Rad na liku i ulozi Zoje u drami Prst

Šarac, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:881296

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts in Osijek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU

ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI

SMJER: GLUMA I LUTKARSTVO

PETRA ŠARAC

RAD NA LIKU I ULOZI ZOJE U DRAMI *PRST*

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

izv. prof. art. Robert Raponja

Osijek, 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD 2
1.1. Upoznavanje s tekstom *Prst* 2
1.2. O autorici 4
2. ODABIR PARTNERICE 5
3. RAZRADA ODNOSA U FAZAMA RADA 6
4. POKUSI – DOMIŠLJANJE UPISANIH RADNJI 14
5. FIKTIVNO I REALNO VRIJEME PREDSTAVE 18
6. IGRATI VJERODOSTOJNO 20
7. SCENOGRAFIJA, KOSTIMI, GLAZBA 21
8. ZAKLJUČAK 24
9. LITERATURA 26

1. UVOD

Pred kraj svog akademskog obrazovanja odlučila sam se priključiti studentskom programu, koji podrazumijeva četveromjesečni boravak i ljetni sezonski rad u Sjedinjenim Američkim Državama. Dok sam jedno jutro sjedila na obali Atlantskog oceana, razmišljajući kolika me udaljenost dijeli od doma, stigao mi je e-mail s kratkom porukom: *Pročitajte ovaj zanimljiv tekst, bez obaveze... ali za razmišljanje je.*, s dobro poznatim kratkim potpisom *R*, mog mentora profesora Roberta Raponje. U privitku je stajao tekst vrlo kratkog i netransparentnog, ali intrigantnog naslova *Prst*, meni dotad nepoznate autorice Doruntine Bashe.

Znatiželja koja se tog trena probudila u meni natjerala me da ustanem s plaže i krenem u stan, gdje ću u miru pročitati tekst. Čitajući prve stranice bila sam zbunjena, ali intrigirana. Nisam shvaćala što točno čitam, ali ni u jednom trenutku nisam poželjela prestati čitati. Četrdesetak stranica pročitala sam u jednom dahu, a *„zanimljiv tekst, bez obaveze“* postao je imperativ za diplomsku predstavu iz glume. Profesor koji me, usudila bih se reći, poznaje u dušu, bacio mi je bubu u uho u najboljem mogućem trenutku – dok sam miljama bila udaljena od akademije i glume općenito, a samim tim željna kazališne scene, lukavo je pred mene postavio izazov kojem nisam mogla odoljeti. Zasigurno najveći izazov tijekom mog studiranja, kojem, vjerovala sam, nisam bila dorasla, a koji je toliko savršen, poticajan i izazovan za glumca, da ga jednostavno nisam mogla odbiti. I tako sam se, u dogovoru s odabranom scenskom partnericom, kolegicom Sarom Lustig, odlučila avanturistički postaviti ljestvicu previsoko i prihvatiti prijedlog profesora.

1.1. Upoznavanje s tekstom *Prst*

Djelo koje daje odgovor na pitanje: Je li moguće pobijediti u ratu?! - nagrađivani dramski tekst *Prst* ocrtava suživot i sukob dvaju žena – 45-godišnje Zoje i 30-godišnje Škurte, koje žive u zamršenom od pamtivijeka, gotovo arhetipskom odnosu svekrve i snahe. Obje su suočene s gubitkom voljene osobe; muškarca koji ih je spojio i vezao u gordijski čvor, a svaka od njih se pokušava nositi s prazninom nakon gubitka na svoj način. Naime, Zoja je ostala bez sina i muža, koje su odveli za vrijeme rata i otad im se gubi svaki trag, a Škurta je izgubila supruga – ljubav svog života.

Jedine indikacije koje otkrivaju mjesto i vrijeme radnje komada, te o kojem je točno ratu riječ, jesu imena likova - tipična albanska imena, no, kako u jednom intervjuu govori autorica teksta, tako nešto prepoznatljivo je samo albanskoj publici. Upravo je to i htjela postići. U istom intervjuu otkriva kako je htjela izbjeći transparentnost o ratu na Kosovu (koji se odvijao od 1996. – 1999. godine) te kako priču nije htjela izolirati isključivo na Kosovsko područje, zbog tužne činjenice da je ovakva tema općepoznata i prepoznatljiva diljem svijeta. Ratovi i bitke, poginuli i nestali, teme su koje dijele ljudi posvuda i upravo je to ono što ovom tekstu daje dodatnu snagu – gdje god da se postavi na kazališne daske pronaći će publiku koja će moći prepoznati i poistovjetiti se sa sudbinom likova.

No, gubitak voljene osobe nije jedino što čini tematski okvir komada. Okosnica djela jest slojevit odnos Zoje i Škurte – naizgled mučan i težak odnos tlačitelja i žrtve; u tom odnosu punom sjećanja i tjelesne boli, ove dvije žene čije se pozicije kroz komad mijenjaju traju, do sudbonosnog dana kada će oluja poharati područje u kojem je smješten njihov kućerak. Tu je jasno ocrtan sistem djelovanja žrtve i zlostavljača; Zoja verbalno, pa čak i fizički zlostavlja Škurtu, koja naizgled pristaje biti zlostavljana već više od deset godina, ali vjeruje u svoju ljubav prema odsutnom suprugu i biološku prednost u odnosu na Zoju. Obje pristaju na tako mučan suživot jer im je tako lakše suočiti se, odnosno negirati bol i nesreću koja im se dogodila. Taj odnos čini da se obje osjećaju živima i zbog toga je u njemu njihov spas.

Također je jasno vidljiv i odnos žene prema drugoj ženi, koje jedna u drugoj vide prijetnju, konkurenciju, suparnicu, smišljajući kako da se međusobno potkopaju i steknu prevlast, naizgled nad nestalim sinom, odnosno mužem, a zapravo jedna nad drugom.

Još je jedna tema transparentno prikazana; položaj žene u izrazito patrijarhalnom društvu, u kojem je žena prvotno obiteljsko, a potom muževljevo vlasništvo, bez i najmanjeg prava na vlastiti odabir i djelovanje.

Vrlo bitan činitelj ovog komada jesu scene iz mašte lica, tzv. intermezzi, koji stoje u potpunoj opoziciji realnim scenama, a napisani su kao potrebiti prekid realističnih scena, upravo u trenutcima zaoštrenosti sukoba, koji prerasta gotovo u fizičko nasilje. U tim scenama mašte Zoje i Škurte transparentno je istinsko, ogoljeno stanje njihovih duša; tu se susrećemo s njihovim duboko zapretenim intimnim željama i čežnjama, ali i dotad neizrečenim strahovima i strepnjama. Škurtina scena mašte odvija se u prodavaonici sreće, gdje glumica koja je dotad igrala Zoju, sad utjelovljuje zamišljeni lik Prodavačice, koja Škurti nudi dom iz njenih snova, propitkujući i osluškujući što bi ona htjela, ali istovremeno joj namećući ideje

koje podrazumijeva većina ljudi pri pomisli na „dom iz snova“. U Zojinoj, pak, sceni mašte, glumica koja igra Škurtu utjelovljuje zamišljeni lik Prodavačice, tj. svojevrsne psihijatrice, koju Zoja posjećuje sa željom da ju se intervjuira i postave sva pitanja koja je uvijek htjela da joj netko postavi, ali ih se nitko nikada nije sjetio, priželjukujući da time doživi katarzu i oslobođenje od duhova prošlosti; od svih boli i crnih slutnji s kojima se izbjegavala suočiti proteklih deset godina, ali i kako bi se oslobodila grižnje savjesti koju nosi zbog (ne)počinjenog. Ove dvije scene od iznimne su važnosti za razumijevanje radnje komada, jer, kao što sam već spomenula, tek u njima dubinski upoznajemo likove Zoje i Škurte.

Pregršt je tema otvoreno u ovom komadu, šokovitih ideja nad kojima redatelj, glumice i naposljetku publika treba promišljati, te ostvarenih odnosa (majka-sin, svekrva-snaha, muž-žena, žena-obitelj, žena-patrijarhalno društvo, te oprečan odnos između onoga što čovjek izražava i onoga što duboko u sebi skriva), koje djelu daju iznimnu vrijednost i težinu. Upravo je ta razgranata mreža odnosa i tema ono što za mene predstavlja izazov i tjera me da se upitam jesam li mu dorasla. Osjećala sam se kao da stojim ispod stoljetnog hrasta razgrante krošnje, čiju svaku pojedinu granu i njezin svaki listić moram istražiti.

1.2. O autorici

Doruntina Basha mlada je dramska spisateljica iz Prištine, koja svoj izričaj pronalazi u temi odnosa tradicije i suvremenosti, istražujući kako se tradicija čvrsto odupire suvremenim načelima života modernog društva. Također je angažirana u temama vezanim za marginalni položaj žena u društvu. S problemom nestalih osoba susrela se 2004. godine, kada je, angažirana od strane UN-a, počela raditi forum-kazališta s obiteljima nestalih, te je na taj način upoznala njihova iskustva, priče, boli, tuge, nikad odgovorena pitanja, strahove, njihovu želju za sjećanjem istovjetnu želji za zaboravom, što se prožima i u tekstu *Prst*.

Ono što je autoricu motiviralo na pisanje ovog teksta jesu brojni dokumentarni filmovi koje je gledala i kroz koje je upoznala priče žrtava rata na Kosovu. Sve te priče Basha je bilježila i zapisivala kako ih ne bi zaboravila i kako bi iz svih njih kasnije iznijela jednu jedinstvenu priču, koju je konačno oblikovala 2011. godine. Jedna od ključnih motivacija bila joj je tradicionalno okruženje u kojem živi, a koje određuje kako se pojedinac nosi s gubitkom bliskih osoba. Upravo je to bilo ono što je htjela dramski uobličiti i ponuditi kazališnoj publici.

Drama iza sebe već ima nagrade i priznanja: na Festivalu MESS u Sarajevu nagrađena je „Zlatnim lovorovim vijencem“ kao najbolji dramski tekst, a beogradski Hartefakt 2011. godine proglasio ju je najboljim suvremenim društveno angažiranim dramskim tekstom.

2. ODABIR PARTNERICE

Da će Sara Lustig raditi sa mnom diplomsku predstavu, znala sam već godinu dana ranije, kad sam, pred kraj prve godine diplomskog studija, počinjala promišljati o finalnom ispitu iz glume. Sara je za mene bila logičan odabir, jer sam tijekom petogodišnjeg studiranja upravo s njom, od svih svojih klasnih kolega, najljepše, najproduktivnije i najjednostavnije surađivala.

Tu posebnu vrstu kemije prvi put smo osjetile na drugoj godini preddiplomskog studija, na kolegiju Pokret 2: Rad s partnerom, izv. prof. art. Maje Đurinović, kad smo igrom slučaja završile u paru. Vježbe partnerskog povjerenja, oslonaca i simultanog kretanja, koje su bile osnovni dio nastave kolegija iz pokreta, izvodile smo bez ijedne jedine riječi, bez prethodnog verbalnog dogovora, osjećajući jedna drugu, dišući zajedno, krećući se kao jedno tijelo, prepuštajući se jedna drugoj s punim povjerenjem, ne sumnjajući ni propitkujući ni trenutka. Na ispitnoj etidi radile smo s užitkom, puštajući tijelima da nas vode, isključujući svaki svjesni misaoni proces, osim svijesti jedne o drugoj i o ideji bivanja i djelovanja kao jedno tijelo.

Ta neopisiva usklađenost i kompatibilnost ponovila se i usavršila na semestru iz lutkarstva, kad smo radile etidu kazališta sjena, u kojoj je ona iza paravana, glumeći moju sjenu, a ja sam ispred, gledajući gotovo cijelo vrijeme trajanja etide u smjeru publike, što stvara situaciju u kojoj se međusobno ne vidimo gotovo nijednog trena te smo prisiljene oslanjati se na ritam pjesme, na zajedničko disanje i ponovno na povjerenje koje si međusobno poklanjamo. Etidu smo izvele gotovo besprijekorno – i danas ju često rado pogledamo na snimci ispita, pitajući se kako je moguća tolika povezanost i osjećanje jedne za drugu. Upravo zbog toga ističem jednostavnost rada sa Sarom, jer ne rasipamo vrijeme na preduge i iscrpne dogovore i rasprave, već krenemo raditi, prepustimo se i osluškujemo kamo nas vode scenska igra i partnerstvo.

U radu s drugim kolegama s klase i s kolegama u kazalištu uvjerila sam se koliko je Sarin i moj scenski odnos neprocjenjiv i dragocjen. Ni s kim, osim s njom, nisam uspjela raditi tako glatko i lako, ni sa kim nemam toliku količinu nijemog, neverbalnog razumijevanja. Usudila bih se reći da nas dvije na sceni komuniciramo pogledom, gestama i disanjem više nego riječima. Također, težina koju on nosi i odgovornost prema tekstu *Prst* tolika je da sam ju mogla podijeliti samo s osobom u koju imam bezuvjetno povjerenje i za koju znam da želi isto što i ja, toliko jako koliko i ja. To me sjeti riječi profesora Raponje s drugog semestra moje prve godine studija: *Partnerstvo nije kad nekoga gledaš u oči, već kad s tobom osobom gledaš u istom smjeru.* A Sara i ja, kad je u pitanju *Prst*, bez sumnje gledamo u istom smjeru, krećemo se jednakom brzinom, ne posustajući ni u jednom trenu. Osjećam se počašćenom što imam nju za svoju partnericu i što sam krunu svog studija proživjela upravo s njom.

„Kvalitet saradnje najčešće će zavisiti od nivoa vašeg povjerenja u partnera. (...) Takođe, dobro upoznajte i zavolite partnera. Tolerišite.“[1]

Ovo su samo neka od pravila/uvjeta poštenog, kolegijalnog partnerskog odnosa, a nas dvije sasvim sigurno ispunjavamo sva. Što više od ovako dragocjenog partnerskog odnosa glumac može poželjeti?! Predale smo se jedna drugoj bezuvjetno i to nam se povjerenje vratilo na najljepši mogući način, u najljepšem mogućem obliku – magijom koja je zavladala među nama, scenskim prostorom, publikom, našim mentorom, pa čak i vremenskim prilikama tijekom izvedbe diplomske predstave.

3. RAZRADA ODNOSA U FAZAMA RADA

Rad na tekstu započeo je u prosincu 2015., a završio 14. srpnja, 2016. godine, kad smo nastupile sa svojom diplomskom predstavom. S obzirom na radne obaveze koje smo Sara i ja tijekom godine bile dužne izvršavati u matičnim kazališnim kućama, malo smo teže usklađivale rijetke slobodne termine, tako da smo čitaće probe odrađivale turnusno; svaka dva mjeseca pronašle bismo nekoliko slobodnih dana koji su nam se objema poklopili, te ih iskoristile za rad na tekstu. Najprije smo ga iščitavale, određujući teme po ulomcima, te zadatke koje unutar njih moramo izvršiti.

[1]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 52.

Tijekom tih uzastopnih iščitavanja komada u pripremnoj fazi rada zaustavljale bismo se na dijelovima koji su nam se činili ključnima, promišljajući o njihovoj važnosti za cjelinu. Tako smo, na primjer, već pri prvim čitanjima otkrile zanimljiv detalj koji je autorica vješto sakrila pod krinkom grubog odnosa Zoje prema Škurti, a to je bolna Zojina istina da sebe prepoznaje kao Škurtinu majku;

„ŠKURTA: Moja majka mi je uvijek govorila...

ZOJA: *(ponovno se udubi u križaljku)* Uopće me ne zanima žena koja te odgojila.“ [2], trenutak u tekstu kad Zoja u potpunosti odbija spomen Škurtine majke, te također;

„ZOJA: Gluposti! Ti si mi kao kćerka.

ŠKURTA: A ti meni kao maćeha.

ZOJA: Daleko bilo!“[3], vrlo jak sukob, u kojem svaka replika bitno mijenja stvari. Profesor mi je dao uputu da repliku u kojoj joj priznajem da mi je poput kćerke odigram iskreno, bolno, na što mi ona zgroženo odgovori, zbog čega ju (kasnije u mizanscenu) gađam glavicom luka, kako bih prikrila emotivni slom koji je u meni isprovocirala.

Također smo, pomalo detektivski, uzastopnim iščitavanjem, otkrile što u prvom intermezzu predstavlja Škurtin strah od sjena koje se noću odražavaju na stropu sobe; „ŠKURTA: Ispred prozora spavaće sobe, želim ulične lampe koje će mi osvjetljavati sobu noću. Ne želim da se svjetla vozila odražavaju na stropu. Izgledala bi kao sjene koje se približavaju prozoru.“[4]

Ona te sjene prepoznaje kao duhove pokojnih, posebice njenog muža. Iako ona kasnije u komadu stameno tvrdi kako je on mrtav, odajući pritom dojam da se pomirila s njegovom smrću te prisiljavajući Zoju da učini isto, ovom replikom jasno iskazuje svoj nemir i netrpeljivost vezane uz muževljev nestanak i pogibiju. Njezine misli i duša još uvijek nisu pronašle mir, potrebit da nastavi dalje sa svojim životom, već su njegov nestanak i vjerojatna smrt poput demona koji ju progone, neprestano joj oduzimajući nužan spokoj.

To su bili bitni ključevi za karaktere na kojima smo Sara i ja radile. Glumčeva je dužnost otkrivati posebnosti poput ovih, koje će mu pomoći izgraditi lik i domaštati njegov unutarnji život, zbog djelovanja u sadašnjosti čiji postupci određuju perspektivu lica u budućnosti.

---

[2]Doruntina Basha: Prst; str. 6.
[3]Doruntina Basha: Prst; str. 14.
[4]Doruntina Basha: Prst; str. 9.

„Lik najčešće zamišljamo kao živu ličnost, a on je zapravo umjetnička konstrukcija stvorena na osnovu tzv. *crta* (osobina, svojstava, karakteristika ili određenja).“[5]

Ovakvim sistemom detektiranja upisanih *začkoljica* definirale smo *opće* crte lika;

„Opće crte su izvedene iz odnosa prema *objektu* i temeljna su određenja lika. Na osnovu njih lik se još uvijek ne iskazuje kao osoba, nego kao djelatna sila koja je u stanju da na osnovu želje i svog razlikovanja od drugih sila obavi neki rad (promjenu, razmjenu).“[6],

kako bismo kasnije, postupkom nadogradnje, lakše odredile *posebne*;

„Sve ostalo što bi se moglo reći o dramskim licima jeste posebno ili bliže određenje već ustanovljenih općih crta. Opšte crte jesu temeljne, ali bez posebnih crta one su samo opštosti koje stoje izvan svake konkretne situacije i samo su potencijalno djelatne.“[7]

Takav postepen, temeljit rad omogućio mi je cjelovit razvoj lika, da on u konačnosti zaživi na sceni kao stvarna osoba, a ne samo skica. Glumčevo traganje za crtama lika jest poput bojanja unutar kontura koje je odredio autor teksta.

Razvojno najvažniji trenutak dogodio se u lipnju, kad smo se Sara i ja zaputile na Lošinj, gdje je profesor Raponja vodio terensku nastavu. Izbezumljene smo ga kontaktirale čim smo zaključile da po završetku kazališne sezone nećemo imati dovoljno potrebitog vremena za rad, na što nam je vrlo umirujuće odgovorio da ga možemo posjetiti jedan vikend na Lošinju, gdje ćemo nesmetano svi zajedno moći raditi. Okruženi prekrasnom prirodom radili smo s mentorom dva dana, bazirajući se isključivo na postavljanje odnosa. Slušajući nas, profesor nas je usmjeravao i vodio u točnim pravcima, skrećući nam pažnju na ono suštinsko što njihov odnos čini toliko specifičnim. To je primjerice briga koju Zoja iskazuje prema Škurti nakon prvotne scene u kojoj joj je Škurta u potpunosti podređena. Ta briga je posljedica Zojinog prepoznavanja sina u liku snahe.

U ovoj fazi profesor me upućivao da se trudim pronaći brus tonove, koji će mom liku dati nužnu prizemnost i određenu surovost, te da ne inzistiram u tolikoj mjeri (u kojoj sam tada to radila) na jasnim kontrastima i logičnim akcentima. Naime, do tad sam na tekstu samostalno

[5]Boro Stjepanović: Gluma III IGRA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 42.
[6]Boro Stjepanović: Gluma III IGRA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 44.
[7]Boro Stjepanović: Gluma III IGRA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 46.

radila na način kojem nas je naučio profesor Boro Stjepanović na trećoj godini studija, a to je određivanje poredbi, odnosno kontrasta, te gradacija u tekstu, što daje smisao izgovorenom. Bilo mi je teško odmah reagirati na profesorovu uputu, jer tijelo pamti, a moje tijelo je zapamtilo tako naučen tekst, i to je bez sumnje bio velik glumački zadatak koji me čekao po povratku s Lošinja.

U radu s profesorom shvatile smo koliko se jako i jasno mijenjaju odnosi i sile iz scene u scenu: „Promjene se, znači, odvijaju kao procesi, odnosno događaji u nekom ograničenom, ali dovoljnom vremenskom intervalu.“[8]

Tako u prvoj sceni Zoja posjeduje apsolutnu nadmoć u odnosu na Škurtu, nakon čega Škurta ima scenu „predaha“ u kojoj osluškuje, upoznaje i, možda po prvi put u životu, naglas izgovara suštinske želje vlastite duše. U sljedećoj sceni dolazi do ujednačavanja snage i odlučnosti protagonistica, Škurtinim spoznavanjem položaja ropkinje koji joj je dodijeljen u suživotu sa Zojom te ga, također vjerojatno po prvi put, odbija i traži načine kako da se zauzme za sebe i izbori položaj ravnopravan Zojinom. Jačanje Škurtine suverenosti lomi Zoju i tjera ju u scenu njenog intermezza, u kojoj se sad ona (poput Škurte u prvom intermezzu) suočava s vlastitim strahovima i neizgovorenim istinama, koje već deset godina prešućuje, nadajući se da će time one biti manje stvarne. Kao posljedica svih prethodnih scena događa se pretposljednja scena tzv. „otvaranja karata“ – obje protagonistice ogoljeno jedna pred drugu iznose sve što im je na srcu i duši, bez potrebe da se međusobno povrijede ili ponize, već isključivo iz pobude za vlastitim oslobođenjem i rasterećenjem. Posljednja scena vremenski se naslanja na prethodnu, ali idejno i stilski nalikuje scenama intermezza - sačinjava je Zojin monolog upućen duhu njenog muža, kojeg ona i dalje vidi (ili želi vidjeti) u kući. Sve ovo postavljeno upravo tim redoslijedom ima za posljedicu kraj u potpunom opozitu početku komada. I dok je od početka do kraja neprestano Zoja bila zatočena u nekom minulom vremenu, nespremna prihvatiti sudbinu koja joj je dodijeljena, na samom kraju Škurta je ta koja preuzima njezinu ulogu i svojevoljno ostaje u kući zatočena s duhovima prošlosti, dok Zoja napušta sve to i odlazi.

Takav razvoj događaja ono je što ovaj komad čini zanimljivim dramskim tekstom; „Neposredna posljedica tog razvoja je *neizvjesnost* ili *napetost*, koja je opšta karakteristika

[8]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 22.

svih igara, a posebno glume kao dramske igre.“[9]

Mjesec srpanj donio nam je ujedno najzahtjevniju i najprogresivniju fazu rada, a to je postavljanje komada u prostor. Smatram kako nam je bilo od iznimne važnosti što smo toliko dugo *sjedili za tekstom,* jer ovakva vrst teksta zahtijeva seciranje i prodiranje u srž odnosa, prepoznavanje i podražavanje[10] govornih radnji, određivanje općih i posebnih karakternih crta likova.

Najprije smo Sara i ja radile na pokretu s profesoricom Sanelom Janković Marušić. Sve izgovoreno trudile smo se prevesti na jezik tijela i tražile smo kako i kojim gestama izraziti pojedine emocije; „Pokretom se na najneposredniji način opaža i doživljava opšta osnova glumačke igre – prostor i vrijeme (...). Pokretom se takođe ta opšta osnova savladava i upotrebom podvrgava našim potrebama i ciljevima.“[11]

Ponovno zbog radnih obaveza, za postavljanje mizanscena s profesorom Raponjom imali smo samo četiri dana. Prvi od ta četiri dana našle smo se s profesorom ujutro i radili do navečer, kada je profesor zbog svojih radnih obaveza morao otputovati u Split. To je bila nedjelja, dakle jedini dan u tjednu kojim Akademija ne radi, tako da smo bili primorani preseliti probu u nekazališni prostor, gdje smo improvizirali s namještajem koji smo tamo imali na raspolaganju. Nismo imali vremena za prostorne improvizacije, kako se inače uglavnom rade prve mizanscenske probe, tako da smo probu odradili na način da nam je profesor davao glumačke i redateljske upute odmah, tako reći, in flagranti, što nas je stavilo u poziciju da smo morale biti krajnje otvorenih čula i na najvišem nivou spremnosti da trenutno reagiramo na upute i primijenimo ih. Zahvaljujući tome što smo većinu govornih radnji prethodno odredili, sada smo se mogli baviti prostornim pozicijama i fizičkim radnjama. Pri netom napisanom nisam ni najmanje podrazumijevala zapovjedni redateljski način rada, već sasvim suprotno; profesor, kolegica i ja poštovali smo se međusobno kao kreativni partneri i zajedno domišljali, predlagali, istraživali i stvarali. Bez obzira na veliku uspješnost prve mizanscenske probe, Saru i mene je po njenom završetku obuzela panika i svladao strah od neuspjeha, a sve zbog izrazito kratkog vremenskog roka koji nam je preostao do dana ispita. Naš strah je, uvjerena sam, bio opravdan, zbog težine komada koji smo postavljali te zbog zadataka koje smo još

[9]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 22.
[10]*„ … mimezis ili podražavanje, odnosno kreativno realizovanje opaženog.“* Boro Stjepanović: Gluma I RAD NA SEBI; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 80.
[11]Boro Stjepanović: Gluma III IGRA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 323.

morale savladati. Naime, nakon te prve probe u prostoru shvatila sam da nas je profesor nahodio ka kreaciji lika. Kakav koji lik karakterno treba biti odredili smo još na čitaćim probama, a sada je to trebalo primijeniti i realizirati prilikom bivanja na sceni i odrađivanja radnih procesa, prilagoditi ih okolnostima u kojima se nalaze, te im dodijeliti neka vanjska, tj. fizička određenja, kako bismo u potpunosti izgradile likove, koji će na sceni zaživjeti vjerodostojno. Glumcu je, između ostalog, potrebna „mimetička sposobnost ili takva tehnička kontrola tjelesnih sredstava da u ime lika može učiniti i ono što u svakodnevnom životu nije prirodno ni karakteristično za njega samog.“[12]

Za mene je u ovom trenutku najveći izazov bio djelati kao surova žena sa sela, koja ne posjeduje nikakve manire, čiji govor nije posve artikuliran i gramatički točan, čije su geste grube, nerafinirane, a ponajviše od svega mučila sam se s uklanjanjem logičkih akcenata iz rečenica, jer to sasvim sigurno nije osobina neobrazovane žene iz ruralne sredine.

„Ali za mene ostaje maglovito pitanje fizičkog otjelovljenja vanjštine uloge. Jer ako ništa ne uradimo sa svojim tijelom, glasom, načinom govora, hoda, djelanja, ako ne nađemo odgovarajuće karakterne osobine lika, onda teško da ćemo prenijeti život ljudskog duha.“[13]

Došlo je ono čega sam se najviše bojala – nisam imala točnu sliku kakav lik trebam igrati. Puno smo pričali o tome, čak smo promišljali tko nas iz naše životne sredine karakterom, gestama i načinom izražavanja podsjeća na nju. Sjetili smo se nekih osoba, no niti to mi nije pomoglo da vizualiziram lik Zoje; „Radnju glumcu može zadati pisac, otkriti reditelj, ali niko je ne može realizovati do on sam.“[14]

Mučila su me mnogobrojna pitanja: kako ona sjeda, kako se obraća Škurti, kako se kreće, kakav joj je glas, kojim intenzitetom obavlja radnje, i mnoga druga.

Tako je došlo vrijeme kad sam se morala vratiti na početak i promisliti ponovno o svom liku; ona je pripadnica patrijarhalne sredine seoskog mentaliteta poratnog doba, kućanica koja suvereno, znalački obavlja svoj posao, majka koja je ostala bez oboje djece, svekrva „zatočena“ sa snahom koju ne voli, 45-godišnjakinja, u vrijeme godišnjice nestanka sina i muža – zaokupljena pripremama za spomenutu godišnjicu, po temperamentu sangvinik. Vratila sam se tekstu i prisjetila radnji koje obavlja.

---

[12]Boro Stjepanović: Gluma I RAD NA SEBI; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 80.
[13]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 147.
[14]Boro Stjepanović: Gluma I RAD NA SEBI; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 80.

Drugi dan proba u prostoru, kad smo radili bez profesora, s nama je radio kolega s druge godine diplomskog studija, Goran Vučko, koji nam je pomagao kao *oko izvana*, upućujući nas na zadatke koje nam je profesor dan prije zadao. Taj dan dogodila se neobična stvar koja mi je uvelika pomogla pri izgradnji karaktera. Naime, cijeli dan nisam ništa jela, do kasnih poslijepodnevnih sati kad smo naručili dostavu. Taj sam ručak pojela takvom brzinom da me kasnije satima bolio želudac, zbog čega se nisam mogla ispraviti, pa sam probu odradila u savijenom, zgrčenom položaju tijela, na što mi je Goran savjetovao da to pokušam zadržati, jer mu se činilo da savršeno odgovara mom liku. To sam i učinila i moram priznati da mi je takvo držanje tijela odmah odredilo drugačiji, atipičan hod i odrješit način obraćanja Škurti.

„U procesu karakterizacije lika, ma koje vrste određenje (iz situacije, iz okolnosti, iz radnog procesa, unutarnje, spoljno, tipsko), pokušajte da ga ostvarite jednim karakterističnim pokretom.“[15] - za lik Zoje taj pokret je pogrbljeno držanje tijela, iz kojega je proizašlo šepavo hodanje, intenzivnije zamahivanje lijevom nego desnom rukom prilikom hodanja, govorenje dubljim glasom, itd. Sve te vanjske karakteristike lika omogućile su mi da razvijem specifičan unutarnji karakter – karakter Zoje; „Vanjsko djeluje na unutarnje.“[16]

Vratimo se strahu i panici koji su obuzeli Saru i mene po profesorovom poslovnom putovanju u Split. Kao da je znao, profesor je nazvao Gorana da ga pita kako napredujemo, na što mu je Goran iskreno odgovorio da smo izbezumljene od straha. Naš mentor je u tom trenutku napravio najveću moguću stvar za nas dvije – sjeo je na noćni autobus i putovao čitavu noć kako bi idući dan već na jutarnjoj probi bio s nama. Ta gesta kojom je pokazao koliko nas podržava, bodri i u kolikoj mjeri cijeni naš rad, trud i ljubav prema ovom komadu, dala nam je krila za siguran nastavak. Nismo se više bojale, jer smo znale da, ukoliko ovo i ne uspijemo dovesti do željenog umjetničkog nivoa, imamo mentora koji stoji iza nas i našeg rada, koji je uz nas bez obzira na sve i koji, što je najvažnije od svega, vjeruje u nas i naše mogućnosti. I samo tako, sve negativne emocije i stanja u koja smo dotad upadale, jednostavno su iščezli, kao rukom odnešeni, a nas dvije smo postale slobodnije, igrivije i motiviranije. Već tog jutra profesor je po ulasku u naš radni prostor rekao kako ćemo namjestiti scenografiju. To nam je „oduzelo“ cca dva sata, nakon kojih smo imali spremnu scenu za rad, sa svim što nam je na njoj trebalo.

[15]Boro Stjepanović: Gluma III IGRA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 334./335.
[16]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 149.

Tog dana postavili smo cijeli komad, tako da nam je ostao idući dan (dan prije ispita) za nekoliko progona. Pri svakom od tih progona detektirali smo određene probleme s kojima smo se obje još uvijek sudarale, i trudile se izbjeći ih u idućem progonu. Tako da je svaki od njih bio sve bolji i suvereniji, nas dvije smo s vremenom i kvantitetom odrađenih progona dobivale sve bolju kvalitetu scenske igre, sve smo se bolje snalazile u scenskom prostoru i kostimima, sve smo umjesnije vladale rekvizitom i obavljale radne procese kuhanja. Taj dan navečer odradile smo javnu generalnu probu, na koju smo pozvale neke kolege s glazbenog odsjeka i svoje kolege studente, kako bismo osjetile igru u prisustvu publike prije samog ispita. Mislim da nam je javna generalna uvelike pomogla, jer smo tada naš rad prvi put podijelili s drugima. Dotad je predstava bila privatna, intimna stvar, u kojoj smo sudjelovali samo Sara, profesor, Goran i ja, i gradili smo je bez prisustva drugih, a sada smo bili spremni primiti nove ljude u naš kreativan proces, dati im dio naše priče, i uzeti od njih što su nam oni spremni dati kako bi upotpunili čitavu priču.

„Tek u sadejstvu sa gledalištem gluma postaje društveni čin.“[17]

Posljednja četiri dana rada za mene su bila ujedno i najduža i najkraća. Najduža zbog svega što smo u tako kratkom periodu trebali obaviti (postaviti cijelu predstavu mizanscenski, nabaviti svu potrebnu rekvizitu i scenografiju, odabrati i interpolirati glazbu, postaviti rasvjetu, oživjeti prostor igre i naravno likove), a najkraća jer nam je u predanom radu vrijeme proletjelo i već je došao dan ispita – dan kada će naš posljednji akademski ispit zaživjeti na sceni pred svima koji su omogućili i aktivno sudjelovali u našem akademskom obrazovanju – pred našim obiteljima, prijateljima, profesorima, kolegama. Nekako uvijek osjećam kako mi je potrebno još vremena za rad, kako bi mi još dan, dva duže dobro došlo, no, sad sam bila spremna. Naravno da predstava nikada nije gotova, da uvijek ima prostora razvijati se i rasti, zajedno s glumcima koji ju igraju, ali s *Prstom*, Sarom i našim profesorom, koji nas je, ne samo kao profesionalni, već i životni mentor ispratio do iduće stanice u našim životima, osjećala sam se spremnom stupiti na scenu i odigrati svoju rolu odgovorno, s poštovanjem prema tekstu i njegovoj autorici, mojoj scenskoj partnerici, našem profesoru, mnogobrojnoj publici koja nas je došla podržati, i svim ljudima koji su doživjeli nesretnu sudbinu likova koje igramo.

[17]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 37.

4. POKUSI – DOMIŠLJANJE UPISANIH RADNJI

„Za početak, sjetićemo se nekih najpoznatijih definicija radnje: Niz postupaka sa zajedničkim ciljem. Izvršavanje htijenja. Svrsishodna djelatnost. Zapriječena žudnja. Promjena koja se vrši shodno nekoj svrsi. Ciljno orijentisano ljudsko djelovanje.“[18]

Neke od radnji prepoznali smo već prilikom čitaćih proba, no, zajedno s mizanscenskim probama, došlo je vrijeme dosad prepoznate radnje domaštati na sceni te domisliti još mnoštvo novih sitnijih ili većih radnji, kako scenski život likova ne bi bio dosadan ili neuvjerljiv.

„*U toku događanja neka ne bude ničega što je bez razloga* (A)“[19] – Aristotelov je citat koji profesor Boro Stjepanović navodi u jednoj od svojih knjiga, kada piše o strukturi glumačke radnje. Tako smo i mi za svaku radnju nastojali osigurati dovoljno dobar razlog (motiv) zbog kojeg istu radnju obavljamo, a koji je ujedno i cilj djelovanja. Sve to kako bi naši postupci bili argumentirani u očima publike. Tome smo od strane svojih profesora učeni od prvog semestra studija; *Čak i kad igrate Hitlera trudite se da su sva njegova djelovanja krajnje opravdana. To ne čini Hitlera dobrim čovjekom, već vas dobrim glumcem.* Otprilike bi tako zvučala parafraza.

„Iz glavnog zadatka rodilo se piščevo djelo, njemu treba da bude usmjereno i glumčevo stvaralaštvo.“[20]

Kako bi svaka moja radnja bila svrsishodna, zapitala sam se koji je *osnovni zadatak*[21] mog lika, što je to što Zoju čini Zojom, a ne, recimo, Ofelijom. Dugo sam smatrala kako je njen krajnji cilj pomiriti se s gubitkom sina, no, nakon opetovanog igranja komada u cijelosti, zaključila sam kako to nikako ne može biti njen krajnji cilj. To svakako može biti jedna od radnji koju se ona trudi realizirati, ali prihvaćanje/mirenje s gubitkom je samo u svrhu olakšanja tuge. No, da je to njen osnovni zadatak, to za posljedicu ne bi imalo nikakvu promjenu, jer Zoja koja se miri s gubitkom sina i dalje ostaje ista Zoja, preplavljena tugom zbog gubitka. Takvim sustavom eliminacije došla sam do zaključka da je njena svrha zapravo

[18]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 59.
[19]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 60.
[20]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 308.
[21]*„ (...) to je ono krajnje što je sebi lik postavio vjerujući da je za njega dobro.“* Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 66.

pronaći sina, jer kad bi ga pronašla tog istog momenta ostvarilo bi se njeno dramsko htijenje, čime bi se dogodila promjena te bi ona prestala postojati kao takav lik – lik prepun čežnje, iščekivanja, nadanja, strahovanja. Također, za lik Zoje prihvaćanje nije dovoljno aktivna radnja. To bi postala tek kada bi ona dobila materijalni dokaz da je on mrtav, nakon čega bi se morala natjerati prilagoditi se gubitku. Upravo sam se zbog toga odlučila ići linijom traganja;

„Glumac mora sam naći i zavoljeti glavni zadatak.“[22]

„Pravi zadatak vodit će pravome cilju.“[23]

Kako bi ostvarila svoju svrhu, Zoja čini niz konkretnih radnji koje ju (naizgled) približavaju krajnjem cilju; priprema večeru za njegov povratak kući, nadgleda kako snaha kuha, podučava ju kuhanju, dokazuje kako ona kuha bolje, tj. onako kako se sinu sviđa, miri se sa snahom kako bi ujedinile snage i brže skuhale, ispričava joj se, ušutkuje ju kad joj Škurta govori da je mrtav, brani se gađajući je lukom, smiruje se cigaretom i tabletama, pravda sebe, svaljuje krivnju na nju, tjera je iz kuće vrijeđajući je, a s namjerom da je oslobodi. Prilikom sveg navedenog ona neprestano iščekuje njegov povratak, ali to s razlogom nisam svrstala među radnje, jer je pasivan čin (nesvršeni glagol).

Vrlo je bitno da glumac lukavo rasporedi snagu, te da ne odigra sto posto svog lika već u prvim scenama. Na taj način postižemo dvije bitne stvari; raspoređujemo i čuvamo snagu za cijeli maraton te svoj lik činimo intrigantnim i zanimljivim. Na sceni nije preporučljivo biti rasipan, naročito u ovako teškim komadima, zbog čega sam se trudila sve svoje radnje obavljati ekonomično i kretati se kroz predstavu korak po korak; „Umjetničko osjećanje ne troši se na kilograme, nego na grame.“[24]

To je nalik gradnji kuće, ne možemo postavljati krov bez čvrstih temelja i zidova. Jednako tako, i u glumačkoj djelatnosti potrebno je ostvarivati svako htijenje postupno, sve radnje obavljati svrsishodno, te jednako strpljivo i proračunato vladati i svojim tjelesnim aparatom (glasom, govorom, pokretom); „Traži se ekonomičnost, točno odmjeravanje svoje fizičke snage i sredstava otjelovljenja.“[25]

Vrlo bitna Zojina radnja smještena je u njenom intermezzu, kad ona dolazi na psihoterapiju, pružajući psihijatrici pitanja koja želi da joj budu postavljena. Tu cijelu scenu definirala sam

[22]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 305.
[23]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 167.
[24]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 100.
[25]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 100.

kao ispovijed, jer tu Zoja činom davanja pitanja koja je sama napisala jasno otkriva da želi odgovoriti na njih kako bi skinula teret s duše. *Ispovijed*[26] je otvoreno i iskreno priznavanje nečega, osobito osobne pogreške, da bi se nakon pokajanja i pokore dobio oprost, odnosno priča o vlastitom životu i svojim pogreškama, što je upravo ono što Zoja u toj sceni čini. Nju muči grizodušje zbog nedovoljnog sudjelovanja u odgoju vlastite djece, zbog nedjelovanja prilikom prisilne udaje kćeri, zbog sinovljevog nestanka, pa čak i zbog neopravdane grubosti prema Škurti, i u ovoj se sceni te grižnje savjesti želi riješiti. Argumentira samoj sebi zbog čega je sve u svom životu napravila upravo tako kako je napravila, kako bi si mogla oprostiti. Ispovijedajući se ona prepoznaje svoju mladost u životu svoje snahe, i zbog te spoznaje već u idućoj sceni pušta snahu, oslobađa ju od sebe i svih obaveza kojima ju je dotad vezala uz sebe. Radi to, doduše, na vrlo grub i za Škurtu uvredljiv način, ali grubost je jedino što ona poznaje.

„Mi se glumci trebamo koristiti time što te fizičke radnje, postavljene u važne date okolnosti, dobijaju veliku snagu. U tim uvjetima stvara se uzajamnost tijela i duše, radnje i osjećanja, zahvaljujući kojoj vanjsko pomaže unutarnjem, a unutarnje izaziva vanjsko (...)“[27]

Zoja dakako obavlja i mnoštvo fizičkih radnji, kao npr. donošenje kofera, guljenje, čišćenje i sjeckanje povrća, priprema jela, zatvaranje prozora kako susjedi ne bi čuli njihovu svađu (po principu *Što će selo reći?!*), objedovanje, itd.

„Prirodi glumačke akcije, opštem načelu konkretnosti dramske radnje, više odgovara vezivanje za ciljeve kao taktičke zadatke na principu *korak po korak*.“[28]

Profesor Boro postupak logičnog nizanja i vezanja radnji naziva taktikom, odnosno strategijom. I to zaista i jest poput vojničke strategije – kako pobijediti neprijatelja, kako dobiti bitku. Zojin neprijatelj jest nepoznanica gdje joj je sin, a s obzirom da nema konkretan odgovor na to pitanje, ona svog sina traži u liku snahe, u njegovoj odjeći, u imaginarnoj slici njega opisujući Škurti što je nosio na sebi posljednjeg dana, pa čak i u šumu drveća:

„Znam, kad god vjetar puše, ja mislim da vi, preko drveća, nastojite da nam kažete gdje ste. I kad puše noću, šum me budi iz sna, i onda ne mogu zaspati trudeći se shvatiti kakav smisao bi

[26]definicija *ispovijedi* preuzeta s http://hjp.znanje.hr/
[27]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 166.
[28]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 65.

moglo imati sve ovo. Postala sam robinja znakova i simbola otkad ste vi otišli. Nijedan od njih ne mogu dešifrirati i to me izluđuje. Posebno šum drveća.“[29]

Navedeni pasus teksta Zoja izgovara sinovljevoj odjeći, obraćajući se sinu. Promjena se na kraju događa u njoj samoj. Nakon što ga je uspjela pronaći u njegovoj odjeći, ona je spremna napustiti dom u kojem njega fizički više nema – „Dramski zanimljive sile iskazuju se kao pozitivne energije koje nastoje da ostvare neku promjenu.“[30]

Obavljanje spomenutih radnji omogućilo mi je što vjerodostojniju scensku igru, ali bilo je i puno trenutaka kad nisam u potpunosti samoj sebi definirala i raščlanila glumačke radnje, a organska priroda u meni je svejedno proradila, za što je uvelike zaslužna sjajna režijska postavka. To je, recimo, upravo scena mog intermezza, tijekom koje mi suze same teku, bez da sam se prethodno trudila izazvati ih. Profesor je tu scenu postavio na način da Sara, koja igra psihijatricu, hoda oko mene pravocrtno po rubu scene, s posve hladnim, distanciranim izrazom lica. U trenutku mog emotivnog sloma i padanja na koljena, ona sjeda pored mene, stavljajući moju glavu sebi u krilo, s namjerom pružanja sigurnosti, utočišta i razumijevanja. Taj mizanscen i sjajan tekst sve su što je bilo potrebno da mi organika proradi. Mnogi koji su gledali predstavu pitali su me kako sam postigla tako iskrene suze, o čemu sam mislila dok sam to igrala, na što su moji odgovori bili – ne znam i ni o čemu. Ni sama nisam znala što me je dovelo do toga, i to neznanje i činjenica da kao glumica nisam u stanju definirati kako sam nešto postigla, su me u početku zabrinjavali, ali sada, s vremenskim odmakom, uopće ne brinem o tome kako sam to postigla, ali sretna sam i zahvalna što jesam;

„Takvo stanje na pozornici mi našim jezikom zovemo *ja jesam*. Tajna je u tome što su Vas logika i postupnost fizičkih radnji i osjećanja doveli do istine, istina je izazvala vjeru, a sve zajedno stvorilo je *ja jesam*. A što je to *ja jesam*? Ono znači: ja postojim, ja živim, ja osjećam i mislim istovjetno s ulogom.

Drukčije govoreći, *ja jesam* dovodi do emocije, do osjećanja, do proživljavanja.

Ja jesam – to je zgusnuta, skoro apsolutna istina na pozornici.“[31]

„ (...) i najmanja radnja ili osjećanje, najsitnije tehničko sredstvo stiču ogroman značaj samo ako su na pozornici, u trenutku stvaralaštva, dovedeni do krajnjih granica gdje počinje

[29]Doruntina Basha: Prst; str. 36.
[30]Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 61.
[31]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 186.

životna, ljudska istina, vjera i *ja jesam*. Kada se to desi, tada duševni i fizički glumčev aparat na pozornici radi normalno, po svim zakonima ljudske prirode, upravo isto onako kao u životu, bez obzira na nenormalne uvjete javnog stvaralaštva. Ono što se u realnom životu postiže i dešava samo od sebe, prirodno, na pozornici se priprema pomoću psihotehnike.“[32]

Dok sam na prvom semestru studija čitala dnevnik rada Stanislavskog, razvijanje psihotehnike i postizanje *ja jesam* momenta činilo mi se nedostižnim (barem za mene tada), a igrajući Zoju to sam osjetila u svoj svojoj punini i ljepoti. Ustinu, živjeti istinski na sceni u liku Zoje iskustvo je neusporedivo s ičim drugim.

5. FIKTIVNO I REALNO VRIJEME PREDSTAVE

Kao što sam već nekoliko puta spomenula, radnja komada odvija se u dvama dijametralno suprotnim vremenima – u realnom i fiktivnom. U realnom toku vremena odvijaju se scene između Zoje i Škurte; scene u kojima one kuhaju, svađaju se, mire, i tako neprestance. Tijekom realnog protoka vremena scenske igre odvija se čin pripreme hrane i kuhanja, te konačno serviranja stola i jedenja skuhane hrane. Naš zadatak bio je pripremiti potrebne namirnice (sve one koje autorica navodi u tekstu); očistiti i nasjeckati luk, peršin, papriku, mrkvu, meso, te od njih skuhati jelo. Sve pripremne radnje i kuhanje obavljale smo točno onako kako je to autorica zamislila i zapisala u didaskalijama. Poštujući njene upute, realizirale smo kuhanje obroka u točnom vremenu i tako smo u posljednoj sceni imale gotovo jelo koje smo naposlijetku pojele. Uzimanje hrane je najkonkretnija stvar i uvijek se događa sada i ovdje te time afirmira realan protok vremena.

Scene koje se odvijaju u fiktivnom vremenu, tzv. intermezza, zapravo su preslika nutrina likova komada. U njima svaka od njih doživljava sukob sa svojim najvećim strahovima, konfrontaciju s vlastitim neostvarenim htijenjima i željama, propitkuju odluke koje su tijekom života donijele, a koje su ih dovele do situacije u kojoj se nalaze trenutno.

Škurta u svom intermezzu kupuje stan svojih snova, opisujući prodavačici (koju igram ja) što sve u njemu želi. U svim tim opisima i nabrajanjima zanimljivo je što želi kuhinju prepunu kućanskih aparata, kako više ne bi morala sama obavljati sve kulinarske poslove. Također,

[32]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 324./325.

inzistira da živi u stanu u centru grada, gdje će stalno čuti buku i galamu s ulice; sve to kako bi izbjegla druženje s vlastitim mislima. Potrebna joj je distrakcija od demona koji joj borave u glavi. A svakako najzanimljivije od svega je to što na ponudu obitelji odgovara negativno. Jedina ideja obitelji koju ona trenutno posjeduje jest Zoja i suživot s njom, a to za nju predstavlja horor. Kroz godine mučnog zajedničkog života s njom, Škurta je izgubila doticaj s vizijom sretne obitelji, one u kojoj je prihvaćena i voljena. Sve što zahtijeva od prodavačice jest stan koji će biti prepun života, kako sama to kaže, a u kojem će pronaći samoću i mir.

O Zojinom intermezzu već je ranije bilo govora. To je scena ispovijedi psihijatrici, prilikom koje Zoja rezimira čitav svoj život, spoznajući što joj je od svega što je proživjela bilo nametnuto, a na što je ona sama mogla utjecati, ali iz straha zbog vlastite nemoći nije, te zbog toga nosi nemjerljivo veliku grižnju savjesti. Pita se što bi bilo da se usudila od muža preuzeti ulogu *alfe*; bi li joj sin još uvijek bio živ. Za nju je to također scena spoznaje; prepričavajući priču svoje mladosti i života u zajednici s muževljevom obitelji, ona shvaća da je identičnu sudbinu mučene, zlostavljane, ponižene žene odredila i Škurti svojim neopravdano grubim odnosom prema njoj. Cijela ova scena kao da otpiruje maglu s njenih očiju i ona nakon dugo vremena uspijeva stvari vidjeti jasno, onakvima kakve one uistinu jesu. To spoznavanje primora ju da već u idućoj sceni (onoj koja se odvija u realnom protoku vremena) Škurtu oslobađa svoje tiranije.

S obzirom da se radnja odvija u realnom i fiktivnom vremenu, nameće se pitanje: je li nutrina osobe realna ili fiktivna?! Ona je svakako realna, usudila bih se reći i realnija nego ona koju likovi ispoljavaju u scenama realnog protoka vremena, jer tek u njima publika upoznaje ogoljene duše likova. Suprotno tome, atmosfere koje je redatelj koncipirao su irealne i podcrtavaju stanje u kojem se likovi nalaze, tako da vanjska sredstva podstiču irealne okolnosti u kojima se odvijaju scene. Kad unutarnjim sredstvima ne možemo u potpunosti pokazati sliku mišljenja ili stanja u kojem se lik nalazi, redatelj vanjskim sredstvima podcrtava atmosferu pomaknutosti, što u zajedničkoj igri između scenskih i glumačkih sredstava publici dočarava pravo stanje stvari, odnosno ideju komada.

6. IGRATI VJERODOSTOJNO

Mi smo, kao glumice svjesne svojih uloga, morale igrati do kraja iskeno i vjerodostojno. Kako bih ispoštovala taj moralni glumački imperativ, trudila sam se na probama iskoristiti vrijeme i prostor za maštanje svih razina lica, te sam svaku bilo fizičku, bilo emotivnu ili duhovnu radnju svakom repeticijom scene igrala kao da mi je prvi put, pritom sam nastojala biti što je više moguće opuštena i neposredna, ujedno dopuštajući da se iznenadim novim, igrivim impulsima, ostavljajući si prostor kreacije scenskog života nesputanim.

„Ako su one *(fizičke radnje)* prave, produktivne i svrsishodne, ako su opravdane iznutra iskrenim ljudskim proživljavanjem, onda se između vanjskog i unutarnjeg života stvara neraskidiva veza.“[33]

Samo u stanju potpune opuštenosti i vjere u ono što igram i radim prilikom bivanja na sceni, moguće je da se dogode spontani, neposredni istiniti impulsi, koji glumca drže živim tvorcem scenske zbilje, a posljedica su organiziranog i planiranog stvaralaštva. Takve invencije događale su mi se i tijekom igranja ispita, pred očima publike, i vjerujem da će se događati i dalje, svakom novom izvedbom, ukoliko se izborimo da naša predstava zaživi na daskama koje život znače. Upravo su ti neočekivani, nedogovoreni i, rekla bih, neposredni detalji, ono što predstavu čini živom, a ne upeglanom i mrtvom.

„Zaključak današnjeg sata je da su *veliki zadaci jedno od najboljih psihotehničkih sredstava koja tražimo, da bismo posredno uticali na duševnu i organsku prirodu i njezinu podsvijest*.“[34]

Potpuna predanost i utonuće u zadatak omogućili su mi istinost scenskog djelovanja. Neupitna posvećenost liku koji sam otjelotvorila, vratila mi je kao bumerang istinsko, prirodno nadahnuće, zahvaljujući kojem je moja organska priroda vodila lik do apsolutne živosti. Odgovorno tvrdim da sam igrajući lik Zoje suštinski živjela, djelala, reagirala i osjećala u njeno ime. U svijesti je ostala prisutna ideja o mojim glumačkim zadacima, ali većinski dio mene bio je Zoja.

„Samo uz neprekidne linije logike i postupnosti u svim momentima stvaranja, u glumčevoj

[33]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 143.
[34]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 330.

duši se ostvaruje istina koja izaziva vjeru u nepatvorenost svog osjećanja na pozornici.“[35]

U samim počecima rada na tekstu ozbiljno me brinulo kako ću utjeloviti lik žene čija životna iskustva sama ne posjedujem, kako emotivnim pamćenjem prizvati u svijet osjećaj tuge radi gubitka djeteta, kad dijete nemam i ta emocija mi je posve strana. Najbolje što sam za svoje scensko stvaralaštvo mogla učiniti jest zamisliti sebe u datim okolnostima i postaviti si pitanje: Što bih učinila kad bih se zatekla u takvoj situaciji?! Trudila sam se odgovarati iskreno te pustiti mašti da uz pomoć moje osobnosti kreira ideju o tome što bih učinila.

„Naravno, to ne znači da se vaše iskustvo i težnje moraju podudariti s takvim istim iskustvom i težnjama lika. Tu može biti velikog razilaženja. Ali važno je da o njemu nećete razmišljati kao glumac, sa strane, o vama tuđem čovjeku. Vi ćete ga prosuđivati kao čovjek čovjeka.“[36]

Imala sam tu čast i sreću uvjeriti se da ukoliko igram iskreno ostvarujem emotivni prijenos, tako reći *prelazim rampu*. Osjetila sam da publika diše zajedno samnom te emotivno odgovara na moju igru i emocije koje iz sebe puštam na van.

„Povodom glumačke akcije, u svakom gledaocu posebno i specifično bude se potencijalni organski procesi slični onima koje glumci nastoje da sugerišu, i sugerišu ako su uspješni.“[37]

Sinergija scenske suigre i pažnje publike osjećala se intenzivno, gotovo ritualno, i u tome leži magija teatra.

7. SCENOGRAFIJA, KOSTIMI, GLAZBA

Kakav će biti scenski prostor profesor je osmislio čim je ušao u prostoriju u kojoj smo odlučili održati ispit. Neizmjerno je zanimljivo bilo promatrati tih nekoliko trenutaka njegovog kreativnog domišljanja te opaziti trenutak njegove finalne odluke. Nalikovalo je to tzv. *paljenju lampice*. Zajedno s dečkima iz tehničke službe Akademije rasporedili smo scenografiju slijedeći profesorove naputke. Scenografija je bila posve realistična – prizemni prostor kuhinje sastojao se od plinskog štednjaka, jednog stola na kojem smo obavljale sve radnje pripreme jela, koša za smeće, kredenca u kojem je stajalo posuđe, te još jednog stola na

[35]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 140.
[36]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 144./145.
[37]Boro Stjepanović: Gluma I RAD NA SEBI; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 90./91.

kojem smo držale sve sastojke potrebne za pripremu jela, a koji je funkcionalno bio smješten tik do štednjaka. Prostor blagovaone smješten je u gornji nivo; na praktikable visine 50cm, a na njemu je samo blagovaonski stol sa stolicama. Cijeli scenski prostor prekriven je ćilimima te koferima smještenim posvuda po prostoru. Postojala su još dva prostora scenske igre, fizički izdvojena iz okvira same scene. Prvi od njih je igrao samo u dijelu mog posljednjeg monologa, pred sam kraj komada. To je praktikabl na kojem se nalazio dio publike, a podijelili smo ga na način da je pola praktikabla namijenjeno publici, a druga polovica je ostala prazna, kako bih ja na njoj mogla igrati. Drugi od ta dva prostora jest prolaz između dva dijela publike, u kojem igramo tri momenta; najprije kad se Škurta izdvaja u njega, a ja joj prilazem gurajući joj tablete u usta, zatim u sceni ispovijedi, kad psihijatrica nakratko stoji tamo, te konačno u mom posljednjem monologu, kad prilazim mužu kojeg vizualiziram upravo na tom mjestu. Smatram kako nam je ta igra među publikom omogućila još veće zbližavanje i integraciju s njima; u tim trenutcima od njih su nas dijelili centimetri, a na tako maloj razdaljini mogli su vidjeti istinitost i živost našeg oka. Nismo imale prostora ništa skriti niti slagati.

Zasigurno najzačudnije, ali i najkorisnije za našu scensku igru i osjećanje prostora u kojem se nalazimo, jest ideja profesora da scenu postavi ispred zida na kojemu su prozori, čime su prozori postali bitan (ako ne i najbitniji) dio scenografije. To je dalo istinitost scenama zatvaranja prozora da nas ne čuju susjedi, bacanja zagorjelog luka kroz prozor, Škurtinog zastrašivanja Zoje namjerom iskakanja kroz prozor, trenutka u mom monologu kad spominjem drveće koje mi pokušava otkriti istinu za kojom žudim (podnaslov teksta je *Drveće zna sve*), te finalnog momenta komada kad počinje oluja, zbog čega ja mahnito trčim od jednog do drugog prozora kako bih ih zatvorila prije oluje. Na našu sreću upravo u tom trenutku vani se uistino spremalo nevrijeme, što se jasno vidjelo kroz otvorene prozore, a pojačalo je osjećaj realnosti. Oluja je došla kao naručena!

Prva proba u ovako namještenom prostoru donijela je velike pomake, upravo zbog scenografije. Uistinu, scenski prostor nam je *išao na ruku*, bio je tako logično i svrsishodno složen, bez ijedne bezrazložnosti ili nelogičnosti. To nam je uvelike olakšalo mizanscensko kretanje po prostoru; osobno nisam ni u jednom trenutku gubila osjećaj kretanja po prostoru, jer čitav taj prostor vodio me je kao pas vodič slijepu osobu.

„Publika prostor uglavnom doživljava spontano, a kad joj se ne dopada ono što radimo, onda je to često i zato što za neko mjesto, oblik, veličinu ili bilo koje drugo ispoljavanje prostora tvrdimo da jeste nešto što publika intuitivno osjeća da nije.“[38];

Jednako kao što pri prvom susretu s nepoznatom osobom najprije zamijetimo njeno lice, naročito oči, tako i publika već pri ulasku u kazališni prostor najprije primijeti scenografiju, i već pri tom prvom doticaju s predstavom svjesno ili nesvjesno stvara prve dojmove, zbog čega je važno da scenografija oslikava pravo lice predstave, a u našoj predstavi je to posvema slučaj.

„ (...) kostim postaje *protesis* (ovo je termin koji je koristio Grotovski tokom prvih godina svog Pozorišta laboratorije) koja pomaže glumčevom telu, proširuje ga i sakriva, neprekidno ga transformišući.“[39]

Kostime je za nas, u dogovoru sa svojom mentoricom doc.art. Jasminom Pacek, odabrala Tončica Knez, studentica preddiplomskog studija kazališnog oblikovanja. Moj kostim sastojao se od tamnosmeđe haljine, teškog, grubog materijala, zatim crnih, debelih čarapa, bijelih klompi, narančasto – smeđe marame, te pregače. Sarin kostim sačinjavala je žućkasto – bijela haljina, svijetlo smeđe balerinke, te pregača, a u liku psihijatrice nosila je bijelu doktorsku kutu. Materijalima odjeće postigli smo ruralni izgled, kontrastima kolorita te pokrivalom za glavu Zoje dobnu i karakternu različitost, a, kako kaže profesorica Pacek, stilskom ujednačenošću dobili smo rukopis predstave. Kostimi su u ovoj predstavi uistinu bili koža glumca i savršeno su odgovarali likovima koje smo utjelovile, priči koju smo igrale, životima koje smo živjele.

Za pomoć oko glazbe obratile smo se Ljudevitu Laušinu, s kojim smo već ranije surađivale na nekim ispitima i ostvarile samo pozitivna iskustva, tako da smo bile uvjerene da je on i sada pravi izbor. Objasnile smo mu što nam je od glazbenih brojeva potrebno i naglasile kakav stil treba zadovoljiti. Prvi i zadnji glazbeni brojevi su isti; atmosfera sela sa zvukovima buđenja dana. Glazba koja prati prvi intermezzo je začudna, pomaknuta, bez pravilne melodije, a glazbeni broj drugog intermezza zastrašujuć, s osjećajem nadolazeće nevolje. Moj posljednji monolog, sve do početka oluje i povratka u realnost, popraćen je uzvišenom, pomalo

[38]Boro Stjepanović: Gluma I RAD NA SEBI; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005., str. 99.
[39]Eugenio Barba, Nikola Savareze: Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca; Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996., str. 219.

sakralnom melodijom, jer je pozadina trenutka obraćanja duhovima preminulih. Glazba je, jednako kao i scenografija i kostimi, sjajno popratila temu komada i podcrtala atmosfere.

8. ZAKLJUČAK

Sva iskustva i znanja prikupljena tijekom pet godina studija skupila sam i iskoristila u radu na diplomskoj predstavi; discipliniran rad, pristupanje ulozi koja mi je povjerena sa poštovanjem i ljubavlju, apsolutna predanost procesu rada, povjerenje u mentora i partnericu, neprestano promišljanje o liku koji igram, prilagodba fizičkih sredstava (glas/govor, tjelesna spremnost) liku, odgovornost i marljiv rad, poštivanje autorice teksta, publike i samog kazališta kao moralnog činitelja.

„Pa u čemu je naše stvaralaštvo?

To je začeće i nošenje novog bića – čovjeka-uloge.“[40]

Iskreno i istinski sam tek u ovoj predstavi, kojom završavam svoj ciklus studiranja, osjetila što to znači kreirati i živjeti lik na način da podsvjesno stupa na snagu odrađujući zapanjujuć dio posla, kako odgovorno odigrati svoju ulogu u cijelosti, bez *švercanja* i oslanjanja na druge, jer ne postoji nitko drugi tko bi mogao podmetnuti leđa i odraditi moj posao, te u konačnici spojiti sve to u moj životni poziv – zanimanje glumice.

„Činilo mi se da sam neiscrpan i da mogu u ulozi živjeti beskonačno, u svim situacijama bez izuzetka, u kojima bih se mogao obreti. Kakva je sreća tako ovladati likom!“[41]

Baš poput Stanislavskog, upravo sam se ovako i sama osjećala igrajući lik Zoje, a sreća zbog postignutog usitinu je neizreciva.

Na postignutome mogu zahvaliti svim svojim profesorima koji su mi svoja znanja prenosili i njima hranili moju glumačku dušu. Sada, na samome kraju studija, sijevaju mi u glavi kao bljeskovi u oluji mnoge riječi i savjeti mojih profesora. Jedan od najvažnijih jest: *Glumcu je uloga povjerena i tako joj trebate i pristupiti!* Čini mi se da tek nakon rada na ovoj ulozi mogu suštinski razumjeti smisao tih riječi, tek sam sada tu misao provukla kroz sebe i osjetila

[40]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989., str. 337.
[41]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991., str. 155.

ju na vlastitoj koži. Zoja mi je povjerena kao najdragocijenije blago i upravo sam se tako prema njoj i odnosila, baš kao što bih trebala i nastojat ću prema svakoj idućoj ulozi. Zoja me naučila većem vrednovanju mog poziva i upravo zbog toga ovaj proces rada nikada neću zaboraviti.

„Zaustaviti dah u mraku gledališta jednom mišlju, zagrcnuti jednom emocijom, napeti luk očekivanja i trenutkom velikog prepoznavanja osloboditi energiju kadru da uznemiri, zanese, revoltira, oplemeni! To je san glumca umetnika dok živi svoju umetnost.“[42]

To je oduvijek i moj san, koji je kroz Zoju postao java! Takav san želim živjeti vječno...

[42]K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); *Glumac se priprema*/Ognjenka Milićević; Cekade, Zagreb, 1989., str. 11.

9. LITERATURA

1. Doruntina Basha: Prst
2. Boro Stjepanović: Gluma I RAD NA SEBI; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005.
3. Boro Stjepanović: Gluma II RADNJA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005.
4. Boro Stjepanović: Gluma III IGRA; Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, Novi Sad, Podgorica, 2005.
5. K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (prvi dio); Cekade, Zagreb, 1989.
6. K. S. Stanislavski: Rad glumca na sebi (drugi dio); Cekade, Zagreb, 1991.
7. Eugenio Barba, Nikola Savareze: Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca; Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.
8. http://hjp.znanje.hr/
9. http://balkans.aljazeera.net/blog/u-potrazi-za-nestalim-ljudima
10. http://www.oslobodjenje.ba/kun/kultura/doruntina-basha-dramska-spisateljica-preokupirani-smo-heroizmom-i-mucenistvom/122920
11. https://www.youtube.com/watch?v=2GpkyoU3fbc