Rad na autorskoj predstavi "Odnosi"

Pavošević, Tanja

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:251:829597

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

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
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ NEVERBALNOG TEATRA

TANJA PAVOŠEVIĆ

RAD NA AUTORSKOJ PREDSTAVI *ODNOSI*

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: doc. art. Nenad Pavlović
SUMENTOR: umj. sur. Selena Andrić

Osijek, 2022.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Tanja Pavošević, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom *Rad na autorskoj predstavi „Odnosi”* te mentorstvom doc. art. Nenada Pavlovića rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

_____

SAŽETAK

Diplomski rad opisuje prijenos ideje umjetnice u gotovo djelo, predstavu „Odnosi“. Idejna je osnova predstave trenutno poimanje položaja žene u društvu i očekivanja koja joj se nameću. Glavnu ulogu nosi kći koja se želi suprotstaviti društvenom sistemu. Sistem prenose majke koje svojim govorom usmjeravaju i nagovaraju kćeri na određeni životni odabir. Kao glavno izričajno sredstvo u predstavi postavljen je pokret. Njegova, ponajprije izričajna, funkcija proizlazi iz plesnog, glumačkog i mimskog područja. Time ovaj rad pokušava uspostaviti odnose između ta tri područja, koristeći se alatima promišljanja i stvaranja pokreta unutar njih. U svakom području definirano je poimanje pokreta i geste, pri čemu se pokret smatra sastavnim dijelom svake geste, te načini izvođenja pokreta, onog koji nosi značenje. U radu je pojašnjen značaj predpokreta i podteksta kao nositelja razvoja ekspresivnih vrijednosti unutar svake scene. Propitan je smisao koji nudi pokret te koji se nadovezuje na gledateljevu percepciju. Govor kao izražajno sredstvo uvezan je u predstavu u svrhu nadopune izričaja koja prvenstveno proizlazi iz fizikalnosti glavnog lika, dok je kod govora majki fizikalnost pretvorena u statičnu kutiju, televizor, koji progovara.
Ovim radom dobiva se uvid u izričajne mogućnosti plesnog, glumačkog i mimskog područja u kojem se govor koristi kao nadopuna fizikalnosti, čime pokret postaje glavni prenositelj značenja.

Ključne riječi: pokret, gesta, fizička radnja, predpokret, govor
Key words: movement, gesture, physical act, pre-movement, speech

ZAHVALA

Ovom prilikom želim zahvaliti voditeljici plesnog kluba Broadway dipl. iur. Antoniji Blažević, univ. spec. art. therap., koja mi je ustupila dvoranu plesnog kluba na korištenje u periodu od ožujka 2021. godine do srpnja 2022. te mi na taj način omogućila neometano bavljenje diplomskim radom. Zahvaljujem Aleksandru Stankoviću koji mi je snimio glasove majki te snimke obradio u svom studiju. Zahvaljujem mentoru doc. art. Nenadu Pavloviću koji je uvijek propitivao moju nedefiniranost te mi u mojim lutanjima pružio podršku i razumijevanje u mnogobrojnim satima provedenim na probama. Zahvaljujem kolegici Martini Terzić, univ. bacc, educ. art., i profesorici umj. sur. Seleni Andrić na odrađenim ulogama majki.

Hvala mojoj obitelji koja je uvijek imali strpljenja za moje ideje.

SADRŽAJ

UVOD....1
IDEJNA OSNOVA PREDSTAVE....3
Lik kćeri....5
Lik majke....6
REALIZACIJA PREDSTAVE....8
Pitanje smisla između dramskog i plesnog....11
Ulazak u kompromis - udaljavanje od plesnog načina....13
POKRET I NJEGOVA FUNKCIJA....16
Gesta iz glumačke perspektive....16
Gesta iz plesne perspektive....18
Gesta iz mimske perspektive....20
Značaj podteksta i predpokreta....21
Istinitost radnji, odnos govora i pokreta....24
ZAKLJUČAK....29
LITERATURA....31
PRILOZI....32

UVOD

Predstava se bavi pitanjem moći, odnosno nemoći, žene u suprotstavljanju društvenim i biološkim očekivanjima koja se obznanjuju i prenose s koljena na koljeno, ponajprije od strane ženskog roda u užoj zajednici. Muškarac je u tom slučaju pasivni konzumerist danih okolnosti. Namjera moga diplomskog rada nije osuditi nekoga ni promicati feminističke ideje. Djelo je nastalo prodiranjem u srž problematike neudane žene u tridesetim godina koja nije izgradila svoj jasni identitet i uspostavila svoj jasni cilj u životu. Nemoćna je u izricanju vlastitih težnji i suprotstavljanju višoj sili. Stoga se kao glavni zadatak djela nameće propitivanje i iskazivanje psihološkog stanja žene te pronalazak korijena njezinih misli, osjećanja i ponašanja. Osnovna namjera djela komunikacija je onoga što se čini neizrecivo, a to neizrecivo ono je što proizlazi iz osobnog iskustva i pokušaja razumijevanja sebe kao žene. Predstava proizlazi iz vlastitih iskustva stečenih u periodu u trajanju od sedam godina, od 26 do 33 godine, stoga je ovo djelo autorsko i biografsko.

Kako je moje primarno zanimanje plesač i koreograf, a primarni način izričaja pokret, u rad na predstavi krenula sam iz plesnog diskursa. Tada su se otvorila mnoga pitanja o tome kako pokret prenosi značenje, što pokret znači i čemu služi u kazalištu, kako se nadopunjava s govorom, koji su pristupi pokretu u plesnom svijetu, a koji u glumačkom te što je pokret u mimskom svijetu. Početna mi se ideja temelji na tome da je pokret u glumačkom načinu ponajprije realističan, a pod tim smatram da je čvrsto vezan uz fabulu, a plesni iracionalan, surealan, ne nužno vezan za fabulu, dok za mimu smatram da putuje između te dvije oprečnosti.

Svoje neformalno plesno obrazovanje započela sam u svojoj šesnaestoj godini života kada sam se počela baviti džez plesom, zatim baletom, hip hopom i na koncu suvremenim plesom. Formalno plesno obrazovanje započela sam 2010. godine u Ljubljani na Akademiji za ples, smjer suvremeni i džez ples te stekla zvanje diplomirane plesačice i koreografkinje. Plesna je pozadina uvelike utjecala na moj način promišljanja i stvaranja ovog rada, a u sljedećim stranicama opisat ću kako se to reflektiralo na sam proces rada na predstavi te kakvim sam se problemima bavila, kako sam došla do rješenja i koliko je značajna bila uloga mentora u tom procesu rada.

Rad je podijeljen na teorijski i praktični dio, pri čemu teorijski dio proizlazi iz procesa introspekcije, analize vlastitih misli, osjećaja i snova, a praktični dio odnosi se na sam proces rada na predstavi, odnosno prijenosu ideje sa papira u živi prostor. Pitanja kojima se bavim u praktičnom dijelu odnose se na sam prijenos gradbenih materijala, odnosno situacija iz stvarnog života u situacije primjerene kazališnoj predstavi. Pod tim okolnostima postavlja se pitanje kako spojiti plesni, surealan, pokret s realističnim, glumačkim pokretom te koja je uloga mime.

U predstavi igraju 3 lika: Kći, Majka i Ljubica (Ivanova majka). Priča se temelji na ideji žene koja teži za oslobođenjem od društvenih normi. Kao osnovno sredstvo izričaja koristim pokret i govor, pri čemu pokret, realan i surealan, dominira. Pod realan pokret smatram sve fizičke radnje koje obavljaju neku praktičnu svrhu, kao što su postavljanje stola za ručak, oblačenje i skidanje haljine i sl., a pod surealne pokrete smatram sve one pokrete koji su proizišli iz manifestacije psihološkog stanja lika unutar pojedine situacije: trešnja tijela, probijanje, stiskanje, utapanje, propadanje i sl. Pojavljuju se i mimski pokreti: porođaj, guranje kolica, kuhanje ručka, peglanje, povlačenje, odguravanje.

IDEJNA OSNOVA PREDSTAVE

Ono što je satkalo i podržalo idejnu osnovu djela sastoji se od prikupljanih primjera iz osobnog iskustva, filmova koji se bave tematikom žene, zatim tekstova koji se tiču nasljeđa na temu ženinog položaja u obitelji i društvu te promišljanja i osjećanja vlastitog unutrašnjeg svijeta. Proučava ženu i odnose koje ona uspostavlja sa samom sobom, svojom bližom i širom zajednicom, uz pretpostavku da je ona ta na koju utječe društveni sistem te ona koja se opire tom sistemu.

Prisjećanjem i odabirom ključnih situacija iz vlastitog života, pisanjem tekstova o vlastitim stanjima i doživljajima stekla sam dojam o tome kako se osjećam, što proživljavam, što mogu i što ne mogu učiniti u spomenutom periodu života. U trenutku kada sam započela rad na idejnom dijelu predstave, osjećaji koji su prevladavali bili su samoća, strah i nemoć (Prilog 1.).

Olupina

Osjećam svoje tijelo, osjećam tu olupinu.
Vanjski zidovi još stoje, štite unutrašnjost moju.
Tresem se, hladno mi je
jer u podnožju osjećam vodu.
Uzdrmavaju unutrašnjost moju.
Vjetar nosi čestice soli i lijepi ih po mome tijelu,
nemilosrdno peckaju i uvlače se u stijenku moju.

Približi se!
Ako dobro pogledaš, vidjet ćeš da je unutrašnjost sjenovita.
Možda se poželiš ovdje skriti,
ali ako još bolje pogledaš, vidjet ćeš da u toj unutrašnjosti stoji... NIŠTA.
Nema niti jednog stupa koji bi podržavao tu olupinu,
nema niti jedne grede koja bi ju oblikovala.

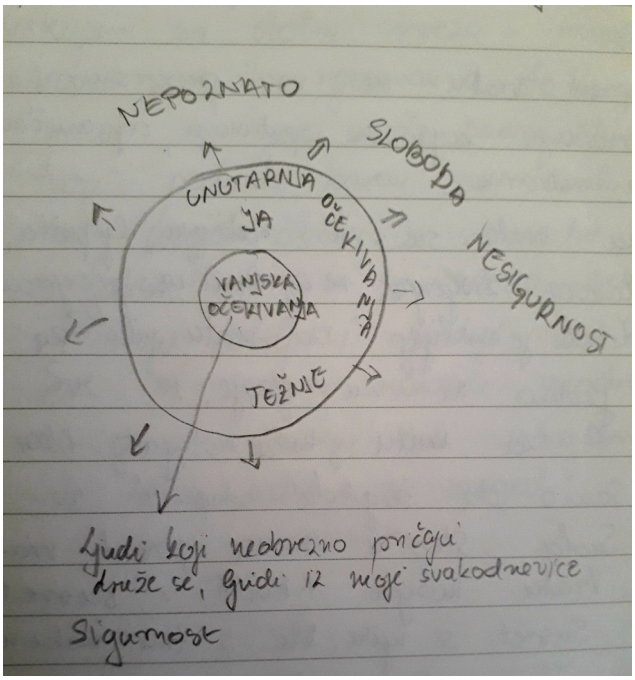
Prilog 1. *Olupina*, dio iz pjesme nastale u razdoblju kada započinjem raditi predstavu

U to vrijeme osim osjećaja nemoći, samoće i straha, osjećala sam i svojevrsnu zarobljenost unutar određenog prostora i unutar međuljudskih odnosa.

Sam čin početka rada bio je u dogovoru s mojim mentorom doc. art. Nenadom Pavlovićem, zapisivanjem i analizom snova koji su mi ostali duboko u sjećanju zbog svog snažnog utiska u

periodu od sedam godina na koje se rad referira. Snovi su uglavnom nosili simboliku ukalupljenosti, zatvora, labirinta, nemogućnosti pronalaska izlaza i sl. Jedan mi se san urezao u sjećanje i mislim da je definirao simboliku stola, koji koristim u predstavi za predstavljanje okvira.

U snu stojim na granici između nepreglednog prostranstva, jednostavnosti i mira te nemira, ograničenog prostora, složenih međuljudskih odnosa, osjećajući istovremeno tjeskobu i želju da se odvažim krenuti prema miru. Ne mogu, ukopano stojim na jednom mjestu i gledam, osvrćem se iza sebe i gledam skupinu ljudi, meni bliskih, kako se druže u parku za djecu. Bezbrižni su i odaju dojam ustoličenja, sigurnosti i povezanosti, a u meni izazivaju nemir. Ispred mene se nalazi visoka žičana ograda koja mi ne dopušta prelazak u prostor jednostavnosti. San sam pretočila u krugove na papiru (Slika 1.).



Slika 1. San

U unutrašnji krug postavila sam pojam *vanjska očekivanja*, a u vanjski krug, koji okružuje unutrašnji, postavila sam *unutrašnja očekivanja* i *težnje*, ograničila ih kružnicom i izvan krugova upisala pojmove *nepoznato*, *sloboda* i *nesigurnost*. Pod vanjska očekivanja upisala sam *ljudi koji neobvezno pričaju, druže se, ljudi iz moje svakodnevice, sigurnost*. Sada shvaćam da sam u tom periodu ljude i njihova promišljanja iz svoje bliske okoline u svojoj zajednici uzela kao vlastiti vodeći sistem, gotovo zanemarujući svoj unutrašnji sistem. Tome

svjedoče i nacrtani krugovi. U središtu su vanjska očekivanja koja imaju primarno mjesto u vlastitom vodećem sistemu, a sekundarno mjesto imaju unutrašnja očekivanja i težnje. Prisutan je i strah od slobode, za koji vjerujem da je uzrokovan strahom od preuzimanja odgovornosti pod uvjerenjem da je ono što ja želim neispravno. Moj unutarnji kompas bila su tuđa uvjerenja, odnosno ono što obilježavam kao vanjska očekivanja. Na svu sreću „crv sumnje", odnosno unutarnji sistem, glas koji je uvijek bio na optuženičkoj klupi to nikada nije dopustio. Vanjska očekivanja i unutarnje težnje nisu u meni bile uvijek tako posložene.
Po povratku iz Ljubljane, gdje sam završila Akademiju za ples, imala sam jasnu nit vodilju, vrlo jak stav o tome čime se želim baviti i što želim razvijati. No, pojavilo se egzistencijalno pitanje. Jer bilo mi je nezamislivo ostvariti novčani prihod od onoga što sam željela, a ovim putem priznajem, birala sam lakši put. Počela je utrka za poslom. Otvorilo se radno mjesto u osnovnoj plesnoj školi, gdje sam odmah po završetku studija počela raditi. To je predstavljalo siguran financijski doprinos, no istovremeno je i značilo moje odgađanje onoga čime se želim baviti i što želim razvijati, a onda i postupno odustajanje od prvotnih ideja. Uz stabilan poslovni odnos, ubrzo sam se našla i u naizgled stabilnom ljubavnom odnosu koji je, prema očima uže zajednice, obitelji, trebao završiti brakom. Moram priznati da mi se ta ideja o posloženom životu sviđala. Naravno, tu i tamo pojavljivao se „crv sumnje" koji bi me potajice podsjećao na potisnute težnje i počela sam razmišljati o tome da možda takav život nije *moj* život. Počela sam osjećati sve veće nezadovoljstvo i bunt, koji sam vješto skrivala, a koji bi pronašao put prema van s vremena na vrijeme. Mislim da sam htjela izgraditi svoj život ne prateći utabane društvene puteve, no za mene je taj put bio i teži.

Lik kćeri

Stoga za središnji lik predstave postavljam kći kojoj nedostaje odvažnost za borbu i spremnost za ostvarenje sebe i svojih ciljeva van društvenih okvira. Ona podliježe utjecajima okoline, ali iznutra kipi i osjeća „crv sumnje", unutarnji bunt protiv sistema. Tijekom predstave ona pluta od pokušaja ispunjenja vanjskih očekivanja do pokušaja opiranja vanjskom sistemu, sve dok ne pronađe put k oslobođenju. Nalazi se na prijelomnoj točki svoga života; hoće li izabrati tzv. posloženi život ili svoj put. No, ne zalaže se za sebe dovoljno i ne proturječi drugima zbog straha od osude, izopćenja, vlastitih sumnji i mogućnosti neuspjeha, radije sav bunt proživljava u sebi. Bunt je u znaku reakcije, još nije u

akciji. Ono što se od nje očekuje jest poslušnost, ustoličenje temeljnih vrijednosti obitelji i društva te njihov daljnji prijenos u novu obitelj. Iako ona misli šire i osjeća unutarnji sistem, koji je na optuženičkoj klupi jer se iznova i iznova pojavljuje stvarajući razdor u odnosima, njezino ponašanje uvjetovano je zadanim društvenim normama i ona se bori s pitanjem: što ako je sistem u pravu i ono što nasljeđuje, vrijednosti sistema, zaista jesu najbolje za nju? Daljnjom analizom daje se zaključiti da je taj „crv sumnje" unutrašnji sistem, krivac sloma veza, ali i unutrašnji otpor i glas koji se uobličuje i raste, sve do pronalaska puta za oslobođenjem.

Na mentorovo pitanje koja mi je ciljana publika nisam imala odgovor. U tom sam trenutku jedino znala da moram izreći svoje osjećaje i razmišljanja te raskrinkati opresiju koju sam osjećala, no nisam mogla razumjeti. Osjećala sam da konce moga života drži netko drugi, a ne ja. Ta faza života bila je obilježena moranjem, osjećajem dužnosti, ali istovremeno i stagnacijom i pasivnošću. Osjećaj nemoći u stvarnom životu reflektirao se u svim sferama mog života. Ukopano držanje, pasivnost kao obrambeni mehanizam, naspram svega onoga što sam morala i što mi je bila dužnost, postali su nit vodilja u stvaranju idejne osnove predstave. Pronaći izričaj za sav kaos u meni postala je premisa.

Lik majke

Vanjska očekivanja progovaraju u liku majke čiji je glavni zadatak prenijeti i usaditi vrijednosti društvenog poretka u vidu prikladnog ponašanja, osnivanja obitelji i reprodukcije. Tu funkciju majka obavlja kroz nadzor i usmjeravanje. Nazire se autoritativni odgojni stil majke, no u ovom slučaju ne stavljam toliki naglasak na odgojni stil roditelja, već na postupan proces usađivanja potrebnih ponašanja za očuvanje već spomenutog društvenog sistema. Potkrjepu ideje o tome da je majka prenositeljica društvenih normi na kći pronalazim u knjizi Tijanje Pavliček *Majčinski kod* (u primjerima drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića). Pavliček (2021: 5) pojašnjava kako je tema majčinstva neodvojiva od teme sistema jer je upravo sistem onaj koji upravlja kodovima (načinima ponašanja, komunikacije, ulogama i sl.) koji na posredan i neposredan način utječu na oblikovanje identiteta. Pri čemu Pavliček kodovima naziva zadane sistemske obrasce i uloge koje su u obiteljskom sistemu usko vezane uz sam čin nasljeđivanja te uz majku kao prijenositeljicu u tom lancu.

Glavni utjecaj na kći ima njezina majka kao prenositeljica društvenog poretka koja ostvaruje svoj utjecaj kroz položaj nadređene, one koja zna najbolje za svoju kćer i čije se odluke trebaju poštovati. Ona svojim djelovanjem nadzire i usmjerava kćer prema „pravilnom“ ponašanju i „pravim“ izborima. Takav stav ima i majka dečka za kojeg se kći treba udati te stvara dodatni pritisak na kćer.

Pavliček (2021: 52) pojašnjava:

„dok su majke aktivno uključene u transformaciju svoje kćeri u ženu, djevojke se nalaze na margini: još uvijek se nalaze unutar zadanih obiteljskih obrazaca i uloge kćeri, no usvajanjem ljubavnog govora sve više ulaze u prostor okoline. Nakon transformacije pred njima su dva puta, ulazak u brak i ponovno preuzimanje nekih novih obiteljskih uloga i obrazaca ili izabiranje biti samo ženom bez zadane uloge, što za sobom nosi posljedicu obilježenosti zazornim.”

Pri tome pod aktivno uključene podrazumijeva utjecaj majke u ljubavnom životu kćeri, pozivajući se na Eliacheff i Heinich (2004: 201)[1] „koji se ostvaruje kroz dvije uloge: preventivnu, koja se ostvaruje kroz nadzor i poticajnu, koja se ostvaruje kroz usmjeravanje prema poželjnom objektu u kojem će se zadovoljiti interesi cijele obitelji pa tako i mlade žene“.

Majka pokušava svim argumentima nagovoriti ju na udaju, odnosno na „pravi“ izbor u životu, pokušavajući izbiti iz njezine glave svaki mogući neposluh ili „pogrešno“ razmišljanje. To čini upozoravanjem kćeri na njezinu bitnu biološku odrednicu: „Tebi vrijeme prolazi.“, „Nećeš uvijek biti mlada.”, „A što ćeš kada ostariš?”, „Ti si žensko!” te na društveno prihvatljiva ponašanja: „Kad si zadnji put usisala i prašinu obrisala?”, „Ti moraš znati da i ti imaš svojih mana.”, „Ivan je dobar dečko, ne pije, ne puši, ima stalan posao.” i sl. Prisutno je i stvaranje osjećaja krivnje i stida: „Ja sam cijelo jutro kuhala da bi ti imala što za jesti.”, a u nagovoru majke prisutna su sva moguća sredstva: biološki argumenti, ekonomsko-društveni argumenti te osjećaji: krivnja, nedostatnost i sram.

Iako se takva situacija čini kao dio nekog prošlog vremena, smatram da je ona i dalje prisutna te da se prenosi s koljena na koljeno, uz poneko osuvremenjeno shvaćanje uvjetovano ekonomsko-društvenim promjenama u duhu vremena i prostora u kojemu se nalazi te time uvelike utječe na razvoj identiteta kćeri. Upravo ti utjecaji, preventivni i poticajni, u smislu

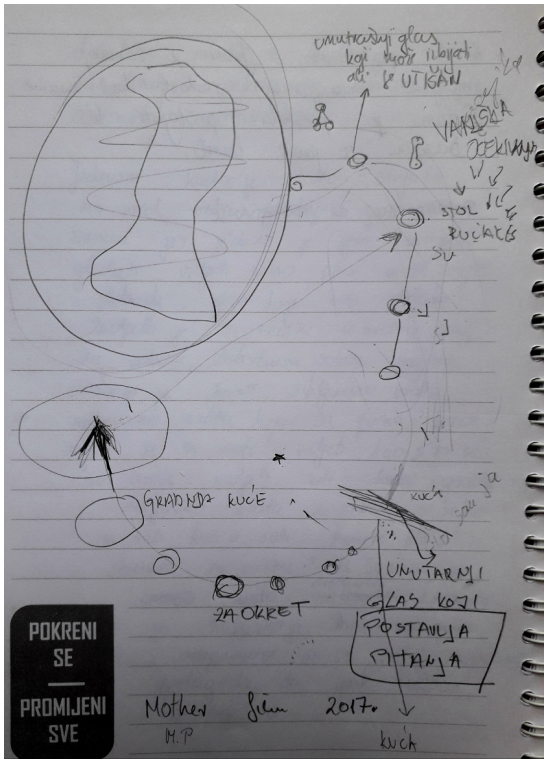
1 Pavliček se referira na rad Caroline Elliacheff i Nathalie Heinich koje u svom radu propituju odnos majke-kćeri. Eliacheff, Caroline- Heinich, Natalie. Majke-kćeri: život u troje. Prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb. Prometej d.o.o., 2004., str. 201.

donošenja odluke, poticaj su kćeri u želji za oslobođenjem. Sudbina kćeri treba ovisiti samo o njezinom odabiru, neovisno o utjecaju općeprihvaćenog standarda. Trenutak odluke jest i prijelomni trenutak unutar predstave, koji svojevrsno predstavlja prijelaz kćeri iz djevojke u ženu. Međutim, za razliku od prihvaćanja nagovora majke, kći odabire drugačiji put, neovisno o društvenom trendu te na koncu dolazi do oslobođenja. Kćerin bunt majka ni ne primjećuje jer je zaokupljena vlastitim jadikovkama i pritužbama o neprilagođenom ponašanju kćeri. Bunt se očituje kroz radnje neuobičajenog oblačenja haljine, neprikladnog postavljanja pribora za jelo, odbacivanja prstena itd. Unutar predstave pojavljuje se muškarac za kojeg se kći treba udati, a koji je posrednik majčine želje i objekt preko kojeg kći može lako zaslužiti status udane kćeri.

REALIZACIJA PREDSTAVE

Nakon što smo prof. Nenad Pavlović i ja postavili okvirnu priču, postavilo se pitanje kako ideju pretočiti u predstavu. Moj se rad s teorije prebacio u praksu i s papira u živi prostor, a pod tim prostorom smatram onaj u kojemu predstava nastaje. Pojavila su se prva pitanja i prvi problemi u prenošenju idejnog dijela rada u praktični, odnosno u predstavu.

Rad na realizaciji predstave mentor i ja započeli smo razgovorom. Bilo mi je lakše crtati po papiru nego odgovarati verbalno na mentorova pitanja. Nastala je prva skica kao prednacrt situacija koje su se događale u zadnjih sedam godina moga života (Slika 2.). Tada sam za prvu scenu htjela uzeti situaciju na radnom mjestu, no ipak sam krenula od postavljanja stola u blagovaonici, od onoga što je bilo osobnije.



Slika 2. Prednacrt situacija

Na pitanje kako ideju prenijeti u prostor, mentorov odgovor bio je u obliku zadatka: pogledati film *Mother* (2017) čiju režiju i scenarij potpisuje Darren Aronofsky. Film je potvrdio da ono što osjećam nije svojstveno samo meni, nego se događa i drugim ženama. Osim idejne potvrde, film mi je dao i odgovor na pitanje kako pristupiti temi pri inscenaciji.

Središnji su likovi filma bračni par, Ona i On. Javier Bardem glumi lik pisca, a Jennifer Lawrence glumi lik njegove žene koja se bavi preuređenjem kuće. Oboje su posvećeni svojem radu te naizgled žive romantičan i sretan život na idiličnom imanju. U filmu njihova se imena ne otkrivaju. Tek na kraju filma Javier obznanjuje ime svoga lika – On, u smislu Stvaratelja, Boga, a njeno je ime Dom, u smislu planete Zemlje, metafore majke i Bogorodice. Tijekom filma On igra ulogu ambicioznog pisca koji traži inspiraciju u pričama gostiju koji im naseljavaju kuću, a koje on radosno prima te uživa u njihovom divljenju koje iskazuju prema njegovom radu. Ona očajnički nastoji održati normalan život i baviti se preuređenjem kuće, iako su ondje gosti i njihov se posjet pretvara u noćnu moru. On sve manje mari za nju i za dom, a ono što vidi samo je njegova potreba za pisanjem. Tim činom redatelj prikazuje njega kao dominantnog muškarca koji umanjuje značaj i poriče njezine potrebe te narcisoidno vidi samo sebe i svoju ljepotu u kreiranju čime ostvaruje dojam opresije nad ženom. Ona koristi jedan obrazac ponašanja koji prepoznajem u svom primjeru, a to je pristajanje; pristajanje na

sve u ime ljubavi, dobrog ponašanja i požrtvovnosti. Usudim se reći, kvaliteta žene koja se očekuje kao normalna, pa čak i poželjna.

Iako se u njoj javlja bunt, ona primjećuje da stvari ne funkcioniraju za njezino dobro, za dobro doma i obitelji te odnosa između njega i nje. Ona pristajući na svaki njegov hir, samu sebe dovodi u vrtlog iz kojeg više ne može izaći, sve do trenutka kada više nema što za dati ni ponuditi te kada se više nema što za spasiti. Zarobljena u kući zbog same sebe, odnosno svojih odluka, zbog novorođenog djeteta, zbog muža i naposlijetku zbog mase ljudi od kojih ne može pronaći izlaz, boreći se do zadnjeg daha, dovedena je do trenutka samouništenja. Za razliku od muškarca koji uživa u impresijama i divljenju ljudi oko sebe, koji uzima za sebe, ona bezuvjetno daje i time paradoksalno upada u stupicu u koju često upadaju žene: bezuvjetnu ljubav daje onome tko ju dovodi do uništenja.

Iako je u središtu filma odnos između muškarca i žene, a ne odnos kćeri i majke, film daje uvid u one osobine žene koje su društveno prihvaćene i ustoličene kroz tradiciju, odgoj i religiju. Darren Aronofsky ukazuje na ono što svaka žena prolazi u odnosu na samu sebe, u odnosu na voljenu osobu, u odnosu na užu i širu zajednicu. Požrtvovnost, opraštanje, bezuvjetna ljubav, rađanje, ali i patnja, razočaranje, izgaranje i samouništenje oprečnosti su između kojih se ženski lik Majke kreće.

Osim idejnog koncepta, zanimljiv je prikaz određenih situacija. Naime, pojačavanjem efekata pri prikazu onih događaja u životu koji se naizgled čine bezazleni, Darren vodi od realnog do surealnog, od uobičajenog k neuobičajenom. Smatram da pri prvom gledanju filma gledatelj ne može na prvi pogled prepoznati potencijalni razvoj situacije jer su ti potencijali sadržani u nijansama, moguće ih je predosjetiti, ali ne i jasno artikulirati, odnosno razumno predvidjeti. Upravo te nijanse, on postupkom vođenja od realnog do surealnog dovodi do ekstrema, upozoravajući gledatelja na mogući ishod te na taj način nudeći gledatelju nova značenja unutar jedne uobičajene situacije, kao što je na primjer bezazleni dolazak gostiju. Takvom metodom on definira međuprostore prisutne u naizgled bezazlenoj običnoj životnoj situaciji. Na kraju se dobiva uvid u to da te naizgled bezazlene situacije dovode odnos do sloma, bio to odnos do samoga sebe, do voljene osobe ili do šire zajednice.

Gledajući film, nailazim na svojevrstan otpor jer mi razum ne dopušta prihvaćanje situacije takve kakva jest kao moguće. Međutim, oprečni osjećaji, put od idile do katastrofe, od realnog do surealnog, preobrazba, odnosi sa samim sobom, voljenom osobom, užom i širom zajednicom; sve su to glavne sastavnice filma *Mother*, ali i idejnog dijela moga rada.

Na kraju filma ona izriče muškarcu „I have nothing left to give.”[2], a On traži od nje još samo srce koje je ostalo kucati. Vlastitim rukama On brutalno čupa srce pod izlikom da mu treba za novi krug stvaranja, za novi početak. Time ona njemu daje ono svoje najsvetije, ljubav i mogućnost kreacije, ali ostavlja gorak osjećaj nepravde te prikazuje bezizlaznu situaciju našeg društva – pokoravanja pred dominantnom silom te nemogućnost izlaska iz začaranog kruga.
U razgovoru s mentorom zaključili smo oboje kako bi najbolji postupak rada bio taj u kojem realnu situaciju dovodim do surealne. Krenuvši iz realnih situacija, u svom iskazu ulazim u polje surealnosti.

Pitanje smisla između dramskog i plesnog

U stvaranju etide pokreta meni je sasvim prirodno došao spontani odgovor tijela na zadanu temu, ali je bio previše udaljen od fabule. Stoga mi se postavilo pitanje kako pokret komunicira značenje te kakvo se značenje iščitava iz pokreta. Budući da je moje područje ponajprije ples, krenula sam iz tog načina promišljanja stvarati etidu u već odabranoj situaciji za blagovaonskim stolom. Ono što je proizišlo mentor je vidio kao preapstraktno, naizgled nevezano uz postavljeni sadržaj, a time i gledatelju nedokučivo. Uzrok tome bio je moj način plesnog promišljanja, koji je u tom trenutku naišao na ozbiljnu kritiku. Naime, u mom pokretu fabula se nije mogla nazrijeti. Način na koji sam tražila pokret i etidu pokreta za prvu scenu bila je prvotna, spontana reakcija na određenu situaciju koja se temeljila na ideji potlačenosti, suzbijanja i ograničavanja. Odnosno moje tijelo reagiralo je odgovorom na već sadržano, na ono što je meni već poznato, na odnos između majke i mene i njegove posljedice.

„Kad je riječ o 'smislu', posebno u suvremenom plesu, samo se po sebi razumije da smo daleko od narativnosti koja bi se zadovoljila pronalaženjem nekog referenta. Smisao je zapravo onaj neimenovani cilj što ga ples propituje a da ga pri tom ne opisuje” (Louppe 2009: 22-23).

U plesnom izričaju nemam potrebu situaciju ponovno prikazivati odnosno reproducirati, već imam potrebu izraziti svoj stav i svoj dojam te posljedicu u odnosu na određenu situaciju. Međutim, u tom slučaju gledatelj prestaje biti svjedokom događaja, kao što bi to bilo u dramskom kazalištu, nego postaje svjedokom moje vlastite impresije na događaj. U plesnom

2 U slobodnom prijevodu, „Nemam ti više što za dati.”, rečenica koju izgovara lik majke u zadnjoj sceni filma. Preuzeto iz filma *Mother* (2017), URL: https://www.youtube.com/watch?v=utl4oq-y7o8&t=139s, pristup 25. 8. 2022.

pokretu značenje je već implicirano u pokretu te ga nije potrebno dokazivati, kao što bi to bila praksa u dramskom činu, gdje tjelesnim radnjama dokazujemo značenje. Osobno plesom pokazujem ono što je meni učinjeno, izražavam svoj subjektivni stav na neki čin, događaj, situaciju, dok u dramskoj situaciji dokazujem sam čin, izvršavam radnje kako bih prikazala događaj. Nameće se drugačija logika, „Subjektov stav podudara se sa samim subjektom i u potpunosti se očituje u gesti. Samim tim svaki pokret ima ekspresivnu vrijednost, iako mu ekspresivnost nije svrha" (Louppe 2009: 18). Pri čemu ekspresiju Louppe shvaća kao upotrebu „značenjske građe na neprelazan način, bez težnje za konkretnim rezultatom ili semantičkom primjenom" (Louppe 2009: 40). Poimanje ekspresije plesnog područja, barem što se tiče suvremenog plesa, jer se Louppe ovdje referira na suvremeni ples, različito je od poimanja ekspresije u dramskom svijetu. Louppe u svom opisu spominje neprelazan način ekspresivnosti, što tumačim kao distanciranje od gledatelja. Postavlja se pitanje, komu je ples namijenjen ako se distancira od gledatelja? U pokušaju boljeg razumijevanja plesa, Louppe (2009: 93) navodi:

„dešifriranje semiotike zaplesanog tijela zahtijeva pomniji, sporiji rad, koji se teže formulira, a temelji se na opservaciji, te prije svega na ovladavanju odgovarajućim instrumentima za čitanje: smisao što ga pokret nosi nije nužno vidljiv (manifestan), već skriven (latentan) (dvije kategorije koje Freud suprotstavlja u tumačenju snova). Jedino će se ples čiji je sadržaj očit (dakle siromašan) moći čitati brzo."

Uz to Louppe (2009: 23) navodi da se smisao odnosi na dijaloški proces između plesača i njegova promatrača koji je promjenjiv, fluktuirajući, prepun pojedinosti i veže se za iskustveni doživljaj promatrača, koji je teško uopćiti. Time autorica postavlja nužni zahtjev, kako bi se ples mogao razumjeti, u njemu se treba baviti opservacijom i ovladavanjem odgovarajućim instrumentima za čitanje istoga. A u smislu doživljaja, on je usmjeren na pojedinačni, individualni stav, u čemu je ujedno i ljepota plesa, ali i otežavajuća okolnost u njegovom razumijevanju. Također, dramsko djelo doživljava se, a zatim refleksijom i analizom tumači jednako kao ples, no razlika je u tome da se gledajući dramsko djelo prati određena fabula, referentna točka kojoj se često vraća da bi se razumjelo djelo. Stoga, smatram kako dramsko djelo djeluje konvergentnije na promišljanje za razliku od plesa, koji djeluje divergentnije, otvarajući nova značenja. No zbog svoje divergentnosti ples postaje nedorečen, nedokučiv, što na neki način često smeta gledatelju koji se silno trudi pronaći

poveznicu, značenje i smisao. Takoreći, ples ostavlja gledatelja u traženju značenja koje ponekad prelazi u frustraciju, dok dramsko djelo postaje preslika fabule kao referentne točke kojoj se gledatelj uvijek vraća da bi pronašao smisao.
Zaključujem, u dramskom je kazalištu gledatelj svjedok čiste, jasne situacije ili događaja, neposredno zamjećujući događaj i o njemu sudeći, dok je u plesnom djelu gledatelj svjedok prostora punog traženja i propitivanja smisla i značenja.

Ulazak u kompromis - udaljavanje od plesnog načina

Kad sam postavila okvirnu dramsku radnju, odlučila sam ući u kompromis, udaljiti se od plesnog načina stvaranja i približiti se dramskom načinu stvaranja. U razgovoru s mentorom zaključili smo da plesni pokret može biti sadržan u predstavi, ali da moramo naći način kako doći do njega, a da gledatelja ne zanemarimo i da mu damo priliku povezati i razumjeti taj pokret unutar sadržaja. Utvrdili smo kako nedostaje početna točka pomoću koje će gledatelj moći prepoznati, kodirati znakove, iščitati značenje te time povezati apstraktni materijal s postavljenim sadržajem. To je značilo da moram krenuti od prikaza realne situacije, što me je navelo na pitanje kako od realnog pokreta doći do surealnog, kako od konkretne fizičke radnje doći do plesa. Najvažnije pri istraživanju spajanja realnog i surealnog svijeta postalo je pitanje kako pokret komunicira značenje.
Tako se otvorilo pitanje što je uopće pokret, koja je razlika između glumačkog pokreta i plesnog pokreta. Da bih to mogla razjasniti, smatram potrebnim objasniti što za mene znači plesni pokret i kako nastaje. Plesni pokret za mene nije bio doslovni pokret ili realna gesta pomoću koje dočaravam gledatelju priču, za mene je plesni pokret bio moj osobni stav na odabranu situaciju, a kao takav bio je predalek od samog sadržaja priče, kao što sam prethodno navela. On nije pokazivao dramsku radnju, već moj vlastiti dojam na dramsku radnju. No želja mi je svejedno bila doći do plesnog pokreta unutar predstave, što je uvjetovalo postavljanjem novog izazova: kako od realnog pokreta doći do apstraktnog na način da se uspostavi nit koja će voditi gledatelja od poznatog k nepoznatom, od uobičajenog k neuobičajenom, kako se približiti već navedenom darrenovskom postupku. Naravno, prvi pokušaji završavali su neuspjehom i mojim razočaranjem. U sljedećim susretima s mentorom plesni pokret pojednostavila sam na vrlo jednostavne radnje: ulazak u prostor, oblačenje haljine, postavljanje stola i slično. Tim postupkom one su prešle u obične fizičke radnje.

Problem je nastao u izvođenju radnji, izvodila sam ih automatski, kao niz radnji koje slijede jedna za drugom. Također sam ih izvodila i na način na koji to radim u svakodnevnom životu jer su za mene to bili svakodnevni pokreti kojima se izvršava neka radnja. Takav pokret odavao je dojam automatizma bez ikakvog intenziteta, a time i značaja. Ono na što me je mentor tada upozorio bio je nedostatak motivacije lika u takvom pokretu.
Hugo Klajn u svojoj knjizi *Osnovni problemi režije* (1951: 177) navodi da „za radnju koju glumac vrši na pozornici nipošto nije dovoljno da bude konkretna.", pojašnjavajući:

„Konkretna je svaka radnja koju čovek vrši u svakodnevnom životu; radnja koju glumac vrši na sceni mora biti scenska, a to će reći: mora se razlikovati od životne time što će delovati na publiku... Jer pozorišna predstava je delovanje scenskog zbivanja na publiku i predstava je ustvari ne ono što se zaista zbiva na pozornici, nego ono što od tog zbivanja dopre do publike i na nju deluje. Zbivanje koje publika ne zapaža u pozorišno-umetničkom smislu ne postoji."

Klajn pojašnjava tri elementa po čemu se radnja u kazališnoj predstavi razlikuje od radnje u životu: *vidljivost i čujnost* za kazališnu publiku, *vremensku, prostornu i sadržajnu* sažetost te na *povezanost s cjelinom* predstave čiji je sastavni dio. Pri tome vidljivost i čujnost odnose se na to da glumac, dodajem izvođač, na sceni treba biti jasniji, glasniji i izrazitiji nego u običnom životu. „Ako je glumčev glas nedovoljan da bi se čuo, njegov gest da bi se video, on ih mora povećati i pojačati tako da i dalje deluju prirodno." (Klajn 1951: 177). Zadržati prirodnost, a opet izvoditi scenski, postavilo je nov zadatak pred mene: kako upriroditi pokret da ne bude izvođen kao plesni pokret i pokret svakodnevnog života. Plivala sam u mutnom. S druge strane zabavljala me je ta potraga u pronalaženju prirodnosti. Plesna tehnika bila je utkana u moj izričaj, a pokazivačka namjera bila je prisutnija od onoga što sam trebala raditi te usmjerenost na sebe prevladavala je u odnosu na usmjerenost na zadatak. Na primjer, pri jednostavnoj akciji odguravanja od stola obraćala sam pozornost na to kako radnja izgleda, nesvjesno sam običan, svakodnevni trk izvodila kao plesni trk, a geste ruku, grljenje i obuhvaćanje više su nalikovale pravilnom prijelazu ruku iz druge u prvu baletnu poziciju. Umjesto funkcije pokreta koja se očituje u prenošenju značenja, na vidjelo je izlazila ljepota pokreta koja je mentorovu pažnju udaljavala od samog značenja koje se treba iščitati.
U toj fazi rada nisam nikoga htjela pozvati da mi pogleda rad osim mentora. Ljepota tijela i čistoća pokreta kroz dugi niz godina bavljenja plesom bila je za mene osnovna pretpostavka izlaska na scenu, a koja u procesu rada na diplomskoj predstavi nije bila bitna. Postavila se

potreba udaljavanja od te prakse promjenom načina promišljanja o pokretu. Mentorova uputa bila je da pronađem motiv za igru, opet me vraćao na motivaciju lika.

Kako je premisa postala potraga za motivacijom lika, odredila sam makromotivaciju lika kćeri – oslobođenje, a za lik majke to je bilo ukalupljivanje. Rad je postao življi i zanimljiviji. Iako je i dalje u pozadini opterećenost izgledom bila prisutna, postalo je važno igrati neovisno o tome kako će što izgledati. Igrati za mene značilo je ostaviti prostor nečemu da se dogodi u postavljenim okvirima. U toj fazi rada ljepota pokreta, iako uvijek prisutna barem u naznakama, gubila je na važnosti, postala je bitna funkcija pokreta kojom izražavam motivaciju lika. Zatim je uslijedilo postavljanje mikromotivacije kćeri i mikromotivacije majke u svakoj pojedinoj sceni koje su ovisile o radnim zadacima, odnosno odabranim situacijama. Ponekad se odabir situacije dogodio intuitivnim slijedom po završetku jedne situacije prijelazom u drugu, a ponekad je to bio niz pokušaja koji bi završili neuspjehom, nakon čega bi uslijedilo razmišljanje o tome kako bi bilo logično nastaviti. Najbolje sam se osjećala kada bi intuitivno uslijedio nastavak. Na temelju točno određenih makromotivacija i mikromotivacija mogla sam lakše igrati, odnosno vjerujem da sam mogla pronaći bolju prirodnost o kojoj Klajn piše. Svaka etida pokreta morala je biti u svrsi mikromotivacije, a posljedično tome i makromotivacije, čime se isprepleo niz akcija i reakcija čija je funkcija bila ostvarit ideju predstave.

Prostorno sažimanje odnosilo se na ograničavanje broja prostorija u kojima se radnje događaju, a vremensko sažimanje odnosilo se na sažimanje događaja na vrijeme, koje je puno kraće od realnog trajanja. Za rad sam uzela period od sedam godina života koje je trebalo smjestiti u jednu predstavu u trajanja od pola sata. Sadržajno sažimanje odnosilo se na odabiranje samo onih situacija koje su nužne za uspostavljanje osnovne ideje predstave.

POKRET I NJEGOVA FUNKCIJA

„(…) poetska funkcija teži neposrednom izražavanju subjektova stava spram onoga što govori" (Louppe 2009: 18).

Nakon odmaka od estetske funkcije pokreta, kojoj sam pridavala najviše značaja u počecima rada, istaknula se još jedna funkcija pokreta, ona koja se tiče izraza. Izrazna funkcija pokreta postala je predmetom moje preokupacije. U jednom trenutku rada zanimljivo mi je bilo što je mentorov komentar na nastali materijal bio da previše proživljavam i da trebam dopustiti gledatelju da ga doživi. Iz tog je razloga moj zadatak postao situaciju prikazati, a gledatelju dopustiti da ju proživi jer što ostaje gledatelju, ako ću mu ja ponuditi vlastiti dojam. On može ostati impresioniran, dirnut ili nedirnut, povezati doživljaj sa svojim osobnim iskustvima ili nekim drugim sadržajem, ali tu moja priča ne ostaje prenesena, nije eksplicitna, jasno izrečena, nego se može u najboljem slučaju iščitati u naznakama. To me je navelo u potragu za pokretom iz kojeg se jasno iščitava značenje. U toj potrazi naišla sam na pokret- gestu koju ću u daljnjem tekstu razložiti na glumačku, plesnu i mimsku te dati uvid u njezine izražajne i upotrebne potencijale koje se tiču ovog diplomskog rada.

Gesta iz glumačke perspektive

Švacov u knjizi *Temelji dramaturgije* (2018: 192) određuje glumca kao umjetnika i umjetninu, koji je govorno konstituiran, koji pri samom stupanju na pozornicu govori; bilo riječju, gestom ili izrazom lica, bilo samom svojom prisutnošću na određenom mjestu pozornice i dramatske situacije. Pri čemu pod *govori* misli na određeni razumljivi sustav poruke i znakova koje glumac emitira.

Gesta je za njega determinirana govorom i maskom, ali ima i polje vlastite autonomije, svoju vlastitu vrijednost. Pri tome razlikuje tri geste: gesta kao simbol, gesta kao praktična radnja i autonomna gesta. „Geste su bivše radnje koje su izgubile svoj karakter potpunosti, završenosti i potrebnosti." (Švacov 2018: 214). Pri čemu nedovršena, tek naznačena, radnja može postati ritual, a zatim metafora i simbol. Za primjer uzima muslimanski abdest, obredno pranje koje je izgubilo svoju praktičnu svrhu higijenske prirode i postepeno dobilo religioznu svrhu: očistiti mjesta dodira s vanjskim svijetom, sterilizirati moguće ulaze grijeha u čovjeka.

Umivanje postaje obredno, radnja se pretvara u gestu, u izraz, postaje stilizirana. Čime gesta kao pokret otkriva nova značenja te postaje simbol tih značenja.

Osim geste kao metafore i simbola, gestu je Švacov definirao kao „svaku praktičnu radnju koja u scenskom osvjetljenju dobiva nova, nepoznata značenja (…)" Pri čemu svaka praktična radnja- gesta mora biti na neki način različita i naglašenija od slične geste u svakodnevici. Navodi paljenje cigarete u sobi i na pozornici, koje ne može zbog vizualne komunikativnosti biti jednako svakodnevnom paljenju. On pojašnjava vizualnu komunikativnost kao posljedicu „same prirode glumačke umjetnosti da pokaže kako se vrši određena radnja u određenim okolnostima".

To me navodi na zaključak kako je izrazna funkcija pokreta u dramskim okvirima u svrsi prenošenja značenja, a ne u svrsi izražavanja vlastitog dojma na misao, ideju ili sadržaj. Pri čemu su način i kvaliteta pokreta određeni karakterom i motivacijom lika, a ne mojim osobnim dojmom i stavom, čime je obilježeno cijelo moje djelo i od čega mi se teško odmaknuti. Ono što se meni postavilo kao najveći izazov u stvaranju pokreta jest odmaknuti se od vlastitog dojma na situacije i prebaciti se u funkciju lika, u ono što lik treba raditi kako bi pokazao određenu radnju u određenim okolnostima, kako bi postigao vizualnu komunikativnost.

Treću gestu smatram najsličnijom gestom koja se tiče mog osobnog načina stvaralaštva proizišlog iz plesnog diskursa, a to je „gesta koja nema ritualnu, ni praktičnu funkciju, niti predstavlja znak kao rudiment bivše radnje, već je bilo spontani, bilo svjesni izraz osobnosti lica- glumca. Ta gesta nije sadržajno nadopunjavanje govora, čak ni nijansiranje smisla, nego strogo i isključivo individualan izraz trenutačnog, vrlo intimnog odnosa prema situaciji" (Švacov, 2018: 214).

U trećoj opisanoj gesti smatram da je sadržan vlastiti dojam, stav na situaciju u kojoj se izvođač nalazi. Nadalje Švacov (2018: 214) navodi za tu gestu sljedeće: „tamo gdje riječ zastaje pred teškoćama izraza (...), tamo gdje govorna melodija i mjera govorne energije ne mogu prodrijeti (…) gesta na tajnovit način izražava taj tren trenutka, koji se čas za tim u konverzaciji i akciji pretvara u pouzdane i svima jednoznačne čitljive znakove i poruke". Kao takav, smatram da dojam lika prethodi i služi kao poticaj pokretu i gesti koji se odnosi na prirodni, spontani odgovor tijela. Moguće je da je možda upravo tu mjesto za slobodu pokreta, za čisti pokret, ples, apstrahirani pokret, koji bi bio vezan uz kontekst u kojem se nalazi i koji ostaje u okviru znakova koje gledatelj povezuje i iščitava kao poznate, a opet

ostavlja slobodu za neka druga značenja. U takvoj bi se situaciji u drami obilježenoj narativom ostvario dijalog između promatrača i izvođača „vezivnim tkivom osjetilnih odnosa" (Louppe 2009: 23) pri čemu bi se u gledatelju pobudila veća osjetilnost u procesu percepcije.

Iako Švacov za navedene geste navodi kako otvaraju nova značenja, smatram da su ta nova značenja opet usko vezana za fabulu, a samim time djeluju konvergentno namećući paradoksalno jednoznačnost, naspram plesne višeznačnosti. Međutim, njihova uporabna svrha u ovom radu od velike je važnosti. Za simboličnu gestu uzimam oblačenje haljine, koja simbolizira kćerinu nemoć da se suprotstavi i ulazi u sferu poslušnosti. Oblačenje haljine znači pokoravanje, slušanje, uzimanje u obzir ono što majka ima za prenijeti. S tim da je u gesti opiranja haljini sadržan stav kćeri u odnosu na navedene zahtjeve. Time se dobiva zanimljiva oprečnost između onoga što meni ta haljina čini i onoga što ta haljina predstavlja.

Gesta iz plesne perspektive

Prema Launay gesta je pokret kojem je uvijek dodano još nešto, neko značenje, funkcija, konotacija, psihološko stanje, intencija, dok pokret ostaje označen neutralnošću i podrazumijeva mehaničnost, fizičnost, refleksnost; „sve oko nas se kreće i proizvodi pokrete...no sve oko nas ne proizvodi geste" (Launay 2008: 59). Nadalje navodi kako pokret jest gradbeni dio geste, „no nije jedini, gesta uvijek angažira i određeni ekspresivni aspekt te implicira značenje."[3] Uz gestu veže i neologizam *gestualnost* kao množinu oznaka i kvaliteta koje pripadaju gesti, pojašnjavajući osnovnu stavku geste, onu koja prožima tijelo geste – kontekst, koji može ili reducirati ili otvarati njezin potencijal u rasponu od krajnje narativne do one gotovo apstraktne.

U mojem, već spomenutom, „preapstraktnom" pokretu mogu reći da se nazirao utjecaj postmodernističkog plesa Mercea Cuninghama, koji „nastoji umaknuti teatralnom obliku geste", pri čemu „dramatski i značenjski efekt mora biti isključivo slučajan" (Launay 2008: 63). Launay pojašnjava kako Merce Cunningham u brojnim svakodnevnim gestama isključuje značenje i svrhovitost te tako gestu pretapa u pokret koji nije usmjeren prema gledatelju kako bi mu prenio namjeru, nego ga plesač prezentira kako bi istančao gledateljevu percepciju.

3 Šimunić, *Tri geste u kojima ruka dodiruje čelo*, 73. Citat preuzet od Isabelle Launay, La danse entre geste et mouvement, u La danse, art du XX siecle?, Editions Payot, Lausanne, 1990., str. 275. (Citat s francuskog prevela Katja Šimunić)

Takvim načinom rada Cunningham mijenja funkciju plesa te u potrazi za takvim, čistim, pokretom tijelo neutralizira, te postavlja novu gestualnost u kojoj značenje proizlazi isključivo iz logike pokreta.

Po pronalasku odgovora na svoje pitanje o „preapstraktnom" pokretu okrenula sam se novim izvorima. Za razliku od Mercea Cunninghama, Trisha Brown u svom radu koristi oblik drugačije gestualnosti kojom „stvara direktniju vezu prema gledatelju, kako bi ga odvela u vlastito područje istraživanja" (Launay 2008: 64). Takvu gestu Launay naziva propitanom gestom. Gledajući Trishin solo *Accumulation with Talking plus Water Motor*[4], u kojem kombinira geste, pokrete i riječi, zamjećujem da su to tri odvojene sastavnice koje između sebe tvore jedinstvo u iskazu te ostavljaju dojam na mene. Ona simultano izvodi pokrete, geste i govor, pri čemu pokret i gesta ne ilustriraju govor. *Accumulation* je solo sastavljen od običnih svakodnevnih gesta, kojim ona promjenom ritma otklanja očekivani smisao koji gesta sadrži u sebi te time „postaje pitanjem, predmetom koreografske i poetičke igre" (Launay 2008: 64).

Launay pojašnjava još jednu izjednačujuću, višeznačnu gestu: poetiziranu gestu, onu koja ima dramatsku moć, ali otvara mnoštvo mogućih značenja. Za primjer uzima *Café Müller*, scenu gdje žena grli muškarca, on ju podiže i nosi, a zatim ispušta, a zbog ubrzavanja izvođenja tih triju gesti, ne znamo radi li se o zagrljaju ili razdoru, trebamo li se smijati ili plakati. Ta simultana kontradiktornost stvara jak doživljaj u gledatelja, pojašnjava Launay (1990, u prijevodu Šimunić 2008: 65). Pina Baush također u svom radu kombinira tekst s gestom i o tome govori Hubert Godard (1998, u prijevodu Šimunić 2008: 68), plesni kritičar i teoretičar, koji navodi dva nivoa ekspresije „razvijajući gestualitet koji nosi značenjski naboj potpuno suprotan onome što se govori". Takvu distorziju, on navodi, bilo bi vrlo teško za postići glumcima čije majstorstvo traži transparentnost između kazanog (teksta) i tjelesnog stava.

Navedenu distorzivnu gestu smatram i za osobni rad iznimno teškom za postići. Promatrajući pokret i gestu iz plesne perspektiva, dobiva se uvid u gestu koja se izjednačava s pokretom, cunninghamski način, koja je sama sebi svrhom jer slijedeći svoju vlastitu logiku kretanja, ona postaje dostatna. Dok prema načinu Trishe Brown gesta postaje predmet vlastitog propitivanja, gdje se izdvajanjem geste iz svakodnevnog života i njezinom kombinacijom s drugim elementima, poput govora i mehaničkog pokreta, može ostvariti konkretna izvedbena cjelina koja ima svoj vlastiti narativ, za razliku od onog određenog dramskim predloškom.

---

4 *Accumulation with Talking plus Water Motor*- Trisha Brown, URL:https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8&t=618s, pristup: 5. 9. 2022.

Gesta iz mimske perspektive

Prema Pavisovom *Pojmovniku teatra* (2004: 222) „mima se shvaća kao originalno i nadahnuto stvaranje, dok je pantomima oponašanje neke verbalne priče koja se pripovijeda gestama u svrhu objašnjavanja. Mima teži plesu, dakle tjelesnom izražavanju oslobođenom svakog figurativnog sadržaja.... Mima teži poeziji, proširuje svoja sredstva izražavanja, nudi gestualne konotacije koje će svaki gledatelj slobodno protumačiti. Pantomima prikazuje niz gesti, čiji je cilj zabaviti publiku i koje zamjenjuju niz rečenica. Ona vjerno denotira smisao prikazane rečenice."

U drugoj sceni koristim se pantomimom u prikazu idiličnog vjenčanja i obiteljskog života koji se pretvara u pakao za ženu. Krećući od pantomimskog pokreta, realističnog pokreta, onog iz kojeg se jasno iščitava fabula, odnosno onog pokreta kojim opisujem situaciju, ulazim u mimski oponašanjem kretanja vatre, uspostavljajući prijelaz iz realnog u surealan pokret, ali onaj koji u danim okolnostima prenosi točno određeno značenje, značenje panike i straha. Oponašanjem vatre pokretom, smatram da sam postigla prijenos značenja od idile do panike i straha.

Lecoq pojašnjava kako akcijska mima (eng. *action mime*) nudi bazu za analizu svih fizičkih akcija. On govori o reprodukciji fizičke akcije bez transpozicije, „mimetizirajući" objekt, prepreku i otpor, čime ostvaruje tehničku preciznost izvođenja pokreta, oslobađajući pokret svakog psihološkog aspekta. No precizno tehničko izvođenje pokreta nije samo sebi svrha, nego poticaj da se izvođač oslobodi i pronađe najbolji način za igru u dramskoj situaciji (Lecoq 2009: 83).

„The body must be disciplined in the service of play, constrained in order to attain freedom."[5] (Lecoq 2009:84). Takav pristup smatram sličnim plesnom pristupu pokretu, no problem se pojavljuje kada on ostane zarobljen u sferi tehničke, mehaničke izvedbene preciznosti, a ne izražajne. Pri tome ne mislim da je tehnička preciznost izvođački bespotrebna ili nepoželjna, već smatram da je to nešto što je prevladalo u mom procesu plesnog obrazovanja i da mi je nedostajao cijeli izražajni aspekt u kazališnom smislu.

5 U slobodnom prijevodu: „Da bi tijelo bilo u službi igre, ono mora biti disciplinirano, a kako bi postiglo slobodu, mora biti ograničeno."

„In the theatre making a movement is never a mechanical act but must always be a gesture that is justified. Its justification may consist in an indication or an action, or even an inward state. I raise my arm, to indicate a place or point something out, to take an object off a shelf, or just because an inner emotion makes me feel like raising it. Indications, actions, states, these are the three ways of justifying a movement. They correspond to the three major dramatic modes: indications are related to pantomime; actions take us towards the world and its movements commedia dell'arte; and states bring us back to drama. Whatever the actor's gesture, it is inscribed in the relationship between the actor and the surrounding space, and gives rise to an inner, emotive state. Once again, the outer space is reflected in the inner space. "[6] (Lecoq 2009: 69-70).

Lecoq piše o opravdanosti pokreta u svrhu geste koja se ostvaruje kroz indikacije, odnosno pokazivanja, označavanja nekog vanjskog objekta, akcije, odnosno izvršavanja praktične radnje i stanja, prikaza emotivnog stanja naspram nečega čime objedinjuje tri sastavnice mimskog pokreta koji nosi značenje. Tako mimski pokret postaje lišen verbalnosti, ali biva od verbalnosti sačinjen. Dok, nasuprot tome, plesni način verbalnost smatra posebnim elementom, izdvojenim od pokreta, a glumački verbalnost stavlja u prvi plan, kao zadatost svake geste i svakog pokreta.

Značaj podteksta i predpokreta

U samorefleksiji, odnosno u analizi videa s probe, na samom ulasku u prvoj sceni, ulazim s pogrbljenim leđima i ramenima nagnutim prema naprijed i dolje. Ono što zamjećujem je da ostavljam dojam nošenja „tereta" na leđima, a daljnja reakcija iz takvog pognutog položaja tijela iščitava se kao inat majci, čime se dobiva dojam razmažene kćeri. To posljedično remeti uspostavljenu dramaturgiju. Ono što bi se trebalo iščitati nastojanje je da se udovolji majci unatoč svim unutarnjim previranjima koje kći doživljava. Stoga sam predmisao, predpokret i predradnju za ulazak na scenu promijenila. Misao „dolazim žurno s posla, znam da kasnim i osjećam se loše", zamijenila sam s „dolazim radosno sa posla,

6 U slobodnom prijevodu: „U kazališnom stvaranju, pokret nikada nije mehanički akt, nego je opravdana gesta. Njezina opravdanost je sadržana ili u indikaciji, ili u akciji, ili u unutarnjem stanju. Podižem ruku kako bih ukazao na mjesto ili kako bih istaknuo nešto, kako bih uzeo objekt sa police, ili samo radi unutrašnje emocije koja me navodi na podizanje ruke. Indikacije, akcije i stanja su tri načina kako opravdavamo pokret. Korespondiraju sa tri dramska modela: indikacije su povezane sa pantomimom; akcije nas vode u svijet i pokrete *commedia dell' arte*; a stanja nas vraćaju drami. Koja god glumčeva gesta bila, u nju je upisan odnos između glumca i prostora koji ga okružuje i koji uzrokuje unutarnje, emotivno stanje."

bezbrižna sam i ne osjećam se loše, lijepo mi je u mom svijetu". Tom supstitucijom predmisli, promijenio mi se ulazak na scenu, a time i čitava kasnija ekspresija.

Koreografija je bila ista: ulazim u prostoriju, pozdravljam majku, skidam torbu s ramena, skidam jaknu, zaboravljam haljinu, oblačim haljinu, ali izričaj je bio drugačiji. Pri tom činjenju sjetila sam se Trishe Brown, već spomenute postmoderne plesne umjetnice, koja „eksploatira afektivnost, uspomene svojih plesača, što daje boju, nijansu, koreografiji" (Launay 2008: 64). U tom trenutku mislim da sam uspjela približiti i pomiriti plesni način i glumački način stvaranja u meni jer sam povezala podtekst u plesnom smislu s podtekstom u glumačkom smislu. Švacov pojašnjava razliku između značenja i smisla u glumačkoj interpretaciji. „Smisao neke misli jest za glumca akt njegove slobode izbora da na vlastiti način tumači jedno od njezinih značenja. Ono što zovemo podtekstom glume, zapravo je ta varijabilnost, koja izražava slobodu izbora" (Švacov 2018: 212). Referirajući se na to da glumac treba ostaviti dojam slobode u kojem, od niza mogućih načina, on izabire baš taj scenski govor gdje „prirodnost glumačkog govora izaziva dojam da je glumac mogao misao izreći na niz mogućih načina, ali je izabrao upravo taj" (Švacov 2018: 212).

Iako mi se prvi ulazak činio potpuno nebitan u odnosu na čitavu predstavu, on se ispostavio kao ključan te je o njemu ovisila cijela izvedba prve scene, pa i kasnije. Uzevši to u obzir i promijenivši predradnju i misao, prije ulaska na scenu iz tmurnog u svjetliji ton, ostavlja se više dojam udovoljavanja umjesto inaćenja, što je bio i prvotni cilj. Ulazim s pozitivnim stavom, a sve što se nalazi u prostoriji igra u svrhu stiskanja, pritiskanja, ograničavanja i zatiranja tog pozitivnog stava, a time se ostvaruje početna ideja priče. Ono što se promijenilo u pokretu bio je položaj gornjeg dijela tijela, ramena i glave te drugačija uspostava prenošenja težine tijela koja je odavala više lakoće u pokretu. Hubert Godard u svom radu *Gesta i njezina percepcija* pojašnjava predpokret: „Pred-pokretom ćemo imenovati taj stav spram težine, spram gravitacije, koji postoji i prije no što se pokrenemo, u samoj činjenici da stojimo uspravno, i koji će proizvoditi ekspresivni naboj pokreta. On je taj koji određuje stanje napetosti tijela i koji definira kvalitetu, specifičnu boju svake geste" (Godard 1998: 67). I to pojašnjava na primjeru dueta Freda Astairea i Genea Kellya u filmu *Ziegfeld Follies* Vincenta Minelija (1945). Fred i Gene istodobno i precizno izvode jednake geste, no proizvedeni dojam svakog plesača radikalno je različit. Usporenim gledanjem filma, sliku po sliku, unatoč namjeri da proizvedu jednake pokrete, anticipacija ataka geste, predpokreta, potpuno je suprotna. Gene Kelly utvrđuje se najprije pokretom nogu na podu i okupljanjem tijela,

koncentričnim pokretom, a potom se pogledom i rukom orijentira u prostoru i započinje svoj atak u odguravanju od tla te slijedi istezanje u odabranom smjeru. On organizira svoju akciju od unutra prema van i od dolje prema gore. Dok Fred Astaire uvijek započinje pokretom orijentacije u prostoru, pogledom, glavom ili rukom, što proizvodi najprije istezanje u određenom smjeru, a potom neravnotežu koju stabilizira pokretom nogu prema podu. Takvu vrstu predpokreta Hubert naziva ekscentričnim pokretom, koji je organiziran od gore prema dolje i od van prema unutra. Slično Hubertovoj analizi predpokreta, Lecoq razlikuje tri tipa pokreta koji se prepoznaju kao djelovanje od unutra prema van i obratno: ondulacija[7], obratna ondulacija i eklozija (eng. *eclosion*).

Navedena tri načina kretanja – ondulaciju, obrnutu ondulaciju i ekloziju – Lecoq povezuje s maskama: ondulaciju s ekspresivnom maskom, obrnutu ondulaciju s kontramaskom, a ekloziju s neutralnom maskom. Navodeći kako ta tri načina kretanja korespondiraju s dramskim situacijama: biti za, biti protiv i biti s (Lecoq 2009: 75).

Ondulacija započinje u stopalima, odguravanjem od poda, prenoseći sukcesivnim tokom napor odguravanja od poda na ostale dijelove tijela do mjesta primjene. U ljudskom hodu ondulacija je vidljiva u pelvisu, gdje se ondulacija događa u dva plana – lateralno i vertikalno. Lecoq zaključuje da je ondulacija pokretačka snaga svih fizikalnih radnji, ljudskog tijela koji se svode na princip kretanja odguravanja i privlačenja. Obratna ondulacija kreće od mjesta primjene do kontakta sa podom. Autor obrnutu ondulaciju objašnjava pomoću primjera praćenja ptice.

„There is a bird in front of me and I watch it from a distance. It rises vertically above my head and I follow it with my eyes. It is about to fly down and I step back. It is down and I watch it on the ground. Then it flies off to the horizon."[8] (Lecoq 2009: 77).

Iz toga zaključujem da se ondulaciju također može promatrati kao tok pokreta od unutra prema van, a obratnu ondulaciju kao tok pokreta od van prema unutra. Pri čemu ondulaciju povezujem s akcijom kao produktom voljne osobne namjere da se nešto postigne, a obratnu ondulaciju povezujem s reakcijom na podražaj izvana, kao nešto na što je teško utjecati. Taj način shvaćanja i takav princip koristim u prvoj sceni u trenutku kada majka kao vanjski podražaj utječe na kćer, pri tome kći reagira na majku i kreće u akciju udovoljavanja, ali ta je

7 Klaić, Rječnik stranih riječi, 973. Ondulacija franc. (*ondulation* od lat. *unda*- val) talasanje, njihanje, lelujanje, ljuljanje, valovito gibanje.

8 U slobodnom prijevodu: „Ispred mene se nalazi ptica, ja ju gledam na udaljenosti. Ona poleti vertikalno iznad mene, pratim ju svojim očima. Ona slijeće, ja napravim korak natrag. Ona je dolje i ja ju gledam na podu. Zatim odleti prema horizontu."

akcija prekinuta unutarnjim dojmom kćeri, njezinom reakcijom na podražaj. Na taj način događa se izmjena akcija i reakcija; reakcija u službi udovoljavanja i poslušnosti majci kao vanjskog podražaja, što postižem kretanjem tijela u obratnoj ondulaciji, te akcija u službi neposluha i osobnog doživljaja na podražaj, što postižem principom ondulacije. Time dobivam zanimljiv spoj u kojem, nasuprot samom pokazivanju radnje o kojem govori Švacov u prethodnom tekstu, u izričaj uvodim vlastiti dojam na situaciju (podrhtavanje, opiranje, odguravanje i sl.) koji je u službi lika, ali je i prijenos osobne misli.

Posljedično smatram kako ponovno dovodim plesni način promišljanja i glumački način promišljanja u pomirbu, koristeći se mimskim postupkom davanja značenja pokretu indikacijom, akcijom i stanjem. U nekim je situacijama taj odnos u sukobu, a ponekad u skladu. Ono što će gledatelj poprimiti i doživjeti za mene ostaje nepoznanica, no ostavlja me u uzbuđenju i iščekivanju.

Osim ondulacije i obrnute ondulacije, Lecoq navodi još jedan princip kretanja ljudskog tijela, a to je eklozija koju pokušavam primijeniti u radnjama podizanja stola, odupiranja od stola, odguravanja stola. Njezina putanja događa se iz centra prema van i obratno. Izvodi se simultano sa svim dijelovima tijela, tako da svi dijelovi tijela istovremeno putuju od centra ili k centru. Pojmom centar referira se najmanji mogući prostor koje tijelo zauzima kada je skupljeno.

Istinitost radnji, odnos govora i pokreta

Potragu za „najizravnijim putem prirodnog, intuitivnog, unutarnjeg pristupa komadu i ulozi" Torcov[9] (Stanislavski 1991: 239) pojašnjava na praktičnom primjeru postavljanja prve slike Othella, odnosno scene Rodriga i Iaga pred Brabantijevim dvorcem. Torcov poziva Govorkova i Vjuncova, dvoje studenata glume, da odigraju navedene uloge. Po ulasku na scenu njih dvoje upadaju u zamku glumca koja se očituje u radnjama predstavljanja i zabavljanja gledatelja, odnosno ulaze na scenu paradirajući. Torcov im daje upute, pobliže opisujući situaciju, a za prikaz dvorca Govorkov i Vjencuv postavljaju stolice koje Torcov imenuje kao objekte interesa. Torcov pri tome upućuje: "Objekt vas mora zainteresirati, da zadatak vežete za nj, da probudite radnju" (Stanislavski 1991: 240). Polazeći iz interesiranja za objekt i iz pobliže opisane situacije, konteksta da na ulici nema nikoga, da je pusta, Torcov

9 Arkadije Nikolajevič Torcov je glumac, redatelj i nastavnik u knjizi Stanislavskog, *Rad glumca na sebi II,* 1991.

zadaje glavni zadatak - podići uzbunu u dvorcu. Dva glumca pronalaze niz najjednostavnijih fizičkih radnji: ulazak na scenu uz osvrtanje i uvjeravanje da ih nitko ne vidi, promatranje svih prozora dvorca, skupljanje i bacanje kamenčića u prozor, promatranje hoće li se itko javiti. Budući da im zadatak ne uspijeva, Torcov ih navodi na potragu za još jačim sredstvima i radnjama, da koriste ruke, lupaju na vrata, vire, koriste uho, slušaju. „U svim tim velikim i malim zadatcima i radnjama tražite malu i veliku fizičku istinu. Čim je samo osjetite odmah će se stvoriti mala i velika vjera u nepatvorenost vaših fizičkih radnji. A vjera u našem poslu je ponajbolji pokretač, izazivač i mamac za osjećanje i intuitivno proživljavanje" (Stanislavski 1991: 240).

U potrazi za intuitivnim i vjerodostojnim izvođenjem fizičkih radnji, pri tome uzimam za primjer postavljanje blagovaonskog stola iz prve scene koje je na početku bilo izvođeno apstraktno, a potom mehanički, odlučila sam prebaciti fokus na okolnosti postavljanja stola. Bilo mi je bitno da moja pažnja nije usmjerena na radnju postavljanja stola, nego na radnju udovoljavanja majci, pomoću objekata tanjura, zdjela, haljine, pribora za jelo. Ponekad bi se dogodila istinitost u izvršavanju radnji postavljanja stola, promatranja i osluškivanja majčine reakcije, koja mi je omogućavala tečan tok izvođenja, no često bi se gubila i dovodila me do frustracije. Kako bih postigla vjeru u izvršavanju radnji, moja pažnja morala je biti usmjerena na već spomenutu mikromotivaciju lika kćeri te na okolnosti u kojima se nalazi: nalazi se u obiteljskoj kući, mora jesti jelo koje joj je majka pripremila, majka je nezadovoljna i slično, ostvarujući na takav način psihološki poriv za manifestaciju pokreta, gesti koje bi bile istinite.

Torcov upućuje glumce u izvođačkom radu prilikom obavljanja zadatka na glumačku laž: „Ako nastavite stajati pored stolica (misleći na dvorac) i buljiti u njih, to će vas neminovno dovesti do najgnusnije glumačke laži" (Stanisavski 1991: 241), objašnjavajući kako laž dovodi do uobičajenih teatralnih uvjetnosti, klišeja, nelogičnosti i nedosljednosti radnji. Pokušavajući doći do istinitosti, spontanosti, moram priznati da sam često imala dojam lažnosti u izvršavanju radnji. Kao razlog tomu pripisujem krivnju površnom pristupanju obavljanju radnji, koja nije bila usko vezana za fabulu. Takav način rada morao se promijeniti, logika se morala podrediti pomno proučenom prenošenju sadržaja priče, pri tome ograničavajući onu slobodu koju osjećam u stvaranju u plesnom izričaju. Iako mi je taj postupak budio frustracije, nakon i malog uspjeha osjetila sam zadovoljstvo.

Navodeći Govorkova i Vjuncova k putu istinitosti izvođenja fizičkih radnji, Torcov pojašnjava radnje koje dovode do laži: pretjerana užurbanost, suvišan napor te odsustvo

logike i postupnosti. Pri čemu pretjerana užurbanost „dolazi odatle što se često trudite da nas zabavite, umjesto da obavite određene zadatke (…) Što glumac aktivnije glumi da „djeluje", on to više promašuje zadatke i zbrljava radnju (…) to više sliči glumačkoj užurbanosti, a ne energičnoj radnji" (Stanislavski 1991: 241). U radu mi se takva situacija događa kada se moja pažnja kao izvođača tih radnji, usmjeri na obavljanje radnje u odsustvu konteksta i psihološkog aspekta. U tom slučaju moj pokret postaje mehanički akt, odnosno automatizam, naučen slijed pokreta bez značenja.

Torcov nadalje pojašnjava glumačku laž, navodeći suvišan napor kao razlog iste. On se manifestira tako što se na „sceni lako izgubi osjećanje mjere i zato se glumcu sve vrijeme čini da je malo, da tolikom gledalištu treba dati znatno više. I stoga se on trudi iz petnih žila. A ustvari, valja postupiti obratno (…) na sceni ne treba dodavati, ne valja podvlačiti to što radite, nego naprotiv, smanjiti na ¾, pa i više. Napravili ste gestu ili pokret, a sa sljedećih skidajte 75 do 90 postotaka" (Stanislavski 1991: 241). Odsustvo logike i postupnosti navodi Torcov kao treću laž koja dovodi nedovršenosti.

U radu na trećoj sceni u kojoj podižem masivni stol, radnju podizanja stola, u smislu oslobađanja od okvira, izvodila sam suviše energično u nastojanju da prikažem težinu tih okvira, a dogodilo se podcrtavanje. Stol, sam po sebi masivan i velik, već predstavlja težinu društvenih okvira. On je zahtijevao pronlazak suprotnog učinka, kako umanjiti tu težinu i postići oslobođenje. Nije bilo potrebno dodatno dokazivati da je stol težak. Suvišan napor, odsustvo logike i postupnosti te pretjerana užurbanost najviše su došle do izražaja u radu na toj sceni.

Jednom prilikom, pokazala sam treću scenu kolegici koja mi je ukazala na jednu bitnu stavku, a to je da se ona bavila više promatranjem ravnoteže koju uspostavljam u radnjama podizanja i povlačenja stola, odnosno bavila se mišlju koliko ja trebam biti snažna da bih upravljala stolom. To u neku ruku može biti povezano s idejom treće scene, no utvrdila sam da je to nešto što je smetalo gledateljici. Gledateljičina pažnja tim je činom bila preusmjerena sa sadržaja i značenja treće scene na fizičku radnju koja prenosi značenje udaljeno od onog što je glavni zadatak scene. Odlučila sam promijenit taktiku te oslobođenje od okvira, tj. stola, izvoditi na način da gledatelja „uvlačim" u priču postupnim saznavanjem rekvizita, stola, okvira, koji dobiva novi smisao, novo značenje. Postajući pomičnim, stol prestaje biti stol i postaje nešto drugo. Smatram da sam, koristeći princip postupnosti, ostvarila dodirnu točku između sebe, izvođača, i gledatelja koji promatra dizanje stola na drugačiji način od onog koji

se tiče čiste mehanike. A uvodeći psihološki aspekt, motivaciju lika: čvrsta želja za oslobođenjem, točnije pronalaska puta k oslobođenju, fizička radnja postala je svrsishodna.

Sljedeći zadatak koji je Torcov naložio bio je upotreba teksta. Kada se na prozoru dvorca pojavili, Puščin, Govorkov i Vjuncov nisu imali tekst, a u odsustvu teksta ostali su šutjeti. Torcov im je za upotrebu teksta dao uputu: „(...) postoje misli i osjećanja koja možete izraziti svojim riječima. Cijela stvar jest u njima, a ne u riječima. Linija uloge ide po podtekstu, a ne po samom tekstu" (Stanislavski 1991: 243). Pojašnjavajući kako neprodiranje u duboke slojeve podteksta dovodi do klizanja po vanjskoj, formalnoj riječi, koja se može izgovarati mehanički. Nakon upute dvoje glumaca prenijeli su opći smisao pravilno, premda možda ne autorovim redoslijedom. Misli su dobro pamtili, a poneku su riječ posudili iz teksta tragedije. Pri tome je Torcov pojasnio svoju metodu, „u procesu utvrđivanja djelatne linije uloge, lišio sam vas tuđih riječi koje ne izviru iz vas (...) to vas je zaštitilo od sticanja mehaničke navike da formalno izgovarate prazan, neproživljen govorni tekst" (Stanislavski 1991: 243).

Proizlazeći iz fizičkih radnji u danim okolnostima tragedije i uspostavljenim motivacijama likova, otvorio se put tekstu koji je bio u svrsi nadopunjavanja fizičkih radnji na način na koji se najbolje može izraziti ono što lik proživljava. Tada, prema uputi Torcova, riječi će dospjeti „svježe, ne izlizane, ne izgubivši svoju aromu poslije prethodnog, pripremnog grubog rada na ulozi" (Stanislavski 1991: 243). Ono što je netom pojašnjeno Torcov pojašnjava kao nov princip pristupa ulozi te taj pristup imenuje stvaranjem tjelesnog života uloge. Polazeći iz vanjskog k unutrašnjem, polazeći od fizičke prirode tijela k prirodi koju on naziva duhovnom, pri čemu se obje linije, vanjska i unutarnja, tjelesna i duhovna, trebaju podudarati i stremiti zajedničkom cilju, Torcov daje novi uvid u ostvarenje života uloge. Pri tome „život tijela ne može da se ne odrazi, da ne odjekne u životu duha uloge, naravno pod uvjetom da glumac djela na sceni istinski, svrsishodno i produktivno" (Stanislavski 1991: 248).

Nudeći princip uspostavljanja govora naspram fizičkih radnji, otvorio mi se novi pristup tekstu: tražiti tekst koji proizlazi iz tjelesnosti. U radu na drugoj sceni, mentor je dao uputu da osmislim pet priča kako bi nagovorila dečka da me zaprosi. Nastalo je pet pričica od kojih sam izabrala jednu, naizgled apsurdnu. Priču sam pokušala nalijepiti na fizičke radnje hvatanja, grljenja, zavođenja fiktivnog lika Ivana, međutim, osjetila sam to izvođenje kao lažno. Bilo je potrebno prvo uspostaviti jasnu namjeru kroz tjelesnost putem postupnosti: ulazim u Ivanovu sobu, obznanjujem da on sjedi na stolici, pokušavam na sve načine preusmjeriti njegovu pažnju na sebe, ne uspijevam, zavodim ga, grlim ga, ne uspijevam. Kada

fizičkim radnjama nakon toliko pokušaja ne uspijevam privući njegovu pažnju, govor sam od sebe izlazi u pravom trenutku kao vjerodostojan i svrsishodan, produktivan u svojoj energičnosti. U tom trenutku osjećam da postižem pravi zamah te da je govor u službi lika. Pri samom izvođenju govora, ali i fizičkih radnji, i to ne samo druge scene, često mi se događa sputavanje same sebe zbog osjećaja straha i stida, što primjećujem kao veliku smetnju u postizanju vjere u istinitost radnji, čime si ustvari ograničavam izvođačke sposobnosti.

Torcove upute o istinitosti fizičkih radnji potvrdile su mi da svaka fizikalnost treba biti usmjerena u prenošenju sadržaja i psihološki opravdana. Ona nosi značenje i otvara put k riječi koja je u službi misli, upotpunjavanja sadržaja, ali ne i njegovog podcrtavanja. Ponovno se vraćam tome da svaki djelić predstave, svaka fizička radnja treba imati određenu funkciju, treba biti svrhovita u obavljanju glavnog cilja lika, a i glavnog zadatka predstave.

ZAKLJUČAK

Baveći se autorskim radom u kojem vlastitu ideju prenosim u predstavu, stekla sam uvid u opsežnost takvog rada, ali i u njegov transformativni učinak na moju osobnost. Zadaci za realizaciju predstave zahtijevali su moju pažnju na svim razinama, od najmanjeg detalja do najvećih gradbenih elemenata. Bilo je potrebno osigurati prostor za vježbu, nabaviti rekvizite, napisati dramski tekst, kreirati etide pokreta, odrediti fizičke radnje, postaviti likove u odnose, pronaći glumce, snimiti glasove i raditi na materijalu. Osim što sam imala organizacijske i kreativne izazove, usudim se reći da sam ovim radom pronikla i u istraživačko polje umjetničkog procesa.

Ponajprije istražujući ono što se tiče neverbalnosti, pokret koji nosi značenje, ali uvezujući i verbalnost. Iako sam tražila prostor u kojemu bih se mogla odmaknuti od fabule te time ostaviti prostor spontanom slobodnom pokretu, moram priznati da sam ostala u ovom radu čvrsto vezana za nju, što mi je otvorilo nove puteve u poimanju, ali i stvaranju pokreta. Ovaj mi je rad pružio uvid u pokrete, geste, fizičke radnje iz glumačke, plesne i mimske perspektive. Počevši od plesne geste, ulazim u glumačku, zatim i u mimsku, pokušavajući primijeniti glavnu značajku mimske geste koja je sadržana u indikaciji, akciji i stanju, pazeći pri tome da uvijek bude opravdana. Što se tiče glumačke geste, u svom radu najviše koristim praktičnu gestu, zatim simboličnu gestu, dok autonomnoj gesti težim u samom izvođenju. Plesnom se gestom koristim u trenucima kada u svakodnevnoj gesti mijenjam tempo izvođenja ili joj dodajem dodatni naglasak, što tek ponekad uspijevam jer mi je bio izazov otići u plesni pokret, a ostati vjerodostojna oznakama, odnosno kodovima, koje gledatelj prepoznaje u kontekstu priče. Plesni način nasuprot glumačkom i mimskom načinu stvaranja u meni izazivaju i dalje određeni sukob, ali osjećam zadovoljstvo u spoznaji alata koje mi nude ta tri područja, stvarajući paletu izričajnih mogućnosti. Zaključujem da je gesta kao izražajno sredstvo sastavnica između navedena tri područja. U mimskom i glumačkom ona služi prikazivanju značenja, dok u plesnom ona postaje predmetom propitivanja, odnosno pronalazi joj se značenje.

U samom procesu rada na predstavi gradbeni materijal pojedinih scena u smislu fizičkih radnji, gesta i pokreta, istraživala sam prvo bez razrađenih dramskih situacija i tekstualnih predložaka, što smatram da je doprinijelo istinitosti u kreiranju situacija. Stoga mogu reći da ja taj stvaralački proces tekao prije svega od unutra prema van, tražeći način za komunikaciju.

Ono što se pokazalo problematično u takvom načinu rada, bilo je manifestiranje pokreta koje je distancirano od gledatelja, usmjereno samo na izražavanje misli o toj temi, odnosno dojma o postavljenoj temi. Stoga mi je tzv. „vanjsko oko" bilo od velike važnosti za postavljanje pojedinih okvira unutar kojih sam mogla pronaći slobodu i igrati u svrhu toga da priča ostane konzistentna.

LITERATURA

Aronofsky, D. (2017), *Mother.*
URL: https://www.youtube.com/watch?v=utl4oq-y7o8&t=139s, pristup: 25. 8. 2022.

Brown, T. (1977), *Accumulation with Talking plus Watermotor.*
URL:https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8&t=618s, pristup: 5. 9. 2022.

Godard, H. (2008), *Gesta i njezina percepcija.* Kretanja, Vol.7, br. 9/10, str. 66-71. S francuskog prevela Katja Šimunić.

Klaić, B. (2002), *Rječnik stranih riječi.* Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Klajn, H. (1951), *Osnovni problemi režije.* Beograd.

Launay, I. (2008), *Ples između geste i pokreta.* Kretanja, Vol.7, br. 9/10, str. 59-65. S francuskog prevela Katja Šimunić.

Lecoq, J. (2009), *The Moving Body: Teaching creative theatre.* Treće izdanje. London: Bloomsbury Methuen Drama.

Louppe, L. (2009), *Poetika suvremenog plesa.* Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Pavis, P. (2004), *Pojmovnik teatra.* Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, speechCentar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.

Pavliček, T. (2021), *Majčinski kod (u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića).* Vukovar: Ogranak Matice hrvatske u Vukovaru.

Stanislavski, K. S. (1991), *Rad glumca na sebi II: Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja.* Prvo izdanje. Zagreb: Cekade.

Šimunić, K. (2008), *Tri geste u kojima ruka dodiruje čelo.* Kretanja, Vol.7, br. 9/10, str. 72-76.

Švacov, V. (2018), *Temelji dramaturgije.* Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Hrvatska sveučilišna naklada.

PRILOZI

Prilog 1. *Olupina*, dio iz pjesme nastale u razdoblju kada započinjem raditi predstavu

Slika 1. San

Slika 2. Prednacrt situacija