

# Rad na predstavi "Kraj jedne idile"

---

**Dronjak, Bojan**

**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:251:916998>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-24**



*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 SVEUČILIŠNI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI, SMJER:**

**NEVERBALNI TEATAR**

**BOJAN DRONJAK**

***RAD NA PREDSTAVI KRAJ JEDNE IDILE***

**DIPLOMSKI RAD**

**MENTOR: doc. art. Nenad Pavlović**  
**SUMENTOR: Marijan Josipović, asistent**

**Osijek, 2023.**

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

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja, Bojan Dronjak, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom RAD NA PREDSTAVI *KRAJ JEDNE IDILE* te mentorstvom doc. Art. Nenada Pavlovića i asistenta Marijana Josipovića rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga 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 ustanove.

U Osijeku 13. 9. 2023.

## ZAHVALA

Ovaj diplomski rad posvećujem mojoj kćeri Marti, a mojoj obitelji dugujem zahvalnost za potporu i razumijevanje.

„Priznajem da otvoreno mrzim prosječnost koja ništa ne zna o majstorstvu, i otuda vodi lak i glup život.“

Thomas Mann

(„Nastanak Doktora Faustusa“)

## SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. IDEJA .....	2
3. TEMA .....	4
4. JEZIK I LIKOVI .....	6
5. KOMPOZICIJA .....	11
5.1. SONG.....	12
5.2. SUVREMENI CIRKUS I PLES .....	14
6. ZAKLJUČAK .....	16
7. SAŽETAK .....	17
8. LITERATURA.....	19



## 1. UVOD

U vrijeme susreta s modernom europskom literaturom u periodu srednje škole i u vrijeme fascinacije pričom i poezijom, odnosno onim njihovim snagama koje su u mladom čovjeku pobuđivale osjećanje slobode i identifikacije s njihovim junacima, kada su iste te slike i priče predstavljale luku u koju su se ulijevali moji vlastiti svjetonazori, ogledali se u njima, afirmirali ili negirali, kada je moja subjektivna percepcija lijepoga doživljavala metamorfoze koje će se tek kasnije zaokružiti u estetiku kojoj težim – istovremeno se javilo i pitanje: „Kako steći iskustvo prije iskustva?“ Ovako postavljeno, u sebi nosi kontradiktornost jer je glavina onoga što saznajemo saznato tek *a posteriori*. Ipak, bez pretenzije k analizi filozofskih kategorija, pitanje je zapravo kako da iskusimo nešto, a da pritom nismo na vlastitoj koži osjetili određeno zbivanje ili događaj?

U ovom trenutku znam da je jedan od mogućih puteva za stjecanje takvoga iskustva putem svekolikoga stvaralaštva, umjetnosti i kulture.

Prateći put jednoga protagonista čiji su postupci „sjekira za smrznuto more u nama“, dopuštajući da nas obuzme slika s platna, koja napušta okvire svoje opredmećenosti, proživljavajući kompozicije u njihovoj valovitosti od tihih unutarnjih monologa do orkestarskih olujnih zanosa, otvaramo prostor za sublimaciju etičkoga, estetskoga i iskustvenoga doživljaja „sebstva“.

Upravo ta potreba da se osjeti, doživi i iskusi navela me je da tražim prostor žive prerade osobnih emotivnih stanja i raskrinkavanja egzistencijalnih zagonetki te me je dovela u prostor kazališta. Na igračkom *pulpitumu*<sup>1</sup>, stavljajući sebe *in medias res*, postao sam svjestan prostora slobode koju nudi teatar s jednom bitnom razlikom, a to je pitanje odgovornosti i svijesti o tome da sam sada sukreator novih svjetova koji trebaju utjecati na percepciju i iskustvo drugoga.

S druge strane, ono je za mene, u pojedinim trenutcima života, predstavljalo i svojevrsno sklonište u kojemu sam mogao i dalje radovati se igri zahvaljujući kojoj se ne odričem od djetinjega i intuitivnoga dijela sebe. Ove spoznaje dovele su do toga da teatar shvatim kao poziv i put koji u sinergiji s ostalim izvođačima i publikom vodi k otkrivanju vlastitoga identiteta.

---

<sup>1</sup> (lat.) Pozornica – podijum u pozorišnim građevinama starog Rima. Milovan Zdravković, Pozorišni rečnik, str. 68



## 2. IDEJA

Da je čovjek čovjeku najbolje ogledalo, potvrdilo se još jednom u suradnji s kolegicom Anabelom Sulić, glumicom i lutkaricom, još onda kada smo u studenom 2022. godine počeli promišljati što je to čime bismo se najviše željeli baviti u okviru naše diplomske predstave. Od samoga početka bilo nam je jasno da želimo teme koje su osobno naše i da se kao autori bavimo onim mislima koje su osobne, koje dolaze iz naših sjećanja, iz našega dotadašnjega iskustva koje nije samo proizašlo iz onoga što smo proživjeli dolazeći iz pomalo različitih sredina, nego i iz onoga čime smo se bavili i za što smo dijelili zajedničku strast u okviru studija Neverbalnoga teatra. Jednako smo se radovali zaključivši da prije svega želimo kreirati snažne slike koje će u scenskom smislu funkcionirati svaka za sebe, a onda da od istih slažemo kolaž čija bi osnovna funkcija trebalo biti način oblikovanja percepcije promatrača. Pronaći taj način je, u općem smislu, možda jedan od najvećih izazova u kazalištu, pa nam je bilo važno shvatiti vlastiti uzus i prvu sliku iz koje želimo započeti našu priču. Nikako nam nije bilo u interesu da taj prvi impuls dolazi iz nekakve racionalističke konstrukcije jer nam je krajnji cilj, u pogledu spomenutoga načina oblikovanja percepcije promatrača, bio pobuđivanje podsvjesnoga, nesvjesnoga te da cijela igra odiše atmosferom koja je takva kao da je i sama smještena u prostoru između jave i sna, odnosno da je granica između ove dvije sfere gotovo neprepoznatljiva. Kako su nam, međutim, osnovna scenska sredstva, makar ona koja smo svjesno izabrali, bila plesačka (to su pokret, glazba i kostim), bili smo jednako svjesni (koliko i uzbuđeni) da će takvu atmosferu biti teško postići, odnosno da smo pred sebe postavili izazovan zadatak. Pored toga, želim napomenuti da je jedan od mojih osobnih ciljeva svakako bio i taj da ova diplomatska predstava treba biti sinteza svih onih postupaka i određenih tematskih okvira kojima smo se bavili na pojedinačnim kolegijima. Tema, koja se nekoliko puta nametala, i koja je jedna od čestih materija za proces scenskoga kreiranja, bile su i svakodnevne radnje. Htjeli smo da iz pokreta – koji su proizlazili iz svakodnevnih radnji – izdvojimo one sekvence koje bi bile na tragu prepoznatljivoga. Tako samo dijelom podsjećaju, odnosno asociraju na nešto poznato, kako bismo time postigli začudnost i pripisivanje drugoga značenja tim pokretima koji bi, kao takvi, korespondirali s osnovnom prvom slikom.

Kao vizualni prauzor i inspiracija za ovakav postupak ispočetka nam se nametnulo slikarstvo Pieta Mondriaana s njegovim poznatim „Kompozicijama“. Prateći pokret, na intuitivan način nadali smo se dobivanju novih oblika i značenja koji bi predstavljali konstrukciju sačinjenu od slika koje bismo kreirali pojedinačno i zajedno, pretačali ih stvarajući nove odnose među njima, pritom nastojeći očuvati autonomiju svake slike. Donekle tu postoji i podudarnost sa samom

mišlju Mondriaana „...*Vjerujem da je moguće da, preko horizontalnih i vertikalnih linija konstruiranih svjesno, ali bez kalkulacije, vođenih velikom intuicijom i dovedenih do harmonije i ritma, ova osnovna forma ljepote, dodavanjem drugih linija i zavoja ako je potrebno, može postati umjetnost, jaka kao što je i istinita.*”<sup>2</sup>

Iako je osnovno određenje naše umjetnosti bavljenje jezikom tijela, gestičnosti i mimskoga uzusa, za ovaj postupak svakako nam je bio potreban i jezik kao lingvistički kod kako bismo se bavili mjestima susreta ovih dviju vrsta jezika i rađanjem novih mogućnosti scenskoga izraza njihovim prepletanjem. U okviru radionice s redateljem Brankom Brezovcem bavili smo se upravo razlikom između znaka i označenoga i poigrali smo se formom i materijom. U izvođačkom smislu zanimljivo je bilo primijetiti kako naša percepcija najčešće reagira prvo na oblik, a naša se svijest zatim „hvata“ za taj oblik kroz njega, gradeći predstavu o funkcijama i karakteristikama predmeta. Tako često ostajemo na prvim izborima i predstavama o nekom predmetu te samim time i uskraćeni za nove znakove i mogućnosti koje nudi objekt do kojega gradimo odnos. Upuštajući se, međutim, u igru s materijom od koje je satkan određeni predmet, shvatili smo da on poprima potpuno nove dimenzije i scenska značenja. Čini mi se da je to mogući put k pokušaju traženja prauzora, a upravo su ti prauzori duboko ukorijenjeni u nama i tiču se našega skrivenoga bića.

Na tragu ove ideje i naučenoga, na spomenutoj radionici odlučili smo se za pristup koji bi jezik utopio u žive slike, s pokretom koji bi „oneobičio“ zvuk jezičnih fraza, odnosno monoloških sekvenci, želeći da jezik što više približimo glazbi – što je možda i njegovo najprirodnije agregatno stanje. Iz istoga razloga koristili smo i druge jezike kao što su talijanski, njemački i engleski, ali o tome će biti više riječi u dijelu o postupku.

I kako nam je otpočetak stalo do autentičnost scenskoga izraza, koji uz to nije bio zasnovan na tekstualnom predlošku, predstojalo nam je odraditi dramaturški okvir i temu na kojoj bismo zasnivali radnju.

---

<sup>2</sup> <https://www.nacional.hr/kompozicija-sa-crvenom-zutom-i-plavom-bojom-to-je-mondrian>

### 3. TEMA

Budući da smo ranije već postavili audiciju kao tematski okvir, počeli smo istraživati sve pojmove koje pojam audicije sadrži u sebi. Da bismo detaljno analizirali o kojim je pojmovima riječ, napravili smo asocijogram, odnosno neku vrstu umne mape i na taj način došli do pojmova kao što su PRIMANJE/PRIHVAĆANJE, PROLAZNOST/PROLAZAK, DOPADANJE, IZLOŽENOST, AMBICIJA, TEST/KUŠNJA, ODLUKA, TREMA/NELAGODA, itd.

Razmatrajući scenski potencijal ovih pojmova, htjeli smo se njima baviti na postdramski način, odnosno tako da nemamo jasnu dramaturšku strukturu, nego da svaki od ovih pojmova razradimo na način da pokretom predstavimo njihovu kvalitetu, pozitivne i negativne strane te da na osnovi gradnje odnosa između dvoje izvođača na sceni stvaramo slike čija bi osnova bila semantički određena navedenim pojmovima. Kako kolegica Anabela i ja ipak dobrim dijelom dolazimo iz dramskoga teatra, shvatili smo da postoji prijetnja da ostanemo zatvoreni u domeni apstraktnoga te smo se odlučili za određivanje čvrste dramaturške strukture unutar koje bismo se bavili navedenim temama. U daljem razgovoru, baveći se temom audicije, sve smo se više kritički odnosili prema tome što nas je to navelo na bavljenje teatrom i o tome kako vidimo svoju poziciju u svijetu izvođačkih umjetnosti, točnije, kamo bismo to, u pojedinačnom slučaju, htjeli se kretati unutar djelokruga i – još važnije – što bismo to sve bili spremni učiniti da bismo bili prihvaćeni od drugih, da bismo dobivali uloge na kastinzima i sl. Tako smo došli do zaključka da je jedna od ključnih tema kojima se bavimo sama ambicija s njenim pozitivnim i negativnim predznacima. Pozitivnim smo smatrali trenutak u kojemu čovjek svjesno donosi odluku kako bi utjecao na svoje životne okolnosti i kako ne bi dopustio da okolnosti upravljaju njime. S druge strane, negativnim smo smatrali široko rasprostranjenu socijalnu pojavu da čovjek, da bi došao do ostvarenja svojih ciljeva, olako „sklapa pakt s vragom“, koji ga onda, kao u fantastičnom djelu *Čudnovata pripovijest Petra Schlemihla* Adalberta von Chamissoa pita: „*Oprostite mi ovo moje zaista smjelo pitanje: Biste li se protivili kad bih vas zamolio da mi tu svoju sjenu prepustite? Da mi je prodate?*“<sup>3</sup>

Došli smo, dakle, do univerzalnih tema kao što su prolaznost, čovjekovo htijenje, apsurdnost naših akcija koje u sebi istovremeno kriju humor, te naposljetku i do pojma slobode i

---

<sup>3</sup> Čudnovata pripovijest. Petra Schlemihla. S njemačkoga preveo. Josip Tabak. Naslov izvornika: Peter Schlemihls wundersame Geschichte Copyright © Dubravko Deletis; e-izdanje pripremili: Mirna Goacher i Dubravko Deletis  
website: [www.josiptabakknjige.org](http://www.josiptabakknjige.org)  
5. 10. 2014

oslobađanja čovjeka od lažnih društvenih etičkih i estetskih normativa, a ta sloboda ne podrazumijeva da nam je sve dopušteno, nego je zasnovana na svemu onome čega se odričemo. Ovu formulaciju želim potkrijepiti i mišlju američkoga pisca David Foster Wallacea, a koga citira Lars Fr. H. Svendsen u svojoj knjizi „Filozofija slobode“: „*Istinski važna sloboda obuhvaća pažnju i svijest, i disciplinu i trud, i istinski važna sloboda obuhvaća i sposobnost brige o drugima i žrtvovanje za njih, i to iznova i iznova, na bezbroj banalnih, sitnih i neprijatnih načina svakoga dana.*”<sup>4</sup> Kada smo ustanovili teme koje nam kreću iz „dubine trbuha“, a koje su ujedno imale visok scenski potencijal, odlučili smo da dotadašnju ideju za tematski okvir audicije prevedemo i u dramaturški okvir u koji ćemo nas smjestiti kao izvođače, a ujedno cijelu igru zasnivati na karakterima i razvoju njihovoga psihološkog luka. Na taj smo način bili u poziciji puno lakše odgovoriti na osnovna dramska pitanja: TKO?, GDJE?, KADA?, ZAŠTO? i KAKO? Nakon svih tematskih promišljanja, činilo nam se da je zapravo jako zanimljiv taj put od fascinacije do odbojnosti, odnosno neugodnosti koja se, kao kontrapunkt, javlja onoga trenutka kada se lišavamo određenih iluzija. Iz toga razloga odlučili smo se za naslov predstave KRAJ JEDNE IDILE koji je objedinio sve ove tematske fasete, pri čemu smo, u smislu namjere, primat dali deziluzioniranosti i njenim pozitivnim aspektima koji nas mogu dovesti do slobode.

---

<sup>4</sup> Lars Fr. H. Svendsen, *Filozofija Slobode*, Geopoetika, 2013

#### 4. JEZIK I LIKOVI

Kada smo odlučili da ćemo radnju zasnovati na karakterima, također smo bili u poziciji artikulirati osnovne elemente drame, lik, radnju i dijalog za koji svakako nismo koristili uobičajeni jezični format, nego smo dijalog razvijali putem unutarnje refleksije, odnosno putem monologa na različitim jezicima, cirkuske i plesne elemente te putem glumačke igre.

Kao polazišnu točku iskoristili smo misao koja nas je intrigirala neko vrijeme, i koja je bila krajnje osobna. U mojem slučaju to je bila refleksija o jednoj fotografiji na kojoj smo moj otac i ja, a u slučaju kolegice Anabele Sulić – to je bila misao o jednom snu koji joj se iznova vraćao. Polazeći iz subjektiviističke perspektive, nastojali smo da ove misli iskoristimo kao svojevrsni fitilj koji bi prouzročio otvaranje psihološkoga luka za oba lika koji smo onda nastojali pratiti paralelno s temom predstave.

Likovima nismo davali konkretna, odnosno karakterna imena koja bi u bilo kojem pogledu upućivala na njihovu individualnost, nego smo ih označili kao ONA i ON, čime smo u prvi plan istaknuli njihovu rodnu određenost, a ta činjenica je opet korespondirala i s tematskim nivoom predstave jer smo kao jedan od tematskih valera uzeli i pojam seksizma. Pored toga, htjeli smo naglasiti prirodnu određenost spolova u svijetu u kojem se sve više rasplinjava pojam rodne pripadnosti i činjenicu da svatko od nas u sebi nosi i jedan i drugi spol, bez obzira na seksualnu opredijeljenost.

Polazeći od jednog, veoma određenoga psihološkog stanja naših likova, lingvistički smo uobličili ta stanja u monologe koje smo odlučili varirati na različitim jezicima, i to na talijanskom, njemačkom i engleskom koji ne samo da određuju naše osobnosti kao jezici koje aktivno koristimo nego smo time htjeli postići i promjenu ritma, odnosno intenziteta u psihološkim stanjima i namjerama unutar scenske radnje. U tu smo svrhu, zapravo, htjeli iskoristiti muziku, eufoniju i prirodni ritam navedenih jezika. Korištenje jezika na taj način trebalo je razbiti princip kauzalnosti i objašnjavanja promjene stanja u njegovoj uporabi koje rade likovi. Da bih bio jasniji, poslužit ću se citatom Kasimira Edschmieda, njemačkog ekspresionističkog pisca: *„Činjenice imaju značaja samo utoliko ukoliko ruka umetnika, prolazeći kroz njih, hvata ono što se nalazi iza njih. Ta vizija se — drugi osnovni postulat — oblikuje ritmički. Ovo dovodi do rušenja forme, do probijanja strukture rečenice. Rečenica se redukuje na nosioce emocionalno-vizionarskog značenja — glagole i nepovezane imenice. Reč postaje strela. Pogađa unutrašnjost predmeta i njime se oduhovljuje ( ...) Glagol se širi i*

izoštrava. (...) *Pridev se stapa sa rečju koja nosi misao. On ne srne da opisuje. On na najsažetiji način mora izraziti suštinu i samo suštinu. Ništa drugo*‘ (K. Edšmid).<sup>5</sup>

U slučaju lika ON – njemački jezik, koji je dolazio poslije monologa na srpskom jeziku (ijekavica), trebalo se postići oslikavanje stanja ljutnje i odluke lika da promijeni svoje životne okolnosti.

U nastavku primjer monologa na srpskom, njemačkom i engleskom jeziku za lik ON:

*„Na toj smo fotografiji moj otac i ja. Otac sjedi na skemliji i popravlja motornu žagu, a ja stojim kraj njega i posmatram. I kako sada jasno vidim sebe dok ga posmatram, pada mi na pamet da mi je i kasnije u životu često pripadala uloga posmatrača. Nervira me to!“*

*„Auf diesem Foto sind mein Vater und ich. Ich stehe halb zur Seite gedreht neben ihm und schaue ihm zu. Der Vater sitzt auf einem Hocker und repariert die Kettensäge. Und wie ich mich jetzt klar sehe, während ich ihn beobachte, fällt mir auf, dass mir auch später in meinem Leben oft die Rolle eines Zuschauers zugeteilt wurde. Und gerade das nervt mich!*

*That photo shows my father and me. I stand half turned to the side next to him and watch him. The father is sitting on a stool repairing the chainsaw. And as I see myself clearly now, as I watch him, I realize that even later in life I was often cast in the role of a spectator. And exactly that fact is pissing me off.“*

Ovakva monološka varijacija prati razvojni put lika u prvom dijelu predstave, odnosno u prvoj sceni, koja se može promatrati kao ekspozicija za cijelu predstavu u kojoj se nagomilava potencijalna energija lika s kulminacijom u završnici prvoga dijela koju čini song pod nazivom PROLAZNOST, a koji ću zasebno obrazložiti u sljedećem odjeljku.

Iako sam već napomenuo da smo, imenujući likove općim odrednicama, nastojali izbjeći vezivanje publike za njihove karakterne crte, na unutarnjem smo planu radili na karakterizaciji likova s ciljem da definiramo njihove namjere i motivaciju.

Razmatrajući pitanja ZAŠTO? i KAKO? napravili smo osnovnu paradigmu emotivnih stanja i scenskih radnji koje su sačinile osnovne crte karaktera.

Kad shvati da je bio promatrač, ON je to osvijestio i zna da više ne želi biti takav. On osjeća kajanje zbog neodlučnosti koje ga zatim vodi u ljutnju i odlučnost. Može se reći da se njegove osnovne karakterne crte kreću na relacijama od neodlučnoga k odlučnom, od uzdržanoga k

---

<sup>5</sup> Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Rečnik književnih termina, Nolit, 1986., str. 161;162;

prkosnom, od introvertnoga k ekstrovertnom. Iako u svakoj ljudskoj individui uvijek prevladava jedan od ova dva tipa – introvert ili ekstrovert – ova postavka je samo hipotetska radi jasnijega određivanja promjena koje se događaju unutar likova. ONA, kao lik, kontrapunkt je za ON, suprotnost koja se odlikuje naivnošću, optimizmom i odlučnošću. Oboje na kraju završavaju u otrežnjenju i volji da stvari uzmu u svoje ruke. Kao najbolji primjer kontrasta ova dva lika navest ću paradigmu dva tipa ličnosti koje je definirao američki psiholog i filozof William James:

<i>tender minded:</i>	<i>tough-minded:</i>
<i>racionalističan (sleđuje principima)</i>	<i>empirističan (sleđuje činjenicama)</i>
<i>intelektualističan</i>	<i>senzualističan</i>
<i>optimističan</i>	<i>pesimističan</i>
<i>religiozan</i>	<i>ireligiozan</i>
<i>indeterminističan</i>	<i>determinističan, fatalističan</i>
<i>monističan</i>	<i>pluralističan</i>
<i>dogmatičan</i>	<i>skeptičan<sup>6</sup></i>

Nakon što smo u razgovoru s mentorima odredili adresiranja i definirali govorne i fizičke radnje u prvom dijelu predstave, ispostavilo se da oba lika, koliko god bili različiti, svoju razvojnu putanju završavaju u istoj točki, a to su otrežnjenje, deziluzioniranost, te neprihvatanje konvencija i obrazaca „društvene trgovine“, a kao svoj konačni izbor pred sebe stavljaju slobodu kao ultimativnu kategoriju.

U drugom dijelu predstave, a koji se odnosi na sâm dolazak na audiciju, koristili smo dijalog za komunikaciju sa žirijem koji je, međutim, isključivao replike koje izgovara žiri. Na taj smo način publiku stavili u ulogu žirija, pretvorivši je u aktivnoga sudionika u predstavi, čime smo dodatno podržali našu namjeru da ova predstava funkcionira po nasljeđu ekspresionističke drame i epskoga teatra Bertolda Brechta.

To je od nas, kao izvođača, također iziskivalo više pažnje kada je u pitanju osjećaj za scensko vrijeme, ali isto tako i jasnu tjelesnu ekspresiju kako bi se donekle moglo iščitati što se događa

---

<sup>6</sup> K. G. Jung - Psihološki tipovi, str. 325.

u pozadini onih dijelova dijaloga koji se čuju. U nastavku ću kurzivom naznačiti dijelove dijaloga koje publika ne čuje za vrijeme predstave, a koji su pripisani žiriju.

Ž: *Drago mi je Anabela, jeste li spremni za audiciju?*

ONA: Jesam, mislim da jesam. Nadam se...

Ž: *Ništa ne brinite, što ste pripremili?*

ONA: Jedan klasični monolog.

Ž: *Odlično, prvo ćemo pogledati Bojana.*

Ž: *Bojane, treba li vam još nešto? Jeste li spremni?*

ON: Ako može, samo kolegica da mi asistira?

Ž: *Anabela, možete li asistirati Bojanu?*

ONA: Mogu.

Ž: *Bojane, dajte joj upute.*

ON: U redu, hvala.

(On joj daje loptice i objašnjava kako će mu dobacivati)

Ž: *Bojane, jeste li sada spremni?*

ON: Evo, još samo trenutak.

Ž: *U redu, vi Anabela možete sjesti.*

ONA: Hvala.

(Neugodna tišina nekoliko sekundi dok se On oblači)

Ž: *Anabela, vi ste završili akademiju?*

ONA: Da.

Ž: *Kada?*

ONA: Ove godine.

Kako je publika na osnovi naših reakcija samo nagovještavala što nam je bilo žiri uputio, otvorili smo prostor za stvaranje određenoga metateksta u kojem *primalac inicira novu komunikacionu situaciju, izvedenu, sekundarnu komunikaciju ili metakomunikaciju, koja se*



*može predstaviti u lancu: autor – tekst – primalac – tekst.*<sup>7</sup> Štoviše, publiku smo na ovaj način postavili u poziciju promišljanja vlastite uloge u društvenim mehanizmima današnjice, poništavajući bilo čije vještačko pravo na ekskluzivitet.

---

<sup>7</sup> Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Rečnik književnih termina, Nolit, 1986., str. 429.

## 5. KOMPOZICIJA

Gradnjom postupaka na osnovi unutarnjega svijeta likova, promjenâ u njihovim stanjima i prateći motivaciju likova, odredili smo njihovu dramaturgiju koja je odredila i dramaturgiju cijele predstave. Velik dio naših razgovora, kako s mentorima, tako i između nas kao autora ove predstave, bio je usmjeren na shvaćanje psihologije likova kojima smo se bavili i na iznalaženju logičnih i opravdanih scenskih rješenja. Ovdje bih želio naglasiti da je za rad u kazalištu zaista važno korištenje određenih naučnih spoznaja za postizanje uvjerljivosti, a kao prilog toj misli poslužiti ću se stanovištem Bertolda Brechta:

*„Važno područje za dramatičara jest psihologija. Pretpostavlja se da ako ne običan čovjek, a ono bi ipak bar pjesnik morao biti u stanju da pronađe uzroke koji nekoga čovjeka natjeraju na ubistvo. On bi morao moći da »sam iz sebe« da sliku duševnog stanja nekog ubice. Pretpostavlja se da je u takvom slučaju dovoljno zagledati se u sebe samoga, a onda postoji još i fantazija. Iz niza razloga ne mogu se više prikloniti toj ugodnoj nadi da bih na tako komotan način nešto uredio. Ja više ne mogu u sebi samome pronaći sve uzroke koji su pronađeni kod ljudi, kako se vidi iz novinskih i naučnih obavijesti. Kao ni običan sudac pri donošenju presude, ni ja ne mogu bez daljnjega stvoriti zadovoljavajuću sliku o duševnom stanju nekog ubice. Moderna psihologija, od psihoanalize do bihevizma, pribavlja mi znanja koja mi pomažu da sasvim drugačije ocijenim slučaj, naročito kad uzmem u obzir rezultate sociologije a ne zaboravim na ekonomiju i povijest.“<sup>8</sup>*

Da bi nam namjera i motivacija u potpunosti bila jasna, kao zadatak smo imali da prepričamo radnju naših likova u kratkim crtama. Za lik ON bi dramaturgija izgledala ovako:

*On jedan dan pronalazi fotografiju na kojoj promatra svoga oca i potvrđuje samom sebi da je često bio promatrač. Ta misao kod njega izaziva ljutnju i on odlučuje da to promjeni. Taj dan izlazi iz stana i kreće na audiciju. Dok se vozi u tramvaju, susreće neku čudnu žensku. Ona ga nervira jer stalno nešto kopa po torbi i vrzma se. On ne želi kontakt s njom pa je izbjegava. Jedva dočeka da izađe iz tramvaja, ne primijetivši da je pokupio torbu od one ženske koja ga je nervirala. Prije nego što stigne na audiciju netko ga na ulici povuče za ruku i on shvati da je*

---

<sup>8</sup> Bertold Brecht, Dijalektika u teatru, str. 86.

*to upravo ona ženska koju je vidio u tramvaju. Tada shvati što se dogodilo. Ona mu je i dalje nepodnošljiva, ali shvati da su stigli na isto mjesto u isto vrijeme, na audiciju. On sad osjeća da nema druge nego prihvatiti to da će i ta ženska biti na audiciji. On sad želi pokazati da je spreman i da može bolje od nje. Međutim, kada s njom počne improvizaciju, prihvaća ju i sviđa mu se njena iskrenost te ne može prihvatiti da žiri traži od nje da se skine. Zajedno odlaze s audicije.*

Kako nam je od samoga početka cilj bio raditi na scenama koje mogu funkcionirati zasebno, a zato što smo odredili unutarnju dinamiku likova, shvatili smo da će ova predstava funkcionirati po principu drame postaja, odnosno Stationendrama u kojoj se struktura između pojedinačnih scena uspostavlja vezivanjem za protagoniste. Još jednom želim naglasiti da nismo imali namjeru staviti u prvi plan psihologiju likova, nego postaviti stabilnu osnovu za razvoj radnje u kojoj nam je bilo bitno ostati dosljedni prvobitnoj ideji isticanja simboličnosti, tipa i da na kraju negiramo istu tu motivaciju koju smo gradili kod likova.

## 5.1. SONG

Kada sam u uvodnom dijelu spomenuo estetiku kojoj težim, a ako pod estetikom razumijemo osnovnu odrednicu osnivača estetike kao nauke A. G. Baumgartena prema kojem je ona „nauka o nižoj sposobnosti saznanja, o osetima i opažajima, ali i nauka o osećanjima lepog i umetničkog, o ukusu, uobrazilji, geniju, što znači o carstvu subjektivnosti“<sup>9</sup>, onda mogu reći da su teatar i predstave koje želim stvarati one koje se „*rađaju iz duha muzike*“. Prije svega mislim na igru zasnovanu na tradiciji kabarea, varijetea, vodvilja, pantomime i komedije *dell' arte*.

U prilog ovoj ideji ide i song koji smo radili za ovu predstavu uz veliku pomoć našega kolege i glazbenika Domagoja Rodića koji je i u produkcijskom smislu odigrao važnu ulogu u njegovom nastajanju.

Tematski je ovaj song vezan za ideju prolaznosti koja je kontrapunkt motivaciji likova da ostvare svoj cilj, da budu prihvaćeni, a u tehničkom smislu njegova se uloga ogleda u objedinjavanju ekspozicije, tj. u naglašavanju refleksija koje likovi grade na početku same predstave.

---

<sup>9</sup> Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Rečnik književnih termina, Nolit, 1986., str. 190.

Umjesto da song stavimo u službu naglašavanja emocije, uvodeći ga u trenutku kada riječi nisu dovoljne za kuliminaciju određene emocije, kao što je to slučaj u mjuziklu, trebalo je da on služi kao trenutni izlaz za likove, kao lirički i onirički<sup>10</sup> lapsus i prostor u kojemu mogu da zbate sa sebe teret nagomilan unutarnjim trvenjima i nedoumicama.

### *PROLAZNOST*

*Ne mogu uhvatiti prolaznost,*

*Ne mogu uhvatiti nju.'*

*Sunce putuje sa istoka ka jugu,*

*Na oblacima se sanja.*

*Ne mogu uhvatiti prolaznost,*

*Ne mogu uhvatiti slike, iz aviona, slike su bez vremena. (uspori)*

*Ne mogu uhvatiti prolaznost, (sporo)*

*Ne mogu uhvatiti nju. (sporo)*

*Ne mogu uhvatiti prolaznost,*

*Ne mogu uhvatiti slike, iz aviona, slike su bez vremena.*

*Ne mogu uhvatiti prolaznost,*

*Ne mogu uhvatiti nju.*

U samom procesu tek smo djelomično uspjeli doskočiti zadatku da slijepo ne slijedimo melodiju songa, odnosno da se pridržavamo sljedeće formulacije: „...*postoji jedno govorenje protiv muzike koje može imati jak učinak, a koje proizlazi iz uporne trijeznosti, neovisne i nepodmitljive od muzike i ritma.*“<sup>11</sup> Ipak smo se vodili sviješću o tome da ćemo na prijelazima između pojedinačnih scena te na ritmu izmjena još svakako raditi u igranjima koja su pred nama.

---

<sup>10</sup> onirizam (prema grč. oneiros san), naziv za psih. stanja slična snu; halucinantno opažanje, onirički delirij. Najčešće se javlja kod duševnih bolesnika, ali i u zdravih ljudi kada su psihički prenapeti, ili pri intenzivnom maštanju. Karakteriziraju ga zvukovi i različite pokretne vizije.

<sup>11</sup> Bertold Brecht, Dijalektika u teatru, str. 56.

## 5.2. SUVREMENI CIRKUS I PLES

S ciljem postizanja skokovitosti radnje i njenoga premještanja na različite estetske razine, koristili smo etide do kojih smo dijelom došli u procesu rada na ovoj predstavi, a dijelom tijekom dvogodišnjega studija neverbalnoga teatra. I dalje, na tragu kazališnih vrsta i izričaja koje sam naveo na početku odjeljka o songu, koristili smo suvremeni cirkus i ples kako bismo semantiku slika doveli do nivoa groteske i u predstavu uveli estetiku nijemoga, odnosno ekspresionističkoga filma. U tu svrhu poslužili su nam kostimi koji su u izradi i formi predstavljali kontrast privatnim kostimima likova te način glumačke igre koji je obilovao naglašenom gestikom i mimikom.

U etidi koju smo u procesu nazvali „Poludjeli kralj“, a koja je nastala još u sklopu kolegija Ritual i ples I, kao ispitna izvedba, bavio sam se temom ambicije koja bi se mogla obrazložiti na sljedeći način:

*Misao o smrti čini život punijim. Bivajući u svijetu prolaznosti, naše akcije su pokušaj da ostavimo trag u njemu. Taj trag će opet biti raspršen u vjetru. Absurd akcije nerijetko dovodi do paralize djelovanja. Izvor apsurdna je u našem racionalnom i u spoznaji besmisla. Jer što može čovjek koji je samo „Lutak u rukama Boga“, kako je za sebe tvrdio Nižinski, nego da se, uvidjevši granice svoga htijenja i svoje ambicije, prepusti toj višoj volji koja je daleko snažnija od njegove. Do takve Schopenhauerovski određene volje potrebno je proći kroz beskraj, i kako dalje navodi Heinrich von Kleist, tek tada se ponovo javlja gracioznost, i to najčistija u onom ljudskom tijelu koje je potpuno lišeno svijesti ili posjeduje beskonačnu svijest. Dakle, u tijelu Lutke ili u Bogu.*

Ona je svakako pretrpjela određene modifikacije, prije svega u trajanju, kako bismo je doveli u određenu korelaciju s etidom kolegice Anabele Sulić koja je Ofelijin monolog iz Shakespearovog Hamleta prvo izvodila glumački, a zatim ga transponirala u jezik tijela.

U dijelu audicije pred žirijem uveli smo motive Hamleta kako bismo otvorili prostor za improvizaciju i također tematski proširili igru na motive smrti, odsustva akcije-bezvoljnosti i traženja istine.

Tehnički je za nas bilo pitanje, kao u slučaju žonglerske etide koja je proizlazila iz etide „Poludjeli kralj“, kako određenu cirkusku maniru staviti u funkciju cjeline da vještina ne bi bila samoj sebi cilj? Odgovor je naravno opet u karakteru i da sve polazi iz njega jer ulaskom

cirkuskih vještina u kazališni prostor nestaje igra koja je zasnovana samo na dramaturgiji rizika, a korištenje cirkuskih vještina dužno je odgovoriti na osnovna dramaturška pitanja.

## 6. ZAKLJUČAK

Ako nam je prvobitna namjera bila autorski pristupiti diplomskoj predstavi, kako bismo postupkom montaže napravili svojevrsnu sublimaciju znanja stečenih tijekom uzbudljivih dviju godina studija i da dobijemo autentičan scenski izraz, ta namjera je u najmanju ruku rezultirala kazališnom predstavom koja u sebi sadrži mnogo „*dobrog sporta*“<sup>12</sup>. Kako sam već ranije u nekoliko navrata citirao Bertolda Brechta, koristeći se njegovim premisama, onda ću to učiniti još jednom na kraju ovog rada: „*Pokvarenost naše teatarske publike potiče otuda što ni teatar a ni publika nemaju predodžbu šta se ovdje zapravo treba zbivati. U sportskim dvoranama ljudi, kada nabavljaju karte, tačno znaju šta će se zbiti; i upravo se to zbiva kad sjednu na svoja mjesta; naime, da istrenirani ljudi s najfinijim osjećajem dužnosti na sebi najugodniji način razvijaju svoje posebne snage, no tako da se mora pomisliti kako to uglavnom rade zbog vlastite zabave. Nasuprot tome, stari teatar danas više nema svog lika.*“<sup>13</sup>

I zaista, dužnost izvođača je da u prostor teatra unese više žara, pregalaštva, truda i napora da publiku u njihovim udobnim sjedištima probude i razdrmaju. Ako pritom nastupamo s iskrenom motivacijom, onda možemo očekivati da će se ponekad dogoditi i onaj tako važan *part de dieu* ili božji udio koji je nezamjenjiv začim za svaki stvaralački proces.

---

<sup>12</sup> Bertold Brecht, *Dijalektika u teatru*, str. 44, 45;

<sup>13</sup> Bertold Brecht, *Dijalektika u teatru*, str. 44, 45;

## 7. SAŽETAK

Predstava „Kraj jedne idile” autorska je predstava Bojana Dronjka i Anabele Sulić, studenata druge godine diplomskoga studija Kazališna umjetnost, smjer Neverbalni teatar. Predstava je nastala pod mentorstvom doc. art. Nenada Pavlovića i asistenta Marijana Josipovića. S obzirom na to da je u pitanju autorska predstava, u ovom sam radu nastojao obrazložiti izbor teme, samu ideju za predstavu kao i izbor scenskih izražajnih sredstava prilikom njenoga kreiranja. Povrh toga htio sam pokazati na koji smo način postdramske izvedbene forme iskoristili unutar određene dramaturške strukture proistekle iz likova.

Rad se referira na literaturu navedenu na njegovom kraju.

Ključne riječi: „Kraj jedne idile”, psihologija lika, kompozicija, suvremeni cirkus, ples, song.



## **7. SUMMARY**

The play "The End of an Idyll" is the author project of the students Bojan Dronjak and Anabela Sulić, second year of the graduate study of Theater Arts, non-verbal theater. The performance was created under the mentorship of doc. art. Nenad Pavlović and assistant Marijan Josipović. Given that it is an authors project, in this work I tried to explain the choice of theme, the very idea for the play, as well as the choice of scenic means of expression during its creation. On top of that, I wanted to show how we used post-dramatic performance forms within a certain dramaturgical structure which is derived from the characters.

The paper refers to the literature listed at the end.

Key words: "The end of an idyll", character psychology, composition, contemporary circus, dance, song.

## 8. LITERATURA

Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Rečnik književnih termina, 1986, str. 161;162; 429; 190;

Čudnovata pripovijest. Petra Schlemihla. S njemačkoga preveo. Josip Tabak. Naslov izvornika: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, 2014, str.15;

Svensen, Laš, Fr., H., Filozofija Slobode, Geopoetika, 2013

Jung, K. G., Psihološki tipovi, Matica Srpska, 1978, str. 325;

Bertold Brecht, Dijalektika u teatru, str. 86., Nolit 1979, str. 86, 56, 44, 45;

Zdravkovic, Milovan, Pozorišni rečnik, Zavod za udžbenike, 2013, str. 68;

## INTERNET

<https://www.nacional.hr/kompozicija-sa-crvenom-zutom-i-plavom-bojom-to-je-mondrian/>  
(pristupljeno 29. 8. 2023.)

[proleksis.lzmk.hr](http://proleksis.lzmk.hr) (pristupljeno 8. 9. 2023.)

<http://www.mirgo2.co.uk/josiptabak/pdf/PetarSchlemihl.pdf> (pristupljeno 4. 9. 2023.)