

Rad na predstavi "Matching Mental Illness"

Prebeg-Puškaric, Melissa

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:731961>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

DIPLOMSKI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI

SMJER: NEVERBALNI TEATAR

MELISSA PREBEG-PUŠKARIĆ

**RAD NA PREDSTAVI *MATCHING MENTAL
ILLNESS***

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA: izv. prof. art. Tamara Kučinović

Osijek, 2023.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Melissa Prebeg-Puškarčić, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom RAD NA PREDSTAVI *MATCHING MENTAL ILLNESS* te pod mentorstvom izv. prof. art. Tamare Kučinović rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i da se 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, 11. listopada, 2023.

Potpis _____

Sadržaj

<i>1. Uvod</i>	3
<i>2. Teorijski okvir</i>	5
<i>4. Istraživanje</i>	8
<i>5. Koncept</i>	11
5.1. Tekst.....	11
5.2. Scenografija	12
5.3. Simbolika vizualnog identiteta.....	15
5.4. Glazba	16
<i>6. Proces</i>	18
6.1. Emotivni put	18
6.2. Imaginacija	20
6.3. Osjetilnost tijela.....	21
<i>7. Zaključak</i>	24
<i>Sažetak</i>	26
<i>Literatura</i>	27
<i>Prilozi</i>	28

1. Uvod

Svaka umjetnost teži postati glazbom.

William Pater

U duhu ove rečenice zapravo stoji sav moj pogled na kazalište, u punom i najširem smislu te riječi. Ono je iz mene, baš poput knjiga i filmova, nebrojeno puta izvuklo najiskrenije emocije.

Vjerovanja sam kako dramska umjetnost, uz glazbenu, najviše oplemenjuje ljudsku svijest i dušu. Ona je nepresušan izvor preispitivanja i nadograđivanja sebe, a kada se dogodi i komplementarnost prenošenja emocija, energija, pronalaska razumijevanja i razvijanja suosjećanja, tada za mene postaju jedinstvo svih vrlina.

Moj put do neverbalnog teatra isprepleten je brojnim pokušajima, istraživanjima, radom na sebi i pohađanjem mnogih radionica. Potrebu da budem dio ovog smjera Akademije osjetila sam upoznavši tehniku kazališnog klauna. Taj dio potpune slobode i iskrene reakcije u trenutku naveo me na istraživanje o tome gdje je moguće usavršavati se po pitanju pokreta i tijela jer mi je, prije svega, u praktičnom smislu nedostajalo takvog specifičnog institucionalnog obrazovanja. Tijelo kao izvedbeni alat prvi sam put počela osvještavati u okviru glumačkog programa Studija Kubus u Zagrebu, a nastavio se kroz istraživanje tehnika koje korespondiraju s mojim unutarnjim *selfom*. Nastavak se dogodio u Studiju Čekhov u okviru Michail Chekhov International Academy. Momentalno sam u procesu edukacije kazališnog klauna u sklopu *International School of Humor* u Beču gdje učim o mnogim izvedbenim mogućnostima, kako tijela, tako i vlastite nutrine.

Ovim diplomskim radom bit će opisani i procesi rada na tekstu te na samoj predstavi u vidu neverbalnog teatra, te njihova simbolika i cjelina kao dio onoga što obuhvaća postdramsko kazalište. „Ono se može „sortirati“ na različite načine, primjerice na: kazalište dekonstrukcije, plurimedijalno kazalište, restaurativno tradicionalističko/konvencionalno kazalište, kazalište gesti i pokreta. Teškoću „epohalnog“ obuhvaćanja tako velikog polja potvrđuju mnogobrojna istraživanja koja „postmoderno kazalište“ od 1970. pokušavaju karakterizirati dugim i dojmljivim popisom značajki, poput: višeznačnost, slavi umjetnost kao fikciju, slavi kazalište kao proces, diskontinuitet, heterogenost, ne-tekstualnost, pluralizam, više kodova, subverzija, svemjesnost, perverzija, akter kao tema i glavni lik, deformiranje, tekst samo osnovni materijal, dekonstrukcija, tekst važi kao autoritaran i arhajski, performans kao treće između drame i

kazališta, anti-mimetičnost, odupire se interpretaciji. Postmoderno bi kazalište bilo bez diskursa, a umjesto toga bi u njemu vladala meditacija, gestualnost, ritam, ton“ (Lehmann, 2004:17-25). Dakle, u postdramsko kazalište ne ubrajamo samo ono što odgovara ovim značajkama, već i ona djela koja su dijelom srodna postdramskoj paradigmi, kako kaže Lehmann.

U svrhu pisanja teorijskog dijela ovog rada korišteni su sekundarni izvori u obliku stručne literature te članaka. Tijek stvaranja i put prema scenskom izričaju opisat ću kroz poglavlje Proces. Prikaz svojih procesa koji su povezani kroz ključne riječi iz Sažetka bit će prema strukturi koncipirani razradom po poglavljima.

2. Teorijski okvir

Kada Lehmann u svojem teorijskom, kritičkom i kazališno-povijesnom diskursu govori o bitnim razlikama između novog kazališta i simbolističke ideje kazališta, tada kaže kako je za razliku od spektakla na pozornici prevladao poetski jezik. „Time je postalo zamislivo rastvaranje tradirane stopljenosti teksta i pozornice, ali i perspektiva njihova ponovnog povezivanja na nov način. Tako što se kazališni tekst broji kao neovisna poetska veličina i ujedno se „poezija“ pozornice, odvojena od teksta, misli kao vlastita atmosferska poezija prostora i svjetla, u područje mogućega dolazi kazališni dispozitiv koji na mjesto automatskog jedinstva postavlja odvojenost te poslije toga ponovno slobodnu (oslobođenu) kombinatoriku teksta i pozornice, a potom svih kazališnih znakova“ (Lehmann, 2004:118).

„Za estetiku kazališta dalekosežne je posljedice imao temeljni pomak s djela na događaj. Želi li se upotrijebiti stara slika simbola – razbija se ploča i jedan rub krhotine identificira kasnijeg glasnika ili pregovarača kao „pravog“ time što se uklapa u drugi – samo kazalište manifestira jednu polovicu i takoreći čeka na prisutnost i gestu nepoznatog gledaoca koji svojom intuicijom, svojim načinom razumijevanja, svojom maštom realizira drugi dio“ (Lehmann, 2004:77-78). U *Pojmovniku teatra* nalazi se objašnjenje koje podržava prethodnu izjavu. „Ono što se do 20. stoljeća smatralo obilježjem *dramskog – dijalozi, sukob i dramska situacija, dramska osoba* – više nije uvjet bez kojega se neki tekst ne može predodrediti ili upotrijebiti za scensko izvođenje“ (Pavis, 2004:77).

Pavis nadalje, u službi pojašnjavanja, kaže kako djelo nije jednoznačno kodirano, već je režija ta koja ima moć ukidanja te uvećavanja dvosmislenosti. Uz to kao svrhu kazališne igre ističe povlačenje paralele između teatra i svijeta u kojem živimo, na ideologijskoj, ali i emotivnoj razini, stoga efekt ideološkog prepoznavanja neće izostati. Kada govorimo o identifikaciji, Pavis ukazuje na to kako se pojava poistovjećivanja s junakom nalazi u nesvjesnom. Modaliteti identifikacije su: udruživanje, divljenje, simpatija, katarza i ironija. Taj užitak proizlazi, prema Freudu, iz katarzičnog prepoznavanja tuđega „ja“, iz želje da se s njime poistovjetimo, ali i da se od njega razlikujemo (Pavis, 2004:128). Kada lamentira o postdramskom, onda navodi kako je „postdramsko“ zgodna „etiketa“ za opisivanje stila glume, produkcijskog i recepcijskog stava, „aktualnog“ načina stvaranja kazališta (Pavis, 2004: 274). Djela postdramskog kazališta su, po njemu, i slaganje znakova koji ostavljaju gledatelja u suočavanju s neovisnošću predstave.

3. Inspiracija

Za početak, osvrnut ću se na svoju potrebu da obrađujem ovu temu. Prvenstvena želja da se obratim mladima kao ciljanoj skupini nalazi se u suštini teatra, odnosno njegovom neposrednom osvještavanju senzibiliteta djece i mladih. Odlazeći na odjele adolescentske psihijatrije kao klaunesa Crvenih nosova klaunovadoktora, jednom prilikom dobila sam mnogo više nego što sam mogla i zamisliti. Jedna od prisutnih djevojaka izrazila je fobiju od klaunova te sam skinula crveni nos. U tom trenutku počela sam razgovarati s njima uz prisustvo njihove profesorice. Otvorili su mi se kao bliskom prijatelju i tada sam osjetila prvu potrebu na neki način progovoriti o tome.

Katkada je do te djece vrlo teško doprijeti jer su pod terapijom, a i razumljivo je da se zatvore pod okolnostima u kojima se nalaze. Saznanja koja sam dobila oblikovala su cijelu priču koja je bila tekstualni predložak predstave. Mnogi od njih imaju razne probleme s kojima se nose, ali jedan dio njih bio je upravo na tom odjelu jer su odradili *TikTok challenge*¹. To podrazumijeva, primjerice, gušenje, rezanje, paljenje, uzimanje tableta te mnogih drugih i težih varijacija.

U razgovoru sam otkrila kako im je jedan od „izazova“ bio dobiti što lošiju dijagnozu od psihijatra i prijeći taj cijeli put do cilja, bez obzira na sredstvo. Tada sam to odlučila istražiti u razgovoru sa svojom mentoricom. I prije sam razmišljala o temi socijalne inkluzivnosti mladih, a ova tema tada se nametnula sama i bilo mi je važno ispričati njihovu priču. „Cilj umjetnosti nije postizanje savršenstva. Cilj je pokazati tko smo. I kako mi vidimo svijet. Stvarajući umjetnost stvaramo zrcalo u kojem drugi mogu vidjeti vlastiti skriveni odraz“ (Rubin, 2023:175).

Kada sam se odlučila za ovu temu, prva zadaća nakon istraživanja bila je napisati tekst. Smatram kako je danas mnogo teže biti tinejdžer nego prije. Sada je svaki naš trag koji

¹ **izazov** m 1. čin izazivanja 2. ono što privlači i potiče na okušavanje snaga i jača želju za duhovnim ili fizičkim pustolovinama [*dobaciti izazov; prihvatiti izazov*]

(https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVhURk%3D&keyword=izazov) 1.10.2023.

U ovom kontekstu radi se o društvenoj mreži TikTok koja je usmjerena na video sadržaje u trajanju od 15 sekundi do 3 minute.

ostavimo „pod mikroskopom“ i sve je zauvijek dokumentirano. Puno sam razmišljala, čitala, pisala, odbacivala, da bih u prvoj verziji s mentoricom popunjavala dramaturške praznine.

Zatim smo određene okolnosti prevodile u scenski izričaj. „Drama se mora vidjeti“ (Švacov, 2018:114). Zbog specifične ciljane publike pri pisanju autorske priče pokušala sam pristupiti jeziku današnje generacije i s mentoricom sam postigla konsenzus da osobni dnevnik glavnog lika zapravo prebacimo u unutarnji monolog, koji će onda tijekom predstave kao uvod u pojedine scene biti prisutan kao glas u *off*-u.

„Dramaturgijsko istraživanje ne može biti iscrpljeno poetikom (...). Dramski tekst nema svoju umjetničku svrhu u sebi samom, već je namijenjen scenskom predstavljanju – prikazivanju.“ (Švacov, 1976:53). Također, Pavis ne limitira dramski tekst kao takav. Kada Švacov nadalje govori o sinergiji slika i riječi, on zapravo govori o slici kao dovršetku onoga što je katkada u neslućenoj slici bilo tek naviješteno u tekstu. Ona to može zato što u samoj njezinoj prirodi stoji posredovanje između percepcije i smisla.

Dramaturške intervencije u tekstu odvijale su se prije, ali i tijekom procesa scenskih improvizacija. „...krećemo u potragu za onim što upravo jest *pretpostavka dramske radnje*, dramatskog prostora i vremena, a to je susret *riječi i slike*“ (Švacov, 2018:114). „Polazeći od fiksacije, on prodire u najdublje slojeve teksta i traži ne ono što je pisac „htio kazati“, već pitanje na koje je htio odgovoriti. Traži njegovu ishodišnu intenciju. Iz nje se u preoblikovanju značenja u smisao kroz govorni izraz utjelovljuje pjesnička riječ posredstvom glasa, fizionomije, geste i tijela. Tekst postaje uloga, lice iz teksta postaje glumački lik“ (Švacov, 2018:211). „Slika opet otvara put prema pozadini, prema dubljim slojevima, gdje počivaju istina i smisao, tajna svega ljudskog, put svega živog“ (Švacov, 2018:133). Kada suvremenom tekstu nedostaje scenskih uputa, one rade za slobodni scenski prostor i estetiku vremena ili autora.

4. Istraživanje

Prilikom sakupljanja podataka vezanih za ciljanu skupinu u sklopu kolegija Metode i prakse umjetničkog istraživanja nisam mogla ni pretpostaviti kakva ću sve korisna saznanja dobiti. Pri izradi ovog rada korištene su različite metode istraživanja, kako u teoretskom, tako i u praktičnom dijelu. Sakupljeno znanje svedeno je na sljedeće zaključke.

Odabir i analiza podataka iz stručne literature obuhvaća metodu kvalitativnog istraživanja. Teoretski dio pokrio je metodu komparacije i metodu analize kao skup stapanja umjetničke prakse i sakupljenog znanja i vještina. Uz to, odradila sam i polustrukturirani dubinski intervju s profesoricama u školi koje su moja generacija u svrhu opisivanja razlike tinejdžera nekoć i danas. Prenosim jedan njihov dio s ciljem boljeg shvaćanja problematike:

Profesorica 1: „Nakon što sam 2014. godine započela rad u osnovnoj školi, osvrćem se na meni vidljive promjene kod adolescenata. Provodim većinu vremena u razgovoru s mladima. Ovdje mogu govoriti o njihovim ranim tinejdžerskim godinama, pošto su u osnovnoj školi do 14. godine. Najvidljivija je njihova otuđenost, zagledanost u mobitele i tišina na hodnicima u školama gdje je uporaba mobitela dopuštena. Loša komunikacija, bez obzira što im je dostupna u svakom trenu. Primjer: „Pitao sam da mi pošalju zadaću u Viber grupu i nitko mi nije odgovorio!“ Razgovori s tinejdžerima vrlo su oskudnog vokabulara, rečenice kratke, a uporaba stranih riječi u hrvatskom jeziku uobičajena. Primjer: šeranje, lajkanje, hejtanje, sinanje... Također, teme o kojima govore moje osmašice često su mi zabrinjavajuće jer ih smatram premladima za takve razgovore: „Naći ću si ovo ljeto *sugar daddyja!*“, otvoreno govoriti o seksu, pornofilmovima i konzumaciji droge i alkohola, slušanje glazbe u kojima je tema svake pjesme seks, prevara, alkoholiziranje, gubljenje života zbog nesretne ljubavi... Razgovori koji su bili uobičajeni za srednje škole sada su sasvim normalni za osnovnoškolce. Vrlo rano, već s 12 godina, upoznati su sa svim što bi bilo primjereno punoljetnim mladima. Dok su djeca tog istog uzrasta prije 9 godina, kada sam počela raditi, kupovala kinder jaja i igrala se lovice, današnji kupuju puškalice i dodaju odrasle muškarce na Snapchat misleći da su tako u „vezi“.

Puno više radim s najmlađim osnovnoškolcima (1. – 4. razred) kod kojih najviše primjećujem veliku nespremnost i nesnalazljivost u osnovnim životnim situacijama. Hodanje hodnikom da nikoga ne udare jer im se nađe na putu, izvaditi knjige iz torbe, vezanje vezica na cipeli, kopčanje jakne, brisanje nosa pa čak i odlazak na toalet. Velika izbirljivost hrane i „nemogućnost“ jela ako im ne pustim neki crtić na projektor (tek su onda mirni i jedu). Svake godine sve više učenika s posebnim potrebama, autizmom i individualiziranim programom.

Zatim, učenici koji imaju razne fobije, alergije ili bolesti koje su zastupljene u svakom razredu. Po meni, koja predajem u 10 razrednih odjeljenja, najbolje koristi popis i opis svakog učenika u razredu kako bih izbjegla moguće probleme. Primjer: autist kojem ne smijem puštati određenu glazbu, šizofrenija, teške alergije, dijabetes, problemi s probavom (pelene), mentalne poteškoće, strah od smrti, mraka, strah od crtića... Sve češće moramo biti oprezni zbog obiteljskih odnosa: sve više djece je iz rastavljenih obitelji gdje otac ili majka ima zabranu pristupa djetetu pa se prišulja ispod prozora učione, ili uđe u školu ako uvidi priliku. Također, majka ili otac često mijenjaju životne partnere, što uvelike utječe na dijete.“

Profesorica 2: „Današnja djeca su drugačija. Mozak im drugačije radi, primaju samo one informacije koje su kratke i zabavne. Druže se virtualno, ne okupljaju se po parkićima kao mi, manje piju i više se drogiraju. Često i brojno su depresivni. Manje poštuju autoritete. A s druge strane, kao i mi tada, misle da su najpametniji, žele biti najljepši, bitno je u kojem su društvu, ne vole starce ni profesore... te stvari se ne mijenjaju.“

A ja bih dodala još samo to da su emocije te koje svi imamo potrebu izraziti i primati, bez obzira na problematiku generacija. I dalje, svi imamo jednako snažnu potrebu identificirati se putem emocija, svojih i/ili tuđih. Primjerice, kazalište kao medij moguće je sredstvo identifikacije.

Metodologiji ovog rada pristupila sam i dnevničkim momentom. Zapisivala sam sve što mi je došlo kao ideja ili kao impuls za istraživanjem. Mnogi mladi i danas pišu dnevnike, koliko god mi odrasli to stavljali pod upitnik. Moment epigonstva kao teorijske stimulacije u ovom istraživanju izrazio se kroz literaturu vezanu za destrukciju kod mladih te radova poslijediplomskih studija dramske pedagogije o tome kako djeca i mladi opisuju svoje kazalište. Polazišne točke bile su mi različitost, ali i sličnost između emotivnih doživljaja puberteta moje generacije i mladih koji su sada u tom razdoblju života.

Također, saznanja od mladih s Odjela, koja su bila od velike važnosti, odnosila su se i na umjetnost. Svi oni imaju svoje vještine i potrebu za umjetničkim izražavanjem, pa ih tako ima pisaca poezije, pjevača gregorijanskih korala, glazbenika, crtača stripova... Važan osobni faktor bio je taj da niti jedan dio izvedbe ne ide u smjeru kritike mladih, već da im određenim metaforama damo do znanja da imaju svoj glas i da se on čuje u ovom svijetu, iako još nemaju zakonsko pravo odlučivanja. Uz to, na aplikaciji TikTok pratila sam tinejdžere te sam pronašla mnoštvo videa koji prikazuju brojeve i imena djece koja su smrtno stradala prilikom

odrađivanja spomenutih „izazova“. Taj dio istraživanja ponudio mi je mnoga objašnjenja i pouzdanost pri izvedbenim rješenjima.

5. Koncept

Mnogi ljudi kao da su okruženi zidovima.

No ponekad nam zidovi omogućuju

Drukčije načine gledanja

Kako zaobići prepreke ili vidjeti što je iza njih.

Rick Rubin

Mono predstava *Matching Mental Illness* inspirirana je moralnom krizom suvremenog društva, a govori o izazovima puberteta isprepletenih narušenim obiteljskim odnosima i prijeko potrebnom identifikacijom s okolinom. Problematika koju obrađuje odnosi se na pribjegavanje autodestruktivnom ponašanju koje je, zapravo, svojevrsni poziv u pomoć. Metaforičkim scenskim rješenjima prikazuje se tjedan dana u životu tinejdžerice Ide te kako na nju utječu planetarno popularni TikTok izazovi.

Ida je djevojka koja je u centru zbivanja. Nedavno je ostala bez oca i majka je na sve načine pokušava zaštititi od svog emotivnog sloma, stoga se zatrpava u posao te je naizgled hladna i nedostupna. Ona ima želju baviti se pisanjem i traži njezinu validaciju, ali majka to ne odobrava. Paralelno njezini prijatelji svaki na svoj način doživljavaju svoj život kao veliki niz problema i teškoća s kojima se ne mogu nositi, pa utjehu traže u ozljeđivanju.

5.1. Tekst

Tijekom procesa nisam težila prenošenju poruka koje su već bile jako tekstualno formulirane, već mi je važan bio dijalog s materijalom u intenciji i pokretu, a sinergija emotivnog i fizičkog tijela činile su potpunost scenskog pisma. Pavis, kada govori o gesti, navodi Grotowskog, koji odbija odvojiti misao od tjelesnog djelovanja, namjeru od njezina ostvarenja, ideju od njezine ilustracije (Pavis, 2004:112). Za vrijeme improvizacija i redateljskih uputa „dogodile“ su se riječi, rečenice i neartikulirani zvukovi, popratni za određeno emotivno stanje proizašlo i iz fizičkih radnji. „Postdramsko kazalište uvijek iznova prelazi granicu boli kako bi evociralo izdvajanje tijela iz jezika i u carstvo duha – glas i jezik – ponovno unijelo bol i užitak tjelesnosti“ (Lehmann, 2004:122). Uz auditivni monolog koji se pojavljuje kao uvod u scene, ovi unutarnji glasovi pušteni na slobodu rezultat su emotivnog iskaza. Švacov govori o funkciji takvoga govora. „*Druga je funkcija govora emotivna*. Dosljedno mišljenje, i ona se može

podvesti pod referencijalnu funkciju, samo što je tu intendiran i naglašen osobni, emotivni (bio zazbiljni bilo hinjeni) odnos pošiljaoca prema sadržaju poruke. (...) Gotovo jednako vrijedna izražajna sredstva emotivne funkcije govora nalazimo u auditivnim kvalitetama izgovorenog teksta“ (Švacov, 2018:121).

5.2. Scenografija

Želeći, prvenstveno, prikazati unutarnji svijet jedne osobe, imala sam na umu kako prostor treba biti minimalistički, kao prikaz osamljenosti i otuđenosti, kao i to da ova predstava bude solo izvedba. Uzevši u obzir temu, idejno se činilo najčišće prikazati takav svijet lika kroz podvojenost onoga što se događa na sceni i onoga što se događa na zidu kroz video projekciju. Ta dvojnost zamišljena je i kao prikaz svakoga od nas u vidu suprotnosti između toga kakvi smo kad znamo da nas netko promatra, a kako se ponašamo sami sa sobom, spojeni sa svojom nutrinom.

Kao što je navedeno u poglavlju *Inspiracija*, mentorica mi je pomagala s dramaturgijom unutar teksta i *brainstormingom* smo došle do ideje da izrazimo to pisanje dnevnika glavnog lika iz tekstualnog predloška, odnosno da odaberemo materijal koji bi se mogao izvoditi scenski. Prvo je bilo kako izvesti TikTok izazove, a da ne budu doslovni. Nakon toga je zamisao bila da ih odradim fluorescentnim flomasterom po svojem tijelu pod UV lampom. S obzirom na solo izvedbu, u priči postoje Ida, mama, Katja i Fran (Idini prijatelji iz škole). Kostim je stoga vrlo jednostavan, s obzirom na to da utjelovljujem četiri lika, s tek malim naznakama u promjeni između majke i kćeri.

Prije odluke o predmetima postojala je ideja o uključivanju medija kao odlike postdramskog teatra, konkretno videoigranih scena koje bi na platnu prikazivale ono što se događa u realnom svijetu (škola, razgovor kod psihijatra, hvaljenje iz bolnice nakon napravljenog izazova...), a ja bih pokretom i proživljavanjem opisivala njezin unutarnji svijet. Kako je ta ideja s igranim videomaterijalom kao prikazom scena iz života likova otpala vrlo brzo nakon prvih improvizacija, prijedlog mentorice bio je vođen idejom da sve scene ipak prevedemo u metaforički izričaj. Već je i scenarij bio napisan, određeni su i glumci, prostor... sve do detalja razjašnjeno, a plan je bio snimati kroz mobitel s filterima Snapchata kao dokumentarni dio njihovih crtica iz života.

Nakon dva dana spajanja dnevnika i lika u prostoru najizraženijim sredstvom pokazala se kreda jer nam je i namjera, s obzirom na Idinu želju za pisanjem, bila ispisivati riječi koje su se doslovno upisale u nju, kao osjećajno biće. Da bismo nešto mogli napisati, moramo to moći i obrisati, pa su u taj spoj ušle spužva i voda. Od objekata i materijala koje koristim u izvedbi služim se samo crnim zidom, kredama, posudama ispunjenim vodom i spužvama. Odlučeno je da idemo samo s materijalom i zidom kao mojim jedinim fizičkim partnerom.

Sve scene, njih deset, izvučene su kao dio improvizacija koje su dobivene isključivo tijelom, pokretom krede, vodom i spužvama kao partnerima. Važno nam je bilo iskreno prevesti dramsko pismo u scensko. Odnos sa zidom (njegovo podizanje i na kraju brisanje) kao metafora odnosa s majkom prikazan je fizičkim pokretima ispisivanja rečenica (u ciglama koje majka ocrta u naletima njezine potrebe za zaštitom sebe i svoje kćeri) koje ostavljaju emotivni trag na njoj. Primjerice, utrljavanje krede kao čin podebljavanja dijelova zidova i određenih riječi kao granica koje se ne smiju prijeći (*Prilog 1*).

Dakle, i majka i Ida imaju svoj odnos prema i sa zidom. Idina scena u kojoj majci želi pokloniti pjesmu za rođendan prikazuje njezin pokušaj razumijevanja vlastite majke, kao i iskonsko nedostajanje. Nakon što majka, iz drugog pokušaja, ipak pročita tu pjesmu, kreće scena s njezinim osjećajem krivnje koji se događa također u odnosu sa zidom, te briše one „bolne“ rečenice zbog kojih žali što ih je izrekla i mijenja ih u pozitivna rješenja istih.

Zatim, scena u kojoj se opisuje Idina sreća, sloboda i igra s prijateljima prikazana je također materijalom krede, vode i spužve. Sva rješenja uključivala su upotrebu istih. Ostavljanje tragova (*Prilog 2*) u ovom mi je segmentu također bio unutarnji poriv, pa se njihovo izražavanje temelji na igrama, poput npr. *Pod je lava*, gdje dvije spužve pomičem kako bih se mogla kretati, a da njima ne dotaknem pod. Zatim, Franova je igra prikazana vodom u ustima odnosno dobacivanjem vode što dalje, a Katjina ocrtavanjem njihovih stopala kada od vode ostanu tragovi na podu. Kasnija rješenja iz ove scene povučena su idejom da svatko na početku, u toj igri, zapravo materijalom napravi svoj „izazov“, pa tako Katja (zbog roditeljskih uputa da mora odrasti) uništava svoje djetinjstvo drobeći kedu do praha. Fran utapa svoj odraz u kanti s vodom jer je u školi predmet verbalnog nasilja po pitanju nacionalnosti. Kada dođe red na Idin izazov, ona bude stisnuta u kut zbog majčinog neodobravanja želje za kampom kreativnog pisanja te od vršnjaka koji se žele identificirati s momentom „zajedničke dijagnoze“. Navodim citat zbog konteksta.

„Katja kaže da rezanje boli manje od depilacije ak' to napravim brzo i odjednom. Sad mi još samo fali da se i oni okrenu protiv mene. Katja je rekla da neki frendovi imaju *matching* tetovaže, a mi moramo imati *matching mental illness*. Ne mogu izgubiti i njih. Ne želim!“

Naslov predstave izvučen je upravo iz te rečenice.

Kada sam istraživala mlade (10+) kao ciljanu skupinu, činjenično stanje je takvo da je manja zastupljenost predstava za njihovu dob, i tim više imala sam potrebu obraditi ovu temu. Uz obrazovni moment predstava za djecu i mlade, kazalište u njima na suptilan način budi i razvija emocionalne kompetencije te služi razvijanju empatije i tolerancije. Zbog svoje proširene stvarnosti metafora kao stilsko izražajno sredstvo omogućuje i djeluje na drukčije sagledavanje situacija i izloženih problema te se na poetičan način obraća svima koji se na bilo koji način pronađu ili pak prepoznaju nekoga u sličnim situacijama ili odnosima.

Ako je možda i sama svjesnost oko toga što me čeka tijekom procesa bila na razini pretpostavke, retroaktivno gledajući, dogodio se mnogo veći pomak u mojem izražavanju. Nadodala bih kako je jedna cijela dimenzija mogega bića obogaćena upravo ovim procesom. Prepoznajem svoj proces upravo u postepenom otvaranju, kako navode Hannula, Suoranta i Vaden. „U samom procesu, ključno se odvažiti na odmak od već poznatih i prokušanih načina spoznaje samog sebe i vlastitog odnosa s okolinom. Pitanje je to postepenog otvaranja, aktivacije gledišta i svjetonazora. To ne implicira, niti bi smjelo implicirati, da je pojedinac dužan napustiti dotadašnja znanja i uvjerenja. Dovoljno je napraviti konstruktivan odmak, udaljiti se i smoći hrabrosti kročiti iz sigurnog u nesigurno, odnosno otisnuti se na putovanje čiji je smjer donekle poznat, ali istovremeno prihvatiti činjenicu da ne znamo kamo će nas ono odvesti“ (Hannula, Suoranta i Vaden, 2021, 74). Želja mi je bila prikazati ove odnose i emocije minimalnom scenografijom, odnosno osamljenim prostorom, njihovu otuđenost i osamljenost.

Kako bi se održala logika i autonomija priče, dramaturške upute mentorice bile su od velike koristi. Ulogu dramaturga predstave opisuje se i kao ulogu „internog kritičara“ predstave u nastajanju, kao i „čuvara značenja“ (Pavis, 2004:67). Tekst predstave nastajao je uz pomoć mentorice, a mijenjao se stilski i sadržajno od dnevničkog pristupa pisanju do unutarnjeg monologa, što je zadržano kao konačno. U procesu rada s emocijama važno mi je osjećati se „sigurno“ da bih se mogla prepustiti riziku. Ono na čemu sam neizmjerljivo zahvalna jest intenzivan proces tijekom kojeg i zbog kojeg sam napokon uspjela izaći iz svoje glave tijekom improvizacija, uploviti u emocije, izražavati se bez kritičkog razmišljanja, po suptilnim uputama i impulsu, te ostati tamo što je duže bilo moguće. Čin stvaralaštva je nastojanje da se

pronikne u svijet tajni. Čežnja za transcendentnim. Ono što stvaramo omogućuje nam da zavirimo u unutarnji krajolik, onaj onkraj našeg poimanja. „Umjetnost, to su velika vrata koja nas vode u svijet nevidljivoga“ (Rubin: 2023, 31).

Duboko promijenjen modus kazališne upotrebe znaka omogućava da se jedan važan sektor novog kazališta opiše kao „postdramski“. „Ujedno je novi kazališni *tekst*, koji uvijek iznova sam reflektira svoj ustroj kao jezična tvorevina, uglavnom 'ne više dramski' kazališni tekst. Aludirajući na književnu vrstu drame, naslov *Postdramsko kazalište* signalizira i dalje postojeću vezu i razmjenu između kazališta i teksta, premda je ovdje u središtu diskurs *kazališta* i stoga se o tekstu radi samo kao o elementu, sloju i „materijalu“ scenskog oblikovanja“ (Lehmann, 2004:22).

5.3. Simbolika vizualnog identiteta

Kao što sam već spomenula, sintagmu *ostavljanja traga* današnje mladeži kao polazišta za izgradnju priče i u izvedbenim rješenjima na mnoge je načine svaki od likova ostavio svoj trag, želeći pritom time iskazati svoju postojanost i vidljivost, prihvaćenost, slobodu izražavanja, ali i dozvolu za osjećanja. S druge strane, te iste otiske, u suprotnom, na njihovim najintimnijim dijelovima nutrine, redom ostavljaju i majka i škola i kolege, općenito rečeno i bližnji i okolina. U prvoj sceni majka „izgradi“ **zid** između sebe i kćeri da bi, zapravo, zaštitila svoju kćer, ali i sebe, od potpunog emotivnog sloma zbog prerane smrti supruga odnosno oca.

Kasnijim istraživanjem svega što zid može označavati u *Rječniku simbola* on je sažet i kao „razdvajanje obitelji, odvajanje drugih od mene. Zid je prekinuta komunikacija s dvostrukom psihološkom posljedicom: sigurnost, gušenje; obrana, ali i tamnica. Zid postaje tako srodan simbolici ženskog i pasivnog elementa – maternici“ (Chevalier, Gheerbrant, 1983:790).

Ocrtavanjem prve linije, odnosno „podizanja“ zida kredom koristeći plavu boju, nagoviješta svoju određenu prazninu i hladnoću. „Plava je i najhladnija od svih boja. (...) Kao nepokretno područje ili podneblje nerealnog – ili nadrealnog – plava boja sama u sebi razrješuje suprotnosti, izmjeničnosti, kao što su dan i noć, koji uređuju ljudski život. (...) *Metafizički* strah postaje plavi strah, pa se kaže vidim samo plavo, da bi se reklo ne vidim ništa“ (Chevalier, Gheerbrant, 1983: 510-512).

Simbolika vode u predstavi prikazana je kroz sliku zajedničke slobode i igre Ide, Katje i Frana, a prvi put je u predstavi uvodi Fran. *Rječnik simbola* odgovara opisom: slobodna je i bez spona, pa teče slijedeći nagib tla (Chevalier, Gheerbrant, 1983:756). Uz to, svima nam je poznato kako je voda simbol odnosno izvor života. Kada Fran guši svoj odraz u vodi i time metaforički odrađuje svoj izazov, tada voda zauzima novo značenje. „Budući da voda ima svojstvo očišćenja, izvršit će čak soteriološki upliv. Uranjanje preporađa, dovodi do ponovnog rođenja u smislu u kojem je ono i smrt i život. Voda briše povijest jer uvodi biće u novo stanje“ (Chevalier, Gheerbrant, 1983:757). U sceni gdje Idina majka čisti zid i sve ono što je ispisala, ona značenski prvi put tada „shvaća“ što je napravila građenjem zida. Hebrejski Men (M) simbolizira osjetljivu vodu: ona je majka i maternica. „Međutim, voda se, kao uostalom svi simboli, može promatrati na dva strogo oprečna – ali nipošto nesvodiva – plana, a ta se podvojenost nalazi na svim razinama. Voda je izvor života i izvor smrti, ona stvara i razara“ (Chevalier, Gheerbrant, 1983:756). U smislu stvaranja, majka u sceni čišćenja prikazuje slojevitost same radnje doslovnim pranjem zida, što prvenstveno donosi novi početak, iscjeljenje, i samim time ona čisti i svoju krivnju. Tako po *Rječniku* voda 'svojim svojstvom' briše svaki prekršaj i svaku ljagu. (...) Odbacivanje starog čovjeka ili, radije, smrt jednoga povijesnog razdoblja, moguće je usporediti s potopom, jer i on simbolizira iščeznuće, brisanje: jedno doba nestaje, drugo nastaje“ (Chevalier, Gheerbrant, 1983:756). Vjerovanja sam kako simbolika koja ima više značenja daje nekom izrazu, ali i cjelokupnom procesu, jednu drugu dimenziju cjeline.

5.4. Glazba

U predstavi glazba igra važnu ulogu jer njome stvaramo atmosfere, a našoj nutрини i evociranju emocija pomaže na svima poznat način. Tako glazba stvara emocionalnu atmosferu koja rasvjetljuje gestu i glumčevu igru (Pavis, 2004:117). Većina glazbe koju koristim pri izvedbi jest klasična glazba, upravo zbog svoje osjećajne razumljivosti, dostupnosti i svestremenosti. „Zvuk se percipira prije nego oblik, osjetilo sluha *prethodi* vidu“ (Chevalier, Gheerbrant, 1983:818).

I Pavis u svojem *Pojmovniku teatra* govori o glazbi te kaže kako ona glumcima i gledateljima omogućava da osjećaju vrijeme onako kako ga osjećaju glazbenici. Sama glazba stvara vizualne svjetove i emocionalne okvire. „Sve vaše iskustvo tijekom cijelog vašeg življenja, sve što zamjećujete i mislite, sve vas to čini sretnima ili nesretnima, sva vaša kajanja ili

zadovoljstva, sve što volite ili mrzite, sve za čime čeznete ili što izbjegavate, sva vaša dostignuća ili promašaji, sve što ste ponijeli u svoje življenje rođenjem – vaš temperament, sposobnosti, želje, pa čak i kad ostaju neispunjene, nerazvijene ili prerazvijene – sve je to dio carstva vaše takozvane podsvjesne dubine. Tamo gdje ste ih zaboravili ili ih nikad niste otkrili, oni prolaze kroz proces pročišćavanja od svakog mogućeg samoljublja. Oni postaju osjećaji *per se*. Tako pročišćeni i preobraženi, postaju dio materijala od kojega vaša individualnost stvara psihologiju, nestvarnu 'dušu' vaše dramske osobe. Ali tko pročišćava i preobražava ta velika bogatstva naše psihologije? Ono isto više Ja... Tako da je, za glumca s probuđenom svijesti o njegovom višem Ja, gledalište živa veza koja povezuje njega kao umjetnika sa željama njegovih suvremenika“ (Čehov, 2019:161-163).

6. Proces

Riječi su odjeća koju misli nose.

Samuel Beckett

6.1. Emotivni put

Za ovu etapu umjetničkog istraživanja mogu reći da je donijela neslućenu dubinu mojoj unutarnjoj logici. Kroz primjere scena u procesu pokušat ću objasniti kako je „izgledao“ moj mehanizam evociranja emocija, odnosno njihovo utjelovljenje. Taj put vodi k oslobađanju znatiželjnosti, mašte i intuicije, a djelovanjem cijeloga tijela one stvaraju slojevitost u izvođenju.

„Svatko od nas zna da se svako ljudsko biće ostvaruje posredstvom triju bitnih psiholoških funkcija: misli, osjećaja i voljnih impulsa. (...) Naši *osjećaji* usklađuju naše ideje i voljne impulse. Ne samo to; oni ih svode na pravu mjeru, nadziru i usavršavaju, čineći ih 'ljudskima'“ (Čehov, 2019:119). Svi moji postupci i raspoloženja unutar performativnih rješenja rezultat su imaginacije po principu: Što je to izazvalo u liku? → Asocijacija → Kako taj osjećaj izgleda? → Glagol → Slika. Kada Gavella govori o formi „slike“ koju treba podići na „estetsku“ razinu, kaže da glumac mora objekt na kojem će se manifestirati njegova umjetnost tek stvoriti, on mora platno za svoje boje ispresti u vlastitoj duševnoj tkaonici (Gavella, 2005:168). Tako James Boswell u eseju „On the Profession of a Player“ (1770.) govori o „dvostrukom osjećaju“ u glumcu kao izvoru „tajanstvene moći kojom glumac uistinu jest lik koji predstavlja. Osjećaji i strasti lika koji se prikazuje, kaže Boswell, „moraju posve zavladati, recimo tako, predvorjem njegova uma, dok mu vlastiti značaj ostaje u najskrovitijem kutu“ (Carlson, 1996:153).

Tijekom studija mnogo sam puta čula da „izađem“ iz glave. Bilo mi je jasno i razumjela sam što to znači, ali tek kad bi to moj mozak preveo, nastala bi blokada. „Što se zapravo događa u tijelu koje se osjetilno otvori? Prepuštanjem, podavanjem, otpuštanjem samokontrole susrećemo se s Drugim: s partnerom, s piscem, s gledateljem, s drugim sobom. Preko osjetilnog, preko 'biti u sada' (što glumačkom terminologijom rečeno znači osvijestiti probuđena osjetila) dolazimo do užitka. I tijelo tada reagira potresom – oslobađajućim trzajima, sganarelleovskim smijehom (a ne osmijehom) ili pak suzenjem, vlaženjem, znojenjem, pokazivanjem onoga što neki ne vole vidjeti ('crne žuči')“ (Crnojević-Carić, 2008:66).

Odlazak u svoju nutrinu za mene nije bio stran, no svjesna sam da postoje određene blokade, a tijekom ovog praktičnog procesa sve više i sve češće uspijevala sam se potpuno otvarati u zadanim okolnostima. Kada Gavela govori o iskrenosti glumca, on kaže da je ono „nesmetano prepuštanje samog sebe unutrašnjem životu“ (Gavella, 1967:59). Nakon jedne improvizacije redateljica mi je fizički pokazala neke dobre momente izražavanja kredom po zidu i rekla: „Pretpostavljam da se ovoga ne sjećaš.“ Sjećala sam se. Samo drugom svijesti. Ako sam trebala proći taj jedan cijeli put da bih i samo na 10 minuta uspjela – jer kako kaže stih jedne pjesme benda The Whitest Boy Alive „*Half a life/For one kiss.*“ – tada sam ja na početku užitaka koje ovakav put donosi. „U trenutku kada se kod glumca javi osjetilna reakcija, ona proizvodi emotivnu i mentalnu aktivnost. Preduvjet za odvijanje tog procesa jest organska iskrenost glumca“ (Carić, 2008:143). Trudim se, kako u privatnom životu, tako i na sceni, vjerovati onome što mi govori intuicija jer nudi jedan sasvim novi dijapazon izražavanja. Glumac njeguje svoju intuiciju, vježba je.

„I Boleslavsky tvrdi kako priprema za svaku umjetnost mora biti svjesna (mora se znati kako i što se namjerava napraviti). No takva *svjesna priprema* vodi *nesvjesnom rezultatu*, a nesvjesnost u izvođenju jest najdragocjeniji trenutak izvođenja. Nesvjesnost za njega ne znači zaboravljivost, umor ili haluciniranje, već označava pobuđivanje umjetničkog žara“ (Crnojević-Carić, 2008:133-134). Primjerice, u prvoj sceni kada, kao Majka, povlačim prvu granicu kredom, odnosno zid, glazba mi daje ritam i njime dobivam određenu oštrinu u pokretu. Iako je prva crta nesigurna, ipak ustrajem u svojoj nakani. Paralelno sam cijelo vrijeme svjesna prisutnosti svoje kćeri i to me povremeno zaustavi, ali ne odustajem. Imam cilj. Moram se zaštititi. Ne smije me vidjeti ranjivu. Nakon ispisivanja rečenica koje joj „govorim“, osjećam se zaštićeno. Osjećam da postajem taj zid. Hladna, visoka i čvrsta. U tijelu osjećam staloznost i sigurnost, ali iznutra mi je žao. Cijelo vrijeme si govorim: zauzeti, gomilati, izdići se, odbiti, a u trenucima ako me ranjivost preuzme: potisnuti.

6.2. Imaginacija

Imaginacija, kada ju jednom uključimo, nikada neće izgubiti svježinu i snagu, ali ograničeno nalazište pojedinačnog iskustva ubrzo stagnira.

Simon Callow

Ovaj britanski glumac u Predgovoru Routledgeovog izdanja iz 2002. osvrnuo se, između ostalog, na emotivno pamćenje po Sistemu Stanislavskog koji je zagovarao upravo takav način kao pronalazak istinitosti uloge, postižući tako životnost i vjerodostojnost. „Chekhov je, nasuprot, vjerovao da će glumci, što više vjeruju sebi i što više povjerenja dobiju, postići izuzetniji rezultat. Njemu je dijete koje se igra pred dadiljom, žestoko improvizirajući, stvarajući osjećaje lakom spontanošću, mijenjajući oblik prema poticajima svoje mašte, bila paradigma glumca“ (Simon Callow u Čehov, 2019:21). Usuđujem se reći da je konstantno razvijanje imaginacije jedna od najvažnijih zadaća koje treba sustavno trenirati. Sposobnost korištenja imaginacije kako bismo utjelovili nekoga drugoga i pritom emotivno angažirali publiku upravo je ono zbog čega svi odlazimo u kazalište.

Svoju svjesnost i intuiciju kroz izražavanje cijelim tijelom i unutarnjim osjetilima postigla sam otpuštanjem svih ideja i misli te prepuštanju onoga što preuzima kada se sve drugo utihne. I tada se zaista događaju momenti koje inače propustim. „Biti 'svjestan' ne znači o nečemu misliti. Biti svjestan svojeg disanja ne znači misliti o svojem disanju. Svijest o pomicanju ruke ne podrazumijeva razmišljanje o samom činu. Naprotiv, kad jednom počnemo misliti o svom disanju ili pomicanju ruke, više nismo svjesni disanja ili micanja ruke“ (Crnojević-Carić prema Fromm, 2008:142).

„Čim glumac razvije *sposobnost* improviziranja i otkrije u sebi taj neiscrpiv izvor na kojem se napaja svaka improvizacija, radovat će se osjećaju *slobode* koji mu je dotad bio nepoznat i osjetit će se mnogo bogatijim u svojoj nutrini“ (Čehov, 2019:101). Svoj pristup imaginaciji u ovom procesu otvarala sam kako sam već navela u prethodnom poglavlju. „U našem svakidašnjem živovanju nije ništa neobično promatrati ljude oko nas, izbližega i pozornije, ali mi ipak nismo kadri prodrijeti u njihove unutarnje živote dovoljno duboko. Neka će vam područja njihove psihologije biti uvijek mutna; tu će uvijek biti nekih tajni, u koje nećete biti kadri proniknuti. Ali s vašim slikama nije tako; one za vas ne mogu imati nikakve tajne. Zašto? Zato što su vaše slike, koliko god bile nove i neočekivane, ipak vaša vlastita kreacija; njihova

su unutrašnja iskustva i vaša vlastita iskustva. Istina je, one se često otkrivaju osjećajima, emocijama i željama kojih niste bili svjesni dok niste počeli rabiti svoju kreativnu imaginaciju ali, s koliko god se duboke razine vašeg podsvjesnog življenja pojavile, one su ipak *vaše*. I zato navodite sami sebe na to da promatrate te slike tako dugo koliko je potrebno da vas one *zaraze* svojim emocijama, čežnjama, osjećajima i svime ostalim što vam mogu ponuditi; to znači, tako dugo dok vi *sami* ne počnete osjećati i željeti ono osjeća i želi vaša slika. To je jedan od načina buđenja i podjarivanja vaših osjećaja bez njihova napornog i mučnog 'cijedenja' iz vas samih“ (Čehov, 2019:96).

U sceni Katjinog izazova zadatak mi je uništiti svoje djetinjstvo. Svaki komadić krede jedan je dio mojih uspomena. Uzimajući ih u ruke, zamišljam kao Katja: ono kad sam s Franom zvonila cijeloj zgradi na portafon, kako je Ida u 5. razredu na izletu kupila 3 kuglice sladoleda pa je na prvi liz sve srušila na pod, ovo je ono kad smo bili sretni i vrištali kad je zazvonilo za kraj školske godine, ljeto je i možemo cijeli dan raditi gluposti... I onda osvijestim glas svojih roditelja koji uporno govori: Katja, uozbilji se. Kad ćeš više odrasti? Odrasti, Katja. Tada osjetim nepravdu zbog toga i zatim, uništavajući svaki komadić, zamišljam kako su ti komadići krede zapravo svi ti glasovi i želim da prestanu. Gnječiti, iskasapiti, ukloniti – glagoli su kojima započinjem uništavanje i tu također glazbi dozvolim da me odvede do kulminacije. Redom osjetim emocije sreće, bezbrižnosti, slobode zbog lijepih uspomena, koje se onda pretvore u mržnju, gađenje i grubost.

6.3. Osjetilnost tijela

Prvo zapleši. Razmislite kasnije. To je prirodni poredak.

Samuel Beckett

„U kazalištu koje se u svome vokabularu prije svega služi pokretom osnovni je „prijenosnik“ neke ideje tijelo. Ako je dramaturška osnova narativne prirode, performer će predstavljati određeni lik, karakter ili tip. (...) Dakako, pri tome valja imati na umu i formu u kojoj se ono predstavlja, pronaći koji „jezik“, koji „govor“ tijela predstava dramaturški zahtjeva, odnosno jednostavno rečeno, odrediti je li jezik „sporazumijevanja“ u predstavi glumački, dramski, mimski, plesni, jezik fizičkog teatra ili pak kombinacija nekoliko njih. Određivanjem tog jezika, odnosno izborom načina izražavanja, tijelo pronalazi svoj kod kroz koji funkcionira.“

„Proizvedeći određeni pokret, tijelo ispisuje neki sustav scenskih znakova koji nose određena značenja. (...) Već samom nazočnošću, tijelo ispisuje svoje postojanje na sceni i time u potpunosti dobiva na svojoj autonomnosti. Sve što je izraženo pokretom gotovo da je autonomnije i nezavisnije od bilo kojeg drugog sredstva 'upisivanja' (npr. dramskog teksta, glasa). Istovremeno, za razliku od nekog drugog izražajnog sredstva (npr. riječi) koje je u svom značenju limitirano, jedan jedini pokret je i podložniji upisivanju nekog šireg konteksta“ (Lupi, *Kretanja*. vol.3, 12/2009 str. 92-96).

Poznata je činjenica između povezanosti ljudskog tijela i psihologije. „I nerazvijeno i fizički prerazvijeno tijelo mogu lako zamagliti aktivnost duha, otupiti osjećaje ili oslabiti volju. Budući da svaku djelatnost ili profesiju ugrožavaju karakteristične radne navike, bolesti ili slučajnosti, koje neminovno djeluju na radnike i djelatnike, mi rijetko nalazimo potpunu ravnotežu ili sklad između tijela i psihologije. Ali glumac koji svoje tijelo mora shvaćati kao instrument za izražavanje zamisli na pozornici, mora težiti za postizanjem potpunog sklada između njih, tijela i psihologije“ (Čehov, 2019:65).

„Ali glumčevo se tijelo mora podvrgnuti posebnoj vrsti razvijanja, u skladu s posebnim zahtjevima njegove profesije. Koji su to zahtjevi? Prvi je i najbitniji krajnja *osjetljivost tijela na psihološke kreativne impulse*. To se ne može postići pukim tjelesnim vježbama. U takvom razvijanju mora sudjelovati i sama psihologija. Glumčevo tijelo mora upiti psihološke vrednote, mora biti ispunjeno i prožeto njima, tako da se postupno pretvore u osjetljive membrane, u svojevrsne prijemnike i prijenosnike najistančanijih slika, osjećaja, emocija i voljnih impulsa“ (Čehov, 2019:66). On nastavlja dalje sa (...) „pravi zadatak kreativnog umjetnika nije puko oponašanje vanjskih pojava života, nego *interpretiranje* života, u svim njegovim oblicima i dubinama, pokazivanje onoga što je iza fenomena života, tako da gledateljstvu predočava ono što je ispod površine i značenja života“ (Čehov, 2019:67). Kada Grotowski govori o totalnom činu kao krajnjem cilju svakog impulsa koji je u dodiru s izvorima svog bića on pronalazi sebe drugačijeg. „Ako se čin dogodi, tada glumac, to jest ljudsko biće, nadilazi stanje polovičnosti na koje se sami osuđujemo u svakodnevnom životu. Tad nestaje podjela između misli i osjećaja, tijela i duše, svijesti i podsvijesti, viđenja i instinkta, seksa i mozga; dosegnuvši to glumac dostiže potpunost. Kad je sposoban ostvariti taj čin do kraja, osjeća manji umor nakon nego prije toga jer se obnovio, pronašao je svoju prvotnu nepodijeljenost i u njemu su počeli djelovati novi izvori energije. Jeste li ikada, kao gledatelj, iskusili onaj čudan osjećaj koji bi se mogao opisati kao „Ja gledam jedan *psihološki prazan*

prostor“, gledajući određeni prizor na pozornici? To je bio prizor bez atmosfere. (...) kad na pozornici vlada atmosfera, bit će dirnuti i probuđeni vaši *osjećaji* (a ne samo vaš intelekt)“ (Grotowsky, 2018:114).

„Živo tijelo složena je mreža nagona, intenziteta, energetskih točaka i struja. (...) Ono (kazalište) prikazuje tijelo te ga ujedno ima kao najbitniji znakovni materijal“ (Lehmann, 2004:269).

Kada moje tijelo počinje primati senzacije kao rezultat imaginacije, tada se stvori određeni grč koji pokušavam otpustiti, često zaboravljajući da je u pitanju samo dah. „Disanjem se, dakle, može ciljano proizvesti određeni učinak. Disanje prati osjećaj, istovremeno – raznolike osjećaje možemo pobuditi disanjem“ (Carić, 2008:102).

Složit ću se s Pavisom koji kaže kako je tjelesno izražavanje trening, zatim poticanje motoričkih i intelektualnih sposobnosti uz emocije. U sceni u kojoj kao Ida želim Majci nešto pokloniti za rođendan sebe pitam: Što se poklanja zidu za rođendan? Tada pokušavam svojim tijelom doprijeti do nje, odnosno do zida. Stisnuti se, priviti, ušuškati, utopeliti, ugurati se i stopiti se, odnosno postati dio nje na sve moguće načine. Nakon svih tih pokušaja jave mi se emocije samoće, suosjećanja, tuge, pa se izmiješaju s ponovnim pokušajem pa se nadam da će me ipak pustiti k sebi, nostalgija za vremenom kada je sve bilo drukčije. Na svom tijelu zaista osjetim hladnoću zida i to mi daje sliku majke koja me ni ne čuje, ni ne vidi, niti dodiruje.

„'Od smisla do osjetilnosti' zove se promjena koja je sadržana u kazališnom procesu kao takvom, a fenomen živog glasa onaj je koji najizravnije ukazuje na prisutnost i moguću prevlast osjetilnoga. (...) Osjećaju utiskuje suprisutnost živih aktera. Zbog iluzije konstitutivne za europsku kulturu, čini se da glas dolazi izravno iz 'duše'“ (Lehmann, 2006:203). Kada govorim o svom tijelu, moj privatni habitus određen je jednom od vještina koje posjedujem – mažoret plesom – te sportom koji je kada sam naglo izrasla u pubertetu učvrstio moju kralježnicu – *tae kwon do*. Uz to na njega utječe i moje emotivno stanje, kao i podsvjesna potreba da ga u većini slučajeva sakrijem, pa me zapravo demantira, a tijelo nikad ne laže. Radom u ovom procesu osvijestila sam koji dijelovi mogega habitusa mogu biti iskorišteni i izraženi kao psihofizička stanja likova koje igram. U cilju mi je konstantno osvještavanje o tijelu te usavršavanje na tom polju te je, prije svega, važno biti u formi i posjedovati izdržljivost. „Postdramsko tijelo tijelo je geste, ako se podrazumijeva: Gesta je potencija koja ne prelazi u čin da bi se u njemu iscrpila, nego kao potencija ostaje u činu i u njemu pleše“ (Lehmann, 2004:275).

7. Zaključak

Kao što je Seneka rekao da kazalište poučava primjerom, tako je i moja intencija bila primjerom prikazati jedan tjedan u životu tinejdžerice koja se nosi sa svim svojim emotivnim stanjima u svijetu koji je, kako nam se svima čini u pubertetu, nemilosrdan. Potreba da im kažem kako su emocije dio svih nas bez obzira na naše potrebe da ih umanjujemo, skrivamo ili izražavamo na određen vid destrukcije. Svoj emotivni *self* u izražavanju emocija likova postigla sam uplivom u stanje lika i empatijom prema njima i onome što ih izvanjskim utjecajima obilježava.

Dragocjenost ovog cjelokupnog procesa kao dijela sebe nosim u razumijevanju i uvažavanju vlastitih osjećaja. Ovim periodom jedna cijela dimenzija mogega bića obogaćena je svakom minutom provedenom u njemu. Dodatno sam razvijala svoje asocijativno mišljenje i nadopunjavala usvajanje teorijskih znanja u praktičnoj primjeni. Ono najvažnije što nosim sa sobom s Akademije sadržano je u sljedećem citatu. „O postojanju praznine koja tjera na akciju, o osvajanju „praznog prostora“, govori i Suzuki – Kako bismo djelovali, najvažnije je dobiti 'priliku'. No razmišljanjem je se ne može stvoriti. Tek prazan prostor pruža mogućnost djelovanja. Um je prazan (ku), ali to je puna praznina. Jedino ono što bismo opisali *praznim prostorom*, omogućuje osjetilno djelovanje. I tome 'treba naučiti samoga sebe'“ (Suzuki, 1969:47 prema Crnojević-Carić, 2008:172).

Iz vizure gledatelja u potpunosti se slažem s Barbinom izjavom kojom bih završila ovaj rad. „Reći ću vam što je za mene vrhunski performer: osoba koja je u stanju natjerati me da zaboravim sve o marksističkoj, katoličkoj, protestantskoj ili kapitalističkoj ideologiji. To je osoba koja me ni po čemu ne obavještava da je brehtijanka, mejerholjdovka, učenica Michaela Čehova ili Eugenija Barbe. Nadalje, nekako joj polazi za rukom izbrisati moju prostornu orijentaciju: promatrajući je, nemam pojma nalazim li se u Berlinu ili Zagrebu ili Torontu ili Botswani. Kako to uspijeva vrhunski performer? Ranjivošću. Samo je veliki glumac u stanju otvoriti naše rane, a to nema veze s nekim tehničkim treningom, niti ima veze s kulturalnim razlikama. Možete ići u ne znam kakve škole i nikada na sceni ne osloboditi ranjivost – niti svoju, niti ranjivost publike“ (Barba, Zarez, 2005:8-10).

Usudila bih se izjaviti da je istina tu negdje između Barbe i ranjivosti naspram Čehova. Uz to, voljela bih da mogu reći kako završetkom ovoga rada i studija posjedujem sve primjenjivo znanje, ali u tome i jest čar svega. Otvoriti jedan prozor u svijet koji nudi vlastitu svijest o

emocijama, uz razvijanje imaginacije, da bih se drugim prozorom otvorilo nešto sasvim drukčije i potpuno strano. Sukladno tome, smatram da je važno konstantno raditi na sebi što je najbolje moguće u datom trenutku.

Sažetak

U sklopu postdramskog kazališta koje nudi poetične izvedbene mogućnosti lišene klasične strukture i koji je ispunjen autentičnošću, nastala je i ova predstava kao dio praktičnog dijela diplomskog rada. Predstava *Matching Mental Illness* inspirirana je mladima koje sam upoznala na Odjelu adolescentske psihijatrije, koji se nalaze u jednom od izazovnijih perioda u životu, a to je pubertet. Na putu iz dramskog pisma u scensko pismo, procesom improvizacija pod mentorstvom profesorice, Tamare Kučinović, obogatila sam svoj profesionalni, ali i osobni unutarnji svijet svojeg „ja“ te produbila svoje razumijevanje, otvorenost i ranjivost na sceni.

Ključne riječi: *proces, postdramsko kazalište, tjelesnost riječi, imaginacija, emotivni put, simboli*

Summary

As part of the post-dramatic theater, which offers poetic performance opportunities devoid of classical structure and filled with authenticity, this play was created as part of the practical component of the diploma thesis. The play *Matching Mental Illness* was inspired by the young people I met at the Department of Adolescent psychiatry who are in one of the most challenging periods in their lives, which is puberty. On the way from dramatic script to stage script, through the process of improvisations under the mentorship of professor Tamara Kučinović, I have enriched my professional, but also my personal inner world and deepened my understanding, openness, and vulnerability on stage.

Keywords: *process, post-dramatic theatre, physicality of words, imagination, emotional path, symbols*

Literatura

Knjige:

1. Carić-Crnojević, D. (2008) *Gluma i identitet*. Zagreb: Durieux
2. Carlson, M. (1996) *Kazališne teorije 1*. Zagreb: ITI
3. Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1983) *Rječnik simbola*. Rijeka: Liburnija
4. Čehov, M. (2019) *Glumcu, O tehničari glume*. Zagreb: ITI
5. Gavella, B. (2005) *Teorija glume*. Zagreb: CDU
6. Grotowski, J. (2020) *O kazalištu i glumi*. Zagreb: Srednja Europa
7. Hannula, M., Suoranta, J., Vaden, T. (2021) *Umjetničko istraživanje: Teorije, metode i prakse*. Đakovo-Osijek: Biblioteka Dioniz
8. Lehmann, H.T. (2004) *Postdramsko kazalište*. Zagreb-Beograd
9. Pavis, P. (2004) *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus
10. Rubin, R. (2023) *Kreativni čin: način postojanja*. Zagreb: Planetopija
11. Švacov, V. (2018) *Temelji dramaturgije*. Zagreb: ADU

Časopisi:

1. Barba, E. (2005) Potres ili ništa: teatar žive rane. *Zarez*. VII/164, 10/2005, str. 8-10.
2. Lupi, M. (2009) Čitanje tijela. *Kretanja*. vol.3, 12/2009 str. 92-96.

Prilozi

1. Prilog 1 – Privatna fotografija nakon improvizacije



2. Prilog 2 – Privatna fotografija nakon improvizacije

