Rad na ulozi Charlieja u predstavi Njegovi džepovi puni kamenja

Buvač, Matko

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:820928

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST
STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI
SMJER: GLUMA I LUTKARSTVO

MATKO BUVAČ

RAD NA ULOZI CHARLIEJA U PREDSTAVI *NJEGOVI DŽEPOVI PUNI KAMENJA*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Jasmin Novljaković

Sumentor: umjet. sur. Selena Andrić

Osijek, 2018.

SADRŽAJ

UVOD ... 3
O AUTORU ... 4
O DJELU ... 5
PREDSTAVA ... 6
PRIJEVOD I ADAPTACIJA ... 8
SCENOGRAFIJA I KOSTIMI ... 9
SVJETLO I GLAZBA ... 11
RAZVOJNI PUT ... 11
GLUMAC – LIK – ULOGA ... 12
GLUMAC ... 12
LIK ... 17
CHARLIE ... 18
JERKO ... 18
KAROLINA ... 19
PIŠTA ... 20
ROBERT ... 20
ĐURA ... 21
JOCOV JAPA ... 21
ULOGA ... 22
CHARLIE ... 23
JERKO ... 23
PIŠTA ... 24
KAROLINA ... 24
ĐURA ... 25
ROBERT ... 25
JOCOV JAPA ... 25
ZAKLJUČAK ... 27
LITERATURA ... 28
POPIS SLIKA ... 28
SAŽETAK ... 29
SUMMARY ... 29

„Gluma je dakle odabiranje i pojačavanje psihofizičkih rezonanca čovječjeg doživljavanja, koje preneseno putem optičkim i akustičkim izaziva u gledaocima psihofizičke pojave, koje postaju nosiocima naročitog osjećajnog doživljavanja.“[1]

[1] Branko Gavella, Teorija glume, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005., 225. str

UVOD

Na samome kraju akademskog obrazovanja u potpunosti shvaćam, a samim time i potvrđujem da rad na sebi kao glumcu, a time i rad na samome sebi, ovdje ne staje, već otvara sve više vrata novih spoznaja i pruža prazne listove papira koje je potrebno ispuniti svojim učenjem i shvaćanjem. Glumac uči dok je živ i to je jedno od najvećih zadovoljstava koje nam ova umjetnost može pružiti.

U diplomskom ispitu, prije svega, želja mi je bila baviti se glumom, a ne ostalim vanjskim sredstvima predstave. U ovoj predstavi sve počiva na glumačkoj igri i suigri, sve ovisi o glumcima na sceni. Kostim je neutralan, rasvjeta opća, gotovo neznatna glazba , a scenografija svedena na esencijalno. Bio sam siguran i zadovoljan time da će ovaj projekt biti 'točka na i' mom akademskom putu.

Ovaj diplomski ispit iz glume ujedno je i nova predstave umjetničke organizacije kazališne družine „Kontrast teatar“ koja je dobila ime po jednoj od govornih figura koje ubrajamo u tehnička sredstva glumca. Sa svojim kolegom Androm Damišem, ujedno i partnerom u ovom ispitu, suosnivač sam ovog teatra.

Rad na diplomskom ispitu započeo je sredinom akademske godine 2017./2018., pod mentorstvom doc.art. Jasmina Novljakovića te sumentorstvom umjetničke suradnice Selene Andrić. U ovom diplomskom radu bavit ću se nastankom i razvojem ove predstave, a najviše kreacijom lika Charlieja u ulogu kao i ostalih likova koje igram. Najveći značaj u ovome radu posvetit ću procesu svog glumačkog istraživanja u suodnosima glumca, lika i uloge.

O AUTORU

Sarah Marie Jones glumica je i dramatičarka, rođena u radničkoj obitelji, 1951. godine u Belfastu. Prije nego što se okrenula pisanju, nekoliko godina bavila se i glumom, a njeni tekstovi izvođeni su u cijelom svijetu pa tako i na Broadwayju u New Yorku.

Marie Jones, jedna je od najplodnijih i najuspješnijih kazališnih umjetnika koji su ikada izašli iz Sjeverne Irske. Počevši od samostalnog kazališnog sektora, njezin živahni, često humoristični, brzi i visoki kazališni rad ostvario je veliki komercijalni uspjeh, stvarajući ogroman popularni i kritični odgovor na svijet. Jones je radila kao glumica u Belfastu 1970-ih. Frustrirana prirodom i nedostatkom rada za žene u kazalištu, ona i još četiri glumice, osnovale su svoj vlastiti *Charabanc,* 1983. godine.

Godine 1911. stvorile su *The Lay Up Your Ends*, predstavu o dvotjednom štrajku Belfastovih tekstilnih radnika. Mnoge druge drame su uslijedile, uključujući *Oul's Delf and False Teeth* (1984), smještena na području Markets tijekom izbora u Stormontu 1949. godine, *Now You're Talkin*' (1985), smještene u ondašnje doba u centru za pomirenje sektaških sukoba. *Gold in the Streets* (1986), koju je napisala Marie Jones, bavila se irskim iseljavanjem dvadesetog stoljeća u Englesku. *The Girls in the Big Picture* (1986), koju je također napisala Marie Jones, ispituje klaustrofobiju i pritiske ruralne Irske 1960-ih. Članice Charabanca počele su raditi više na pojedinačnim projektima, dok Jones nastavlja redovito pisati djela za družinu do 1990. godine, uključujući *The Terrible Twins' Crazy Christmas* (1988), *Weddin's, Weein's and Wakes* (1989), *The Hamster Wheel* (1990), i *The Blind Fiddler of Glenadauch* .

Tijekom ovih godina, Jones je također započela raditi za Replay Productions, profesionalnu kazališnu družinu koja se bavila edukacijom u Sjevernoj Irskoj, koja je naručila i predstavila šest radova. Pokrivene su tematike od ekologije i zapošljavanja do povijesti Belfasta: *Under Napoleon's Nose, It's a Waste of Time Tracy* (1989); *The Cow, the Ship and the Indian* (1991); *Do Not Look Down* (1992); *Hiring Days* (1992); i *Yours, Truly* (1993). Godine 1991., osnovala je Dubbel Joint Productions s Pam Brightonom i Markom Lambertom. Mnoga njezina djela tamo su bila premijerno izvedena sredinom 1990-ih. *Women on the Verge of HRT* (1995) prikazuje dvije četrdesetogodišnje žene koje se

suočavaju s prijetećom krizom srednjeg životnog vijeka te odlaze na vikend hodočašćenje u susret s pjevačem Danielom O'Donnellom, dok *Stones in His Pockets* (1996) opisuje dvojicu nezaposlenih tridesetogodišnjaka koji stječu iskustva kao statisti u američkom filmu na lokaciji u Irskoj. Iako neki tekstovi iz tog razdoblja nisu prošli zapaženo, nekolicina njih polučila je ogromne kritične i komercijalne uspjehe.

U međuvremenu, Jones je doživjela uspjehe niza svojih koji djela koja su stekla popularnost izvođenjem u Belfast's Lyric Theater. To je uključivalo i produkciju *Stones in His Pockets* iz 1999. godine, koja je tada postala veliki međunarodni hit. Predstava je postavljana diljem svijeta, a tekst preveden na mnoge jezike te je osvojio i niz nagrada.

Osim za kazalište, napisala je i niz televizijskih drama za BBC i Channel 4. Marie Jones osvojila je mnoge nagrade, uključujući OBE [2]za svoje usluge za dramu.

O DJELU

Stones in His Pockets, u našem prijevodu *Njegovi džepovi puni kamenja*, jest duodrama, napisana za Dubble Joint Theatre Company, smještena u Dublinu, Irska.

Drama je prvi put prikazana u Belfastu 1996. godine i nastavila se uspješno prikazivati na londonskom West Endu. Izvorni glumci Conleth Hill i Sean Campion kasnije su je igrali i na Broadwayju. Nakon što je 1999. godine osvojila nagradu Irish Times / ESB Irish Theater za najbolju produkciju, predstava je također osvojila i dvije Olivier nagrade, 2001. Godine, za najbolju novu komediju i najboljeg glumca (Conleth Hill). Također, predstava je bila nominirana za tri nagrade Tony 2001. godine.

Radnja je postavljena u malo seosko mjesto u Irskoj koje je okupirano holivudskom filmskom ekipom. Središte priče je oko dva prijatelja, Charlieja Conlona i Jakea Quinna, koji su zaposleni kao statisti na filmu. Charlie ima želju svoj scenarij pretvoriti u film, dok se Jake nedavno vratio iz New Yorka i očaran je, zajedno sa svima ostalima, zvijezdom filma,

[2] OBE - Red Britanskog Carstva - viteško odlikovanje Britanske monarhije koje se dodjeljuje vojnicima i civilima za promicanje znanosti, umjetnosti, kulture, volonterski i humanitarni rad te javno, vojno ili civilno djelovanje.

glumicom Caroline. Caroline je poznata, lijepa američka filmska zvijezda koja nikada nije uspješno usvojila irski naglasak. Caroline i ostali američki članovi filmske ekipe ne pokušavaju točno prikazati grad i ljude, već isključivo brinu o dovršavanju filma na vrijeme. Većina lokalnih stanovnika u početku je uzbuđena prilikom koja im se pružila, da budu dio velikog filma, međutim, kako se snimanje nastavlja, počinju se osjećati zlostavljano i osjećaj glamura polako iščezava. Nakon noći u pubu, lokalni tinejdžer, Sean Harkin, ponižen je od strane Caroline i bačen na ulicu zbog pokušaja druženja s njom. Prvi čin završava kada Sean počini samoubojstvo utapajući se kamenjem u džepovima. Drugi čin nastavlja priču mjestom koje je uništeno gubitkom. Jake počinje kriviti sebe za to samoubojstvo dok ga Charlie pokušava utješiti i ne dopušta mu da izgubi nadu. Sukob nastaje kada je filmska ekipa neodlučna oko prekida snimanja kako bi pustili statiste na Seanov pogreb. Jake i Charlie odluče prepraviti Charliejev scenarij i pretvoriti ga u Seanovu priču. . Oni predstavljaju svoju ideju američkom redatelju koji im kaže da priča nije dovoljno romantična, ni komercijalna. Međutim to ih ne zaustavlja, već i dalje nastavljaju u odluci da snime svoj film.

PREDSTAVA

Njegovi džepovi puni kamenja diplomski je rad iz glume Matka Buvača i Andra Damiša koji je ujedno i nova premijera kazališne družine „Kontrast teatar“. Ovo je druga premijerna izvedba ovog teksta u Hrvatskoj koja je u našoj izvedbi zaživjela na daskama Centra za kulturu u Čakovcu, 20. lipnja 2018. godine pod mentorstvom Jasmina Novljakovića i sumentorstvom Selene Andrić.

Autorski tim:
Tekst: Marie Jones
Režija: Barbara Rocco
Igraju: Andro Damiš i Matko Buvač
Glazba: Davor Rocco
Tehnika: Ivan Modrić
Dizajn plakata i letka: Vilko Vukina



Slika 1: Plakat predstave *Njegovi džepovi puni kamenja*

PRIJEVOD I ADAPTACIJA

Naš put rada započeo je potragom za tekstom. Odlučili smo raditi duodramu koja u cijelosti počiva na glumcu budući da je ova predstava diplomski ispit iz glume. Nakon određenog vremena i nekolicine pročitanih tekstova, naišli smo na zastoj. Uslijedilo je vrijeme kada zaista nismo znali koje djelo ćemo raditi, a zatim nakon odgledane izvedbe jedne predstave u HNK u Varaždinu, upoznali smo mladog sarajevskog glumca Igora Skvaricu i u razgovoru započeli temu našeg traganja, na što je on spomenuo da je za svoj diplomski ispit radio upravo po ovom tekstualnom predlošku. Čim nam je tekst bio proslijeđen znali smo da je to djelo koje želimo postaviti na scenu kao ispit, a budući da nas se tekst dojmio, javila se želja da ga ujedno postavimo kao i novu predstavu našeg kazališta.

Uz dogovor s mentorom koji je odobrio ovaj tekst i našu ideju postavljanja komada i u svom kazalištu, potpisana je suradnja Akademije i naše umjetničke organizacije. Kontaktiranjem Hrvatske autorske agencije i potpisivanjem ugovora, došli smo do djela na originalnom jeziku i u njegovom originalnom obliku.

Nakon što je tekst napokon stigao, uslijedio je najteži dio, a to je bio sam prijevod, adaptacija i lokalizacija te kraćenje teksta. Tekst je u cijelosti preveden na hrvatski jezik uz pomoć naših profesora hrvatskog i engleskog jezika iz srednje škole. Kada je prevedeni tekst stajao pred nama, shvatili smo da to što je upisano u tekstu može isključivo funkcionirati u onom kraju za koji je tekst i pisan, a to je Irska. Odlučili smo tekst adaptirati za Hrvatsku, da cijela radnja i događaji budu smješteni u našu zemlju i povezani s našim ljudima. Budući da je i sam tekst u originalu lokaliziran na jedno malo mjesto i mi smo ga odlučili smjestiti u malo mjesto u Međimurju. „ Radnja predstave smještena je u Mačkovec na jezeru Martica.“ [3] Kako je sam tekst lokaliziran, statisti koji su rodom iz tog sela morali su pričati određenim kajkavskim narječjem što je u samoj adaptaciji također uzelo pozamašno vrijeme. Zbog autorskih prava, imena glavnih likova nisu smjela biti promijenjena, dok su imena ostalih likova bila prilagođena sredinama iz kojih dolaze.

Ovaj tekst sadrži trinaest likova, uz dva glavna koji su nositelji drame. Međutim, kraćenjem teksta zbog boljeg i jasnijeg praćenja priče, neka lica postala su nepotrebna pa je

[3] Programska knjižica za predstavu *Njegovi džepovi puni kamenja,* Kontrast Teatar, 2018.

tekst sveden na dvanaest likova, uključujući i glavne. Tekst je od svog originala zadržao sedamdesetak posto radnje i priče, čime je sam tempo i ritam predstave, a i dramaturška jasnoća došla do izražaja.

„Ova predstava kroz pregršt komičnih tonova progovara i o tragičnom životu siromašnih seljana. Radnja predstave smještena je u Mačkovec na jezeru Martica, a na toj lokaciji snima se visokobudžetni film gdje uloge statista nose stanovnici sela. Među tim statistima nalaze se i glavni likovi predstave, dvojica neostvarenih mladića koji, ne ostavljajući ništa iza sebe, neprimjetnim ulogama u filmu žele osigurati svoju budućnost, pronaći sebe i ostvariti svoje životne ciljeve. Mladi glumački dvojac naizmjenično igra desetak likova, među kojima se nalaze redatelj, asistenti, lektori, statisti, filmske zvijezde, itd. Svojom igrom kroz komične, ali i tmurne trenutke nastoje oživjeti, a time i dočarati surovost filmskog svijeta. Proživljavajući sudbinu glavnih likova, Matko i Andro ovom diplomskom predstavom tragaju za ostvarivanjem svojih životnih želja. Ili su im već na tragu?“[4]

SCENOGRAFIJA I KOSTIMI

U želji da sve počiva na glumačkoj igri, scenografija je potpuno ogoljena, tj. na sceni se nalaze dva šamleka(mala stolca) koji ponekad određuju prostor igre. Kada su spojeni jedan do drugoga, predstavljaju neki vid klupice koju konstantno vežemo uz snimanje filma, drugim riječima vežemo je uz lokaciju seta. Kada se stolice razmaknu, stvara se prostor kafića; tim malim pokretom razdvajanja, činimo promjenu drugog prostora u kojem zapravo najveću promjenu oslikava glumačka igra, kao i u svim ostalim promjenama. U samoj predstavi se ne nalazi rekvizita, već sve počiva na bespredmetnoj radnji koju ću pobliže objasniti u idućim poglavljima. Što se tiče kostima, oni su neutralni, crni. Kostim se sastoji od crnih tenisica, crnih hlača, kratke majice i duge majice s kapuljačom koja različitim verzijama nošenja, služi kao vanjsko sredstvo dočaravanja određenog lika, što ću također pobliže objasniti malo kasnije.

[4] Programska knjižica za predstavu *Njegovi džepovi puni kamenja,* Kontrast Teatar, 2018.



Slika 2. Scenografija – mali stolac



Slika 3. Neutralni kostimi

SVJETLO I GLAZBA

Rasvjeta za predstavu je opća, pali se na početku predstave, a gasi na kraju. Svjetla također ne boje igru, ni emociju, a ni neke događaje, već služe isključivo kao svjetlo koje obasjava glumačku igru na kojoj sve počiva. Glazbe je, također, vrlo suptilna, značajnija je filmska glazba 60-ih koja nas uvodi u priču, a i izvodi iz nje zajedno sa svjetlom. Također, javlja se svaki put uz repliku „Akcija“ i nestaje uz „Rez“ ili „Stop“, zapravo služi i kao glazbena podloga za snimanje scena filma koje igraju statisti, kao dio predstave. Događaji u ovoj predstavi raspoređeni su na tri dana, tako da je sama promjena, tj. početak novog dana rješen zvukom pijetla koji nestaje u jeci, time oslikavajući seosku sredinu u kojoj se nalaze, a ujedno i početak novog dana. Glazbeno se još pojavljuje neki nedefinirani zvuk koji simbolizira „flashback“, tj. prekid u samoj igri koji nas vraća na određeno sjećanje. Glazba čini jedan posto čitave predstave, ne isključujući glumačku igru pritom.

RAZVOJNI PUT

Nakon što je tekst u potpunosti lokaliziran, adaptiran i skraćen „za stolom“, krenuli smo u prostor, u kojem je, naravno, do samog kraja još uvijek dolazilo do promjena i kraćenja samog teksta. Krenuvši u prostor, odlučili smo započeti igru bez ičega, uzeli smo samo dva stolca koji će nam u nekim trenucima služiti kao dio scenografije. Najveći fokus na samome početku bio je pronalazak načina transformacije iz jednog lika u drugi, budući da se oni konstanto i brzo mijenjaju tijekom scena. Nismo posezali ni za kakvim određenim kodom promjene poput okreta i tome slično; u promjene smo, u počecima, kretali iz deformacije i transformacije lica i tijela, sve dok nismo našli način da promjena lica dolazi negdje iznutra, a publici se to još pobliže dočarava nekim vanjskim sredstvima, poput načina nošenja majice s kapuljačom ili određenim gestama, tikom koji se kod svakog lica ponaosob iznova ponavlja. U nekim scenama događa se da je svaka iduća replika neko drugo, novo lice pa se tako ponekad u sceni nalazi šest likova dok su na sceni samo dva glumca pa smo konstantnim čišćenjem koraka, okreta i pozicije u prostoru morali jasno definirati gdje koji lik stoji u određenom trenutku kako bismo postigli dojam da je na sceni pet, šest likova dok uvijek zapravo vidimo samo dva glumca. Kod stvaranja, izuzetno bitno bilo je predvrijeme svakog lica, premda ono ne govori određeni broj replika i zapravo „ne igra“. Kada dolazi vrijeme određenog lica, kada ono govori, uvijek je potrebno nositi svijest da je ono i prije toga bilo prisutno, sudjelovalo u sceni, čulo i vidjelo neke stvari, a ne da njegova radnja započinje tek njegovom vizualnom pojavom pred publikom, već ona traje, a u trenutku „pojavljivanja“ ona

se samo nastavlja. Kod kreacije likova u uloge nastojali smo se kloniti karikatura, svako lice ima svoj hod, svoj glas, a opet u vezi s tim, potrebno je bilo pripaziti da ne pretjeramo, već prikažemo nešto što je zaista živo i moguće; zapravo je kod svake kreacije bitan bio unutarnji osjećaj svakog lica ponaosob. Za svaku ulogu to ću pobliže objasniti u poglavlju Uloga, od vanjskih sve do unutarnjih sredstava koje su korištene za formiranje uloge. Pred kraj, kada je sama priča bila uspostavljena i sve uloge imale svoj početak, razvoj i kraj u svrhu same predstave, posvetili smo se razvoju osjećaja tempa i ritma. U ovoj predstavi to je izuzetno bitno, glumac mora razviti osjećaj koju scenu i u kojim trenucima može 'razvući', kada 'stati na loptu', 'pustiti da diše', a gdje je mora 'stisnuti' i konkretizirati joj bit. Taj osjećaj najviše se razvija progonima predstave, a i samom igrom pred publikom, tako da vjerujem da se ovakva glumačka predstava uz igranje može samo razvijati i rasti, kako u glumačkim kreacijama, tako i u samoj igri, a naravno i u onom najbitnijem, a to je *mitspiel,* kako među glumcima, tako i u suigri s publikom.

„Gluma je suigra (Mitspiel, a ne Schauspiel), a to znači da su u gledaocu aktivne sve ono psihofizičke funkcije, koje su glumcu potrebne da izvede na sceni neku kretnju i izgovori neku riječ.“[5]

GLUMAC – LIK – ULOGA

GLUMAC

Krenuvši u prostor, shvatio sam da je za ovakav glumački zadatak izuzetno bitna koncentracija. „Koncentracija je osobina koja nam omogućuje da usmerimo sve svoje duhovne i intelektualne snage ka nekom određenom predmetu i to nastavimo koliko želimo – katkad mnogo duže nego što naša fizička snaga može da izdrži.“[6] Za samu koncentraciju, njen razvitak, potreban je trening duše. Koncentracija ne počiva na tome koja uloga, ili koja replika slijedi u određenom trenutku, to je ono što bi trebalo slijediti samo od sebe, bitna je koncentracija duše. U prvom periodu rada svoju koncentraciju usmjeravamo na svoju dušu, ali i duše onih koji nas okružuju, dok je u konstruktivnoj fazi koncentracija usredotočena isključivo na vlastitoj duši. Naravno da je u samoj igri s partnerom koncentracija i na njegovoj duši, osjećaju, međutim ono što je najpotrebnije jest razviti duhovnu koncentraciju, koncentraciju na emocije koje zapravo ne postoje već su nastale kao plod mašte. Koncentracija je bitna kod svakog glumca i svake njegove uloge, pritom misleći i na opću

[5] Branko Gavella, *Teorija glume*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005., str. 225
[6] Richard Boleslawski, *Gluma: Šest prvih lekcija*, Radoslav Lazić, Beograd, 1997., str. 6

koncentraciju kojom smatram potpunu prisutnost duha i tijela, sada i ovdje, ali naravno i onu duhovnu koncentraciju koja se koristi pri stvaranju emocije i osjećanja, kako bi uistinu došlo do čiste, žive glume, glume koja je iskrena, ona koja ovdje i sada proživljava i osjeća, a ne imitira.

Tempo i ritam glavne su sastavnice ove glumačke igre, ili kako ih je Stanislavski povezao u jedan fenomen tempo-ritma. „Tempo je brzina kojom se odigravaju dijelovi u sebi i za sebe ili kojom dijelovi slijede jedan iza drugoga.“[7] Pri tempu u ovoj predstavi treba izuzetno paziti na oba njegova čimbenika, brzinu odigravanja samih dijelova, ali i brzinu povezivanja različitih dijelova. Drugi čimbenik je često bitniji, u smislu da su najčešće pogreške pri tome da se prvi čimbenik ubrza, a drugi rastegne pa time igra počinje kasniti, a čitava predstava se u jednom trenutku raspada, tako da je svjesnost o ovim čimbenicima izuzetno bitna. Kod ritma najbitniji je međusobni odnos elemenata strukture i njihov odnos prema cjelini. Ritam ne postoji bez naglašenih i nenaglašenih dijelova, u našoj priči ima dijelova koji su bitne i onih koji su manje važni; znanje glumca jest prepoznati ih i igrati ih u određenom tempo-ritmu kako bi na značaju bilo dano ono što je doista važno jer nije sve jednake vrjednosti. Tempo-ritam ne smijemo isključivo smatrati brzinom i ritmičnošću. On je najviše potreban u vezi s danim okolnostima. Na samo osjećanje tempo i ritam neposredno utječu, međutim ne utječu isključivo na osjećanje, već i određuju izbor i vršenje radnje. U ovoj predstavi, osim individualnog ritma, bitan je i onaj kolektivni koji dva glumca zajedno stvaraju na sceni. On mora biti u stalnoj određenoj jednakosti, poput vage, kako predstava ne bi otišla u dva potpuno različita smjera. „Na kraju moramo moći da otkrijemo, uvježbamo i realizujemo ritam svake posebne sekvence, kao i cjeline uloge, odnosno predstave.“[8]

Koncentracija i tempo-ritam bitne su značajke budući da se u predstavi pojavljuje dvanaest lica koja se konstanto izmjenjuju. U ovoj predstavi igram sedam uloga od kojih svaka od njih nosi svoju radnju, svoju želju i svoju emociju. Svaka uloga kreirana je zasebno ali i u suodnosu s drugima, ne postoje ljudi koji nose potpuno jednake energije pa tako i svaka uloga koje je ovdje kreirana je specifična na svoj način. Kod kreacija uloga, koristio sam različita unutarnja i vanjska sredstva koja ću kasnije opisati. Igrati sedam uloga koje traju od početka do kraja u supostojanju s drugima zaista nije jednostavan zadatak, ali sam

[7] Boro Stjepanović, *Gluma II: Radnja*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 142
[8] Boro Stjepanović, *Gluma II: Radnja*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 146

rezultat rada i njegov proces koliko god bio težak pruža radost. U tekstu postoji više dijelova u kojima moram promijeniti i do 4-5 lica u svakoj idućoj replici, primjerice :

„**JERKO**

Imat ću velikih problema ako ne odeš na tu kavu...osiguranje te moralo provjeriti, to je normalno...Jake...za nas je jako važno da udovoljavamo zvijezdama.

JAKE

(gleda u čudu)

ĐURA

Ideš?

CHARLIE

Sretno,Jake...

KAROLINA

Ćao, kako si?“[9]

Ta koncentracija na svakom licu zapravo je zanimljiva, igrajući se time da oni svi zajedno supostoje na sceni, da su oni i prije moje „transformacije“ bili ovdje, čuli i vidjeli što se događa te samim time imaju svoju radnju koja traje. To uistinu pruža široku paletu igre, ali samim time i opasnost da se ne dogodi 'gluma na kliker', već da publika dobije osjećaj kako su ti likovi stalno ovdje i žive. Najteže promjene bile su mi u trenucima kada je određena emocija u jednom licu došla u neku višu fazu poput scene:

„**PIŠTA**

Mrzil je ovo selo. Neki od nas su se prifčili da život ni baš Bog zna kaj, ali on se je ne mogel s tim pomiriti. Sam je sedel i buljil v filme. To ga je držalo, filmovi i droga.

JACK

A kaj je bilo te den?

PIŠTA

Den predi se probal porinuti v film, došel je zdrogerani, si su se smejali, a onda ju je videl kak se spomina s tobom....

(*flashback*)

JOC

(priđe Karolini) Karolina...ti si Karolina?

KAROLINA

[9] Marie Jones, *Kamenje u njegovim džepovima,* str. 16

(panično) Makni se.

JOC

Sam sam vas štel pozdraviti, ja sam Joc.

KAROLINA

Pustite me na miru.

JOC

Nem te petal, sam te očem gledati.

KAROLINA

Đura...Đura...gnjavi me ovaj...makni ga.

ĐURA

(zgrabi ga) Gubi se, ako te vidim opet polomiću ti obje noge.

(*sadašnjost*)

PIŠTA

Hitili su ga vun, z njegove krčme, sedel je tam na cesti, ja sam onda došel.“[10]

Ovdje kroz lik Pište razvija se emocija tuge i boli zbog smrti prijatelja koja je odjednom prekinuta drugom scenom koja nije nimalo u tom osjećanju i mišljenju, i zatim povratak u ono prije kao da ovog između za lik Pište uopće u tom trenu i nije bilo. Ili primjerice:

„**JERKO**

Dobro..tišina, ponovićemo ovaj kadar...

(Jake ponavlja akciju, dok Jerko odigrava scenu rukama)

JERKO

I, rez...ostanite na svojim mjestima dok ne provjerimo ulaz.

(*Jake i **Charlie** umiru od smijeha*)“[11]

Pri odlasku Jerka lik Charlieja umire od smijeha premda ja kao to lice(glumac) uopće nisam vidio što se događa, a moram u jednoj sekundi proživjeti sve što se događalo čitavu scenu kako emocija ne bi bila lažna. U samom početku jako sam se borio s time, međutim kada se zaroni dublje, i nađe iskonska točka, ona unutarnja koja se nalazi u meni za svaku ulogu više ti „skokovi“ nisu predstavljali problem, unutarnjim okidačem svaka osoba nosi određenu emociju i energiju.

Sve fizičke radnje, osim onih koje su vezane uz kostim poput otkopčavanja, ili oblačenja su bespredmetne. Sam početak predstave smješten je u kantini, gdje ljudi idu

[10] Marie Jones, *Kamenje u njegovim džepovima,* str. 25

[11] Marie Jones, *Kamenje u njegovim džepovima,* str. 19

'pokretnom trakom' i uzimaju hranu. Moj prvi susret s bespredmetnim je kada u ruke primam tanjur s desertom. Taj tanjur ima svoj oblik i svoju težinu i to se mora dočarati isključivo igrom bez materijalnog predmeta koji je u takvoj radnji imaginaran. U određenim fazama koristili smo rekvizitu kako bismo dobili osjećaj istog predmeta koji obojica koristimo, kako se ne bi dogodilo da je, primjerice, tanjur u ruci partnera jednog oblika i veličine, a u mojoj ruci sasvim drugačiji. Kod usavršavanja bespredmetne radnje, izuzetno je bitno njeno ponavljanje do te granice da postane dio nas, drugim riječima da je radnja prirodna, da ne izgleda mehanički zbog neimanja predmeta. Također je potrebno pripaziti da je isti predmet u svakom trenutku jednog oblika, primjerice krigla piva koja stoji na stolu mora biti jednaka i kada se približi ustima. Kod ispijanja piva uz bespredmetnu radnju, bitno je vezati još neku sitnu radnju koja je prirodna poput brisanja brkova od pjene, što se konstantno radi u 'stvarnom' životu time dobivajući još veću vjerodostojnost. Mi u predstavi moramo biti u potpunosti svjesni svoje bespredmetne radnje, točno moramo znati kakav je taj predmet koji koristimo jer ga drugačije i ne možemo dočarati publici ako ni sami nismo uvjereni u svaki njegov detalj.

Stanislavski je rekao: „… potrebno je da imamo ono što odnos omogućuje, to jest, prije svega svoja vlastita proživljavanja, osjećanja i misli.“[12] A to je prije svega bitno za kreaciju najvažnijeg čimbenika ove predstave, a i u samoj glumi po mom mišljenju, a to je odnos s partnerom, i partner sam po sebi. Osoba u kojoj počiva svaka tvoja ideja i riječ i osoba iz koje se rađa tvoja igra i emocija. U ovakvom tipu predstave, partner nosi ogromnu važnost, partnera treba prije svega čuti i doživjeti, a ono najbitnije-i osjetiti, pa sam samim time imao i velike sreće i zadovoljstvo što sam mogao stvarati s ovakvim partnerom. Glumac na sceni nikada ne stvara sam, sve dolazi iz partnera, isto je kada je i riječ o monodrami, jer tada glumčev partner, osim njega samog, jest publika jer on bez njih ne bi mogao odigrati ništa. Partnerski odnos u ovoj predstavi predstavlja neprekinutu konstantu suigru dva glumca, dva partnera koji međusobno iz sebe stvaraju, osjećaju se, stvaraju zajednički ritam i pažljivo nose liniju priče. Iako u ovoj duodrami sve počiva na partnerskoj igri dva glumca, također mora postojati osjećaj publike, osjećaj za publiku. Publika je ta koja prati svaki pokret, proživljava svaku emociju. Time glumac nikada ne smije zaboraviti na publiku, već je uključiti u svoju priču, mora zajedno s publikom razviti *mitspiel*. Sukladno tome, i zbog čiste glume i zbog uloga koje nisu karikature, već stvarni ljudi, publika je zajedno s glumcima

[12] K. S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi I*, Cekade, Zagreb, 1989., str. 236.

smještena na scenu kako bi i oni postali dio naše priče, priče koju iznova proživljavamo na sceni.

„Ako glumci ne žele izgubiti pažnju mnogobrojnih gledalaca koji sjede u gledalištu, oni moraju brinuti o neprekidnom procesu odnosa sa svojim partnerima u osjećajima, mislima i radnjama analognim osjećanjima, mislima i radnjama uloge koje tumače. Uz to, naravno, unutarnje gradivo za odnos mora biti zanimljivo i privlačno za one koji slušaju i gledaju.“ [13]

LIK

„Lik najčešće zamišljamo kao živu ličnost, a on je zapravo umjetnička konstrukcija stvorena na osnovu tzv. *crta* (osobina, svojstava, karakteristika ili određenja). Te crte mogu biti različite“[14]

U sljedećim odlomcima iz dramskog teksta izvukao sam određene činjenice kojima autor određuje lik, prema tim činjenicama kreirao sam i uloge. Međutim, budući da sam tekst za određena lica ne daje puno činjenica, već autorica daje na slobodi glumcima kako da kreiraju njezine likove u ulogu, zajedno s činjenicama, za svaki lik ću u nekoliko crtica opisati, tj. definirati njega, njegovo postojanje; što mi je pomoglo pri kreacijama uloga.

“Tumačeći dalje pojam, ustanovili smo da je lik oblik opažanja i doživljavanja svijeta, odnosno struktura „koja istodobno predstavlja osnovicu čovjekove zbilje i omogućuje njenu spoznaju". Lik je, prema tome, vid neposredne, u konkretnim uslovima realizovane primarne, i u svim ljudskim poslovima prisutne, klasifikatorske funkcije koja uvodi red. Osnovna posljedica ovakvog tumačenja je da se u praksi liku pristupa kao dramaturškoglumačkom konstrukcijskom pravilu igre, odnosno jednom od elemenata izbora i nizanja umjetničkih (glumačkih) postupaka, a prije svega nizanja radnji, na osnovu čega lik postaje „činitelj prikladan radnji", to jest sredstvo da se ispriča neka priča kao partitura radnji, ili izgradi uloga, čiji je izvršilac glumac kao ličnost.”[15]

[13] K. S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi I*, Cekade, Zagreb, 1989., str. 230
[14] Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 42
[15] Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 35

CHARLIE

TKO?

Mladić, Clint Eastwood, gubitnik, obični smrtnik, „stari“, budala

KAKAV?

Stranjski, v riti, razočaran, uzbuđen, preosjetljiv, sjeban

ŠTO RADI?

Stoji u redu pred menzom, od, iz reda, imitira ih, gleda osupnuto, okrene se oko sebe, obrati se Željki, drži scenarij, zbuni se, zanijemi, gleda za njim, stane, izvadi scenarij, žurno se sprema, suzdržava se da se ne smije, umire od smijeha, vadi scenarij

Charlie je mlad čovjek, u srednjim dvadesetima. Imao je velike planove kako se obogatiti, bio je vlasnik male privatne videoteke koja je propala budući da se javila velika korporacijska videoteka u susjedstvu koja ga je izgurala s tržišta. U očaju propadanja, uz sve to napušta ga i djevojka s jednim od zaposlenika te tvrtke. On pokušava samoubojstvo, međutim to mu ne uspijeva te i sam kaže u tekstu: „Charlie, koja si ti budala, ti se ni ubiti ne znaš kak spada.“[16] Krenuo je u potragu za novim životom, spakirao sve u torbu i postao statist u visokobudžetskom filmu koji se snima u jednom malom selu, u kojem stvara nova prijateljstva. Sam razlog dolaska na snimanje jest njegov pokušaj ulaska u svijet filma, kako bi svoj scenarij, koji je napisao jer je konstantno gledao filmove u videoteci i odlučio da i on sam može nešto napisati, progurao u filmski svijet. Premda svjestan svog lošeg scenarija želja za tim novim životom i snimanjem njegovog filma, glavni mu je pokretač misli i radnji, smatra da je to jedini način da se spasi iz ovog života koji ima rupu bez dna.

JERKO

TKO?

Prvi asistent režisera

KAKAV?

[16] Marie Jones, *Kamenje u njegovim džepovima,* str. 32

Ambiciozan

ŠTO RADI?
Obraća se Željki, kliče

Jerko je ambiciozni, prvi(što je njemu jako bitno) asistent redatelja. Po replikama koje govori uviđamo kako sebe smatra izuzetno važnom i odgovornom osobom. Na sebe preuzima veliki teret, smatra da je odgovoran za svaku grešku i kašnjenje. Prema statistima se odnosi kao prema ljudima nižeg sloja, gleda ih svisoka; tako i drugu asistenticu redatelja, Željk, tretira kao svog roba. Smatra da mu je ovo posljednja stepenica prelaska u glavnog redatelja nekog idućeg filma. Užasno je dramatičan, i sve smatra kobnim greškama te se lako dovodi u stres zbog sitnica. U odnosu prema smrti njihovog sumještana jasno uviđamo da je bešćutna osoba kojoj je samo bitan posao, i da on ispadne uspješan i hvalevrijedan.

KAROLINA

TKO?
filmska zvijezda, Jelica, gospođica

KAKVA?
divna, „nisam samo lijepa“

ŠTO RADI?
mučim se s vokalima, čekam te

Karolina, koja u filmu igra lik Jelice, u neku ruku tipičan je primjer filmske zvijezde koja sebe smatra „veličinom“. Drži se iznad svih i nitko ne smije ni prići njenom pijedestalu na koji se sama postavila. U jednom trenutku, pretpostavljam iz čiste dosade, odluči se 'pozabaviti' s jednim od statista filma. Poigrava se tuđim emocijama iz čiste zabave, a kada je netko 'ubode' tamo gdje joj ne odgovara, sve gazi svojom „petom“. Ona je u neku ruku tužna i usamljena osoba koja se pred drugima pretvara velikom kako bi zapravo sakrila svoju unutarnju patnju. U trenucima smrti Joca, ona izigrava veliku tugu time koristeći priliku kako bi sebe predstavila kao veliku žrtvu svih događaja i sebe stavila u prvi plan. U suštini pod

krinkom velike filmske zvijezde skriva se mala, nesigurna dama koja zapravo ne zna što želi u životu.

PIŠTA

TKO?
mladi lokalni momak, Jocov prijatelj, prijatelj

KAKAV?
van sebe

ŠTO RADI?
dolazi, izlazi

Pišta je mladić, seoski dečko koji je ostao živjeti u svom kraju, bez ambicija. Smatra da mu je suđen život u štali s kravama. On je Jocov prijatelj iz djetinjstva, zajedno su išli u isti razred, on mu je naime i najbolji prijatelj. Naizgled je nezainteresiran za cijeli svijet, međutim nakon Jocove smrti, sve se mijenja. Pišta u tom trenu u potpunosti zaboravlja na sebe, i bori se s činjenicom da je izgubio najvećeg prijatelja. U nekim trenucima čak i sebe smatra odgovornim, što mu na vrijeme nije pokušao pomoći. Pišta nije izuzetno socijalna osoba, poznaje ljude iz sela, kolege statiste, ostali mu u životu ne predstavljaju ništa. Osim gubitka prijatelja, potpuno je pomiren sa životom koji živi.

ROBERT

TKO?
režiser

KAKAV?
grub

ŠTO RADI?
sjedi, liže sladoled

Robert je glavni režiser ovog visokobudžetskog filma. On se ne pojavljuje na snimanju do trenutka kada zadnja scena, po njemu najvažnija, nije snimljena kako treba, budući da statisti ne mogu odigrati veselje zbog gubitka Joca. On u tim trenucima pokazuje potpunu bešćutnost, iznoseći činjenice kako će izgubiti novac, neće stići snimiti sve na vrijeme te zbog toga ne može zaustaviti snimanje nakratko zbog pogreba: „Kasnimo zbog vremena, nemoguće nam je prekinuti snimanje i pustiti vas na pogreb.“[17] U zadnjoj sceni kada mu Jake i Charlie prezentiraju ideju za film, ponovno se postavlja iznad njih, omalovažavajući njihovu ideju, i na neki način rugajući priču koju žele postaviti, a to je priča o Jocovoj smrti. Stavlja film iznad svih, a sebe iznad filma, jedino mu je bitno da mu ime nije okaljano i da mu je džep pun.

ĐURA

TKO?
tjelohranitelj, šofer, orangutan, „stari“

KAKAV?
napadan

ŠTO RADI?
zgrabi ga

Đura je Karolinin tjelohranitelj i osobni vozač. Prema tekstu ne možemo previše iščitati o njemu, osim da je jako grub, i da izvršava ono što mu se kaže, poput dresirane životinje. U jednom dijelu pokušava biti i duhovit, međutim to, prema upisanom, djeluje samo kao dosjetka obične 'seljačine.'

JOCOV JAPA

TKO?
gospon

[17] Marie Jones, *Kamenje u njegovim džepovima,* str. 22

Jocov otac pojavljuje se samo jednom u kratkoj sceni kada su karmine za njegovog sina. U tom kratkom razgovoru spominje kako mora musti krave bez obzira na vrijeme, čak i na samu smrt. Vidno žali zbog gubitka djeteta, ali o njegovim karakteristikama i ostalim odnosima u tekstu ne nalazimo ništa, osim toga što se uvijek borio za svoju djecu i da im je pokušao priuštiti sve u životu.

ULOGA

„Uloga je (umjetničko) djelo koje glumac stvara. U najelementarnijem smislu ona je *partitura postupaka i radnji* koje, ako baš sasvim ne izmišlja, sam ne bira i ne priprema, a ono bar jedini i suvereno *izvodi* neki glumac kao dio predstave. 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.“[18]

U ovom poglavlju govorit ću o kreacijama svake uloge zasebno. Navest ću i objasniti koja unutarnja ili koja vanjska sredstva sam koristio pri radu na ulogama. Kada govorimo o alatima koje glumac koristi pri kreaciji uloga, dolazimo do tehnike glumca. Pri tome tehnikom ne smatram vanjska sredstva glumca, već mislim na psihotehniku koju je Stanislavski smatrao glumačkom tehnikom.

„Za Stanislavskog je glumčeva tehnika zapravo *psihotehnika*. Time on akcenat u vještini vladanja glumačkim materijalom ne ostavlja samo na onome što se obično misli kada se kaže tehnika, nego ga, najmanje, ravnopravno raspoređuje na spoljni plan koji se onda može zvati *spoljna tehnika* (ili možda *zanat*) i na unutrašnji plan, to jest *unutrašnju tehniku*. Spoljna tehnika predstavlja vladanje *tehničkim sredstvima* - glasom, govorom i pokretom, a unutrašnja vladanje *pokretačima psihičkog života* - mišljenjem, osjećanjem i voljom kako ih je Stanislavski zvao u početku, odnosno predstavom, sudom i voljoosjećanjem, kako je govorio kasnije. Uzgred, i najkraće rečeno: unutrašnja tehnika *pokreće* stvaralaštvo, spoljna tehnika ga *artikuliše.“*[19]

[18] Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 89

[19] Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 205

CHARLIE

Pri kreaciji ove uloge koristio sam dosta činjenica o liku koje su upisane u samome tekstu, budući da je to i jedini lik koji ima veći broj činjenica. Charlie je mojih godina tako da je stvaranje ove uloge bilo najbliže meni samom. Međutim pri kreaciji moramo pripaziti da mi jesmo točka iz koje izvire uloga, a ne da u potpunosti odemo u „sebe“ pa da djelujemo privatno na sceni, a ne kao glumac koji „nosi“ ulogu. Kod korištenja vanjskih sredstava: glasa, govora i pokreta, također nisam morao posezati daleko od sebe samog. Glas Charlieja je moj prirodni ton, dok su njegov hod i geste slične mojim, mom scenskom hodu i govoru, ne privatnom. Što se tiče govora, ovdje sam morao biti vrlo pažljiv, budući da je Charlie, u ovoj adaptaciji, iz Zagreba, tako da njegov kajkavski nije toliko sličan međimurskom. U toj fazi istraživanja proveo sam dosta vremena u razgovoru s vlastitim bratom koji godinama živi u Zagrebu i njegovim prijateljima 'purgerima' kako bih uspio dobiti njihovu prirodnu melodiju govora. Morao sam biti jako oprezan da me u dijalogu scena ne povede u krivu kajkavštinu, rušeći time ulogu koju sam stvarao. Kako bih unutarnjim sredstvima 'probudio' ulogu Charlieja, morao sam pronaći trenutke u svom životu u kojima sam 'dotaknuo dno' i spojiti ih u jedan veliki 'pad' kako bih dobio to unutarnje stanje potpunog raspada, a opet želje za novim životom; želje za stvaranjem nečeg novog, ostvarivanjem sna, što sam vrlo lako uspio povezati sa svojim trenutnim stanjem i svojim željama.

JERKO

Kod kreacije Jerka, imao sam puno veću slobodu. Smatram da kod stvaranja uloga treba stvoriti živog čovjeka koji je moguć, tako da sam za Jerka i sve ostale uloge, njihovu kreaciju, koristio nekoga koga poznajem, ili sam vidio u prolazu. Kod Jerka mi je najbitnije bilo to što se smatra odgovornim za sve, a opet je vrlo paničan i dramatičan. Time sam mu odlučio i dodati feminizirane crte, a opet ne otići u karikaturu, već biti u točnoj energiji te osobe. Transformacija u ovu ulogu, događa s postavkom tijela, otkopčavanjem majice, zabacivanjem iste; lijevu ruku stavljam na bok, dok desnom držim imaginarni walkie-talkie. Jerkov hod i geste pomalo su feminizirane, međutim odrješite i stroge. Glas je tek ponešto viši od mog organskog, a govor je nekako hladan, kao da često govori na jednom tonu s dozom arogancije dok ne pukne u određenim situacijama pa tako govor postaje angažiraniji, 'dramatičniji' Tražio sam u sebi određenu granicu feminiziranosti, ali ne ženskom smislu, već

jednostavno muškarca koji je pomalo feminiziran. Htio sam u sebi pronaći tu dozu arogancije koju po meni taj lik nosi.

PIŠTA

Pišta nikada u svome mladom životu nije napustio selo, niti poznaje život izvan njega. On je Jocov veliki prijatelj. Pišta je sam po sebi pomalo indisponiran, prihvaća život koji živi. Pišta je u tijelu, kao i u govoru vrlo spor. Zapravo vrlo lagano razvija priču te je 'prevaljuje' preko jezika. Govori „tvrdim“ međimurskim govorom u pomalo dignutoj muškoj lagi. Transformacija i znak za Pištu je zakopčana majica i obje ruke u njegovim džepovima. Najbitniji dio za razvoj uloge bila mi je scena kada Pišta dolazi prenijeti vijest o smrti Joca. On je u tom trenutku u potpunom šoku, 'prevaljuje' riječi s usana nesvjestan toga što se događa. Nažalost, i ja sam u svome životu proživio smrt bliskog prijatelja pa mi je samim time bilo lakše pronaći unutarnje emocije, 'okidače' i sredstva za ovu ulogu. On u tom trenutku doživljava najveću promjenu i u tom šoku sve se više raspada, svaljujući krivnju na sebe, što mi ja također bilo potrebno pronaći unutar sebe. Čovjek vrlo lako i često okrivljuje sebe za stvari na koje nikako nije mogao utjecati.

KAROLINA

Na kreaciju ove uloge uložio sam najviše vremena i truda. Karolina je žena, u punom smislu te riječi. Želja mi je bila dobiti istinsku ženu koja zrači budući da je velika filmska zvijezda, a opet ne otići u ono 'kako bi Perica zamišljao da se žena igra.' Karolina je jako nesretna žena, koja na van pokazuje jedno lice, dok iznutra pati. Iz svoje dosade pokreće razne 'igrice' kako bi se malo zabavila. Sebe smatra darom od Boga i misli da je svi tako gledaju te si tako dopušta da radi što god želi. Transformacija u Karolinu nastaje prebacivanjem majice preko ramena. U tijelu sam pokušao naći ženu. Karolinu sam vidio poput leptira, stoga sam smatrao da je svaki njen korak lagan, kao da moramo dobiti osjećaj da ona lebdi po prostoru. Što se tiče glasa, htio sam dobiti svoj najviši ton, a opet pripaziti da ne odem u falset kako bi bila meni bliska, a ne djelovala kao karikatura. Karolina priča čistom štokavštinom pa je tako i svaka riječ kajkavskog zabavlja. Žena postoji unutar svakog muškarca, a isto tako i obratno. U ovome procesu htio sam je pronaći i pustiti da diše kroz ovu ulogu. Ujedno mi je to bila i jedna od najzanimljivijih stvari. Igrati zaljubljenost u nekog i fizičku privlačnost vrlo je lako pronaći u sebi kao muškarac, a onda sam taj osjećaj morao

proći kroz 'svoju ženu' kako bi ga ona razvila prema drugome licu. Uspješnost kreacije ove uloge zaista i jest pružila veliko zadovoljstvo i želju za igranjem i razvijanjem te iste.

ĐURA

Ovo je lice koje se pojavljuje samo u kratkim scenama. Budući da je tjelohranitelj, kojeg nazivaju „orangutanom“, htio sam postići pomalo odbojnost u ovoj ulozi, u smislu da publika prepozna ovakav tip osobe koji se danas već nalazi svugdje oko nas, 'tipična nabildana seljačina'. Njegova energija jako je 'nabrijana', ne može stajati na jednom mjestu. Taj višak energije iskazuje se kroz pokret, ali i kroz njegov govor. Glas mu je pomalo dublji i zavlači određene riječi, kao da priča na jednu stranu usta. Ovu ulogu kreirao sam kombinacijom različitih ljudi, pronašavši unutar sebe tu ogromnu netrpeljivost i želju za dokazivanjem.

ROBERT

Režiser sam po sebi nosi veliku važnost, uvijek si daje na vremenu, smatra da čitav svijet treba stati i čekati njega. Ekstremno je arogantan i bezosjećajan. U pokretu je vrlo spor, kreće se polako, svaki njegov pokret traje, govori tek onda kada on odluči, ne zanima ga što drugi čekaju, fokusira se tek i samo na ono što želi. Pokušao sam dobiti najdublji ton koji mogu proizvesti, a opet da svaka riječ i rečenica ima svoje trajanje kako im on daje na važnosti. Važno mi je bilo dobiti energičnost u tromosti tijela, što naizgled izvana jest tromo, iznutra je nabijeno energijom. Arogantnu dubinu ove uloge pokušao sam pronaći u sebi, svojim trenucima kada sam ja bio takav, i kada su ljudi bili takvi prema meni, time dobivši egoističnu 'zvijer', lišenu svake empatije.

JOCOV JAPA

Lik Jocovog oca pojavljuje se samu jednom na sceni i to vrlo kratko nakon što je izgubio svog sina. Autorica ne iznosi puno činjenica o njemu. U ovoj kreaciji uloge htio sam dobiti autohtonost seoskog čovjeka u godinama koji je čitav svoj život ovdje, on jedino zna za krave, one mu daju hranu, a samim time i život. U tijelu sam dobio malu pogrbljenost, budući da je to čovjek koji se cijelog svog života saginjao kako bi pomuzao krave. Priča međimurskim kajkavskim narječjem s pomalo nižim tonom od mog. U igri 'leti' preko svojih rečenica kako se ne bi slomio pred drugima, izbjegava kontakt očima jer vjeruje da u trenu

kada ga uspostavi, potpuno bi se raspao. Budući da nemam iskustvo gubitka djeteta, u sebi samo to pokušao zamijeniti osjećajem gubitka člana obitelji koji sam proživio, gubitkom osobe koju doista voliš, one osobe koja je dio tebe. Htio sam razviti taj osjećaj patnje kroz druga sredstava koja su već dugo bila zakopana u mojim sjećanjima.

„Perspektiva glumca-čovjeka, tumača uloge, potrebna je da bismo u svakom trenu boravka na sceni imali na umu budućnost, da bismo odmjerali svoje unutarnje stvaralačke snage i vanjske izražajne mogućnosti, da bismo ih pravilno rasporedili i razumno koristili materijal koji smo pripremili za ulogu.“[20]

Smatram da je na glumcu da iznese ulogu na način na koji je on vidi, na način kako je on osjeća, time dajući publici pravu sliku, njegovu istinsku kreaciju, a ne nametnuti stav, sukladno samom Čehovu: „Nije li, naime, umjetnik, glumac, u najistinskijem smislu riječi, biće koje je obadreno sposobnošću da vidi ili iskusi stvari koje su za obične osobe nepoznate? I nije li njegovo pravo poslanstvo, njegova čudesna pobuda u tome da prenese gledatelju, kao neku vrstu otkrića, *svoj* osobi pogled na stavi, onako kako ih *on* vidi i osjeća. A kako da to ostvari, ako je njegovo tijelo sputano i ograničeno u svojoj izražajnosti snagom neumjetničkih, nekreativnih utjecaja?“[21]

[20] K. S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi II*, Cekade, Zagreb, 1991., str. 100.
[21] Mihail Čehov, *Glumcu – o tehnici glume,* Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2004., str. 49

ZAKLJUČAK

Kroz ovaj diplomski rad ponovno mi je pružena prilika provesti analizu svog rada na ulogama i predstavi. Ovaj rad pružio mi je priliku potpuno zaokružiti stvaralački čin i staviti svoje misli koje su me vodile kroz ovaj proces na listove papira. Ponekad je teško riječima izraziti svoje stvaranje, međutim ovaj rad odražava što bismo trebali znati, omogućava riječima opisati stvaranje jer gluma nije nešto što je neopisivo, gluma je sada i ovdje.

„… gluma nije (u osnovi) odnos prema ljudima, to jest moralna činidba, nego je, kao proizvodnja, odnos prema stvarima, dakle tvorba ili stvaralaštvo, vještina koja ima svoja pravila i može se pod određenim uslovima naučiti. Ono što zamagljuje jasan pogled na glumu kao umjetnost ili vještinu (tvorbu) predstavlja činjenica da se ona mimetički oslanja na moralno činjenje likova, ali ga i prevazilazi, i na nivou uloge, djela koje glumac stvara, različitim postupcima postaje igra kao vid umjetničkog stvaralaštva.“[22]

Ova predstava izuzetno je dobro primljena kod publike te se nadam da će doživjeti još puno izvedbi jer će samo tako sve više rasti i postati još bolja. Pisanjem ovog rada zapravo se želim i zahvaliti svim profesorima koji su mi kroz moje obrazovanje nesebično pružili znanje koje sam imao prilike u potpunosti zaokružiti u ovom diplomskom radu. Mogu se složiti sa Sokratom i reći da tek sada znam da ništa ne znam. Ne postoji recept za glumu i kreiranje uloge, već je uvijek bitno istraživanje i korištenje sredstava koja su nam dana u obrazovanju.

Na samom kraju mogu reći hvala, i da sam čitav život spreman dalje učiti i rasti te se razvijati kao glumac i da ću time opravdati vaše povjerenje koje ste mi dali upisom na Akademiju i znanjem koje ste prenijeli na mene.

[22] Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 15

LITERATURA

Richard Boleslavsky, *Gluma: šest prvih lekcija*, Radoslav Lazić, Beograd, 1997.

Mihail Čehov, *Glumcu o tehnici glume*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2004.

Branko Gavella, *Teorija glume,* Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005.

Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi: I. dio,* Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1989.

Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi: II. dio,* Cekade, Zagreb, 1991.

Boro Stjepanović, *Gluma II: Radnja,* Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005.

Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra,* Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005.

Programska knjižica za predstavu *Njegovi džepovi puni kamenja,* Kontrast Teatar, 2018.

POPIS SLIKA

Slika 1. Plakat predstave *Njegovi džepovi puni kamenja*
Slika 2. Scenografija – mali stolac
Slika 3. Neutralni kostimi

SAŽETAK

Diplomska predstava „Njegovi džepovi puni kamenja“ sjevernoirske spisateljice Marie Jones ujedno i nova predstava „Kontrast Teatra“ pred publiku je izašla 20. lipnja 2018. kao plod rada studenata Andra Damiša i Matka Buvača pod mentorstvom profesora Jasmina Novljakovića. Ova predstava diplomski je, a time i posljednji ispit iz glume na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, na Odsjeku za kazališnu umjetnost, smjer gluma i lutkarstvo. U ovom radu opisan je radni proces stvaranja predstave kao i istraživački proces rada na ulogama. Također su na samom početku iznesene činjenice o spisateljici i njenom djelu. Ovaj diplomski rad sažet je zaključkom gdje se javlja spoznaja zahvalnosti na obrazovanju i učenjima te uspješnosti ispita koji će kao predstava zasigurno dugo živjeti na kazališnim daskama.

Ključne riječi: Jones, Marie, gluma, istraživanje, proces

SUMMARY

Graduation play "Stones in his pockets" by North Irish writer Marie Jones also presented as a new play of "Kontrast Teatar" was first show in front of the audience on 20 June 2018 as the work of students: Andro Damiš and Matko Buvač under the mentorship of professor Jasmin Novljaković. This performance is a graduate and thus the last exam of acting at the Academy of Arts and Culture in Osijek, at the Department of Theatre Arts, acting and puppetry. This work describes the work process of creating a play as well as a research work process on roles. At the very beginning, facts were also presented about the writer and her work. This graduate thesis is summarized by the conclusion of the acknowledgment of gratitude to the education and the teaching, and the success of the exam which will for sure long live in theatre halls.

Key words: Jones, Marie, acting, research, process