Tretman lika u predstavi "Proba Pirandella"

Jovanović, Vanja

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:346914

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

VANJA JOVANOVIĆ

TRETMAN LIKA U PREDSTAVI *PROBA PIRANDELLA*

Diplomski rad

Zagreb, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij kazališne i radijske režije

TRETMAN LIKA U PREDSTAVI *PROBA PIRANDELLA*

Diplomski rad

Mentor: red. prof. art. Ozren Prohić **Student: Vanja Jovanović**

Zagreb, 2021.

SADRŽAJ

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

1. Uvod.....1
2. O komadu *Šest likova traži autora* i o praizvedbi.....3
3. Fabula komada.....6
4. Redateljski koncept.....7
5. Autorski tim i glumačka podjela.....8
6. Scenski prostor kao prostor *lika*.....9
7. O liku.....16
8. Proces rada na predstavi.....25
9. Zaključak.....36
10. Popis literature.....37

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovom radu bavit ću se analizom procesa rada na ispitnoj predstavi *Proba Pirandella* koja je nastala kao praktični dio mog diplomskog ispita. Predstava je nastala kao autorski projekt inspiriran dramom *Šest likova traži autora* Luigija Pirandella. Pirandellova drama korištena je kao udaljeni dramski predložak, a prazna mjesta u dramaturgiji originalnog predloška poslužile su kao inspiracija i tema improvizacija. Pokušat ću raščlaniti kreativni proces na tri segmenta, a to su segment pripreme, segment rada s glumcima i segment izvedbe predstave. Svaki od tih segmenata pokušat ću detaljno analizirati i dati osobni uvid o mogućim promjenama vlastitog gledišta na kazalište i proces rada na predstavi. Kroz razlaganje i razradu spomenutih segmenata koristit ću stručnu literaturu kao referentnu točku i kao teorijski oslonac. Posebnu pažnju posvetit ću tretmanu lika kao teorijski najzanimljivijeg pojma u spomenutoj ispitnoj predstavi.

Ključne riječi: *Proba Pirandella*; Luigi Pirandello; *Šest likova traži autora*; lik; tretman lika; prostor lika

1. Uvod

Kada govorimo o bavljenju radom u kazalištu ne možemo zanemariti niti jedan segment vlastitog života jer, po mome mišljenju, unatoč svim vanjskim okolnostima, svaka umjetnost nastaje kao refleksija našeg subjektivnog dojma stvarnosti. Istraživanjem života u kazalištu nužno uključuje i istraživanje vlastitog života i to ne samo vanjskog, već i unutarnjeg – života misli, osjećaja, ideja, odnosno smisla.

Kazalište se po mome mišljenju životom ne smije baviti površinski, ono bi trebalo secirati život do najsitnijih mrvica kako bi nam jednu od tih mrvica ponudilo kao djelić koji nam nedostaje. Čini da se osjećamo potpunijima. U konkretnom smislu - ono ima moć od naizgled nebitnih momenata u životu učiniti centar univerzuma i prostor pročišćenja. Kako je to uopće moguće? Kako je moguće da svako ljudsko biće cijeli život živi svoju subjektivnu stvarnost, a sve ih tako lako poveže jedna iluzija koja ima moć da na trenutak postane objektivna stvarnost? Što se to dogodi na toj pozornici da ima toliku moć uvjeravanja?

Možemo se složiti da je svaki čovjek jedinstveni entitet u čiju stvarnost nikada ne možemo prodrijeti do kraja, ali na kraju krajeva, ljudi su ipak društvena bića koja ovise jedni o drugima. I kada to kažem ne mislim na međuovisnost u preživljavanju u divljini, socijalizmu, komunizmu ili kapitalizmu, već mislim na onu, za nas apstraktnu i neopisivu vezu duha koju bih možda najtočnije mogao nazvati *ritualom.* Pišem o tome jer je ova šablona mog mentalnog procesa bila izravna motivacija i inspiracija za početak rada na predstavi *Proba Pirandella*.

Iza ove predstave nema nekih velikih misli i ideja, već samo pitanja i gotovo ritualan mentalni proces koji se hrani i obnavlja svojom repetitivnosti bez nekog određenog cilja, baš kao i Pirandellovi, nikada do kraja definirani, likovi koji na taj način ispunjavaju svoju svrhu – *ritual sam*. U svojoj predstavi, taj *perpetuum mobile,* krug neodgovorljivih pitanja, apstraktnih misli i nedefiniranih miješanih osjećaja, jednostavno nazivam *kazališni kreativni proces* i on postaje temom mog istraživanja.

Tijekom ovog procesa počeo sam sve više promišljati o ritualnosti kazališta i propitivati načine postizanja istog. Na početku, svaki odlazak u kazalište, kao i na bilo koju umjetničku manifestaciju podrazumijeva neku vrstu ritualnosti. Moje prvo pitanje je bilo gdje počinje ritual?

Vjerojatno u trenutku odluke o posjeti kazalištu. Odluka o odlasku na predstavu podrazumijeva određene društvene konvencije koje su također na neki način ritualne – pronalazak predstave, odabir odjeće, ostavljanje kaputa u garderobi, snimljeni zvuk koji moli publiku da isključe mobilne uređaje, početak predstave, predstava, kraj predstave, odlazak iz kazališta, dijeljenje utisaka o viđenom i na kraju, ovisno o predstavi, samostalno procesuiranje doživljenog.

Za razliku od publike, kazališni umjetnik u taj proces ulazi puno ranije, vjerojatno u onom trenutku kada se odluči baviti kazalištem. U mom slučaju ta odluka je bila velika prekretnica i u mom osobnom životu jer od tog trenutka sve svoje emocije, sjećanja i viđenja budućnosti počinjem kanalizirati kroz kazalište – prvo kroz glumačku, a zatim kroz redateljsku vizuru.

Ono što ću zasigurno tematizirati kroz ovaj rad jest i razlika između mog dosadašnjeg glumačkog i sadašnjeg redateljskog pogleda na kazalište i na svijet, te na koji način moje glumačko iskustvo utječe na način rada na predstavi. Osim opisivanja procesa pripreme teksta, dramaturških intervencija i procesa rada s glumcima, fokus ovoga rada bit će usmjeren na tretman *lika* u predstavi *Proba Pirandella.*

2. O komadu *Šest likova traži autora* i o praizvedbi

Šest likova traži autora praizvedena je 10. svibnja 1921. godine u „Teatru Valle“ u Rimu kada predstava dobiva podvojene reakcije – u manjini su bili oni koji su prepoznali veličinu Pirandellove ideje, a većina gledališta ipak je to smatrala zločinom protiv teatra. Sukob oko predstave išao je toliko daleko da su Pirandella protivnici dočekali na zadnjim vratima kako bi ga zasipali kovanicama, a simpatizeri su ga branili svojim tijelima. Pirandello je pred njihovim očima doslovno razorio dramsku umjetnost koju su do tada poznavali. Ono po čemu se razlikuje praizvedba Pirandellovog komada od pokušaja ostalih „anvangardista“ njegova vremena je to što je, za razliku od drugih umjetničkih djela, koja su izvođena u alternativnim prostorima za marginalnu publiku, on svoju ideju uspio realizirati u renomiranom kazalištu „Teatro Valle“ pred talijanskim građanskim staležom. On se koristi naizgled tradicionalnom dramaturgijom kako bi izvrnuo pogled na istu i relativizirao dotadašnji pojam „realnog“ i izvedbenog u kazalištu i samim time pojam *lik* doveo u pitanje.

Za razliku od praizvedbe, četiri mjeseca ksnije, 27. rujna 1921. godine u dvorani milanskog „Teatro Manzoni“ Pirandellova drama doživljava ogroman uspjeh i postaje jednim od najznačajnijih dramskih djela u kazališnoj povijesti. 1922. godine na poticaj Georga Bernarda Shawa u londonskom kazalištu „Stage Society“ održana je premijera na engleskom jeziku, a iste godine veliki uspjeh doživljava i na sceni „Fulton Theatre“ u New Yorku gdje su se reprize održavale jedanaest mjeseci. Predstava je, osim još francuske i njemačke premijere, uspjehe doživljavala na raznim europskim pozornicama, a najznačajnija je možda premijerna izvedba izmijenjenog izdanja teksta.

Svoj najveći uspjeh drama *Šest likova traži autora* doživljava 1925. godine kada Pirandello izdaje bitno izmijenjenu verziju svoga komada koju i sam postavlja na scenu. Mnoge scene su izmijenjene, ali ono što je bilo od najvećeg značaja su ulasci likova kroz publiku. Kroz probijanje granice između gledatelja i izvođača Pirandello je dodatno podcrtao svoju ideju o krhkosti zbilje kakvom je smatramo do tada. Publika tada pristaje na dekonstrukciju dotadašnjih dramskih normi.

Osim toga, prije prve didaskalije on komad otvara napomenom. „NAPOMENA: *Komad nema činova ni prizora. Predstava će prvi puta biti prekinuta, a da se ne spusti zastor, kada se*

Redatelj – Voditelj i vođa likova povuku da se dogovore oko scenarija; drugi put kada scenski tehničar greškom spusti zastor."

On već u prvoj napomeni prostorno relativizira prostor zbilje i prostor iluzije pobijajući ustaljeno značenje zastora kao čvrste granice između stvarnog i nestvarnog. Već nas unaprijed upozorava da će upravo to biti tema njegova komada, a ne obiteljska drama koja je unutar ovog komada samo kao simbol nečeg ustaljenog. Iz tog razloga, on se ne bavi temeljito pričom lica, on ih ostavlja nedorečenima – što zbog nemogućnosti da se ostvare bez autora, a što zbog toga što njihove priče nisu tema komada, već samo sredstvo.

Kada govorimo o odmaku od tradicionalnog unutar Pirandellova komada, govorimo o vrlo konkretnim stvarima – o propitkivanju granice između iluzije/scene i realnosti/gledališta. I kroz svoj komad Pirandello je u tome dosljedan i strukturalno (komad je lišen činova) i narativno (nedovršene priče likova) i prostorno. On u prvoj didaskaliji opisuje prostor ovako: „Ulazeći u dvoranu, gledatelji nalaze podignut zastor i pozornicu onakvom kakva je danju, bez kulisa i scenografije, gotovo u mraku i praznu, kako bi od prvog trenutka stekli dojam da predstava nije pripremljena." Samim ulaskom u prostor publika je postavljena u međuprostor koji je ovisan o svakom segmentu koji se te večeri dogodi u prostoru kazališta – arbitrarnost prostora postaje tema istraživanja, a svaki pokušaj odgovora na pitanje *što je realno, a što ne?* postaje suvišan.

Ono što je uvijek zanimljivo promatrati kroz dramski tekst je vrijeme teksta/predstave koje je ovdje izuzetno teško ustaliti s obzirom da su glavni akteri (individualizirani figurativni entiteti realizirani u kazališnom komadu)[1] *pisani* likovi, a ne likovi *osobe*. Samom tom spoznajom ulazimo u mentalni prostor pisca i baratamo subjektivnim vremenom autora komada. Što god se dogodilo unutar vremena u kojemu se komad mora odigrati, on je nepromjenjiv. Svaki od likova, nevezano za djelovanje bilo kojih vanjskih sila, obavlja svoju funkciju kao lik. On je stalan i nestalan u isto vrijeme. On je promjenjiv u svojoj nepromjenjivosti što je još jedan Pirandellov lukav način na koji njihovu obiteljsku dramu promatramo kao nešto nepromjenjivo, zastarjelo i predvidljivo, a fokus stavljamo na širi kontekst – korištenje tradicionalne dramaturgije za rastvaranje suvremenih kazališnih mehanizama. Spajanjem likova koji svoje drame ne glume nego ih uistinu svakodnevno iznova proživljavaju, a opet u tome ostaju predvidljivi i nezanimljivi, i glumaca koji imitacijom

[1] Pavis, Patrice, Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str. 24

viđenog pokušavaju rekonstruirati viđeno, a ne uspijevaju prenijeti emotivni doživljaj likova – dolazimo do biti komada i moguće ideje komada da ne postoji stvarnost bez iluzije.

3. Fabula komada

„*Šest lica traži autora* počinje prikazom kazališne probe, tijekom koje u teatar dolazi šest ljudi. Oni se predstavljaju kao lica nenapisane drame, koja traže autora da uobliči njihovu priču. Zajedno oni tvore proširenu obitelj: Otac, Majka i Sin, te još troje djece iz ženine druge veze, tj. Pastorka, Dječak i Djevojčica. U nastojanju da izazovu interes i nagovore Redatelja da on uobliči njihovu priču, oni iznose svoju građansku dramu: godinama nakon što je suprugu otjerao u zagrljaj drugog čovjeka, svog tajnika, Otac je spletom okolnosti platio svodnici za seksualne usluge vlastite pastorke, tj. kćeri njegove supruge i tajnika. Srećom, njihov je pravi identitet otkriven u posljednji čas. Suočen sa siromaštvom u kojem nakon smrti tajnika žive Majka i njezino troje djece iz druge veze, Otac ih prima u kuću, no Sin se ne može pomiriti s time, a Pastorka ne može Ocu oprostiti susret kod svodnice. Napetosti završavaju tragedijom u kojoj plaćaju najneviniji: Djevojčica se utopi u bazenu, a Dječak se ustrijeli iz pištolja.

To je građanska drama šest lica; njihova literarna drama sastoji se upravo u bezuspješnoj potrazi za autorom koji bi prikazao tu njihovu građansku dramu. No i Pirandella je više od njihove građanske drame zanimala ona literarna; nisu mu bili zanimljivi kao osobe (*persone),* nego kao likovi (*personaggi*). Stoga je glavnina komada zapravo posvećena nesporazumu između šest lica i glumačke družine, koji je ujedno i nesporazum između dviju koncepcija stvarnosti – ili pak iluzije – literarnog i kazališnog djela.“[2]

Snježana Husić, *Šest lica traži autora,* predgovor

[2] Pirandello Luigi, Šest lica traži autora, SysPrint, Zagreb 2003., predgovor Snježane Husić, str. 9

4. Redateljski koncept

Rad na diplomskoj predstavi započinjem *probom*. Pokušat ću sam proces probe pretvoriti u predstavu. Ono što me trenutno kazališno najviše interesira jest *autorski projekt*, Pojam *autorski projekt* izuzetno je teško definirati zbog pojma *autorstvo* koji je dovoljno apstraktan da može imati upliv u svaku poru umjetničkog rada. U ovom slučaju govorim o procesu u koji ulazim bez pisanog dramskog teksta, krajnje definiranog scenoslijeda i ideje kako bi predstava na kraju trebala izgledati. Umjesto spomenutih uporišta, predstavu postavljam kao *kazalište u kazalištu* što mi omogućava uvjerljivo korištenje dramaturških nelogičnosti, miješanje neizgled nespojivih kazališnih kodova i žanrova pod izlikom da je sve dio procesa probe.

U tu svrhu uzimam dramski tekst *Šest likova u potrazi za autorom* Luigija Pirandella kao udaljeni preložak. Koristim određene prizore iz navedenog dramskog teksta i transformiram ih u autentične prizore koji će nastati iz improvizacija na temu tih istih prizora. Kako je tema mog istraživanja u ovom procesu *proba*, odnosno nastanak predstave kao sama predstava, ona neminovno za sobom vuče sve što je sastavni dio svakog umjetničkog procesa - od inspiracije, teorijske pripreme, početka kreiranja idejnog scenoslijeda, slaganja podjele, upoznavanja s glumcima do kompleksa, nesigurnosti i strahova koji prate svaki proces. Pirandellov tekst podoban je predložak za takvu vrstu rada jer na scenu postavlja likove koje je vrlo teško definirati. Lik[3] može poprimiti razne oblike - baš kao i naše misli. Pokušat ću pojam *lik* izjednačiti s pojmom *misao*. Iz obličja nekog živog čovjeka, lik već u sljedećoj sekundi može poprimiti oblik straha, zatim oblik zadovoljstva, a onda se opet materijalizirati kao neko drugo živo biće ili sam smisao.

U konkretnom smislu svime ovime bavim se iz vizure jednog kazališnog umjetnika (kojega ćemo u ovome radu nazivati Protagonistom) koji svakodnevno živi jednaki strah od toga da će biti zaboravljen, strah od toga da će sve što je živio i radio ostati zaboravljeno i nebitno. Kroz njegov kreativni proces stvaranja predstave po kojoj će ga povijest pamtiti rastvaram njegovu unutarnju borbu i raspad jedne ličnosti – koja bi se u kazališnom smislu na kraju mogla nazvati *likom.*

[3] Lik (dramska osoba ili dramsko lice) – Dramska osoba u kazalištu vrlo lako poprima glumčeve crte lica I progovara njegovim glasom, tako da se u prvi mah čini da ne predstavlja poseban problem... Kroz upotrebu gramatičkoga *lica, persona* malo po malo dobiva značenje živoga bića I osobe, a kazališni se lik smatra iluzijom ljudske osobe. (Pavis, Patrice, Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str. 208)

5. Autorski tim i glumačka podjela

AUTORSKI TIM

Redatelj – Vanja Jovanović

Producentica – Iris Tomić

Dramaturg – Patrik Gregurec

Scenograf – Matej Kniewald

Suradnica za pokret – Melisa Novosel

Oblikovanje svjetla – Milan Kovačević

Kostimografkinja – Mirjana Vrdoljak

GLUMAČKA PODJELA

Tea Harčević

Igor Jurinić

Hana Kunić

Jan Novosel

Tin Rožman

Goran Vučko

6. Scenski prostor kao prostor *lika*

Patrice Pavis u svom kazališnom pojmovniku vrlo detaljno opisuje prostor u kazalištu razdjeljujući ga na *dramski prostor* (prostor koji opisuje tekst), *scenski prostor* (zbiljski prostor po kojemu se kreću glumci), *scenografski prostor* (korelacija između glumaca i publike), *ludički prostor* (prostor koji stvara glumac svojim djelovanjem), *tekstualni prostor* (koji se koristi kao sirovi materijal ponuđen oku i uhu publike kao *pattern*), i *unutarnji prostor* (prostor kao pokušaj prikazivanja nekog fantazma, sna, dramatičareve vizije ili vizije nekog lika)[4].

Kao i što sam Patrice Pavis tvrdi, u suvremenom kazalištu nije moguće odvojiti niti jedan od ovih šest segmenata prostora, ali u ovoj vrsti istraživačkog rada korisno je idejno razložiti poglede na scenski prostor kako bi glavnu pažnju usmjerili na određeni pojam što bi u ovom slučaju bio *unutarnji prostor* kao prostor raspada i sastava *lika.*

Pirandello u prvoj didaskaliji prostor opisuje ovako:

„*Ušavši u dvoranu gledatelji zateknu podignut zastor, te pozornicu onakvom kakva je danju, bez kulisa i scenografije, praznu i gotovo u mraku, kako bi od samog početka stekli dojam da predstava nije pripremljena.*

Par malih stuba, s desne i s lijeve strane pozornice, povezuju je s gledalištem. Na pozornici, Šaptačev zaklon, sklonjen u stanu, pored šaptaonice. S druge strane, na prednjem dijelu pozornice, stolić i naslonjač s naslonom okrenutim gledalištu, za Redatelja-Upravitelja družine.

Druga dva stolića, jedan veći i jedan manji, s nekoliko stolaca razmještenih uokolo, ukaže li se potreba tijekom probe. Tu i tamo još nekoliko stolaca, slijeva i zdesna, za Glumce, te glasovir u dnu, postrance, gotovo skriven. „

Možda u izvedbi ne poštujemo do kraja Pirandellove naputke, ali u ideji prostora mu ostajemo vjerni što će reći da je prostor odabran po principu adekvacije. Pod principom adekvacije podrazumijevam princip odabira scenskog prostora po određenoj sličnosti ili istovjetnosti prostora koji zahtjeva tekstualni predložak. Radnja (Niz scenskih događaja koji se uglavnom zbivaju u

[4] Pavis Patrice, Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str. 300

odnosu na ponašanje likova.)[5] *Probe Pirandella* smještena je na sceni studentskog kazališta koje u ovome slučaju glumi samo sebe. Predstavu *Proba Pirandella* prostorno smještam u dvoranu „F22“. Kao u Pirandellovu komadu, ova predstava započinje probom tako da je i cijeli prostor otkriven ne skrivajući da je prostor kazališta. Na sceni se nalaze stolci i stol, publika je smještena tako da okružuje glumce, a sa dvije strane nalaze se manje tribine. Jedne tribine služe kao igraći prostor, a druge kao tribina za publiku.

S obzirom na blizinu s koje gledatelj prati predstavu ovo možemo nazvati komornom predstavom. Kao i uvijek, scenski prostor uvelike određuje način glume koji je u ovom slučaju realističan. Zbog blizine publike moguće je vidjeti i najmanji pomak u mimici i gesti, a stilizacija se događa na razini dramaturgije. Dramaturški uvjetovan, ovaj scenski prostor možda bi bilo najtočnije povezati s Brechtovom idejom epske pozornice s dokinutom iluzijom koja kasnije postaje unutarnji prostor lika. Na tu temu Pfister spominje samoga Pirandella i navodi: „Pritom uvijek postoji stanovita napetost između realnog scenskog prostora i fiktivnog mjesta radnje, napetost koja je po svojoj kvaliteti i funkciji uvijek različito *raspoređena.* Ima, međutim, i posebnih slučajeva u kojima se taj odnos pojavljuje kao identitet, odnosno u kojima bi se trebao pojaviti kao identitet: u drami, kao što je Pirandellova *Šest lica traži autora,* prividno se podudaraju realni scenski prostor i fiktivno mjesto radnje, taj identitet se pritom posebno obilježava kao odstupanje od norme ne-identiteta.“ [6]

Kao što je i pisac naveo u didaskaliji, za postavljanje ovakvog komada najbitniji je prvi dojam (ono što publika prvo vidi). Zastori su otvoreni tako da je prvo što publika vidi pri ulasku u kazalište su goli oštećeni zidovi, zgužvani zastori i otvorena vrata od toaleta koji je integralni dio prostora „F22“. Radna rasvjeta dodatno pojačava dojam ležernosti i neobaveznosti. Naizgled neuredan prostor samo je prostor pripremljen da u jednom trenutku postane *potpuno kazališni*. Publika je ciljano smještena kružno kako bi imala dojam da je od početka dio procesa probe, a kasnije i *kazališnog čina.*

Pirandello u predgovoru navodi: „Pozornica, također i zbog toga što prihvaća fantastičnu zbilju šest lica, ne postoji sama po sebi kao nešto stalno i nepromjenjivo, kao što uostalom u ovom

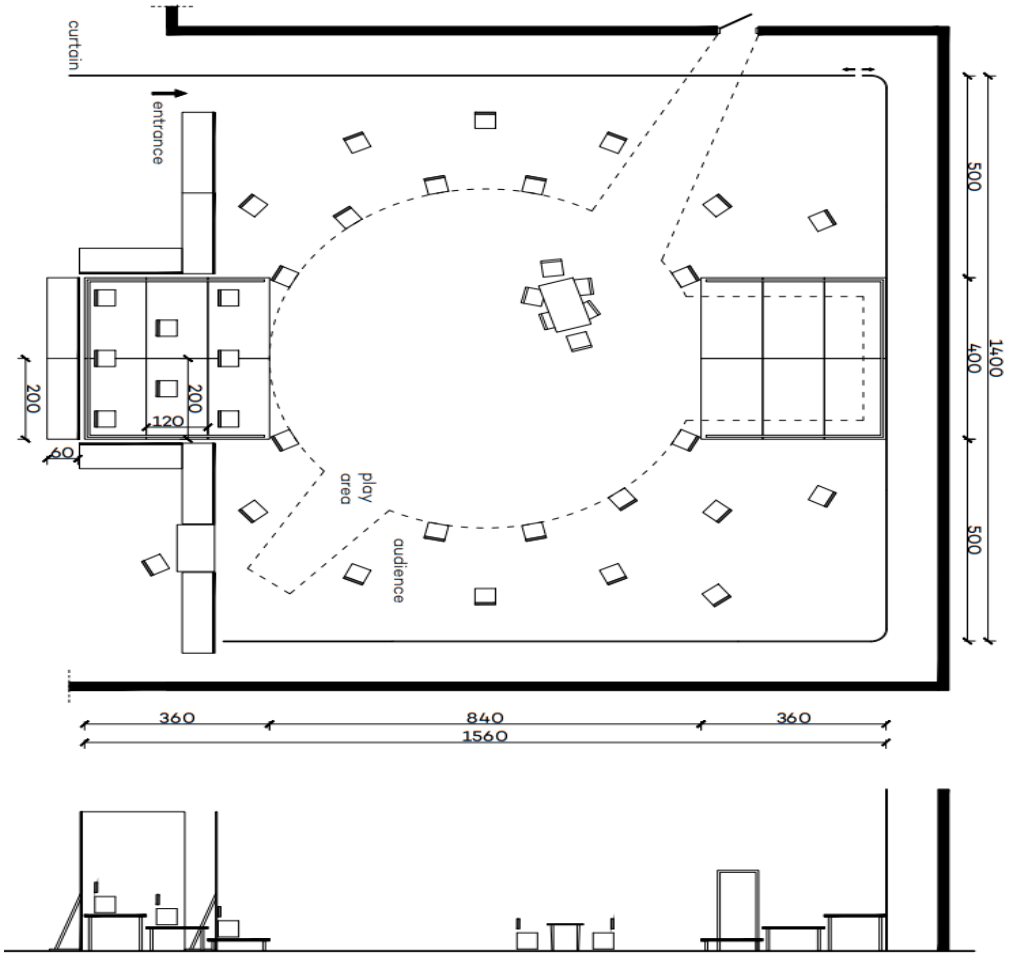
[5] Pavis, Patrice Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str.306
[6] Pfister, Manfred, Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.

komadu ne postoji ništa pretpostavljeno i predodređeno: sve je u postupku stvaranja, sve se kreće, sve je na razini improviziranih pokušaja. Čak i stvarnosna razina mjesta u kojemu je taj bezobličnи život podvrgnut stalnim mijenama dok stremi svojoj konačnoj formi, biva na koncu izložena organskim pomacima."

Promjene u prostoru prate razvoj u svijesti Protagonista.[7] Protagonist u ovoj predstavi je Jan Novosel u funkciji lika Redatelja/autora koji s vremenom poprima funkciju lika Sina iz Pirandellova komada. Na početku predstave on je jedini svjestan postojanja publike i trenutnog izvođenja predstave i time inzistira na uključivanju publike u izvedbu dok ostali likovi zastupaju iluzionističko kazalište. (Oni misle da su na probi, a on ih uvjerava da se predstava trenutno odvija.) Do kraja predstave se situacija preokreće, a samim time i prostor više ni na koji način ne podržava „objektivni" realitet. Do toga dolazi postepeno, a to naglašavam postepenom promjenom iz radne u scensku rasvjetu. Trenutak kada prostor kazališta postaje unutarnji prostor Protagonista konkretizira se tako što glumci oko publike navlače crni zastor i smještaju ih unutar *crne kutije* idejno stvarajući iluziju da je i publika sudionik „shizofrenog terora" koji se provodi na Protagonistu. U tom trenutku realnost na koju smo navikli više ne predstavlja ništa osim subjektivne realnosti *lika.* Kada govorim o liku, u ovom konkretnom primjeru govorim i o publici koja prostornom intervencijom postaje istovjetna izvođačima/liku. (Svi akteri[8] skupa s publikom u jednom trenutku postaju segmenti jednog lika – Protagonista.) Jedinstvom raspada *lika*, kakvog poznajemo do tog trenutka, i paralelno obrnuto proporcionalnom kreiranju *crne kutije* iz gole scene, paradoksalno se stvara kazalište.

[7] U suvremenoj upotrebi, termin protagonist rabi se za glavne likove drame, one koji su u središtu *radnje** i *sukoba*.,* Pavis, Patrice Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str. 301

[8] Individualizirani, figurativni entitet koji je realiziran u kazališnom komadu (otprilike odgovara razini lika u tradicionalnom smislu). – Prema Anne Ubersfeld, Pavis, Patrice Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str. 25



Fotografija 1 (Tlocrt i bokocrt scenskog prostora)

Promjene scenskog prostora tijekom predstave



Fotografija 2



Fotografija 3



Fotografija 4



Fotografija 5



Fotografija 6



Fotografija 7

7. O liku

Primarni predmet ovog istraživanja tretman je lika u mojoj ispitnoj produkciji. U ovom odlomku pokušat ću komparirati različita viđenja pojma *lik* iz stručne literature i dati svoj uvid u to što mi je koristilo u realizaciji predstave.

Iz razloga što je moje primarno zanimanje glumac, logično je da krećem od, po mnogima utemeljitelja moderne teorije glume, Konstantina Sergejeviča Stanislavnskog. Iako neodvojivo od svega drugoga o čemu Stanislavski piše, pokušat ću u glavni fokus staviti njegovo viđenje lika i što on kao pojam podrazumijeva. Ono što svaki glumac nakon akademije podrazumijeva pod pojam *lik* je „činitelj prikladan priči“[9] što ga nužno veže uz narativnu strukturu. Ono podrazumijeva da je lik sila koja nečemu teži i zahtijeva određivanje krajnjeg cilja s obzirom na radnju. Lik je ono što čini, a njegovu akciju uvjetuju činjenice koje su o njemu zapisane u dramskom predlošku. (Što pisac kaže o liku, što lik kaže o sebi i što drugi likovi govore o njemu.) Na taj način gledamo lik kao *realnu* osobu. To podrazumijeva da ta osoba ima neku prošlost koja uvjetuje njegovo ponašanje, određen karakter uvjetovan svojom prošlošću, način govora, odijevanja ili bilo što što ocrtava njegov karakter. Ako zanemarimo sve što je Stanislavski rekao o ulozi, odnosno glumačkoj interpretaciji i otjelovljenju lika, lik je skup htijenja i želja sjedinjenih u jedan moralni princip. Mnogi će tu tvrdnju smatrati konzervativnom jer je lik smjestio u jedan moralni princip, ali gledajući na lik kao piščevo djelo, moramo shvatiti da je taj moralni princip ipak samo subjektivna interpretacija pročitanog. Ako uzmemo to u obzir, moralni princip postaje uvjetna kategorija i otvara prostor različitim interpretacijama.

Boro Stjepanović svojim viđenjem lika ne udaljava se previše od Stanislavnskog pa ni od Aristotela. On u svojoj knjizi o glumi iznosi Hegelovu definiciju lika koji tvrdi da lik djeluje kao sila, energija, volja, htijenje ili nastojanje da se ostvarivanjem cilja zadovolji želja, a on sam je vlasnik ili nosilac te želje, odnosno individualizirana sila, i konačno, kao karakter otjelovljena volja.[10]

[9] “Ranije smo tvrdili da su lik i uloga nivoi u organizaciji radnje: lik je onaj nivo na kome se konstituiše fiktivni moralni djelatnik prikladan priči, a uloga nivo na kome se iskazuje stvaralaštvo glumca, koji je svojim činjenjem prikladan predstavi.”, Stjepanović, Boro, GLUMA III; Igra, IVPE CETINJE, 2014. treće izdanje, str. 19

[10] Stjepanović, Boro, GLUMA III; Igra, IVPE CETINJE, 2014. treće izdanje, str. 29

Patrice Pavis u svome kazališnom pojmovniku *lik* naziva još i dramskom osobom ili dramskim licem i jednostavno ga definira kao iluzijom ljudske osobe.

Manfred Pfister izlaže Lotmanovu definiciju lika kao zbir njegovih strukturnih funkcija prilikom promjene i stabiliziranja situacije, a neodvojivo od njega, karakter definira kao skup korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim likovima teksta.[11] Njegova definicija lika, pošto ju imenuje kao skup funkcija, odmiče se od pojma ličnosti, ne daje mu nikakav ljudski oblik, već ga promatra fragmentarno i direktno veže uz pojam radnje.

Logično je da se Pfisterovo viđenje lika kao zbir funkcija razlikuje od mišljenja Stanislavskoga s obzirom da je Stanislavski ipak glumac i kazalište promatra iz puno subjektivnije vizure. Pfister ga promatra kao predmet istraživanja, a Stanislavski kao inicijalnu ideju za stvaranje uloge.

U pojedinačnom primjeru, Pfister se okreće koncepciji i karakterizaciji lika. Iako neodvojive, koncepciju lika definira kao antropološki model na kojemu se dramski lik zasniva i samim time promatranje koncepcije lika uvjetuje historijskim okolnostima i konvencijama fikcionaliziranja u kojemu je nastao. S druge strane, karakterizacija lika bi po njemu bio skup formalnih postupaka kojima se lik predstavlja.[12]

Ako se odmaknemo od analize dramskog teksta i ovu vrstu analize pretočimo u kontekst inscenacije, koncepcija lika bila bi više vezana uz redateljsku ideju, a karakterizacija bi bio skup zadataka koji postaju otjelovljena ideje, odnosno znak ili simbol. Što bi, pretpostavljam, spadalo u glumački prostor djelovanja.

Anne Ubersfeld govori o liku kao o osnovnom činitelju vertikalnosti teksta koji omogućuje da se objedine svi razasuti simultani znakovi. Iako je njezin pristup dramskom liku izuzetno teorijski i meni često neupotrebljiv u praksi, (ili ga samo ne razumijem), nazivanje lika *poetskim mjestom,* kako ga je ona nazvala, je nepobitan. „U oblasti predstave on je sabirna tačka raznolikih znakova. Stoga smatramo da je (tekstualno-scenski) pojam lika u svom odnosu prema tekstu i prema predstavi pojam kojeg se semiologija pozorišta ne može da liši čak i kad se on više ne smatra

[11] Pfister Manfred, Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 244
[12] Pfister Manfred, Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str 261

supstanca – SUPSTANCA – NOSILAC SVIH OZNAKA (ličnošću, dušom, karakterom, jedinstvenim pojedincem), već samo *mestom,* geometrijskim mestom raznolikih struktura, sa dijalektičkom funkcijom *posredovanja.* Umesto da u liku vidimo istinu na osnovu koje se konstruiše organizovan diskurs ili metadiskurs, njega bez sumnje treba smatrati točkom susreta relativno nezavisnih funkcionisanja.“[13]

Ubersfeld svoje poglavlje o liku započinje izjavom da je lik u krizi i da se njegov položaj stalno pogoršava. „Rascepljen, rasprsnut, razdeljen na veći broj izvođača, doveden u pitanje sopstvenim diskursom, uvišestručen, rasturen, nema tog zlostavljanja kojeg će ga dramsko pisanje ili savremena režija poštedeti.“[14]

Ovakvo viđenje lika usko je vezano za moj praktični rad koji nastoji rascijeliti lik kako bi ga opet stvorio. Ono što je za mene sporno u njezinim izjavama je napor da se napusti izraz *lik.* Unatoč silnim naporima, mislim da je napuštanje tog pojma nemoguće ili barem bespotrebno. I to govorim isključivo iz svog praktičnog kazališnog iskustva. Možda lik nije ono čime ga nazivaju raznorazni teoretičari, a ni Anne Ubersfeld, ali kao pojam je nužan za sporazumijevanje u kazališnom procesu. I taj pojam mijenja svoje značenje od koncepta do koncepta, od procesa do procesa, ali nikako ne znači da kao pojam treba izumrijeti. U poglavlju *Kritika pojma lika* ona s ironijskim stavom citira samog Pirandella koji lik naziva „bića istinitija od nekih živih bića, stvarnija od stvarnosti“.[15] Koliko god otrcano to zvučalo, smatram da je takva pomalo patetična definicija lika kazalištu puno potrebnija od suhoparnog objektivnog sagledavanja funkcija unutar dramskog komada.

U nastavku istraživanja ona pojašnjava gdje je došla potreba za napuštanjem pojma *lik.* Svojevremeno je sigurno bilo nužno da pomalo i agresivno pristupi dotadašnjem krutom poimanju tog krhko pojma. „Dodajmo i to da je ovo grčevito opiranje da se napusti pojam *lik* povezano s činjenicom da se na taj način želi sačuvati ideja o *smislu* koji prethodi dramskom diskursu.“[16]

Ona zamjećuje težinu pravljenja razlike između svojstva i radnje jednog lika. Opet, radnja jednog lica je neodvojiva od pitanja zašto čini što čini i, još bitnije, tko to čini. Za tu tezu daje

[13] Ubersfeld Anne, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str 95
[14] Ubersfeld Anne, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str 91
[15] Ubersfeld Anne, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str 92
[16] Ubersfeld Anne, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str 92

primjer Tezeja koji *gura u smrt* svoga sina. Ovim primjerom potkrepljuje tezu da je spoznaja da se radi o odnosu otac - sin barem jednako bitna kao i čin ubojstva jer čin ubojstva uvelike se razlikuje od ubojstva djeteta.

Ubersfeld tvrdi da se lik ne može promatrati kroz psihološki, čak ni psihoanalitički diskurs jer kao takav ne može biti od stvarne koristi kazališnim praktičarima. Tim pristupom moguće je lik predstaviti kao *stvar* i zatvoriti mogućnost da lik postane ono što je njegova funkcija – prostor produkcije smisla.[17] Slažem se s njom oko definicije lika kao sjecišta koje postaje prostor produkcije smisla, ali nikako ne mogu pristati na tezu da se lik ne može promatrati psihološki ili psihoanalitički jer tu već ulazimo u sferu stila glume. I kada to tvrdim ne mislim na Aristotelovu ideju o tome da lice mora biti u službi narativne strukture već govorim o glumačkom shvaćanju lika koje je puno organskije od onog redateljskog ili teoretskog. U glumačkoj praksi, to je gotovo jedini način na koji glumac može pristupiti liku u svrhu stvaranja uloge.[18] Ukoliko glumac ne savlada psihološki aspekt lika, vrlo vjerojatno nije sposoban pristupiti niti duhovnom aspektu koji bi eventualno mogao proizvesti smisao. Na kraju krajeva, čini mi se da je proizvodnja smisla ipak redateljski, a ne glumački posao. Psihološki aspekt lika u tom slučaju bio bi izmaštani konstrukt koji se stvara u svrhu glumačkog zadatka. Smještanjem psihološkog aspekta lika u suodnos s drugim likovima ili određenim okolnostima, (smještanjem u bilo koji kontekst) rađa se smisao, odnosno možemo govoriti o ulozi na simboličnoj razini – o aktantu.[19]

Zanimljiva je teza da lik postoji prije napisanog komada, odnosno da prije napisanog komada postoji smisao, odnosno razlog zašto dramski tekst nastaje. To bi značilo da je lik, ako ga gledamo kao aktant, u stanju živjeti svoj život neovisno o dramskom tekstu. Lik bi u tom trenutku bio smisao ili konkretnije - nositelj smisla.

Vratimo se na Manfreda Pfistera koji u knjizi *Drama, teorija i analiza* citira: „U poglavlju o dramskom liku u knjizi *Dinamika drame* navodi B. Beckermann tri dimenzije relevantne za tipologiju koncepcija lika: širinu, dužinu i dubinu. ŠIRINU on shvaća kao *raspon mogućnosti*

[17] Ubersfeld Anne, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str 95

[18] "Uloga je, dakle, ukupnost svega onoga što jedan glumac čini u sklopu predstave, ali ne kao prost zbir nego kao cjelinu u kojoj je svaki dio organski povezan s drugim dijelovima, s glumcem i sa predstavom.", Stjepanović, Boro, GLUMA III; Igra, IVPE CETINJE, 2014. treće izdanje, str. 67

[19] „Aktanti su uopćeni entiteti, neantromorfni i nefigurativni (npr.: mir, Eros, politička moć). Aktanti postoje isključivo teoretski i logički unutar sustava logike radnje i narativnosti.", Pavis, Patrice Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str. 24

inherentan dramskom liku na početku predstave, kao širinu razvojnih mogućnosti nekog lika, njegovu otvorenost odnosno završenost; DUŽINA je po njemu razvoj koji je lik prošao na osnovi promjena, povećanja i otkrića, a DUBINA odnos između vanjskog ponašanja i unutrašnjeg života.“[20]

Koliko god i sam Pfister ovu definiciju vidi općenitom, ona daje jasne okvire unutar kojih možemo analizirati i raspravljati predmet ovog rada. Ono što nam pruža ova vrsta pogleda na lik je njegova perspektiva kojom možemo manipulirati kroz dramaturške i režijske intervencije. Pod time mislim na poigravanje s vremenom plasiranja informacija, izvođenjem određenih akcija na neočekivane načine, smještanje lika u kontekste koji možda nisu upisani u dramskom tekstu. Pod ove pojmove možemo u konkretnom smislu smjestiti i Pfisterovu teoriju o odnosu između informiranosti likova i gledatelja kao koristan alat za stvaranje dramske napetosti i zadržavanja pažnje recipijenta. Ovo poglavlje je čvrsti dokaz kako lik nije nužno piščev alat ili dramski predložak za stvaranje uloge, već ga smješta u domenu najznačajnijih redateljskih odluka. On dijeli *vrste informiranosti* na proturječnu informiranost (pod koju kao granični slučaj spada i kongruentna informiranost), prednost gledatelja u informiranosti, zaostajanje gledatelja u informiranosti i dramsku ironiju koju jednostavnije možemo definirati kao kontekst koji zbog informacijske nadmoći dolazi do recipijenta, a proturječi intenciji lika.[21]

U definiranju kategorije prednosti gledatelja, gledatelj zbog nadmoći u informiranosti ima moć prepoznavanja proturječnosti u stupnju informiranosti likova i smješta se u poziciju lakšeg čitanja konteksta i procjeni moralne ispravnosti postupaka.

U modelu gdje je glavni lik informiraniji od publike možda se teže održava zanimanje za ishod, ali u razrješenju situacije otvara se mogućnost „šoka“, odnosno *plot twista* koji je karakterističan za trilere. Ova struktura rjeđe dominira u dramskim tekstovima nego struktura nadmoći u informiranosti, a uobičajena tehnika uskraćivanja informacija redukcija je govornih mogućnosti nositelja informacija koja prema tom liku iz vizure gledatelja stvara visoki interes zbog

[20] Pfister, Manfred Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 262
[21] Pfister, Manfred Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 90 - 101

svoje nedokučivosti. Kod nas situacija nije takva jer *glavni* lik ne posjeduje verbalnu informaciju koja bi ga dijelila od publike.

Kako bi predstavu smjestili u kategoriju proturječne informiranosti, ona bi se trebala odnositi na dvije relacije: „ ...s jedne strane na razlike u stupnju informiranosti između dramskih likova i, s druge strane, na odgovarajuće razlike između njih i publike. Prvi aspekt se, dakle, odnosi na unutrašnji komunikacijski sustav, a drugi na relaciju između unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava.“[22]. Ova predstava je mišljena bez vanjskog komunikacijskog sustava, tako da bi možda bilo netočno smještati ju u ovu kategoriju.

Ostaje, dakle, kategorija kongruentne informiranosti koja je po definiciji granični slučaj proturječne informiranosti unutar koje bi najbliže mogli smjestiti *Probu Pirandella.* Pfister navodi kako se ova vrsta informiranosti javlja najčešće u odnosu jednog lika i publike što potpuno odgovara dramaturgiji naše predstave. Svi „drugi likovi“ u ovom primjeru na početku predstave se promatraju kao karakteri[23] koji ironijski pristupaju banalnostima kazališne probe, a kasnije se uzdižu do razine sila koje skupa s recipijentom čine *lik*. U tom smislu predstava je opet dosljedna u nedosljednosti jer publika do spoznaje da svi pripadaju jednom identitetu ipak dolazi postepeno. U konkretnom smislu, u cjelini predstave to bi se odnosilo na činjenicu da *glavni* lik nikada eksplicitno ne spozna da je kompletni *rad na predstavi/proba/predstava* prikazana kao *njegov/naš* univerzalni *mentalni prostor/realnost* u kojemu *on/publika* ostaje živjeti kao *lik*. Upravo ta informiranost, odnosno neinformiranost u kojoj informacija u svrhu razumijevanja narativa gubi svaki značaj stvara dramsku napetost i fokus usmjerava primarno na komunikaciju emotivnog karaktera.

Anne Ubersfeld u promatranju lika kao leksema smješta u poziciju metonimije što možda najbolje imenuje ono što sam htio s predstavom. Ona ovdje otvara mogućnost da se lik promatra kao metonimija jedne paradigmatske skupine ili većeg broja lica. Kao primjer navodi stražare u tragedijama koji su metonimija kraljevske moći, a u još konkretnijem primjeru predstavlja Fedru kao metonimiju Krete.[24] U primjeru *Probe Pirandella* možemo lik Redatelja promatrati kao

[22] Pfister, Manfred Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 91

[23] „... karakteri su podčinjeni radnji i definirani su kao »ono po čemu kažemo da su lica ovakva ili onakva« (Poetika, 1450a)“, Pavis, Patrice Pojmovnik teatra, ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004., str. 154

[24] Ubersfeld Anne, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str 101

društvenu represiju, Sina kao mladu generaciju koja se ne snalazi u svijetu koji je naslijedila ili možemo sve promatrati kako je i mišljeno – kao unutarnji proces probe jednoga umjetnika. U svakoj sceni predstave dolazi do promjena uloga. U svakoj sceni drugi glumac igra Redatelja i vodi probu na svoj način stvarajući time neku vrstu dramaturškog mozaika koji tek završetkom predstave poprima svoj smisao, a nositelj tog smisla je, naravno, lik (Protagonist).

Čega je naš Protagonist metonimija? Ne bih rekao da lik Redatelja u *Probi Pirandella* može biti dio za cjelinu jer on JEST cjelina, tj. oni svi predstavljaju cjelinu, a kroz metaforu i metonimiju možemo promatrati ono što oni čine. Postavljajući predstavu u kojoj u svakom trenutku dolazi do promjene redatelja, odnosno promjene aktera ili kodirane uloge to možemo promatrati kao metonimiju za umjetnikov radni proces, odnosno njegov smisao iako sama riječ *umjetnik* vjerojatno nosi jače metonimijsko značenje od svih mojih pokušaja da ju razložim na segmente.

„Upravo se na ovom retoričkom nivou u analizi lika pojavljuje odnos prema referentu; lik se može smatrati metonimijom i/ili metaforom jednog referenta ili još tačnije jednog istorijsko-socijalnog referenta: Fedra, tekstualna metonimija Krete, može biti posmatrana i kao metonimija dvora kralja-sunca; otud i mogućnost da se sociokulturni referent XVII veka približi savremenom referentu.“[25]

Ovaj način pojmom *lik* omogućuje nam da aktualiziramo svaki dramski tekst koji se pred nama nađe. Ubersfeld upozorava da sociokulturni referent po kojemu se gradi lik nije nikakva *datost* već isključivo redateljeva i gledateljeva konstrukcija. Samim time što smo priču nazvali Pirandellovim imenom, ona nosi određene konotacije. Većina gledatelja odmah očekuje elemente apsurda, a čak i ako ih u konkretnom smislu nema, oni će sve promatrati kroz ideju o apsurdnosti. Oni koji su nešto o Pirandellu pročitali mogli bi tražiti neke fašističke konotacije unutar dramskih situacija u kojima ih uopće nema. Onaj tko je čitao Ann Ubersfeld i ostalu stručnu literaturu koja se bavi pokušajem definicije i analize lika pomislit će da sam se bavio time dok sam se ja u predstavi zapravo bavio samo prenošenjem kreativnog procesa u predstavu. Ann Ubersfeld odvaja lik od njegova diskursa razdvajajući time tekst i metatekst koji bi u tom slučaju skupa, kao dio cjeline (sinegdoha), trebali nositi u sebi smisao.

[25] Ubersfeld Anne, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str 102

Nakon cijele analize procesa probe, koji je tema predstave u ovom slučaju, sve se svodi na teatralizaciju, odnosno potrage za dramatskim unutar napisanog. Teatralizacija lika može biti provedena samom svojom prepoznatljivošću. Ovisno o povijesnom kontekstu, popularnosti i bilo kojim općim mjestom. Upravo tu otvara se prostor redateljske interpretacije. U tom momentu redateljska ideja izlazi na vidjelo. Primjerice na koji način tretiramo Tartuffea koji je u kazalištu opće poznat kao lažni pobožnjak. Postoje principi aktualizacije gdje ga smještamo u današnje vrijeme težeći prepoznavanju u sadašnjem trenutku, postoji princip raščlanjivanja kako bi lik sam postao metonimija za određenu društvenu skupinu ili princip u kojemu ulazimo u metaprostor lika čime lik postaje poetsko mjesto koje koketira s publikom na razini asocijacija.

Nekako mislim da u praktičnom smislu nije moguće odvojiti niti jedan od ovih pristupa, ali u vidu analize lika sigurno se otvaraju raznovrsnije mogućnosti. Ovo je samo jedan pokušaj da se dramskom tekstu da neka vrsta otvorenosti koja nas neće držati u određenim okvirima i time gušiti mogućnosti interpretacije.

Pfister, za razliku od Ubersfeld puno uže gleda na taj pojam i tvrdi da se lik koncipirati može statički ili dinamički, jednodimenzionalno ili višedimenzionalno, zatvoreno ili otvoreno, transpsihološki ili psihološki i gubitkom identiteta. U slučaju *Probe Pirandella* govorimo o sklapanju lika putem gubitka identiteta za koji Pfister kaže: „Jedna specifično moderna varijanta u koncepciji dramskih likova temelji se na problematiziranju identiteta lika. Time se ne misli da liku njegov identitet postaje problemom jer se u to dramskim tekstovima već zarana nalazi u refleksijama o rascjepu između djela onoga koji ga čini, između namjere i njezina izvršenja; misli se pritom na radikalniji fenomen evidentnog rasapa identiteta likova kod recipijenta. Ovdje se otvaraju dvije mogućnosti scenske realizacije i obje se mogu uočiti u ekspresionističkoj drami: jedan se lik cijepa na više likova ili se više likova sjedinjuju u jedan, odnosno gubi se mogućnost njihova razlikovanja.“[26]

Na ovaj način želim se odmaknuti od potrebe tumačenja granica između zbilje i fikcije i potrebe za jednoznačnim tumačenjem predstave. Unatoč dojmu da je kod Pirandella paradoksalno upravo to da su lica s maskama dosljednija samima sebi nego stvarne osobe, ja u ovoj predstavi želim pobiti tu ideju poistovjećujući te dvije krajnosti: *lik=stvarnost=čovjek=iluzija.* Tim načinom

[26] Pfister Manfred, Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 270

tretiranja lika u predstavi želim stvoriti svijet u kojemu naizgled nema granice između izvođača, lika i publike. Koliko god u Primjeru *Probe Pirandella* trudili dokazati razliku između lika i izvođača, veže ih jedna nepobitna činjenica, a to je da su i lik i izvođač, kao i sve u životu satkani od konstantne promjene. Možda se ova teorija zbog svoje fragmentarnosti može suprotstaviti Aristotelovu jedinstvu mjesta, vremena i radnje, ali u samoj definiciji lika okolnosti su puno kompleksnije. Promjena može biti uvjetovana vanjskim silama ili pak unutarnjim impulsima koji se manifestiraju kroz strasti, emocije ili želje koje uopće ne moraju nužno imati svoj cilj osim bivanja željom. Samim time zaključujem, vezano uz vlastitu predstavu, lik ne možemo promatrati niti kao osobu, niti kao ličnost, a posebno ne kao karakter, on je nužno vezan uz svaku poru postojanja. On je jednako nestalan i neuhvatljiv kao trenutak sadašnjosti i čini mi se da ga ovime smještam u kategoriju vremena.

8. Proces rada na predstavi

„Zagonetka umjetničkog stvaranja ujedno je i zagonetka prirodnog rađanja. Žena može, kad ljubi, poželjeti postati majkom; no sama želja, ma kako snažna bila, nije dovoljna. Jednog lijepog dana dogodit će joj se da postane majkom, a da ni sama ne zna točno kada se to zbilo. Tako i umjetnik, krećući se kroz život, prima njegove klice, a nikada nije u stanju reći kako i zašto mu se u određenom trenutku jedna od tih životnih klica zavuče u maštu ne bi li i sama postala živim bićem na jednoj drugoj životnoj razini, koja se uzvisuje nad nepostojanom svakodnevicom.“[27]

Luigi Pirandello

Ideja o radu na ovoj predstavi se rodila prije nego što sam je odlučio uprizoriti za diplomski ispit. Prvo se rodila naizgled banalna ideja o glumačkoj vježbi koja bi služila kao predložak za improvizaciju. Radi se o vrlo jednostavnom zadatku gdje preko principa dječje igre *pokvareni telefon* iz pozicije redatelja glumci daju upute jednome koji je na sceni, a on ih nastoji ispoštovati.

Vjerujem da je osnovna ideja došla kao moja osobna reakcija na sve što u svojoj, prvo glumačkoj, a onda i redateljskoj karijeri doživljavam kao direktni napad na kreativni proces. Pod time podrazumijevam široko znanu ideju da u kazalištu uvijek svi znaju što je bolje za umjetnika od njega samog. Svi teoretičari, kritičari, čak glumci i redatelji uvijek „znaju“ što je najbolje za onog drugog. Svi „znaju“ kako se na scenu danas postavlja Pirandello i što je on htio reći, svi pronicljivo promatraju rad onog drugog i donose zaključke o dobrome i lošemu što je napravio ravnajući tako svijet po svojoj subjektivnoj stvarnosti. Prvenstveno duhovita, a s vremenom i tragična ideja o kazališnom umjetniku koji je konstantno razapet između potrebe da publici iznese nešto „što trebaju“ i želje da se ostvari kroz umjetnički čin činila mi se kao potentni dramski predložak. Taj konstantni kompromis između egocentrične želje i moralne dužnosti učinio mi se kao dovoljno širok materijal za početak rada na nečemu zahtjevnijem. Način na koji sam to vidio *u slici* podsjetio me na prvi dojam, tada davno pročitane Pirandellove drame *Šest likova traži autora* tako da je moj protagonist u toj vježbi imao zadatak izgovoriti monolog lika Sina. U nedostatku

[27] Pirandello Luigi, Šest likova traži autora, Lektira, Kostrena 2015.

strpljenja da tu vježbu realiziram kroz rad s glumcima u nekom budućem utopijskom projektu u idealnim uvjetima i bezgraničnim vremenom istraživanja, napisao sam tekst te scene koja je kasnije postala zadnja scena diplomske predstave. U prezasićenosti ostalim profesionalnim i životnim obavezama, spomenuti tekst nisam dirao narednih šest mjeseci dok se iz raznoraznih razloga nije pojavila potreba za odlukom što postaviti kao diplomsku predstavu.

Nakon te odluke pristup materijalu postaje puno dublji i ozbiljniji. Iako u pravilu stvari idu suprotnim smjerom, prvi put sam se našao u poziciji da u tuđem materijalu tražim vezu sa svojom izvornom idejom. Prvo je trebalo naći razlog zašto bi itko danas postavljao taj tekst i što uopće on može značiti postavljen u prostoru Akademije. Ono što je odmah izašlo na površinu kao svevremenska, nadrealna i poprilično poetska situacija je dolazak dramskih likova koji su stvarniji od nas samih – oni donose priče koje su interesantniji od živih ljudi. Iako Anne Ubersfeld u svome viđenju lika upravo tome pristupa izuzetno ironično, meni se to učinilo jedino moguće. Dolazim do zaključka da ti likovi iz mašte s nama dijele život, ali ne i naše strahove i ostala biološka ograničenja. Njihova svrha je jedino drama/kazalište/katarza. Oni to znaju i u tom pogledu su, za razliku od nas, svjesni svoje svrhe. U pitanju što oni uopće žele od tih glumaca kojima se ukazuju dolazim do odgovora zašto je Pirandellov tekst i danas itekako aktualan. Oni ne mogu živjeti samostalno. Iako lišeni svih ljudskih fizičkih slabosti i banalnosti, oni bez autora ne mogu ostvariti svoju svrhu. Kako oni egzistiraju isključivo kroz autora, mi, kazališni umjetnici, možemo živjeti jedino kroz publiku.

U tom smislu kroz Pirandellov tekst kao udaljeni predložak govorimo o umjetničkoj ličnosti koja je kao motiv istraživanja ostala jednako aktualna 1921. godine kao što je i danas. Umjetnik i u Pirandellovo vrijeme i dan danas svakodnevno živi jednaki strah od toga da će biti zaboravljen i da sve što je stvarao do sada ne ostane zaboravljeno. Ta ideja posebno pogađa izvedbene umjetnike jer, za razliku od ostalih umjetnosti, predstava umire onoga trenutka kada umire i zadnji gledatelj. Ne znam postoji li poetičnija spoznaja od ove.

Prethodno napisano su otprilike riječi koje sam izgovorio na prvoj čitaćoj probi, a kasnije je rekonstrukcija te probe postala i uvodna scena u predstavi. Kada govorim o rekonstrukciji ne mislim na realistični prikaz prve probe nego baš suprotno. Govorim o osjećaju napetosti i nemogućnosti izražavanja vlastite ideje koja je redatelju kristalno jasna, ali u doticaju s izvođačima ona neminovno mijenja oblik, odnosno biva interpretirana. Upravo taj kazališni sukob realiteta

između glumaca i redatelja postaje prva scena predstave. U daljnjoj razradi lika kojega interpretira Jan Novosel nazivat ću Protagonistom radi lakšeg razumijevanja.

Sukladno prvoj sceni, naredni zadatak je dramaturgiju učiniti dosljednom u nedosljednosti što je vjerojatno bio najveći zadatak u redateljskoj pripremi. Princip koji je uspostavljen u prvoj sceni je kazališna proba koja postepeno postaje mentalni prostor svakoga od izvođača/likova. Na prvu se čini kao izuzetno otvoren prostor za maštanje, ali s druge strane dramaturg i ja smo vrlo lako upadali u zamke predvidljivosti i repeticije koja nikako nije doprinosila ritmu predstave. Ukratko, bili smo zarobljeni količinom slobode. U tom trenutku dolazimo do zaključka da tekst za ovakvu predstavu nema smisla pisati jer upadamo u zamke banalnosti i da ta vrsta inscenacije probe može proizaći isključivo kroz glumačke improvizacije.

Prethodno sam već nasumično odabrao određene scene iz Pirandellove drame koje su mi se učinile dramski potentne nevezano za narativnu strukturu. Pirandellov dramski tekst u tom trenutku gubi na važnosti i postaje samo udaljeni predložak (ostaje na razini ideje), a tema predstave postaje proces stvaranja predstave. Kreativni kazališni proces primijetio sam kao dramski potentan iz dva razloga. On je sam po sebi potpuno apstraktan, a s druge strane svi znamo kako on izgleda. Ako smo na scenu postavili glumca koji tumači redatelja i pet glumaca koji tumače glumce, čak i ljudima koji ne posjećuju kazalište jasno je da se radi o kazališnoj probi. Uz tako jasno postavljen kontekst možemo prodrijeti duboko u bit kreativnog procesa što je umjetnikov unutarnji život/konflikt koji se ne može jednoznačno iščitavati.

Kako to pretočiti u scensko zbivanje? Kao što sam naveo, mogućnosti su beskrajne, ali meni se učinilo, posebice vezano uz moje prethodno zanimanje i direktno vezano uz Pirandellovu dramu, da je fluidnost i neuhvatljivost lika princip kroz koji bih mogao sprovesti jedan jednostavan čin koji proizvodi različita značenja ovisno o kontekstu. Tu se odmah rađaju raznorazna pitanja i širi se prostor interpretacije samog pojma *lik*, ali tim pojmom ću se baviti u narednom poglavlju jer iziskuje digresije u stručnu literaturu koja je sama po sebi puna digresija. Da ne izgubimo nit, arbitrarnost lika postala je moj alat za scensko ostvarivanje početne ideje.

Na primjer: Svaki od glumaca dobio je pravo unutar zadanih Pirandellovih okvira u svakom trenutku igrati bilo koji lik. Vrlo logično, onaj koji preuzme lik redatelja taj vodi ostatak scene na način na koji on to smatra nužnim. U ovoj sceni jedan od glumaca čita didaskaliju u kojoj Pirandello opisuje ulazak šest likova, a ostali se slažu u sliku koja se pokušava udaljiti od ilustrativnosti (ako

smo nešto izgovorili ne moramo to i pokazati, i obrnuto). Pirandello opisuje njihov izgled, daje neke prve dojmove koje bi trebali ostaviti svojim ulaskom na scenu i opisuje atmosferu koja bi po njemu trebala biti stvorena. Pirandellova dramatična didaskalija u ovom slučaju služi kao snažni kontrapunkt goloj sceni, neutralnim kostimima i oskudnoj, još uvijek radnoj rasvjeti. Naš protagonist u toj situaciji pokušava kontrolirati scensku radnju, ali bezuspješno. Time potkrjepljujem tezu da je proces probe nepredvidljiv i da se zapravo niti u jednom trenutku sa sigurnošću ne može reći tko i što ga pokreće. Dobiva se neki opći dojam da ga pokreće želja koja nema neko određeno usmjerenje, odnosno strast. Svaka kruta želja protagonista da u potpunosti kontrolira kreativni proces završava raspadom scene i povratkom iz apstraktnog (kreativnog) u realan prostor. (prostor nesigurnosti i strahova)

Nakon pročitane didaskalije likovi se po prvi put obraćaju Redatelju. (Govorim o sceni iz komada.) Sljedeće pitanje koje se javlja je što ta Pirandellova lica donose u prostor Frankopanske 22, godine 2020., odnosno postavljam pitanje aktualizacije. Trebalo je definirati koji je to kazališni sadržaj kojim su zasićeni ti likovi. Što je ono čega nam kronično nedostaje. Dolazim do zaključka da nam i dalje nedostaje isti onaj sadržaj za koji su se borili Pirandellovi likovi. U kazalištu nam danas nedostaje čovjek/emocija. Za razliku od suvremenog kazališta koje se grčevito drži potrebe da bude politički aktualno, socijalno angažirano i rodno ravnopravno, oni se zalažu za razgovor o njima/glumcima/nama. Zalažu se za vraćanje na ono bitno - lišeno forme bez sadržaja i usmjeravanje na ovaj trenutni živi moment razmjene između izvođača i publike. Samo da kratko razjasnim svoj stav u vezi ovoga da se rasprava o ovom radu ne svede na moje viđenje suvremenog kazališta. Smatram da kazalište treba biti što različitije u svakom segmentu i nikako ne bježim od toga da su neki stavovi koje sam prethodno napisao nešto što već sutradan neću dovesti u pitanje. Stavovi u ovom radu tiču se isključivo ove predstave i mojih stavova u trenutku rada na istoj. Vratimo se na scenu između likova i Redatelja. Nakon njihova sukoba scena se završava čitanjem druge didaskalije koju ovaj put čita Protagonist i prvi put se pojavljuje umjetna scenska glazba što bi mogao biti jasan znak da scenski prostor više ne robuje realizmu već postaje prostor nečije imaginacije u kojoj je sve moguće.

Na kraju prethodne scene uspostavljena je jedna snažna, apstraktna i nepobitno kazališna slika koja se završava naglim rezom i povratkom u *realizam* ispunjen stereotipnom komunikacijom

kazališne probe, potkrijepljen hladnom radnom rasvjetom. Likovi i Redatelj više ne liče na likove već glumce iz prve scene – svedeni su na razinu *karaktera.*

Ovo je scena u kojoj je bilo bitno dobiti prirodnost glumačkog izričaja što bi značilo pisanje teksta iz glumačke improvizacije. Glumački zadatak je bio izuzetno jednostavan, a takav je da ga glumci obožavaju – *Recite mi što sve ne valja sa mnom i s mojom predstavom i budite grubi molim vas.* Na moju sreću, na žalost glumca Jana Novosela (Protagonista) kukavički sam izložio njega, a ne sebe. On, ponosan na svoju predstavu suočava se s kritikama najbližih suradnika i doživljava raspad slike koju je izgradio o sebi i svojoj predstavi. Ova scena sama za sebe je to što je, jedan jednostavni zadatak u kojemu zlobni glumci uživaju, ali u kontekstu predstave i promatranja lika kroz predstavu ona poprima jedan drugi smisao. Lik u ovoj sceni prvi put poprima oblik Protagonistovih misli. Lik se iz Pirandellovih utvara u djeliću sekunde pretvara u Redateljeve strahove, komplekse i frustracije. Ta scena prvi je dokaz da lik u određenom konceptu može biti sve – od konkretnog ljudskog bića do najapstraktnijeg osjećanja – i to materijaliziran kroz vrlo jednostavne i konkretne glumačke akcije. Ta scena završava protjerivanjem Protagonista sa scene – odnosno protjerivanjem iz njegova vlastita kreativnog procesa.

Ova scena dosta je značajna za moj budući redateljski razvoj jer mi je dokazala koliko banalne stvari smještanjem u neuobičajeni kontekst mogu poprimiti različitih značenja. U inspirativnom momentu one mogu nositi i smisao. Kad kažem banalno, ne mislim na ništa negativno jer izbanalizirati možemo apsolutno sve na svijetu – iz tog razloga govorim da sam se prestao bojati *banalnosti* i počeo je koristiti kao glavni redateljski alat u radu s glumcima. O tome ćemo detaljnije naknadno.

Naredna scena nastavak je na prvo pojavljivanje likova u kazalištu. U jednostavnim crtama, nastavlja se sukob između likova i Redatelja. Likovi su uporniji u svojoj namjeri da ispričaju svoju priču nego Redatelj koji ih želi otjerati i nastaviti s probom. Redatelj popušta pred pritiskom i dopušta likovima da se predstave. Ova scena nam donosi još jedan sloj u promatranju lika. Jednostavnim dramaturškim zahvatom gledanje na lik postaje još konfuznije – što nam je bio i cilj. Naime, lik Protagonista svi drugi likovi krenu tretirati kao lik Sina iz drame. U tom trenutku ne samo da protagonist gubi konce u kontroli probe, već i postaje direktno jedan od onih koji sabotiraju njegov proces. Za sada tek u nijansama, ali kroz sitne glumačke reakcije, da se naslutiti da kada se god Protagonist prepušta igri stvari funkcioniraju glatko, a svaki pokušaj kontrole završava

dramskim sukobom iz kojega on izlazi kao gubitnik. U konkretnom smislu, u ovoj sceni ga Pastorka (Tea Harčević) izvlači pred Redatelja (Tin Rožman) i okrivljava za svaku pojedinačnu tragediju koja je zadesila njihovu obitelj.

Ako to gledamo iz konteksta cijele predstave, njezin stav je potpuno argumentiran jer autor/redatelj/Protagonist *de facto* je kriv za sve tragedije koje pogađaju njegove likove. Ali moj redateljski fokus tada više nije u racionalizaciji viđenog, već u naporu da s glumcima razvijem princip glume koji će donijeti fluidnost prelaska iz jedna subjektivne realnosti u drugu. Zadatak u tom smislu opet je bio jednostavan – *Ne želim vidjeti razliku između Pirandellovih likova, likova glumaca i glumaca osobno.* Savladavanje tog glumačkog principa sigurno je za njih bio najteži zadatak jer iziskuje određenu koncentraciju, strpljenje i povjerenje u redatelja jer se iz glumačke vizure puno toga kosi s uzročno – posljedičnom logikom. (nelogično skakanje iz lika u lik) Tim principom zadržali smo do kraja predstave jednu začudnu konfuznost koja donosi predstavi začudnu uvjerljivost, čak bih se usudio reći i *realizam*. Ova predstava ne docira. Ona je za mene jedna poprilično realistična predstava koja prikazuje umjetnički proces onakvim kakav on jest – distoniran, negdje između glazbe i kompromisa.

O sljedećoj sceni sigurno imam najviše za reći. To je sigurno ključna scena nakon koje sam mogao sa sigurnošću reći čime se u ovoj predstavi bavim, a vjerojatno je i odredila moj daljnji redateljski razvoj. Analizirajući ovu tridesetpetominutnu scenu sigurno najviše toga mogu reći o ovom procesu rada koji je bio većinski baziran na autorski rad s glumcima. Kako bi ovoj sceni pristupio što dosljednije, po svom glumačkom principu analize lika koji se bazira prvenstveno na školi Stanislavskog, a onda i interpretaciji Bore Stjepanovića, pristupio sam analizi svakog od tih likova koje je Pirandello spojio u dramski tekst. Znao sam da, s obzirom na prirodu Pirandellova teksta, to baš neće biti moguće u tom klasičnom smislu, ali baš iz tog razloga sam se upustio u to. Zanimalo me pitanje što se dogodi kada vrlo klasično pristupimo tekstu koji to svakako nije. Dogodilo se ono najljepše. Otkrio sam najveću manu i istovremeno najveću vrlinu Pirandellova teksta – prepuna je praznih mjesta u pričama svojih likova. Osnovna radnja u kojoj se sukobljavaju dvije strane (stvarnost i iluzija) je sprovedena do kraja, ali priče koje pričaju sami likovi, osim par konkretnih situacija, plošne su i nedosljedne (u namjerama, u vremenu ili samo u uvjerljivosti). To isto tako dovodim u vezu s idejom o međusobnoj ovisnosti svih aktera kazališta u realizaciji umjetničkog čina – ti „plošni“ likovi ne mogu živjeti unutar predstave ako izvođač ne popuni

praznine. Da, dopustio sam si biti toliko arogantan da jedno od najznačajnijih djela dramske književnosti smjestim u tu kategoriju. I to je jedna od najznačajnijih stvari koje sam si dopustio spram sebe. Sama činjenica da je Pirandello morao naknadno objašnjavati svoju ideju i upotpuniti tekst potkrepljuje moju odluku tako da sam u analizi likova posegnuo i za njegovim predgovorom vlastitog komada. To je bilo za mene bilo od puno većeg značaja jer sam dobio uvid u to što to treba biti i nakon toga nisam imao problem s odmicanjem od istog.

Pirandello u proslovu svoga djela detaljno opisuje svoje likove i pojašnjava što očekuje od redatelja i glumaca prilikom inscenacije.

„Ne nalaze se naizgled svih šestero na istoj tvorbenoj razini, ali ne zato što bi među njima bilo likova u prvom ili u drugom planu, odnosno „glavnih" i „sporednih" – što bi u tom slučaju bila temeljna perspektiva, nužna bilo kojoj scenskoj ili pripovjednoj osnovi – i ne zato što nisu svi, s obzirom na svoju svrhu, cjelovito izgrađeni. Svih je šest lica jednako umjetnički ostvareno i svih šestero se nalaze na istoj stvarnosnoj razini, a to je fantastična razina drame. Samo što su Otac, Pastorka i Sin, ostvareni kao duh; kao priroda ostvarena je Majka; kao „prisutnosti" Dječak koji promatra i jednom se pokrene, te potpuno nepokretna Djevojčica."[28]

Pirandello lik Oca, Pastorke i Sina smješta u kategoriju duha zbog njihove strasti i izraženih želja. Očeva i Pastorkina želja da zažive kao likovi čini ih svjesnima i promjenjivima. Za njih navodi kao bitno da zastupaju okrutnu i neizbježnu postojanost vlastite forme koja za Oca znači kaznu, a za Pastorku osvetu. Oni se bore za svoju autentičnost koju im glumci ne mogu podariti.

U kontrapunktu njima nalazi se Majka kojoj uopće nije stalo da zaživi nego život prihvaća kao svrhu po sebi. Ona nema svijesti o tome da je lik i samim time Pirandello tvrdi da ona ne živi kao duhovno biće, već kao priroda. „Ona je, ukratko, priroda. Slika prirode zaustavljena u liku majke." Ono što je bitno napomenuti je da činjenica što ona ne zna da je lik, ne znači da ona to nije, a to se najevidentnije može iščitati iz rečenice koju upućuje Redatelju u kojemu kaže da se njena drama ne događa sada, već se događa uvijek.

Pošto je okosnica moje dramaturgije lik Protagonista/Sina/ koji je idejno sjecište realiteta i iluzije koju Pirandello tematizira, valjalo bi prije nastavka citirati što sam pisac govori o liku Sina.

[28] Pirandello Luigi, Šest likova traži autora, Lektira, Kostrena 2015.

„Jedan od likova uistinu – onaj koji „niječe“ dramu po kojoj je lik, Sin – crpi svoju važnost i svoje značenje ne iz svoga postojanja kao lika „komedije za izvedbu“, budući da se kao takav gotovo i ne pojavljuje, nego kao lika onog njezina prikaza koji ja podastirem. On je sve u svemu jedini koji živi isključivo kao „lice koje traži autora“: u toj mjeri da autor kojega on traži i nije dramski autor. Ni to nije moglo ispasti drugačije; ponašanje lika je prema mojoj zamisli toliko svrsishodno koliko je ujedno i logično da u datoj situaciji prouzroči najgoru pomutnju i nered te povod više romantičnom sukobu.“

„Kada na koncu pred svima prisutnima – sad već svjesnima da se život ne stvara umjetno i da se drama šest lica, u nedostatku autora u čiji bi se duh usadila, ne može izvesti – na nagovor Redatelja i da bi udovoljio njegovoj prostačkoj želji da dozna daljnji razvoj događaja, Sin priziva u sjećanje vremenski slijed događaja u svakom pojedinom trenutku, ovaj se, lišen svakog smisla i stoga oslobođen potrebe za ljudskim glasom, sruči na pozornicu grub, beskoristan, s pucnjem iz vatrenog oružja, slomivši i raspršivši jalovo nastojanje likova i glumaca, naizgled bez pomoći pisca.“[29]

Nakon prikupljanja činjenica iz teksta i Pirandellova viđenja likova idemo u konkretni materijal. U narednom odlomku pokušat ću nabrojati sva konkretna pitanja i postupke koji su doveli do realizacije ove scene. U prethodnim odlomcima bazirao sam se na to što znamo o likovima iz teksta. U ovom odlomku bazirat ćemo se na tome što ne znamo – a ne znamo puno toga. Tijekom improvizacija i razgovora izmaštali smo bezbroj činjenica o svakome od likova, ali to bi oduzimalo previše vremena pa ću se bazirati samo na stvari koje su ostale u predstavi.

Uglavnom, ova scena koncipirana je kao dio probe u kojoj se razgovara o likovima, njihovim željama, načinima njihovog ophođenja, karakternim obilježjima i svime što bi spadalo u psihološki aspekt lika. Prvi cilj ove vježbe bio je izmaštati predvrijeme likova i uprizoriti one scene koje nam se učine kazališno zanimljive. Krajnji cilj vježbe bio je u od probe napraviti kazališni čin koji tvori metateatar u svom najzanimljivijem obliku – kada on postaje amorfna mješavina zbilje i iluzije. Koliko god kompleksno i meni samome to bilo za shvatiti, postupci u tom procesu opet se svode na vrlo konkretne zadatke.

[29] Pirandello, Luigi, Šest likova traži autora, Lektira, Kostrena 2015.

Prvenstveno sam htio te likove smjestiti u neki suvremeni kontekst, a prvo najlogičnije pitanje bi u tom slučaju bilo – *Čime se oni bave?* Iako nam je Pirandello dao neke naznake iz kojih bi se neke stvari mogle zaključiti, ipak u izvorniku nije bilo ničeg dovoljno konkretnog tako da je naš Otac postao stručnjak za odnose s javnošću. Razlog tomu je vrlo jednostavan – psihološke okolnosti koje bi mogle opravdati njegove postupke. Medijski je eksponiran, ima klijente u Kini zbog kojih radi i noćne smjene (druga vremenska zona) i nema se vremena posvetiti ženi koja zbog nedostatka njegove ljubavi psihosomatski gubi mlijeko i ostaje u nemogućnosti dojiti svog sina – *stvorio se problem, a to smo i tražili*. Ova odluka nije ništa inovativno, niti se trudi to biti. Razlog te vježbe bilo je vježbanje dosljednosti i pronalaženje dramatskoga u svakome od njih (glumaca/likova). Ako je to definirano kao njegov posao, onda to u narednoj sceni postaje od egzistencijalne važnosti. Poanta je da ne baratamo niti jednom suvišnom informacijom koju nećemo dosljedno sprovesti u do kraja. Svaka informacija koja ne doprinosi teatralizaciji nije dobrodošla. Pitanje je što nam njegov posao kao stručnjaka za odnos s javnosti donosi? Donio nam je veliki kontrast između njegove sposobnosti da ostvaruje socijalne kontakte i nedostatka socijalne i emotivne inteligencije u odnosu spram Majke. Nakon analize njihove okoline i načina kako se ta okolina reflektira na njih, biram samo jednu informaciju – njezino zanimanje. Iako je majka po Pirandellu zaposlena u krojačnici koja je paravan za bordel, mi smo je ipak smjestili u ulogu kućanice jer time ulazi u direktan sukob s Ocem (opet u svrhu motivacije za njene buduće postupke). On nema vremena za nju, ali zarađuje za kuću i samim time zauzima superiornu poziciju u kućanstvu.

Kada smo postavili temelje za daljnji razgovor krećemo u rekonstrukciju njihove prošlosti. Logično, rekonstruiramo njihov prvi susret. U njihovom prvom susretu vidimo potpuno suprotnu situaciju naspram one u kojoj ih zatičemo u Pirandellovu komadu. Vidimo mlade ljude koji zapravo i nemaju nekih konkretnih zajedničkih interesa, ali ih povezuje strast – upravo ono čega u „sadašnjem“ vremenu nema.

Logičnim slijedom, sljedeće što me zanima je konkretan trenutak kada stvari između oca i majke kreću nizbrdo. To je trenutak nakon rođenja Sina. Iako se u ovom trenutku više ne bavimo originalnim tekstom, on nam nudi jednu zanimljivu činjenicu – da je majka dok je dojila Sina ostala bez mlijeka. Ta činjenica sve Očeve postupke u potpunosti opravdava i dobra je temeljna pozicija za izgradnju dramskog sukoba (oboje su u pravu, situacija je relativizirana i dramski sukob je time

zanimljiviji). Iz toga asocijativno možemo zaključiti da Majka to dijete nije htjela i samim time više ne spada u poziciju žrtve već je smještam u ravnopravnu poziciju s Ocem. Nedostatak ljubavi od muža pretočava se u Majčin nedostatak ljubavi prema Sinu koji se pretočava u Očevu nezainteresiranost za Majku. U ovoj računici svi su gubitnici i to prepoznajem kao zanimljivu dramsku situaciju za glumačku improvizaciju. Nakon različitih varijanti izgovorenog teksta odlučujem se da glumačke intencije ostanu iste, ali da se, zbog strategije postepenog otkrivanja informacija, tekstualno sukob odigra preko večere – *Majka je spremila večeru, a Otac ju ne želi jesti.* Tek na kraju scene i tekstualno i mizanscenski plasiramo informaciju da je problem njihova braka nedostatak strasti koji je uvjetovan prethodno navedenim činjenicama.

Naredna scena je ključna u razbijanju dosadašnjih kodova. Radi se o sceni u kojoj Otac i Majka (Goran Vučko i Tea Harčević), svatko iz svoje vizure daje viđenje situacije s Tajnikom. Ova scena režijski je zanimljiva utoliko što glumci koji tumače Oca i Majku koriste druge glumce (Hana Kunić i Igor Jurinić) kako bi odigrali situacije iz njihovih prošlosti. U tom trenutku za mene fokus više nije na priči, već samo kazalište postaje temom promatranja. S obzirom da u tom trenutku već imamo dovoljno informacija o događajima unutar komada, ne možemo se odvojiti od dojma da ništa od viđenog nije realistično. A s druge strane otkrivaju se svi kazališni principi po kojima je nastajala predstava pa se dobiva dojam potpune proizvoljnosti u glumačkoj izvedbi Ta fuzija realnog i nadrealnog potpuno je glumačka kreacija koja je logički proizašla iz proteklih scena, a opet se u kontekstu cijele predstave veže na Pirandellovu ideju o stvarnosti kao iluziji.

Još jedan sloj koji ne smijemo zaboraviti je poistovjećivanje glumca Jana koji tumači lik Protagonista s likom Sina iz originalnog teksta. Melodramski sukobi koji se odvijaju pred njegovim očima postaju njegov simbol njegove krize identiteta. Njegov unutarnji sukob raste proporcionalno eskalacijom tenzija među drugim akterima gdje se prvi put evidentno *lik* raspada i postaje smisao.

Kao znak istovjetnosti zbilje i iluzije u ovoj sceni koristim Protagonista koji na sve reagira iz pozicije Sina. Utoliko i naredna scena u kojoj Otac (Igor Jurinić) u bordelu spolno opći s Pastorkom (Hana Kunić), a Majka (Tea Harčević) sve gleda i pokušava spriječiti taj čin, na njega ima puno veći utjecaj. Ova situacija je bitna jer smo došli do toga da aktere možemo birati isključivo po osobnim preferencijama i sami stvarati tekst predstave neovisno o pisanom tekstu. Scena završava *pauzom.*

Kada kažem pauza, mislim doslovno na pauzu u trajanju od 7 minuta gdje glumci „na rez“ prestaju igrati „dramsku“ situaciju (bordel) i vraćaju se svojim *likovima* iz prve scene. Za razliku od prethodne scene, gdje je glumački zadatak bio izbaciti svo objašnjavanje i odigrati samo najtenzičnije dijelove dramskih situacija, ovdje je zadatak bio potpuno suprotan. Glumci su u ovoj sceni imali potpunu slobodu uz uputu da fokus stave na svoje ljudske i biološke potrebe. To su realizirali tako što su odlazili u toalet, slušali srpsku narodnu glazbu, hrvatskog kantautora Marka Perkovića Thompsona, čistili pod i sve drugo što bi ih u očima publike ponovno poistovjetilo sa živim ljudima (u ovom slučaju opet karakterima) i odmaknulo od tumačenja likova. S tim da ovoga puta, nakon svega što smo doživjeli, sigurno ih više ne promatramo na isti način. Jedini koji mentalno ostaje u prethodnoj situaciji iz koje se ne može racionalno odijeliti je naš Protagonist.

Sada dolazimo do scene spomenute u prvom pasusu – scene iz koje je i nastala ideja o *Probi Pirandella.* Scena je postavljena tako da se Protagonist nalazi na sceni, a ostali glumci koji tumače glumce koji tumače Pirandellove likove daju mu redateljske upute kako da izvede monolog u kojemu Sin izgovori što se uistinu dogodilo Pirandellovoj obitelji. U prethodnoj situaciji njegov pakao je bio njegova raspadnuta obitelj, a u ovoj prezasićenost informacijama koje zagušuju njegov kreativni proces. Protiv svoje volje on je bombardiran informacijama o Pirandellu i njegovoj teoriji o humorizmu (koju je on sam na početku predstave davao kao jednu od temeljnih uputa). Redatelj (Goran Vučko) citira mu Camusov „Mit o Sizifu“ poistovjećujući ga sa Sizifom. Uz spoznaju o apsurdnosti života (čim se rodiš znaš da ćeš umrijeti) šalje ga u sljedeću situaciju i ostavlja mu samo ideju „nade“ . U ovoj situaciji, iz likova glumaca, svi postaju lik redatelja nakon čega postaju likovi iz Pirandellove drame. Što scena dalje odmiče, njihove promjene postaju brže i intenzivnije, njihov pristup iz svake pozicije postaje agresivniji tako da je svako njihovo naredno djelovanje u svrhu terora na Protagonista. Do kraja predstave oni, bez narednog povratka u „realitet“, postaju dio njegovog mentalnog prostora – odnosno postaju potpuni on. Pirandellov svijet postaje njegov svijet, prostor scene postaje njegov osobni prostor, a likovi, koji su do sada bili njegovi strahovi, kompleksi i nesigurnosti postaju *on* sam. Ako bi to gledali poetski, a smatram da je u kazalištu to jedino moguće, on/oni/glumci u kontaktu s publikom, na sceni F22 sa svom rasvjetom i scenskom glazbom postaju *predstava.*

U smislu promatranja lika, tek raspadom lika stvara se *lik.*

9. Zaključak

Diplomska predstava, kao prvi u potpunosti neuvjetovan rad na akademiji poslužio mi je kao savršena prilika za istraživanje nečega o čemu sam razmišljao već duže vrijeme, a to je princip rada kroz koji bih se mogao profilirati kao budući redatelj.

Veza između glumca i redatelja je *lik* i njegov tretman. Glumac na njega gleda kao zadatak, a redatelj kao nositelja smisla. Ovim radom htio sam dokazati kako postoje beskrajne mogućnosti tumačenja *lika* i da svaki od pristupa može doprinijeti kazalištu ovisno o kontekstu i onome čemu težimo. Uz moje glumačko zanimanje logično je da je fokus mog istraživanja glumac i glumački proces - iz čega slijedi da je u fokusu mojih sadašnjih, a vjerojatno i budućih predstava *lik.* Kroz rad na predstavi *Proba Pirandella* pokušao sam pronaći način na koji glumcu pristupiti u slučaju rada na predstavi koja nije vezana uz realizam i gdje iz unutarnje (glumačke) pozicije stvari možda nemaju u potpunosti smisla. Pokušao sam pronaći način kako zainteresirati glumce za nešto što im možda isprva zvuči apstraktno i nezanimljivo.

Kroz različite teorijske i praktične pristupe *liku* u ovom radu došao sam do zaključka da svaki od pristupa ima i svoje mjesto u teatru ovisno o tome što želimo proizvesti i da svaki od prije spomenutih pristupa *liku* možemo iskoristiti kao strategiju pristupa tekstu i glumcima.

10. Popis literature

1. Pirandello, Luigi, *Šest lica traži* autora, *predgovor Snježane Husić,* SysPrint, Zagreb 2003.

2. Pirandello, Luigi, *Šest likova traži* autora, Lektira, Kostrena 2015.

3. Pirandello, Luigi, *Humorizam,* Mogućnosti, Split 1963.

4. Pavis, Patrice *Pojmovnik teatra,* ab izdanja antiBarbarus, Zagreb, 2004.

5. Atistotel, *O pjesničkom umijeću,* Školska knjiga, Zagreb 2005.

6. Stanislavski, K. S., *Sistem – teorija glume,*

7. Anne Ubersfeld, Čitanje pozorišta

8. Pfister, Manfred Drama Teorija i analiza, biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.

9. Stjepanović, Boro, *Gluma I, II, III,* Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica 2005.

10. Camus, Albert, *Mit o Sizifu,* Lektira, Kostrena 2013.

11. https://hr.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello