

Fizičko kazalište ili Od motike do generatora ili Snovi, video igrice i poezija

Krolo, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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:175:231836>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-01**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

PETRA KROLO

FIZIČKO KAZALIŠTE

ili

OD MOTIKE DO GENERATORA

ili

SNOVI, VIDEO IGRICE I POEZIJA

DIPLOMSKI RAD

SPLIT, 2024.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

FIZIČKO KAZALIŠTE
ili
OD MOTIKE DO GENERATORA
ili
SNOVI, VIDEO IGRICE I POEZIJA

Diplomski rad

ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

Naziv studija: Diplomski studij Gluma

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

Mentor: izv. prof. art Alen Čelić

Studentica: Petra Krolo

Split, rujan 2024.

PETRA KROLO

Ime i prezime studenta/ice

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je DIPLOMSKI RAD
(vrsta rada)
isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Student/ica:

U Splitu, 27.9.2024.

Petra Krolo
(potpis)

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
2. KREATIVNO „KOPANJE“	2
3. DRAMATURGIJA SNA	5
4. GENERATOR.....	13
5. ZAKLJUČAK	23
6. LITERATURA.....	25

1. UVOD

Ovim pisanim dijelom svog diplomskog rada nastojat ću objasniti i razložiti metode koje smo moji kolege i ja koristili u izradi diplomske predstave za kraj našeg akademskog obrazovanja. Od prve godine studija razmišljala sam o ideji i izvedbi svog posljednjeg ispita, sveobuhvatnog zadatka koji čeka sve studente na kraju njihovog obrazovanja. Stigla je diplomatska godina, stiglo je tako i vrijeme za rad na mojoj maštariji o prikazivanju onoga što me zanima i ispunjava u životu, kao i na sceni. Sudjelovanjem u mnogobrojnim ispitnim produkcijama iz godine u godinu, postalo mi je jasno da se želim baviti kazalištem u kojem mogu istraživati pokret i govor tijela u odnosu na naš osjećajni život. Korištenjem fizičkog, mentalnog i emotivnog kapaciteta, u svom sam radu do sada naišla na mnoge spoznaje o privatnom i scenskom postojanju, saznala koje stvari teže, a koje lakše svladavam te se razvila iz djevojčice koja voli glumiti u osobu koja to želi raditi.

Kompleksnost života u mojoj se glavi oduvijek podudarala s kompleksnošću kazališta, a jedno i drugo me motiviralo da bolje razumijem ljude i prirodu. To je u potpunosti nedostižan cilj i bilo bi pretenciozno misliti da taj zadatak ikada može biti ostvaren, ali putovanje od izazova do izazova bilo je ono što me vodilo. Pitanja na koja nisam znala odgovore bila su: „Što želim raditi?“, odnosno „Čime se želim baviti?“ i „S kim?“. Ta pitanja okupirala su mi mozak i snove tijekom prvog semestra pete godine, a onda me kolega Mihael Elijaš pitao želim li da on, kolegica Danica Katunarić i ja zajedno radimo (našu) diplomsku predstavu. Potaknuti mnogim i ugodnim privatnim druženjima za vrijeme četvrte, ali i pete godine, shvatili smo kroz tjedan-dva promišljanja da je to ono što sve troje želimo. Ideja je dakle bila baviti se nečim što nas sve troje zanima i povezuje s drugima te napraviti autorski projekt.

U formiranju i formatiranju tema znatno nam je pomogao *pitching* – kratko predstavljanje našeg projekta ispred komisije – zadatak koji su svi studenti imali na kraju prvog semestra pete godine. U počecima je bilo nezamislivo predstaviti našu ideju, ali pod pritiskom zadatka misao je postajala riječ, a riječ je poprimala završni oblik. Kolege i mene zanimao je vlastiti razvoj i usklađivanje osobnih stremljenja s ostatkom svijeta te kako se takve potrebe mogu zadovoljiti ili barem podijeliti s drugima služeći se sredstvima scenskog izraza.

Izvadak iz kratkog predstavljanja našeg projekta, siječanj 2024.:

„Tražeći temu našeg diplomskog rada, odnosno predstave, zaključili smo da se želimo baviti nama bliskim temama o kojima se ne govori dovoljno u društvu, a posljedično tome i u kazalištu. U kazalištu se, smatramo, ne postavljaju predstave koje prikazuju snove. Nije teško zaključiti zašto je tome tako, jer kako postaviti san na scenu? San, koji je tako neuhvatljiv, tako nekonkretan i tako logičan u svojoj nelogičnosti. Mi smo to shvatili kao izazov. No nisu samo snovi ono čime ćemo se baviti. Moglo bi se reći da će naša predstava imati tri glavne teme za koje smatramo da su važne, korisne i općeljudske.“

Oduvijek mi je bilo zanimljivo promatrati kazališni čin, a kasnije (postalo je sasvim prirodno) i analizirati pa i kritizirati njegove razne (ne)ostvarene potencijale. U početku rada smo vrlo samopouzdana krenuli u proces misleći da znamo što želimo reći. Nismo znali. Imali smo vizije u glavi, imali smo teme i nekoliko dojmljivih snova koje smo sanjali i uzbuđeno prepričavali jedni drugima te se namjeravali baviti njihovom problematikom i poetikom u našem radu.

2. KREATIVNO „KOPANJE“

„Nema do rada u polju!“

(narodna poslovice)

Rad u kazalištu u mnogočemu podsjeća na rad u polju, osim što je kazališno polje neograničeno jedinstvom vremena i mjesta te se, ako se mi ne pokorimo baš svim pravilima koja stvarnost donosi, može opirati njezinim zakonitostima. Primjećivanje detalja, pravovremeno zalijevanje i briga za zemlju i biljke vrlo su savjestan i delikatan posao. Propustimo li jednu stvar, pokrećemo lavinu grešaka, a krajnji je rezultat taj da naši plodovi nisu tako kvalitetni kao što su mogli biti.

U polju vrijede rad, uočavanje, posvećenost, efikasnost, ekonomičnost i upornost. U kazalištu vrijedi sve ono što odrede glumci na sceni ili gledatelji, udobno zavaljeni u svojoj fotelji dok upijaju manje ili više razumljiv sadržaj.

Inspirirani filozofsko-sentimentalnom poezijom portugalskog pjesnika Fernanda Pessoa i osjećajima koji su nas prožimali dok smo je interpretirali, pronašli smo u njegovom izrazu i poetici snažnu višeznačnost koja je odgovarala našim temama. Pessoa pri pisanju koristi heteronime – najpoznatiji su među njima Alberto Caeiro, Ricardo Reis i Álvaro de Campos – te pišući stvara pjesme potpuno različitog stila i tematskog sadržaja. Pessoa je bio odličan izbor ponajviše i upravo stoga što je višeznačan, a njegova je poezija raznolikog izričaja korespondirala s dijaboličnošću snova koju smo odlučili prikazivati.

Muče nas mnoge i razne stvari i nosimo se s njima tako što pišemo ili sanjarimo ili plaćemo ili se ljutimo. Poezija Fernanda Pessoa raznolike je autorske poetike i razmatra modernističke teme; racionalno i iracionalno, samoću i društvo, odnos s Bogom, uništenje i napredak, refleksiju i automatizam. Postalo je kristalno jasno da te teme i mi želimo razmatrati. Osjetljivost, osjećajnost i potreba da shvatimo i budemo shvaćeni bile su naša polazna točka i motivacija za stvaranje. Ipak, poezija je na sceni suvišna ako samo izgovaramo riječi koje je netko godinama ranije napisao i ostavio u naslijeđe tisućama da rade s njima što hoće i shvate ih kako oni žele. Za mogućnost uspjeha pri takvom prikazu, poeziji treba dati prepoznatljiv značaj. Pessoaine fluidne misli i autentični motivi koje odabire podsjetili su nas na mnoge slike i događaje iz naših snova i uspjele oživotvoriti ono neuhvatljivo i neiskazivo kod sna, ono što svi, uz svu dostupnu pantomimu, dah i mimiku dok prepričavamo vlastiti dojmivi san, samo upola uspijevamo postići. Odlučili smo krenuti od kolektivnog iskustva – sna.

Na Format Festivalu u Hvaru 2023. godine gledala sam autorsku predstavu *Posljednji čin* glumice Lucije Barišić te sam je poslije izvedbe pitala kako se osjeća kada premećemo njezine fotografije, dnevničke zapise i ostale isječke intime koji su razbacani po podu oko nje služili kao scenografija monodrame. Ona mi je objasnila kako je to nekoć bila njezina privatnost, ali je kroz proces nastajanja predstave postalo nešto što je sada spremna podijeliti s drugima. To što je rekla za mene je bilo vrlo interesantno. Među svim ljudskim bićima, dakle, vlada potreba za društvom, ljubavlju, sretnim trenucima, kao i otklanjanjem onih teških. Scenografija Lucijine predstave u meni je izazvala snažnu mentalnu sliku i motivaciju da sve krhotine i vrijednosti koje godinama sakupljam pretvorim u potencijalno kolektivno iskustvo.

Jedno je takvo kolektivno iskustvo video igra, kolokvijalno prozvana *igrica*, čija je pojava omogućila ljudima u 21. stoljeću bijeg iz vlastite stvarnosti te vrlo lako i brzo sudjelovanje u nekoj drugoj. Kolektivna iskustva koja pružaju sličan užitak zovemo još i zabava (jedna od istaknutijih mogućnosti kazališta), a među takva spadaju i čitanje, slikanje, ples, sport, glazba itd. Igranje igrice se ipak mnogima čini puno efektnije, jer se uvijek *dogđa* i *prestaje* na zahtjev korisnika te nudi sve emocije unatoč tome što njihovi uzroci ne postoje izvan digitalnog svijeta. Ako igrač ipak djeluje, on isto kao i glumac na sceni uvjerava sebe i pobornike takve vrste zabave da sve to postoji. Kada to izgubi svoje *sada* i *ovdje*, gašenjem igrice ili izlaskom iz kazališta, priča je gotova i nastavljamo živjeti svoj svakodnevni život. Štoga ljudi radili – ako plešemo, bavimo se glazbom, kazalištem, matematikom, radom u polju ili pokušavamo svladati salto unatrag – zasigurno ćemo doživjeti veći ili manji neuspjeh. Igrajući video igru očekujemo i dobivamo uzbudljivo i rizično iskustvo, ali ipak iz sigurnosti vlastitog naslonjača, bez ikakve stvarne opasnosti od poraza koji bi mogao imati posljedice jednom kada prestanemo „glumiti“. Stvarnost koja se opire stvarnosti i u kojoj možemo uživati onoliko dugo i jeftino, odnosno skupo koliko to želimo. Nismo se mogli deklarirati kao iznimke u tom društvenom procesu i zapitali smo se u kojoj su mjeri one opuštajuće za nas, a u kojoj mjeri zatupljujuće.

Virtualni su likovi u igricama napretkom tehnologije pridobili pažnju gledatelja/korisnika jer se sve više približavaju logičnom ponašanju kakvog vidamo u stvarnom životu. Zbog njihovog čovjeku atipičnog i neprirodnog, a u igricama svojstvenog načina kretanja, pobudio se u društvu veliki interes za te likove. I mi smo se, kao i ostali mladi ljudi ponekad zabavljali oponašajući njihove gotovo geometrijske pokrete. Mi smo u procesu nastanka naše predstave odlučili istražiti kretanje tih bića čija pojava služi samo kao fizičko tijelo u igricama, a u modernom se društvu nazivaju NPC – *non-playable character* – i povezati ih s bićima koja su stvarna, a susrećemo ih u svakodnevnom životu. Pokušali smo dovesti naše ideje u prostor i stvoriti njihovu priču te smo shvatili da to i nije tako jednostavno kao što smo mislili, ali smo vjerovali da nije nemoguće. Kao i u snu, u igrici smo glavni lik, protagonist; ponekad nam je dopušteno birati put, ali imamo svoje misije. Postoje razne igrice i koncepti od kojih one polaze, a mi smo tijekom vlastitih iskustava prepoznali sličnost između igrača igrice i sanjača sna – oboje proživljavaju iskustvo koje ne pripada stvarnosti.

Kreirati priču zahtjevan je zadatak, a glumac to nipošto ne može učiniti ako nije u pitanju *njegova* priča. Ili ako se barem tako ne osjeća. U igrici NPC postoji kako bi predstavljao sve one *ostale*, odnosno one koji nisu *mi*. Kao što to svakodnevni život ponekad čini, igrice nas drže prikovanima za vlastito *ja*. Ukoliko igramo bez ostalih živih ljudi u programu, unutar igrice smo sasvim sami i možemo komunicirati samo s programiranim likovima koji nemaju vlastitu volju i ne mogu ponuditi ništa svoje, već samo ono što je upisano u program. Ponekad prepoznajemo sebe u njima, ponekad snishodljivo gledamo na njihovu nesposobnost i nemogućnost da se izraze (jer nemaju što izraziti), a ponekad im se jednostavno smijemo i rugamo – sretni ili tužni što nismo oni i što *mi* stvarno postojimo, a *oni* ne. U svakom slučaju, mi njihovu pojavnost konstantno interpretiramo.

U tom ispreplitanju motiva znatna je razlika između sna i video igrice, a to je potpuna kontrola nad predodređenim scenarijima u virtualnom svijetu igrice, za razliku od sna gdje nemamo priliku birati scenarij kojeg stvaramo, a opcije su nepregledne i beskonačne.

Sнове, igrice i poeziju namjeravali smo povezati u cjelinu razumljivu prosječnom gledatelju, koji nije fanatik ni poezije ni video igrice.

3.DRAMATURGIJA SNA

Struktura priče osnovni je faktor njezine razumljivosti i prijemčivosti za slušatelja i/ili gledatelja. Priča za kazališnu inscenaciju može već postojati u pisanom obliku, može proizaći iz pokreta ili govora tijekom pokusa, sastojati se od dijelova više priča ili biti inspirirana nekom već napisanom pričom (njezin nastavak, izmijenjeni oblik ili radnja koja joj prethodi). Dramski tekst element je kazališta koji se može i ne mora koristiti kao polazna točka za rad u prostoru. Hans-Thies Lehmann, njemački teatrolog i autor knjige *Postdramsko kazalište* navodi: „*Za takvu iluziju nije neophodna potpunost, pa čak ni kontinuitet reprezentacije, ali svakako je neophodan princip da se ono što se opaža u kazalištu može dovesti u odnos s nekim „svijetom“, a to znači s nekim totalitetom.*“¹ Postdramsko kazalište u 21. je stoljeću dokazalo da ostali kazališni alati mogu biti jednako potentni kao i tekst.

¹Lehmann, Hans-Thies; *Postdramsko kazalište*, pr. Kiril Miladinov, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2004. (str. 22.)

Vođeni cjelovitošću iskustva poput sanjanja željeli smo obraditi snove na sceni te formirati i izolirati dramske zaplete, oblik i prostor onako kako ih često vidamo u snovima.

Snovi su nedokučiv dio podsvijesti i proizvod su našeg mozga, ali ne znamo baš čemu oni služe i kako ih uopće tumačiti. Za početak, treba li ih tumačiti? Može li ih se tumačiti? Hoće li tumačenje snova uroditi ičim pozitivnim za sanjača?

„*Spavač samo hvata nejasne bljeskove djelovanja Ega čije aktivnosti u fizičkom čovjeku stvaraju takozvani snovi, ali nije sposoban pratiti ga uzastopno.*“² Snovi su mom svjesnom biću ostavljeni na razmatranje te je ono bilo sasvim pasivno dok je stvarni Ego³ neovisno djelovao za vrijeme sna tijela. Sjećanja iz sna neminovno postoje i svojim postojanjem neumorno stvaraju sadržaj. Kao autori i glumci, svakako smo morali znati što želimo reći ako ih koristimo kao materijal za priču, a naša se priča često nije podudarala s onom iz sna pa je takav rad zahtijevao prilagodbe, konstantne intervencije, promjene i dodatke. Nikada do sada snove nisam *koristila* na ovaj način, ali sam ih tijekom života često zapisivala. To je bio prikladan put da ih se „riješim“ i da možda jednog dana od tih obimnih scenarija stvorenih bez moje želje ili znanja koncipiram smislenu priču i ponešto saznam. Još od djetinjstva snovi na mene vrše vrlo snažan utjecaj te se dnevne brige, problemi i pozitivne strane svjesnog života često prikazuju iza zatvorenih očiju. Inicijalna ideja za naslov našeg rada bila je upravo *Iza zatvorenih očiju*, ali smo se u konačnici ipak odlučili za naslov *Dreamville*, dakle, mjesto na koje figurativno planiramo dovesti publiku.

Plan je bio „uspavati“ sve prisutne i omogućiti im da povjeruju da je ono što se odvija ispred njihovih očiju samo san. Želeći simulirati prelazak granice iz svjesnog u podsvjesno osmislili smo melodiju koja će simbolizirati zapadanje u san. Namjeravali smo izraditi scenski dosljedan princip te, služeći se njime, prikazati kako se događaji u našim snovima zbivaju – bez jedinstva vremena, mjesta i radnje – nerijetko potpuno lišeni logike i razuma, ali ipak utjecajni kao da su najstvarnije i najlogičnije što smo ikada vidjeli.

²H. P. Blavatsky, C.W. Leadbeater; Snovi, pr. Jurica Medved, Zagreb: Cid-Nova, 2007. (str. 39.)

³Doživljaj i percepcija vlastitog ja.

Jedan od dijelova Freudova modela strukture ličnosti. Prema Freudu ego čine svjesni perceptivni i kognitivni procesi: pamćenje, rješavanje problema, zaključivanje, specifični obrambeni mehanizmi. Glavna je funkcija ega održavanje ravnoteže između ega i superega.

Događaje i priče iz svojih snova pokušali smo uokviriti strukturom, a unutar te strukture povezati značenjem. Struktura se nije odmah jasno razabirala (kao ni njezini dijelovi) i na pokusima smo izvodili sekvence pokreta koje smo osmislili te ih uz mentorstvo profesora doradivali, ponavljali ili izmjenjivali. Tako smo došli do ideje da se iste sekvence kroz predstavu ponavljaju više puta u različitim varijantama.

Horror varijanta, komična varijanta, tragična varijanta, nelogična varijanta ili idealna varijanta bile su osnovne podjele naših snova, a s vremenom smo uvidjeli da je značaj sna za nas više određen osjećajem koji vlada kod sanjača, negoli onim što se osjetilno u tom snu proživljava.

Stoga je bespredmetno tumačiti snove ili ih smatrati dobrima ili lošima. Prema tome, snovima pristupam tako da ih tumačim intuitivno ili, u većini slučajeva, uopće ne tumačim. Odlučili smo ih tumačiti onako kako želimo i prilagođavati onako kako nam se činilo najzanimljivije s obzirom na zaplete i rasplete ostalih priča. Tako smo se upleli u istraživanje potencijala svake zasebne priče i širenje ili sužavanje njezinog sadržaja, „lijepljenje“ za drugu priču ili mijenjanje pojedinih detalja.

Gradirali smo snove po njihovom intenzitetu i naslovili priče na kojima smo radili tako da među sobom razumijemo o kojoj govorimo kada razmatramo njihov poredak (neki od naslova bili su: Tango, Triglav, Seks, Tai chi itd.). Sav smo tekst ispisali i danima pokušavali uklopiti u našu predstavu. Bilo je manje mjesta za govor nego što smo se nadali. „*Slika govori više od tisuću riječi*“ još jedna je narodna poslovice, a mi, od množine slika i prostornih kretnji kojima smo se bavili, nismo uopće brinuli o govornom aspektu naše predstave. Radili smo intuitivno i vjerovali da će se prostor za izražavanje širiti kako vrijeme bude odmicalo, a mi budemo „gulili“ slojeve unutar određenog prizora.

„Princip izlaganja osim tijela, gestike, glasa obuhvaća i jezični materijal te zadire u predstavljачku funkciju jezika; umjesto jezičnog predstavljanja stanja stvari, „postavljanje“ glasova, riječi, rečenica, zvukova, kojima manje upravlja neki „smisao“, a više scenska kompozicija; vizualna, a ne tekstualno orijentirana dramaturgija.“⁴

⁴Lehmann, Hans-Thies; Postdramsko kazalište, pr. Kiril Miladinov, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2004. (str. 198.)

Luis Buñuel, španjolski filmski redatelj i njegovi nadrealistički filmovi služili su nam kao velika vizualna inspiracija na našem putu prema prikazivanju snova na sceni. Apsurd i ironija kojima se njegov suvremenik Samuel Beckett služio pišući svoje najistaknutije drame *U očekivanju Godota* i *Svršetak igre*, Buñuel, s naglašenom dozom nadrealizma, uspješno postiže na filmskom platnu. Njegov nagrađivani dugometražni film *Diskretni šarm buržoazije* vrlo je uspješan filmski pokušaj prikaza sna. Pretapanje motiva iz jednog u drugi, baš onako kako i biva u snovima, dojmili su me se i potaknuli me da pokušam zakoračiti sličnim putem u svom izrazu.

Zanimljivo mi je bilo saznati da su Buñuel i španjolski slikar Salvador Dalí do scenarija za svoj nadrealistični kratkometražni film *Andaluzijski pas* došli upravo putem snova; našli su se (baš kao nas troje u prostoru Akademije jednog kišnog bezidejnog jutra) i odlučili napraviti priču od snova koje su odsanjali prethodne večeri.

Mašta, želje i vizualizacija snova bile su nam najvrednija sredstva na putu ka pronalasku i odabiru materijala za rad, a namjera je bila obraditi te teme dopuštajući potpunu slobodu asocijativnosti pri stvaranju.

Kazalište apsurdna oduvijek je bilo kazalište u kakvom želim sudjelovati te me privlače dosjetke koje rezultiraju smijehom ili razočaranjem, a osnova im je u suštini besmislica.

Život je pun događaja koje teško možemo protumačiti samima sebi, a kamoli drugima. Kazalište apsurdna nerijetko duhovito komentira i apostrofira takva zbivanja. To mi se sviđa, jer se s teškim trenucima uvijek prvo pokušam suočiti promišljanjem, a u pravilu iskusim da je humor najefikasniji put do oslobođenja od tereta briga. Besmisleno je zabrinjavati se, a opet, svi to činimo.

„*Svi su problemi nerješivi.*“ Ova misao preuzeta je iz *Knjige nemira* Fernanda Pessoae, a dio je jednoga od dijaloga unutar naše predstave. Izgovarajući naizgled deprimirajuću, ali istinitu rečenicu s osmijehom, nadamo se da gledatelj može birati želi li interpretirati naš dijalog vođen time *kako* nešto govorimo ili *onime što* govorimo. Razmatrajući važne i obimne teme na sasvim banalan, možda i uopćen način u meni osnažuje vjerovanje da ono što se na prvi pogled čini besmisleno uopće ne mora biti takvo – kao i obrnuto, ono što nam se isprva učini sasvim smisljeno, može se lako pretvoriti u vrlo glupu, bespotrebnu i nesuvislu aktivnost.

U jednom od prizora tjelesno smo zbijeni i ljuljajući se poput broda vodimo dijalog, a sastavljen je od Pessoa'skih stihova:

A:
Boli me glava i svemir!!

B:
Sa skupom cigarom i zatvorenih očiju biva se bogat.

A:
Neki u životu imaju velik san i promaše ga. Drugi u životu nemaju nikakav san, pa i taj promaše.

B:
Nitko ne zna što radi, nitko ne zna što želi, nitko ne zna što zna.

A:
Život je pun paradoksa kao ruža trnja!!

B:
Možda postojimo samo da bismo stvarali.

A:
Sve je mi, mi smo sve, ali čemu to služi ako je sve ništa?

B:
Svi su problemi nerješivi.

A:
Svi živimo od tuđe milostinje.

B:
Svaki dobar razgovor mora biti monolog udvoje.

Artikuliranim izgovorom postigli smo jasnoću ovog dijela teksta. Ton je bio umirujući, što je bilo prikladno, jer mu je funkcija u predstavi ublažiti stvorenu tenziju i direktnije se obratiti publici.

Koristili smo se još nekim načinima izgovaranja izabranih dijelova teksta:

a) Vrlo brzo izgovaranje teksta, *robotizirano* i bez pauze, „ispucavanje“ teksta iz tijela.

To je bilo korisno kada smo htjeli postići efekt automatizma ili otuđenosti od samih sebe i prikazati čovjeka kao mehaničko biće, često nesvjesno da mu ponekad vlastiti izbori čine

štetu. Ovu tehniku koristila sam prilikom izgovaranja monologa u prizoru neuspješnog hvatanja mrkve.

b) Izvikivanje teksta u povišenom tonalitetu.

U prizoru autobusa kolegica Katunarić je protagonistica, a kolega Elijaš i ja utjelovljujemo nekolicinu ljudi iz autobusa; znatizeljnu ženu, starog pedofila, Zagrepčanku, kontrolora, tinejdžera. Dok smo u tim ulogama, stišćemo kolegicu između sebe i fizički joj ne dopuštamo da se oslobodi. Guramo je i vičemo joj na uho. Ova je tehnika govorenja izvrsno podržavala kaos i kakofoniju koji su nam trebali za atmosferu gužve i panike.

c) Neartikulirano izgovaranje.

Bilo je dovoljno malom fizičkom promjenom, u našem slučaju „smetnjom“, omesti govorni aparat i tim postupkom namjerno narušiti dikciju i artikulaciju kada je prizor to od nas zahtijevao. Ta „smetnja“ može biti promjena položaja jezika, vilice ili pomicanje/mirovanje tijela za vrijeme izgovaranja teksta. Koristili smo takav govor za situacije bunila, *horror*a, polusna ili pijanstva. U prizoru robotiziranih ptica koristimo neartikuliran govor kao glasanje i tako pokušavamo prikazati noćnu moru.

Kombinirajući govorne tehnike s pokretom, gestom i mimikom, nastojali smo dati uvid u širi značaj svakog odigranog prizora.

„*Nikad nisam čuvao stada, ali kao da sam ih čuvao*“ citat je iz predstave i početni stih Pessoaine pjesme *Čuvar stada*. Protagonist u trenutku izgovaranja te rečenice grli dvije djevojke, s lijeve i desne strane, a drži ih rukama prekrivenim po sredini – tijelima na sceni tvorimo zamrznutu sliku. U tom trenutku ne želimo sugerirati što slijedi, a ovaj se stih činio kao prikladan izbor i simbol za bilo što do čega je čovjeku, kojega poistovjećujemo s pastirom, stalo. Poticao je naše unutrašnje doživljavanje situacije. Zanimalo nas je hoće li pojmovi stada i pastira, potpuno nevezani uz ono što mi tjelesno izvodimo na sceni, dodati kvalitetu prizoru. Svatko u gledalištu stado i pastira može doživjeti na svoj način. Zbivanje na sceni se razvija u fizičko povlačenje na suprotne strane, a „čuvanje stada“ ostaje pojedinačno interpretirano.

Poglavlja iz pjesme Čuvar stada; F. Pessoa:

I.

*Nikad nisam čuvao stada,
ali kao da sam ih čuvao.
Moja je duša poput pastira,
poznaje vjetar i sunce
i ide podruku s Godišnjim Dobima
koračajući i gledajući.
Sav mir Naravi bez ljudi
dolazi sjesti pokraj mene.*

*Ali ja sam tužan poput zalaza sunca
za našu predodžbu,
kad vjetar biva hladan u dnu ravni
i čuti se da noć ulazi
kao leptir kroz prozor.*

VII.

*Iz mogeg sela vidim sve ono što se sa zemlje može vidjeti u Svemiru...
Zato je moje selo veliko kao neka druga zemlja,
jer sam ja onoliko velik koliko vidim
a ne toliko velik kolika je moja visina...*

*U gradovima je život manji
nego ovdje u mojoj kući na vrhu ovog brežuljka.
U gradovima velike kuće zapriječuju pogled,
skrivaju obzor, odvrćaju naše poglede daleko od neba,
umanjuju nas jer nam oduzimlju ono što nam oči mogu dati
i osiromašuju jer je naše jedino bogatstvo viđenje.⁵*

⁵Pessoa, Fernando; Poezija, pr. Mirko Tomasović, Sarajevo: "Veselin Masleša", 1986.

Inspirirajući se tako što snovima, što tekstom, što filmom i video igricama, došli smo do pojedinih vizualnih i auditivnih motiva te ih kroz pokuse pokušavali na razne načine uklopiti u cjelinu koja se stvarala. Dugo se sve sastojalo od samo nekoliko snova bez dramaturških prijelaza među njima ili ikakve strukture koja bi ih povezivala u scenski događaj sa smislom i namjerom. Profesor nam je jednoga dana rekao da sav materijal koji od toga trenutka nastane, ostaje dio naše predstave i inzistirat ćemo na njemu kako god znamo i umijemo. To nas je pomalo prestrašilo, ali je bilo nužno kako bismo krenuli dalje u finaliziranje strukture i poredak prizora unutar predstave. To nas je pomalo prestrašilo, ali je bilo nužno kako bismo krenuli dalje u finaliziranje strukture i poredak prizora unutar predstave.

Zaključili smo da je snove najbolje podijeliti u tri dijela – Mihaelovi, Petrini i Daničini snovi.

Uvod, kao i kolektivni san za kraj (svojevrsan zaključak) idejno su također postojali kao okvir te strukture i bili smo sigurni da se bez hipnotičke pripreme publike na početku i primjerene „odjavne špice“ za kraj ne želimo uopće upuštati u takav događaj.

Prikladnim se pokazalo pokretom, zvukom i svjetlom stvoriti prijelaze između tri glavna dijela strukture, a željeli smo da oni vizualno zaokupe scenu i pažnju gledatelja meditativnom atmosferom koja nalikuje snovima.

U središnjem je dijelu naše predstave scena sasvim prazna, a glazba i zastori vode međusobni dijalog tako što zapinju, otvaraju se previše ili pak premalo te počinju ispočetka kada to logično ne bi trebali raditi. Tako smo pokušali naglasiti prostor između događaja, odnosno drame, koji, ako potraje malo dulje, postaje jedinstven događaj. Publika se, izbačena naglo iz dotadašnjeg ritma događaja, brzo počinje pitati „Što se događa?“ i „Je li ovo greška?“, jer uvijek nastoji interpretirati znakove sa scene. Slično je sa snovima, pa tako ni njihova interpretacija ne izostaje kada god se oni dogode. Kazalište izražava svoj značaj znakovima i simbolima, a svaki je postupak znak koji vodi određenim putem. Htjeli mi to ili ne, nekako ih tumačimo. Već i samo sjećanje na snove, kao što smo ranije ustanovili, svojevrsna je interpretacija viđenog i doživljenog.

Prizor, san, pa i život gube svoju svrhu ako su bez značaja. Ipak, svaki je događaj, bio on iz sna ili ne, sklon razvoju dramaturškog tijeka i tisuću je načina na koje možemo ispričati neku priču.

Odabir materijala bio je prvi korak u našem radu, a pošto smo to obavili, preostalo je stvarati i slijediti dramaturgiju (iz) snova. Rupičasta i zakučasta struktura snova pokazala je prostor za nadopunu priče koristeći se pritom bogatim i obimnim kazališnim jezikom. S obzirom na takav odabir materijala, fizičko kazalište nametnulo se za nas kao najprikladniji, ako ne i jedini mogući način realizacije ovakve predstave.

4. GENERATOR

Okupljene ideje preostalo je međusobno povezati i organizirati u smislenu strukturu. Željela bih se na kratko osvrnuti i na mnogobrojne odbačene ideje koje su zbog manjka autentičnosti i ushita koje su nam donosile, završile na „groblju ideja“ i mogu nam u životu poslužiti za daljnji rad, ali unutar ovog projekta nisu zaživjele. Neke smo elemente izvodili samo mehanički i tehnički te smo se vrlo malo potrudili unutar njih otkriti dašak originalnosti i duha. Svaka ideja nosi u sebi potencijal za razradu, ali ako je razvijamo bez prijenosa istinske energije *ovdje* i *sada*, neće zaživjeti, ma koliko se uporno mi znojili, govorili ili valjali po podu.

Ništa ne opstaje bez prijenosa energije, pa se tako sinergija među nama pokazala kao jedini i osnovni preduvjet za dobar rad. Čak i ako smo imali loš dan, san ili pak obrok, možemo od toga kreirati vrijednu priču i ne usporavati stvaralački proces, već mu na taj način pridonijeti.

Koordinacija i artikulacija energije pokreta i govora pokazali su se određujućim parametrom kvalitete našeg rada. Ako se bavimo isključivo formom u kojoj izostaje pretvorba duševne energije u tjelesnu, rezultat može biti samo loše odglumljena stvarnost. S obzirom na odsutnost scenografije i minimalnu rekvizitu, koja se sastojala od tri kape i konfeta, bilo nam je važno koristiti pokret i gestu kao glavne smjernice u radu te sve ono oko njih svesti na minimum ili ukinuti. Odlučili smo predstavu izvoditi na sasvim praznoj sceni i samo tijelima prikazati sve što možemo. Kada je potrebno da na sceni bude stol, mi se ponašamo kao da je on tu, ali stola nema. Takav pristup omogućio nam je pričanje priče pretežno fizičkom radnjom.

Redukcijom smo se na pokusima bavili kako bismo otklonili često prisutnu prenaplašenu glumu. Učestala mrštenja lica, uzdasi i geste bili su nešto čemu smo vrlo teško odolijevali u početku. Izostavljanjem svega što je suvišno prilikom izražavanja naše namjere, iz pokusa u pokus stvarale su se potrebe i želje bića na sceni.

Postalo je također normalno izaći na scenu i vjerovati u zanimljivost pojavnosti tijela, čak i ako ono neko vrijeme ne namjerava ništa učiniti. Učili smo i okušali se u ostvarivanju namjera samo u našim glavama. Puno puta bilo mi je jako izazovno izdržati mirno sve ono što se u mojoj glavi treba dogoditi kako bih motivirala, potaknula ili prekinula neki postupak. Trudili smo se postići dogovor s našim tijelima po kojem se ona kreću u skladu s ostatkom scenskih događaja, pritom ne otkrivajući naše namjere preuranjeno ili na neprirodan način. Unutarnjim sam intenzitetom pokušala, i u više navrata uspjela, sebe dovesti do djelovanja potrebnog za istup iz scene koja se upravo odvija ili naglu promjenu koja slijedi.

Bilo je važno i shvatiti da nakon svake proizvodnje energije (rada generatora) dolazi vrijeme za hlađenje tj. otpuštanje stvorene tenzije među nama i/ili u scenskom prostoru. Onako kako to radimo iznutra, suglasnim unutarnjim i vanjskim djelovanjima, treba to raditi i na planu cijele predstave i stalno. Ako smo igrali prizor borbe, dobro je poslije toga dopustiti sebi i drugima da procesuiraju i interpretiraju ono što se dogodilo. Kao što generatoru treba voda za hlađenje da bi ponovno proizvodio električnu energiju, nama i našoj publici treba tenzija koja raste, kulminira i koja se otpušta te tako u krug.

Kako bismo osvijestili i osjetili pravovremenu izmjenu dinamike i intenziteta naših radnji na sceni, bavili smo se mnogim vježbama tijela u prostoru za vrijeme početne faze našega rada.

Aktivno i pasivno, dominantno i submisivno te mehaničko i organsko neke su od opcija kojima smo se poigrali kako bismo djelovanjem (ili mirovanjem) iskusili kako se lice koje igramo može mijenjati i transformirati. Dok god su lica na sceni u odnosu, najmanja promjena jednoga lica sa sobom nužno donosi promjenu u drugome.

Vježba *geodramatski potencijal* u prvim mjesecima rada pomogla nam je da otkrijemo i istražimo principe i načine djelovanja tijela na sceni. Počinje tako da jedan akter izađe na scenu i jednostavno zauzme određeno mjesto. Ne treba ništa reći ni učiniti, već samo pronaći poziciju u prostoru koja je dominantna s obzirom na ostatak scene, odnosno mjesto na kojem se osjeća ugodno i sigurno, a ipak dovoljno viđeno i izloženo. Sljedeći ulazi s ciljem narušavanja njegove ugone i prebacuje pažnju na sebe te tako postaje dominantna figura na sceni. Narušavanje i pojačavanje važnosti tijela s obzirom na njegovu lokaciju, koristili smo kasnije kao postupak u oblikovanju odnosa na sceni.

Prostor i tijelo uvijek su u dijalogu. Kao što tijelo djeluje na prostor, tako i prostor djeluje na tijela koja se u njemu nalaze i daje im različite konotacije. Tako možemo biti u drugom planu i ne narušavati zbivanja u prvom planu, čak i kada su ona minimalna.

Pravilnim smještanjem tijela u prostor podržavamo prizor koji se odvija. Kada za to dođe vrijeme, pomičemo se na pozicije koje i nas i gledatelje promjenom upućuju u zbivanje koje slijedi. Događaju se promjene u prostoru, a priča se nastavlja odvijati potaknuta upravo tim promjenama.

Vizualizacijom četiri ili osam osi koje prolaze kroz zdjelicu, centar našeg tijela, bilo je lakše kretati se bez neodlučnosti ili manjka energije pri fizički zahtjevnim radnjama. To mi je pomoglo da s lakoćom mijenjam smjer, intenzitet i brzinu svog pokreta uz zadržavanje koncentracije na cjelokupnost prizora i sve njegove elemente. Svakodnevnije radnje kao što su ustajanje iz kreveta, lijevanje, razgovor s osobom koja nam se sviđa ili konflikt poprimalo su kroz faze našega rada razne, stilizirane forme. Do finalnog smo odabira došli višestrukim odbacivanjem i pojednostavljivanjem svega bez čega prizor može opstati. Intuitivno smo odredili što je u prizoru za nas najvažnije, a unutarnji monolog potaknuo je djelovanje tijela i glasa.

Ipak, odabiri su ponekad bili ponešto bogatiji formom, nego sadržajem. Često je to bilo zbog nedovoljne motiviranosti za glumačku radnju i njezino mehaničko, neiskreno izvođenje. Znalo mi se dogoditi da shvatim da sasvim pogrešno razmišljam, najčešće o previše toga u isto vrijeme te da mi je tako teško doći do motivacije za pokret ili govor.

Tada bi uslijedilo ponovno razmatranje situacije koju igramo, razgovor s kolegama ili samostalni izlaz na scenu i primanje uputa i prijedloga kolega kako bih uspješno oblikovala izraz uz pomoć onoga što postoji u sadržaju, ali ja još nisam otkrila.

Vremensko usklađivanje (*tajming*), trajanje i prekidi gesti i govora, koristili su mi za provjeru onoga što sam izvela unutar cjeline. Kada bih osjetila da je ritmička skladnost onoga što izvodim narušena, pokušavala sam svoje radnje obavljati u različitom trajanju i tako saznati koja je varijanta bolja. Ako bih se osjetila ukočeno u svom tijelu, a prizor to ne zahtijeva, znala sam da nešto ne izvodim kako treba i da moram adaptirati, promijeniti ili reducirati nešto od gore navedenoga. Ponekad je pomagalo samo se odmaknuti od situacije i za dan-dva pokusu pristupiti iz sasvim drugog kuta. Shvatila sam da za vrijeme izvedbe ne trebam ulagati dodatnu energiju za ikog drugog osim za moje partnere na sceni.

Ono što im dam, sama ću dobiti natrag kada za to dođe vrijeme. Krug izmjene energija na sceni tako će biti uspješno zatvoren među nama, a publika će ga neminovno doživjeti.

Postizanje atmosfere bilo nam je važnije od samog prikazivanja događaja na sceni. Sredstva koja smo pritom koristili bila su češće fizička, a rjeđe psihološka.

Izazov je bio iz dana u dan raditi na istom prizoru kako bismo unutar njega otkrili detalje vrijedne razrade. Imali smo zanimljiv pokus nekoliko dana prije premijerne izvedbe. Zadatak je bio zamijeniti uloge i odigrati predstavu „u tuđoj koži“. To je bilo jako zabavno, jer je, bez pritiska uspjeha pri očito preambicioznom pokušaju, cilj bio najbliže moguće utjeloviti tuđe uloge. Baš zato što smo svu pažnju i koncentraciju usmjerili na što točnije repliciranje kolegine ili kolegičine izvedbe, nismo suviše pažnje posvećivali psihološkim procesima. Djelovanjem tijela, mozak se prirodno usklađivao. Poslije tog pokusa sve troje smo otkrili mjesta na kojima, od razmišljanja o onome što je bilo prije ili onome što slijedi u predstavi, nismo prisutni u trenutku igranja – a u svojoj smo ulozi. Kolegina izvedba moje uloge pomogla mi je da uvidim što mogu raditi lakše, što sporije, a što brže i gdje moj prostor scenske pažnje najbolje opstaje, kao i gdje i kada se on gubi. Kolega se „u mojoj ulozi“ snalazio na nove načine, nepoznate meni. Gledajući to, dobila sam sasvim novu perspektivu o svojoj ulozi u predstavi i našla sam načine i prostor da fizički olakšam mnoge dijelove.

Za vrijeme ključnih prizora moga sna, koristila sam se fizičkom napetošću i kontrakcijama mišića kako bih dobila misaonu potrebu za djelovanjem. Prilikom skakanja za mrkvom, do koje nikako ne mogu doći, gradacija namjere pomogla mi je da svaki pokušaj ne bude isti. Pokušajima sam priložila konkretnu riječ ili rečenicu („Polako pokušaj“, „Brzo zgrabi mrkvu.“ ili „Jako sam gladna, umrijet ću.“) i misao bi ubrzala i potaknula moje tijelo u smjeru izvršenja namjere. Trebalo je još samo naći prikladne načine.

Izazov pred kojim sam se našla bio je razlučiti kada trebam jače, a kada slabije ići prema mrkvi da me prizor ne bi umorio, kako bih mogla neometano nastaviti dalje. Ponekad bi me iznenadilo do koje razine mogu podnijeti skakanje i zaustavljanje tijela u neprirodnim položajima, a da moj misaoni proces ostane nekompromitiran. To nije uvijek uspijevalo, ali sam otkrila tehnike koje mi pomažu u izdržljivosti i postojanosti prilikom takvog zadatka. Disanje je najznačajnija od njih. Tijekom svih godina školovanja radili smo vježbe daha i disanja, a sada mi nisu koristile samo kako bih govorila, već kako bih očuvala i akumulirala energiju kada je to potrebno.

Pokusi su bili naporni i uključivali jak fizički pokret te je trebalo ustrajnosti u vježbama disanja, koncentracije i snage da mogu izvesti sav materijal. Ponekad sam „pucala“ pod pritiskom i zaustavljala prizor kada bi mi se činilo da tijelo popušta, ali sretniji je izbor ipak bio ekonomizirati potrošnju vlastite energije. Iskusila sam da je moje tijelo samo sposobno pronaći najbolje rješenje, a ja ga trebam pustiti da to učini.

Praktični primjeri izgovaranja riječi kroz udah, izdah ili prije samog udaha i izdaha dokazali su mi da dah na pravom mjestu nosi snažan potencijal. Riječ „znam“ tako sasvim drugačije zvuči ako izdišemo dok je govorimo – čini se kao da smo primili pokudu ili da smo potišteni – nasuprot varijanti u kojoj je izgovorimo udišući – tada djelujemo inspirirano i zadovoljno, kao da smo nešto dobro postigli. Udisanje i izdisanje u pravom trenutku i posvećivanje pažnje impulsima u tijelu omogućili su mi da se na sceni osjetim prisutno onda kada, iz razloga koje ću još razmatrati u ovom radu, to prestanem biti. Podtekst mi je pomagao da oblikujem svoju namjeru kako bi se ona pravilno manifestirala.

Vrlo je korisna u radu bila vježba pridržavanja štapova između naših zdjelica, centra u tijelu koji nas nosi i usmjerava u prostoru. Zadatak je bio nipošto ne dopustiti da oni ispadnu, a nužno je za to održati prirodnu kretnju bez naglih pomicanja štapova – u ovom slučaju produžetaka naših tijela. U početku je bilo teško biti fizički povezan s kolegama na taj način, ali s vremenom i ponavljanjem počeli smo se kretati kao jedno tijelo koje osluškuje i čeka impuls koji bi ga pokrenuo.

Pokušavali smo tako skretati, kretati se u nekoj formaciji ili izmjenjivati smjer i brzinu kretanja. Ta je vježba osnažila i osvijestila naš osjećaj ovisnosti jednih o drugima, a ta je ovisnost na sceni naša velika prednost.

Slično vježbama glume s prve godine – skočite, viknite i stanite te krenite zajedno – ova je vježba opet dokazala kako sinergija ljudi u prostoru, koncentracija i osluškivanje svakog, i najmanjeg udaha, pokreta ili inicijative, može uroditi kvalitetnim djelovanjem.

„Time što presudnima postaju prisutnost i zračenje tijela, ono u svojoj znakovitosti postaje mnogoznačnim sve do nerazrješive zagonetnosti. Intenzitet i turbulentnost kazališta mogu voditi kako do „tragičkog“, tako i do vedrog i radosno-ekstatičnog oblika.“⁶

⁶Lehmann, Hans-Thies; Postdramsko kazalište, pr. Kiril Miladinov, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2004. (str. 122.)

Prizor o kojemu bih voljela posebno pisati, jer je rad na njemu bio iscrpan, jest prizor obiteljskog ručka. Ideja je bila prikazati svoj uznemirujući san klasičnog obiteljskog ručka na kojeg moram ići, a ne bih željela. Mislila sam da je to prikladno jer je jednostavno, svi poznajemo taj osjećaj i nosimo se s njim kako znamo i umijemo. Motiv je bio prikazati obitelj, ljubav i razumijevanje koje očekujemo u obiteljskom krugu te se osvrnuti na apsurdne nesuglasice njezinih članova kao glavni faktor međusobnog razaranja.

Od inicijalne ideje da prikažemo realističan razgovor za kuhinjskim stolom, došli smo do spoznaje da, kao i u ostatku predstave, govor ovdje treba biti prenaplašen, a pokreti odrješiti. Svatko od kolega utjelovio je po dva člana obitelji; kolega Elijaš majku i djeda, a kolegica Katunarić baku i ujaka. Okretom oko vlastite osi, promjenom pozicije za zamišljenim stolom i fizičkom transformacijom, kolege su uspješno prelazili iz jednoga lica u drugo. Preobražaj je vodio do karikaturalne forme kakva se viđa u snu, crtiću ili igricama. Zamišljena čačkalica među ujakovim zubima i majčine oštre kritike prouzročili su kćeri/unuci/nećakinji visok stupanj stresa. Odlučili smo omogućiti sanjaču ili sanjačici da intervenira u san koji se odvija, pa tako ja, protagonistica prizora, usred svađe koja eskalira, zaustavljam zbivanja za stolom. Kolege mijanjaju stav tijela, a lica koja smo vidjeli tako se gube iz prizora. Prizor se naglo prekida i počinje sljedeći – noćna mora o depilaciji. Koristeći mimiku i gestu simuliram veliku dlaku koju izvlačim iz trbuha kroz usta, a potom ona postaje dlaka na nožnom palcu. Kolege u pozadini scene promjenom kretnje i stava postaju podrugljivi kozmetičari.

Bez obzira na to koliko naglo motiv nastaje ili nestaje, omogućeno mi je da razumijem što se događa, jer to što se događa, u snu je moguće. Nesmetano nastavljamo dalje bez obzira na nelogičnosti prostorno-vremenske prirode.

Kolege su me za vrijeme trajanja prizora svojim postupcima glumački podržavali i aktivnim (sporednim) ulogama motivirali razvoj moje pretežno pasivne (glavne) uloge. Radili su ono što je meni važno i korisno vidjeti ili čuti kako bih održala unutarnji monolog za vrijeme igranja prizora u neprekinutom tijeku. Pomoglo mi je za vrijeme pokusa postavljati pitanje: „Tko je onaj drugi za mene?“ Tako sam došla do odgovora na niz ključnih glumačkih pitanja koja me upućuju na prikladan izbor radnji i promjene psihološke dinamike.

U trenucima introspekcije Sanjačice korišten je odlomak teksta američkog pisca J. D. Salingera *Visoko podignite krovnu gredu, tesari*, kao i odlomak iz romana *Franny i Zooey* kasnije u istom snu. Snažna emotivnost Salingerovih lica s minimalnom dozom patosa činila se prikladnom za situaciju u kojoj svakako želimo izbjeći obiteljski ručak, ali smo

istovremeno i nezadovoljni sobom što to uopće želimo. Salinger u više svojih romana i kratkih priča piše o obitelji Glass koja broji sedmero djece, a odnosi i dinamika među njima iskričav su prikaz suvremene obitelji i individualnog odgoja koji rezultira, kao i većina stvari, i dobrim i lošim ishodom za te pojedince. Sve, naravno, ovisi o njihovoj perspektivi. Paletu karaktera i nesuzdržanih osobnosti sedmero djece birala sam pripojiti licima koja sam stvarala.

Salingerov se svjetonazor s dobrim razumijevanjem i fokusom na pojedinca okruženog drugima podudara s osobnom perspektivom situacije koju sam željela prikazati i višeznačnošću svake situacije koju smo također istraživali kroz naš rad. Neugodne situacije u kojima nitko nikome ne želi ništa loše, ali je svima loše, poslužile su nam kao inspiracija za prikazivanje trenutaka u kojima svatko izražava svoje mišljenje i nema interesa za tuđe. U stvaranju takvih, dramskih situacija, stalno podržavanje centralnog lica svojom glumačkom radnjom i suigra bili su ključni faktori uspjeha.

Baš kao i u snovima, događaji u životu često su vrlo različito shvaćeni, ovisno o tome tko ih razmatra. Promjenu sanjača i onih koji su sanjani bilo je potrebno dobro razjasniti i razdvojiti ta lica od glavnog lica, čiji san gledamo. Zbog toga smo u prijelazima s jednog sna u drugi koristili pokret, svjetlo i zastor kao nagovještaj takve preobrazbe.

Prijelazne sekvence izmjene sanjača i sanjanih sastojale su se od pokreta trčanja. Lajtmotiv trčanja trebao je dočarati nedostižnost i neuništiv jaz između onoga što želimo i onoga što imamo. U snovima i video igricama trčanje je motiv koji se često pojavljuje te žurba, stizanje i hvatanje postoje i u stvarnosti kao i u širem, zamišljenom prostoru oko nje. Inspirirani NPC ponašanjem istraživali smo automatizam žurbe te načine njezine realizacije, ponekad kroz brz, a ponekad kroz spor pokret. Kroz improvizacije i zajedničko uobličavanje ideja u prostoru dolazili smo do dramskih verzija vrijednih razmatranja i daljeg razvijanja.

Prijelazom iz organskog (sasvim prirodnog) pokreta u mehanički postizali smo promjene unutar i izvan nas kada je to bilo potrebno.

Provođenjem niza motiva koje smo kroz rad uspostavili i istraživali shvatili smo koliko prostora za nadogradnju i daljnji razvoj postoji unutar sekvence od samo nekoliko minuta. Ispostavilo se da svaka dramska situacija rađa mnoge druge situacije u koje možemo zadirati te u njima prepoznati novi dramski potencijal.

„Budeći organske procese govora ili kretanja, mi budimo sve ono što u vezi s govorom i kretanjem u nama iz nas traži svoj izražaj. I glumac time ne prenosi gotove sadržaje tog izražaja, već vezanost sadržaja s našim unutarnjim životom, tako reći unutarnje intimno lice tih sadržaja.“⁷

U prizoru obračuna u kaubojskom salonu, Daisy Woman i Kauboj 1 su u ugodnoj atmosferi sve do ulaska Kauboja 2. U trenutku kada uđe lice Kauboja 2 kojeg igram, ostala lica obustavljaju svoje radnje, pjevanje i ispijanje pića, te je tako naglašena prisutnost novog aktera i pažnja je prebačena na njega. Zbog toga lice koji ulazi djeluje snažno, dominantno i potencijalno opasno. Pokretom i zvukom oponašam škripanje zamišljenih vrata salona. Kolegica Katunarić u prvom planu scene bez prestanka podržava atmosferu vesterna ekspresivnom izvedbom *country* pjesme *Daisy Woman*. Ona je očito privlačna obojici kauboja. Upućujem dug pogled Kauboj 1 (kolegi Elijašu) za zamišljenim šankom i sporim korakom nastavljam naprijed. Ništa se ne događa naglo. Radnje su najavljene pogledom, sporo i promišljeno, a zatim praćene istim takvim pokretom. Pomno odmjerene kretnje stvaraju napetost u prizoru i on se izdvaja od hektičnih prizora (na primjer prizori autobusa, obiteljskog ručka, robotiziranih ptica...). Na taj način uravnotežuje dinamiku naše predstave.

Rad na ovom prizoru zabavljao nas je zbog svog žanrovskog usmjerenja, a jasni i radikalni odnosi na sceni dopuštali su nam veliku slobodu.

Prizor završava stiliziranom scenskom borbom u kojoj metak na kraju „upuca“ Daisy Woman. Sva tri sudionika poslije toga u formaciji trokuta vrebaju jedni druge i osjećaju se ugroženo. Slijedi ranije citiran dijalog sastavljen od Pessoinih stihova i glazbom popraćen prijelaz s konfetima i kapama koji podsjeća na modnu reviju.

Izbor materijala i rad na njemu ono su čime smo se najviše bavili, a pokusi su se uvelike razlikovali po svojoj (bez)uspješnosti. Tekstovi poput odlomaka iz romana J. D. Salinger, autorskih pjesama, Pessoinih stihova, tekst pjesme *I'm Your Man* kanadskog glazbenika Leonarda Cohena i pjesme splitskog autora Ante Božinovića potaknule su nas da međusobno spajamo i ispreplićemo motive kako bi doprinijeli razvoju naše radnje. Kada bismo ih izgovarali, uz minimalan su napor pronalazili svoje mjesto, kada i koliko je to bilo potrebno za nas. Redukcijom pokreta i govora doveli smo situacije do jednostavnih prikaza odnosa na sceni i koristili senzibilitet i reaktivnost među nama kao osnovni poticaj na akciju.

⁷Gavella, Branko; Glumac i kazalište, Novi Sad: Sterijinopozorje, 1967. (str. 23.)

Od izabranog smo materijala na licu mjesta i nakon pokusa odlučivali što ćemo zadržati ili pak stvarali neki sasvim novi materijal kada nismo bili zadovoljni kamo nas priča vodi s obzirom na našu zamisao.

U raznim prostorima u kojima smo se nalazili razvili smo sistem vježbi zagrijavanja i pripreme za rad. Sastojao se od pripreme zglobova i mišića za efikasno kretanje uz minimalnu potrošnju energije.

Tijelo je kompleksan i vrlo snažan mehanizam koji može s vrlo malo govora ili geste postići snažan izraz. Vježbe poput poravnanja donjeg dijela leđa, aktivacije svih kralježaka, skokova, valova tijelom i mnoge druge jako su korisne i naučile su me kako mogu postaviti dobar temelj za rad. Značajna je razlika pristupiti pokusu nakon izvođenja niza energetskih i fizičkih vježbi. Često smo izvodili vježbe osmišljene za određeni dio tijela kojega smo taj dan na pokusu namjeravali pojačano koristiti. Tako smo se čistili od viškova koji su smetali našem izrazu.

Svojstvo čovjeka i tijela je izražajnost, a koliko se god mi trudili skrivati je ili učiniti formalno drugačijom, organsko će tijelo uvijek nastojati izaći na vidjelo u manje ili više efikasnom i poželjnom obliku.

Nastojali smo, posebice u kasnijim fazama rada, ne počinjati pokus s mrgodnim izrazima lica i zaokupljeni osobnim životom, kakav god on bio. Glumac u kazalištu treba posvetiti ukupnost svog bića radu jednom kada stupi u prostoriju namijenjenu ili samo određenu za to.

O tome jasno progovara ruski glumac, redatelj, kazališni pedagog i teoretičar Konstantin Sergejevič Stanislavski u svom djelu *Etika* kojim upozorava i uči sve glumce i sudionike u kazališnom radu na osnovne pogrešne načine postupanja u kazališnom životu.

*„Neka su potišteni u kući, a u pozorištu neka se osmehuju. Oni čvršći neka im pomognu u tome.“*⁸ Kašnjenje na pokus, zanemarivanje zadataka, rad u neprikladnoj ili prljavoj odjeći, manjak individualnog pristupa svakom čovjeku, nepažljiv odnos prema predmetima (scenografija, kostim ili rekvizita) i još gore, ljudima, neki su od osnovnih načina oskvrnuća kazališnog rada.

⁸Stanislavski, K. S.; *Etika*, pr. Radoslav Lazić, „L“ Slobodna izdanja, Beograd (str. 39.)

Takvo ponašanje u poslu ne sabotira samo nas, već i ostale članove kazališnog osoblja te u najgorem slučaju i našu predstavu o kojoj smo toliko brinuli i željeli je postaviti najbolje što možemo. Jesmo li to onda zaista željeli?

„Ako ima reda i pravilnog poretka rada, kolektivni rad je prijatan i plodotvoran, pošto se stvara uzajamna pomoć, ali ako nema reda i pravilne radne atmosfere, to kolektivno stvaralaštvo se pretvara u muku, i ljudi se muvaju u mestu, smetajući jedan drugome. Jasno je da svi moraju stvarati i podržavati disciplinu.“⁹

Stanislavski također spominje „*idejno spajanje*“ kao preduvjet uspješnosti kazališnog rada. Zahvaljujući spajanju koje smo u podmakloj fazi rada osjećali, sve smo se lakše odupirali teškoćama i svim je članovima naše male niskobudžetne produkcije jedini cilj postao održati konstruktivan pokus. Ideja koja nas je spojila rezultirala je sinergijom u radu, a prepreke koje su nas ranije lako zaustavljale, postale su lakše prebrodive radi *onoga što nam je zajedničko* – namjere da se predstava napravi. Naš nas je mentor i profesor scenskog pokreta Alen Čelić nekoliko puta tijekom procesa morao (pre)usmjeriti ka redu i disciplini te nas podsjetiti s kojom smo se namjerom okupili.

Oblikovatelj svjetla i student odsjeka Film i video, Ivan Sladonja, također je razumio ideje već oformljene skupine i svojim osebujnim i sveobuhvatnim pristupom razabirao semiotiku iza naših radnji na sceni i pridruživao joj odgovarajući vizualni ili auditivni podražaj implicirajući značenja.

Mogu reći da se za vrijeme rada na diplomskoj predstavi puno toga promijenilo u mojim shvaćanjima o održavanju pokusa i izboru suradnika. Naučila sam da je korisno pozvati ljude na pokus, razmjenjivati i održavati ideje, nikada ne zanemarivati vlastiti kazališni rad i uvijek mu pristupati sa željom.

Redovite i detaljne, ponekad i nacrtane bilješke pomogle su mi da se kod kuće i u trenucima mirovanja vratim sadržaju i materijalu predstave i promislim što sljedeći put za vrijeme pokusa mogu napraviti drugačije ili barem pokušati. Zapisivanje misli tijekom rada donijelo mi je dublji uvid u tehničku i sadržajnu popunjenost ili ispraznost zadataka koje izvršavam.

Bilo je ohrabrujuće i poticajno vidjeti okupljene ljude koji su nastojali, kada god je to bilo potrebno, vratiti me na put akcije, a ne letargije u koju smo ponekad skloni zapasti. Činjenica je da se tijekom rada to svima događalo, a razlog je uvijek bio vlastito nezadovoljstvo.

⁹Stanislavski, K. S.; Etika, pr. Radoslav Lazić, „L“ Slobodna izdanja, Beograd (str. 47.)

Uvidjela sam da na praznoj sceni ne može postojati ništa što bi moglo prestraviti ili uvrijediti glumca. Rad na autorskom projektu s odabranim timom bio je mentalno zahtjevno i iscrpljujuće iskustvo kroz koje sam puno saznala i stekla uvid u ono što mi odgovara, kao i naučila pronaći korist u onom što mi ne odgovara. Rad s već spomenutim suradnicima, kao i vizualnim dizajnerima Joškom Čišićem i Grgurom Rajkovićem, rezultirao je i našim boljim shvaćanjem kako da ono što želimo reći postane što nadahnutije djelo, a ne samo ideja.

Francuski pjesnik i esejist Antonin Artaud strastveno zastupa doticanje duha putem raznovrsnih formi, sastavnica jedinstvenog kazališnog jezika koje nadilaze ovisnost o napisanom tekstu. Zagovara imaginaciju i stvaralaštvo te upozorava na opasnost od mehaničkog ponavljanja onoga što smo jednom napravili na sceni, a ukoliko nije bilo stvarno, više nikada nećemo uspjeti to vjerodostojno izvesti. Zbog toga je potrebno pristupiti svakom pokusu i izvedbi svježeg duha te nikada nasilno ne ubrzavati korake stvaranja napetosti u prizoru. Tako možemo samo oduzeti ritam života djelu koje bi ga trebalo prikazivati.

Smatrali smo da je, s obzirom na koncept naše izvedbe, potrebno intervenirati i u gledalište. Stoga smo se, umjesto klasičnih redova stolica koji najčešće čine kazališno gledalište, odlučili na ležerniju varijantu koja se sastojala od nasumično razmještenih fotelja, dvosjeda i trosjeda, kubusa s jastucima i prostirki na podu.

Po našem mišljenju, to je također bio bitan dio primanja sadržaja ove predstave i željeli smo publici osigurati udobnost kreveta. Da smo imali tu mogućnost, najradije bismo sve gledatelje smjestili na strunjače ili madrace.

5. ZAKLJUČAK

Zahvalna sam i sretna što sam pod okriljem fakultetskog obrazovanja imala priliku upoznati i istražiti mogućnosti ostvarivanja ideja na sceni. Bilo je to važno iskustvo koje je zahtijevalo mnogo više timskog rada, posvećenosti i ažurnosti no što sam zamišljala.

Kada se prisjetim idejnog začetka ovog projekta, vraća mi se osjećaj koji je izazivao grč u želucu. Prvih par mjeseci bili su prave porođajne muke. Shvatila sam da je pripremanje svakog mog nastupa, bilo koje uloge ili ispita neminovno uvijek prolazak kroz porođajni kanal.

To su periodi u kojima moje sumnje i strahovi dosežu najviše razine, bolno se preispitujem i učestalo priželjkujem da ništa od toga ne postoji. U ovom je projektu to sve bilo potencirano, jer se radi o nekonvencionalnom dramskom izričaju i našem posljednjem ispitu.

Kako je vrijeme odmicalo, stvari su polako „sjedale na svoje mjesto“ i bilo je jasno da započeti proces sada treba unapređivati svakim pokusom. U tom trenutku trebalo je snage, predanosti, upornosti i volje da taj proces prođe kroz sve potrebne faze do finalizacije. Rekla bih da je tu započeo pravi rad („kopanje“). Odlučili smo što ćemo posijati i počeli svakodnevno pripremati teren za odabrano sjeme.

U sljedećoj fazi, kada je sjeme već bilo posijano, trebalo se o njemu brinuti i osigurati kvalitetan rast. Smatram da je u tom dijelu procesa bilo nekoliko propusta te sada uviđam da smo pojedine elemente našega rada prebrzo proglasili dovršenima, a mogli smo ih bolje definirati.

I najzad, u posljednjoj fazi, naše sjeme je niknulo, razvijalo se i raslo onako kako smo ga njegovali, usmjeravali i održavali. Ovo iskustvo pomoglo mi je kako u privatnom tako i u profesionalnom životu. Jedna od najvažnijih stvari koju sam naučila jest to da svoju energiju ne trošim na premišljanja, sumnje i strahove, već na rad u prostoru, jer to daje najbolje rezultate.

Zadovoljna sam što smo odoljeli svim iskušenjima ovoga izazova i ustrajali u našem naumu, a to je tek početak. Sada kada je ovo iza nas, već se rađaju nove zamisli o izmjenama, nadogradnji, poboljšanjima i svemu onome što svako kazališno djelo mora donijeti na scenu, a to je – igra.

6. LITERATURA

Lehmann, Hans-Thies; Postdramsko kazalište, pr. Kiril Miladinov, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2004.

Gavella, Branko; Glumac i kazalište, Novi Sad: Sterijinopozorje, 1967.

Stanislavski, K. S.; Etika, pr. Radoslav Lazić, „L“ Slobodna izdanja, Beograd

H. P. Blavatsky, C.W. Leadbeater; Snovi, pr. Jurica Medved, Zagreb: Cid-Nova, 2007.

Artaud, Antonin; Kazalište i njegov dvojnik, pr. Vinko Grubišić, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000.

Pessoa, Fernando; Poezija, pr. Mirko Tomasović, Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1986.

<https://www.enciklopedija.hr/>