

Moje kazalište - Linda Bostrom Knausgard - Obitelj svjetla - imaginarno u realnom

Verić, Slavena

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:175:962428>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-07**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U SPLITU
ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

SLAVENA VERIĆ

MOJE KAZALIŠTE – LINDA BOSTRÖM KNAUSGÅRD -

OBITELJ SVJETLA - IMAGINARNO U REALNOM

(po knjizi „*Dobrodošli u Ameriku*“)

Diplomski rad

SPLIT, 2021.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U SPLITU
ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

**MOJE KAZALIŠTE – LINDA BOSTRÖM KNAUSGÅRD -
OBITELJ SVJETLA - IMAGINARNO U REALNOM**
(po knjizi „*Dobrodošli u Ameriku*“)

Diplomski rad

ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

Naziv studija: Diplomski studij Gluma

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

Mentor: izv. prof. art Bruna Bebić

Studentica: Slavena Verić

Split, rujan 2021.

SADRŽAJ

1. UVOD
2. LINDA BOSTRÖM KNAUSGRÅD
3. KRATKI SADRŽAJ ROMANA
4. MOJE KAZALIŠTE - IMAGINARNO U REALNOM
5. PROCES RADA
 - 5.1. DRAMATIZACIJA
 - 5.2. GLUMAČKI PROCES I IZMJENA ULOGA
 - 5.3. BAJKA, LUTKARSTVO I TEATAR SJENA
 - 5.4. PROSTOR IGRANJA I SCENOGRAFIJA
 - 5.5. PSIHOLOŠKO UPORIŠTE
 - 5.6. SURADNJA
6. ZAKLJUČAK
7. POPIS LITERATURE

1. UVOD

U pisanom dijelu svog diplomskog rada nastojat ću pružiti cjelovit uvid u glumački, dramaturški, redateljski i tehnički aspekt diplomske predstave „Obitelj svjetla“. Moj stvaralački proces započeo je puno ranije od početka konkretnog procesa rada. U meni. U potrebi da istražim prostore u sebi koji su i za mene bili u magli, a koji su se kroz proces rada razjasnili. Osim toga, htjela sam se u glumačkom smislu baviti stvarima s kojima se do tada nisam uhvatila u koštac. Imajući to na umu, bila sam svjesna da će proces biti osjetljive prirode, da će zahtijevati suočavanje sa stvarima koje su vrlo osobne, ali osjećala sam da će se na kraju isplatiti i osnažiti me. Imala sam pravo.

Od početaka promišljanja o predstavi, nastojala sam čuti i razumjeti sebe. Što ja ustvari želim reći ovim umjetničkim činom? Htjela sam pronaći i učvrstiti istinsku motivaciju i izraziti je. Predstava mora na nekom nivou komunicirati s mojim osobnim iskustvom, mora biti instrument oslobađanja onih emocija koje u meni čekaju svoju artikulaciju. Imala sam veliko povjerenje u vlastitu intuiciju. Također, intenzivno sam željela slijediti inspiraciju koju pronalazim u skandinavskoj kulturi. Imala sam ogromnu želju baviti se stvarima u kojima privatno uživam. Volim skandinavsku glazbu, mitologiju, mentalitet, zanimaju me različitosti skandinavskog i mediteranskog načina života... To htijenje odredilo je smjer potrage za tekstom. Predstava će, između ostalog, biti i svojevrsni hommage Skandinaviji i njenim motivima. Tako sam u knjižnici krenula u potragu na policama skandinavskih autora, a prvotna ideja bila je spojiti nekoliko različitih tekstova, a u njih uvrstiti ono što mi se sviđa od poezije, dijelova romana, starih nordijskih mitoloških priča, norveških bajki...

Zbog svoje zadivljenosti Stiegom Larssonom, njegovim romanima „*Muškarci koji mrze žene*“ (2008.), „*Djevojka koja se igrala vatrom*“ (2009.) i „*Kule u zraku*“ (2007.) i njima inspiriranim filmovima razmišljala sam u početku o ulozi Lisbeth Salander, glavne junakinje tih romana. Brzo sam odustala jer dobro znam koliko je važan i drugi protagonost u priči, Mikael Blomkvist, a bez igranja dvaju potpuno odvojenih lica dramatisacija teksta bila bi nemoguća u strukturi monodrame. Također mi se nije svidio naglašen žanr priče (kriminalistički triler). To mi je saznanje učvrstilo ideju da

progovorim iz nekog određenog lica, iz života jedne žene. Tražila sam dalje. Nedugo zatim, pronašla sam knjigu danskog pisca Klause Rifbjerga „*Ana (Ja) Ana*“. Roman je to o ženi iz visokog društva koja uviđa svu besmislenost i dosadu svog načina života. Privukao me svojim psihološki napetim i humorističnim karakterom. Krenula sam u izbor dijelova teksta, razmišljala o dramatizaciji. Međutim, cijelo vrijeme nešto je nedostajalo. Nikako nisam mogla uklopiti sve svoje zamisli, sve ono što sam htjela iskazati, u prikaz Aninog života. Nedostajalo je slojevitosti i dubine.

Tražeći dalje, naišla sam na knjigu „*Dobrodošli u Ameriku*“ Linde Bostrom Knausgård. Bila je na engleskom jeziku, a prva rečenica „*Odavno sam prestala govoriti*“ iznimno me zaintrigirala. Već kroz prvo čitanje mašta mi je bila pobuđena minimalističkom, suptilnom i vrlo emotivnom dječjom pričom, mogla sam vidjeti ono što čitam i zamisliti kako bi se moglo realizirati na sceni. Ovaj tekst bio je u skladu s mojim planom, a rad na njemu započeo je potragom za hrvatskim prijevodom koji tada još nije postojao. Istraživši naklade u Hrvatskoj, dobila sam informaciju da gospodin Mišo Grundler za *Nakladu Ljevak* upravo prevodi roman i da u dogledno vrijeme mogu očekivati tiskano izdanje, što sam primila kao još jedan pozitivan znak. U iščekivanju gotovog prijevoda, počela sam samostalno dramatizirati englesku verziju, prevodeći odabrane dijelove da ih što bolje povežem i uklopim. Odlučila sam u predstavu uvrstiti i dijelove bajke Astrid Lindgren „*Ronja, razbojnička kći*“. Znala sam da kroz bajku želim koristiti elemente teatra sjena koji me oduvijek fascinirao, a ta namjera usmjerila me boljem upoznavanju lutkarskog kazališta.

2. LINDA BOSTRÖM KNAUSGÅRD

Linda Boström Knausgård rođena je 15. listopada 1972. godine u švedskom gradu Boo, prozaistica je i pjesnikinja, a debitirala je 1998. godine pjesničkom zbirkom „*Gör mig behaglig för såret*“ („*Neka mi bude ugodno za ranu*“). Njezin spisateljski opus nastavlja se 2011. kada piše zbirku priča pod nazivom „*Grand Mal*“ („*Epileptični napadaj*“), a prvi roman „*Helioskatastrofen*“ („*Heliosove katastrofe*“) objavljen je 2013. godine. U 1980-

ima, kada je bila mlada djevojka, sanja o tome da postane glumica poput svoje majke (Ingrid Boström, poznata kazališna glumica tog vremena). Nije uspjela upisati glumačku akademiju u Malmö, ali vrlo brzo otkiva svoj istinski poziv – pisanje, a nedugo zatim upisuje i prestižnu švedsku školu pisanja. Godine 1999. upoznaje svog supruga Karla Ove Knausgård s kojim ima četvoro djece, a koji je svjetski poznat po svom autobiografsko - dokumentarističkom serijalu „*Min Kamp*“ („*Moja borba*“). U njemu otkriva najosobnije detalje Lindinog života, njene traume i povjerljive zdravstvene informacije. Razvode se 2016.godine, a ona tri godine kasnije objavljuje roman „*Oktoberbarn*“ („*Oktobarsko dijete*“) kao eksplicitan i snažan odgovor na „*Moju borbu*“.

Roditelji joj se rastaju dok je još bila dijete zbog očevog bipolarnog poremećaja i alkoholizma. Linda Boström Knausgård u svojoj 26. godini saznaje da je i ona bipolarna. Između 2013. i 2017. periodično je prisilno hospitalizirana na psihijatrijskom odjelu u Švedskoj te podvrgnuta nizu elektrošokova – takozvanih ECT tretmana koji, između ostalog, uzrokuju epileptične napadaje i značajan gubitak memorije. Ustanovu u kojoj je liječena u svom romanu naziva „*tvornicom*“, a doktori njen boravak nazivaju „*resetiranjem*“. U romanu „*Oktobarsko dijete*“ hrabro i precizno opisuje svoj boravak u bolnici, što je pokrenulo niz javnih rasprava o učinkovitosti i posljedicama takvih tretmana - o čemu liječnici diljem svijeta ionako već dugo polemiziraju.

Tehniku ispovijedanja koristi i u svom prethodnom romanu „*Dobrodošli u Ameriku*“, premijerno objavljenom 2016., a na hrvatskom jeziku u listopadu 2020., za kojeg je osvojila prestižnu švedsku književnu nagradu „*August*“. Unutar te atmosferične, suptilne proze postoji mnogo podudarnosti sa spisateljičinim djetinjstvom i odnosom s roditeljima. Kao i glavni lik Ellen, Linda je kao dijete pokušavala ne govoriti, ali izdržala bi samo po nekoliko dana. I njezin se otac nenajavljeno pojavljivao u njihovom domu nakon razvoda. Kao rezultat, većinu vremena provodila je s majkom u kazalištu, to je bilo sigurno mjesto. Danas, Linda Boström Knausgård nije poznata samo kao žena Karla Ove Knausgård ili kao spisateljica koja pati od bipolarnog poremećaja. Autorica je čiji izraz podsjeća na zatomljeni očaj iz Bergmanovih filmova i uspijeva izreći puno toga s malo riječi.

3. KRATKI SADRŽAJ ROMANA

Radnja romana smještena je u naizgled posve običan stan u Stockholmu. Tu živi jedanaestogodišnja djevojčica Ellen, njezin brat i majka. Roman je pisan u formi retrospektivnog i sadašnjeg ispovijedanja Ellen kao pripovjedačice. Njene rečenice nenametljive su, izravne, prodorne. Jednog dana pri povratku kući iz škole, vidi pokojnog oca kako sjedi na krevetu u njejoj sobi. Tu započinje svoju neumoljivu borbu s krivnjom praćenu samokažnjavanjem i urušavanjem naučenih oblika ponašanja.

„Tata je umro. Jesam li vam to rekla? Ja sam za to kriva. Molila sam Boga da umre i umro je. Moje riječi imale su takvu moć.“¹

Već u prvim redovima knjige otkriva nam puno toga o sebi.

„Odavno sam prestala govoriti. Svi su se već naviknuli na to. I mama i brat. Tata je mrtav pa ne znam što bi on na to rekao. Možda je nasljedno. U mojoj obitelji nasljeđivanje je okrutno. Neumoljivo. Put vodi nizbrdo. Možda je šutnja oduvijek prebivala u meni.“²

Kroz roman se na bolan način polako upoznajemo s obitelji čije egzistiranje balansira na granici života i smrti. Ellen nam neprekidno daje dirljiv komentar o svemu što je okružuje: distancirana, hladna majka – uspješna glumica koja osvaja sve poglede u prostoriji svojom svijetlom energijom, a istovremeno nesposobna otvoriti oči, pogledati istini u lice, kući dovodi mnoge muškarce i otpravlja ih prije doručka. Možda je na taj način skrivala tugu zbog svog neuspjeha u normalizaciji života, ideji da obitelj bude onakva kakvu bi ona željela, a za koju se tako hrabro borila. Zatim brat – distancirani tinejdžer, mladić traumatiziran očevom smrću koji danonoćno boravi u svojoj sobi, mokri u boce i nagomilava ih ispod kreveta; otac – od čovjeka koji je svojoj djeci pružao sigurnost i toplinu, opterećen psihičkim smetnjama i alkoholom, prerasta u glavni izvor straha i traume; iz Elleninih iskaza da se naslutiti da je zapalio ladanjsku kuću skupa s najdragocjenijim uspomnama i da je pokušao ubiti obitelj puštanjem plina u stanu. Nakon rastave braka, hospitaliziraju ga i Ellen ga ponekad posjećuje. Kasnije ga

¹ Linda Boström Knausgård, *Dobrodošli u Ameriku*; prijevod: Mišo Grundler – Ljevak, Zagreb, 2020., str. 8.

² *Isto*, str. 5.

premještaju u stan gdje medicinsko osoblje dolazi u kontrolu i pruža mu potrebnu skrb, a u tom stanu jednog dana i umire. Potpuno sam.

*„Najviše sam voljela zamišljati tatu u takvom okruženju. Uz čamac. Time je savršeno vladao. Sve ostalo bilo je kaotično. Zastrašujuće.“*³

Pratimo Ellenin pokušaj uspostavljanja osobne moći, moralne i emocionalne dvojbe, gomilu pitanja koja vise nad glavom jedanaestogodišnjakinje dok joj život postupno prerasta u kaos. Svjedoci smo vrtoglavo brzih promjena odnosa u obitelji, udaljavanja od majke, rastave roditelja, očeve iznenadne smrti i lepeze akcija i reakcija njih troje koji ostaju. Svjedočimo i njezinoj borbi za uspostavom ravnoteže unutar sebe i unutar organizma obitelji kojoj pripada, a karakter nje kao pripovjedačice jednako je objektivno distanciran i empatičan.

4. MOJE KAZALIŠTE - IMAGINARNO U REALNOM

*“U svom srcu nosite pjesmu koju treba pjevati i ples koji treba otplesati, ali ples je nevidljiv, a pjesma – čak je ni vi još niste čuli. Skrivena je duboko u najskrovitijoj srži vašeg bića, treba je iznijeti na površinu, treba je izraziti.”*⁴

U ovom dijelu rada govorit ću o osobnim razlozima zbog kojih sam posegnula za ovim tekstom i o impulsima koji su doveli do određenih dramaturških i režijskih postupaka. Sudbinu djevojčice iz knjige, odmah s prvim čitanjem, primila sam emotivno. Mogla sam je vidjeti, razumjeti i poistovjetiti se s njom. Vjerovala sam svemu što sam čitala, iako za mnoge dijelove nisam bila sigurna jesu li se stvarno dogodili, događaju li se upravo sada ili mi pripovjedačica kao čitatelju daje naslutiti što će se tek dogoditi.

Nisam izabrala neku konkretnu glumačku tehniku po kojoj ću raditi niti 'posložila' tekst u logičnu strukturu s početkom, sredinom i krajem. Osnovni način mog procesa rada bilo

³ L. Boström Knausgård, *Dobrodošli u Ameriku*; str. 42.

⁴ Osho, *Kreativnost – Oslobođanje unutarnjih sila*; prijevod: Dolores Jovanović – Biblioteka Leo, 2017., str.172.

je postupno izgrađivanje. Išla sam intuitivno svojim putem, iz sebe. Radila sam dio po dio, etidu po etidu, bez predviđanja cjeline. Dopustila sam da se odluke 'same' donose i prate osobni glumački instinkt. Tehnika u kojoj ipak nalazim neka od uporišta bila bi *Method Acting*, proizašla iz metode Stanislavskog, koju ću također u kasnijim razmatranjima u radu spominjati. *Method Acting* je tehnika u kojoj se glumac potpuno emocionalno identificira s likom kojeg portretira. Htjela sam 'postati' ona, dovesti se u stanje da zaista osjetim te emocije, 'biti' ili odrasla Ellen (Ja) ili dijete (Ja) u svakom trenutku na pozornici.

Nalazila sam osobne razloge zašto nešto biram i na koji način prikazujem. Zbog osobnog iskustva gubitka voljene osobe prije nekoliko godina, veoma intimno sam razumjela Ellenine gubitke i osjećaje koji su ih pratili. Iako se ne radi o istim podlogama na kojima počivaju emocije - osjećaj samoće, izgubljenosti i krivnje nešto je što sam mogla i htjela utjeloviti.

Dvojnost Ellenine osobnosti bila je jednako važna. Dječja, zaigrana strana koja se želi ostvariti i uspeti na površinu, a s druge strane teret okolnosti koji ju tjera da potiskuje emocije, zatvara se i bude bez glasa. Vođena tim suprotnostima, izabrala sam podjednak broj scena koje će manifestirati jednu i drugu stranu tog lica, a kako bih dočarala i produbila važnost imaginarnog koje neutralizira ono realno – izmaštala sam još 'svjetova' kojih nema u tekstu.

„Slike naših viđenja rađaju se u nama, u našoj mašti, u pamćenju, a zatim već kao da se misleno premještaju izvan nas, da bismo ih gledali. Ali mi gledamo na te zamišljene objekte iznutra, tako reći ne izvanjskim, nego unutaršnjim očima (vidom).“⁵

Prikazivala sam imaginarnu stvarnost u realnom vremenu i prostoru, što je vidljivo od samog početka predstave. Prikazujem realnu djevojčicu koja sjedi i šuti (početna scena šutnje na stolici) i drugu nju u svijetu mašte (popratne scene igre i bajke). Nisam prepričavala njene maštarije i fantazije, na pozornici sam od njih stvorila samostalan svijet koji je konstantno na granici realnog i snovitog. Cilj mi je bio oživjeti odnos

⁵ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi prvi dio*; prijevod: Ognjenka Milićević – Prolog, Zagreb, 1989., str.84.

imaginarnog i realnog unutar mog lica. Ona je osoba koja instinktivno neutralizira ružne, vanjske stvari maštovitim alatima iznutra. Da bih to postigla, djelovala sam na dvije razine imaginarnog. Jedna je korištenje scena iz teksta iz kojih se vidi da je to djevojčica koja živi u izmišljenom svijetu kako bi se odmakla od užasa i stvorila veliku količinu pozitivnog koje joj nedostaje iz okoline. Moja glumačka potreba da zamišljam dodatne scene, dječje situacije i razgovore s imaginarnim likovima na sceni, kako bih dublje dočarala njen karakter druga je razina imaginarnoga.

Na taj način bavila sam se unutarnjim i vanjskim realitetom, a razlikama između tih svjetova pristupila sam na jednostavan način. Nisam mjenjala scenografiju ili kostim, dovodila druge glumce na scenu, koristila glazbene ili svjetlosne prijelaze. Nisam mjenjala realitet scene kako bih prikazala izmišljeni svijet u kojem caruje mašta. Sve je na istoj sceni, u istoj sobi, u istom životu mog lica, ovdje i sada.

5. PROCES RADA

5.1. DRAMATIZACIJA

Proces rada započeo je selekcijom prvih dijelova teksta na engleskom jeziku i njihovim prevođenjem. Kada sam dobila prijevod *Naklade Ljevak*, neki dijelovi su se podudarali, neke sam izmijenila, ali dobar dio teksta, odnosno redoslijed rečenica i izbor riječi, ostao je u mom prijevodu. Odredila sam ime predstave i odbacila originalni naziv knjige *Dobrodošli u Ameriku*. Zvat će se *Obitelj svjetla* zbog velike važnosti tog opisa njene obitelji i konteksta u kojem se ta izjava pojavljuje u tekstu. Ellenina majka neumorno ponavlja „Mi smo obitelj svjetla“ nadajući se da će možda jednog dana svi povjerovati u to, iako realnost nalaže suprotno.

„Jesmo li ustvari bili mračna obitelj? Obitelj mučena tajnama i nemirom? Stvar je bila u maminoj biti. Ona je bila sila prirode. Mogla je izdržati sve.“⁶

Tu majčinu izjavu, mantru i lajtmotiv predstave, postavila sam kao okidač Elleninog bijesa u predstavi. Također, naslov *Obitelj svjetla* mi je odgovarao i zato što ću koristiti teatar sjena - idealan alat za prikazivanje igre svjetla i sjene – svjetla i mraka – dječjeg svijeta i traume.

Najveći dramaturški izazov bio je složiti tekst tako da se postupno otkrivaju informacije o njenom životu, iščitati priče između redaka, povezati odnose i emocionalna stanja kako bih ispred sebe imala zaokruženu ličnost. Pripovjedač (Ellen) često slaže nepovezane cjeline unutar svog iskaza, 'skače' s teme na temu, iz sadašnjosti u prošlost i obrnuto. U knjizi su ključne činjenice rečene odmah na početku, a kasnije skrivene duboko u prepričavanjima. Moj cilj bio je prvo prikazati to dijete, njene osobine i prirodu, a tek onda korak po korak ulaziti u odnose i kontekste njenog negovorenja.

Ellen je u knjizi od početka do kraja dijete, shvaća se da raste i da vrijeme prolazi, događaju se nove stvari u njenoj okolini, u školi, u obitelji... Ali cijelo vrijeme je dijete. Razmišljala sam o tome želim li kroz cijelu predstavu glumiti dijete. Koliko će mi glumačke slobode takav pothvat pružiti? Mogu li u dječji izraz utkati sve emocije koje želim iskazati, a potom ih i verbalno i doživljajno dovesti do točke 'katarze'? Hoću li moći u igri unutar okvira samo jedne određene dobi (dijete) zadovoljiti sve zahtjeve koje imam prema vlastitoj glumačkoj vještini i njenom razvoju? Može li predstava na taj način uopće funkcionirati onako kako želim? Sigurna u negativne odgovore na postavljena pitanja, ponovno sam iščitala tekst i odvajala dijelove teksta koje bi prirodno moglo misliti i izgovarati dijete od onih koje bih mogla govoriti kao mnogo starija, odrasla osoba. Na taj sam način dobila mogućnost obogaćenja glumačkog izraza igranjem dvije osobe unutar jedne. Dijelovi o lijepim sjećanjima, igranje s prijateljima prije perioda tišine, opis školske atmosfere, stvari koje voli, većina snova, molitve za mamino dobro i za tatinu smrt, igra s bratom – ostali su dječji trenuci. Oni segmenti u kojima progovara o nerazumijevanju unutar obitelji, udaljavanje od majke, ispovijedanje bez emocionalne i tjelesne zadržke, vizije i halucinacije, sjećanje i prepričavanje prvih traumatskih iskustava, ljutnja, depresija, rezignacija i na kraju razumijevanje i pomirenje sa situacijom – postali su dijelovi koje govori odrasla osoba sa stavom. Ta diferencijacija

⁶ L. Boström Knausgård, *Dobrodošli u Ameriku*; str. 45.

pomogla mi je u glumačkom smislu, ali morala sam proći još nekoliko koraka do utjelovljenja.

5.2. GLUMAČKI PROCES I IZMJENA ULOGA

Prvi izazov bio je odrediti kojim ću sredstvima komunicirati da se radi o djetetu, bez ispraznog 'preglumljavanja' (dodatno objašnjavanje kroz preuveličana glumačka sredstva) i 'pokazivanja' (pretjerana manifestacija vanjskih oznaka uloge kod nedovoljne podržanosti karaktera iznutra – nesklad glumčevih psiholoških stanja i emocija s licem kojeg igra). Prvih nekoliko tjedana proba u prostoru namjerno sam pretjerivala, glasom i pokretom, željela sam vidjeti koliko se mogu razigrati. Ovakav pristup najviše je pridonio etidama dječje igre na početku (samostalne igre s jastukom i one s bratom), a time i učvršćenju, stabilizaciji unutarnje dječje pozicije u sebi iz koje sam mogla raditi na detaljima i izvedbenim finesama. Našla sam svoje dijete. Kasnije sam se u probama trudila dječji glas svesti na prirodniju, uvjerljiviju mjeru. Mentorica je primijetila da u trenucima nesigurnosti, kada nisam sasvim koncentrirana na ono što govorim i radim – obojeni dječji glas se vraća. Postao je na neki način glumački obrambeni mehanizam. Kako su probe napredovale, a ja bila sve sigurnija u cjelinu predstave i kako sam postala svjesna tanke granice na kojoj treba balansirati dječji govor te fluidnosti koja je potrebna – to se stabiliziralo.

Sljedeće na čemu sam radila bilo je jasno određivanje različitosti Ellen kao djeteta prije i poslije traume. Dijete koje upoznajemo nakon prve bajke, koje samo gleda ispred sebe ili u psihologa i šuti – sramežljivo je i nesigurno dijete. Glumački postupak prikazivanja takvog djeteta - skrivanje - gestom u kojoj otkrivam njenu sramežljivost (micanje pogleda u stranu, gledanje u pod, 'zatvoreni' stav tijela i sramežljivo držanje). Unutarnje radnje koje sam u tom procesu koristila bile su potiskivanje i prešućivanje. Kada sam dijete Ellen – govorim tjelesnom ekspresijom (igrom i gestama). Njezinu šutnju dodatno sam osvijestila i osnažila govorom tijela, a njega sam sprovela i minuciozno razradila do najmanje sitnice s obzirom na to da dijete Ellen prešućuje informacije o sebi i nije u stanju mnoge stvari iskazati riječima. Prisiljena na šturi verbalni iskaz, govorom tijela iskazivala

sam puno te indirektno, malim postupcima otkrivala Elleninu tajnu. Morala sam biti jako precizna u studiji i razvoju ponašanja. To je bio potpuno svjestan glumački postupak. Ja se tada kao glumica posredno, indirektno obraćam publici nesvjesnim gestama i putem znakova. Svjesno i namjerno, dakle, koristim nesvjesnost lica.

„Počela sam se pitati kako bi mi glas zvučao da najednom nešto kažem. Je li glas ostao u meni i čekao ili je iščeznuo? Kako bi zvučao?“⁷

Stolicu na sceni odredila sam kao centralni prostor ispovijedanja i na nju posjela Ellen u vremenu nakon traume. Kada sjedim na stolici, ja sam u zamišljenom uredu dječjeg psihologa, kamo sam poslana zbog zabrinutosti svoje majke i učitelja. Ovaj prostor ne postoji u knjizi, Ellen kao dijete nikada nije bila na razgovoru sa stručnom osobom. Takav izbor napravila sam zbog znatne količine ispovijedanja u tekstu koje mi je najlogičnije bilo izgovarati jednoj određenoj osobi, imati fokus gledanja i usmjerenost u jedan par očiju. Prvotna ideja bila je da se obraćam svim ljudima u publici tijekom ispovijedanja. Vrlo brzo pokazala se neuvjerljivom, dijete koje uopće ne govori teško će javno nastupati pred grupom nepoznatih ljudi. Tada sam shvatila da cijela publika mora postati jedna određena osoba. Htjela sam znati točno tko je ta osoba i zašto sam ja tu. Bilo je, osim toga, važno i dati prostora za prazninu u kojoj se ništa izvana ne događa, u kojoj se povjerenje i mogućnost govorenja pripremaju polako u nutrini. Nadalje, promišljajući o fizičkim karakteristikama tako traumatiziranog djeteta, shvatila sam da ona mora biti jako mirna, minimalna u gestama i facijalnim ekspresijama, ali i da se vremenom provedenim s psihologom mora polako opuštati. Pripisala sam joj trenutke 'ispeglanosti' u pokretu, neke fizičke motive koji se ponavljaju: popravljanje okovratnika, namještanje kose, gledanje u noge, diranje lica rukama.... Peter Brook je, primjerice, u svom radu s glumcima posvetio ogromnu pažnju fenomenu gesta i za njih razradio skup vježbi. Izmaštala sam i zapisala sva pitanja koja me psiholog pita, vodila sam dijalog. Tekst koji izgovaram na stolici poredala sam i razdvojila tako da se dogodi polagano i postupno zbližavanje, sve do intimnog prijateljstva. Početak dijaloga s psihologom počinje apsolutnom tišinom, neodgovaranjem na njegova pitanja, a postupno dolazi do ispuštanja glasa i naposljetku govorenja. Ovdje sam koristila glumačke postupke ignoriranja,

⁷ L. Boström Knausgård, Dobrodošli u Ameriku; str.22.

okolišanja, priznavanja, povjeravanja i prepuštanja u suigri sa zamišljenim partnerom u publici. U većem broju scena prešućujem informacije, prikrivam srž emocija, bježim od bolnih sjećanja. Etidu ispuštanja glasa napravila sam naknadno, pred kraj procesa. Kada se cjelina zaokružila, mentorica i ja shvatile smo da nedostaje važan trenutak težine prvih izgovorenih riječi. Koncept u kojem glumim osobu koja ne govori, a ipak se povjerava, sprovela sam tako što sam lice stavila u situaciju u kojoj 'mora' ili će vrlo vjerojatno kad-tad progovoriti. Da bih pojačala intenzitet tog trenutka, napravila sam etidu u kojoj se Ellen trudi ispustiti glas, ali na van izlaze neartikulirane kombinacije glasova. Ona se prepadne svog glasa, a nakon nekoliko trenutaka ipak joj se sviđa pa se ohrabri.

„Energija ogrijana osjećanjem, nabijena voljom, usmjerena umom, korača sigurno i gordo, kao ambasador s važnom misijom. Takva energija izražava se u svjesnoj, proosjećajnoj, sadržajnoj, produktivnoj radnji, koja se ne može izvoditi makar kako, mehanički, nego u suglasju s duševnim pobudama.“⁸

Ellen prije traume u potpunom je kontrastu onoj sebi koja živi u tišini. Željela sam portretirati dijete koje je ispod obiteljskog 'mraka'. Kada se igram sjenama i lutkama, kada se igram na krevetu i jastuku dajem svojstva ljudskog bića, kada bijelu plahtu koristim kao plahtu, ali i kao stablo, kao vijaču za preskakanje i kao šal; kada sanjam da plivam s prijateljicom i nesputano, slobodno komuniciram, smijem se - ta djevojčica je upravo sve ono što je oduvijek željela biti. Zaigrano, neopterećeno, veselo dijete prepušteno mašti. Bilo je potrebno da se i ja kao osoba pustim, zaigram i pronađem dijete u sebi koje se kroz odrastanje, nažalost, polako i sistematično zatamljava. Kao što Lee Strasberg kroz *Method Acting* uči: treba pronaći i razviti svoju imaginaciju kako bi osjetili lice koje igramo; osloboditi glumčevu mentalnu i psihičku tenziju; razumjeti motivacije, akcije i logiku svoga lica i naposljetku improvizirati kako bi otkrili radnje koje su prirodne i iskrene.

Portretiranje Ellen kao odrasle osobe bilo mi je bliže i jednostavnije. Brže sam dolazila do izbora glumačkih postupaka i radnji i 'zaokružila' karakter (utjeloviti karakter i 'postati')

⁸ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi drugi dio*; prijevod: Ognjenka Milićević – Prolog, Zagreb, 1991., str.34.

to lice). Budući da se Ellen kao odrasla žena u knjizi ne javlja direktnim iskazom (osjeća se tek u pozadini kao netko tko se usuđuje izgovoriti sve ono što je djevojčica Ellen prešutjela), radila sam po osjećaju, vodila se intuicijom i igrala 'iz sebe'. Uživala sam u nijansiranju bijesa i razočaranosti te žene, pogotovo nakon zaigranih dječjih scena. Odredila sam da ću kao odrasla osoba djelovati u nekoliko smjerova. Sama prema sebi, prema majci i prema ocu. Scenski govor sam u tim dijelovima postavila jako jednostavno, direktno upućeno i konkretno. Otvoreno se i slobodno verbalno iskazujem. Mijenjam stil igre u odnosu na dječji. Način igre i scensko govorenje je jedne vrste kada se važne stvari izgovaraju verbalno (odrasla Ellen), a druge kada se prešućuju (dijete Ellen). Kada sam odrasla Ellen oslanjam se na pripovijedanje iz Ja, bez dodatnog mizanscena ili korištenja drugih sredstava glumačke igre. Oslanjam se na iskren, direktan, otvoren govorni kontakt s publikom. Svjesno se upućeno obraćam publici i glumački i kao lice - svjesno koristim jednostavnost. Ta žena se ne srami, slobodno progovara o ružnim i lijepim dijelovima života, ima snage suočiti se sa svojom sudbinom i ponovno osjetiti bol koju je proživjela.

Method Acting kroz svoju tehniku poziva glumce na korištenje afektivnog pamćenja, odnosno ponovno proživljavanje iskustava iz vlastite prošlosti kako bi ih transponirali u život svog lica. Afektivna memorija odnosi se na vlastita iskustva koja nam pomažu da motiviramo emocionalno i fizičko ponašanje osobe koju utjelovljujemo. 'Biti' ona, Ellen, upustiti se u psihološku analizu nje kao lica, značilo je ući i u analizu same sebe i spoznati naše sličnosti i razlike. Naprimjer, kao dijete voljela sam provoditi vrijeme sama. Sa psom, izvan kuće, s knjigama u tišini, ali sama. Kao i Ellen, neopisivo sam voljela bajke i znala ih napamet. Moja želja za samoćom, dakle, proizašla je iz moje prirode, iz mjesta ugode. Ellen je prije 'zatvaranja' bila veoma društveno dijete, imala je puno prijatelja i pozivala ih k sebi kući, voljela je biti kolovođa u društvu.... Njeno mjesto samoće proizašlo je iz uznemirujućih obiteljskih iskustava – ona se u tišini ponekad osjećala sigurno i moćno zato što je to bio ultimativni revolt, a bilo koja promjena ili korak prema govorenju značilo je odustajanje od tog stava. To je bilo jedino što je mogla kontrolirati, tišina je bila samo njena i nitko joj je nije mogao ukrasti.

Ellen je i prije traume bila maštovito dijete. Imala je potencijal i naviku koristiti se imaginacijom, a nakon traume instinktivno je iskoristila taj dar i resurse mašte kako bi zamaglila vanjsku realnost.

Kad sam postala svjesna naših razlika, bolje sam razumjela kakvo je ona dijete, što joj prolazi kroz glavu, kakva je vjerojatno kao odrasla osoba, a kakva sam ja, kako bi se mogla osjećati, kako reagirati, koliko je intuitivna, koliko oprezna, koliko skeptična...

Koristila sam još jedan način obogaćivanja dramske strukture - mijenjanjem uloga kroz glumačko portretiranje drugih članova obitelji, što na početku nisam planirala. Svidjelo mi se kako je funkcioniralo, davalo je bolji ritam scenama i omogućilo jasniju sliku odnosa. Bilo je važno izbjeći dojam zlostavljanja od strane roditelja, (nije ga bilo, osim u pojedinim trenucima krajnjeg stadija očeve bolesti), nikoga ne prikazati jednoličnim i ukočenim. Majku sam zamislila veoma energičnom, slobodnom u izrazu, slijepo pozitivnom i pomalo egocentričnom, ali ne na zločest način. Ellen je s ocem imala najbližiji odnos i željela sam ga prikazati onakvog kakav je bio prije propadanja, toplog, očinski nastrojenog i mirnog. Brata, kojeg se Ellen na jedan način i boji, odredila sam hladnim i suzdržanim, upravo zbog izbora scena u kojima se pojavljuje (čekanje mame koja gasi ispušten plin u stanu i prenošenje informacije da je otac umro). Glumačko portretiranje drugih članova obitelji sprovela sam uz glumački postupak oponašanja odnosno imitacije koji u sebi uvijek uključuje element skice, čak i karikature, a Ellen se kao dijete sasvim prirodno, instinktivno prepušta tom postupku (Elleninom 'igranje' mame i tate). Sve članove obitelji prikazivala sam onako kako ih pripovjedačica (Ellen) vidi, dakle, mama je govorila kroz Elleninu perspektivu mame.

S obzirom na često mijenjanje, prebacivanje vremena i uloga – igranjem jednog djeteta pa drugog, igranjem odrasle osobe pa povratkom natrag u dijete i obrnuto – prekidala sam linearni tijek radnje i time pridala dodatan značaj onome što je 'sada'. Željela sam od njene priče napraviti slagalicu koja će dobiti svoj smisao tek kada vidimo i zadnji dio, posljednju scenu.

U promjenama karaktera (uloga) uvježbano sam, naglo, prelazila iz jedne u drugu vrstu glumačkog iskaza, vrlo brzo iz jednog u drugo lice, bez pripreme ili objašnjenja, najčešće u manje od dvije sekunde. Primjer:

„Mi smo obitelj svjetla kaže mama, iako tata leži u krevetu i bulji u zid.

Koje svjetlo? O kakvom svjetlu govoriš? Je li? Je li?

Pa tišina izlazi iz mene i širi se po svemu što je tu. Tišina kao da ulazi u mamina usta i oblikuje joj riječi.“

Glumački postupak oponašanja iza čega slijedi promjena uloge iz djeteta koje nehotice i spontano izgovori tajnu u odraslu Ellen u direktnom obračunu s majkom – glumački postupak napada. Mijenjam psihološku dinamiku 'na rez', kao da se nešto prelomi unutar mene. To su trenuci u kojima istina u nezaustavljivom prodoru izlazi na vidjelo.

Glumački je bilo vrlo zahtjevno realistično prikazati delikatne odnose bez parodije ili karikature, često dijametralno suprotna emocionalna stanja iz trenutka u trenutak. Takva radnja, nakon svladavanja i pronalaska ključa (brzina i preciznost promjena), podarila mi je kao glumici poticajan osjećaj napetosti igranja bez gubljenja vremena na razmišljanje, pomogla je da 'budem' to lice u tom trenutku. Promjene uloga imale su ključnu ulogu u ritmiziranju predstave i kontrastirale mirnim scenama tišine.

5.3. BAJKA, LUTKARSTVO I TEATAR SJENA

BAJKA I LUTKARSTVO

Centralna točka dječje maštovitosti u predstavi – bajka kroz teatar sjena moja je vlastita kreacija koja se ne nalazi u romanu. Igra svjetla i sjene i elementi lutkarstva bili su ideja i prije nego sam pronašla ovu knjigu. Poželjela sam baviti se nečim što još nisam radila, tehnikom koja me intrigira i kojoj ću se morati potpuno posvetiti kako bih je svladala. Koraci istraživanja, učenja, snalaženje unutar tehnike i sama kreacija bajke – bili su inspirativni procesi rada. Poželjela sam uvrstiti vizualne elemente koji bi prelazili granice tradicionalnog dramskog kazališta. Odlučila sam se za jutu kao materijal platna zato što je ona drevni švedski materijal, a svojom teksturom pružila je 'prljav', zamućen karakter prikazanih scena.

Izabrala sam bajku „*Ronja, razbojnička kći*“ Astrid Lindgren, poznate švedske spisateljice i majstorice bajkovitog stila iz dva razloga. Poznavala sam knjigu i ranije, a ponovnim čitanjem uvidjela da su prizori iz ove priče (šuma, djeca, obitelj, dvorac, životinje...) idealni za prikazivanje kroz teatar sjena. Drugi razlog je podudaranje motiva ove bajke s tekstom Linde Bostrom Knausgard. U bajci se radi o neobičnoj, maštovitoj djevojčici koja živi u šumi sa svojom obitelji kao dio razbojničke skupine. Djelo obiluje nestvarnim, čarobnim bićima i događajima, a govori o borbi za opstanak. Ronja i Birk, sin glavnog protivnika njenog oca, spletom okolnosti prijatelje se i zajedno, iznemogli od konstantnih borbi i straha od smrti najbližih, pobjegnu u šumu živjeti svoj novi, miran život.

U knjizi Branke Rudman „*Lutkarstvo i velikani modernizma*“ pronašla sam citat:

“I doista ne postoje slični predmeti kojima se čovjek služi, a koji bi sadržavali više magije, materijalizirane psihe i uzvišene spoznaje, nego što ih imaju maske i lutke. “

Rad na bajci počeo je pronalaskom osobe koja će mi iz prve ruke pomoći približiti lutkarstvo kao tehniku. Kontaktirala sam nekoliko ljudi iz Gradskog kazališta lutaka i došla do Nine Vidan koja studira Glumu i lutkarstvo na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Pokazala mi je glavne načine korištenja plošnih lutaka iza platna, kao i tehnike kojom se ručna svjetiljka može upotrebljavati. Uslijedilo je biranje scena iz bajke i izrađivanje lutaka od kartona. Sama dramaturgija nije dugo trajala, jer sam iz knjige uzela samo nekoliko početnih rečenica, a ostatak teksta napisala sam sama i izmaštala prizore. Odmah sam znala da bajku želim govoriti na švedskom jeziku, a olakotna okolnost bila je što imam blisku prijateljicu u Švedskoj koja je bila spremna pomoći s prijevodom i izgovorom rečenica. Proces svladavanja švedskog jezika trajao je otprilike dva mjeseca i bio je zahtjevan, preslušavala sam audio zapise i pokušavala se koliko je moguće opustiti u švedskim vokalima. Najzabavniji dijelovi za mene bili su maštanje o izgledu lutaka i njihova animacija. Odlučila sam zadržati dječji, nesavršen izgled lutaka zato što ih oživljava upravo Ellen kao dijete. Animacija je sposobnost glumca na sceni da bilo kojem materijalu ili predmetu udahne dušu i oživi ga.

Oživljavanje dramskog lica Stanislavski naziva stvaralačkim samoosjećanjem. Glumac će biti uvjerljiv tek onda kada naprije sam povjeruje u to što igra. Iskrenost prema svojoj duši i svome tijelu neophodna je za vjerodostojno utjelovljenje lica kojeg glumimo, a to je temelj glumačkog stvaralaštva. Gavella kaže da iz istine dolazimo u podsvijest, a iz nje se može javiti samo nadahnuće.

U bajci sam se oslanjala na klasične glumačke principe. Važnost odnosa među likovima, njihove akcije, međusobne reakcije i reakcije na situacije u kojima su se zatekli (Ronja s roditeljima u šumi – Ronja sama na litici – Ronja s Birkom). Pratila sam suigru koju zagovara Stanislavski.

„Na glumcu je da s pomoću mašte pokrene cijeli niz imaginacija, radnji i ponašanja potaknutih zadatkom 'kad bi'.“⁹

Moje lutke oponašale su male ljude, a švedski jezik pomogao mi je u humoriziranju likova zbog svoje izražene pjevnosti i mogućnosti karikiranja glasova. Razmišljala sam, naprimjer, kako bi Ronja mogla reagirati na očevu zapovijed. Jedna opcija je zastati, čuti i poslušati ga. Komiku sam našla u trenutku kad sam odlučila da će poslušati oca, ali će mu se izrugivati i imati privatni komentar. Prenošanjem svoje sposobnosti artikulacije, kao i neartikuliranog glasanja, lutke su već poprimile svojstva ljudskih bića i njihove emocije. Animiranjem lutke ja sam emotivno proživljavala njen život u prostoru bajke, ali sam u isto vrijeme taj život promatrala i interpretirala kroz Ellen.

Na glumačkim probama glavni zadatak bio je uspostaviti pravilan tempo i ritam koji se slaže s ostatkom predstave i odrediti dužinu trajanja bajke. Bilo je važno ne dati joj previše značaja kako ne bi zasjenila ostale scene i postala centralni dio predstave, a s druge strane prikazati da je neopisivo važna za Ellen. Također sam željela uvesti nesavršenosti u izvedbu. Nisam školovana glumica lutkar i ne radim ozbiljnu lutkarsku predstavu – bajku izvodi djevojčica, a ne odrasla osoba. Shvatila sam da mogu sebi dopustiti pogreške i nekoliko sam ih iscenirala odmah na početku predstave, radi koda igranja. Neki od tih trenutaka spuštene su stabla na početku bajke koja kroz animaciju

⁹ Branka Rudman, *Lutkarstvo i velikani modernizma*, Školska knjiga, Zagreb, 2017., str.47.

podizem i dajem Ellenin komentar ili trenutak kada Ellen ne može pronaći lutku bebe Ronje, a to sve kako bih izgradila zaigran, neopterećen karakter bajke.

TEATAR SJENA

Elementi teatra sjena u predstavi imaju veliku ulogu u psihologizaciji Ellen kao lica. Knjiga Petera Weiznera „*Teatar objekta*“ poslužila mi je kao inspiracija i otvorila dodatnu perspektivu rada sa sjenama, govoreći o poetici slika i predmeta unutar predstave i načinu na koji ta poetika može sudjelovati u psihologizaciji lika. Teatar sjena u mojoj predstavi dio je ukupne slike lica, posjeduje svoj vizualni, kao i glumački identitet i djeluje unutar cjeline.

Od početka procesa rada htjela sam uključiti slikovite prikaze teksta koji je dramaturški, s namjerom, preveden u vizualno. U mojoj predstavi pojavljuju se kao vizije (prikazivanje sna na stepenicama u stanu, tatino pojavljivanje sa šešikom pri kraju predstave...). Tim vizijama na platnu postigla sam pripovijedanje u slikama. Razmišljala sam čak i o tome da platno koje koristim ujedno bude i platno za crtanje. Zbog komplikacija u ponavljanju tog procesa i potrebe da imam veliku količinu platna koje bi se trošilo na probama, odustala sam od te ideje.

U glumačkom smislu ovo je za mene bio neobično uzbudljiv pothvat. Prvi put sam se upoznala s teatrom sjena i imala sam slobodne ruke, a ideja prikazivanja sjena psihološki se slagala s mojim licem. Pripovijedanje u slikama nazvala bih još i ponovnim proživljavanjem već doživljenog iskustva. Ellen se u scenama teatra sjena prepušta naletima sjećanja, slobodnom strujanju slika iz podsvijesti, da bi nakon tog doživljaja mogla svjesno promotriti svoje osjećaje izvana i odnos koji sada, u ovom trenutku, zauzima prema tome. Time sam htjela iznijeti ono 'magično' na površinu i preko igre sjećanja prikazati ono skriveno, ono drugo i neuhvatljivo značenje. Svjetlosni vizualni efekt bio je simbol intenzivnog doživljaja (korištenje ručne lampe u prikazivanju halucinacije oca).

5.4. PROSTOR IGRANJA I SCENOGRAFIJA

Prostor igranja, dječja soba s elementima drugih prostora, veoma je važan element predstave. Nijedna pozicija (ispred platna, iza platna, stolica, krevet, izvan i unutar granica tepiha...) nije slučajna i dio je estetike i dramatizacije priče. Bilo da se radi o razgovoru sa psihologom, priznavanju, prepričavanju događaja ili prisjećanju, dječjoj igri ili Elleninom unutrašnjem svemiru.

Rekvizita također igra važnu ulogu (nož, ručna lampa, bilježnica). Nož je našla u kući u periodu kada se počela bojati oca i njegovih ispada i sakrila ga u svoju sobu. Uz njega se osjećala sigurno i smireno, jer je predstavljao obranu od eventualnog napada. Bilježnicu joj je poklonila majka da zapiše ono što poželi reći. Iskoristila sam je u formi dječjeg dnevnika kojeg čitam kao odrasla.

Prostor stolice je u isto vrijeme i dio sobe i izdvojen iz te cjeline. Ona je mjesto istine i najizloženije mjesto igranja. Na njoj u izvedbi prolazim kroz različite i zahtjevne glumačke postupke ispovijedanja, priznavanja, otvaranja, obrane, napadanja... Osnovna radnja igre na tom mjestu je zbližavanje s psihologom koji postavlja sve konkretnija i teža pitanja, pa tako i Ellen priča o sve bolnijim temama i više mu vjeruje.

Na krevetu se kao dijete igram, prisjećam lijepih trenutaka iz prošlosti koje u pokretu prikazujem. To mjesto određeno je i negativnim točkama Elleninog života. Uranjam u sjećanja o prvim maltretiranjima i sramoćenjima, o želji za ubijanjem oca. To je mjesto iz kojeg nekoliko puta 'uskačem' u konkretna traumatska sjećanja. Jedno od tih je kad s bratom vidim vikendicu kako gori, a prva misao je: „Je li tata zapalio kuću?”.

Tepih na sceni od početka određuje granicu igranja. Jedini trenutak kada se izmičem i govorim izvan njegovih granica ujedno je i kraj predstave. Taj dio govorim kao puno starija osoba, u sadašnjosti, kao netko između Ellen, njene majke, oca i brata, kao kombinacija svih članova obitelji. Svjesno stvaram distancu od karaktera s kojim sam se do tada identificirala i time mijenjam perspektivu pripovijedanja, po prvi put u predstavi. Reziginirana sam, smirena i objektivna. Tim glumačkim postupkom nagovještavam drugačiji pogled svog lica (odrasle, izliječene žene) na traumu iz djetinjstva, koja više ne vlada njome.

I pozicioniranje publike koja sjedi veoma blizu scene dio je dramaturgije. Moja želja bila je da publika dobije dojam kao da je i ona u toj sobi, kao da je dio predstave. Prvi razlog je da na taj način gledatelji fizičkom prisutnošću pridonesu osjećaju izloženosti moje djevojčice, time direktno i meni kao glumici. Namjera da publika 'uroni' u predstavu, poistovjetiti sebe s Ellen i promisli o svom životu bio je drugi razlog takvog smještanja. Željela sam da svi osjete intimu koju dijelim, da zaista dobiju dojam privatnosti mogla glumačkog iskaza. Gledatelj je na taj način drugo ja, produžetak mene.

5.5. PSIHOLOŠKO UPORIŠTE

U mojoj je predstavi bilo važno pokazati sve ono što se ne može reći. Kako bih to ostvarila, izmislila sam puno Elleninog nesvjesnog (kroz ispovijedanje, dječju igru). Kroz njenu igru na krevetu, publika je mogla bolje razumjeti šutnju na stolici i nju kao lice.

Iz knjige Anne Freud „*Normalnost i patologija djece*“ saznala sam da unutar dječje psihoanalize postoji mnoštvo delikatnih mjesta, a da je jedno od najplodonosnijih korištenje produkata nesvjesnog kao materijal za promatranje.

Materijal za psihoanalizu može biti bilo što. Jedna forma mogu biti snovi ili simboli iz snova koji otkrivaju prave želje; svjesne maštarije; nehотиčno izrečena misao koja otkriva podsvjesne ili nesvjesne impulse. Ovo posljednje bilo je vrlo prisutno u mom glumačkom radu u scenama razgovora sa zamišljenim psihologom. On potiče Ellen da počne slobodno govoriti, da mu se otvori, da priča o svemu, o bilo čemu, a rezultat toga je odavanje informacija o obiteljskoj situaciji. Želi svesti njene obrane i kontrole na minimum, želi da ozdravi. Jedan od primjera iz teksta je kada ju psiholog opušteno pita koje joj je najdraže doba dana.

“Noć je vrijeme koje najviše volim (...) Zato što moja tišina tada nije neobična, a samoća je prirodna. Svi sanjamo svoje snove, zar ne? Nije kao preko dana kad je moja tišina više neka reakcija. Noć i ja smo jedno i govorimo istim jezikom. Dišemo isti mir. Mi smo obitelj svjetla - kaže mama, iako tata leži u krevetu i bulji u zid.

Koje svjetlo? O kakvom svjetlu govoriš?”

Ovo je prvi put u predstavi da se spominje otac, kao i Ellenina reakcija na maminu neiskrenu “mantru”. Moj zamišljeni psiholog poslužio je kao objekt za oživljavanje i tumačenje nesvjesnih ponašanja i mišljenja, a ja sam polako otkrivala Ellenine inače skrivene slojeve uma.

Dječja, nedovršena ličnost u fluidnom je stanju, lako može doći do promjena unutar nje. Ellen posjeduje svoje crte ličnosti i reagira na svoj način, međutim, mnoge okolnosti izvana utječu na nju, pokreću njene reakcije, stvaraju nove i mijenjaju je kao osobu. Tako u Elleninom liku nalazim mnoge kontradikcije. Jedan čas se osjeća sigurno u tišini, u drugom osjeća ogroman pritisak tog stanja. Jedan trenutak majka joj istinski nedostaje i zanima se za nju, dok sljedeći dan glumi da spava kada se ona vraća kući s posla. Kada njezin brat dovede djevojku na večeru u njihov stan, uzbuđena je što se događa nešto novo, a već sutradan želi da se sve vrati na staro – da su svi izolirani u svojim sobama.

Ellenini problemi u ponašanju povezani su s cjelokupnom obiteljskom anamnezom i nepovjerenjem u ostale članove obitelji, s narcisoidnošću njene majke, očevim psihičkim urušavanjem i bratovim otuđenjem.

Sljedeći faktor koji je bitan u psihoanalizi mog lica stanje je njene ovisnosti o roditeljima. Obzirom da nisu stvorili zdravo okruženje za djecu, Ellen ima nenormalne, patogene odnose sa svojim roditeljima. Njena ovisnost također je vidljiva u pretjeranom strahu od gubitka majke koji je pomiješan sa strahom od očeve smrti:

“Uhvatio bi me strah kad god ne bi došla kući odmah nakon predstave. Briznula bih u plač ako je već bilo kasno. Gdje je? Što joj se dogodilo? A ona se vjerojatno samo zadržala da nazdravi s kolegama. Rijetko kad je kasnila, no kad bi kasnila, uvijek sam zamišljala da je to posrijedi. Olakšanje kad bih začula ključ u bravi. Preživjela je. Živa je.”

Ellenina majka imala je ogromnu ulogu u podržavanju njenih 'smetnji'. Nikada se nije ohrabrila iskreno progovoriti o obiteljskoj situaciji i s njom suočiti dijete na pravi način. Ellen se sve više svjesno udaljavala od majke, iako joj je tada trebala više no ikad. Majka se svim snagama trudila ostaviti dojam da je sve u najboljem redu, vjerojatno u namjeri

da zaštiti svoju djecu, a u tom procesu, upravo suprotno – emocionalno ih je zanemarila. Zbog takvog pristupa djeca su razvila osjećaj nepripadanja, straha i otuđenja.

“Željela sam da život teče oko mene, umjesto da me zapljuskuje kao sve ostale. Postala sam joj manje draga, ali to nije čudno. I ona je meni bila manje draga. Stajale smo svaka u svom rovu i odmjeravale udaljenost ili smo možda odmjeravale jedna drugu. Tko je jači? pitale smo se. Tko je jači, a tko slabiji? Tko će se kome uvući u krevet i plaćući tražiti zagrljaj?”¹⁰

Budući da je Ellenina veza s majkom problematična, jer joj ne pruža utjehu i zaštitu, postaje asocijalna i nesposobna individualizirati se. Tome je pridonijela rastava roditelja i hospitalizacija oca, a smetnje su se pojavile u prilagođavanju kolektivu, u obliku gubitka interesa, fobije od škole te ekstremne želje za domom.

“Tata je tukao mamu kad bi ga spopao očaj; ja bih se skamenila od straha, ali mama nije. Mislim da nju nije bilo strah. Tata je znao urlati na nju, optuživati je da spava s cijelim teatrom, da zove policiju čim se on pojavi. Pokušavala sam stati između njih, zadržati tatinu ruku, pokazati mu da je ne smije tući. Da je nipošto ne smije tući. (...) Sprječavanje tatina i bratova nasilja. Tomu sam se posvetila.”¹¹

Bilo koje traumatsko iskustvo može uzrokovati disfunkcionalnost djeteta. Bila je svjedok očevom sve većem ispijanju alkohola, tučama na ulici, obiteljskom nasilju, manjku povjerenja i utjehe s majčine strane, bratovom distanciranjem, sramotnim situacijama, gubitkom prijatelja, očevim pokušajima da ih ubije (plin, požar)....

Čak i 'najnormalnije' dijete može se nekad zbog ovog ili onog razloga osjećati nesretnim. Djeca nisu ostvarene ličnosti – njihov razvoj fluidan je proces. Ali najvažniji faktor u odrastanju čije je eventualno oštećenje od velike važnosti jest djetetova sposobnost da se progresivnim koracima kreće prema naprijed sve dok ne postigne punu zrelost, razvije svoju ličnost i adaptira se u društvo. Za Ellen ovaj je proces prekinut zbog prevelike napetosti kao što je traumatski šok, vanjski i unutarnji događaji koji su izazvali anksioznost, teška razočarenja u objekte ljubavi (majku i oca), teži oblik gubitka (smrt)...

¹⁰ Isto, str.10.

¹¹ Isto, str.51.

Te promjene djelovale su na njenu kompletnu ličnost i uzrokovale nastajanje zbunjujućih oblika netipičnog, graničnog ponašanja kao što je negovorenje.

5.6. SURADNJA

Tijekom ovog procesa osjetila sam da je kazalište zaista timski rad i da kao glumica napredujem surađujući s drugima.

Pomoć mentorice Brune Bebić najpotrebnija mi je bila u onim fazama procesa u kojima nisam uspijevala sama osjetiti cjelinu, učiniti uvjerljivijim neke od glumačkih radnji i precizirati razliku među licima koje igram. Također, pomogla mi je i u dramaturškom smislu, u jednoj odluci koja je bila ključna za tijek predstave i način igre, a to je definiranje smjera pripovijedanja – od skrivanja priče na početku prema polaganom otkrivanju. Kada bih neko dulje vrijeme radila sama, dogodilo bi mi se da zakompliciram jednostavne stvari. Mentorica mi je pružila nekoliko vrlo jednostavnih rješenja koja sam usvojila. Naprimjer, da razliku među licima mogu odrediti minimalnom promjenom u tijelu i promjenom fokusa gledanja, nije bilo potrebno ništa više. Kada sam imala cjelinu predstave, pomogla mi je osvijestiti tempo kojim igram i usmjeriti me u onim dijelovima kojima treba dati više vremena i značaja.

Sljedeća umjetnička suradnja tiče se rada s Ninom Vidan kao suradnicom za lutke koju sam već spomenula u poglavlju o bajci. Pružila mi je svoje lutkarsko znanje i uvelike pomogla da ono što radim bude podržano iznutra i tehnički ispravno. Uzimala sam one savjete koji su mi odgovarali i gradila svoje ideje iz njenih primjera.

Nedugo prije premijere, pozvala sam na probu Andreu Čvrljak, stručnu suradnicu na predmetu *Psihodinamika kreativnosti* s diplomskog studija glume UMAS, a koja inače radi kao psihologinja i gestalt terapeutkinja. Tražila sam da iz vizure svoje struke analizira Ellen kao lice, vidi nedostaje li što u prikazu takve osobe, prepoznaje li o kakvom tipu traume se radi... Pomogla mi je pri nijansiranju lica, jer je primijetila manjak trenutaka u kojima Ellen kao dijete jednostavno zastane usred neke radnje i osjeća teret svojih emocija.

S obzirom da je kostim i izgled scene bilo veoma važno uklopiti u dramaturgiju predstave, na jednu od proba pozvala sam i kostimografkinju Sonju Obradović koja mi je pružila svoje profesionalno mišljenje o kombinaciji boja i predmeta na sceni i na koji način ti elementi komuniciraju s gledateljem.

Tehnička podrška Damira Doline kao muzičkog i svjetlosnog tehničara također je bila važan dio realizacije moje predstave. Budući da su trenuci u kojima dolazi do promjene svjetla ili glazbe uvjetovani ne samo tekstom ili konkretnim znakom, već i mojim ritmom i fizičkim etidama koje nisu uvijek u istom tempu – dogodilo se da zapravo ja igram s njim i on sa mnom.

Tijekom organiziranja proba i rasporeda, došlo je do određenih produkcijskih problema. Probe sam započela u *Beton kinu MKC-a* gdje sam planirala i premijeru. Međutim, zbog mjera nacionalnog stožera u vezi COVID-19 koje su uvelike ograničavale broj ljudi u publici (u *Beton kino* tada je moglo doći manje od 10 ljudi) a zatim i mog oboljenja od COVID-a koje je uslijedilo – proces se zaustavio na više od mjesec dana u vremenu kada sam planirala premijeru za dva do tri tjedna. Nakon toga, dogovorila sam prostor *Male scene* u istoj zgradi koja je mnogo veća, ali organizacija rasporeda s drugim korisnicima istog prostora zahtjevala je veliko strpljenje i angažman. Također, povratak na glumačke probe nakon pauze bio je zahtjevan i usporio je proces. Ipak, s vremenom sam spoznala da mi je pauza podarila puno dobrog. Dala sam sebi vremena, o nekim stvarima dublje promislila, pustila da odrađeno „sjedne“, smjesti se i poveže u cjelinu u meni. Koliko god su me ovi koraci procesa u trenucima destabilizirali, nisam dopustila da me demotiviraju.

6. ZAKLJUČAK

“Kreativnost je miris slobode svakog pojedinca.”¹²

Ovim procesom spoznala sam da kao umjetnica težim biti istinski motivirana. Nisam htjela raditi predstavu samo iz vještine, tehnički, htjela sam da ostavi u meni trag. Kreativna osoba mora kročiti sama – mora biti ono što jest. Kreativnost je na jedan način izraz individualnosti i zdrave duše. U skladu s tim, cilj mi je bio portretirati osobu koja je i uz traumu uspjela ostati dijete. Što je odrastanje i završava li ikada? Ostajemo li zauvijek jednim dijelom sebe ono malo naivno dijete?

Kao što nas sve bajke uče, moramo pronaći ključ koji otvara vrata spoznaji. Htjela sam stvoriti svijet koji se bori preživjeti unatoč svemu što ga zapljuskuje izvana. S ovom sam predstavom željela uprizoriti nešto što se može shvatiti kao 'opće', nešto što nije samo slučaj pojedinca. Srce tog htijenja, od početka procesa, bila je mašta. Ona je, i meni kao glumici i Ellen kao licu, poslužila kao neiscrpan spremnik doživljaja, snova i emocija. Mašta nam pomaže u drugačijem razmišljanju stvarnosti i otvara vrata pitanjima koja se inače sami možda nikad ne bismo pitali. Vjerujem da se danas veliki broj ljudi, u ovom hektičnom i užurbanom svijetu u kojem živimo, zapravo boji tišine. Koliko je u svima nama neizgovorenih riječi? Ellenina odluka izraz je ogromne hrabrosti. Ona je odbijanjem govorenja htjela zaustaviti traumu, okrenuti svoju obitelj naopako i nacrtati novu.

Metoda Stanislavskog i *Method Actinga* pomogla mi je u razumijevanju vlastitog procesa i nalaženju rješenja, približila željeni cilj da napravim predstavu u kojoj ću autentično ponovno proživljavati život impliciran danim okolnostima priče. Željela sam stvoriti dirljivu predstavu prožetu živahnim unutrašnjim životom i na svakoj probi iznova doživljavati taj život kao da je prvi put.

Marko Fabije Kvintilijan bio je rimski odgojitelj i retoričar koji je u namjeri da opiše velike grčke i rimske predstave analizirao glumčev proces. Rekao je da je velika tajna za oživljavanje strasti u drugima – oživljavanje strasti u samome sebi, a sve koristeći vizije

¹² Osho, Kreativnost – Oslobođanje unutarnjih sila; prijevod: Dolores Jovanović – Biblioteka Leo, 2017., str.12

i iskustva iz života. Glumac uspijeva fizički odsutne stvari toliko predstaviti i približiti umu da se na sceni čini da ih vidi očima.

Umjetnici bi svakim profesionalnim činom morali rasti ne samo umjetnički, već i osobno, sazrijevati, produbljivati se. U budućnosti bih voljela raditi još autorskih projekata u kojima ću otvarati prostor razumijevanja sebe kao osobe i društva čiji sam dio i time, nadam se, potaknuti i druge na razmišljanje. Ova predstava je za mene bila terapijski čin. Kroz djevojčicu koja se otvara – ja sam se kao odrasla osoba liječila. Rasla sam u svijesti i razumijevanju sebe osobno, svoje vještine, kreativnosti i umjetničke moći koja je neiscrpna.

7. POPIS LITERATURE

1. Linda Boström Knausgård, *Dobrodošli u Ameriku*; prijevod: Mišo Grundler – Ljevak, Zagreb, 2020.
2. Osho, *Kreativnost – Oslobađanje unutarnjih sila*; prijevod: Dolores Jovanović – Biblioteka Leo, 2017.
3. Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi prvi dio*; prijevod: Ognjenka Milićević – Prolog, Zagreb, 1989.
4. Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi drugi dio*; prijevod: Ognjenka Milićević – Prolog, Zagreb, 1991.
5. Branka Rudman, *Lutkarstvo i velikani modernizma*, Školska knjiga, Zagreb, 2017.
6. Peter Weizner, *Teatar objekta*; prijevod: Kruna Tarle – Printera grupa, Zagreb, 2011.
7. Anna Freud, *Normalnost i patologija djece*; Prosvjeta, Zagreb, 2000.