

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

LUKA ČERJAN

HAROLD PINTER – *LIFT ZA KUHINJU*

(uloga: GUS)

PARTNERSTVO I SUIGRA NA SCENI

DIPLOMSKI RAD

SPLIT, 2018.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

MOJE KAZALIŠTE: HAROLD PINTER – *LIFT ZA KUHINJU*

(uloga: GUS)

PARTNERSTVO I SUIGRA NA SCENI

ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

Naziv studija: diplomski studij Gluma

Predmet: Gluma – diplomski rad (samostalni rad s mentorom) II

Mentor: izv. prof. art. Milan Štrljčić

Student: Luka Čerjan

SPLIT, rujan 2018.

SADRŽAJ

Uvod.....	2
Harold Pinter.....	3
Lift za kuhinju.....	5
Gus.....	6
Proces rada.....	7
Partnerstvo i suigra na sceni.....	11
Zaključak.....	20
Literatura.....	22

1. UVOD

Pojam antidrame, odnosno kazališta apsurdna odnosi se na grupu dramatičara koji su se u književnosti pojavili oko 1950. godine. Unatoč tome što se nikada nisu deklarirali kao škola ili pokret, svima im je zajedničko stajalište o položaju čovjeka u modernom društvu. Začetnikom tzv. pokreta poznati je pisac Albert Camus.

Teatar apsurdna je zajednički naziv za pokret unutar kazališta i djelimice unutar književnosti, koji se prvenstveno odigrava nakon Drugog svjetskog rata. Nerijetko je korišten stilski izražaj šoka u teatru apsurdna da bi se naglasio apsurd življenja, što se često svodilo na izjednačavanje s besmisлом. Većina kazališnih djela napisana je na francuskom, a većina apsurdističkih djelovala je u Parizu – iako nisu bili Francuzi. Glavnim predstavnicima teatra apsurdna smatraju se Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet i Eugène Ionesco.

Među poznatijim kazališnim komadima vrijedno je spomenuti Beckettov *U očekivanju Godota* – u kojem se ništa ne događa – kao i *Nosorog* i *Ćelava pjevačica*, oba Ionescova. *Povratak* Harolda Pintera je također imao mnogo utjecaja.

Bitno je spomenuti da se „apsurdisti“ smatraju ljudima koji idu ispred svojeg vremena. Sukladno tome, bitno je objasniti definiciju avangarde. Ovaj termin se u početku upotrebljavao za bilo koju vojnu jedinicu koja se nalazila ispred glavnine vlastitih redova (izvidnica, prethodnica), a danas se najviše rabi u svijetu umjetnosti, za oznaku grupa ili pojedinih umjetnika, koji su nositelji nečeg novog i idu ispred većine i ispred svojeg vremena. Dakle, preteča teatru apsurdna definitivno je pokret avangarde. U kazalištu apsurdna nastoje se razbiti pravila dramske književnosti koja su dotada vrijedila. Pokušava se naglasiti tjeskoba, usamljenost, strah, odnosno sve ono što moderni čovjek osjeća. To je kazalište u kojem čovjek ne može utjecati na situaciju u kojoj se nalazi. Poznato i pomalo jedinstveno kazalište apsurdna dominiralo je sve do 1962. godine kada je polako počelo gubiti snagu. Unatoč tome, poznato je kako se utjecaj najpoznatijih dramatičara proizašlih iz tog pokreta osjeća i danas.

2. HAROLD PINTER

Harold Pinter (London, 10. listopada 1930. - London, 24. prosinca 2008.), engleski dramatičar i kazališni redatelj. Pisao je za kazalište, radio, televiziju i film. Njegovi se rani radovi često povezuju uz teatar apsurdna. Dobitnik je Nobelove nagrade za književnost za 2005. godinu.

MLADOST I KARIJERA

Pinter se rodio u londonskoj četvrti Hackney, a roditelji su mu bili Židovi iz radničke klase. Nakratko je studirao na Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Kao mladić je objavljivao poeziju te je počeo raditi u kazalištu kao glumac pod pseudonimom David Baron. Njegova prva drama zvala se *The Room (Soba)*, a premijerno su je izveli studenti na Sveučilištu u Bristolu 1957. *The Birthday Party (Rođendanska proslava)* iz 1958. isprva je doživjela neuspjeh unatoč pohvalnoj kritici u listu *Sunday Times*, vodećeg kazališnog kritičara Harolda Hobsona, ali uspješno je zaživjela nakon dobro primljene drame *The Caretaker (Nadglednik)* iz 1960. Ta dva djela, kao i drugi rani radovi poput drame *The Homecoming (Povratak kući)* iz 1964., ponekad se nazivaju „komedijama prijetnje“. Često krenu od naizgled bezopasne situacije i pretvore se u prijeteća i apsurdna zbivanja zato što se likovi ponašaju na način koji je neobjašnjiv publici, a ponekad i drugim likovima. Taj je stil nadahnuo pridjev „pinterovski“. Sva Pinterova djela odaju utjecaj Samuela Becketta, koji je uostalom bio njegov dugogodišnji prijatelj.

NOVI SMJEROVI

Pinter je počeo češće režirati tijekom 1970-ih, te je 1973. postao pomoćnik direktora britanskog Royal National Theatre. Njegove kasnije drame su kraće i bave se temama koje su više političke, često alegorije političkog terora. Tada se Pinter počeo i javljati u političkim pitanjima, i to kao izraziti ljevičar. Stalno se trudio skrenuti pažnju javnosti na kršenje ljudskih prava. Pinterova se pisma često objavljuju u britanskim novinama kao što su *The Guardian* i *The Independent*.

Pinterova iskustva s tlačenjem u Turskoj i gušenjem kurdskog jezika nadahnula su njegovu dramu *Mountain Language (Planinski jezik)* iz 1988.

Pinter se usprotivio američkim napadima na Afganistan i Irak. Godine 2005. objavio je da više neće pisati drame, nego će se posvetiti političkom djelovanju. Pinter otvoreno kritizira rat u Iraku te je javno nazvao Busha masovnim ubojicom, a Blaira zavedenim idiotom. Usporedio je Bushovu vladu s Hitlerovom nacističkom Njemačkom, govoreći da SAD želi osvojiti svijet, dok američka javnost i britanski premijer – „masovni ubojica“ sjede i gledaju.

Pinter je također bio aktivan predstavnik Kampanje za solidarnost s Kubom, organizacije koja podupire režim Fidela Castra na Kubi i član Međunarodnog odbora za obranu Slobodana Miloševića, organizacije koja je tražila Miloševićovo oslobođenje.

Pinter je 1966. dobio britansko odličje CBE i postao Companion of Honour 2002., nakon što je odbio viteški naslov. Podupire koaliciju RESPECT.

Švedska akademija je 13. listopada 2005. objavila da je Pinter dobitnik Nobelove nagrade za književnost za 2005. godinu, rekavši da „u svojim dramama otkriva ponor pod svakodnevnim brbljanjem i silom ulazi u zatvorene prostore terora“.

U francuskom veleposlanstvu u Londonu je 17. siječnja 2007. francuski premijer Dominique de Villepin Pintera proglasio vitezom Legije časti.

3. LIFT ZA KUHINJU

Drama *Lift za kuhinju* je jednočinka koju je Pinter napisao 1957. godine. *Lift za kuhinju* smatra se najboljom ranom dramom Harolda Pintera, konzistentnijom od *Rodendana* i „oštrijom“ od *Nadstojnika*. Drama je prvi put izvedena 21. siječnja 1960. u Hampstead Theatre Club u Londonu.

Doslovni prijevod drame bio bi *Nijemi konobar*. Zbiva se u podrumskoj sobi s dva kreveta i otvorom na zidu iza kojeg se nalazi lift. Na krevetima leže Ben i Gus, dvojica plaćenih ubojica, i čekaju sljedeću šefovu zapovijed. Zadatak im je ubiti nekoga, ni sami još ne znaju koga.

Kada predstava počne, vidimo Bena (starijeg člana) koji čita novine i Gusa (mlađeg člana) koji radi sklekove i vježba. Gus počinje Benu postavljati mnoga pitanja dok se spremaju za svoj novi posao. Ben je frustriran činjenicom da Gus ne prestaje govoriti i postavljati pitanja te mu neprestano govori da pripravi čaj. Svađaju se oko fraza „pristaviti kotlić“ i „pripaliti kotlić“. U jednom trenutku začuje se dolazak lifta koji povremeno dostavlja narudžbe hrane, na papirićima. Ovo je zbunjujuće i tajanstveno za obojicu. U nekom trenutku pošalju im svu svoju hranu i stvari koje Gus nosi u svojoj torbi, a preko cijevi za prenošenje poruka Ben ih obavijesti kako kod njih dolje više nema hrane.

Gus ode popiti čašu vode, a Ben čuje kako cijev zviždi, što ukazuje na to da mu se netko s druge strane želi obratiti.

Ben se javi i sluša pažljivo, saznaje kako je sada vrijeme da ubije Gusa, te mu je rečeno da primijeni uobičajeni postupak. Nakon razgovora Ben zove Gusa i ode prema vratima na koja je izašao, no suprotna se vrata naglo otvore. Gus ulazi u prostoriju kao da ga je netko bacio, bez pištolja, prsluka, kravate. Hvata se za trbuh i gleda prema Benu koji ima uperen pištolj u njega. Oni se gledaju i svjetlo se ugasi.

4. GUS

Gus je dobronamjerni, malo sporiji, mlađi Benov partner. Publika se može puno više poistovjetiti s Gusom, jer se nalazi u vrlo sličnoj situaciji; kao i Gus, nismo upoznati s poslom koji oni moraju obaviti, ne znamo točno što se događa iznad podruma, a Benova izdaja nam je jednako šokantna kao i Gusu. Gus je pomalo djetinjast, maltretira Bena brojnim zahtjevima, pritužbama na okolinu u kojoj se nalaze i raznim pitanjima. U velikoj većini sluša sve što mu kaže Ben, ali se isto tako čvrsto zauzima za ono u što vjeruje (prepirka „pristaviti“ ili „pripaliti“ kotlić). Gus je mnogo osjetljiviji od Bena. Često se dotiče dubljih tema i problema o kojima Ben ne želi razmišljati – smrt, dosadna rutina života i narav misterioznog poslodavca Wilsona. Zabrinut je posljedicama koje donosi njegov posao. Progoni ga sjećanje na prošlo ubojstvo, jer je to bila žena te ga jako zanima tko će biti sljedeća žrtva. Dozlogrdila mu je ta svakodnevna dosadna životna rutina, ali ništa ne čini da bi to promijenio. Savršen prikaz njegove dosljednosti dosadnim rutinama česti su odlasci u kupaonicu, suprotno Benu, koji nikada ne odlazi u kupaonicu. Također, za razliku od Bena, Gus nema nikakav hobi, što svjedoči kako je njegov život nezanimljiv.

Gledajući na *Lift za kuhinju* kao na alegoriju kapitalističkog ropstva, Gus je zaposlenik koji, zbog toga što mu život nudi tako malo, prepoznaje da nešto nije u redu s klasnom strukturom. On vidi pukotine u tom sustavu – on se ne plaši vikati i napadati lift u kojem se nalazi netko „nedodirljiv“ – ali još uvijek osjeća nelagodu u prisutnosti Wilsona, kao što to većina podređenih ima kada su u blizini njihovi moćni šefovi. Iako mu Ben govori drugačije, Gus je uvjeren da Wilson posjeduje taj lokal i da je on dužan platiti račun za plin. Također, iz komada se daje zaključiti da je Gus siromašan budući da u torbi nosi „hranu radničke klase“ i teško izgovara narudžbe jela koja pristižu liftom. Siromašan je, ali, za razliku od Bena, nije škrt. O samom liku Gusa i njegove prošlosti ne znamo puno. Znamo da potječe iz niže klase, da dugo nije vidio svoju majku, da uživa u nogometu i da nije baš upoznat sa sportom za bogate, kriketom (engl. *cricket*). Do kraja komada, Gus se u potpunosti preda robovskom načinu života prateći rutinu. Prihvaća Benovu činjenicu da moraju mehanički ubiti, ponavljajući njegove upute. Kada shvati da ga je Ben izdao, njegova tišina ne izgleda kao šok. Umjesto toga, pretvorio se upravo u lift za kuhinju, manipuliran od strane drugih kako bi izvršio njihove zapovijedi, onemogućen da išta kaže u svoje ime.

5. PROCES RADA

Upisao sam petu godinu akademije i došlo je vrijeme odabrati komad koji ću pripremiti za diplomski ispit. Puno sam čitao i istraživao o Charlesu Bukowskom i jako me zainteresirao. Imao sam plan dramaturški spojiti nekoliko njegovih djela u jedan komad. Neko vrijeme sam radio na tome i moram priznati da mi je bilo poprilično teško. Bio sam jako neodlučan i nije bilo lako pronaći dramaturšku liniju koja će savršeno povezati različita djela. Dok sam sve to radio, javio mi se kolega Davor Pavić s idejom da radimo duodramu. Rekao sam da pristajem pod uvjetom da ima dobar komad. Tada mi je spomenuo komad Harolda Pintera *Lift za kuhinju*. Već sam prije čuo za to djelo i znao sam da je jako zanimljivo, ali sam isto tako znao da ga nitko od kolega u Splitu još nije postavljao. To je u meni stvorilo malu sumnju. Pitao sam se zašto to nitko od naših kolega do sada nije uprizorio. Stvorio se u meni osjećaj izazova i rekao sam sâm sebi da idem pročitati taj komad, i ako bude dobar, probati ga postaviti. Pročitao sam ga, oduševio se i počeo raditi. Odabrali smo profesora Milana Štrlića kao mentora i uputili se u čitaće probe. Kolega Davor Pavić i ja počeli smo se svaki dan nalaziti i iščitavati tekst. Osjećali smo da je tekst jako „igriv“ i prepun konkretnih glumačkih postupaka, ali, s druge strane, u nekim dijelovima djelovao nam je konfuzno i nejasno. Primjerice, dok su trajale čitaće probe nikako nisam shvaćao zašto se neke stvari u tekstu ponavljaju. Zašto Ben uporno Gusu govori da pristavi čaj te zašto se njih dvoje uporno svađaju oko naizgled nebitne stvari – je li ispravno reći „pristaviti“ ili „pripaliti“ kotlić za čaj. Tek kada smo „ušli u prostor“ shvatio sam zašto se toliko svađaju oko toga. Kao što sam već prije spomenuo, Gus sluša Bena i popušta mu u većini stvari, ali isto tako zna se čvrsto zauzeti za ono u što vjeruje. On čvrsto vjeruje da je ispravno reći „pristaviti“ kotlić i ustraje u tome do samog kraja. Na takvim primjerima shvatio sam da je tekst prepun sličnih detalja koji su mi pomogli u izgradnji uloge. Nakon nekoliko dana započeli smo čitaće probe s mentorom. On je bio zadovoljan odabirom teksta te činjenicom da je tekst vrlo „igriv“ u glumačkom smislu. Postajali smo opušteniji i dobili osjećaj tečnosti i lagodnosti. Nakon nekog vremena mentor nam je rekao da smo „naš dio posla za stolom obavili“ te da počnemo „raditi s tekstem u prostoru“, postavljati komad. Poslušali smo ga i krenuli. U tom smo se periodu također našli s profesoricom scenskog govora Brunom Bebić, koja nam je ukazala na neke probleme u govornom i glumačkom smislu. Gus je lik koji ima nižu inteligenciju od Bena, što se dade iščitati već pri prvom čitanju teksta. Ne razmišljajući o uputama koje sam dobivao tijekom četiri godine studiranja, da ne smijem podejnjivati publiku, naivno sam krenuo igrati

„glupog“ Gusa. Tupi pogledi i čudne pauze bili su samo neki od „prvoloptaških“ izbora glumačkih postupaka. To je profesorica Bruna Bebić odmah iskusno uočila i upozorila me. Primjer: kada se iznenada pojavi omotnica u prostoriji, točno između Bena i Gusa, Gus prvi dolazi do omotnice i podiže je. Na Benovo pitanje: „Što je to?“ reagirao sam zbunjeno, igrao sam kao da ne znam što je to, vodeći se mišlju da sam „nisko inteligentan“ lik. S obzirom na to da je sama atmosfera već tada bila poprilično začudna i iznenađujuća, moj način igre bio je pogrešan. Moj odgovor na Benovo pitanje bio je: „Nekakva kuverta!“ Profesorica mi je savjetovala da kažem tu repliku kroz govornu radnju objašnjavanja i ironiziranja. To je dovelo do toga da jednostavnu repliku od dvije riječi igram s ispunjenim unutarnjim monologom: „Ben, nemoj biti glup, zar ne vidiš da je to kuverta?!“ Na tom sam primjeru shvatio da se tekst ne smije tako olako shvatiti i da se svaka moja replika, koliko god mala ili naizgled jednostavna bila, mora reći s ispunjenim unutarnjim monologom. U cjelini luka uloge, unutarnji monolozi su ti koji mene čine manje inteligentnim likom od Bena.

Sigurni u naše likove i njihove radnje, polagano smo i postupno „postavljali komad u prostoru“. Radnja komada smještena je u napušteni prostor koji podsjeća na podrum, atomsko sklonište... Takav poprilično osiromašen prostor igrao je jako bitnu ulogu u predstavi, ali i u samom postavljanju komada. Počeli smo shvaćati kako se u igranju komada ne možemo oslanjati na vanjske čimbenike poput scenografije, već na partnersku suigru i sam odnos između likova. Time sam bio jako zadovoljan, jer sam bio prisiljen fokusirati se samo na svojeg partnera. Nisam morao mnogo razmišljati o scenografiji ni o rekvizitima, nego sam se savršeno mogao koncentrirati na svoju radnju i na odnos između Bena i Gusa.

„Kazalište, dakle, se može lišiti dekora, papirnih noseva, šminke, igre svjetla, glazbe i tehničkih efekata. Ali se kazalište ne može lišiti glumaca, partnera i gledatelja.“¹

Naša se scena sastojala od dva kreveta, dvije stolice, jednog ormarića i lifta za kuhinju. U samom izgledu scene očituje se minimalizam i osiromašenost. Naši su kreveti bili zahrđali, naše su stolice bile napuknute, naš ormarić star, a lift jednobojan i jednostavan, apsolutno „nemoderan“. Upravo je taj lift igrao ključnu ulogu u komadu. Smatrali smo ga ravnopravnim članom, kao da je to još jedno lice uz Bena i Gusa. Taj lift je bio predmet komunikacije između Bena, Gusa i nekog trećeg. Putem njega smo dobivali razne poruke i narudžbe. Najveću promjenu u dramaturškom smislu samoga komada Davor i ja smo učinili pred kraj djela. Izvorno, komad završava tako što Ben pozove Gusa koji uđe kroz vrata i uperi pištolj u

¹ Jerzy Grotowski „Towards a Poor Theatre“, str. 69.

njega te se obojica zbunjeno i preplašeno gledaju. Naš kraj bio je nešto drugačiji. U trenutku kada Ben pozove Gusa, on ulazi kroz vrata ustrijeljen u trbuh i pada na pod. U tom se trenutku čuje glas koji doziva Bena koji je vidno preplašen. Ben traži tko ga zove i okreće se prema liftu i prema publici.

Odlučili smo „razbiti tzv. četvrti zid“ i ostaviti otvorenu mogućnost da je Ben ustrijeljen iz publike, ali i iz lifta. Kraj komada smo promijenili zato što smo htjeli poslati poruku gledateljima.

Htjeli smo im prikazati okrutnu životnu hijerarhiju u kojoj se ljudi s vrha piramide rješavaju ljudi s dna piramide. Bez puno suosjećanja i oklijevanja. Kako u životu vlasnik neke firme bez problema daje otkaz dvadesetorici ljudi, ne razmišljajući o njihovim sudbinama i kako će oni prehraniti svoju djecu ili preživjeti, tako i poslodavac u komadu (Wilson) pošalje nekoga da ubije Bena i Gusa. Je li razlog to što mu više nisu trebali ili što su previše znali, na to ni sami Davor i ja ne znamo odgovor. Da je Harold Pinter živ, vjerojatno bi rekao da je Willson htio *tie up loose ends*.

No, u svakom slučaju, naš proces rada bio je prepun iznenađenja i novih otkrića. Iskreno, mislim da smo u samom početku bili poprilično uplašeni, budući da smo postavljali tekst teatra apsurdna nobelovca Harolda Pintera. Mislili smo da su te rečenice neke velike rečenice prepune „četverosmislenih“ riječi, no bitno je bilo samo odlučiti koji smisao nama odgovara, kojom mišlju ćemo se mi voditi, odlučiti se za nekakav put. Primjerice, u sceni kada Ben i Gus rekapituliraju način na koji će ubiti novu žrtvu, oni izgovaraju kratke jasne rečenice jedan za drugim. Ben kaže *Kada tip uđe*, Gus kaže *Kada tip uđe*, Ben kaže *Zatvoriš vrata za njim*, Gus kaže *Zatvorim vrata za njim*, Ben kaže *A da ne opazi da si tu*, Gus kaže *A da ne opazi da sam tu*. Nakon otprilike četrdeset i pet sati polemiziranja kako ćemo to napraviti, shvatili smo da je najbolje taj prizor postaviti što jednostavnije. Sjeli smo jedan kraj drugog na stolicu, gledali ravno ispred sebe i jedan za drugim mehanički govorili rečenice. Bez pauza, bez trostrukih misli. Brzo i jednostavno. Vodili smo se idejom da je to nekakav njihov ritual koji ponavljaju prije svakog ubojstva te su ga prošli stotinu puta.

Zašto bi onda oko toga radili nekakvu veliku stvar? Pa to je samo obično ubojstvo, kao i svako do sada. Običan posao.

Gledajući na sveukupni proces rada, na stil igranja i žanr komada, ne mogu zanemariti usporedbu procesa rada na „apstraktnom“ i „realističnom“ tekstu. Naravno, stil igre potpuno je drugačiji, ali važnije mi je usporediti svoja unutarnja osjećanja tijekom procesa rada na jednom i drugom tekstu. Za primjer rada na realističnom tekstu, uzet ću rad na projektu *Zbogom, Natalija Petrovna (Mjesec dana na selu, I. Turgenjev)*, projekt kazališta PlayDrama u Splitu. Tamo sam igrao ulogu Beljajeva, mladog učitelja koji dolazi na selo iz grada i potpuno je drugačiji od ostalih likova, on je taj koji dovodi do zapleta drame, a u isto vrijeme i sam prolazi kroz nove situacije koje rezultiraju nekim, za njega, novim unutarnjim stanjima u kojima se i sam gubi. Kako djelo zahtijeva „realističnu“ vrstu glume, od mene, pa i od svih drugih, bilo je traženo da duboko ispunimo svaku repliku i svaku situaciju svojim unutarnjim monolozima. Iskreno, nisam se u tim situacijama dobro snalazio. Pokušavao sam sve igrati „na van“, izbjegavao sam dopustiti sebi osjetiti i proživjeti neku od tih situacija iz neodređenog straha, kojeg nisam bio svjestan. Nije bilo jasno što to redateljica točno traži od mene, iako su mi i kolege pokušavali protumačiti njezine upute. Bio sam siguran kako ne činim greške, kako je sve „ispunjeno iznutra“. Međutim, na jednoj od proba odlučio sam odbaciti svoj dotadašnji način rada i pokušao sam zaista osjetiti i proživjeti, razmišljati o svakoj izgovorenoj replici, o svakoj situaciji i o svakom odnosu koji imam s nekim od likova. Tada sam shvatio da je to isto kao i u životu: nije svaki odnos isti, ne ponašam se sa svakim jednako, ne govorim sa svima jednako... Tek tada sam shvatio koliko mi je zapravo teže igrati nešto „realistično“. Zanimljivo je, onda, kako sam u početku rada na ovoj predstavi išao igrati „realistično“, išao promišljati o svakoj konkretnoj replici, a ovo djelo je zahtijevalo brzu igru, oštar um, bez dubokih unutarnjih monologa. No opet, mora biti i „realistično“ s obzirom na to da u svakom glumačkom zadatku igram konkretnu osobu s postupcima i radnjama. Cijeli taj proces pronalaska radnji bio je ponešto drugačiji i izazovniji u ovom komadu budući da mi motivi za postupke nisu „dani“ u tekstu nego sam ih morao sam pronaći. S obzirom na to da sam tokom studiranja imao priliku raditi više žanrova, mislim da mi najviše odgovara ovakav stil igre kakav je potreban za igru *Lifta za kuhinju*. Tu se osjećam puno ugodnije i sigurnije i budući da sam opušteniji, mislim da je proces rada puno učinkovitiji i brži. Samim time je rezultat bolji.

6. PARTNERSTVO I SUIGRA NA SCENI

Gledajući na sveukupni proces proba i postavljanja komada, sjetim se jednog zanimljivog i za mene jako bitnog trenutka. To je bila jedna od prvih proba „u prostoru“ i prof. Štrljić je došao pogledati Davora i mene da vidi kako napredujemo. Nakon otprilike tri minute scene prof. Štrljić je zavikao na mene: „Zašto ideš u tom trenutku sam prema prosceniju? Što igraš sam za sebe? Pa imaš Davora, igray s njim!“ Konkretno, to je bila scena kada Gus shvati da plahta zaudara na znoj, na što mu Ben kaže da to jako lako može biti njegov znoj, da se ne uzbuđuje previše... Gus na to odgovori: „Misliš da to može biti moj znoj? Pa da, može biti da je moj znoj! Problem je u tome što ja uopće ne znam kako moj znoj miriše.“ Ja sam te replike igrao na prosceniju, sam za sebe, praveći od tih rečenica neku veliku famu. Moj pogled je bio „začudan“, a moj govor spor. Kasnije sam shvatio da te replike treba igrati jednostavno, da izađu iz mene jednostavno kao odgovor na Benovu repliku. Moj unutarnji monolog je bio: „*O Bože kako sam glup, pa naravno da to može biti moj znoj, zašto se uopće toliko uznemirujem?*“. Ta greška pomogla mi je u daljnjem procesu rada, jer sam se nakon toga osjećao puno opuštenije, razmišljajući da ne mora biti sve toliko važno i naglašeno što god ja rekao ili učinio.

„Perspektiva glumca – čovjeka, tumača uloge, potrebna je da bismo u svakom trenutku boravka na sceni imali na umu budućnost, da bismo odmjeravali svoje unutarnje stvaralačke snage i vanjske izražajne mogućnosti, da bismo ih pravilno rasporedili i razumno koristili materijal koji smo pripremili za ulogu. Primjera radi, u sceni Othella i Iaga prikrada se duši ljubomornog i postupno narasta – sumnja. Ali glumac mora pamtit i da do kraja drame ima odigrati mnogo analognih, narastajućih uzleta strasti. Opasno je odmah, već u prvoj sceni, trošiti, pokazivati sav temperament, ne čuvajući zalihu za kasnije narastanje ljubomore. Takva rasipnost duhovnih snaga narušit će plan uloge. Treba biti ekonomičan, smotren i sve vrijeme imati na nišanu finalni, kulminacijski trenutak drame. Umjetničko osjećanje ne troši se na kilograme, nego na grame.“²

² Konstantin Sergejevič Stanislavski, „Rad glumca na sebi II“, str. 100.

Smatram da je navedeni citat savršena uputa za kulminaciju odnosa likova Bena i Gusa. Da na kraju komada dođe do „puknuća“ odnosa, potrebno je graditi ga iz scene u scenu, nipošto se „ne zalijetati“. Također smatram da u većini predstava, pa tako i ovoj, veliku ulogu ima element iznenađenja. Recimo, igrati jedan dio scene „pretjerano veselo“ kako bih plasirao veliku iznenađujuću vijest. Konkretno u našoj situaciji, scena u kojoj Gus nagovara Bena da odu pogledati nogometnu utakmicu u kojoj igraju *Ostruge*. Ben mu uporno odgovara da ne igraju sada na ovom terenu, da je nemoguće da se ta utakmica sada igra. Ja sam igrao te replike veselo i sretno, nagovarajući Bena da ode sa mnom na utakmicu. Skakao sam po krevetu i glasnije govorio replike s velikim osmijehom na licu. Velika kontra i iznenađenje u toj sceni bilo je pismo, tj. omotnica koja se odjednom pojavi nasred scene i obojicu nas prepadne. Čuje se mistična „začudna“ glazba i Gus brzo skoči s kreveta i sakrije se iza jastuka. Istina je da bi ta omotnica sama po sebi bila iznenađenje, jer se jednostavno pojavi nasred scene (Ben – Davor je privuče koncem koji je vezan pored njegove noge, no publika to ne zna), no ne bi imala tako jak učinak i odjek da se maločas nije događalo nešto suprotno. Netom prije bili smo veseli, ushićeni i energični, a pojava omotnice bila je iznenađenje i „preokret“. Također, u našoj predstavi krucijalno je bilo igrati lik Gusa tako da ne zna tko će biti sljedeća žrtva ubojstva. Naravno da sam ja, Luka, pročitao komad i dogovorio sam se s Davorom da Ben dobiva nalog da ubije Gusa kojeg u međuvremenu ubije netko treći. Ali da sam od samog početka komada igrao s mišlju da znam tko će me i kada ubiti te da će Ben dobiti nalog da me ubije, sve bi se izgubilo. Ja, kao lice, ne bih imao nikakvog povjerenja u Bena, stalno bih sumnjao u njega. Gus i jest sumnjao u Bena u prizoru kada ga pozove na ozbiljan razgovor. On ga direktno pita zašto je zaustavio auto nasred ceste. Ben mu odgovara da su stigli prerano. To ga pita, jer ga izjeda to neznanje. Ta sumnja postoji od samog početka, no ona vjerojatno nije vidljiva okom, već samo osjećajem. Čuti se nešto. Ta sumnja je jako bitna za sam lik, ali i za razvoj odnosa dvaju likova. Na nju sam se morao potpuno fokusirati. Baš kao i na partnerstvo. Kao i samoj sceni, svom partneru se moramo dati sto posto. Jer samo tako može izaći ono istinsko. Moramo biti iskreni prema svom partneru. To sam najbolje naučio radeći ovu predstavu i zato je to glavna tema ovog rada. Bez partnerstva i suigre nema scene ni komada niti predstave. Ona se iščitava u pogledu, u kretnji, u replici... Publika to zaista vidi. Nerijetko sam čuo komentare kolega kada bi govorili o nekoj predstavi kako je neki glumac ili glumica igrao/igrala samo za sebe. Automatski se u meni znao stvoriti osjećaj da je ta osoba sebična, da ne misli na druge. No pravo partnerstvo ne može se dogoditi

odjednom. Ono se razvija iz probe u probu i iz izvedbe u izvedbu. No, da bi se uopće uspostavio odnos, potrebno je imati ono što odnos omogućuje, a to su prije svega vlastita proživljavanja, osjećanja, misli...

U realnom životu odnos stvara sama situacija. U kazalištu nije tako. U kazalištu se nude tuđa osjećanja i misli koje je stvorio pisac i koje su samo riječi na papiru. Sve dok ne dođemo mi. Kada je u pitanju glumačko partnerstvo, moramo biti spremni na iskrenost. Kada ja ne bih bio iskren i rekao Davoru da mi smeta što u određenom trenutku gleda u pod u sceni sa mnom, a ne u oči, kako bi on znao da to meni nije po volji? Kako bi znao da sam u tom trenutku, u tom dijelu scene, fokusiran samo na to i u glavi razmišljam: „*Zašto gleda dolje? Zašto ne gleda u mene? Želim da me gleda u oči kada mu govorim ovo jer mi je zaista bitno i želim vidjeti njegov izraz i potvrdu da je čuo što sam mu rekao.*“

„Osjećate li da se u vama zbiva proces uzajamnog opipavanja, upijanja toka očima i izbacivanje toga toka iz očiju? Eto, taj nevidljivi odnos preko upijanja i zračenja koji se, poput podvodne struje neprekidno kreće ispod riječi i u šutnji, obrazuje onu nevidljivu svezu između objekata koja stvara unutarnju povezanost.“³

U ovom primjeru, tj. u primjeru partnerstva na stvaranju ove predstave, mislim da je bila olakotna okolnost to što smo Davor i ja dobri prijatelji izvan scene. Zaista nismo imali problema jedan drugome reći što nam odgovara, a što ne odgovara. Osjećaj da ti netko „čuva leđa“ u sceni zaista je neprocjenjiv. Recimo, ja znam da će me Davor „izvući“ ako zaboravim repliku, ili ako imam manjak energije i krenem voditi neku scenu na način da jednostavno ne ulažem dovoljno truda, ja znam da će me on „izvući“. To očitujem u načinu na koji on izgovori neku repliku, ili u pogledu, ili u gesti. To zaista pruža sigurnost, i onda ja mogu igrati scenu puno slobodnije i ne brinuti se o mogućim problemima koji se ionako vjerojatno neće dogoditi. Zato je, po mom mišljenju, najvažnije pravilo partnerstva i suigre na sceni shvatiti i prihvatiti da je kolega najvažnija osoba na sceni, a ne ja! To je, po mom mišljenju, ujedno i jedan od najboljih načina da učvrstimo svoju glumu.

„Suigra“ glumca i gledatelja, onako kako je Gavella shvaća, znači uspješno pobuditi unutarnji, organski plov gledatelja na određenu funkciju. „Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem, već time što se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su pratioci i regulatori tih akcija“, kaže Gavella. U trenucima kada je snaga

³ Konstantin Sergejevič Stanislavski, „Rad glumca na sebi II“, str. 55.

glumčeva govornog čina iznimno velika, gledatelj zaboravlja sebe, briše „svoj vlastiti vitalitet“, te se u njemu budi, posredovanjem glumca, potpuno novi vitalitet.

Gavella zaključuje: „glumac je čvrsto, organski vezan za naše najvitalnije funkcije“, te odatle dolazi pobuđivanje paralelnih organskih pojava u svijesti gledatelja i mogućnost dubinskog djelovanja na mase.

Kada bi se mogla napraviti analiza odnosa, onda bismo vidjeli da određeni dio nosi odnos s partnerom, odnos s gledateljem, prikaz nacrtu uloge, samopokazivanje itd. Kombinacija svih tih dijelova odnosa određuje koliko je neki odnos valjan, tj. koliko je istinski. Smatram da oni kojima veći dio odnosa obuhvaća odnos s partnerom, bio to nekakav objekt, kao što je u ovom slučaju lift, ili živa osoba, jesu najbliži onom istinskom odnosu kakav zaista treba biti.

Uzimajući u obzir sve navedeno, vratio bih se na konkretan primjer s početka poglavlja. Počevši postavljati komad u prostoru, mnoge stvari vezane za radnje i postupke moga lika još mi uvijek nisu bile sasvim jasne. Bez obzira na to, odlučio sam slijediti svoj instinkt i testirati svoju sposobnost „razmišljanja u trenutku“. Tada sam se povlačio sam u sebe i igrao sam za sebe, upravo zbog toga što mi svi postupci nisu bili jasno „posloženi u glavi“. Sada shvaćam da na taj način nije niti moglo biti suigre između Davora i mene, barem gledajući iz moje perspektive. Tek nakon mentorova upozorenja, shvatio sam da je moja greška amaterske prirode i da se samo moram mislima vratiti na prvu godinu Akademije. Još nas je tada prof. Štrlić učio da sve treba crpiti iz partnera, da ne smijemo igrati sami za sebe i da, ako nam nešto i nije jasno, pročitati ćemo sve iz partnera. To mi je otvorilo oči za daljnji rad. Olakotna okolnost, koje tada nisam bio svjestan, bilo je moje, već spomenuto, prijateljstvo s Davorom i ispit sa četvrte godine iz kolegija Govor, *Svršetak igre* S. Becketta. Taj ispit sam također pripremao s Davorom, bili smo sami na sceni otprilike četrdeset minuta i postavljali smo komad teatra apsurdna. Dakle, imao sam dovoljno znanja ponovno krenuti u sličan projekt, ali toga nisam bio svjestan. Nakon mentorove upute, shvatio sam da iskustvo tog ispita trebam iskoristiti i u ovom ispitu. Napokon, naučio sam da znanja stečena u bilo kakvim projektima ne treba zanemarivati, naprotiv, treba ih „skladištiti“ u glavi i znati izvlačiti kada nam budu najviše potrebna.

Za zaključak poglavlja o partnerstvu i suigri, volio bih predočiti razvoj luka uloge Gusa, a i Bena, kroz primjere scena, radnji i postupaka. To ću prikazati kroz sedam različitih scena koje su imale velik utjecaj na mene kao glumca Luku i na moje razumijevanje Gusa kao lica.

Također su jako bitne jer prikazuju jesu li moji postupci proizašli iz Davorovih ili obrnuto. One su jako dobar prikaz partnerstva i suigre u smislu odabira motiva postupaka i radnji.

Primjer 1

Jedna od prvih scena u komadu jest kada Gus ode u kuhinju napiti se vode, a Ben sjedi na krevetu i čita novine. Gus se vrati, sjedne do Bena i počne mu govoriti o posuđu u kuhinji. Tu se počinje razvijati luk moje uloge i počinjemo otkrivati njegove karakterne osobine. Ja tu priču o posuđu pričam u zanosu, s pretjeranom euforijom, fokusirajući se jedino i isključivo na Bena. To su moji postupci. Radnja koja se krije iza svega toga jest privlačenje Benove pažnje. Gus to čini zato što želi ostvariti komunikaciju s Benom, počevši od nečeg banalnog kao što je priča o posuđu. U toj sceni, Benovi postupci su kolutanje očima, sarkastično kratko odgovaranje i pomalo agresivno listanje novina. Njegova radnja u toj sceni, tj. proturadnja je ignoriranje. Ben to čini zato što se ne želi trošiti na nebitne stvari, tj. želi se fokusirati samo i isključivo na posao. Sitne, nebitne, zamarajuće priče ga ne zanimaju.

Primjer 2

Scena kada se Ben i Gus prepiru na koji način provode svoje slobodno vrijeme. Gus je izrazito nezadovoljan što nema puno slobodnog vremena kako bi ga ispunio nekim aktivnostima. Ben mu odgovara da ima dovoljno vremena te da je njegov glavni problem to što ga ništa ne zanima. Benova radnja u toj sceni je nametanje koje se najviše osjeća kroz njegovu govornu radnju u kojoj zauzima nekakav viši, pomalo agresivan stav. Dapače, njegov govor tijela sastoji se od prekriženih ruku, blago nagnut glavom prema natrag. Na taj način nam daje do znanja da je on dominantniji od Gusa u ovoj prepirci. Njegova proturadnja jest pametovanje i opominjanje. Naravno, Ben to ne radi zlonamjerno kao što to možda na prvi pogled izgleda, dapače, on se postavlja kao stariji brat koji želi odgojiti i, u krajnjoj liniji, zaštititi svojeg „mlađeg brata“ Gusa. S druge strane, moji postupci su proturječenje i obrana. Moj govorni izražaj je poprilično infantilna i nepromišljen, a moj tjelesni stav je takav da odaje lažnu sigurnost, tj. odaje moju nesigurnost. Proturadnja mog lica u toj sceni je moje prkošenje njemu. Ja mislim da znam što je najbolje za mene i ne volim previše slušati tuđe savjete jer ih smatram zapovijedima koje, barem u poslu, nevoljko izvršavam.

Primjer 3

Scena u kojoj Gus ispituje Bena zašto je zaustavio auto nasred ceste. Gus stoji na prosceniju i pozove Bena da mu se približi, jer ga želi pitati nešto jako bitno. Ben mu se približi, a Gus ga

iznenadi pitanjem: „Što si sinoć zaustavio auto nasred ceste?“ Moj stav je smiren i tih, a replike izgovaram oštro i napeto. Način na koji mu postavljam pitanje je sumnjiv. Iznutra sam uvjeren da mi nešto skriva i želim doznati o čemu se radi. Glavni razlog svemu tome je sumnja koja buja u meni. Ja sumnjam u njega i u njegovu lojalnost, jer u ovom poslu ništa nije kako treba biti. Inače je svako ubojstvo išlo brzo i lagano (izuzev slučaja „one djevojke“), a ovaj put je sve drukčije, nešto je mistično, pogotovo činjenica da je Ben zaustavio auto nasred ceste i sjedio unutra ukipljen kao svijeća. Rezultat svega toga je moja radnja koju najlakše mogu objasniti riječju *preispitivanje*. S druge strane, Benovi postupci u toj sceni su negiranje, izbjegavanje direktnog pogleda u oči i komunikacije. Njegov način govora je kratak i britak, glumeći „na van“ da je sve u redu, ali se čuti da duboko u sebi nešto krije. Tjelesni stav je ono što ga najviše odaje. On u rukama drži nož i komad drveta koji rezbari. Kroz tu fizičku radnju vidimo da nešto nije u redu s obzirom na to da Ben počinje rezbariti nervoznije nego prije. Na kraju, možemo zaključiti da je Benova proturadnja obrana. On se pokušava braniti od tih replika i misli, izbjegava odgovoriti, jer zna da je kriv. Dapače, on sâm nije se pomirio sa sudbinom da mora ubiti Gusa te zbog toga izbjegava odgovor. Koliko god odbija to priznati Gusu, toliko odbija priznati to i sebi.

Primjer 4

Scena kada se pojavi omotnica nasred scene, ispunjena žigicama. Obojica su vidno prepadnuti, Ben natjera Gusa da je podigne i otvori. što Gus nevoljko učini. Unutra nađe žigice s kojima je Gus jako zadovoljan dok je Ben krajnje sumnjičav, te se iskali na Gusu. Benovi postupci u toj sceni očituju se u njegovu govoru, tijelu i misli. Vidno prepadnut, pokušava sakriti svoj strah od nečeg nepoznatog kao što su omotnica i žigice. Način na koji to čini je manipulativan. On natjera Gusa da podigne omotnicu, da je otvori i da pogleda tko je vani. Gura Gusa prema toj omotnici, viče na njega da otvori tu omotnicu. Bena je strah tih mističnih novih stvari i nagovora, čak i prisiljava Gusa odraditi to za njega. Budući da je on „stariji brat“, u tome i uspijeva. Sasvim je očito da je Benova radnja u ovoj sceni manipuliranje. Manipuliranje zbog velike unutarnje nesigurnosti i sumnje. Mene je također strah, i nesiguran sam i sumnjam. No ja ne skrivam taj svoj strah od omotnice. Dapače, odabir moje fizičke radnje u tom trenutku je bio skok s kreveta na pod i sakrivanje iza jastuka. Ta fizička radnja je impulzivna i snažna. Tu se vidi Gusov strah ne samo od omotnice, jer nitko ne bi skočio od straha s kreveta da ugleda najobičniju omotnicu na podu, nego od svega novog i nepoznatog. Pogotovo zato što mu je u ovom slučaju sve jako čudno. Ta fizička radnja mi je jako draga jer mi je pomogla shvatiti koliko se Gus zapravo boji, bori i pokušava

pobjeći od takvih stvari. Prkosim Benu koliko god mogu, jer ne želim podići tu omotnicu sve dok ne povikne na mene. Kasnije, kada u omotnici otkrijem žigice, shvatim da je zapravo sve dobro. Tu situaciju ja kao Gus iščitavam kao nekakav znak, simbol. Te šibice za mene znače spas jer su simbol nečeg bezazlenog. Moj unutarnji monolog u tom trenutku je: „*Toliko straha oko ničega! Pa ovo su najobičnije šibice! Ja se previše brinem oko svega, sve će biti u redu, siguran sam.*“. Mnogo vike ni za što, puno brige ni oko čega. Moja proturadnja u ovoj sceni je inat. Ja prkosim i inatim se Benu, koliko mogu, jer smatram da stvari shvaća previše ozbiljno.

Primjer 5

Scena kada Gus priznaje koliko mu je teško bilo smaknuti djevojku. U toj sceni, Gus govori da je isfrustriran i da ga muči i izjeda činjenica da su u zadnjem slučaju morali smaknuti djevojku. Prisjeća se tih trenutaka i izražava veliku grižnju savjesti. Priznaje samom sebi, a i Benu, da nešto takvo ne bi mogao ponoviti. U toj sceni sam ljut sam na sebe. Sjedim na stolici mirno, skrušeno, potišteno i jadno. Činjenica da sâm sebi moraš priznati nešto što nisi htio učiniti zaista je teška. Moja radnja u toj sceni je potraga za nekom vrstom opravdanja za taj čin. Opravdanje od strane Bena ili samog sebe, nije bitno. No duboko u sebi znam da opravdanja nema. Moj motiv za tu radnju je strah. Strah od sljedećeg ubojstva, plašim se činjenice da „taj netko“ može biti ženska osoba. Moj unutarnji monolog je ispunjen slikama ubojstva. Vidim beživotno tijelo djevojke na podu, veliku količinu krvi i sebe s revolverom u ruci kako stojim nad njom. U tom trenutku shvaćam, koliko god sebe pravdao, da nisam dobra osoba...

Primjer 6

Scena kada se prvi put pojavi lift za kuhinju jest situacija kada Gus i Ben sjede na stolicama, pomireni, a Ben grli Gusa. U tom trenutku pojavi se lift, tj. začuje se zvuk pristizanja lifta. Ben i Gus gledaju se neko vrijeme, onda ustanu, izvade pištolje i Gus provjeri što je u liftu. U ovoj sceni naše su radnje isprepletene. Naši postupci su različiti, ali naš cilj je jednak. Mi sumnjamo i želimo doznati što se događa, što je lift donio i zašto se to sve događa. Ben ponovno manipulira Gusom, naređuje mu da ode prvi provjeriti što je u liftu. Govori mi: „*Hajde!*“, strijelja me pogledom i maše pištoljem. U meni se stvara osjećaj mučnine. Moj unutarnji monolog je: „*O, Bože, zašto opet ja moram ići prvi? Samo da sve prođe u redu, samo da sve prođe u redu.*“ Tu se jasno vidi, baš kao i u primjeru 4, da su moji postupci posljedica Davorovih postupaka. Na njegovo manipuliranje odgovaram prkosom, koliko god mi to situacija i lice dopuštaju.

Primjer 7

Scena raspleta nalazi se na samom kraju komada. Tu Gus shvati tko im šalje omotnicu, žigice, narudžbe u liftu... Uvjeren je da je Wilson ta 'treća osoba'. Ja tu imam jako čvrstu radnju zahtijevanja. Ja zahtijevam da mi Ben prizna i da mi kaže da i on sve shvaća i zna. Zahtijevam priznanje i tražim objašnjenje. Ta radnja je rezultat svih mojih prijašnjih radnji. Moje radnje do sada su nagomilale unutar mene veliku količinu sumnje i sada, kada sam napokon sve povezo, puca granica do koje sam došao i ja napadno i agresivno tražim objašnjenje od Bena. Povod svemu tome je veliki strah unutar mene. Strah od nepoznatog. Ben na sve to reagira negiranjem, također pomalo žustro, te me na kraju snažno odgurne i zavikne: „*Prekini, opominjem te!*“ Taj čin u meni stvara lom. U mojim mislima shvaćam da moj kolega, najbolji prijatelj i „stariji brat“ meni ne želi priznati da sve ovo vrijeme točno zna o čemu se ovdje radi. U tom trenutku slutim neko zlo, ali me više nije strah. Čin njegove fizičke radnje snažnog odgurivanja i agresivne govorne radnje: „*Dosta, opominjem te!*“ u meni provocira snažan osjećaj povrijeđenosti. Takav izbor Davorova glumačkog postupka uvelike mi je pomogao, jer je u meni stvorio snažnu reakciju, postupak koji je uslijedio kao posljedica na njegov postupak.

Što se intenziteta partnerskog odnosa i suigre s Davorom tiče, on je uistinu varirao ovisno o radnji tj. pojedinoj fazi razvoja našeg odnosa. Na primjer, u zadnjoj sceni (primjer 7) kada su naša lica (i njihove radnje) u velikom sukobu, intenzitet partnerskog odnosa je veoma snažan. Uložena količina energije u toj sceni je ključna. Tek kada smo tu scenu odigrali u punom intenzitetu, shvatili smo što ona zapravo jest. Žestoki sukob ispunjen tisućama motiva. Takvo što se zaista osjeti, a količina energije je itekako vidljiva. S druge strane, scena kada Gus govori Benu o posuđu (primjer 1) nije toliko intenzivna. Partnerski odnos jest tu, i količina uložene energije u motive, postupke i radnje je također tu, no scena nije toliko „snažna“. Ne iziskuje ogromnu količinu energije, naša radnja nije toliko krucijalna da o njoj ovisi naše postojanje ili nešto slično, te sukladno svemu tome naš intenzitet partnerskog odnosa nije toliko velik. Sukladan je radnji, te je s tim „po mjeri“.

„Nema igre, radnje, pokreta, misli, govora, riječi, osjećanja, itd., itd., - bez odgovarajuće perspektive. Najobičniji ulazak i izlazak sa scene, izgovorena fraza, riječ, monolog – trebaju imati perspektivu i konačan cilj (glavni zadatak). Bez perspektive ne treba reći ni najjednostavnije 'Da' ili 'Ne'. Velika fizička radnja, izgovaranje značajne misli, proživljavanje

velikih osjećanja i strasti, stvoreni su iz mnoštva sastavnih dijelova, te, scena, čin i drama u cjelini ne mogu proći bez perspektive i krajnjeg cilja (glavnog zadatka).⁴

Kao što je sam Stanislavski rekao, nema komada bez krajnjeg cilja (glavnog zadatka). Konkretno u ovom komadu, kraljnji cilj (glavni zadatak) lika Gusa je neka vrsta oslobođanja. On se želi osloboditi ovog posla i ovog života. Kroz razne postupke i čineve shvaća da to ipak nije za njega, jer ga sve 'teške stvari' u ovom poslu izjedaju iznutra. Emocionalno i duševno ga guše i lome. On to jednostavno ne može podnijeti. Više puta u komadu govori: „*Ne znam mogu li... Samo da ne bude gadno kao posljednji put... Ne bih mogao ponovno ubiti djevojku...*“. On kroz komad shvaća i priznaje sam sebi da nije za ovaj posao i da želi promijeniti svoj život. Nažalost, to shvaća prekasno. Kada razmišljam o razvojnom luku uloge, mogu reći da se on savršeno očituje kroz već spomenute postupke i radnje. Od običnog čovjeka koji čeka svoj sljedeći posao, preko malih prepirki koji se događaju zbog nekog višeg cilja koji tek kasnije shvatimo, preko sumnje u svog partnera, vjerovanja u njega, prkosa, inata, straha od nečeg novog, prihvaćanja samom sebi da ovako ne može dalje, do finalnog bunta. Zadnjeg odjeka njegovog karaktera i shvaćanja, prihvaćanja svoje sudbine. U ovom komadu, kao i u svakom drugom, bitno je graditi odnos iz scene u scenu. Provoditi glumačke postupke dio po dio kako bismo došli do onoga čemu težimo – bogatog i ispunjenog odnosa koji je sačinjen od tisuće detalja i glumačkih postupaka. Naravno, nama samima je to jako teško i zato postoje glumački partneri, kolege, na koje se uvijek možemo osloniti i graditi slojevitost svojeg lika kroz glumačke postupke koji su uvijek u odnosu prema našem partneru, odnosno njegovim postupcima.

⁴ Konstantin Sergejevič Stanislavski, „Rad glumca na sebi II“, str. 98.

7. ZAKLJUČAK

Za mene je ovo iskustvo duodrame bilo jako zanimljivo, poučno, ali i izazovno. Shvaćam da su u svakoj predstavi jako bitni režiser, dramaturg, glumac, stručnjak za pokret i govor, majstor za svjetlo i ton, kostimograf, inspicijent itd. Oni su svi jako bitni čimbenici koji obavljaju važne zadaće kako bi predstava mogla funkcionirati. Glumac se ne bi trebao baviti svim tim stvarima odjednom, jer mu odvlače pozornost od jedine stvari koja je za njega bitna, a to je gluma, gradnja odnosa i provođenje glumačkih postupaka. S druge strane, cijelo ovo iskustvo *duodrame* bilo je vrlo poučno. Zanimljivo je bilo prisjetiti se raznih uputa profesora tijekom svih ovih godina studiranja. Sjetio sam se svakog od njih barem jedanput postavljajući ovaj komad. Njihove pohvale, kritike i/ili savjeta. Naravno, sve to ne bi bilo moguće da nisam imao partnera koji mi je također davao kritike i savjete. Sveukupan proces je bio zaista zabavan. Mislim da se rijetko u karijeri glumca nađeš u situaciji u kojoj imaš toliku slobodu odabira kao na petoj godini akademije. Sloboda odabira pisca, djela, partnera, apsolutno svih postupaka i radnji, scenografije, glazbe... To je sve zaista bitno, pogotovo mladom glumcu od dvadeset i tri godine kao što sam ja. Osjećao sam da mogu i moram biti kreativan na sve načine i na svim poljima. Toliko umjetničkih zadataka na istom projektu u isto vrijeme zaista potiče čovjeka da radi, u svakom pogledu. Tko zna što bi bilo kad bih odradio još deset ovakvih projekata. Naravno, volio bih se u budućnosti zaposliti u kazalištu, jer zaposlenje znači sigurnost. Vjerujem da velika većina glumaca, mlađih i starijih, misli isto tako. No, s druge strane, volio bih raditi projekte u kojima ću biti slobodan. Projekte u kojima se mogu slobodno razvijati. Koliko god me rastužuje činjenica da je mladim glumcima jako teško zaposliti se u kazalištu, toliko me ona i veseli, budući da ćemo biti primorani raditi na svojim projektima. Pokazati i dokazati svoju energiju, mladost i kreativnost. A i ludost!



8. LITERATURA

1. https://hr.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter
2. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dumb_Waiter
3. Konstantin Sergejevič Stanislavski; Rad glumca na sebi II; prevela Ognjenka Milićević, Cekade, Zagreb 1991.
4. Jerzy Grotowski; Towards a Poor Theatre; First Routledge, 2002.
5. Gavella, Branko; Glumac i kazalište, Dramaturški spisi, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967.