

Moje kazalište - Misao i njena mijena

Salečić, Petar

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:797386>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

PETAR SALEČIĆ

MOJE KAZALIŠTE - MISAO I NJENA MIJENA

DIPLOMSKI RAD

SPLIT, 2022.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

MOJE KAZALIŠTE - MISAO I NJENA MIJENA

DIPLOMSKI RAD

Naziv odsjeka: Gluma

Naziv studija: Diplomski studij Gluma

Predmet: Gluma – Diplomski rad (samostalni rad studenta s mentorom) II

Student: Petar Salečić

Mentor: izv. prof. Goran Golovko

SPLIT, rujan 2022.

SADRŽAJ

1. Uvod.....	4
2. Misao i njena mijena.....	5
3. Zaključak.....	57
4. Literatura.....	58

1. Uvod

Okosnica ovog diplomskog rada su dnevnički zapisi koje sam koristio u procesu praktičnog rada na diplomskoj predstavi „Mučenik”, Mariusa von Mayenburga i u procesu rada na ovom pismenom diplomskom radu. Ti se zapisi u ovom radu nalaze pod točkama. Ono što nisu dnevnički zapisi su ili:

1. moje refleksije na sadržaj dnevnika ili sadržaj diplomskog rada kao takvog, a koje su pisane iz perspektive sadašnjosti ili
2. citati iz literature koju sam koristio u pisanju diplomskog rada, a koji se odnose na refleksije iz dnevnika ili
3. tekst koji govori o piscu i drami „Mučenik” ili
4. citati iz literature, a poglavito knjige „The Actor and the Target” Declana Donnellana, koja je uz dnevničke zapise okosnica ovog diplomskog rada ili
5. tekst u kojem govorim o dotičnoj knjizi ili o svom procesu rada.

2. Misao i njena mijena

Većinu svojih iskustava s akademije, ali i iz života, zapisivao sam u svoje dnevnik uz misao da će mi upravo ti zapisi jednog dana služiti. Taj sam pisani materijal ostavljao budućem sebi koji će to iskoristiti kao nešto vrijedno. Zbog toga ne mogu te dnevnik ne iskoristiti sada u diplomskom radu i uvrstiti nešto od promjene koja se tijekom procesa dogodila.

Dnevnik su mi pomagali da svoje, često kaotične, misli uredim, da ih posložim u ladice, zavladam njima i na taj im način ne dopustim da one vladaju mnome. Kroz pisanje dnevnika, naučio sam zapisivati mnoge korisne misli tijekom kreativnog procesa jer ih inače gubim, kao da nikada nisu ni postojale. Dnevnik je kreativni proces gdje iz kaosa stvaram red, kreativni red. Misao se vremenom mijenja, a u dnevničkim zapisima materijaliziram tu misaonu promjenu i omogućujem njezinu egzistenciju tako što je postavljam u određeno vrijeme i time fiksiram na papir. Pisanje ovog diplomskog rada je sličan kreativan proces i ne znam kako će završiti. Znam samo da materijala imam, ne za jedan, nego za pet diplomskih radova, ali da nemam vremena. Datum je 15. rujna, 2022. godine. Sati je 8:02. Do 23. rujna iste godine treba biti sve gotovo. To je plan. Plan je da sve završim u ovoj akademskoj godini. Sinoć sam imao jedan plan za ovaj diplomski, a jutros se taj plan promijenio, zamijenio se nekim drugim, boljim planom. Plan je ta misao, koju sam gore spomenuo, koja evoluirala iz dana u dan, kojoj čin zapisivanja omogućuje tu promjenu. Tek njenim zapisivanjem, misao počinje živjeti svojim životom i mijenjati se.

Ovaj diplomski rad mora imati osnovnu temu. Imam literature: „*Postdramsko kazalište*” Hansa-Thiesa Lehmana, „*The Actor and The Target*” Declana Donnellana, „*Književnost i kazalište*” i „*Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegovog stila*” Branka Gavelle. Ali time ovaj diplomski još nije dobio svoju priču, svoju vlastitu okosnicu, nit vodilju.

Možda je baš ta nit vodilja promjena, mijena, put i proces.

Početak ljetnog semestra počeo je naš rad. Tada smo počeli ozbiljno raditi na svom diplomskom radu, četvero mojih kolega i ja. Odlučili smo da ćemo zajedno napraviti svoju diplomsku predstavu. Zašto? Ne znam. Možda zbog praktičnih razloga, jer je tako lakše, i da olakšamo i sebi i profesoru Golovku koji je dobio na mentorstvo sedmero studenata. Profesor je obznanio da ćemo kao gradivo u pozadini diplomskog rada imati temu postdramskog kazališta. Dobili smo zadatak da u pauzi između zimskog i ljetnog semestra proučimo

materijale vezane uz pojam postdramsko kazalište i pročitamo dramu „Zanat gospođe Warren” G. B. Shawa, koju bismo možda mogli obraditi na postdramski način. Profesor je spominjao mikrofone, video projekcije, i autorski rad. Uhvatio sam se posla, posudio iz knjižnice knjigu „Postdramsko kazalište” i čitao ju kod kuće na Korčuli.

U nedjelju, 27. veljače, 2022. napisao sam:

- Za glumu – karakter – čovjek je samo nagon koji želi biti iskazan i do tog cilja stiže uz pomoć slika koje posjeduje u svojoj mašti i prema kojima ima svoj osobni stav. Na stupanj u hijerarhiji moći ga svrstava svijest o svojem stanju. Što je sigurniji u sebe to je moćniji. Sukladno stupnju moći proizlazi i njegov odnos prema slikama, koje su u drami ništa drugo nego riječi. Lik je moćniji što je sposobniji biti objektivan. Što je pametniji to više glumi u društvu. Ali on je ono što je tek kada je sam. Tek kada je sam je najobjektivniji. Tada je menadžer svim tim nijansama u hijerarhiji moći. Pamet je jednaka procjeni kada igrati koju ulogu i gdje. Dakle, čovjek je ujedno i lutka i lutkar. Što je lutkar pametniji, to će u određenoj situaciji sukladno svom osobnom stanju i okolnostima koristiti odgovarajuću lutku. Lutka = skup postupaka i radnji koje lutkar koristi da bi došao do svog cilja. Što je lutkar pametniji manje će se poistovjećivati sa svojim kreacijama, ali to od njega traži da bude bolji glumac. Tu, na tome mjestu počinje gluma, kad se čovjek očisti. Kada postane lutkar koji je sposoban prema potrebi iz svog spremišta alata izvaditi ono što mu treba i to koristiti. Tako je glumac i alat i onaj tko njime barata. I lutkar i lutka.

„Mašta, osjetila i tijelo su međuovisni. Mašta je sposobnost stvaranja slika. Mašta nas čini ljudima i ispunjava svaku milisekundu naših života. Samo mašta može interpretirati što naša osjetila prenose našem tijelu. Mašta nam omogućuje percepciju. Efektivno, ništa na svijetu ne postoji dok to ne percipiramo. Naša sposobnost maštanja je i nesavršena i veličanstvena, i samo obraćanje pažnje je može poboljšati.

Mašta može biti ismijavana kao podcjenjivanje stvarnosti: *'To dijete ima preveliku maštu'* ili *'Ma samo umišljaš!'* Međutim, samo nas mašta može povezati sa stvarnošću. Bez sposobnosti stvaranja slika, bili bismo bez sredstva za dohvaćanje vanjskog svijeta.” [1]

U ponedjeljak, 28. veljače, (godinu više neću pisati jer je sve u 2022.) čitajući knjigu „Postdramsko kazalište”, zapisao sam:

- Postdramsko – važeće paradigme u kazalištu se više ne slijede kao pravilo, nego ih se rastvara i preispituje. Istražuju se mogućnosti. Ne odbacuje se tradicija nego se preispituje. Istražuju se mogućnosti. Postdramsko ne raskida s dramskim nego ga rastvara i preispituje u sadašnjosti. [2]
- Glumac više nije instrument pomoću kojeg se izražava redatelj ili autor teksta, već postaje svoj vlastiti zastupnik. Pozornica je mjesto i početak djelovanja, a ne posrednik nečijeg tuđeg. [2]
- U postdramskom kazalištu nema fabule. [2]
- Glumac je i subjekt i objekt. Autorefleksija. Svijest o sebi.[2]
- Postdramsko kazalište inkorporira, tj. prisvaja ono kazalište koje više ne preslikava neku radnju. Ono obuhvaća realni proces performansa, onog što se događa tu i sada i nije mimeza nečega. Ta vrsta kazališta postaje punopravni član kazališta, a ne tamo neko rubno područje, ekstrem. Drama orijentirana na radnju se pomiče iz estetskog središta kazališta.[2]
- Misli li se kazalište kao oponašanje radnje, tijekom kazališne izvedbe pažnja se pomjera sa onog što se tu u realnom vremenu događa na ono što se time želi predstaviti. Budući da se pod dramom podrazumijeva oponašanje radnje, novo kazalište želi raskrstiti sa dramom kao takvom, oponašanjem i radnjom. „Kazalište redovno pada žrtvom drame, drama žrtvom onoga dramatisiranog te napokon ono dramatisirano – ono realno u svojem trajnom uskraćenju – žrtvom svojega pojma.”[2]
- Postdramsko kazalište razbija koncept da je ono što se gleda u kazalištu znak za nešto drugo, što se u kazalištu oponaša. Ne želi se potpuno ukinuti taj proces reprezentacije, ali se želi ukazati na mogućnost obrnutog procesa. Da kazalište može biti znak za sebe, u predpojmovnom smislu, u energetsom smislu. Da publika dolazi učiti i da zna gdje dolazi, a ne da očekuje zabavu i reprezentaciju života.[2]
- Tekst – logički zakon koji stoji iza pojavnog svijeta, koji je u slučaju kazališta kazališna igra. Drama je predstavljala izoliran model koji je ostao sam po sebi i imao je svoje vlastite zakone pisane u tekstu. To je bila osnova zapadne estetike. Dakle, sama

kazališna igra je bila od sekundarne važnosti, a primat je uzimao tekst, tj. logika ili zakon koji on predstavlja. No, rastvaranjem granice koja je model dijelila od stvarnog svijeta i tekst gubi na svojoj primarnoj važnosti, a sama kazališna igra postaje stvarna jednako kao i svijet koji predstavlja, ili ne predstavlja, nego kojeg je dio.[2]

Dakle, svim sam se snagama uhvatio proučavanja postdramskog kazališta. Ovo što gore piše pisao nisu bili samo citati, nego sam svojim riječima i dotadašnjim iskustvom i znanjem pokušavao smjestiti pročitano u neku poznatu ladicu. Koliko sam u tome uspio, ne znam. U međuvremenu smo dobili još jedan tekst kao predložak za postdramsku obradu. Bio je to tekst Ruskinje Ljudmile Razumovske „Draga Jelena Sergejevna” iz 1980. godine.

„O slučaju Razumovske žučno se raspravljalo na sjednici Centralnog komiteta na kojoj se zaključilo da se „dogodila pogreška u mehanizmima provjere”. Ta „pogreška” bio je dramski komad „Draga Elena Sergejevna“ (1980.), kojemu je, naravno, smjesta slijedila zabrana. Za kazališta je on tako postao potpuna nepoznanica, sve do pada željeznog zastora, kada se s njime napokon mogla upoznati i ruska i europska kazališna javnost.” [7]

Uspoređujući „Zanat gospođe Warren” i „Draga Jelena Sergejevna” istog datuma kao i prethodne zabilješke napisao sam:

- Kod Razumovske radnja pokreće dramu, a kod Shawa su to karakteri. Shaw ima vrlo razrađene karaktere i oni su pokretači sukoba. Kod Razumovske je to linearna radnja. Shaw je karaktere razvio u dubinu. A možda i nisam u pravu, jer se i kod Razumovske sukobi javljaju zbog razlike u karakterima. Voloda ispituje granice svakog lika u drami. I Voloda i Vivie su nepokolebljivi. Oni su kao princip s kojim se ostali karakteri sudaraju. Oni su kao lakmus koji otkriva te karaktere i njihove granice. Mislim da ih dobro opisuje stih „Freedom's just another word for nothing left to lose”. Na njima se ocrtavaju slabosti i granice ostalih likova.

Ovo je bilo početno vrijeme rata u Ukrajini pa mislim da je Razumovskin tekst, a i izbor trećeg teksta kojeg smo uzeli u obzir „Mein Kampf” Georgea Taboria, došao na valu recentnih događaja u i oko Ukrajine.

Nedjelja, 6. ožujka.

- Jedno je drama, a drugo je kazalište. Kada drama dominira kazališnim izražavanjem to nazivamo dramskim kazalištem. [2]
- Kada se govori o postdramskom kazalištu ne misli se toliko na promjene dramskih tekstova koliko na promjene u kazališnom izražavanju. U postdramskim kazališnim formama tekst koji se (i kada se) postavlja na scenu shvaća još samo kao jednakopravan sastavni dio jedne gestikularne, glazbene, vizualne itd. cjeline. Jaz između diskursa teksta i diskursa kazališta može se otvoriti sve do otvoreno izložene diskrepancije, čak i prestanka njihova odnosa. [2]
- Za razumijevanje postdramskog kazališta treba definirati pojmove poput „drama”, „kazalište”, „dramsko kazalište” te ustvrditi u kakvom su oni međusobnom odnosu. [2]
- Postdramski diskurs obuhvaća: autorefleksiju, dekompoziciju i odvajanje elemenata dramskog kazališta. [2]

Kako je prolazilo vrijeme počele su se pojavljivati i male tenzije oko toga koju dramu izabrati kao okosnicu našeg rada. Svi su uglavnom bili za „Dragu Jelenu Sergejevnu”, a ja sam bio za „Zanat gospođe Warren”. „Mein Kampf” još se nije pojavio kao treća opcija.

Utorak, 8. ožujka.

- Probudio sam se i stojim. Čekam. Pokušavam shvatiti što se događa. Prolaze minute. Vani bura podmuklo huli. Čujem je. Kao da mi nešto pokušava reći. Ne mogu je razumjeti. Ne govorimo istim jezikom. Uzalud se trudi. Al' vidim, nije joj dobro. Osjećam njen strah. Osjećam osudu. Ali čekaj? Je li to ona ili ja? Čujem li ja to buru ili sebe? Razumijem li ja nju, ona mene? Kojim jezikom govorimo i može li se išta reći? Mene je strah, tebe je strah. OK. Naši strahovi se prepoznaju. Ja čujem tebe, ti čuješ mene; to je dobro. Čujemo se. Sve je to u nama. „Huuuuu“, kažeš. Razumijem te. Ja sam to isto nekad govorio. Bio sam u krivu. Da, i što sad? Ima li išta ljepše od toga da znaš da si bio u krivu i to prihvaćaš kao nešto sasvim normalno? Kad god otvorim usta

lažem. To nije razlog da ih držim zatvorenim. A kažu, kad laž ponoviš dovoljno puta, da ona postaje istinom.

„Strah je kao Vrag. Dobra je stvar da ne postoji, a loša da ga se baš zbog toga ne možemo riješiti. Vrag crpi svoju moć tako da se šulja po kutovima našeg vida. [...] On kaže: *'Ne zamaraj se gledanjem jer mi svi gledamo u tebe. Jedino oko čega se moraš brinuti si ti. Hoćeš li, glumče, pogriješiti ili ne? Hoćeš li, glumče, dobiti dobru kritiku ili ne? Jesi talentiran? Izgledaš dobro? Biti ćeš prihvaćen? Odbačen? Ponižen?'*

Ako dođemo u ovo očajno stanje, sjetimo se što je Krist rekao Vragu u pustinji: *'Otiđi iza mene Sotono!'* Vražja moć je u tome ako ga samo malo pogledamo. Zato ga je najbolje otjerati iza. Samo iza nas je potpuno van našeg vidnog polja i tada možemo ići naprijed. [...] Kada bi Vrag iskočio pred nas i suočio se s nama, ispario bi. On vlada pretvarajući se da će nas i najmanji njegov pogled paralizirati. Ali ne, vidjeti ga, bi značilo, uništiti ga. Na sličan se način nikada ne možemo riješiti straha.” [1]

- Bliži se sat s profesorom Golovkom. Moram dobro promisliti što ću reći na tom satu. Moj glas se mora čuti iako ću biti u manjini. Mislim da bi princip demokracije trebalo izbjeći, a primijeniti princip najboljeg argumenta. Meni se jako sviđa koncept postdramskog kazališta. „Draga Jelena Sergejevna” je odličan tekst, ali on nije ništa novo što mi do sada nismo radili. Ne kažem da bi bilo lako, ali taj koncept nam je svima poznat. To je meni konceptualno malo teži materijal za ispit iz glume na kraju četvrtog semestra. Što se tiče ideje da Shawa radimo u stilu postdramskog kazališta, ta ideja mi je puno primamljivija jer mislim da svi iz toga možemo izvući puno više i izvući nešto novo.
- Počeo sam proučavati postdramski teatar i nekoliko stvari mi je zapelo za oko. **Prva** stvar je da je danas ta vrsta kazališta, tzv. postdramsko kazalište, krivo percipirano. Hoću reći da publika koja nije upoznata s konceptom, dakle kazališno neobrazovana publika, dolazi gledati takvo kazalište s krivim očekivanjima, a takvih nije malo. Čak ljudi koji su kazališno „obrazovani” dolaze sa predrasudama koje ih ometaju u recepciji. Ta činjenica mi je fenomenalna jer smo mi, na neki način, dio te „obrazovane” publike i na taj bi način tijekom procesa razbili neke svoje predrasude. Ali to je druga stvar o kojoj ću govoriti. Ova nam činjenica otvara mogućnost da komuniciramo sa publikom,

na način da ih podučimo nečem. To nam može biti jedan od ciljeva, da upoznamo publiku tijekom predstave ili na neki drugi način sa onime što radimo. Na primjer, možemo im dati letke, vodič kroz predstavu i zajedno s njima ga pročitati. To može biti neko putovanje u kojem sudjelujemo mi i publika. Dakle, da skratim, prvo područje bi bilo didaktika, tj. poučavanje publike. Upoznavanje s konceptom postdramskog kazališta.

- **Drugo** područje proizlazi već iz prve stvari, a to je autorefleksija, koja je jedna od bitnih značajki postdramskog kazališta. Tu bi se dalo iskoristiti vaš otpor (otpor kolega) prema ovom konceptu; tu vas zapravo lovim u zamku, jer što je vaš otpor veći, to imamo više materijala. Tako da su poteškoće i predrasude dobrodošle i moramo ih objeručke prihvatiti. Svoju autorefleksiju možemo iskoristiti u svrhu prve točke podučavanja (didaktike).
- **Treće** područje ili razina bio bi sam tekst drame, tj. jedan od materijala.
- Prvi bi nam zadatak bio da osmislimo koncept. Bilo bi u ovom konceptu puno autorskog rada. Mislim da bismo iz ovog svi mogli izvući mnogo korisnog znanja. Znam da ćete sigurno imati otpor i da ćete imati razloge zašto to neće uspjeti, ali mislim da je to zapravo sve dobar materijal i nije argument protiv ovog koncepta. Štoviše, ide mi u prilog. Mislim da je ovo dobra prilika da malo upoznamo sebe, da malo kopamo po sebi, jer u svakom od nas krije se drama i šteta bi je bilo ne prepoznati i iskoristiti. Moglo bi biti zabavno i duhovito.
- Postdramsko kazalište – proces, a ne rezultat. [2]
- Možda bi trebalo dati profesoru da odluči što ćemo raditi, tako da u slučaju da izabere Shawa, oni kojima to bude nametnuto imaju potencijalnu temu u okviru samorefleksije u postdramskom teatru, tj. da promatraju sebe i istražuju sebe u situaciji kada rade nešto protiv svoje volje, a to ipak treba napraviti. Istražiti koji su to mehanizmi da nešto što ti se isprva ne sviđa i prema čemu imaš neki otpor, učiniš sebi zabavnim, primamljivim i na taj način pobijediš sebe.

Kasnije, kada smo imali sat s profesorom, nismo ništa odlučili, ali profesor je bio istog mišljenja kao i ja, da bi „Zanat gospođe Warren” bio veći izazov za svih nas. Ja sam, u svakom

slučaju, prepoznao dramu koja se odvijala u meni i od tada je za mene započelo ludo putovanje koje se pomalo završava pisanjem ovog diplomskog rada.

- „Brecht je zahtijevao da autori svojim tekstovima ne „opskrbljuju” kazališni aparat.” [2]
- „Heiner Müller kaže da je kazališni tekst dobar samo ako uopće nije upotrebljiv za kazalište kakvo postoji.” [2]
- Moment živog procesa naspram reproduciranih ili reproduktibilnih pojava. [2]
- „Iz raspadanja izrasta dinamika... Iz dekomponiranja cjeline nekog žanra na njegove pojedinačne elemente nastaju novi formalni jezici.” [2]
- „Tradiciji pisanog teksta veća opasnost prijeti od muzealne konvencije nego od radikalnih postupaka.” [2]
- „Korak u postdramsko kazalište učinjen je tek tada kada se kazališna sredstva nalaze s one strane jezika, ravnopravna s tekstom i sistematski se mogu zamisliti i bez njega.” [2]
- „Epsko kazalište i kazalište apsurdna različitim se sredstvima drže prikazivanja nekog fikcionalnog i fingiranog kozmosa teksta kao dominante, a postdramsko kazalište više ne.” [2]
- „Neo-avangardističko kazalište svaki put žrtvuje dijelove dramskog načina prikazivanja, ali na kraju zadržavaju odlučujuću i sjedinjujuću vezu između teksta neke radnje, nekog izvještaja, nekog događanja i kazališne izvedbe koja se na njih orijentira. Ta se veza raskida u postdramskom kazalištu. Intermedijalnost, civilizacija slika, skepsa prema velikim teorijama i metanarativima rastvara hijerarhiju koja prije nije jamčila samo podređivanje sredstava kazališta tekstu, nego na taj način i njihovu međusobnu koherentnost.” [2]
- „Tekstovi se propituju s obzirom na to mogu li i kako biti primjeren materijal za realiziranje nekog kazališnog projekta. Više se ne teži cjelovitosti neke estetske kazališne kompozicije sastavljene od riječi smisla, zvuka, geste itd., koja se nudi kao cjelovit konstrukt opažanja, nego kazalište prihvaća svoj karakter fragmenta i onog parcijalnog. Odriče se kriterija jedinstva i sinteze i prepušta se šansama (i opasnostima) koje donosi povjerenje u pojedinačne impulse, fragmente i mikrostrukture tekstova kako bi postalo nova vrsta prakse.” [2]

Paralelno s proučavanjem postdramskog kazališta, drama u meni glede izbora teksta i konteksta diplomskog rada je postajala sve veća.

Srijeda, 9. ožujka.

- Trebao bih pitati kolege jesam li im naporan, jesam li narcisoidan. Sve mi dolazi prema meni kao da će me ugušiti.
- Vjerovali ili ne, ali ja imam loše misli o sebi, da sam Hitler ili Staljin. Što je najgore ne mogu se distancirati od njih jer mi dolaze u obliku **boli** i paralize, hvataju mi se za tijelo. Razmišljam misli li o meni netko loše zbog mog način razmišljanja koji jest malo strog – stoički.

„Ne volimo bol. Ne volimo bol u svojim tijelima i ne volimo bol u svojim glavama. A dualnosti stvaraju bol. Na primjer, želimo vidjeti dobro u ljudima koje volimo (i u sebi) i želimo vidjeti loše u ljudima koje ne volimo. To pogled na svijet čini udobnijim. To nije točan pogled na svijet, ali je manje bolan, a mi smo spremni mnogo platiti za vlastiti komfor.” [1]

- Zadnjih dana sam slušao neke pjesme čiji su mi melodije i poneki stihovi ušli u glavu i svako malo se javljaju i vrte bez mog utjecaja. Mogao bih reći da sam opsjednut onime što u zadnje vrijeme čitam, slušam i gledam. Pomalo gubim **kontrolu** nad time i ono počinje mene kontrolirati. Zapravo tu smo, jedno naspram drugog; snage su dosta izjednačene; sile su sučeljene; ne dam biti poražen.

„Kontrola je dobar sluga, loš gospodar. Može biti prokletstvo glumcu, iako izgleda da je jako korisna i prijateljska. Kontrola šapće: '*Ako me upotrijebiš, mogu ti pomoći pobjeći iz kandža straha.*' Ali ovo je samo izvrsna klopka. Kad pokušamo pobjeći od straha koristeći kontrolu, završimo još više uhvaćeni u zamku straha.” [1]

- „...istodobno se napušta klasična predodžba linearnog vremena koje napreduje u korist plošne slike – vremena, vremena – prostora.” [2] Ova me usporedba podsjeća na usporedbu „Drage Jelene Sergejevne” koja ima linearnu vremensku liniju, i „Zanata

gospođe Warren”, koji ima statičniju sliku koja više ide u dubinu slijedeći karakternu dubinu likova do same srži bića.

- U razdobljima nemira, krize, sumnje, nesigurnosti, slabosti, boli, umora sam najproduktivniji što se tiče pisanja i intelektualnog rada; analize i racionalizacije. To mi je obrambeni mehanizam.

Petak, 11. ožujka, 3:41.

- Probudio sam se, popišao i popio 2-3 gutljaja vina da mi skрати noć za dan. Teško spavam, ludo sanjam. Sanjao sam sulud san da ja, još netko i Samuel L. Jackson idemo u Nigeriju na tajni zadatak.

Za vrijeme pisanja ovog dijela dnevnika počelo se događati nešto čudno. Puno sam čitao, pisao i malo spavao. Mozak mi je bio vrlo aktivan tih dana. Prolazio sam kroz razne krize, ali sam uspio održati distancu. Uspio sam se podijeliti na onoga koji sebe promatra i onoga koji nešto proživljava, ili osjeća. Neka tjelesna stanja nose sa sobom određeni obrazac mišljenja i ponašanja. Ali sada sam, usprkos poteškoćama, uspio održati distancu i promatrati sve što se događa bez da se poistovjetim sa viđenim. Svjesno sam se upustio u avanturu eksperimentiranja sa samim sobom. Nisam se povukao nego sam gledao.

„Smijemo eksperimentirati sa sobom samima! Da, ljudski rod to može sa sobom!” F. Nietzsche

„Osjetila zatrpavaju mozak sa osjećajima, a mašta se bori s organiziranjem tih osjećaja u slike i s njezinim spoznavanjem značenja. Mi stvaramo svijet unutar naših glava, ali ono što spoznajemo ne može nikada biti pravi svijet; to je samo izmaštana kopija. Mašta nije samo krhki komad stakla, nego je više mišić koji se razvija kada je ispravno koristimo.” [1]

Kada čitam, uvijek ono pročitano povezujem s nečim poznatim. To poznato je moje iskustvo koje je samo po sebi fenomenološke prirode. Iskustvu uvijek pridajem neko svoje značenje iz

asortimana značenja koja već posjedujem. Čitanjem neke stručne literature i povezivanjem sa iskustvom, to iskustvo obogaćujem za još jedno značenje više ili proširujem već postojeći skup značenja koja sam pridodao tom iskustvu. Tako sam čitajući literaturu iz kolegija Psihodinamika kreativnosti I i II i povezujući je sa svojim dnevnim zapisima otvorio neka nova tumačenja o iskustvu vlastite osobnosti:

„**Narcistični karakter** - Roditelji su obično koristili dijete za ispunjavanje vlastitih ambicija, kulturnih, sportskih ili bilo kojih drugih, ne priznavajući da je dijete i veličanstveno i ranjivo na svoj način. Dijete može osjećati da je, s gledišta roditelja, idealizirano za neku vrstu samoispunjenja roditeljskih potreba ili poniženo zbog nekog nedostatka, ili oboje. To stvara dijete koje je ranjivo na sram, koje se oslanja na izgled, postignuća itd. za neku vrstu vrijednosti ili samopoštovanja, i koje treba zadržati vlastitu grandioznost. Drugi su superiorniji ili inferiorniji od njega/nje. 'Moram biti savršen. Moraju mi se diviti. Ne smijem pogriješiti ili ću biti poražen, ponižen i osramoćen.' Narcisi su obično poznati po svojoj nesposobnosti da osjećaju druge i po iznimno povrijeđenom ponosu, ali ispod toga se osjećaju slomljeno, puni srama osim ako ne izgledaju ili su savršeni.” [3]

„**Simptomi:** Osoba gaji grandiozni, lažni *self* kojeg karakterizira svemoć, ponos, samouključenje, davanje sebi za pravo, perfekcionizam i pretjerano oslanjanje na vlastita postignuća u cilju održavanja samopoštovanja manipulacijom, iskorištavanjem i obezvrijeđivanjem drugih. Kada se ovaj kompenzirajući lažni *self* uruši osoba pokazuje veliku osjetljivost na sram i poniženje, osjećaj bezvrijednosti, nemogućnost samoaktivacije i poteškoće u radu. Ova depresija u kojoj dominira osjećaj niskog samopoštovanja, se može pojaviti u društvu sa hipohondrijskim preokupacijama, psihosomatskim bolestima, anksioznošću i usamljenosti. Čak veće krize pravog *selfa* uključuju duboki osjećaj slabljenja i fragmentacije *selfa*; prazninu i paniku zbog stvarnosti zaustavljenog razvoja; i dugo potiskivane stvarne afekte koji se odnose na izvorne narcističke povrede.” [3]

Posegnuo sam u svoj dnevnik iz 2018. godine kako bih pronašao dokaz o urušavanju svog lažnog *selfa* o kojem govori prethodni citat:

Subota, 8. rujana 2018.

- Nemoj padati, zašto padaš, kako se misliš popeti na vrh ako uvijek padaš na istom mjestu, na istoj prepreci? Je li ti znaš što želiš, jesi li ti svjestan onoga što želiš?

Ništa ne tvrdim jer sve su to interpretacije. Samo uočavam sličnosti. Ne dajem pojmu narcisoidnosti nikakve negativne konotacije, kakve mu se često u svakodnevnom životu daju.

Subota, 12. ožujka

- „1900. godine, Otto Julius Bierbaum bilježi: 'Današnji stanovnik grada ima /.../ varijetetske živce; on je još rijetko sposoban slijediti velike dramske veze, ugoditi svoj osjećajni život na jedan ton tijekom tri sata u kazalištu; on želi promjenu – varijete.'” Paralela s današnjim vremenom i kulturom mladih pod utjecajem tik-toka i sličnih medija. [2]
- „Na moderno su kazalište presudno utjecali oblici popularne zabave...” [2]
- „...kategorija koja je primjerena novom kazalištu nije radnja, nego su to stanja. Kazalište namjerno niječe – bar na jednoj strani – mogućnost razvoja fabule, koja mu je kao umjetnosti u vremenu ipak svojstvena, ili je potiskuje u pozadinu. To ne isključuje u pojedinostima pokrenutu dinamiku u okviru stanja – ona bi se, za razliku od dramske, mogla nazvati scenskom dinamikom... Stanje je estetska figuracija kazališta koje pokazuje više tvorevinu nego pripovijest, iako u njemu igraju živi glumci. Nije čudo što su mnogi umjetnici postdramskog kazališta dolazili iz likovne umjetnosti. Postdramsko kazalište je kazalište stanja i scenski dinamičnih tvorevina.” [2]

U ovom razdoblju profesor nam je predložio i treću dramu „Mein Kampf”. Dobili smo zadatke da napišemo svoje mišljenje o dvama monolozima iz te drame:

Utorak, 15. ožujka

- Problema s ova dva monologa nemam. Zašto bih imao problema s nečim što je netko drugi napisao. Tekst je takav kakav je i ne mogu ga promijeniti. Problema imam sa samim sobom. Nekad sam bolji, nekad sam malo manje bolji, a monolozi su ogledalo

u koje se gledam. Usprkos tomu što mi je ponekad dosta svega, jer ono što vidim u odrazu je mini, a ne kao što sam mislio – mega, posao je sranje i obaviti ga treba; izlaza drugoga nema.

Na početnim satovima s profesorom čitali smo svoje bilješke o postdramskom kazalištu. Budući da sam bio zanesen proučavanjem postdramskog kazališta, u više sam ih navrata čitao:

Petak, 18. ožujka

- „Kada je riječ o nekom kazalištu „s one strane” drame, tada treba primijetiti da postoje redatelji koji, doduše, insceniraju tradicionalne dramske tekstove, ali to čine tako upotrebljavajući dramska sredstva da dolazi do de dramtiziranja. No kada se u insceniranim tekstovima radnja koja je u njima dana posve povlači u drugi plan, to se događa zbog logike kazališne estetike koja jače ističe osebnost i prostornost samog događanja na pozornici. To događanje postaje više prikazivanje jedne atmosfere i stanja.” [2]
- „Novovjekovna je drama bila svijet diskusije, dok antički tragički dijalog – usprkos prividu antagonističkog govornog dvoboja – zapravo nije diskusija: svaki protagonist ostaje nedosežan u svojem svijetu, protivnici govore jedan mimo drugoga. Dijalog je manje sukob i suočavanje u prostoru jezične komunikacije, a više se pojavljuje kao „govorno nadmetanje”, dakle natjecanje u riječima, paslika nijemog hrvanja u agonu. Govori se antagonist ne dodiruju.” [2]
- Možda bi za daljnje razmišljanje o konceptu našeg diplomskog rada trebalo ići posjetiti potencijalne prostore i vidjeti koje mogućnosti nude.
- Ako ćemo biti na različitim lokacijama mogli bismo osmisliti komunikaciju među nama; direktnu – pomoću komunikacijskih medija ili indirektnu – pomoću snimljenog materijala ili videa, ili titlova. Da svatko osmisli svoju temu i način komunikacije s drugim osobama; način pomoću kojeg će iskoristiti druge i medij da iznesu svoju priču, a kasnije da se svi mi možda nađemo u zajedničkom prostoru i odigramo nešto, ili napravimo nešto treće.

Nakon što sam ideju o prostoru izvedbe iznio na satu, posjetili smo s profesorom „Kocku“, klub kojeg smo uzeli u razmatranje kao potencijalni prostor za izvedbu našeg diplomskog rada. Proučavajući postdramsko kazalište bio sam inspiriran. Na akademiji smo se obrazovali na dramskom materijalu i za dramsko kazalište. Dekompozicija svega toga, o kojoj sam čitao, potakla me na rad otvarajući neke nove mogućnosti za koje do tada nisam znao ili ih nisam zapažao i bio ih svjestan.

- „Kazalište je u svim aspektima preobrazba, metamorfoza, i dobro je imati na umu uputu antropologije kazališta da pod uobičajenom shemom radnje leži općenitija shema preobrazbe. Tako se može bolje shvatiti i okolnost da opraštanje od modela „Mimeze radnje“ nipošto ne vodi kraju kazališta” [2]

Ovaj citat iz knjige „Postdramsko kazalište” potaknuo me na razmišljanje o toj preobrazbi. Ovdje se misli na preobrazbu koja se tiče samog dramskog djela ili predstave, ali ja sam mislio o svojoj preobrazbi, o preobrazbi mene kao glumca i kao čovjeka od početka ovog rada pa sve do danas. Iako smo kasnije naš dotadašnji plan zamijenili drugim planom, ostala mi je u mislima jedna značajka postdramskog kazališta, da je ono više proces, nego rezultat i cilj. Ja taj proces nisam mogao samo tako završiti i početi s nečim novim. Za mene je taj proces nastavio trajati i traje sve do sada dok pišem ovaj rad. Dogodila se preobrazba i o njoj ću još pisati. Već pišem.

- „U postdramskom kazalištu očito je sadržan zahtjev da na mjesto sjedinjavajuće i zaključujuće percepcije mora stupiti otvorena i raspršena.” [2]
- „Marianne van Kerkhoven, u eseju „Teret vremena” povezala je nove kazališne jezike s teorijom kaosa, koja pretpostavlja da se realnost sastoji prije od nestabilnih sistema nego zatvorenih kružnih tokova, da umjetnosti na to moraju odgovoriti nejednoznačnošću, polivalentnošću i simultanošću, a kazalište dramaturgijom koja više utvrđuje djelomične strukture nego cjelovite obrasce. Žrtvuje se sinteza kako bi se na drugoj strani postiglo zgušnjavanje u intenzivne momente. Ako se iz djelomičnih struktura razvija nešto poput cjeline, ona više nije organizirana po unaprijed danim uredbenim obrascima dramske koherentnosti ili obuhvatnih simboličkih naznaka, ona ne realizira nikakvu sintezu.” [2]

Svatko je od nas petoro studenata dobio svoje pismene zadatke. Netko je trebao pisati dijaloge, netko monologe, ali svi smo bili slobodni pisati o čemu god želimo.

- „Diskursi pozornice zaista se često približavaju strukturi sna i čini se kao da pripovijedaju o svijetu snova svojih stvaralaca. Za san je bitna nehijerarhisanost između slika, pokreta i riječi. Snovite misli tvore teksturu koja sličići kolažu, montaži i fragmentu, a ne logički strukturiranom tijeku događaja.” [2]
- San – pijanstvo; oslobodilo je u meni crnu agresivnu stranu. Bio je incident. Nakon toga osjećam sram, ali ga ne pokazujem. Užasan i ogroman sram. Sukob s bratom. Nisam se kontrolirao zbog alkohola. Ljudi su me vidjeli, pokazao sam im se. Netko je komentirao 'koji bolesnik'.
- Non-stop se ponavljaju isti obrasci u mom životu. Želim stvoriti nešto veliko. Ovaj diplomski želim da bude to. Odbacujem ljude oko sebe, posvećujem se tom cilju.

„Drvo ne može uzrasti do neba ako mu korijenje ne seže do pakla.” C. G. Jung

- „Čovjekov osjetilni aparat samo teško može podnijeti nepovezanost. Uskrate li mu se povezivanja, on traži svoje vlastito, postaje aktivan, divlje fantazira i tada mu padaju na pamet ili u oči – ma koliko daleke – sličnosti, veze, korespondencije.” [2]

Došlo je do sitnih sukoba. Neki kolege nisu znali o čemu bi pisali i u sebi su imali golem otpor prema svemu u što smo se upustili. Što su se oni više povlačili, ja sam postajao sve luđi i napasniji. Svako njihovo povlačenje meni je bio dobar razlog da ne odustanem. Lude su mi misli i ideje padale na pamet. Znao sam u dnevniku pisati o razlozima zbog kojih ne bi trebali odustati od ovog u što smo se upustili. Ovo sam im svima pročitao kao motivaciju na jednom od sastanaka s profesorom:

Četvrtak, 24. ožujka

- Zahvalan sam na svakoj sumnji i na svakoj prepreci; zahvalan sam na problemima jer to znači da ih rješavam. Poteškoća, prepreka, problem, sumnja i strah su znakovi

progresu. Zahvalan sam na ljudima koji se ne slažu sa mnom jer me oni čine boljim; oni, ili pokazuju na moje greške (i zato im hvala) ili čine da još više vjerujem u sebe i u svoj put; ne moramo se uvijek slagati.

- Volim učiti. Učiti za mene znači sanjati. Učenje je rad. Kad spojimo učenje, koje je rad, s upornošću, snovi postaju realnost. Tvoja realnost. Ali u dodiru s drugim ljudima u dodiru smo s drugim realnostima. Znalo mi se dogoditi da se moj svijet u dodiru sa svijetom drugih urušava. (zato što sam se poistovjetio sa svojim idejama) Eto koliko smo krhki. Ali tko je tu srušio moje snove, ja ili onaj drugi? I što to govori o meni i mojim snovima? Ja, ja sam srušio svoje snove, kako bi to mogao onaj drugi, što on zna o mojim snovima. Zamisli, dopustio sam da mi snove ruši onaj tko ih uopće i nema. A nema ih zato jer su mu govorili da su nemogući, da su neostvarivi. To je baš žalosno, ali nažalost ti ljudi nisu vrijedni žaljenja jer su samo krivi za svoj jad i siromaštvo. Nemaju vjere, lijeni su i nisu uporni. Zametak svakog djela je u ideji, snu, ali na tom putu pretvorbe stoji rad, čuda se ne događaju. Ili je čudo to što ti život vrati onoliko koliko mu ti daš. Čemu onda strah od davanja, kad nemaš što izgubiti.

Petak, 25. ožujka

- Ne kužim, zašto ste tako ozbiljno shvatili ovaj naš diplomski. Osjećam da se događa prava drama. Idemo napraviti diplomski rad o našem diplomskom radu. Naslov diplomskog rada – diplomski rad. Ispričati priču o svom diplomskom radu od početka do sada, uključujući ova tri teksta. Na kraju se ne uspijemo dogovoriti što ćemo raditi. Koliko ćemo tu imati materijala, osobnoga, a možemo koristiti i materijal iz ove tri drame. Sve u svemu, možemo govoriti o čemu god hoćemo. Mi pričamo priču o našem diplomskom radu, o našem sukobu, a ujedno pričamo i svoju vlastitu priču.

Zanimljivo je kako sam boreći se za svoju ideju napravio dramu sa samim sobom jednaku onoj drami koju su pojedini kolege napravili u borbi protiv cijelog koncepta. Kažem kolegama: „Ne kužim, zašto ste tako ozbiljno shvatili ovaj naš diplomski. Osjećam da se događa prava drama.“, a zapravo sam ja u drami, vjerojatno većoj od njihove. Govorio sam o vjeri u svoje snove, ali netko tko vjeruje u sebe i u svoje snove, bi li on uopće pisao na ovaj način o svojim

snovima, kao da ih grčevito brani? Ne bi li onaj tko vjeruje u sebe i svoje snove vjerovao u njih u tišini? Nije li sve ovo proizišlo iz straha da ću sam napustiti te snove, da ću ih sam izdati? Iako sam ove motivacijske govore čitao kolegama, zapravo sam ih pisao sebi, da bih ohrabrio sebe.

U prethodnim crtama je jedan od konkretnih primjera preobrazbe, promjene, mijene koja se dogodila i događa. Tu ja iz sadašnjosti gledam u svoje misli iz prošlosti i komentiram ih. Spomenuta je samo na ovom mjestu, ali ona je implicitna ovom radu. Tok misli i njihova mijena je konstanta.

„Narcizam, kognitivni stil i obrane: U grandioznom stanju lažnog *selfa*, narcis pokazuje greške u razmišljanju koje će održati grandioznost, npr., eksternalizacija odgovornosti (tj. krivnja drugih), poricanje negativnog inputa, negiranje vlastitih negativnih osobina, obezvrjeđivanje pozitivnih doprinosa drugih, nerealno identificiranje sa idealiziranim drugima, itd. U simptomatičnom ili stanju urušavanja pojavljuje se zaokupljenost simptomima, obrambeno preispituje vlastite vrijednosti, fizički simptomi, odgađanje obveza, ili druge preokupacije koje drže zahtjeve i afekte skrivenog pravog *selfa* na distanci. Razdvajanje (*splitting*) drži ova dva stanja odvojenima i nepovezanim. Osjećajući svoj pravi *self*, narcis uvijek iskušava, u najmanju ruku, dezorganizaciju, ranjivost i ostale neugodne, ali korisne afekte. Ovdje osoba može osjećati da gubi svoj um, ali, ako se situacija kontrolira na pravi način, osoba se počinje pronalaziti.” [3]

- Pisati o sebi zahtijeva biti iskren i napraviti mali odmak. Ako sebe previše ozbiljno shvaćamo, ne možemo ništa, onda smo paralizirani, ruke su nam vezane. Ova ideja može uroditi plodom i biti jako dobra, ako se otvorimo i iskreno kažemo ono što mislimo jedan o drugom. Ali iskreno, bez straha da će nas onaj drugi osuditi. Koliko smo spremni i otvoreni čuti tuđu istinu o nama i reći vlastitu istinu o drugima? Zamislite samo koja se drama tu može napraviti, kakav sukob, kakav rad na sebi, kakvo preispitivanje sebe i drugih i međusobnih odnosa. Koliko skrivenih tajni i mišljenja. Koliko smo se spremni otvoriti? Koje su granice? Tko smo mi zapravo? Znamo li se mi međusobno uopće? Znamo li sebe? Bezbroy zanimljivih pitanja.

- Možemo li govoriti o sebi i o drugima, ali s odmakom? Možemo li uopće govoriti o drugima ili i tada govorimo samo o sebi?
- Svi imamo mogućnosti pokazati što znamo, ali i preispitati zašto smo u **blokadi** pokazati išta.
- Uvijek imamo opciju biti **promatrači** u svakom trenutku, nitko nam ne zapovijeda da sebe shvaćamo ozbiljno.
- Nitko nas ne tjera da idemo preko nekih granica, nije to cilj. Cilj je promatrati sebe i svijet s male distance i u granicama komfora imati što reći. Ali cilj može biti i razbijanje tog komfora. Čemu strah kada se uvijek možeš, kada postane neugodno, povući na distancu i olakšati stvar. Treba razbiti taj toksični sram, to skrivanje sebe. Razbijati granice. Što se to dogodi kada smo iskreni, neka panika, nešto iracionalno; anksioznost? Toliko smo neistraženi. Sami sebi izmičemo. Mi smo i objekt i subjekt koji izmiču sami sebi i igraju igru tko je tko.

Ovdje sam postavio toliko dobrih pitanja, ali i odgovora, koji su me sve više i više vraćali na knjigu „The Actor and the Target”, a možda su i potekli od nje jer sam je, naime, prvi put čitao na trećoj godini akademije za vrijeme COVID-19 karantene, kada smo je, u sklopu predavanja iz kolegija Gluma – Stil i žanr II, obrađivali kao teorijski materijal. U njoj sam pronašao odgovore na mnoga glumačka, a i životna pitanja, jer, Donnellan u ovoj knjizi ne odvaja glumu od života. Već sam u dosad napisanom interpolirao između svojih dnevnčkih zapisa citate iz prije spomenute knjige jer su toliko životni.

Još malo o postdramskom kazalištu:

Utorak, 29. ožujka

- „Prožimajući princip postdramskog kazališta jest dehijerarhiziranje kazališnih sredstava.” [2]
- „To znači kazalište u kojem neko svjetlo može biti onoliko jako da se odjednom gleda samo još svjetlo i zaboravlja na tekst, u kojem neki kostim govori vlastiti jezik ili postoji odmak između govornika i teksta i napetosti između glazbe i teksta.” [2]
- „Različiti žanrovi povezuju se u jednoj izvedbi (ples, narativno kazalište, umjetnost performansa...); sva se sredstva upotrebljavaju s jednakom važnošću; igra, stvari, govor

usporedno upućuju u različitim značenjskim smjerovima i prisiljavaju na ujedno opuštenu i brzu kontemplaciju. U psihoanalizi govori se o „jednakolebdećoj pozornosti”. Freud je izabrao taj pojam da bi označio način na koji analitičar sluša analiziranu osobu. Ovdje sve ovisi o tome da se ne razumije odmah. Opažanje mora ostati otvoreno da na posve neočekivanim mjestima očekuje veze, korespondencije i odgovore koji ono prije rečeno stavljaju pod sasvim drukčije svjetlo. Tako značenje principijelno ostaje – odgođeno. ... Na takav se način gledalac postdramskog kazališta ne potiče da odmah prerađuje osjetilne dojmove, nego da ih odgađajući pohranjuje s „jednakolebdećom pozornošću”. [2]

Četvrtak, 31. ožujka

- Sinoć sam se obrijao. Jutros sam se obrijan pogledao u ogledalo i nešto je u meni „kliknulo”. Nešto osobno; moj osobni stav prema sebi i vlastitoj vanjštini. U svom životu se dosta volim gledati u ogledalo. Kada idem ulicom gledam svoj odraz u izlozima, automobilskim ili bilo kojim drugim staklima koji me reflektiraju. To kao da je odraz moje nesigurnosti. Kada zapustim kosu i bradu, ne volim se toliko gledati. U svom odrazu kao da tražim potvrdu. Zato se obrijem, ošišam i lijepo odjenem da se zavaram kada se gledam u staklima i ogledalima; da sam sebe zavedem svojom vanjštinom i da si kažem – lijep si – i da povjerujem u to. I odmah mi je lakše i iznutra. Odmah ta ljepota prelazi i na moju dušu.

Naše se pisanje uspjelo pokrenuti. Čak su i kolege koji su imali problema s pisanjem uspjeli pronaći neki svoj put i počeli su napredovati. Mene je obuzelo pisanje jedne scene u koju sam projicirao neke svoje unutarnje sukobe.

- Odlutao sam ovih dana u nekom ludom smjeru. Uživio sam se da sam pisac. Malo sam kao biljka ili kao automat. Prazan sam. Nemam u sebi energije. Kao da sam automat za mišljenje. Samo mislim kao džanki. Nije to kompulzivno mišljenje, da se vrtim u krug i da mislim o sebi, kako sam prije znao. Mozak kao da mi je ovisan o procesuiranju, obradi podataka. Nisu to bilo kakvi podaci. Radi se o seciranju čovjeka, ljudi; ne nužno sebe, ali to se seciranje događa kroz mene, tako da na kraju zapravo seciram sebe.

Čitam, slušam podcaste, uspoređujem, pišem. Imam neku temu, nešto što me zanima i to me prati gdje god da idem. Seciranje se događa i u interakcijama s drugima.

- Koliko znači kontakt s ljudima; čovjek je tek u kontaktu s drugima potpun. Iz svoje samoće sam donio nešto svijetu i iz svijeta sam ponio nešto u svoju samoću. Između to dvoje se događa dijalog i jedno drugo upotpunjuju. Mi jesmo individualci, ali smo i društvena bića. Potpuni smo tek kada smo sposobni biti sami, biti individue, a opet i sposobni biti u grupi. Ne izgubiti sebe u grupi, ali i ne uništiti grupu zbog sebe!
- Kako se iz agonije rađa djelo! Kako energija poteče kad se rodi! U samom stvaratelju se drama dogodi. Ako ne proživiš sam dramu, nećeš je ni napisati. Ako nisi spreman podnijeti dramu, njenu neizvjesnost, neizvjesnog njenog ishoda, nećeš je ni napisati.

Srijeda, 13. travnja

- U meni se javlja strah. Strah da ću poludjeti. Odlutao sam. Na granici sam. Strah me da će ljudi misliti da sam lud zbog onoga što sam pisao. Spustio sam se u dubine. To mi je neka vrsta pustolovine. Privlači me to opasno područje, ali sada kada sam malo pretjerao i kada drugi znaju o tim dubinama, nije mi svejedno. Poistovjećujem se s tim mračnim prostorima. Treba mi vremena da isplivam na površinu, da uhvatim zraka; čišćeg i okrepljujućeg zraka, za razliku od onog smrdljivog, teškog i prljavog kojeg sam ovih dana udisao.
- Svi sukobi koji se događaju u meni glede scene koju pišem, mogu se iskoristiti za samu scenu.

Četvrtak, 14. travnja

- Istina slabi. Zato je teško pisati i biti pošten, jer oduzimam sam sebi prava. U sukobu sam sa samim sobom, a ne mogu sebi dopustiti da se lažem. Ne kažem da se uspijevam ne lagati, ali se trudim i to zna izmoriti. Javi se strah od osude; ovaj će misliti da si desničar, ovaj će misliti da si licemjer, a ja samo pokušavam biti pravedan prema svima onoliko koliko to mogu biti. Život je nepravda? Ako jest, znači li to da sam nepravedan prema sebi?

Ovo je vrijeme kada smo već doznali za promjenu plana. Naš kolega, glumac i student diplomskog studija Kazališne režije i radiofonije na ADU u Zagrebu, Bojan Brajčić radio je svoju diplomsku predstavu i bili su mu potrebni glumci. Pitao je profesora bi li to nas pet studenata moglo, a profesor je prenio pitanje nama i mi smo pristali. Sve što smo do sada napravili, napustili smo i krenuli u drugi projekt. Dogovorili smo se da ćemo napraviti neki kompromis između ovoga što smo do sada radili i onoga što ćemo raditi. Meni je bilo žao sve to napustiti jer sam se zbilja puno dao u pisanje, proučavanje i ostale stvari. Ali s druge strane, imali smo zadan rok izlaska za svoju diplomsku predstavu, tako da smo neizvjesnost postdramskog procesa zamijenili dramskim kazalištem i izvjesnošću datuma izlaska. Datum početka rada bio je određen za 2. svibnja, a datum izlaska 25. lipnja, tako da smo imali petnaestak dana pauze. Već sam bio prilično zašao u proces pisanja. Naime, scena koju sam krenuo pisati je, kroz tih desetak - petnaest dana pauze, od četiri stranice narasla u cijelu dramu. To je bila jedna od mojih najvećih pobjeda. Bez obzira kakva drama bila, sami čin njenog privođenja kraju je za mene bio uspjeh.

Novi tekst po kojem ćemo raditi predstavu je „Mučenik” njemačkog dramaturga Mariusa von Mayenburga. To će biti uglavnom dramsko kazalište s postdramskim elementima kao rezultatom kompromisa između nas i Bojana. Doduše, mi smo u tom kompromisu prošli malo lošije.

Vrijedi napomenuti činjenicu da je ovo bila prva suradnja ovakve vrste između zagrebačke i splitske akademije čime smo postali dio jednog povijesnog trenutka.

Marius von Mayenburg

„Njemački dramatičar, dramaturg, redatelj i prevoditelj, Marius von Mayenburg (1972., München), studirao je dramsko pisanje na Hochschule der Künste u Berlinu. 1998. godine je počeo raditi kao dramaturg pod okriljem scene za mlade *Baracke* u Deutsches Theatra u Berlinu, gdje je Thomas Ostermeier uprizorio Ravenhillov *Shopping and Fucking*. Tamo je počela njihova suradnja. Mayenburg je preveo više Shakespeareovih drama koje je uprizorio

Ostermeier: *Hamlet* (2008.), *Milo za drago* (2011.), *Richard III.* (2015.), a preveo je i režirao Shakespeareovu komediju *Mnogo vike ni za što* (2013.). Od 1999. je kućni autor, dramaturg, prevoditelj i redatelj u Schaubuhne am Lehniner Platz u Berlinu, gdje su u režiji Ostermeiera nastalo zapaženo uprizorenje Sarah Kane i Marka Ravenhilla. Od 2009. režira i svoja dramska djela *Zbunjoza* (*Perplex*, 2010.) i *Mučenik* (*Märtyrer*, 2012., praizvedba 2013.). U Residentztheatru u Münchenu je režirao predstavu *Call me God* (2012.), koju je napisao s Gianom Marijom Cervom, Albertom Ostermaierom i Rafaelom Spregelburdom te *Bunbury* (2013.) Oscara Wildea. Prvi veći uspjeh doživio je s dramom *Vatreno lice* (*Feuergesicht*) koja mu je 1997. donijela Kleistovo priznanje za mladoga dramatičara.

Slovi za jednog od najuspješnijih i najprodornijih njemačkih suvremenih dramatičara. Njegova djela su prevedena na više od 30 jezika i bila su uprizorena u Njemačkoj te na brojnim inozemnim pozornicama. U svojim dramama raščlanjuje suvremeno društvo, najviše ga zanimaju obitelj i zapleteni društveni odnosi. Kritički opaža anomalije suvremenog društva koje u svojim dramama ocrtava bez suzdržavanja, oštro i uvijek s obiljem gorkoga humora.”

[8]

O drami „Mučenik”

„Teenager Benjamin više ne želi na plivanje u školi. Mama misli da je kriva droga ili problemi s percepcijom i prihvaćanjem vlastitoga tijela u adolescentskoj dobi. Potom otkrije da nije droga, već nešto što može prouzročiti jednako moćnu ovisnost. Krivo je Sveto pismo. Benjamin je pronašao vjeru, našao je Boga i plivanje u miješanoj skupini s djevojkama vrijeđa njegove vjerske osjećaje. Najavi rat pokvarenosti i grešnosti. Ne želi na plivanje jer ga djevojačka tijela u bikiniju vrijeđaju, kao što zaključuje njegova školska kolegica Lydia, uzburkaju u njemu i druge osjećaje. Učiteljica iz biologije se malo nepromišljeno odazove na njegove provokacije i upusti se s njim u ideološki, moralni i filozofski rat s nepredvidljivim posljedicama.

Drama *Mučenik*, napisana u strukturi filmskoga scenarija, sastavljena je od 27 kratkih prizora koji rasvjetljavaju Benjaminovu vjersku opsjednutost, kada sa svojim novim ekstremističkim pogledima izluđuje svoju mamu, terorizira učitelje i kolege te je krajnje naporan za svoju okolinu. Stavljajući masku mučenika da bi razotkrio sve greške u sistemu, kako društvene, školske, kao i teološke. Na koncu, on je najmanje mučenik.

Mučenik je suptilna i višeslojna drama, koja ludost i strast puberteta izjednači s ludošću i strašću vjerskog fanatizma i ekstremizma, gdje se fundamentalizam utrkuje s tolerancijom i političkom korektnošću, gdje provokacija aktivira neslućene posljedice. Je li Benjamin mučenik, spretan provokator, usamljeni adolescent? Provokativna, komična i britka igra o opasnim zamkama svih krajnosti današnjega vremena.” [8]

Zanimljiv dojam na prvo čitanje „Mučenka”:

Subota, 16. travnja

- Pročitao sam dramu „Mučenik” Mariusa von Mayenburga. Tu je junakinja Roth, koja je pokušala razumjeti Benjamina i ušla je u rizičan proces istraživanja Biblije, ali nikada se nije poistovjetila s njom. Uspjela je održati distancu, iako dok je čitaš, neminovno je da to i postaješ. Zanimljiv mi je taj proces čitanja gdje, htjeli mi ne htjeli, postajemo ono što čitamo; i opasan je taj proces jer određeni mentalni sklop ima za rezultat određeno emocionalno stanje. Kod mene se to događa automatski i spontano. Uvijek je mozak, tj. razum, taj koji bi trebao hladno reći – to nisi ti, ti nisi to što osjećaš, ti nisi to što čitaš. Misao, htjeli mi ili ne htjeli, proizvodi emociju. Važno je znati biti promatrač, ne poistovjetiti se s tom emocijom. Roth je učenje poziv. Mislim da je ova drama posveta svim učiteljima, profesorima i odgojiteljima kojima je to poziv. Biblija je opasna knjiga.
- Benjamin ima talenta da uđe u srž, ali kada mlad čovjek primi takvu opasnu literaturu u ruke, kao što je Biblija, to može biti opasno jer on vidi samo ono što želi vidjeti. Zanimljivo je kako je Roth u istoj knjizi našla ono što je njoj trebalo protiv njega. Ostatak likova pliva po površini. Zanimljivo je kako je Benjamin otkrio da svećenik uopće ne čita Bibliju.

Ponedjeljak, 18. travnja

Pitanja i teme u „Mučeniku”:

- Nezahvalna pozicija u koju su stavljeni prosvjetni djelatnici gdje znaju više o djetetu od samog roditelja, a sustav ih ne štiti, tj. na strani je djeteta, koje ima moć koju koristi za manipulaciju roditeljima i profesorima.
- Vršnjačko nasilje i zlostavljanje.
- Odnos roditelj – dijete; točnije ne-odnos.
- Imamo svećenika koji je glup k'o čep i podešen da služi svojoj instituciji.
- Inače ljudski odnosi su površni, prvenstveno mislim na odnos Dörflingera prema Roth, koji je ujedno i profesor u istoj školi, a to govori i kakvih sve profesora ima.
- Individualizam i sebičnost.
- Previđanje vršnjačkog nasilja.

Utorak, 26. travnja

- Na pazaru. Idem kupiti selen i peršin. Prolazim kraj štanda gdje prodaju jagode. Žena: Momak lipi, hoćeš jagoda? Ja ne čujem ništa osim „momak lipi”. Kupim što sam išao kupiti i na povratku uzmem jednu čašicu jagoda. Zapaprila mi 28 kn i podvalila ispod onih na vrhu 3 trule i podosta zelenih. E, narcisu jedan, kako te se lako može kupiti.

Počele su probe „Mučenika”. Dva tjedna smo imali čitaće probe. Pri kraju ili početku sata bismo čitali pismene zadatke koje nam je Bojan zadao, a koji su se ticali samorefleksije u postdramskom kazalištu.

Uloge:

Willy Batzler (direktor): Luka Šatara

Erika Roth (biologija, kemija, zemljopis): Lara Jerončić

Markus Dörflinger (povijest, sport): Petar Salečić

župnik Dieter Menrath (vjeronauk): Petar Salečić

Benjamin Südel (učenik): Stipe Jelaska

Inga Südel (njegova majka): Nika Petrović

Georg Hansen (učenik): Luka Šatara

Lidija Weber (učenica): Nika Petrović

Ja sam, dakle, igrao dvije uloge, profesora tjelesnog Dörflingera i vjeroučitelja Menratha. Zbog preobilnog materijala i kako bi skratio trajanje predstave, Bojan je izbacio neke scene. Jedna od tih scena je bila i scena u kojoj je Dörflinger vršio službu profesora povijesti. Time je njegova profesorska dužnost u našoj verziji predstave bila svedena samo na profesora tjelesnog. Osim toga, Dörflinger je i partner Erike Roth, također profesorice u istoj školi. Između Erike i Dörflingera odvijaju se tri scene u njihovom zajedničkom stanu.

U **Prvoj sceni** uočavaju se znakovi krize u njihovoj vezi, koja sigurno vuče korijene i otprije. Erika je zabrinuta ponašanjem učenika Benjamina i ta briga je počinje okupirati. U **drugoj sceni** Erika je potpuno zaokupljena Benjaminom. Kako bi mu pomogla, počinje čitati Bibliju da se postavi u njegovu poziciju i tako mu pomogne. No, Dörflinger uviđa kako ona postaje opsjednuta Biblijom i ne postoji nikakav način da joj pokaže da zapravo ona ima problem. U **trećoj sceni** je njihova veza iz perspektive Dörflingera gotova jer je Erika „popizdila za Isusom”. Odluka je donesena, samo je treba priopćiti Eriki.

Ne želim ovdje ulaziti u dublje psihološke analize likova. No, budući da će razumijevanje radnje u ove tri scene kao i razumijevanje odnosa Dörflingera i Erike biti potrebni za razumijevanje nekih daljnjih analiza, ovaj kratak pregled ima za svrhu buduće potencijalne čitatelja ovog diplomskog rada upoznati s tom radnjom i odnosom u slučaju da nisu čitali dramu ili gledali predstavu.

Subota, 7. svibnja

- U glumi sve mora biti fejk. Sve se može prikazati nekim vanjskim znakom. Brzinom govora, glasnoćom, bojom, logičkim akcentom. I ne zaboravi na target.

Nakon prvog čitanja knjige „The Actor and the Target” u svom praktičnom sam radu često, po sjećanju, koristio neka od pravila mete, koja su mi znala koristiti.

Šest pravila mete na primjerima Dörflingera:

- 1) **Uvijek postoji meta.**

„Nikada ne možemo znati što radimo dok prije ne odredimo kome, ili u odnosu na što to radimo. Za glumca je važno, da svako 'djelovanje' mora biti upućeno prema nečemu. Glumac ne može ništa raditi bez mete.

Meta može biti stvarna ili imaginarna, konkretna ili apstraktna, ali prvo pravilo da, uvijek i bez iznimke, mora postojati meta, ne smije biti prekršeno.

Meta možemo biti i mi sami.” [1]

2) Meta se uvijek nalazi vani, i na određenoj udaljenosti

„Što se, međutim, dogodi kada se meta nalazi unutar mozga, kao kad imamo jaku glavobolju? Kako se to može locirati izvan mozga?

Kolika god bila bol, bez obzira na osobnu patnju, uvijek će postojati razlika između pacijenta i boli. Ljudi koji osjećaju jaku bol će reći da se osjećaju odvojeni od te boli. Što je glavobolja jača, sve se više čini da postoje samo dva entiteta u svijetu, bol i onaj koji je trpi. Bol može zahvatiti mozak, ali će uvijek ostati izvan svijesti. Uvijek postoji određena razdaljina.” [1]

3) Meta postoji prije nego nam je potrebna

Mi ne izmišljamo metu na licu mjesta. Ona već postoji u trenutku kada nam je potrebna. Stvaramo je u procesu nevidljivog (istraživačkog) rada na ulozi, ali ne možemo utjecati na njeno pojavljivanje niti u kakvom će nam se obliku pojaviti u vidljivom radu. Svaki pokušaj kontrole mete završava blokadom glumca.

„Kada nas nešto duboko pokreće, psihologija kaže da to dolazi iz nas. Ali za glumca je korisniji suprotni princip. Drugim riječima, više nam pomaže da zamislimo da nam meta daje te snažne reakcije. Tako otpuštamo kontrolu i vjerujemo onome što vidimo. Glumac se odriče svoje moći u korist mete.” [1]

Donnellan u knjizi dijeli glumčev rad na vidljivi i nevidljivi. „Glumci zapravo rade u istom omjeru vidljivog i nevidljivog rada. [...] Možemo početi s ovim značajkama:

1. Sav glumački istraživački rad spada u nevidljiv posao, dok je izvedba vidljiva.
2. Publika nikada ne smije vidjeti nevidljivi rad.

3. Probe obuhvaćaju sav nevidljivi rad i dijelove vidljivog rada.

4. Izvedba se sastoji samo od vidljivog rada.” [1]

4) Meta je uvijek jedinstvena/konkretna

„Meta ne može biti općenita. Meta je uvijek jedinstvena. Svi mi vidimo različite mete, čak i kada gledamo u istu stvar.” [1]

Dörflinger i Erika ne vide istog Benjamina. Dörflinger vidi Benjamina kojemu je čitanje Biblije samo jedna dječjačka faza, dok Erika vidi Benjamina kojemu je ozbiljno potrebna pomoć.

„Vanjski svijet je uvijek jedinstven. Stvar koja je vani, meta, može jedino biti jedinstvena.” [1]

5) Meta se uvijek mijenja

Dakle, nije dovoljno da Dörflinger živi s Erikom. On traži nešto od nje. On ne želi bilo kakvu Eriku, već jedinstvenu Eriku. Međutim ta će se jedinstvena Erika kasnije mijenjati u druge jedinstvene Erike.

Recimo da je **prva** jedinstvena Erika ona Erika koja je ispunjavala njegove (seksualne) potrebe. **Druga** jedinstvena Erika je Erika koja odbija ispuniti njegove (seksualne) potrebe jer je brine Benjamin. **Treća** jedinstvena Erika je Erika koja počinje ludjeti zbog čitanja Biblije (pomaganja Benjaminu), ali za nju još ima nade. **Četvrta** jedinstvena Erika je Erika koja je prolupala, koja je opsjednuta Isusom, i koja je postala 'vjerski džanki'.

Ovdje sam napravio neki grubi pregled promjene Erike kroz sve tri scene, no ona se zapravo mijenja mnogo brže i višestruko. Svakom replikom ili postupkom Erika se mijenja u neku drugu Eriku, koju Dörflinger mora vidjeti i to ga pokreće da nešto radi u odnosu na nju. Te Erike koje Dörflinger vidi nisu prave Erike, to su njegove interpretacije Erike. Pravu Eriku on ne može spoznati.

Dörflinger za svaku tu Eriku ima drugačiji pristup. U prvoj zajedničkoj sceni izravno pokušava dobiti seks. U drugoj zajedničkoj sceni pokušava doprijeti do nje posrednim putem, kuha njeno omiljeno jelo. U trećoj sceni sve je gotovo, ona je „otpisana roba” i samo je se želi riješiti, ma

što ona napravila ili rekla on ima jasnu sliku nje, siguran je u tu sliku i s takvom slikom ne želi više imati posla u budućnosti. Sve mete u Dörflingerovom životu iznova se mijenjaju. Pogled na metu koja se konstantno mijenja oslobađa glumca.

6) Meta je uvijek aktivna

„Ne samo da se meta stalno mijenja, ona stalno nešto radi. I što god da meta radi, to se mora promijeniti – od strane mene.” [1]

Umjesto da Dörflinger objašnjava Eriki da od nje želi seks, mora si dopustiti da vidi zašto mu ga ona ne daje i to pokušati promijeniti.

Utorak, 10. svibnja

- Dörflinger, scena kod ravnatelja – u prvim dvjema replikama meta je zapravo Benjamin. Branim ga. U trećoj replici meta su curice.

U sljedećem dnevničkom zapisu već se po izboru riječi kojima se služim vidi da sam opsjednut s „ja”, a da metu ne vidim:

Ponedjeljak, 16. svibanj

- Prva scena s Erikom – tu sam **ja** sebi centar svijeta. To što mislim da se debljam i da sam imao više mišića, to je **moj** hobi. **Moja** slatka briga da sam zaokupljen **sobom**. **Meni** je hobi razmatrati **sebe**, tj. **svoje** tijelo.

Utorak, 31. svibnja

- Danas smo prvi put postavili scenu „Municija”. To je druga i srednja scena između Dörflingera i Erike. Primijetio sam da sam ušao u postavljanje scene s predrasudom iz čitaćih proba. Ostale su mi govorne radnje iz te faze pa mi je trebalo malo vremena da se prešaltam i da igram iz situacije, a ne iz nekog svog zapamćenog automatizma.

Nisam briljirao i znao sam to. (kao da bih trebao briljirati) Nisam bio skroz tu. Ali ne smijem dopustiti egu da me ometa. Tu su bili Stipe i Nika i osjetio sam kod sebe kako mi smeta što ispred njih nisam dobar, što je totalna glupost. Ja sam takva vrsta glumca. Svi mi imamo svoj put. Samo ne smijem stati raditi. Uvijek ići naprijed i pronalaziti nešto novo kod svojih likova. U prve dvije scene, Dörflinger zapravo želi samo jedno – seks. U drugoj preko hrane. Prepreka je Benjamin, Biblija, i luda Erika.

Opet se iz rječnika kojeg koristim vidi da sam opterećen sobom i kao glumac i kao lik. A to znači da ne vidim metu i da sam u blokadi.

„Pojam narcizam može se upotrebljavati na više načina. U laičkom smislu, on je gotovo istoznačan s usmjerenošću na sebe ili preokupiranošću sobom i njime se prikladno opisuju oni koji često izgovaraju zamjenicu ja.” [5]

Srijeda, 1. lipnja.

- Ulazimo u mjesec premijere našeg diplomskog. Moram samo raditi i ne očekivati nikakve rezultate. Moj problem je u glavi.

I u ostalim bilješkama, koje nisu ovdje u diplomskom radu, uočio sam puno krivog izražavanja u odnosu na knjigu „The Actor and the Target”. Da radim onako kako pišem, bio bih u većini slučajeva u blokadi. Ne samo da se ja krivo izražavam, nego se i profesori uglavnom krivo izražavaju u odnosu na navedenu knjigu. Jezik koji koristimo je jezik kojim sebe stavljamo u centar, a zanemarujemo metu. Po nekom osjećaju iz iskustva, naučio sam što ne smijem raditi da se ne bih blokirao, ali pravilno izražavanje i viđenje mete bi tome još više pomoglo.

Ponedjeljak, 6. lipnja

- Pronaći za svaku scenu još dublje motive. Nit vodilju koja će moje likove voditi prema nekom cilju. (Možda metu?)

Srijeda, 15. lipnja

- Treba slušati sebe, stati iza sebe, vjerovati u sebe. Treba dopustiti drugima da budu ono što jesu. Procjene koje drugi donose o meni prepustiti njima. To su oni, ja sam ja. Svatko ima pravo donositi zaključke o meni. Ali time govore o sebi, mene nisu ni dotakli. Najgore je donositi gotove zaključke. O stvarima. To je čisti primjer predrasude. Treba svakome dati prostora i priliku. Život je sada i tu. Donošenje gotovih zaključaka je ostajanje negdje u prošlosti, u prošlom vremenu. „On je zao.” Što smo time rekli? Svili smo neku osobu sa svim njenim bojama, stupnjevima, različitostima i fragmentima na tu jednu boju, na jedan fragment; ukinuli smo sve stupnjeve i različitosti i sam odnos između tih različitosti. Donijeli smo gotov zaključak, rodili smo predrasudu. Nemojmo postati žrtve svoje ili tuđe predrasude. Ali vjerujte mi, ne postoje te tuđe, sve su vlastite. Mi smo ti koji biramo vjerovati u predrasudu, preuzeti je na sebe. Sva moja prošlost nisam ja. Što sam ja? Tko sam ja? Sve i ništa; ja sam ono što biram biti: kad ja hoću, što ja hoću i kad ja želim. Vjerujem sebi i vjerujem da ću uvijek znati izabrati dobro. I svaki moj odabir nešto znači i bio je sa svrhom. Svaki moj odabir je nosio neku poruku o meni. I nema stajanja i odustajanja. Uvijek gurati naprijed i tražiti više. Nikad se ne zadovoljiti onim što imaš. Uvijek treba ići korak dalje. I pravo vrijeme je sad. Nema sutra, sad i sad.

„Mi ne znamo tko smo. Ali znamo da možemo glumiti. Znamo da možemo bolje ili gore igrati ulogu studenta, učitelja, prijatelja, kćeri, oca ili ljubavnika. Mi smo ono što glumimo, ali moramo to glumiti dobro i s produbljujućim osjećajem da li to radimo 'istinito' ili ne. Ali istinito u odnosu na što? Pravog ja koji je u nama? Prema drugima? Istinito prema onom što osjećam, želim ili bih trebao biti? Pitanja koja stoje i nova koja dolaze ne moraju biti nužno istinita, ali mogu biti korisna.” [1]

Srijeda, 29. lipnja

O pisanju dnevnika iz pozicije lica kojeg igramo.

- Predstava nikad nije gotova. Uloga nikad nije gotova. Uvijek smo u procesu. To zahtijeva stalnu aktivnost, kako tjelesnu tako i mentalno – duhovnu. Aktivnost =

prisutnost. Prisutnost u vremenu i prostoru. Vidjeti i čuti ono što se događa ovdje i sada. Nije to doslovno viđenje i slušanje, više je metafizičke prirode. Uvijek smo zatvoreni u sebe i ono što vidimo i čujemo je naša tvorevina. Ali što je ta naša tvorevina življa i stvarnija, stvarniji su i naši lica koje igramo. Zato mi je puno pomoglo pisanje dnevnika iz pozicije lica kojeg igram. Na taj način njegovu misao konkretiziram i izbjegavam crno-bijelo viđenje svijeta. Kazalište, međutim, jest u jednom smislu crno-bijelo viđenje svijeta; apstrakcija svijeta. Sve ono što je nevažno u kazalištu se izbacuje. Pisanje Dörflingerovog dnevnika pomoglo mi je izgraditi njegov svijet za sebe. U početku me bunilo to što sam onda sav taj svijet **pokušavao** igrati, a to me onda činilo nesređenim (u blokadi!). Kazalište, za razliku od filma, ne trpi veliko psihologiziranje. Na kraju opet treba biti egzaktni i jednostavan, ali kada se izgradi taj jedan unutarnji svijet lika koji ima svoje stupnjeve to se vidi u jednostavnosti i prirodnosti igre. Na kraju, sve to treba zaboraviti i opustiti se. Čuti i vidjeti ovdje i sada.

U trećem pravilu mete koje kaže da „meta postoji prije nego nam je potrebna” piše: „Svaki pokušaj kontrole mete završava se blokadom glumca.” [1] Pisanje dnevnika iz perspektive lika je stvaranje mete, ali pokušavanje igranja tog stvorenog je pokušaj kontrole i vodi u blokadu.

- Mi kao ljudi imamo već po sebi izgrađen unutarnji svijet koji je preslika našeg viđenja vanjskog svijeta.

„Slike su mete: one žive neovisno od nas. Kada ih jednom oslobodimo one žive neovisno od nas, kao riječi za koje smo požalili što smo ih izustili.” [1]

- Svijet je u stalnoj promjeni i mi smo inicijatori i manipulatori te promjene. Mi smo aktivni sudionici te promjene. Promjenom sebe mijenjamo i ljude koji su u kontaktu s nama, oni mijenjaju ljude u svome krugu djelovanja itd. Nikada svijet ne treba gledati kao gotov proizvod. Nikada sebe ne treba gledati kao gotov proizvod. Nikada predstavu ne treba gledati kao gotov proizvod jer onda smo mrtvi mi, svijet i naša predstava.
- U dodiru s drugom osobom mi smo u sukobu s njenim svijetom. U životu poštujemo granice, ili bi to bar tako trebalo biti, ali u drami je poštivanje granica nepoželjno. Drama je sukob tih osobnih svjetova i pokušaj da se druge uvuče u taj svoj svijet. Život

se temelji na razumijevanju, ili bar mislimo da bi tako trebalo biti. Ali nije tako. I u životu treba znati kada slušati, a kada zapovijedati. Neminovno je da smo u kontaktu s drugima i prema procjeni treba vidjeti kada popustiti, a kada ne.

- Istina \neq život

Ponedjeljak, 11. srpnja

- Što sam naučio iz ovog zadnjeg procesa u glumi, iz diplomskog rada? Da gluma nije pokazivanje namjere, radnje. Gluma je vršenje namjere, radnje.

„Možemo ili pokazivati ili vidjeti, ali ne možemo raditi oboje jer jedno isključuje drugo. Ponekad tijekom izvedbe umišljamo da trebamo pokazivati stvari, kako bismo bili sigurni da će publika shvatiti što osjećamo. Ovo je apsolutna katastrofa.

Gledanje se tiče mete, a pokazivanje nas samih. Pokazivanje se samo čini da ima veze s metom. Pokazivanje je zapravo lažno otvaranje sebe, jer pokušavamo kontrolirati kako nas drugi vidi.”

[1]

Ovog sam ljeta čitao Branka Gavellu u sklopu seminarskog rada iz kolegija Povijest (hrvatske) glume i režije. Koristit ću bilješke koje sam pisao o njemu, ali i neke njegove citate.

Ponedjeljak, 1. kolovoza

- Čitam Gavellu gdje spominje Stanislavskog i njegovu školu glume koja je najprije odgovarala njegovom karakteru i uopće ruskoj glumačkoj prirodi koja je glumstvenija od naše glumačke prirode, a koja je zapravo neglumačka. Rusima je Stanislavski sa svojim psihotehnikama zapravo davao impuls unutarnjem životu uloge koja je bila svojevrsna protuteža razvijenijim vanjskim glumačkim sredstvima. Nama je bio potreban impuls baš toj vanjskoj glumi i vanjskim sredstvima glume.

Gavella uočava u našem narodnom karakteru obilježje „neglumstvenosti”, ako glumstvenost uzmemo kao isticanje samoga sebe tuđoj pozornosti, kao uvjerenje o vlastitoj naročitoj

zanimljivosti. Pridodao bih da se kod nas na tu karakteristiku gleda s negativnim predznakom neiskrenosti, pozerstva, „glumatanja”. Ona kod nas često zapažena „neuravnotežena i nesputavana bučnost i raspojasanost našeg društvenog nastupanja” proizlazi iz sasvim drugih psihičkih motiva; ona je zapravo uvijek primitivno iskrena, bez svijesti o sebi; njena je bit baš u tom neuravnoteženom zaboravljanju svakog vanjskog efekta. [1]

- Svaka glumačka škola je odgovor na imanentnu glumačku prirodu njenih učenika. U okviru ovoga, a za svoj diplomski rad, prokomentirati knjigu „The Actor and the Target”
- Prisjetiti se svih faza rada na „Mučeniku”, od čitaćih proba preko inicijalnog rada na intermezzima koje smo kasnije odbacili pa do postavljanja u prostor. Opisati promjene koje su se dogodile nakon prijelaza u prostor i kako sam na prvu reagirao. Možda dati neki prijedlog o paralelnom postavljanju u prostoru i čitanju teksta. Meni nije bio nikakav problem promijeniti radnje, ne znam za druge. Kod prvog postavljanja u prostor bude malo teže jer uđem s predrasudom s čitaćih proba, ali već sutradan, kada doma isprocesuiram promjene, bude mi lakše. Najvažnije mi je zapravo da mi je tekst u tijelu, da je urezan i da sam dolazi. Ostalo je samo slušanje partnera i odgovaranje. Opuštenost. Dopushtanje da tekst sam dođe.

Ovim poludnevničkim diplomskim radom želio sam sebi predočiti kako sam upoznao sebe kao čovjeka i kao glumca. Zanimljiva mi je nemogućnost nekih kolega da se otvore. Krug ljudi unutar kojeg se otvaramo trebao bi biti siguran, ali očito nismo vjerovali jedni drugima. Ja također. Probijao sam granice i nije bilo lako. Može li čovjek, kada kaže neku intimnu ispovijest o sebi, stvoriti distancu? Je li potrebna nekakva stručna kontrola takvog procesa, ritualni prelazak granice, detabuiziranje sebe jer sami sebi smo tabui. Treba li stvoriti nekakav zajednički konsenzus i pravila grupe, koja bi stvorila u svakom članu grupe povjerenje u ostatak. Koliko bi naših neosvijetljenih zakutaka izišlo na vidjelo i koliko bi nas svih pojedinačno to oslobodilo zarobljenosti, jer ono što smo potisnuli, što je svakodnevno prisutno i tu je, ali se bojimo pogledati u to, to nas najviše kontrolira i određuje. Sve se ovo može nazvati i nesigurnošću u sebe. Ako nema povjerenja, može li se uopće u kazalištu nešto zaista stvoriti umjetnički vrijedno, veliko, značajno i jedinstveno?

Subota, 6. kolovoza

Bilješke o „Mučeniku“:

- Mayenburgov kraj se nije uklapao u naše poglede na pitanja u drami.
- Komunikacija nas sa samom dramom i gdje se ta komunikacija dogodila.
- Značenje moje osobne ispovijesti nakon scene koja se dogodila prije. Sama po sebi priča je ništa posebno. Njen benigni početak nakon scene u kojoj Benjamin davi Eriku je jedan od mnogih trenutaka graničnosti predstave. I sama priča je granična i navlakuša jer počinje nedužno, dječje, gdje bezopasno i kroz šalu, a završava pomalo tužno. U predstavi ima mnogo tih graničnih momenata kada se publici ostavi na maštu da zaključuje o stvarima. Ni u jednom se trenutku nismo odlučili uzeti nečiji stav. Sve je dosta izrelativizirano.
- Razlika između likova koje sam igrao i dijela kada sam govorio osobnu priču. Jer u svojoj sam osobnoj priči isto glumio. Možda sam nešto iskreno, što se tiče tih priča, doživio dok sam ih čitao kolegama i Bojanu na probama; jesam sjećam se, nije mi bilo ugodno čitati te svoje ispovijesti. Ali kada sam to izgovorio, kao da sam sebi olakšao. To ima terapeutsko djelovanje. Taj prvi put sam to bio ja, a kasnije sam ja kao glumac i s određenom distancom naučio taj tekst i uz upute redatelja ga interpretirao na taj i taj način. Oni koji su to gledali, to ne znaju. Dovoljno je samo izgovoriti tekst, s određenom pauzom i publika povezuje taj tekst sa svojim vlastitim doživljajem, jer izrekao sam nešto iskreno u čemu se svi možemo prepoznati.
- Mnogih stvari kao glumac nisam ni bio svjestan. U procesu proba to odrađuješ zanatski, da bude točno i pokriveno iznutra. Ali do nekih spoznaja o predstavi sam došao tek u kontaktu s publikom, što dokazuje da je publika punopravni sudionik kazališnog čina kao što su i glumci, i da je predstava gotova tek kada se odigra pred publikom. Ne, tek pred publikom predstava počinje živjeti, ili umirati. I kao što redatelj tijekom procesa utječe na predstavu, tako i publika od generalnih proba, preko premijere i prvih izvedbi utječe na neke dijelove predstave, a to je opet zadatak redatelja da osluhne bilo publike i da svojim sugestijama da predstavi na određenim mjestima prostora da diše, ili suprotno, da se komprimira i ubrza.

- U trenutku izgovaranja svoje priče, nisam ja taj koji je proživljavao, to je bila publika, a ja sam osluškujući i bivajući tu i sada, potaknut njenim proživljavanjem, proživio nešto drugo od teksta koji sam izgovarao. Ne znam ni sam točno što, ali je povezano s energijom koju odašilje publika, s tišinom, s pažnjom koju pružaju onome što govorim. Kao ping-pong, tu sam ja koji interpretiram vlastitu priču, izgovaram, a publika to sluša, ta priča u njima stvori neku reakciju i ja opet primam tu reakciju koja me mijenja i to se opet odražava na publiku i tako u krug.

U našu smo diplomsku predstavu ubacili međuigre (intermezza) između nekih scena. Svatko je od nas imao svoju osobnu ispovijest, koja je nastala iz procesa pisanih zadataka, koje smo dobili od Bojana. Te svoje ispovijesti bi, svatko u svojoj međuigri, pričali publici.

Petak, 12. kolovoza

- Da bismo pretvorili svoju buntovnost u nešto konstruktivno i aktivno, potrebno je dijelom se pretvoriti u ono što je tvoja buntovnost prezirala. Potrebno se riješiti vlastite predrasude. Treba se zapitati što je uzrok te tvoje buntovnosti? Je li možda osjećaj nepravde? Netko tko je radišnji, ali manje nadaren te pretekao, taj netko ti zapovijeda? Ali kako? Ti vjeruješ u neki viši zakon, u neki apstraktni sustav vrijednosti po kojem si ti vredniji od tog netalemtiranog radnika? Vjeruj mi, pravedno je da si tu gdje jesi, a taj tu gdje je sada. Ti bi htio rušiti, ali nisi sposoban graditi jer za graditi treba uložiti rad, treba se žrtvovati, treba sebe pobijediti. Rad mijenja ljude i pretvara nas u ono što preziremo, zato velika većina samo plače, ali ništa konkretno ne radi. Predrasuda je velika i duboka.

Branko Gavella gledajući Laurencea Oliviera u Londonu piše: „Ali je Olivier i u jednom i u drugom slučaju bio upravo naglašeno izvan igre. I baš u tom njegovom „biti izvan igre” kao da su mi se otkrile neke temeljne crte njegove glumačke fizionomije. Tu mi se opet jednom jasno pokazalo da je bit glumačke umjetnosti, a s time i bit njene veličine, u onoj finoj crti koja dijeli kreativno i kreirano glumačko lice, u onom teško zapazivom šavu kojim se spaja ljudski karakter glumčev s karakterom koji zahtijeva uloga. U tom prijelazu i u tom spajanju može biti mnogo nijansa, to može biti silovit zamah koji se odjednom dočepa uloge, upućujući od prvog

početka snažnim akcentima gledaočevu pažnju na stvaranje umjetnog lica; može tu biti i akcentiranje neprimjetljivosti stapanja obih lica. Olivier postupa u tom pogledu na svoj vlastiti način, on se ne boji nastupiti kao „Olivier”, ali ne kao irelevantni, privatni Olivier, već kao umjetnik Olivier. On u tog umjetnika koji stoji u predvorju stvaranja unosi svu Olivierovu predanost zadaći koja stoji pred njim, sav kreativni drhtaj pred veličinom zadatka, on štoviše kao da igra to preliminarno neulaženje u ulogu, kao da namjerice unosi neke sasvim privatne, štoviše preprivatne nijanse u svoj mimičko – govorni aparat da bi se onda podvučeno vidljivo dao zanijeti disanjem uloge u tragičnu aferu. Kao da je tražio da situacija tragičnog lica upravo stvori i izazove u njemu skalu tonova koji ne mogu i ne smiju biti neko virtuosno pokazivanje prepariranih i na glumačkoj paleti smiješanih nijansa, kao da bi stvaranje tragičnog lika bilo neko umjetno i umjetničko koloriranje od pjesnika već gotovo nacrtana lika. Olivier kao da je ulazio u tonove koji su pripadali i ulazi u dubokoj situacionoj adekvatnosti, a i njegovi, po njihovom izviranju iz dotada skrivenih kutića njegove osobnosti. Ti tonovi kao da su bili stvoreni i pronađeni u tim momentima. Nisu to bili momenti veliki po svom scenskom fortissimu već veliki po otkrivanju ideje i tragičnog lica i cijelog tragičnog toka.” [4]

Gavella opisujući glumu Laurencea Oliviera, kao da opisuje glumca koji vidi metu i reagira na nju: „Kao da je tražio da situacija tragičnog lica upravo stvori i izazove u njemu skalu tonova [...] Ti tonovi kao da su bili stvoreni i pronađeni u tim momentima.” Otud kao da dolazi ta fina linija „koja dijeli kreativno i kreirano glumačko lice”. Glumac kada ima metu u vidu ne treba ništa pokazivati, ništa dodavati, samo obraćati pažnju na nju i reagirati. U toj reakciji on uskače u „kreirano glumačko lice”.

U sljedećoj bilješki, gdje se referiram na Gavellin citat o Olivieru, koristim termine iz „The Actor and the Target”, doduše ne baš točne termine. Nije **koncentracija** nego pažnja. Kao što ćemo vidjeti, koncentracija nas blokira.

Petak, 19. kolovoza

- Ovo što čitam o Olivieru iz pera Gavelle, to je zapravo važno za svaku glumačku igru kao zagrijavanje, opipavanje i ulazak u igru. Kao neko preliminarno ispitivanje terena, stanja ostalih partnera u igri. Jedna opreznost da se ne uđe u njihovu energiju, ako je ta

energija nervoza. Jedna takoreći objektivnost glumca koji oklijeva da se baci u energiju igre ostalih, ako to nije prava energija. Kod mene je slučaj da sam prijemčiv na tuđu energiju, a kada se uhvatim na tu energiju zapravo igram neko općenito stanje, kojim nadoknađujem nedostatak **koncentracije** na metu, na partnera, nedostatak prisutnosti. Osjeti se kada su drugi u sebi i opterećeni sobom, svojim replikama, a time zapravo u blokadi.

„Ne možemo u isto vrijeme obraćati pažnju na nešto i koncentrirati se u isto vrijeme. [...] Pažnja ima veze s metom; koncentracija ima veze s nama. Ako se jako koncentriramo na vanjski objekt, ili ako se koncentriramo na drugu osobu, dogodi se nešto čudno. Polako vidimo tog drugog sve manje i manje i završimo na tome kako mi vidimo tu drugu osobu.” [1]

Pažnja je promatranje bez uplitanja sebe, a koncentracija je uplitanje sebe u ono što vidimo. Između pažnje i koncentracije uvijek biramo pažnju.

„Trebalo li glumac pokušati biti prisutan? Odgovor je ne. Ne možemo pokušati biti prisutni jer smo već prisutni. [...] Problem je za nas glumce što nas bilo kakvo pokušavanje tjera na koncentraciju, a to odvaja tok pažnje i odvaja nas od mete. [...] Mi smo u stvarnosti prisutni i ne možemo napraviti ništa da to promijenimo. [...] Zapravo smo se toliko uvjerali da smo neprisutni, da je to mišljenje teško promijeniti.” [1]

„Prostor nameće svoja pravila i ograničenja licu kojeg igramo. Glumac može raditi što god želi u prostoru, ali lice ne smije.” [1] Taj prostor koji nameće pravila i ograničenja mogu biti i različite mete, na primjer u slučaju Dörflingera:

Slika Erike kao vjerskog fanatika, koja ga odbija;
Njihov stan koji ga zatvara s tom slikom Erike;
Prostor slobode, izvan tog stana, koji ga vuče.

„Te mete ograničavaju, stežu, ukalupljuju, ograničavaju, ometaju sve što lik želi raditi. Iz tog sukoba rađa se energija za izvedbu.” [1]

- Povlačim paralelu s Menrathom, za kojeg mi Bojan nije mogao dati neku konkretnu uputu, osim da budem sigurniji, a to se postiže opuštenošću. Na početku sam ga igrao i zamišljao kao nekog starog, odviše karakternog lika. (Teško je ogoliti se i odisati sigurnošću.) To moje početno igranje koje je bilo opterećeno pritiskom da nešto moram, iz moje glumačke sfere prenijelo je licu to opterećenje da se nešto treba pokazati ili opravdati; da se nešto pod svaku cijenu treba napraviti i pokazati. Jedini način da izvedem tog sigurnog i liberalnog Menratha bio je da se ja kao glumac totalno opustim; da se oslobodim svih moranja i pritisaka i da opušteno dišem; da otpustim bilo koji grč u tijelu i strah od greške. (Škola za sve performere, kao i škola svega u životu je snimka Tereze Kesovije sa Splitskog festivala, gdje je napravila grešku. Njena reakcija na tu grešku je sve. https://youtu.be/Vn_4HFskORY 00:19-00:32)

Sličan princip:

„Stara je kazališna poslovice da ne možemo igrati kralja: dvor mora igrati da smo mi kralj. Za kralja je dvor dio prostora. Ako kralj ne vjeruje da ga dvor vidi kao kralja, onda će glumac morati praviti kralja od sebe, podignuti nos i lutati uokolo vrlo sporo u krznenom kaputu. Umjesto toga, glumac mora vjerovati da ako sjedne na pod glumeći budalu, da će dvor biti šokiran. Ako glumac ne vjeruje da ga dvor vidi kao kralja, onda ga nikad neće biti dovoljno slobodan igrati.” [1]

Kao sve drugo i prostor se mijenja. Kada se kod Menratha pojavi Benjaminova mama, prostor se za njega mijenja. Naravno da se prostor ne mijenja zapravo, ali ta nam istina nije ni od kakve koristi. Za Menratha, prostor gdje on živi već je pun, njegova gitara, novi križ, mir Božji koji se osjeti u zraku. No kada uđe Benjaminova mama, on ne vidi taj prostor uz mamu, već se taj prostor za njega potpuno mijenja. Menrath se drugačije kreće u tom prostoru kada je sam u njemu, nego kada je netko tu. Prisustvo mame ne mijenja samo pravila prostora, nego i prirodu svega što je Menrath vidio prije u prostoru. Križ i gitara su sada drukčiji križ i gitara, oni su sredstvo pomoću kojeg će on impresionirati mamu. Gitara više nije instrument kojeg on vježba u svojoj samoći. Prostorija u kojoj se nalaze nije više njegov ured, nego scena, i on je izvođač,

a mama je publika. Prostor je sada mreža u koju lovi i regrutira nove vjernike. Prostor nije isti kada je mama u njemu i kada je Benjamin u njemu. Ulozi su veći kada je Benjamin tu. U njemu se krije potencijal.

„Glumac se nikada ne transformira, lice se nikada ne transformira, „ja“ se nikada ne transformira; sve ostalo se mijenja.” [1]

Nakon prethodnog razmatranja o prostoru logično mi se nametnulo pitanje igranja više uloga u jednoj predstavi. Kod „Mučenika” bih svoj rezultat igranja dva lica u jednoj predstavi mogao usporediti s ovim prethodnim citatom: „Glumac se nikad ne transformira, lice se nikada ne transformira, 'ja' se nikada ne transformira; sve ostalo se mijenja.” No, proces je bio drukčiji. Najprije par riječi o Menrathu za buduće čitatelje koji ne znaju o čemu se radi:

Menrath u našem „Mučeniku” ima dvije scene. U prvoj je s Benjaminovom mamom, a u drugoj sa Benjaminom. To su dvije male, naoko identične scene, osim činjenice da je u prvoj sceni meta mama, a u drugoj Benjamin. Pri početku jedne i druge scene prostor scene je prazan, a ja kao Menrath unosim križ i stolicu. Ne bilo kakav križ, već križ koji na sebi ima LED lampice koje se pomoću daljinskog upravljača mogu paliti, gasiti, mijenjati boju... U jednoj i u drugoj sceni Menrath svira električnu gitaru.

Igrajući dva lica u „Mučeniku” u početku sam imao problem jer sam ih igrao dosta slično. Zapravo je problem bio u tome što su mi ostajale neke crte Dörflingera u Menrathu. Mnoge su se stvari posložile kada sam ušao u kostim. Promjena kostima napravila je velik posao i olakšala posao promjene uloga. Od velike mi je pomoći bila Bojanova uputa kako trebam biti sigurniji, tj. opušten. Menrath je na svom terenu. On je tu „bog i batina”, dok Dörflinger dijeli prostor s Erikom. Menrathu su i mama i Benjamin, što god on vidio u njima, tu samo u prolazu, dok je Dörflinger prisiljen živjeti s Erikom, pa ono što vidi u njoj ima veće značenje.

U početku, dok sam napipavao razlike, bilo mi je teško odvojiti Dörflingera od Menratha, ali vremenom su stvari sjele na svoje mjesto i samo sam, koristeći se terminima mete, pustio da mete u obliku prostora i partnera naprave svoje.

Igru Menratha olakšao mi je, ali i otežao križ. Sve do pred samu izvedbu fingirao sam postojanje križa i pojava pravog križa pomogla mi je svojom materijalnošću i konkretnošću,

ali mi je i postavila izazov da se izborim s tom materijalnošću i konkretnošću kod unošenja i iznošenja križa na scenu, kao i baratanja njegovim lampicama.

Kao uputu sebi, u slučaju budućeg igranja dva lica u jednoj predstavi, rekao bih sebi: *'Nemoj se opterećivati sa 'ja' lica, nego u nevidljivom (pripremnom) radu dobro razradi mete i samo pusti da one naprave svoje.'*

- Naše tijelo i mozak uvijek misle da nešto moraju, i taj pritisak je toliko duboko zakopan u nama da smo navikli na njega i mislimo da bez njega ne bismo preživjeli, da nam on pomaže. Ali stvar je drukčija. To nas blokira, kako u tijelu, tako i u misli. Mi smo toliko fokusirani na ono što ćemo reći i napraviti da niti vidimo partnera niti ga čujemo. Meta je sve osim nas. Ovo govorim iz vlastitog iskustva, jer tako je lako prijeći na automatiziranu izvedbu.

„Strah je taj koji čini da budemo odsječeni od mete. [...] Ni jedan posao u kazalištu ne oduzima toliko energije kao suočavanje s posljedicama straha; strah je u svakom slučaju destruktivan. [...] Zdrava radna atmosfera, gdje možemo riskirati i griješiti, neophodna je. Strah slabi povjerenje, narušava naše samopouzdanje i kvari naš posao. Probe moraju pružati sigurnost, kako bi izvedba izgledala opasna. [...] Ponekad smo svjesni straha, ali često nismo svjesni tog parazita. Kad god osjećamo da smo u blokadi, možemo biti sigurni da se radi o strahu.” [1]

Strah ne postoji u sadašnjosti. On uzima sadašnjost i dijeli je u dva dijela, na prošlost i budućnost. U budućnosti se pojavljuje kao anksioznost, a u prošlosti kao krivnja. „Tako da je glumac (zbog straha) prevaren da napusti metu u sadašnjosti, bježeći sa strahom u prošlost i budućnost, a rezultat je bivanje u blokadi.” [1]

- Dörflinger je maska i samo maska. Njegov je napad bijesa zapravo ono dijete iz moje osobne priče, koje bi vrištalo, ona bol i glad za pažnjom i ljubavi. Kao kad glumac kao osoba, kao čovjek koji je sam sa sobom, ima dvije mogućnosti. Prvu da se poistovjeti s tim djetetom u sebi, s tim izvorom boli, da se istopi u toj boli, da se raspadne u toj boli, ili da stoički usprkos toj boli živi, radi i obavlja sve svoje životne zadatke svjestan te boli samo kao fenomena. Kao svog suputnika i prijatelja, ali ne kao nekoga tko određuje boju i ton njegovih misli, s kojima se on identificira. Svi mi trebamo nekoga ili nešto

da tetoši i gladi to bolno dijete u nama, ono je potrebno, potrebna mu je njega, pa bio to san i odmor. Dörflingerov napad bijesa je samo ispoljavanje te neispunjene potrebe na van, svojevrsno pražnjenje, jauk, krik djeteta, prirode, nagona. Svaki ispad bijesa je pogled u taj nagon koji vrišti, u tu čovječju prirodu koja vrišti, a stabilnost i psihološko zdravlje čovjeka je stupanj u kojem je taj čovjek sposoban držati tu zvijer pod kontrolom, ili njegova sposobnost da je nahrani. Taj stupanj kontrole može biti i debljina maske koju čovjek nosi.

„U četvrtoj metapsihološkoj fazi proučavanja nagona, Freud stavlja agresiju u neovisnu grupu nagona, odvojenu od instinkata ega, koja izvore ima u idu, pri čemu se ego bori s agresijom na sličan način kao i s libidom. [...] Prihvaćeno je da agresija i libido imaju istovjetnu ulogu u formiranju psihičkog konflikta i formiranja karaktera, što proizlazi iz tvrdnje da pražnjenje agresije prati ugoda, a sprječavanje pražnjenja porast napetosti, tj. neugoda, odnosno porast anksioznosti koji mobilizira ego da pokrene obranu. [...] Da bi razriješio napetost, čovjek usmjerava agresiju prema van, prema drugima, ili prema samome sebi, što vodi u samokritičnost, depresiju i ovisnost.” [5]

Subota, 20. kolovoza

- Zašto bih se trudio opisati glumački proces matematički precizno? Zato jer želim osvijestiti svaki dio igre, procesa rada, izgraditi svaki aspekt jer mislim da nisam baš talentiran i da je sve što sam postigao rezultat sustavnog rada. To je bila moja potreba da sve pokušam osvijestiti, svaki detalj, a time i sebe osigurati od neuspjeha da, kada nisam umjetnički inspiriran, sve stvari umjetno napravim i obavim zadatak.

„Kvaliteta naše glume razvija se i vježba kada joj pridodajemo pažnju. Zapravo, sve što možemo naučiti o glumi su dvostruke negacije. Npr. možemo naučiti kako ne zaustavljati naš primarni nagon za glumom, kao što možemo naučiti kako ne zaustavljati naš primarni nagon za disanjem. Naravno da možemo na razne načine razviti i stilizirati naše prirodne reflekse. [...] Razlika u kvaliteti među izvedbama nije u samoj tehnici, nego u strujanjima života koja čine

da se ta tehnika ne primjećuje. [...] Odlika najbolje tehnike je da se uopće ne vidi. Bit čak i najstiliziranije umjetnosti je u životnosti, i što je veća životnost umjetničkog djela, veća je njegova kvaliteta. Život je tajanstven i nadilazi logiku, tako da živuće biće ne može nikad biti do kraja analizirano, podučavano ili naučeno. Ali one stvari koje kočje život ili ga prigušuju ili zaustavljaju, nisu ni upola tajanstvene kao što se čine. Te 'stvari' imaju veze sa logikom i mogu biti analizirane, izdvojene i uništene.” [1]

- Vrlo mi je zanimljivo promatrati umjetnost iz perspektive morala jer mislim da je, što se tiče neke njene ideološke podloge, umjetnost zapravo pitanje rušenja, borbe, usporedbe, relativiziranja i stvaranja moralnih, ili općenito – vrijednosti.

Mi smo u „Mučeniku” zauzeli jednu više relativizirajuću poziciju naspram Mayenburgovog teksta koji prikazuje sukob dvaju sustava vrijednosti čiji su zastupnici Benjamin i Erika (Benjamin – Biblija, Erika – Darwinova teorija evolucije). Mayenburg je u originalu Eriku učinio žrtvom Benjamina. Zato i jesmo prekinuli predstavu prije samog kraja. Zapravo nismo mi, glumci, izbacili kraj, nego Bojan, ali kao reakciju na naše stavove o temi sukoba između ovo dvoje. Naime, vidjevši da nikog od nas uopće ne zanima sukob između Benjamina i Erike tj. vrijednosti koje oni zastupaju, odlučio je izbaciti kraj, gdje Benjamin optuži Eriku za seksualno zlostavljanje nakon čega ona sama sebe pribije na križ i postaje „Mučenikom”.

Nedjelja, 21. kolovoza

- Gavella: „Već nekoliko puta u svojoj karijeri stavljan sam bio pred zadaću da budem profesorskim tumačem glume. Uvijek sam se tome izmicao, eto i sada prije malo vremena, kad sam dobio častan poziv da preuzmem profesorsko mjesto na konzervatoriju u Brnu, izmicao sam uvijek takvim pozivima, jer sam bio duboko uvjeren kako je teško i problematično naći školski jasne formulacije za ta komplicirana pitanja.” [4]

Ponedjeljak, 22. kolovoza

- Ja sam po prirodi loš glumac. Neki dan sam bio s rođacima na objedu. U jednom smo trenutku počeli pjevati. Ispred njih pjevati iskreno mi je bilo jako teško. Kao da me neki ogroman grč u grlu guši da pustim svoj glas. Oni nisu glazbenici, ali ja sam svejedno bio sramežljiv. Što me sprječavalo da tu ispred njih pustim glas? Što je pjevanje, ako nije neka vrsta glume. Zašto me je sram pjevati, a imam sluha? Bio sam natjeran da u tom trenutku počnem glumiti pjevanje. Kao da sam se našao u nekoj staroj situaciji, na mjestu gdje bih se inače uvijek povukao, i kao kukavica se pomirio sa situacijom. Ali ovog puta sam rekao sebi: nećeš odustati. Nećeš dopustiti da te predrasuda sputa. Loš sam glumac i zbog toga sam bio natjeran da puno radim. Rekao sam sebi: „Ako nisi prirodni glumac, onda ćeš bar biti umjetni glumac i učiti ćeš. Jebeš sve, idem raditi maksimalno i do kraja. Ako nisam talentirani glumac, onda bar imam talenta da učim.”

Drugi put spominjem da sam netaleantirani glumac, no čini se da ipak nije tako:

„Umjesto da kažemo kako je glumac 'x' talentiraniji od glumca 'y', prikladnije bi bilo reći da je 'x' u manjoj blokadi od 'y'. Talent teče kao i krv. Samo treba otkloniti ugrušak.

Kad god smo u blokadi simptomi su uglavnom isti, bez obzira na državu ili kontekst. Dva aspekta tog stanja posebno su opasna: prvi je taj što glumac više pokušava silom pobjeći iz te slijepe ulice, postaje sve gore. Drugi aspekt je osjećaj izoliranosti koji dolazi u paketu s stanjem kada je glumac u blokadi. Naravno, taj problem se može projicirati na van i onda on postaje greška u scenariju, ili partner ili nešto treće. Ali postoje dva osnovna simptoma koji se ponavljaju, a to su paraliza i osjećaj izoliranosti – kada je glumac u unutarnjoj i vanjskoj blokadi. I, što je najgore, zastrašujuća svijest o samoći, odvratni osjećaj odgovornosti i bespomoćnosti, bezvrijednosti i ljutnje...

Kada gluma teče, ona je živa, i ne može biti analizirana; ali problemi u glumi tiču se strukturiranja i kontrole, a oni mogu biti izolirani i uništeni (isključeni).” [1]

„Svaka struktura ima urođenu tendenciju da guši život koji ju je stvorio, kao delinkventni robot. Struktura ima loše pamćenje i uvijek zaboravlja da je privremena. Struktura može glumcu koristiti tijekom procesa proba, ali će gluma biti slobodnija ako se te strukture, uz dozu povjerenja, budu lagano rastavljale. Ako se komad po komad te odluke probave u uloge koje lice vidi, tada će glumac u svom partneru početi vidjeti ostale nepredviđene okolnosti,

promjenjive i ambivalentne visoko konkretizirane mete. Skup meta koje pokreću, potiču i tjeraju glumca u slobodnu i životnu izvedbu.” [1]

- Dnevnik lica? Svoju sam naviku da pišem dnevnik prebacio na lica koja igram.
- Život je nepredvidiv. Dvadeset i drugi je kolovoza, a trebalo je biti peti, jer plan je bio da do petog napišem seminarski rad iz Povijesti glume i režije i krenem pisati diplomski rad. Da mi je netko pri početku akademske godine rekao da ću s kolegama 25. lipnja izići s diplomskom predstavom, ne bih mu vjerovao.
- Ovaj će diplomski rad biti jedno putovanje kroz moj dnevnik, jedan vremeplov rada na predstavi, pa sve do sadašnjosti. Pisat ću o prošlosti ali ću u sadašnjosti čitati i pisati o pročitanoj tako da će ovo biti opet jedna igra s vremenom, priča, drama. Život piše drame. Dovoljno je samo imati neki zadatak i rok u kojem ga trebaš napraviti i eto ti drame. Ovo će biti pisano u formi dnevnika, interaktivnog dnevnika sa samim sobom. Kada čovjek nešto stvara, važno je da vodi dnevnik i da zapisuje svaku moguću ideju. Većina najboljih misli dođu i odu u zaborav ako ih ne zapišeš. Dođu nepozvane, nekad u sitne sate, razmišljaš o njima i misliš kako ćeš ujutro napraviti nešto po tom pitanju. No, ujutro se probudiš i zaboraviš da si uopće imao neke misli, a pogotovo koje. Ponekad, ako ih zapišeš, probudiš se ujutro i pročitaš ih još jednom pa shvatiš da su totalno glupe. Ali misli i jesu glupe.
- Došao sam na ideju da moj diplomski rad bude dnevnički zapis u kojem ću reći sve ono što želim reći. Na umjetničkoj sam akademiji. Znam da treba slijediti pravila akademskog pisma i pisanja diplomskog rada. To je dosadno i pravila su dosadna. Ovo je početak puta za koji ne znam gdje će me odvesti. Možda će sve biti greška, ali koga briga. Naposljetku, ja sam manipulator i imam potpunu slobodu kako slagati materijal, a u tom slaganju mogu i lagati.
- Zašto Donnellan? Jer se gluma ne može odvojiti od života. Gavella i njegovi portreti glumaca dokaz su za to.

„Živimo igrajući uloge, bile to uloge oca, majke, učitelja ili prijatelja. Gluma je refleks, mehanizam za napredak i preživljavanje.” Donnellan pod 'glumom' misli, na glumu kao primarni nagon. „Nije to 'druga priroda', to je 'prva priroda' i ne može se naučiti kao matematiku ili šah.” [1]

Gavella je u svojoj knjizi „*Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegovog stila*” opisivao neke glumačke pojave iz povijesti hrvatskog kazališta. Za Dragutina Freudenreicha kaže da je u svom „privatnom životu, a i u svojoj glumačkoj fizionomiji zapravo vječni revoltant buntovnik, protiv svoje vlastite karakterne građanske suštine. [...] On se bunio protiv nečega što je živjelo duboko skriveno u njemu samome. [...] On je tobože gazio nogama svako gospodstvo, jer zbog svog nesretnoga temperamenta nije znao da bude i ostane gospodin. Po svim tim osobinama Dragutin je bio naš najosebujniji karakterni komičar.” [6] Ovim primjerom želim reći kako se svako glumčevo fiksno privatno uvjerenje prenosi iz sfere privatnoga i na njegova lica. To ga određuje kao čovjeka i kao glumca. Što je glumac u tom smislu slobodniji u svojoj privatnoj sferi, veći je mogući raspon karaktera koje može igrati na sceni. Moguć je i obrnuti proces, kada glumac na sceni osvještava neke svoje karakterne crte, što ga oslobađa u njegovoj privatnoj sferi.

„Sloboda ili neovisnost? [...] Sloboda je sve, ali neovisnost je ništa. Neovisnost se rađa iz straha. [...] Sloboda je misteriozna, i kao prisutnost, dana nam je. Koliko god potlačeni bili, uvijek možemo zadržati iskru slobode koja nas čini ljudima. Često nalazimo zastrašujućom mogućnost prave slobode. Kao prisutnost, i sloboda izgleda prevelika i alarmantno nepouzdana.” [1]

- Zašto Donnellan? Zato jer ima filozofsku podlogu koja je oslobađajuća. Vrlo je slična Nietzscheovoj filozofiji; jedan konstruktivni perspektivizam koji oslobađa; koji ne nameće neke vrhunaravne moralne ili neke druge norme koje nas zatvaraju u svoje fiktivne kategorije koje zastiru ovo svjetlo koje spominje Donnellan. Donnellan kaže da smo mi ti koji priječimo put svjetlu; te smo pregrade možda naslijedili, ali jedino smo mi ti koji ih možemo ukloniti. Ne pomaže nam kriviti vanjske okolnosti.

„Sve što vidimo u vanjskom svijetu stvoreno je u našim glavama. Mi ne razvijamo maštu tako da je silimo na čudesne i samosvjesne podvige stvaranja; razvijamo je promatranjem i pažnjom. Razvijamo maštu kad je koristimo i kad obraćamo pažnju; mašta se razvija kada jednostavno vidimo stvari onakve kakve jesu. Ali vidjeti stvari ponekad nije tako lako, pogotovo kada je mrak. Kako onda možemo rasvijetliti mrak? Zapravo mrak ne postoji; postoji samo odsustvo

svjetla. [...] Mi stvaramo tamu tako što stojimo na putu svjetla. Drugim riječima, možemo jedino njegovati našu maštu tako da ne stojimo na putu; što manje zastiremo svjetlo, čišće vidimo.” [1]

- Povezati ovo što piše Donnellan s onim što je pisao Gavella, tj. s Gavellinim kritikama hrvatskog kazališta.
- Povezanost Donnellan – Nietzsche i Donnellan – Gavella. Donnellan je univerzalan što se tiče glume. Izdvojiti ono što je govorio Gavella o školama glume kao odgovoru na potrebe glumaca koje su uvjetovane kolektivnom prirodom ljudi. Zašto Gavella? Zato jer je pisao o glumačkoj prirodi/glumstvenosti i problemima hrvatskih glumaca povezujući te probleme s dubljom društvenom uvjetovanošću karaktera naših glumaca. Gavella je pokušao naći ključ za otključavanje te glumačke prirode, ali je jezični problem našeg kazališta zakočio tu prirodu, a koči je i danas. Zato sam uzeo Donnellana kao ključ za otključavanje te glumačke prirode zakočene zahtjevima svladavanja jezika. To je problem koji uvijek prati našeg glumca i Donnellan je opet tu kao ključ oslobađanja i odvajanja glumačke tehnike od životnosti glume. To koliko je neki glumac svladao standardni jezik neka ide na njegovu dušu, ali to ne bi trebalo utjecati na životnost njegove izvedbe.
- Ispričati kratko proces rada i zadatak koji je prvotno bio postavljen kao tema diplomskog, tj. stil diplomske predstave, a to je postdramsko kazalište. Onda pronaći elemente postdramskog kazališta u „Mučeniku”. Povezati literaturu kroz moju priču. Sve ću povezati: Gavellu, Donnellana i Nietzschea.

Osobne ispovijesti koje smo govorili u međuigrama element su postdramskog kazališta u „Mučeniku”. Činjenicom da smo svi stajali sa strane scene dok bi je drugi igrali bila je razbijena iluzija karakteristična za dramsko kazalište, da smo mi lica, a ne i glumci koji igraju ta lica. To je drugi element postdramskog kazališta u „Mučeniku”. Publika je, dakle, mogla vidjeti glumca koji čeka na svoju scenu, koji se presvlači za svoju drugu ulogu i mogla je pratiti točan trenutak prijelaza iz glumca u lice. Naravno da je taj pokušaj iluzije dramskog kazališta utopijski, jer gledatelj je uvijek svjestan gdje se nalazi. No, usprkos tome, mi smo svojim postupkom publici namjerno „nabili na nos” da smo to mi, glumci, koji njima tu nešto predstavljamo; kroz glumačku igru im pričamo neku priču.

Četvrtak, 25. kolovoza

- Meta je kao projekcija, kino projekcija, a mi smo projektori; naša mašta je projektor. Tu projekciju trebamo projicirati što dalje od nas da je možemo vidjeti jer ako nam se približi bit ćemo u blokadi. Tu metu, ili projekciju stvaramo mi, ali u procesu pripremnog (kod Donnellana nevidljivog) rada. U procesu izvedbe svaka je meta već gotova i već postoji samo joj trebamo dopustiti da se projicira i trebamo je vidjeti onakvu kakva ona je. Onakva kakvu mi želimo da bude je zapravo njen potencijal, njena energija kojom nas ona pokreće da je mijenjamo prema toj željenosti. Tragedija je lica da ta meta nikada neće biti ono što očekujemo od nje, ali za nas kao glumce je to blagoslov. Meta nikad nije ono što bi lice htjelo da bude i to nas kao glumce pokreće. Ali zato moramo biti prisutni, pažljivi da vidimo metu. To kako je vidimo, to je opet naša projekcija te mete, jer mi je zapravo nikada nećemo vidjeti onakvu kakva ona zaista je. To je svijest nas glumaca, ali lice toga nije svjesno. To je naš pokretač.
- Zašto Donnellan? I za redatelje/pedagoge. Uputa koja je upućena na glumca ili na lice kojeg glumac igra ga blokira, a ona koja je upućena na metu ga oslobađa.
- [Dörflinger: I ja stječem iskustvo sa svojim tijelom, debljam se.] Tu meta može biti Erika – zabrinuta Erika koju treba oraspoločiti. Njegovo tijelo - možda su ga njene riječi potakle da misli o sebi; meta je Dorflinger koji treba smršaviti. A meta može biti i Erika koja vidi Benjamina kao mladića s problemom i koju treba promijeniti u Eriku koja vidi Benjamina kao što ga vidi i Dorflinger, kao mladića kojeg ne treba žaliti.
- [Dörflinger: Zaboravit će to za dva tjedna i na pamet će mu pasti nešto novo, pa će nasapunati ploču ili pisati po spužvi.] Tu meta može biti Benjamin koji je u nekoj svojoj fazi i kojeg treba naučiti pameti. Takva će meta pokretati Dörflingera na jedan način. A meta može biti i Erika koju Dörflinger želi promijeniti iz Erike koja je zabrinuta u Eriku koja je opuštena. Kada bi meta bio Benjamin kao puka deskripcija njega, to bi vodilo u stanje blokade.

U predstavi sam ovaj dio odigrao općenito. Imao sam metu, ali ta meta nije bila konkretna.

- U prvoj sceni Dörflingera s Erikom vidjeti što se događa kada mijenjam mete: 1. Dörflinger, 2. Erika, 3. Benjamin.
- Treba razlikovati metu dok provodim govornu radnju (govorna radnja je alat kojim mijenjamo metu i sadržaj govorne radnje ne treba imati veze s metom, ili sadržavati metu. Ono što se govori nije meta; govorna radnja je sredstvo/alat pomoću kojeg se mijenja metu, svog sugovornika), tada je uvijek meta sugovornik, i metu kada nismo u dijalogu i kada ne govorimo tekst. Meta može biti i predmet. Kako to objasniti? (Na primjer, kolutić, kojim Dörflinger u prvoj samostalnoj sa Erikom vježba zglob, može biti ono što jest, ali može biti i stvar koju su njih dvoje jednom koristili kao seksualnu igračku, ili predmet kojim je Dörflinger Eriku jednom udario. Taj kolut automatski ima drugačije značenje i za Dörflingera i za Eriku. Prosljeđivanje koluta sa jednim od ova dva značenja može u Eriki stvoriti jednaku reakciju kao i govoreni tekst koji joj se upućuje).

Naravno da o ovome nismo mislili, ali da jesmo, da smo se Lara i ja dogovorili oko značenja tog predmeta, scena bi dobila jednu novu dimenziju i živost. Kada su predmeti na taj način napunjeni energijom mete, scena može imati dinamiku i izdržati bez izgovorene riječi teksta. Sve što vidimo može nas pokretati i imati za nas svoje značenje.

- [Roth: Nikad mi nisi bio privlačan zbog mišića.] Meta – Erika koja želi seks. To ga pokreće da joj skoči u krilo i počinje predigru. [Dörflinger: A nego zbog čega?] Tada ona odgovori [Roth: Možda si ga nehotice ismijao pred drugima?] i tada on shvati da je krivo protumačio signal i diže joj se iz krila. Meta se mijenja iz Erike koja želi seks u: (1) Eriku koja misli da je Dörflinger možda kriv za ismijavanje Benjamina, i koju treba promijeniti u Eriku koja to ne misli; (2) Eriku koja je zabrinuta zbog Benjamina; (3) Eriku koja ga napada; (4) Eriku koja ne želi seks. Govorna radnja: [Dörflinger: Nisam ga ismijao pred drugima.] će zavisiti od mete koju Dörflinger vidi, jer će ga svaka od ovih meta pokretati na drugačiju govornu radnju: (1) Podučavanje, (2) Ohrabrivanje, (3) Obrana, (4) Napadanje. Varijacije su bezbrojne i zavise od mete koju glumac vidi gledajući kroz oči lica.
- Ne zaboraviti činjenicu da lice treba vidjeti stvari. Da ono što lice vidi, da ga to pokreće. Meta koju vidi pokreće ga. Potpuno je nevažno pažnju usmjeravati na sebe tijekom čina

glume. U analizi možemo vidjeti: „Aha, Dörflinger vidi to i to, i to što vidi, pokreće ga da napravi to i to, i onda nazvati tim i tim imenom to što radi, i to će biti naziv radnje”, ali to nas tijekom igre uopće ne zanima, svaka opterećenost sobom ili licem nas blokira. Tokom igre bismo samo trebali biti dovoljno opušteni da vidimo metu i djelovati impulzivno na način kako nas ona pokreće.

- Za Dörflingera je u prvoj sceni između njega i Erike ulog jedan seks, a u drugoj Erika. Zato i može „puknuti” na kraju druge scene.

„Kada je glumac u blokadi, ulozi su najbolji bijeg. Glumac najprije treba vidjeti metu, i prije nego ona nestane, mora je podijeliti u dva dijela. Ako pomnije pogledamo metu, vidjeti ćemo da se ona dijeli u dvije jednake polovice. Meta se uvijek dijeli u bolji i gori ishod.” [1]

Erika se dijeli u Eriku koju Dörflinger želi vidjeti i Eriku koju Dörflinger ne želi vidjeti. Njene riječi se dijele na riječi koje Dörflinger želi čuti i riječi koje Dörflinger ne želi čuti. Dörflinger živi u dualnom svijetu: ima dualni vid.

„Ulozi koje stavljamo u metu toliko su važni da imaju svoje vlastito pravilo dualnosti:

1. U svakom trenutku nešto se može dobiti ili izgubiti.
2. Stvar koju možemo dobiti je potpuno iste veličine kao stvar koju možemo izgubiti. [1]

Za glumca je ključno zapamtiti oblik dualne mete, za razliku od mete koja se izražava u jednini.” [1]

*'Vidim Eriku koja mi pruža pažnju
i vidim Eriku koja me zapostavlja zbog nekog malog kretena.'*

*'Vidim Eriku s kojom želim živjeti
i vidim Eriku s kojom ne želim živjeti.'*

*'Vidim sutrašnji dan s Erikom
i ne vidim sutrašnji dan s Erikom.'*

„Glumci obično dožive paralizu jer su gledali u metu koja je izražena u jednini. Potraga za metom u jednini je nesigurna; ne postoji magična meta u jednini koja bi sve riješila. Život dolazi u suprotstavljenim dualnostima. Pokušaj pojednostavljenja stvari s metom u jednini vodi glumca u blokadu.” [1]

Subota, 27. kolovoza

- Pokušati objasniti moj odnos prema meti u zadnjoj sceni s Erikom. Kako se ona mijenjala uz upute profesora i Bojana. (1) Meta je bila moja. Vidio sam Eriku koju teško napuštam jer mi se nije sviđao moj postupak; zapravo sam se kao lice osuđivao, bilo me sram tog mog identiteta sebičnog čovjeka. Tu sam čak u pogled lica umiješao sebe. Ali o miješanju sebe s licem ću još govoriti. (2) Druga meta je bila Bojanova: „On je samo želi odjebati.” To mi je dalo da vidim Eriku kao nekoga kome trebam očitati bukvicu. Vjerojatno sam krivo protumačio uputu i shvatio je previše brutalno. Mislim da mi je to Bojanovo „odjebati” tako zazvučalo, što govori o tome kako je jezik nepouzdana sredstvo sporazumijevanja. Bojan mi je još rekao da on tu ne pokazuje osjećaje i žaljenje, možda je i to razlog. (3) Profesor mi je rekao da joj on ne očitava bukvicu nego da se samo želi riješiti nje, skinuti je s grbače u svakom smislu, bez potrebe da joj išta dokazuje. Možda njihove upute nisu bile toliko usmjerene na metu, ali i ovakve upute su korisne za mene kao glumca da stvorim takvu metu prema kojoj bi moj odnos bio onakav kako su oni željeli. Ovdje želim istražiti odnos radnje i mete. Kada ti netko zadaje radnju, kako od te radnje sazdati metu koja će nas pokretati na tu radnju. Jer čisto sumnjam da će nam u budućnosti redatelj govoriti o meti, tj. o onome što glumac kroz oči lica mora vidjeti.

Uputa koja upućuje na glumca ili na lice, a ne na metu, glumca može dovesti u stanje blokade ako nije iskusan i ako takvu uputu ne zna transponirati u metu.

Razlika između lica i glumca

Glumac zna da kada nastupi panika, da se uloži za njega dižu. Ali on može smanjiti uloge za sebe, a povećati za lice koje igra. Ali kako premjestiti rastuće uloge na lice koje igramo?

Zamislimo troje ljudi: Dörflinger, Erika i glumac koji igra Dörflingera: dva fiktivna lica i jedan stvarni čovjek. Kakvi su ulozi za svakog od njih? Za Dörflingera su ulozi smješteni uglavnom u Eriki, dok su za Eriku ulozi smješteni u Benjaminu.

Za glumca su ulozi također visoko, ali na drugi način. Ako se osjeća u blokadi, ulozi će biti u njegovoj izvedbi. Umjesto da vidi što će Dörflinger dobiti i izgubiti, glumac će biti opterećen onime što će on dobiti i izgubiti. Hoće li glumiti dobro ili loše? Hoće li napraviti budalu od sebe? Očita razlika između glumca i lica se samo čini očita. Te se razlike lako pomute. Ulozi za Dörflingera i glumca koji ga igra moraju biti pažljivo odvojeni. Ulozi za glumca i Dörflingera su potpuno različiti. Kako glumac može sniziti svoje uloge, a povisiti Dörflingerove?

Prvo, glumac mora prenijeti sve uloge s onoga što glumac vidi, na ono što lice vidi. Zato glumac mora putovati kroz Dörflingera da bi vidio što on vidi u vanjskom svijetu. Glumac se ne smije zaustaviti u licu. Umjesto toga mora gledati kroz prozirnog Dörflingera da bi na drugoj strani vidio što je Dörflingeru važno.

Glumac mora prestati gledati u lice, jer jedino što će vidjeti u njemu su njegovi vlastiti ulozi. Umjesto toga mora gledati kroz lice. [1]

„Glumac može upotrijebiti svoju vlastitu frustraciju tako da zamisli da je njegova frustracija zapravo frustracija lica. Kada se ulozi podignu svi počinjemo 'pokušavati'.” [1]

- U 12. poglavlju ima naslov „Prostor dolazi prije lica” gdje Donnellan govori o balkonu kao barijeri, što me navelo da zamislim Romea kao lika suprotnog Dörflingeru i da im onda nađem sličnosti. Barijera je jednom balkon, a drugome Biblija/Benjamin. Ok, balkon je prostorna barijera i tiče se prostora, a ovo je nešto drugo, ali pokušat ću povezati. Suprotan je Romeu jer će Romeo napraviti sve da dođe do svoje ljubavi, a Dörflinger nema tu namjeru.
- Uzeti u obzir dvije mete: (1) Erika - vjerski fanatik i (2) Erika – ljubavna partnerica. Prezir prema prvoj meti je pobijedio ono što ga vuče drugoj meti. Vjerski fanatizam je zapravo najveća, nepremostiva barijera za Dörflingera. Erika – vjerski fanatik je meta koja Dörflingera najviše pokreće.
- Vjeru i religiju možemo uzeti kao centralnu figuru tj. metu u drami, gdje svako lice tu metu vidi drugačije. Benjamin, Erika, Dörflinger, Menrath... Mogao bih se sad baciti u

analizu po tom pitanju, što svako lice od ove četvorke vidi. Zapravo mogu raditi svašta po pitanju mete kada znam pravila mete.

Srijeda, 31. kolovoza

- Sinoć sam igrao predstavu „Dijete našeg vremena” u Kaštelima. Cijela je izvedba bila jedan moj eksperiment. Primjenjivao sam pročitano iz knjige „The Actor and the Target”. Prvo što sam radio je da se nisam ništa brinuo niti sam išta pokušavao raditi na silu. Svaki pokušaj nas vodi u blokadu. Samo sam uspijevao vidjeti metu, bez da se koncentriram na nju. Koncentracija je kada onome što vidim dajem vlastito mišljenje. Samo sam gledao metu onakvu kakva se ona prikazuje. U nekim momentima sam bio svjestan da ne radim nego pokazujem. I to sam uspješno mijenjao. U jednom sam trenutku metu podijelio na dva dijela. U nekim sam trenucima osjećao da me meta ne pali dovoljno pa sam nešto morao i odglumiti. Ostao mi je jedan osjećaj kojeg nisam slijedio; osjećaj da moram docirati, „nadosoljavati” jednom riječju – pokazivati; osjećaj da sve igram iz glave i hladno. U više navrata sam se analizirao, to je dolazilo kao stari refleks, ali sam sve te „pogreške” prebacivao na lice tako da me to nije vodilo u blokadu. Uvijek sam imao metu, izvan mene, na vidljivoj udaljenosti. I to je dovoljno ponekad. Ponekad je dovoljno samo vidjeti metu, negdje van sebe, na dovoljnoj udaljenosti, i to je sve. I meta radi svoje. Na nama nije da nešto pokušavamo, da se trudimo, da pokazujemo, dovoljno je samo vidjeti.

Nedjelja, 4. rujna

- Neodvojivost problema koje su glumci za Gavellinog vremena imali s problemima današnjih glumaca (jezik). Čovjek se zapetlja u tim problemima, a Donnellan nadilazi probleme takvog tipa, jer problemi Gavellinog tipa vode glumca u blokadu.

„Budući da hrvatski glumci nisu imali nekog gotovog jezičnog instrumenta, morali su ulagati mnogo nastojanja u njegovo stvaranje.” [6] Nama je danas kao glumcima lakše jer se taj jezični instrument, tj. „živi govoreni književni jezik” u procesu stvorio. No, ako pogledamo prirodu našeg standardnog jezika, koji je umjetno stvoren i nitko zapravo njime ne govori kao svojim

primarnim jezikom, u svakom od nas postoji određeni napor koji moramo uložiti kako bismo savladali taj standard.

„Koncentracija na element jezičnog izražavanja je ometala razvoj ostalih glumačkih izražajnih sredstava, u prvom redu mimike i geste.” [6] Ovdje Gavella spominje riječ koncentracija, a prema Donnellanu koncentracija vodi u blokadu. Očito je da su problemi jezika vodili u blokadu starije generacije naših glumaca, a nešto od toga je ostalo i dan danas, ako usporedimo naše sadašnje glumce s npr. srpskim glumcima, čija je gluma tjelesno slobodnija, a i u pitanju jezika su slobodniji i ne robuju unificiranom standardnom jeziku već, dapače, potiču raznolikost jezičnog izričaja.

Utorak, 6. rujna

- „The Actor and the Target” – glumačka higijena.

Subota, 9. rujna

- Još jedno zašto „The Actor and the Target”: zbog praktične prirode, tj. načela korisnosti. Da sam odabrao bilo što drugo, ne sumnjam da bih to obavio dobro. Ali izabrao sam baš ovo da rekapituliram svih ovih pet godina mog puta na akademiji. Sada mi je zanimljivo vidjeti koliko sam grešaka napravio, u koliko slijepih ulica zašao i gurao glavom o zid. Sve su to bile blokade. Čudim se kako nisam odustao. Pitam se je li se sve to moglo izbjeći. Mogu li se greške izbjeći ili su potrebne da bismo nešto naučili. I znali. Recimo da sam na početku svog akademskog puta uzeo ovu knjigu i pročitao, bi li mi išta pomoglo? Vjerojatno ne jer ne bih ništa razumio, a možda i bi, tko zna? Ja to nikad neću znati. Ali sam siguran da ću greške i dalje praviti, ali i da ću imati jedan siguran alat pomoću kojeg ću te greške ispravljati; pomoću kojeg ću otklanjati sve ono što će mi stajati na putu žive i slobodne izvedbe.

Još jednom:

„Kvaliteta naše glume razvija se i vježba kada joj pridodajemo pažnju. Zapravo, sve što možemo naučiti o glumi su dvostruke negacije. Npr. možemo naučiti kako ne zaustavljati naš primarni nagon za glumom, kao što možemo naučiti kako ne zaustavljati naš primarni nagon za disanjem. Naravno da možemo na razne načine razviti i stilizirati naše prirodne reflekse. [...] Razlika u kvaliteti među izvedbama nije u samoj tehnici, nego u strujanjima života koja čine da se ta tehnika ne primjećuje. [...] Odlika najbolje tehnike je da se uopće ne vidi. Bit čak i najstiliziranije umjetnosti je u životnosti, i što je veća životnost umjetničkog djela, veća je njegova kvaliteta. Život je tajanstven i nadilazi logiku, tako da živuće biće ne može nikad biti do kraja analizirano, podučavano ili naučeno. Ali one stvari koje kočé život ili ga prigušuju ili zaustavljaju, nisu ni upola tajanstvene kao što se čine. Te 'stvari' imaju veze s logikom i mogu biti analizirane, izdvojene i uništene.” [1]

Donellan nas ne uči kako glumiti, nego što činiti da ne bismo bili u blokadi. Glumačke probleme klasificira u 8 pitanja/problema koja svaki glumac sebi postavlja i koja ga blokiraju jer ga upućuju na sebe:

'Ne znam što radim.'

'Ne znam što želim.'

'Ne znam tko sam.'

'Ne znam gdje sam.'

'Ne znam kako se kretati.'

'Ne znam što bih trebao osjećati.'

'Ne znam što govorim.'

'Ne znam što igram.' [1]

Glumačke škole uglavnom glumca upućuje na sebe ili na lice, što rezultira blokadom, dok Donnellan glumca upućuje na metu i iz nje izvlači odgovore na ova pitanja. Po tome je osnovna razlika između njega i ostalih glumačkih škola.

3. Zaključak

Ovaj diplomski rad jednim je dijelom moj eksperiment s knjigom „The Actor and the Target” Declana Donnellana, u kojem sam ovog ljeta u roku od dvadesetak dana tijekom čitanja knjige vježbao mišljenje slijedeći pravila koja ona nalaže. Prevodeći knjigu s engleskog na hrvatski jezik, najmanje sam je dva puta pročitao i za to vrijeme je živio. Znao sam sanjati u pravilima mete. Imao sam sreću da sam 30. kolovoza i 5. rujna imao izvedbe predstave „Dijete našeg vremena” koje sam iskoristio kao vježbu naučenog. Svaka je od izvedbi bila primjena i korektura naučenog. Zbog primijenjenih korektura, druga je izvedba bila bolja. U ovom smislu gluma nije cilj, nego živi proces koji se mijenja kao što se mijenja i misao. Ono što mogu ustvrditi je da sada nisam isti glumac kao prije tri mjeseca kada smo izlazili s diplomskom predstavom. Pogotovo nisam isti glumac nakon avanture s Donnellanovom knjigom. Zanimljivo bi mi bilo i nakon ove avanture vidjeti sebe u predstavi „Mučenik” pa usporediti promjene.

Kako ja vidim metu? Za mene je meta misao. Pravila mete su pravila mišljenja koja moramo slijediti da ne budemo u blokadi. Mišljenje u svakodnevnom životu jest traženje, izabiranje i uspoređivanje slika koje već postoje u našoj memoriji. One se u trenutku kada ih koristimo pojavljuju spontano, a stvorene su mješavinom spontanog i ciljanog učenja. Donnellan je isti taj proces koji se događa u stvarnom životu primijenio na polju glume. Glumački proces kao stvaranje tih slika u nevidljivom (pripremnom) radu je i spontan i kontroliran i sustavan proces, ali sam čin izvedbe će biti živ onoliko koliko dopustimo tim slikama da se ponašaju kao što se ponašaju u svakodnevnom životu. Kako mislimo u svakodnevnom životu, tako i glumimo. Svoje mišljenje možemo vježbati čitanjem, pisanjem, vježbom kroz razgovor i slijedenjem pravila mete. Prema tome, gluma je istovjetna sa stvarnim životom i može se naučiti te je u tom smislu čisti zanat.

Meta je misao i njena mijena.

4. Literatura

- [1] Donnellan, D.: *The Actor and the Target*, A Nick Hern Books Limited, London, 2005.
- [2] Lehmann, Hans-T.: *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Beograd, 2004.
- [3] Johnson, Stephen M.: *Character Styles*, W. W. Norton Company, 1994.
- [4] Gavella, B.: *Književnost i kazalište*, Kolo, Zagreb, 1970.
- [5] Grgurek, R.: *PSIHOLOŠKA MEDICINA*, Zagreb: Medicinska naklada, 2011 (Udžbenici i skripta)
- [6] Gavella, B.: *Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegovog stila*, Grafički zavod hrvatske, Zagreb, 1982.
- [7] <https://www.zekaem.hr/predstave/draga-elena-sergejevna/>
- [8] <https://www.hnk vz.hr/vijesti/gostovanje-slovenskog-ljudskog-gledalisca-iz-celja/>