Tatijana. "Ljudi koji savjesno obavljaju javni posao – Ivo Nižić majstor oblikovanja svjetla u Kazalištu lutaka Zadar", *Narodni list*, 31.10. 2002.

Internet stranice

http://www.hddu.hr/hrv/zakon_pravilnik.asp

<http://www.assitej.hr/hrv/indeks.asp?p=festival&s=2003nagrada>

ON STAGE LIGHT OR PORTRAYAL OF LIGHT DESIGNER IVO NIŽIĆ

ABSTRACT

The author refers to the fact that since 1998 light designers have been considered artists, and their names are inevitably mentioned in theater leaflets and posters. The author of this paper portrayed Ivo Nižić (Zadar Puppet Theater) as one of six famous light designers in Croatia. The starting point of the research are the reflections of Swiss set designer Adolphe Appia, who provided esthetic and dramatic role to stage light. The author analyzed his reflections mentioned in the literature dealing with set design, and sorted the basic meanings and role of the light in theater plays.

The author also singled out Croatian set designers Ljubo Babić, Boško Rašica and Aleksandar Augustinčić, who paid particular attention to stage light. The paper also includes a historical preview of stage light in Zadar Puppet Theater. In 1975, the screen was removed from Zadar puppet scene thanks to Luko Paljetak and Branko Stojaković, so the stage area and stage light became one stage being. The light became a puppet, because a puppet is everything, and everything is a puppet – those were the words of Paljetak and Stojaković. At that time, Ivo Nižić started working at Zadar Puppet Theater and he started creating the art of stage light by learning from the great masters of puppet scene.

Key words: *stage light, Zadar Puppet Theater, Ivo Nižić, light designer*