Diplomska predstava: Moje kazalište - Harold Pinter, Lift za kuhinju (uloga Ben)

Pavić, Davor

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:761214

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-31**

Repository / Repozitorij:

Repository of Arts Academy

SVEUČILIŠTE U SPLITU

UMJETNIČKA AKADEMIJA

DAVOR PAVIĆ

MOJE KAZALIŠTE: HAROLD PINTER – *LIFT ZA KUHINJU* (uloga: BEN)

GLUMAČKI POSTUPCI U APSURDISTIČKOJ DRAMSKOJ STRUKTURI (MOJE KAZALIŠTE: HAROLD PINTER – LIFT ZA KUHINJU (uloga: BEN))

DIPLOMSKI RAD

SPLIT, 2018.

SVEUČILIŠTE U SPLITU

UMJETNIČKA AKADEMIJA

ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

MOJE KAZALIŠTE: HAROLD PINTER – *LIFT ZA KUHINJU* (uloga: BEN)

GLUMAČKI POSTUPCI U APSURDISTIČKOJ DRAMSKOJ STRUKTURI (MOJE KAZALIŠTE: HAROLD PINTER – LIFT ZA KUHINJU (uloga: BEN))

ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

Naziv studija: diplomski studij Gluma

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

Mentor: izv. prof. art. Milan Štrljić

Student: Davor Pavić

SPLIT, rujan 2018.

SADRŽAJ:

UVOD……...……2

HAROLD PINTER…….……..3

LIFT ZA KUHINJU……..5

APSURDNA DRAMA…….……6

PROCES RADA……..…….…....9

SURADNJA S KOLEGOM……..……..17

ZAKLJUČAK……...……..20

LITERATURA……22

UVOD

Termin *avangarda* dolazi od francuske vojne složenice *avant-garde, avant*=ispred i *garde*=straža, što bi zapravo značilo *predstraža, prethodnica.* Avangarda je uobičajeni izraz iz umjetnosti i politike za sve inovativne i eksperimentalne pokrete koji idu ispred svojeg vremena.

Ovaj termin u početku se upotrebljavao za bilo koju vojnu jedinicu koja se nalazila ispred glavnine vlastitih redova, a danas se najviše upotrebljava u svijetu umjetnosti, za oznaku grupa ili pojedinih umjetnika koji su nosioci nečeg novog te idu ispred većine i ispred svojeg vremena. O samom početku uporabe termina avangarda postoje veliki prijepori koji nisu riješeni do danas. Po jednima, to ime počelo se upotrebljavati za one slikare koji su organizirali Salon odbačenih u Parizu 17. svibnja 1863. kao izložbu suprotstavljenu službenom pariškom Salonu (izložba akademskog slikarstva). Po drugima, izraz je prva upotrijebila Olinda Rodrigues (socijalistkinja utopistkinja) u svom eseju *Umjetnik, znanstvenik i industrijalac*(*L'artiste, le savant et l'industriel*, 1825).

Koncept avangarde odnosi se isključivo na marginalne umjetnike, pisce, skladatelje i mislioce čija djela nisu samo u opreci prema komercijalnim vrijednostima društvene matice (*mainstream*), nego se često nalaze na prevratničkom, društvenom i političkom rubu društva. Mnogi pisci, kritičari i teoretičari iznosili su tvrdnje o avangardi za njezinih prijelomnih godina kod formiranja modernizma.

Početkom Prvog svjetskog rata kod umjetnika se javljaju nove teme koje izazivaju osjećaje straha, izgubljenosti, razočaranosti,a to se jako dobro očituje u djelima avangarde. Za taj je period karakteristično negiranje tradicije te težnja za eksperimentom, ispituju se novi principi pisanja, a izmišljaju se i nove tehnike. Izuzetno je bitno istaknuti depersonalizaciju,koja se očituje u tome što književnici ne pišu o sebi, te defabularizaciju ili destrukciju romana,što se vidi u nepostojanju klasične fabule i uobičajenog tipa romana. Sve to dovodi do odbacivanja svih pravila spajanjem različitih umjetničkih vrsta u jednu.

HAROLD PINTER

Harold Pinter (London, 10. listopada 1930. –London, 24. prosinca 2008.) bio je engleski dramatičar i kazališni redatelj. Pisao je scenarije za kazalište, radio, televiziju i filmove. Njegovi se raniji radovi povezuju uz teatar apsurda. Dobitnik je Nobelove nagrade za književnost za 2005. godinu.

Pinter se rodio u londonskoj četvrti Hackney 10. listopada 1930. kao jedino dijete roditelja židovskog podrijetla, doseljenika iz istočne Europe. Njegov otac Hyman „Jack“ Pinter (1902. – 1997.) bio je krojač, a majka Frances Pinter (1904. – 1992.) kućanica.

U dobi od dvanaest godina počinje pisati poeziju, a u proljeće 1947. pjesme mu izlaze u časopisu *Hackney Downs School Magazine*. Izvan škole, poezija mu je izdana u časopisu *Poetry London* 1950. Neke od pjesama objavljene su pod pseudonimom Harold Pinta.

Krajem 1948. Pinter je pohađao Royal Academy of Dramatic Art, ali kako je mrzio školu, izostajao je s nastave, doživio je živčani slom te je na kraju iz nje i izbačen 1949.

Godine 1952. počeo je glumiti u engleskim regionalnim produkcijama. Od 1953. do 1954. radio je za DonaldWolfitCompany, u Kraljevskom teatru u Hammersmithu, gdje je odigrao osam uloga. Od 1954. do 1959. u više od dvadeset predstava Pinter je koristio pseudonim David Baron. Kako bi povećao svoj budžet, osim glume, radio je i kao konobar, poštar te tjelohranitelj.

Pinter nije bio poznat samo po svom radu kao pisac, glumac i redatelj, već i po burnom privatnom životu, kako ljubavnom, tako i po političkom.

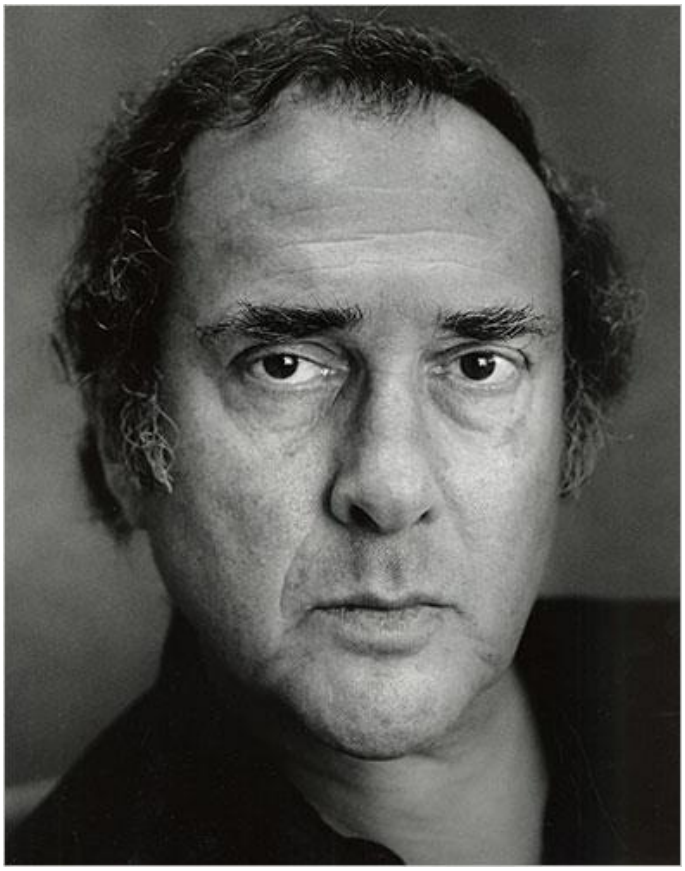
Između 1983. i 2008. Pinter je svoje eseje, intervjue i javne istupe posvećivao isključivo političkim temama. Zbog svojih je političkih izjava dobio reputaciju notornog, ratobornog, tajanstvenog, šutljivog, sažetog, eksplozivnog umjetnika. Godine 2001. priključio se Svjetskom odboru za obranu i oslobođenje Slobodana Miloševića. Kada je osvojio Nobelovu nagradu za književnost 2005., ponovno je izazvao kontroverze političkim izjavama. To je išlo toliko daleko da je dobio prijetnje smrću i bio nekoliko puta lakše ozlijeđen.

Pinter je napisao 29 drama. Proglašen je jednim od najutjecajnijih modernih britanskih dramatičara. Godine 1967. dobio je nagradu *Tony* za dramu *Povratak* i još nekoliko nagrada u Americi, kao i u Velikoj Britaniji, ali i u mnogim drugim državama svijeta za svoje drame.

Neka od najpoznatijih Pinterovih djela su: *Soba, Rođendan, Lift za kuhinju, Kolekcija, Ljubavnik, Povratak, Izdaja…*Posljednju dramu,*Proslava*,napisao je 1999.

Posljednjih godina života, nakon Nobelove nagrade, posvetio se političkom aktivizmu i pisanju poezije. U prosincu 2001. Pinteru je dijagnosticiran karcinom grla zbog kojeg je 2002. operiran i podvrgnut kemoterapiji. Stalna borba sa zdravljem nije ga spriječila da u rujnu 2006. kao glumac odigra komad *Krappova posljednja vrpca* Samuela Becketta.

Reakcije kritike bile su više nego odlične, ali zdravlje mu se pogoršavalo. Godina 2008. za Pintera je bila od velikog značaja. Obilježavala se 40. obljetnica njegove drame *Povratak* na Broadwayu u režiji Daniela J. Sullivana. Od 8. do 24. svibnja u teatru Lyric Hammersmith obilježavala se 50. godišnjica drame *Rođendan.* Pinter je osobno 19. svibnja vodio svečanost obilježavanja igranja drame u Londonu. Unatoč predivnom početku godine za njega, zdravlje ga nije služilo. U ponedjeljak, 24. prosinca 2008. u ranim jutarnjim satima Pinter je zaprimljen u bolnicu Hammersmith gdje je nakon nekoliko sati preminuo od komplikacija uzrokovanih karcinomom jetre. Umro je u dobi od 78 godina.



Slika 1.Harold Pinter

LIFT ZA KUHINJU

Drama *Lift za kuhinju* jednočinka je koju je Harold Pinter napisao 1957. godine.

„Mala, ali savršeno skrojena“, *Lift za kuhinju* smatra se najboljom ranom dramom Harolda Pintera,konzistentnijom od *Rođendana* i „oštrijom“ od *Nadstojnika.* Drama je prvi put izvedena 21. siječnja 1960. u Hampstead Theatre Clubu 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 ili sjede Ben i Gus, čitaju novine, obuvaju i skidaju cipele, zijevaju, rade sklekove, dosađuju se.

Kako predstava počinje, vidimo Bena (starijeg člana) koji čita novine i Gusa (mlađeg člana) koji radi sklekove i vježba. Gus, nakon neuspješnog pripremanja čaja, počinje Benu postavljati mnoga pitanja dok se spremaju za svoj novi posao. Svađaju se oko fraza „pristaviti kotlić“ i „pripaliti kotlić“. Ben nastavlja čitati novine tijekom većine vremena, a Gusova pitanja postaju izražajnija, a ponekad čak nemaju ni smisla.

U jednom trenutku začuje se dolazak lifta koji povremeno dostavlja narudžbe hrane na papirićima. Ovo je zbunjujuće i tajanstveno za obojicu, jer ne razumiju zbog čega narudžbe pristižu i od koga.

Nakon nekog vremena, Ben i Gus odluče poslati nepoznatim ljudima svu hranu koju imaju kod sebe te nakon što im pošalju, Ben ih obavijesti kako kod njih dolje nema više hrane.

Gus odlazi popiti čašu vode, a Ben čuje kako cijev zviždi, što ukazuje da se netko s druge strane želi obratiti njemu.

Ben se javi i pažljivo sluša. Sazna kako je njihova nova žrtva upravo stigla i kako trebaju primijeniti uobičajeni postupak za ubojstvo. Nakon razgovora Ben zove Gusa i ode prema vratima na koja je izašao, no suprotna vrata naglo se otvore, Gus ulazi u prostoriju kao da ga je netko bacio, i to bez pištolja, prsluka i kravate. Hvata se za trbuh i gleda prema Benu koji ima uperen pištolj u njega. Oni se gledaju, a svjetlo se ugasi.

APSURDNA DRAMA

Studirajući glumu, upoznao sam se s terminom *apsurda* kroz teorijske predmete (Povijest drame i kazališta, Dramaturgija). Slušajući i učeći o tome, uvijek mi je taj period svjetske drame bio vrlo zanimljiv, jer je u sebi imao neku začudnost za mene.

Radnja, likovi i svijet u kojem se komad događa uvijek su bili drugačiji i razbijali su konvencije modernog svijeta i pravila kojih se pridržavamo.

Za razliku od stamenog i čvrstog ruskog realizma u kojima likovi imaju individualnost, u teatru apsurda psihofizičke osobine lica idu iz krajnosti u krajnost (od smirenosti do ludila). Čitajući takve komade realizma u kojima likovi imaju svoj „lijepi“ glumački razvoj, takozvani „luk uloge“, uvidio sam da kod drame apsurda to nije slučaj. Karakteri jedva da posjeduju neku individualnost, a često ni samo ime, štoviše, na polovici radnje oni naginju potpunoj izmjeni svoje prirode.

Pozzo i Lucky u Beckettovu *U iščekivanju Godota* u jednom trenutku pojavljuju se kao gospodar i rob, da bi se poslije nekog vremena vratili sa svojim znatno izmijenjenim ulogama. Sličnu situaciju nalazimo i u drami *Svršetak igre* gdje psihološka igra između Hamma i Clova, u kojoj ponovno vidimo sličan odnos gospodara i sluge, gdje oboje imaju i tjelesne hendikepe (Hamm je slijep i nepokretan, a Clov ima paraliziranu desnu nogu), na kraju dolazi do potpunog preokreta u kojem žrtva postaje gospodar i shvati da može biti slobodan i uzeti život u svoje ruke.

Zakoni ovakvog prirodnog nesklada zatiču se i u Ionescovu djelu *Jacques ili pokornost* gdje susrećemo mlade djevojke s dva ili čak tri nosa te skriveni leš koji iznenada počinje rasti do čudovišnih razmjera kada na kraju divovska noga razbija vrata i ulazi na scenu (Ionesco *Amédée).*A gdje je tek ono kada stanovnicima jednog grada prijeti opasni virus zbog kojeg se svi ljudi transformiraju u nosoroge (Ionesco *Nosorog*)?

Kazalište apsurda gleda na svijet, i prikazuje ga, kao nepojmljivo mjesto. Gledatelji promatraju zbivanja na sceni krajnje izvana, bez stvarnog razumijevanja potpunog značenja tih čudnih događaja.

Kada se stavim u poziciju gledatelja, a ne glumca, i kada odem pogledati neku predstavu u kazalište koja ne spada u žanr teatra apsurda, dogodi mi se emotivna povezanost s nekim likom koji je na pozornici. Bilo da je riječ o nekoj sceni, dramskoj pauzi ili lijepoj slici koja me podsjeća na nešto iz moga života ili pak neki izgovoreni monolog, ti trenuci u meni

probude emocije,smijem se ili plačem. Međutim, kada odem pogledati nešto što pripada svijetu apsurda te vidim karaktere i zbivanja koja nisam u stanju u potpunosti pojmiti,djelo me ne može emotivno dodirnuti.
No, kada sam u poziciji glumca i kada sam u situaciji u kojoj igram neki apsurdni komad, dogodi mi se da se trebam u tehničkom smislu više potruditi i pomučiti za izvršenje svojih glumačkih zadataka, a samim tim i emotivno.
To mi je zasada jedan paradoks na koji ne znam dati odgovor i počinjem misliti da je to nešto pogrešno. Čak i M.Esslin kaže:

„…emotivno identificiranje s karakterima zamijenjeno je zbrkanom kritičkom pažnjom. Iako su zbivanja na sceni apsurdna, ona ipak na nekakav način ostaju povezana sa stvarnim životom, tako da su gledatelji konačno suočeni s iracionalnom stranom njihova egzistiranja…“

Dijalog u apsurdnim dramama sastoji se od besmislenih klišeja i mehaničkog cirkularnog ponavljanja stereotipnih fraza. Koliko takvih klišeja i stereotipnih fraza mi sami u svojem svakodnevnom razgovoru upotrebljavamo?
Najrevolucionarnije kazalište po pitanju govora i jezika jest upravo kazalište apsurda. Ono smišljenim postupkom nastoji obnoviti jezik drame i pokazati jalovost scenskog jezika koji je konvencionalan. Takav je jezik atrofirao, prestao je biti izraz nečeg životnog. Zato je u teatru apsurda dijalog vrlo često odvojen od stvarnog zbivanja u djelu ili naizgled teče potpuno suprotno od radnje.
Kada govorim o konvenciji, u svom dosadašnjem iskustvu igranja na sceni, susreo sam se s komadima i likovima gdje je u prvim naznakama radnje i prolaska vremena već otprilike poznato kako će se život lika, odnosno njegov put završiti i kako mogu pretpostaviti odgovor na neka meni nejasna pitanja. U apsurdu je to vrlo teško, i na neka pitanja ne može se odgovoriti, jer radnja ne slijedi logičan trag.
Tko u *Liftu za kuhinju* može pretpostaviti da će se u omotnici koju netko nepoznat gurne ispod vrata nalaziti dvanaest žigica? Koja je uopće simbolika žigica i tog broja?

U „konvencionalnom“ kazalištu, iz omotnice bi vjerojatno izašao papir u kojem bi muškarac ili pak žena pročitali neko ljubavno pismo, otkrila bi se neka opasna tajna ili bi netko pisao iz daleke zemlje…

„…Ne samo da pojedini gledatelji nisu u mogućnosti identificirati se s karakterima, publika je prisiljena da na različite načine odgonetne značenje onog što je vidjela. Svaki gledatelj nalazi vlastito, svoje osobno značenje…“

Baš zbog ovog citata smatram da je kazalište apsurda najinteligentnije kazalište koje postavlja najviše zahtjeva. Ono može biti raskalašeno, smiješno, neobuzdano, preuveličano i pojednostavljeno, vulgarno i pristojno, ali uvijek će publiku suočiti s pravim intelektualnim problemom koji će morati pokušati riješiti, a on je najvjerojatnije nerješiv.

PROCES RADA

Završivši četiri godine preddiplomskog studija Gluma, upisao sam diplomski studij u trajanju od jedne godine. Zadatak za završni ispit bila je kazališna forma monodrame. Kao plan za monodramu odabrao sam Augusta Strindberga, tj. dramaturški spojiti u jednu cjelinu dramu *Put u Damask* s određenim muškim likovima iz drame *Gospođica Julija* (Jean) i likom Oca iz drame *Otac.*

Tijekom procesa rada uvidio sam da jednostavno ne znam riješiti neke dramaturške „zamke“ i odlučio sam promijeniti temu diplomskog rada.

Tražeći drame i dalje čitajući, doznao sam u razgovoru sa svojim kolegom Lukom Čerjanom da i on ima problem oko dramatizacije svoje monodrame. Tako smo došli do zaključka da ćemo ispi tpripremiti zajedno. Predložio sam mu tekst *Lift za kuhinju* Harolda Pintera. Istina je da je pri prvom čitanju komad djelovao prilično zbunjujuće te su se rečenice koje sam čitao činile besmislenima, ali iz nekog nepoznatog razloga stalno mi se nametala misao kako je ovaj komad izazov koji ne bih trebao odbiti te da u sebi ima neke tajne koje bih trebao otkriti.

Pred kraj četvrte godine profesori su nam počeli govoriti o diplomskoj godini i kako bismo kod odabira teksta koji želimo raditi za kraj svojeg studija trebali odabrati nešto što nas zanima i što mi kao glumci želimo istražiti ili izraziti kroz odabrani komad. Meni je uvijek ta rečenica zvučala poprilično jednostavna, jer sam je shvatio „na prvu“. Pomislio sam: *„Zar ne treba uzeti nešto što bi meni kao glumcu bio izazov pokazati i otkriti neki dio sebe koji nisam otkrio u dosadašnjem radu na Akademiji?“* Imajući ovu misao u glavi, mislio sam kako neću imati problema pri odabiru teksta, kao ni u upuštanju u sam proces rada. U meni se pojavio otpor i nekakva „mentalna blokada“ kojoj ni danas, poslije predstave, nisam uspio otkriti uzrok. Mislim da je to više bio strah od nečega nepoznatog.

Rekavši kolegi Luki Čerjanu da zajedno postavimo duodramu, imao sam dvojno mišljenje. Na trenutak je to bilo olakšanje jer sam mislio da neću sâm morati završiti studij, a ipak, s druge strane, osjećao sam određenu dozu odgovornosti, jer nam je tekst *Lift za Kuhinju* nudio puno prostora za otkrivanje nekih drugih glumačkih putova i slobodu u eksperimentiranju pri kreiranju naših uloga.

Na kolegiju Scenski govor VIII pod mentorstvom izv.prof. Brune Bebić na kraju četvrte godine, kolega Luka i ja zajedno smo pripremali ispit *Svršetak igre* Samuela Becketta. Taj je ispit bio presudan u odluci da se ponovno spojimo za diplomski ispit. Apsurdna drama zbiva se u svijetu poslije apokalipse u kući gdje u fotelji sjedi slijepi i nepokretni Hamm (ja) i njegov sluga koji ima paraliziranu desnu nogu Clov (Luka). Odnos je to dvojice ljudi punih gorčine, prijezira, ironije, mučenja, bez jasnog cilja kako dalje. Dvoje ljudi osuđenih na *perpetuum mobile* koji se stalno vrti u krug. To je bilo vrlo zanimljivo i poučno iskustvo za mene, a vjerujem,također,i za njega. Kako je to bio ispit iz Scenskog govora, morali smo,uz glumu, zadovoljiti i tehničku podršku,glasovnu impostaciju, artikulaciju i ostale tehnike govora koje su pridonijele uspjehu tog ispita.

Osim što smo zadovoljili uvjet za polaganje ispita, dogodilo mi se i to da sam osjetio lagodnost i sigurnost na sceni uz svojeg partnera u svim aspektima tog komada i svoje uloge. Uz to, bitno je spomenuti i lakoću igre koju postižemo partnerskim povjerenjem na sceni, ali i psihološki vrlo zahtjevno praćenje unutarnjeg monologa i izvršavanje govornih radnji. Stvorili smo međusobno scensko povjerenje koje sam htio ponoviti i u diplomskom radu.

„…Tek kad glumac razmisli, proanalizira, proživi svoju ulogu u cjelini i pošto se pred njim otkrije daleka, jasna, lijepa, primamljiva perspektiva, njegova igra će postati, da tako kažemo, dalekovidna, a ne kao ranije kratkovidna. Tada neće moći igrati pojedine zadatke, neće moći govoriti pojedine fraze, nego cijele misli i periode…“(98.str., Stanisl.)

Zbog ove misli koju izgovara Stanislavski, htio sam još više „prokopati“ po svom unutarnjem svijetu emocija,ali i jedne, da je tako nazovem, „lucidne“ mašte koja je ključ za glumačku slobodnu koju posjedujem i zajedno s kolegom i vidjeti gdje će nas rad na *Liftu* odvesti. To novo, tj. već započeto istraživanje značilo je za nas dvojicu novu avanturu kojoj se smiješi uspjeh. Kako ovdje govorim o procesu vlastitog rada, prvenstveno ću se u ovom poglavlju oslanjati na svoje probleme i nedoumice koje sam imao u pripremanju diplomskog ispita.

„…Lik drame ne zna ništa o perspektivi, o svojoj budućnosti, a glumac to mora znati, sve vrijeme misliti na to, kraće rečeno, imati u vidu perspektivu…“(99.str., Stanis.)

On je promišljen, tih, ozbiljan, nemiran, precizan. On je snalažljiv, manipulativan, sretan, ponosan, a k tome i profesionalni ubojica. On je Ben,lik kojeg sam odigrao u diplomskom ispitu. U počecima stvaranja, čitajući i razmišljajući o njemu, ovo su bile karakteristike koje

sam odmah uočio. Nadalje, čitajući i usvajajući replike pomislio sam kako ću vrlo jednostavno pronaći glumačke tehnike kojim ću ga utjeloviti, međutim nije bilo baš tako.

„… Ako glumac igra ulogu koju nije temeljno prostudirao, neće razumjeti kuda mu je u krajnjoj liniji odvesti osobu koju glumi…Prisiljava takvog tumača uloge da svakog trena misli samo na sljedeći zadatak, na sljedeću radnju, osjećanja i misao, nezavisno od cjeline i one perspektive koju otkriva drama…"(98.str., Stanislavski)

Dogodio mi se paradoks: nisam još bio u fazi dobrog proučavanja lika, a usvojio sam tek površinske osobine s kojima sam ga „glumio". U tom sam stadiju bio jako samouvjeren. Srećom, krenuli smo ranije „u prostor" i istraživanje.

Poučen iskustvom stečenim na Akademiji i radu u predstavama u HNK Split, držao sam se ovih načela pristupa ulozi: *Što radim?, Koja je moja namjera?, Tko je moje lice?*

U početku smo improvizirali sa scenografijom. Strunjače su nam bila dva kreveta, a dva kubusa postala su stolice. U ovom periodu ušao sam u prvu fazu postavljanja komada koju sam nazvao: *Prolaznost*.

Morali smo prikazati niz radnji s kojima smo trebali naznačiti prolaznost vremena, odnosno da se naši likovi nalaze već dulje vrijeme (10 minuta?, jedan dan?, petnaest dana?, godinu?) u podrumskoj prostoriji očekujući svoj sljedeći zadatak. Luka i ja smo promijenili početak zapisan u tekstu. Krenuli smo u improviziranje sa scenskim pokretom. Prvotno smo htjeli napraviti plesnu etidu kojom bismo pokazali vještinu pokreta i „šifru" kojom Ben i Gus funkcioniraju kao dvojica profesionalnih ubojica u svojim zadacima. Radeći na tome, usporedno smo krenuli dalje u mizanscen postavivši radnju napisanu na prvih deset stranica teksta„u prostor".

Radeći na scenama i toj etidi, počeo sam primjećivati kako osjećam neuravnoteženost između etide koja nije bila usavršena do kraja i scena koje smo dotada pripremali. Moje scensko osjećanje naspram scene i partnera bilo je narušeno. Slično piše i Stanislavski, govoreći o skladnom spoju pokreta, glasa, plastike i fizičke radnje: „Da biste je otjelovili, potreban je zadatak, unutarnji nalog, duhovni materijal, život ljudskog duha. Ako se oni pojave, cijeli fizički organizam bacit će se na njih sa strastvenošću i energijom koja ne zaostaje za dječjom"(195.str., Stanis.)

Zbog ovog sam nesklada predložio Luki da ne radimo toliko na etidi, nego da se više posvetimo napisanim scenama i postupcima protagonista. Lik kojeg igram ne otkriva puno o sebi kroz komad, njegove su namjere poprilično tajnovite. Za primjer ću uzeti lik mladog

lakaja iz Čehovljeve drame *Višnjik (JAŠA)*. Igrajući taj lik, primijetio sam sličnosti, ali i razlike u luku uloge kroz komad. Jaša je mladi lakaj iz Pariza, vidio je svijeta i mogao je iskusiti sve one blagodati koje mu je takav život nudio. Nasuprot tome, o Benu ne znam puno, on ne otkriva puno o sebi. Sve što se zna jest da voli rezbariti makete čamaca. Postavlja se pitanje: kako ih napraviti?

Jaša i Ben, dva su potpuno fenomenološki različita lika,ali povezuje ih jedna stvar. Zbog toga smatram da je razlika između njih u pitanju hrabrosti. Jaša i Ben imaju jednu vrlo jaku karakternu osobinu, a to je ambicioznost. Jaša je koristi na jedan bezobrazan gotovo prevarantski način dospjeti u visoke slojeve društva, Ben svoju ambicioznost koristi protiv sebe. On za razliku od Jaše želi se dokazati pred drugima kako je on izuzetno inteligentna osoba koja koristi neke naučene postulate lijepog govorenja, manira i mudro ih koristi u društvenim odnosima. On namjerno Gusu govori razliku između značenja riječi, *pripaliti* i *pristaviti* samo kako bi se prikazao u očima drugih ljudi kao izrazito inteligentna ličnost, a zapravo je duboko iskompleksiran svojim nedostacima. Bogatstvo u kreiranju je upravo u tom pitanju hrabrosti. Jaša ima hrabrosti priznati svijetu i ljudima koji su ušli u njegov život (Dunjaša) reći iskreno i priznati kakva je on zaista osoba, dok Ben nema hrabrost priznati sebi i drugima kakav je on zaista, već stavlja masku na lice jedne hladne i opasne osobe. Jaša je mladi perspektivan muškarac koji predstavlja novu generaciju, ima svrhu. Istina, on žene smatra lakom zabavom i u tom je smislu emotivno osakaćen, ali smatra da ima svrhu i perspektivu. U njegovu odnosu s Dunjašom jasno se može vidjeti kako oni neće biti zajedno niti će otrčati zajedno prema zalasku sunca. U glumačkom smislu bio mi je jasan kraj i znao sam gdje će biti moj vrhunac.

Kod Bena je drugačije. O njemu ne znam puno, on nema svrhu, odnosno ona se jasno ne vidi i ne može se pretpostaviti.

„…Apsurdno je ono čemu nedostaje svrha...otrgnut iz svog vjerskog, metafizičkog i transcendentalnog korijenja, čovjek je izgubljen, sve njegovo djelovanje postaje besmisleno, apsurdno, beskorisno…“(405.str., Teatar XX.st.)

Kada sam stvorio svoju biografiju lika, napisao sam kako je Ben odrastao u vrlo skromnim uvjetima, vjerojatno negdje van grada, u obitelji koja je bila iz srednjeg društvenog staleža. Ima veliki kompleks od toga te odatle potječe njegova želja da postane uglađen i elokventni gospodin s manirama i svim onim što se povezuje s gospodskim načinom života.

Ta biografija pomogla mi je utjeloviti ga. Postupci opominjanja, grđenja, podsmjehivanja i likovanja u početku su bili upućeni samo prema Gusu. Tu sam primijetio kako moje fizičke radnje, zbog mojih unutarnjih, pate. Postale su previše sitne, umanjene. Zbog toga je moja, odnosno naša govorna radnja patila i postala je ujednačena i monotona.

Kada smo napravili pauzu od tjedan dana i kada smo više od devedeset posto komada „postavili u prostor“, odlučili smo sjesti i ponavljati tekst. Zaključili smo da se nismo dovoljno slušali i upućivali replike po načelu „TI MENI, JA TEBI“. Kada mi partner nešto kaže, ja to usvojim, procesuiram i odgovorim.

Inzistirali smo na jednostavnosti u govornoj radnji s obzirom na to da sam morao potencirati svoje postupke spram partnera (opominjanje, grđenje, omalovažavanje, bodrenje, likovanje…) kako bi govor postao prirodan i jednostavan.

Spajajući ova dva načina, počeli smo primjećivati razlike u našem odnosu, dobili smo kontinuitet u provođenju postupaka i, napravivši to, počeli smo stvarati neke fine detalje u međusobnoj igri koju samo Luka i ja primjećujemo. Od pogleda, jednog minimalističkog pokreta nogom ili rukom koji nije bio fiksiran, do promjene ritma u govoru i igranja veće ili manje scene. Imao sam veći pregled nad cjelinom i odjednom su nam „zamke“, na koje smo nailazili u mizanscenu, glumački bile puno točnije.

Što je problem? Gdje je sukob?

Misteriozno pismo ulazi ispod vrata. Nepoznata ga osoba gurne nama u prostoriju.

Kako nismo imali mogućnost da nam netko bude iza vrata i na točan trenutak i repliku gurne pismo ispod vrata, riješili smo scenu upotrebom scenske magije.

Zavezao sam nevidljiv konac za željeznu šipku kreveta i prilikom vezivanja podvezice neprimjetno sam je namotao te se ona iznenada pojavila na sredini scene. Prvi veliki problem riješili smo tako što smo ga potencirali glazbenim tonovima u svrhu stvaranja napetosti.

Pismo je bilo prvi neljudski partner na sceni.

Luka i ja smo se prema takvim situacijama, proizašlih iz uporabe scenske rekvizite ili scenografije (omotnica, lift) ponašali kao prema trećem partneru.

Isto je bilo i s liftom. Ogromna konstrukcija prema kojoj smo morali ostvariti odnos. Šalje nam narudžbe hrane?! Mlade mahune, piletina na pekinški, riža od bambusovih pupoljaka…zbog čega nam se to šalje, tko to šalje i zašto?

Prvotno sam odabrao glumački stav da sam pomiren s činjenicom da je to lift i da nam dolaze narudžbe hrane pa su stoga naše reakcije i dijalog bili ravnomjerni. Pristali smo na šablonsko scensko rješenje. Tako smo došli do našeg drugog velikog problema. Apsurdni element

postigli smo samo onda kada smo s velikom strašću i velikim,gotovo religioznim interesom govorili o liftu i o toj velikoj količini hrane. Tu sam povukao paralelu s Arthurom Adamovim i njegovom dramom *Ping-Pong*u kojoj velik dio dramske snage leži u trivijalnosti kao što je popravak ping-pong automata i u dijalogu koji likovi imaju spram njega.

„…U cilju iskazivanja cjelokupnog značenja djela, glumci moraju glumiti više PROTIV dijaloga nego s njim; žar iznošenja mora biti u dijaloškoj suprotnosti s besmislenošću značenja redova…"(351.str., Teatar XX. st.)

Sam komad nije prepun dijaloških besmislica kao primjerice u Ionescovoj *Ćelavoj pjevačici,* ali zato obiluje fino iznijansiranim i delikatnim apsurdnim motivima koje treba iznijeti.
Treća faza rada ujedno je i posljednja i nju sam svojevoljno nazvao *Pauza* jer sam radeći na svojoj ulozi primijetio da mi lice obiluje dramskim pauzama i scenskim tišinama koje su glumački trebale biti „ispunjene iznutra". Morao sam im pronaći motiv! Imajući iskustvo igranja u realističnim dramskim komadima shvatio sam kako u apsurdnoj dramskoj formi treba igrati „realističnije" nego realističnoj dramskoj strukturi. Primjer toga je scena u komadu *Mjesec dana na selu* Turgenjeva. Igrajući Arkadija, muža Natalije Petrovne, čovjeka koji je zaokupljen poslom te zbog toga je zapostavio suprugu i svoje bračne dužnosti. U procesu rada, došao sam na prepreku u sceni kada on, Arkadij, mora doći svojoj ženi i reći joj kako je saznao da ga ona vara s drugim muškarcem. Prvotno sam imao rješenje svađe i vike. Svaki glumac koji viče na sceni bez znanja zašto viče (jer glumac mora u svakom trenutku bivanja na sceni znati što čini, kako provodi svoje postupke, koja mu je namjera, kakav odnos ima prema partneru i biti cijelim svojim bićem prisutan i koncentriran i poput vlaka ostati u tračnicama i biti gospodar svoje uloge), postane iritantan i demantira svoju ulogu. U postupcima sam imao infantilnu crtu, jer je to čovjek koji poput djeteta traži pažnju od svojih bližnjih. On je u svojim emocijama, humoru i ljutnji naivan poput djeteta, i želi postati nesputan i slobodan. To sam ostvario fizičkom radnjom plesa koji sam gradirao. Iz dječje zaigranosti, preko oslobađanja gorčine do potpunog autodestruktivnog ludila.
Poput Arkadija, slična tomu jest scena u kojoj govorim o uputama za ubojstvo koje smo nazvali *ritual,* jer smo tom dijelu teksta pristupili kao obredna elita za vrijeme vjerskog obreda koji ima svrhu sjedinjenja sa Svevišnjim.

U nastavku ću napisati nekoliko replika za primjer:

…
BEN: Zatvori vrata za njim…
GUS: Zatvorim vrata za njim.
BEN: A da ne opazi da si tu.
GUS: A da ne opazi da sam tu.
BEN: Neće znati da si ti ovdje.
GUS: Neće znati da sam ja ovdje.
BEN: Ja izvadim pištolj.
GUS: Ti izvadiš pištolj.
BEN: On stane kao ukopan.
GUS: On stane kao ukopan.
…

Pročitavši „na prvu“ ovaj ulomak, replike su mi zvučale nekako trivijalno i obično. No, shvativši i odgonetnuvši „kod“ kojim smo odigrali sve do ovog dijela, bilo je jednostavno krenuti u etidu koju smo odlučili nazvati *Ritual*. Moja unutarnja nit je bila vođena glumačkom metodom koja se zove *supstitucija*. Zamišljao sam da sam zatvoren u labirintu i preciznim koracima pronalazim izlaz najkraćim putem. Samim tim sam slično tretirao i riječi. Zamišljao sam kako je svaka riječ u rečeničnom sustavu vrlo krhka poput porculana te sam morao svaku riječ jasno i artikulirano izgovoriti i plasirati partneru. Analizirajući sebe kroz proces rada, uvidio sam implikacije koje su mi pomogle doći na put ostvarenja moje uloge. Pinter me,također,vodio kroz taj put finih, gotovo filigranski skrojenih motiva prijetnje, jakih, strastvenih osjećaja izraženih trivijalnim jezikom.

Kako je komad nastao krajem pedesetih godina prošlog stoljeća, odlučili smo koristiti glazbene tonove koji su nam pomogli stvoriti drugu dimenziju doživljaja glumačkog stvaranja.

Kraj smo u potpunosti promijenili. Ben i Gus dvojica su profesionalnih atentatora koji od samog početka (ne znamo koliko su dolje, može biti jedan sat, dan, tjedan, mjesec…) čekaju novu naredbu za ubojstvo (tko je on/ona?, gdje živi? čime se bavi?).

Od početka postoji sumnja kako ću ja, odnosno Ben biti onaj koji će ubiti Gusa, ali to se na kraju uopće ne dogodi. Zašto?
Oni su dva „smetala“ koja sustav u kojem rade vidi kao višak i žele ih se riješiti. Glumački smo to riješili tako što smo „probili četvrti zid“, označavajući kako netko iz publike (publika je metafora za svijet u kojem živimo) ubije Bena i tako se rješava ljudi koji ili znaju previše ili su jednostavno suvišni i nepotrebni. Kad lovac/lovci postane/postanu lovina/lovine.

„…Da bismo shvatili njegove namjere, valja iz mrtvih slova restaurirati njegove misli, ali i njegova viđenja, njegova osjećanja, proživljavanja, cijeli podtekst koji se krije ispod pisanog teksta. Tek tad bismo mogli reći da smo ne samo čitali nego i da znamo komad…“(255.str., Stanis.)

Cijeli se luk uloge Bena odlikuje promjenom dinamike, tempa, ritma. Lice koje iznenađuje svojim finim, manipulativnim promjenama do samog kraja kada dolazi do neočekivanog obrata. Čovjek koji je poput životinje u džungli koja je naučila preživljavati u svom poslu i svom bivanju.

Zaključit ću svoj opis procesa rada citirajući Louisa Jouveta koji piše zanimljivu i poučnu, moglo bi se reći, odgojnu mjeru o kazalištu:

„…Kazalište vraća ljudima ljudsku nježnost. Želimo da dramska umjetnost nikad ne bude iskorištena kao instrument propagande, da ne bude nikad izjednačena s trgovinom ili trampom, scena ima svoju tribinu. Želimo da obrazovanje omogući kazalištu i dramskoj umjetnosti ulogu koja im pripada i da ostanu ono što su uvijek bili i što moraju ostati: ponuda, razmjena prijateljstva i ljubavi među ljudima…“

SURADNJA S KOLEGOM

„…Dakako, rad uključuje mišljenje; to znači uspoređivanje, mozganje, pravljenje grešaka, vraćanje, oklijevanje, odustajanje, počinjanje od početka…"(113. str., P.Brook, Prazan prostor)

Navedeni citat Petera Brooka sve je ono što je bilo utkano u dva i pol mjeseca Lukina i mojeg rada i istraživanja. *Moje kazalište* projekt je koji je počeo prije godinu dana neplanski i gotovo slučajno na posljednjem semestru četvrte godine studija i to na dva najvažnija kolegija, Gluma i Scenski govor. Moja klasa bila je i na jednom i drugom kolegiju podijeljena u dvije grupe. Na Glumi sam zajedno s kolegicom Anom Marijom Veselčić za ispit pripremao komad *Tigar* Murryja Schisgala, a na kolegiju Scenski govor krenuli smo se baviti teatrom apsurda i njegovim predstavnikom Samuelom Beckettom.

Kako je u pitanju Scenski govor, morali smo uz glumu zadovoljiti i sva pravila govorenja – impostaciju, dikciju, govornu radnju i sve tehničke stvari vezane za govor. Kolega Luka Čerjan i ja dobili smo *Svršetak igre.* Apsurdna je to drama stavljena u svijet nakon apokalipse. Dva čovjeka koji su potpuno otuđeni od vanjskog svijeta i koji su za sebe stvorili simbiotski odnos pun gorčine, svađe, laganja, iskrenosti, mučenja…Zanimljivo je to što su i *Svršetak igre* i *Lift za kuhinju* napisani iste godine, 1957.

Do tog trenutka nisam mogao zamisliti kako će mi taj ispit otvoriti toliko mogućnosti i probuditi u meni neke sklopove kojih nisam bio svjestan. U suradnji s kolegom Lukom nije bilo ničeg negativnog, dapače upravo različitost u karakteru i određeni kompromisi s njegove i moje strane pridonijeli su lijepom, uravnoteženom i uspješnom glumačkom procesu.

Raditi ovakvu formu nemoguće je raditi s osobom u koju nemam povjerenja. Štoviše, jako je uzak krug ljudi s kojima bih se upustio u ovako nešto. Uz to, ja sam sklon detaljnom analiziranju i radu koji može nekada donijeti više štete nego koristi, jer dolazi do sputavanja slobode i opuštenosti u kreativnom procesu. Zaokupljam misli nekakvom predodžbom kako bi određena uloga trebala izgledati, što je potpuno pogrešno, ali me „izvuče" svijest o tome da na sceni moram biti živa osoba i vrati me iz takvih „nekreativnih"faza, ili, bolje rečeno, blokada.

Često bi mi znao reći: *„..nema potrebe toliko razbijat' glavu oko takve sitnice. Pusti i napravit ćemo kako nam dođe…"*

Prvenstveno smatram kako je tajna uspjeha bila u tome što Luka i ja imamo jaku prijateljsku vezu. Ta se povezanost i povjerenje osjete na sceni. U fizičkom aspektu potpuno smo različiti poput *jina* i *janga*. Povezuju nas kreativnost i radost koju dijelimo prema glumi i kazalištu. Unatoč tome što nam se stavovi i ukusi o glumi nekada znaju razilaziti, uvijek smo sretni i raduje nas zanat koji smo odlučili prihvatiti kao životni poziv.

Proces rada trajao je dva i pol mjeseca. Kreativni proces sastojao se od raznih faza: ushita, uzbuđenja pred pokazivanje našem mentoru scena i onoga što smo postavili, do razočarenja i zasićenosti. Postojale su uvijek dvije strane koje su nas vukle prema krajnostima: kreativnosti, koja nam se otvarala i nudila, i našeg zajedništva, koje nas je samo još više osnažilo i guralo prema naprijed.

Naravno, u procesu smo nailazili na kojekakve probleme tehničkog ili glumačkog, odnosno psihološkog tipa, ali ono što je bilo najvažnije i ključ uspjeha kojim je u konačnici rezultirao projekt *Moje kazalište – Harold Pinter: Lift za kuhinju* jest upravo moje i Lukino zajedništvo, naša zaigranost i prijateljsko,ali i scensko povjerenje jednog u drugoga.

Rad je najvažnija riječ glumačkog zanata. Iako je rad rezultirao našim uspjehom, on nas je na trenutke dovodio pred zid. Mogli smo dignuti ruke od svega ili pak pronaći motive koji su nas od zida vratili na pravi put.

I ako biste me pitali bih li sve ponovio, odgovorio bih: NE. Jer to bi značilo da nisam naučio ni izvukao pouku iz svojih krivih poteza, a sve ima svoje razloge i svoje zašto.

Rad u kazalištu spoj je raznih emocija i skupljanja iskustava za vlastito obrazovanje te glumački rast i učenje, a ono traje čitav život.

I ako biste me na kraju pitali hoću li ponovno raditi s Lukom, odgovor je: DA!

„…Živa je samo ona umjetnost u čijim grudima bije ljudsko srce. Samo onaj glumac koji ne zna lagati, koji pred sobom nema krinke, koji se potpuno daje, može biti dostojan krune. Najuzvišeniji cilj teatra je istina, ne vanjska istina, materijalistička, svakidašnja, već bitna istina duše…“(47.str., T. Sabljak, Teatar XX. st.)

Slika 2.

Slika 3.

ZAKLJUČAK

Čitajući knjigu *Respect for Acting*UteHagen, vidio sam analizu dva različita glumačka pristupa dviju glumica, Sarah Bernhardt i Eleonore Duse. U knjizi ona ističe kako su obje glumice živjele i glumile u isto vrijeme te da su bile na glasu kao dobre glumice.
Njihov pristup glumi bio je potpuno različit. Čitajući dalje, primijetio sam kako spominje dva termina u pristupu glumi, a to su *prezentirajući* i *reprezentirajući.*
Glumački izraz Sare Bernhardt bio je „kićen“ i izvanjski, dok je Eleonora Duse bila „živo biće na sceni“.
Hagen ističe kako je bitna razlika u ova dva pristupa glumi taj što *reprezentirajući* glumac namjerno odabire sredstva imitiranja i ilustriranja kako bi se lik trebao ponašati, a *prezentirajući* glumac, kroz razumijevanje sebe te razumijevanje lika kojeg utjelovljuje, pokušava razumjeti ljudsko ponašanje služeći se svojom vlastitom osobnošću.

„…Danas vas manire Sarah Bernhardt nasmijavaju. Eleonora Duse vas gane. Ona je modernija od sutra…“ (11.str.,RfA, UtaHagen)

Moje kazalište rad je koji je trajao dva i pol mjeseca uz najdulju pauzu od tjedan dana. Bavljenje teatrom apsurda i osvještavanje razlika i sličnosti između„realističnog“ načina igre i u odabiru glumačkih postupaka od igranja u strukturi drame apsurda bile su mi glavna nit vodilja kroz ovaj radni proces. Mogu reći kako sam u radu na ulozi uvijek bio, i takav mislim i ostati, vrlo temeljit, predan, ozbiljan čovjek s vrlo bujnom maštom koja mi pomaže da za potrebe procesa nastajanja uloge razmišljam apstraktno (sposobnost potenciranja svakidašnjih životnih postupaka i trenutaka, npr. poljubac s djevojkom u životu ina sceni nemaju isti značaj. Da bi se postigla scenska čarolija, taj poljubac mora biti „potenciran“. On ćeu žanrovskom smislu biti drugačiji: naravno da poljubac u Molièrovim komedijama nije jednak poljupcu kod Dostojevskog. Mora nastati sinergija između partnera i taj se intenzitet mora osjetiti u gledalištu). Mislim kako su te kvalitete poželjne i u meni duboko ukorijenjene za buduće bavljenje ovim zanatom.

Čovjek sam koji kada sam u poziciji gledatelja i gledajući svoje kolege na sceni, vodi me unutarnja želja i motiv da dođem gledati predstavu i da se između mene i njih dogodi taj, *trenutak* o kojem strepim u svom glumačkom zanatu. Također želim nadodati kako se vodim

izrekom „ *jedan posto je talent, a devedeset devet posto je rad“.* To je istina, ali smatram da ukoliko nemaš ovaj jedan posto, jako teško će se postići taj *trenutak* čarolije u kojem kao glumac osjetiš da si zadobio pažnju svakog čovjeka u publici. Ne mogu o sebi govoriti imam li taj blagoslov ili ne; o tome sude drugi i neka se time bave. Ono u što sam sto posto siguran da kao glumac posjedujem i kako pristupam poslu, uz vrline i mane,jesu iskrenost i duša.

Težim za terminom *jednostavnost* u svom glumačkom izričaju, jer baš kao što kaže Čehov,

„…Do jednostavnosti treba rasti…“

Treba uvijek biti pošten prema sebi, a i prema drugima. Pošten prema kolegama, redateljima, i svim ljudima koji čine kazalište, od kostimografa, scenografa, tehničkog osoblja, domara, podvornica…Jedino tako i uz težnju da u svakom segmentu života budemo i težimo za istinom možemo sazrijevati kao ljudi.

Za kraj samo želim reći kako uz suradnju s normalnim i jednostavnim ljudima koji imaju volju za radom i stvaranjem, nijedan kreativni cilj nije neostvariv.

Slika 4

LITERATURA

1.Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi II*, prijevod: Ognjenka Miličević; Cekade – Zagreb, 1991.

2.Peter Brook, *Prazni prostor*; Nakladni zavod „Marko Marulić“, 1972.

3.Tomislav Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*; Nakladni zavod Matice hrvatske – Zagreb, 1971.

4. Uta Hagen with Haskel Frankel, *Respect for Acting*, JohnWiley&Sons,Inc., Hoboken, New Jersey, 2008.

5. Internetski izvori: www.wikipedia.com