

# Transpozicija lirskog romana kroz neverbalno-dramsku izvedbu - Me' med, crvena bandana i pahuljica

---

**Ban, 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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:748160>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-15**



*Repository / Repozitorij:*

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



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

DIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI  
SMJER NEVERBALNI TEATAR

BOJAN BAN

**Transpozicija lirskog romana kroz neverbalno-  
dramsku izvedbu - *Me'med, crvena bandana i  
pahuljica***

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: red. prof. art MAJA ĐURINOVIĆ

SUMENTOR: MATIJA FERLIN, umj. sur.

Osijek, 2023.

## **IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja, **BOJAN BAN**, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom „**Transpozicija lirskog romana kroz neverbalno-dramsku izvedbu - Me'ned, crvena bandana i pahuljica**” te mentorstvom red. prof. art **MAJE ĐURINOVIĆ** i sumentorstvom umj.sur. **MATIJE FERLINA** rezultat isključivo mogega 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, 20.09.2023

Potpis

---

# SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
1.1 Upis na studij: Neverbalni teatar.....	1
1.2 O radu.....	2
2. ODABIR TEME.....	4
2.1 Motivacija za rad.....	4
3. ROMAN.....	6
3.1 Žanr.....	6
3.2 Sadržaj.....	7
4. PROCES RADA.....	9
4.1 <i>Zoom</i> sastanci.....	9
4.2 Prvi blok proba.....	10
4.3 Rezidencija u Splitu.....	14
4.4 Drugi blok proba.....	15
5. SCENOGRAFIJA I REKVIZITI.....	21
6. KOSTIMI.....	22
7. ZAKLJUČAK.....	26
8. SAŽETAK.....	27
9. LITERATURA.....	28

## UVOD

### Upis na studij: Neverbalni teatar

*Neverbalno kazalište najzastupljeniji je oblik kazališnog izričaja. Neverbalno kazalište razumijem kao i osnovu kazališta, jer kao i neverbalna komunikacija, u najvećoj je mjeri zastupljeno u svim vrstama i tipovima scenskih umjetnosti. Kroz neverbalni kazališni izričaj lakše se i direktnije dopire do publike, dokidaju se jezične barijere, a također je prihvatljiviji i razumljiviji ljudima različitih uzrasta, različitih kulturnih i kulturoloških zaleđa.<sup>1</sup>*

Scenski govor mi nikada nije bilo toliko interesantan i nisam se baš snalazio u njemu. S obzirom na to da mi je materinji dijalekt kajkavski, savladavanje hrvatskog standardnog jezika pretvorilo se u pravi herkulijanski pothvat s kojim se i dan danas borim. Rijetko kad sam se osjećao samouvjereno na sceni izgovarajući glumačke replike na standardnom hrvatskom jeziku. Kad bi pričao kajkavskim dijalektom, osjećao sam se kao da radim sprint na sto metara, a kada bih se govorio standardom, osjećao sam kao da trčim maraton s preprekama i pritom na svakoj zapinjem.

Osim toga, nikad se nisam bavio pjevanjem ili nekom sličnom aktivnošću povezanom s razvijanjem svijesti oko vlastitog govornog aparata prije studija glume. Nemam neke teže govorne mane ili anatomske probleme s dijelovima tijela koji sudjeluju u proizvodnji glasa niti sam ikad imao problem izraziti se. No, nikada se ne bih osjećao energetski toliko jak i uvjerljiv kao onda kad ne bih pričao. Uvijek bi mi bili zanimljiviji oni trenuci na sceni koji prethode prvom puštanju glasa. Tijelo na sceni koje obavlja neku radnju ili se samo kreće, stoji, biva, nosi u sebi neki život. Zato kad sam na sceni, puno zanimljivije mi je slušati i promatrati.

Doduše, u počecima svog akademskog glumačkog obrazovanja još nisam toga bio toliko svjestan. Sjećam se kad sam bio treća godina studija i pripremali smo završni ispit iz glume. Bila je to drama Petera Barnesa *Crveni nosovi*. U toj drami ima jedna uloga, Sonnerie. On je vrlo specifičan lik i od svih drugih likova razlikuje ga to što kroz predstavu ne izgovori nijednu jedinu riječ. Jedini način komunikacije mu je preko zvončića koje ima ušivene u odjeću. Isprva profesor nije znao što bi s tim likom i planirao ga je izbaciti van, no mene je taj lik pri prvom

---

<sup>1</sup> Zoran Vukić, umjetnički direktor i osnivač Crvenih nosova - klaunova-doktora, izvod iz studijskog programa za Neverbalni teatar.

čitanju drame zainteresirao i ja sam insistirao da ga igram, što na kraju i jesam. Nikada me prije nije neki lik toliko privukao kao on. Zapravo je vrlo rijetko da me neki lik uopće zainteresira pa je ovo bilo pravo iznenađenje meni samomu.

Nekako bi mi uvijek u glavi puno jači utisak ostavila znanja koja sam naučio na akademiji, a da su se ticala neverbalnog izričaja. Primjerice, kada bi unutar kolegija glume učili o pozicijama tijela u prostoru i odnosu snage tih tijela ovisno o njihovom položaju, to je za mene predstavljalo razmjerno veću potenciju, nego kada bismo učili o tehnikama vezanim uz govor. Stoga kada se na diplomskom studiju Akademije u Osijeku otvorio smjer neverbalnog kazališta, znao sam da je to nešto što ne smijem propustiti.

Riječ *neverbalno* tvori se od antonimijskog prefiksa *ne-* + *verb* (dolazi od lat. *verbum* - riječ) + *-alno* (pridjevni tvorbeni sufiks). To bi značilo da neverbalno predstavlja ono što nije verbalno, odnosno ono što ne koristi riječi. Njegova glavna zadaća i ideja je istraživanje i poučavanje komunikacije kroz tijelo, kroz materijal, svjetlo, neartikulirane zvukove, ambijent i drugo.

Bez obzira što se zove neverbalni, taj studij ne isključuje korištenje riječi. Posebnost tog studija je ta što fokalnu točku miče s govora kao primarnog instrumenta za pričanje priče i otvara cijeli jedan novi svijet mogućnosti.

## **O radu**

Ovaj rad može se kategorizirati kao jedna vrsta intimna svjedočenja procesa rada na predstavi. Većini materijala koje iznosim pristupam retrospektivno, tako da misli i ideje koje sam imao kroz rad sada s odmakom mogu interpretirati i imenovati, u samom trenutku rada nekih od njih možda i nisam bio svjestan. Iznosit ću vlastita iskustva, istraživanja i zaključke do kojih sam došao, prije svega, iz pozicije mladog i neiskusnog glumca koji i sam pokušava razumjeti kazalište i što je to u njemu dobro, a što nije, što funkcionira, što ne. S obzirom na to da je ovo bio prvi praktični diplomski rad na novonastalom studiju Neverbalni teatar, mogućnosti su bile bezgranične i bili smo ohrabreni istraživati van svih nama poznatih okvira. Tako da je ovaj rad nastao iz čistog eksperimentiranja i istraživanja mogućnosti. Od samog početka premisa nam je bila: „Hajdemo vidjeti što se sve može i da prije i poslije svega, mi sami budemo time zadovoljni.“

Kolega Filip Sever i ja uzeli smo za tekstualni predložak roman pisca i pjesnika bosanskog porijekla Semezdina Mehmedinovića *Me'ned, crvena bandana i pahuljica*. To je lirski roman koji nije pisan s ciljem izvođenja na pozornici. Naša dramaturgija romana i njegova scenska izvedba prva je i jedina u svijetu. Stoga nije bilo materijala koji smo mogli usporediti s vlastitim; što s jedne strane olakšava teret izvedbe i interpretacije, dok s druge strane postavlja veliko očekivanje.

Sam roman podijeljen je na tri dijela i čini poetski zapis života jedne obitelji. Roman je bogat temama i neke od problematika kojih se pisac dotiče u svom djelu su: strah od gubitka sjećanja, vječna potraga za identitetom, odnos emigranta u stranoj zemlji, starenje tijela i neposlušnost organa, odnos između oca i sina (pisca i fotografa), nemogućnost zadržavanja uspomena, razlika u percepciji svijeta kao posljedica bavljenja književnošću (tekstualni diskurs) i fotografijom (vizualni diskurs), ljubav i ravnodušnost, prošlost i sadašnjost, bolest i zdravlje, putovanje i ostajanje.

S obzirom na to da je moja pozadina glumačka, znao sam da želim taj tekst i te teme interpretirati kroz kazališni komad. Iako sam ponajprije glumac (također i lutkar), način pristupanja obradi i izvedbi ovog teksta morao je biti drugačiji od konvencionalnog pristupa na koji sam navikao. Razlog tome bila je činjenica da je ovo diplomski rad za neverbalni studij, a ne za studij glume pa nismo radili glumačku predstavu, već neverbalnu. O razlikama između toga dvoje pričati ću više kasnije.

Često sam se kroz ovaj proces nalazio u situacijama gdje više naginjem i zahtijevam jasnu metodološku praksu, dok sam u drugim trenucima više naginjao kreativnom impulsu. Stoga ću u ovom radu nastojati raskrinkati sve elemente koji su sačinjavali kompletan proces, kako bi dao jasnu sliku rada na predstavi u kontekstu neverbalnog izričaja. Počet ću od početka, opisom kako je uopće došlo do mog diplomskog projekta, zašto smo uzeli navedeni tekstualni predložak te koji su se sve izazovi pojavili baveći se dramaturzijom i postavljanjem djela na scenu. Detaljno ću govoriti o različitim fazama rada koji sam podijelio na četiri dijela:

*Zoom sastanci —> Prvi blok proba —> Rezidencija u Splitu —> Drugi blok proba*

Navest ću koje smo postupke transponiranja romana u kazališnu izvedbu koristili i na koje prepreke smo naišli. Još ću dodatno navesti nešto više o odabranoj scenografiji, kostimima i rekviziti, kako bi se lakše analizirale potencijalne greške u radu i gdje smo se nepotrebno mučili.

Kad se sve uzme u obzir, pred nama je bio roman koji nije pisan s namjerom izvođenja na pozornici, koji se nikad prije toga nije izvodio i povrh svega, sama je tematika bila puno bliža starijoj publici, nego li dvojici dvadesetdvođodšnjaka. Znali smo da se ne nalazimo pred jednostavnim zadatkom, ali uz dobru volju, mladenačku energiju i dobro vodstvo, bili smo spremni uhvatiti se u koštac s tom "zvijeri".

## ODABIR TEME

### Motivacija za rad

„Jutros sam, izgleda, trebao umrijeti.“ Tim riječima počinje roman Semezdina Mehmedinovića *Me'med, crvena bandana i pahuljica*. To su također riječi koje mi se vrte u glavi u trenutku kad ležim na podu u Kulturnom centru u Osijeku, nekog kišnog dana u studenom 2020. godine; bez ideje, bez motivacije, krajnje obeshrabren. Još je par tjedana do premijere moje diplomske predstave. „Što mi je ovo trebalo? Nemađ pođma što radim, zašto ovo radim, valja li išta od ovoga što smo napravili. To je pretenciozno smeće bez imalo vještine. Hajmo samo to odraditi da mogu zaboraviti da sam se ikada bavio ovim projektom...“, mislio sam si.

Vratimo se unatrag nekih godinu dana, u 2019. godinu. Te sam godine upisao novo otvoreni diplomski studij, studij Neverbalnog teatra. Jedan od profesora na studiju, prof. dr. sc. Leo Rafolt, pozvao je mene i kolegu s klase Filipa Severa u novi projekt. Naime, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku organizira festival PUnKt, a glavni koncept festivala interpretacija je pet književnih djela iz perspektive studenata te njihova transpozicija kroz različite umjetničke forme. Autori tih književnih djela dolaze iz pet država (Hrvatska, BiH, Srbija, Slovenija i Mađarska). Različitim odsjecima na Akademiji dodijeljeno je po jedno književno djelo. Jedno je dodijeljeno glazbenom odsjeku, jedno likovnom odsjeku, jedno lutkarskom i tako dalje. Rafoltu, kao predstavniku Neverbalnog teatra na tom festivalu, dodijeljen je roman *Me'med, crvena bandana i pahuljica* bosanskog pisca Semezdina Mehmedinovića. Dakle, pretpostavljam da bi kolege s glazbene umjetnosti komponirali neku skladbu na temu romana koji su dobili, kolege s likovnih umjetnosti bi možda kreirali neku sliku ili skulpturu (pretpostavljam jer nisam imao prilike vidjeti nijedan drugi rad na tom festivalu).

Mi smo mogli napraviti kraću izvedbenu formu od 20 minuta, možda neki performans ili čak možda samo čitanje dijelova romana u obliku *lecture performansa*, ali smo Filip, Rafolt i ja



odlučili napraviti cjelovečernju predstavu. Glavna forma izričaja neće nam biti dramski teatar, već suvremeno plesni/fizički teatar u kombinaciji s dramskim. „Čuo sam da ste vas dvojica dobri. Ja ću napraviti dramtizaciju. Što kažete?“, rekao je Rafolt jednostavno i direktno. Naišao je na dva mlada, nadobudna glumca, puna ideja i s viškom vremena. Naravno da smo prihvatili ponudu.

Vratit ću se na trenutak u 2020. godinu. Upisao sam drugu godinu diplomskog studija Neverbalnog teatra te sam znao da se bliži trenutak kad ću morati odabrati temu za svoj diplomski rad. A kada se radi nešto što će na kraju biti diplomski rad, kruna studiranja, najbolje je baviti se nečime što te uzbuđuje, tako kažu. No, blažena moja pasivnost, ispalo je da ništa ne golica moj interes. Nije bilo teme koja me je zainteresirala ni priče koju želim ispričati. A i najteže je početi, takvo je barem uvriježeno mišljenje. Meni je, doduše, sve teško, i početi i trajati i završiti. Ponekad se pitam kako išta uspijevam napraviti jer sam po prirodi dosta neodlučna osoba. U tom periodu više sam bio fokusiran na razvoj vlastitih vještina i sposobnosti, nego na traženje zanimljive problematike koja bi mogla postati temom mog diplomskog rada. Bilo mi je svejedno što ću raditi, samo da radim. Tada sam se sjetio da mi je Filip, s kojim sam proteklih mjeseci već ozbiljno ušao u proces rada na predstavi za spomenuti festival PUnKt, rekao da će uzeti tu predstavu kao svoj diplomski rad. Već sam neko vrijeme i sam razmišljao o tome. Problem koji sam imao s tom odlukom bio je taj da me taj roman nije previše interesirao i htio sam se baviti nečim uzbudljivijim, nečim što je meni bliže i s čime sam se mogao bolje poistovjetiti.

Glavni je lik romana pisac, a roman je autobiografski. Pisac ima oko pedeset godina u vrijeme pisanja romana, u kojem se osvrće na svoj život. Za jednog mladića od dvadeset i dvije godine, time mislim na sebe u trenutku rada na predstavi, dosta toga što on govori može biti neshvatljivo. Mogu informativno shvatiti o čemu govori, ali istinski, provučeno kroz emotivni aparat, na toj razini ne mogu. Tako da sam želju za razumijevanjem morao nekako potaknuti i vidjeti što je to u ovom romanu, a da se mene može ticati i zašto želim uopće ispričati priču tog lika. To je za mene od velike važnosti jer ako nemam takvu vrstu razumijevanja likova i djela koje radim, rad postaje iznimno težak i sam će finalni produkt zasigurno patiti zbog toga. Kroz proces rada na predstavi moja motivacija je fluktuirala, mijenjala se. Nekada je to bila egoistična želja za pokazivanjem vlastitih sposobnosti i znanja, nekada obaveza koja me tjera, nekada želja da iskušam nešto meni novo i da vidim može li to funkcionirati na sceni i slično.

Ali onaj prvi trenutak motivacije zapravo je bila želja za radom. Htio sam raditi predstavu, baviti se onim za što sam školovan. Stoga je želja za kreacijom kvalitetne predstave<sup>2</sup> ono što me poslalo dublje u istraživanje tema kojih se pisac dotiče. Polako, kroz to istraživanje materije, ona sve više sa mnom srasta i želja za progovaranjem o tim problemima postaje konkretnija. Moglo bi se reći da nije u meni postojala želja za progovaranjem o tim temama, već je ona došla iz nužnosti koje su mi se nametnule kad sam pristao raditi ovaj projekt, uz uvjet da mi je stalo do toga da napravim dobru predstavu.

Kako je vrijeme odmicalo, a ja nisam bio nimalo bliže nekoj fantastičnoj temi, odlučio sam, iz čiste praktičnosti, da će ta predstava postati i mojim diplomskim radom.

## ROMAN

### Žanr

Da bi se napravila predstava, potrebna je neka tema, neka priča, ideja. Ljudi koji se bave kazalištem najčešće predstavu rade po nekom tekstualnom predlošku, no to nije pravilo. Kad je riječ o dramskoj kazališnoj predstavi, najčešće je predložak u formi drame. Ako postoji roman po kojem se radi predstava, transponirat će se u jedan od dramskih oblika da bi ga se približilo izvođenju na pozornici.

Mi smo bili u poziciji da pred sobom imamo jedan roman i to lirski roman. Zašto to predstavlja jednom glumcu kompliciraniji zadatak? Lirski roman se po nekoliko stavki razlikuje od klasičnog romana. Kako kaže Ralph Freedman, profesor komparativne književnosti na sveučilištu Princeton: „To je hibridni žanr koji upotrebljava roman da bi se približio funkciji pjesme te on skreće čitaočevu pažnju s ljudi i događaja na formu.“<sup>3</sup> Prema navedenoj definiciji, naglasak nije na radnji, razvoju likova, gradiranju napetosti i kulminaciji u nekoj razrješavajućoj situaciji. Takav roman bavi se slikama koje pisac gradi kroz vlastitu interpretaciju života oko i unutar njega. U lirskom romanu, često će se pronaći glavni junak ili

---

<sup>2</sup> Kvalitetna predstava za mene je iznimno subjektivan pojam i definiraju je potpuno drugačiji kriteriji ovisno o fazi života u kojoj se nalazim.

<sup>3</sup> Freedman, Ralph, *THE LYRICAL NOVEL-Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Wolf*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1966., str. 16

junakinja, koji se suočavaju s unutarnjim konfliktima, introspekcijom, razmišljanjima o ljubavi, smislu života i sličnim temama.

Ono što komplicira interpretaciju jest bogat jezik, simboli i metafore kojima se autori koriste kako bi izrazili duboke emocije i duboku povezanost likova s okolinom. Čitatelj je uvučen u jedan niz, kolaž tih slika koje tvore njegov subjektivan doživljaj života. Freedman tvrdi: „Da se poslužimo filmskim jezikom, svijet lirskog romana postaje niz odvojeno snimljenih scena koje samo pod rukom dobrog redatelja i u postupku dobro osmišljene i napravljene montaže postaju jedinstvena cjelina.“<sup>4</sup> Sama vrijednost romana leži u njegovoj formi te, mijenjajući formu romana, mijenja se i njegov identitet. Mi smo, radeći dramaturgiju, htjeli zadržati što više od te atmosfere, koja se dobije čitanjem romana. Htjeli smo da ljudi, kada budu gledali predstavu, imaju dojam kao da upravo čitaju tu istu knjigu.

## Sadržaj

Roman *Me' med, crvena bandana i pahuljica*, kao što i sam naslov sugerira, podijeljen je na tri glavne cjeline:

### 1. Me' med

### 2. Crvena Bandana

### 3. Pahuljica

U prvom dijelu naslovljenom *Me' med*, Semezdin donosi razmišljanja vezana uz srčani udar koji ga je zadesio u pedesetoj godini života, njegov boravak u bolnici te odnos s vlastitim tijelom koje mu otkazuje poslušnost.

U drugom dijelu pod naslovom *Crvena bandana* pratimo Semezdina i njegova sina Haruna na putovanju kroz pustinjske dijelove Središnje Amerike gdje Harun radi fotografije noćnog neba (Harun se bavi fotografijom) za jedan projekt. U tom dijelu riječ je o odnosu oca i sina te pokušaj međusobnog razumijevanja i ponovnog povezivanja.

Dok se u trećem dijelu, naslova *Pahuljica* bavi odnosom sa sjećanjima na situaciju koja je pogodila njegovu ženu Sanju. Riječ je o moždanom udaru zbog kojeg je ona zaboravila četiri posljednje godine svog života, dok su joj se informacije ostalih uspomena pomiješale.

---

<sup>4</sup> Freedman, Ralph, *THE LYRICAL NOVEL-Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Wolf*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1966., str. 21

Djelo je autobiografsko i ne sadrži fikciju, već čiste fakte. Nema početka ni kraja, čitatelj ulazi *in medias res* piščeva života, a tako roman i završava, bez kraja, život koji je u konstantnom kretanju. Kao da se čitanjem otvaraju vrata jedne tvornice i direktor (Semezdin) čitatelje provodi kroz procese koji se odvijaju unutra i kada čitatelj dođe do kraja, zahvali se i zatvori vrata; ali tvornica nastavlja s radom, radila je prije, radit će i poslije.

Kao što je već spomenuto, to je vrsta romana u kojoj je pripovjedač i sudionik događaja, ili nositelj stanja i osjećanja o kojima se pripovijeda, pa se naglasak stavlja na ličnost, na ono što je u samom "junaku". Semezdin Mehmedinović stavlja se u poziciju aktera, ali i ujedno promatrača svog života i života ljudi oko njega. A čitatelj je polegnut u njegov mozak, odakle promatra njegov subjektivan doživljaj života. On iznosi svoj pogled na svijet vrlo staloženo, iako govori o vrlo intimnim temama. Forma tog romana odaje osjećaj kao da je roman sadržaj nečijeg dnevnika, ali ga se ne čita s uzbuđenjem i brzinom, već s nekim unutarnjim mirom i pažnjom; bez straha da će netko uloviti čitatelja.

## **Dramatizacija**

Kod dramatizacije djela jedan od mogućih problema jest taj da se mora odlučiti koji problem/motiv/temu će dramatizacija najviše iznijeti na površinu, kroz koju se prizmu želi ispričati ta priča. Odlukom da se ne koriste određeni dijelovi teksta, drugi postaju izraženiji te se pri tom procesu mora uzet u obzir što se želi dobiti "štrihanjem".

Prvu verziju dramaturgije napravio je prof. Leo Rafolt, i nju smo naknadno kroz proces svi zajedno uređivali. Kao što sam već rekao, roman je bogat raznovrsnim temama i problematikama kojih smo se mogli dotaknuti. Stoga smo imali slobodu da odaberemo koje ćemo od tih tema staviti na svjetlo, a koje ćemo pomalo zapostaviti. U prvoj verziji dramaturgije, Rafolt je najveći naglasak stavio na drugi dio knjige zvan *Crvena bandana*, dio koji govori o odnosu oca i sina, i tu je Harun (sin) najjači motiv dramatizacije. Nekako je taj odnos postao okosnica cijele priče jer smo vidjeli da se kroz njega može najbolje ispričati i razgranati ostatak tema kojih se Semezdin dotiče u romanu. To je ujedno i najdinamičniji dio knjige, najigriviji ako gledamo iz izvedbene pozicije. To je imalo najviše smisla jer su samo dvojica glumaca na sceni. Ja igram Semezdina kroz sva tri čina (uz par iznimaka igranja drugih likova), dok Filip igra Haruna (također uz iznimke interpretacije nekih drugih likova).

I dogovorili smo se da sve što ćemo igrati, igrati ćemo iz pozicije tog odnosa, uvijek ćemo se vraćati na njega. A to je nekako i nama bilo najvažnije. Tražiti što više trenutaka u djelu koji su igrivi, živi, koji, ironično, najmanje pripadaju svijetu lirskog romana. Kako se taj pojam “odnosa” dosta istaknuo u drugom činu, uvidjeli smo da taj motiv može povezati sve dijelove. U prvom činu odnos Semezdina sa samim sobom, drugi čin tematizira odnos njega i sina i treći čin bavi se odnosom njega i sjećanja (kroz prizmu žene Sanje).

## PROCES RADA

### *Zoom sastanci*

Prva faza rada obavljala se preko *Zoom* videopoziva. Roman sam već bio pročitao, a tad smo dobili dramaturgiju. To je više manje teklo tako da smo prvih par video poziva samo čitali što imamo i tokom tih čitanja odvajali dijelove teksta koje smo odlučili izostaviti iz dramaturgije. Tijekom tih sastanaka razgovarali bismo o nekim idejama koje smo htjeli probati kad uđemo u prostor. Bilo da su to neka scenografska rješenja, glazbena, koreografska, rekvizitska... Diskutirali bismo o likovima, atmosferi, situacijama, načinima prikaza određenih scena, što god nam je palo na pamet. Većinu dijelova romana koji služe kao opisi, kao trenuci dočaravanja atmosfere, neke slikovite digresije i slično izbacili smo iz dramaturgije, ali smo, naravno, zadržali sav sadržaj kao ideju, kao poticaj za neko prostorno ili rekvizitsko rješenje. Teško je bilo pronaći dinamiku unutar lirskog romana i zato je bila dobra odluka da ostavimo što više živih, igrivih situacija u tekstu, a što manje da opisujemo prostore i okoliš jer sve se to može dobiti i bez teksta. Neke smo ideje koje smo dobili kroz *brainstorming* zapisali, neke smo zapamtili pa kasnije upotrijebili, a neke smo jednostavno zaboravili.

Pročitavši tekst po prvi puta, pojavio se veliki upitnik nad našim glavama „Na koji način ćemo mi to izvesti?“, odnosno „Kako ćemo ovo igrati?“. Mislim da bi se svaki glumac zapitao kako igrati slike, kako igrati unutarnji piščev doživljaj? Inače sam kao glumac naviknuo na konkretnu radnju, koja ima svoj linearan tijek i likove koji imaju svoj “luk“ razvoja. Sada kada sam suočen s rečenicama poput: „Rano je jutro. Mladi budistički svećenik je izišao kroz visoka drvena vrata

na zidu kamene kuće i korača niz usku kaldrmu, a ispred njega je pramen jutarnje magle. Mali bijeli oblak. Kao duh za kojim svećenik u crvenoj mantiji korača.”<sup>5</sup>, odjednom ne znam kako im pristupiti.

Htio sam izbjeći pojavu “poetskog glasa“ o kojoj govori Cicely Berry. Ona kaže da se takav glas javlja kada glumac tekstu pristupa s pretjeranim poštovanjem<sup>6</sup> i zato je bilo važno pronaći način kako ćemo izgovarati sve te rečenice, kako ih pretočiti u živu predstavu; da izbjegnemo izvedbu koja sličić na večer lošeg čitanja poezije. Jedna od ideja za prvi čin došla je od Rafolta. Dao mi je savjet da pristupim tim rečenicama monotonim tonom čitanja, da ništa ne pokušavam glumiti, tj. da ne bojim rečenice interpretacijama. Da pokušavam zadržati neku vrstu neutralnosti, nepristranosti. Takav pristup imao je smisla jer je u prvom činu naglasak na ranjivo tijelo Semezdina koji je u bolnici, doživio je srčani udar, dezorijentiran je. Takav govor također je prilično jasno izražavao autorov način pisanja, odnosno nije mu stajao na putu.

Semezdinove rečenice već su same po sebi prilično slikovite i jake „Dok sam ležao na operacionom stolu, u jednom trenutku sam postao svjestan toga, da mi brijačem stružu po preponi; hladan i prilično neprijatan dodir.”<sup>7</sup>, stoga ih nije potrebno dodatno “ukrašavati“. U izvedbenom mi se smislu činilo kao da ništa ne radim pa sam imao osjećaj da je dosadno, tako da je trebalo naći tu finu liniju između monotonog dosadnog i monotonog meditativnog. Tada toga nisam bio svjestan, ali zapravo nismo znali kojim problemom se bavimo, koja je problematika djela.

Zbog moje glumačke pozadine naučio sam da je najvažnije ono *što* prikazuješ, koja je priča, o čemu mi zapravo govorimo. Jer kad stavljaš nešto na scenu mora postojati *što* i *zašto*. Mi si ta pitanja nismo postavili na početku, barem ne u tom obliku. Mislio sam da znam čime se bavimo i što želimo ispričati, ali kasnije smo došli do mrtve točke koja nas je natjerala da regresiramo iz prostora natrag na papir i propitamo samu strukturu, to jest dramaturgiju izvedbe.

## **Prvi blok proba**

Period *Zoom* sastanaka trajao je dosta kratko, možda je u pitanju bilo negdje oko pet videopoziva prije nego što smo odlučili ući u prostor. Uzimajući od sveg prethodno nakupljenog

---

<sup>5</sup> Mehmedinović, Semezdin, *ME'MED, CRVENA BANDANA I PAHULJICA*, Fraktura, Hrvatska, 2017., str. 9

<sup>6</sup> Berry, Cicely, *GLUMAC I GLAS*, AGM, Zagreb, 1997., str. 185

<sup>7</sup> Mehmedinović, Semezdin, *ME'MED, CRVENA BANDANA I PAHULJICA*, Fraktura, Hrvatska, 2017., str. 21

znanja kao glumci i lutkari (kolega Filip i ja), odlučili smo se baciti u ovaj zadatak *grlom u jagode*. Pojam je to koji definiram kao „način rada koji nije strukturiran i isplaniran prije samog ulaska u fizički prostor“. To nije tipičan način rada kao u dramskom kazalištu gdje su ljudi naviknuti prvo mjesec dana sjediti, čitati tekst i pričati o djelu.

Tek kad uđem u prostor dobivam razne ideje o građi predstave, a kasnije se bavim lijepljenjem značenja na samu kreaciju. To bi značilo da mi je gorivo za rad intuicija, mašta i prethodna iskustva i znanja. *Slapstick*, poezija, komedija, tragedija, Ferlin. Kroz rad na Akademiji, vidio sam da je to zapravo vrlo čest način rada, pa čak i za ljude koji su već iskusniji. To je zapravo odlična metoda, ali sada s odmakom smatram da je dobrodošla tek nakon nekog teorijskog istraživanja i kad se postave okviri unutar kojih se može pustiti tu “divlju zvijer“, improvizaciju. Evo što kaže Boro Stjepanović o takvoj vrsti improvizacije: „Za tako nešto u svakodnevnom govoru postoji i izraz: totalna improvizacija, ili drugim riječima anarhično dejstvo u kome se ne zna 'ko pije, a 'ko plaća.“<sup>8</sup>

Tu je velika važnost pripreme i iščitavanja djela prije ulaska u prostor. Mogao bih reći da sam si otežao posao time što sam diplomski projekt započeo bez teorijskog istraživanja. Pročitao sam roman, dramaturgiju, nešto o biografiji pisca i još jedno njegovo djelo (*Sarajevo Blues*). Nismo razmišljali o konceptu, znali smo samo da želimo imati projektor i fotoaparat koji je spojen na isti; iz razloga jer je Harun (Semezdinov sin) fotograf, sve je ostalo bilo poprilično otvoreno interpretaciji.

Kad smo ušli u prostor, krenuli smo iz čiste improvizacije. Prvi čin je čin ranjivosti, dezorijentiranosti kao posljedica srčanog udara. Kako bismo predočili gledatelju taj osjećaj dezorijentiranosti htjeli smo stvoriti atmosferu koja bi reminiscirala vakuum (prostor bez zvuka) i htjeli smo na neki način ostvariti vizualnu reprezentaciju tog osjećaja, najčešće prikazanu u filmovima kao zamućenost i usporenost. Probavali smo to kroz pokret, ali nismo uspijevali.

Probali smo do željene ranjivosti tijela doći na nekoliko načina. Ja sam predložio sljedeće: „Možemo imati jedan reflektor na podu koji puca uski snop svjetla, okolo je mrak. Tijelo je doživjelo srčani udar, ono je dakle slabo, možda da ja zauzmem neki iskrivljen položaj tijela (fizičko rješenje), tijelo koje odaje slabost. I zašto ne bi bio u gaćama koje su prevelike (kostimsko rješenje).“ Dodali smo na to zvuk električnog brijača koji je suh, jednostavan (jer u

---

<sup>8</sup> Stjepanović, Boro, *GLUMA I Rad na sebi*, Leykam International, Hrvatska, 2013., str. 26

tekstu piše da su ga brijali). Kad se to sve spoji, iskrivljeno tijelo koje je polugolo, većina prostora u mraku i zvuk brijača i dobiva se dojam krhkosti, invazivnosti, neugode, začudnosti bolnice. Uzeli smo kratku bijelu majicu koja je nekoliko brojeva veća od one koju ja inače nosim, bijele gaće i jednu bijelu čarapu na nozi, a ja sam napravio preinake u držanju tijela. Jedno stopalo okrenuto prema unutra, šake prema van, skvrčio se u koljenima, pognuo glavu i ramena. I to je princip kojim smo se vodili dalje kroz proces.

Kako smo išli korak po korak i kako smo prolazili kroz tekst, odlučili smo da će taj dio ići kroz pokret, a neki drugi ćemo izreći prema publici, a neki treći ćemo zapjevati i ubaciti naraciju. To je bilo uranjanje u elementarne pojedinosti, bez opterećenja kakvu cjelinu time stvaramo. Bavili smo se komadom po komadom i tek kad bi došli do kraja čina, vidjeli bi da li nam određeni postupci odgovaraju ili ne, treba li negdje ubrzati, treba li negdje potpuno promijeniti način na koji smo odlučili prikazati određen dio. Kad bismo bili donekle zadovoljni, išli bismo dalje; u cilju nam je bilo što više toga nabacati pa kasnije čistiti.

Nadalje, Rafoltu se svidio brehtijanski pristup tekstu. Brecht je pisao i zagovarao fenomen epskog kazališta, za razliku od dramskog, i jedna od karakteristika glumaca u tom kazalištu jest da se oni ne uživljavaju u svoje uloge, već da imaju odmak od njih. Pristupaju više mentalno i informativno ulozu, a ne toliko emocionalno, koliko dramski teatar zahtijeva. A odluka da idemo prema brehtijanskoj formi nije bila iznenađujuća. Čim je predložak roman, a ne drama, koji je još k tome meditativan u formi i načinu pisanja, ni ne postoji mogućnost uživljanja. Ne može se emocionalno igrati nešto što nije situacija. Samo će ispasti neuvjerljivo i neprikladno. Ne tvrdim da nismo probali, zato to mogu i reći (ili sam ja jednostavno nedovoljno vješt da to izvedem).

Kad sam uzeo tekst i krenuo ga interpretirati, svaka odluka da taj tekst pokušavam *igrati*, na kraju nije dobro ispala. Jer nema ni potrebe da se tekst igra, dovoljno ga je samo izreći onako kako je napisan, dovoljno je slikovit i jak da iznese svoju emociju, priču, sliku, ne moram to ja kao glumac još dodatno “šminkati“.

Jedna od odluka koju smo donijeli bila je ta da 90 posto teksta prvog čina snimimo kao naraciju i stvorimo audio materijal. Upravo je naracija jedna od Brechtovih metoda. Bilo je više razloga zašto smo donijeli tu odluku. Neki od njih bili su praktičnost, dobivanje začudnosti i atmosferičnosti. Također, ako je element teksta unaprijed snimljen, otvara mogućnost slobodnijeg fizičkog kretanja prilikom kojeg se ne moramo baviti izgovorom teksta.



Prilikom snimanja naracije za prvi čin, snimio sam verziju gdje interpretiram Semezdinove misli i verziju gdje sam čitao onako kako mi je Rafolt preporučio još prilikom *Zoom* sastanaka. Monotono, ravno, više se fokusirajući na sam ton, dinamiku i ritam govora, dakle tehničke pojedinosti izvođenja. To sam napravio jer još uvijek nisam vjerovao da je taj monoton način dobar, moj glumački instinkt mi je govorio da tu mora biti još nečega. Slušajući te naracije narednog dana, bilo mi je jasno da su bolje ove druge, bez interpretacije. Taj neutralnost govora omogućila mi je da kao gledatelj/slušatelj sam upisujem vlastita značenja i držalo me više angažiranim te me time više uvuklo u predstavu, a to je upravo ono čemu težim. Ne želim gledateljima “davati“, već ih želim toliko zainteresirati da oni imaju potrebu “uzeti“.

Zanimljivo je kako smo pristupili transpoziciji teksta u ovom bloku. S obzirom na to da nam je ovo diplomski ispit iz Neverbalnog teatra, smatrali smo da način transpozicije mora biti što više “neverbalni”, a ne “glumački”. Često bismo se našli u situaciji gdje uzmemo komad teksta i postavimo ga na scenu i kažemo sami sebi: „Ovo je nekako previše glumački, hajmo probati drugačije.“ Što bi to uopće bio “glumački način interpretacije” i “neverbalni način interpretacije”? Mi smo to razlikovali na sljedeći način. Jedan pasus u romanu glasi:

„Ovo je prvi put da vidim svoju unutrašnjost: s lijeve strane stola je ekran na kojem je projicirana slika srčanih arterija. I to što vidim podsjeća na biljku koja se grana. Jedna vrlo tanka, gotovo prozirna grančica je počela rasti, produžavati se. Iza toga rasta stoji meni nepoznat, delikatni postupak koji je ljekar primijenio na mojoj zakrčenoj arteriji, tako što je propuhao začepljenje i omogućio prirodan tok krvi. U tom trenutku osjetio sam neopisivo olakšanje. Isti postupak se ponavlja na drugoj arteriji: pratim kako grana izrasta pred mojim pogledom. I to je bilo sve. Nestalo je bola u grlu i pritiska u prsima. Trenutak oslobođenog disanja bio je tako osvježavajući da je iz tijela sasvim iščezao umor.“

U tom pasusu Semezdin opisuje trenutak kada mu je doktor propuhao začepljenje koje je uzrokovalo srčani udar. Sad, kako smo mi to doživjeli, “glumački” način prikaza ove scene bio bi npr., da ovaj pasus pretvorimo u tekst koji govori doktor Semezdinu, dok Semezdin leži na bolničkom krevetu, a na zidu vidimo projekciju tog postupka. “Neverbalni” način prikaza zahtijevao je malo dublju interpretaciju tog pasusa.

Doktora smo vidjeli kao reprezentaciju pomoći, podrške. Ideja je bila da onda napravimo kratku fizičku sekvencu gdje Semezdin (Bojan) mijenja poze disbalansa i daje svoju težinu doktoru (Filip), dok mu ovaj doslovno daje podršku da Semezdin ne izgubi ravnotežu i padne. To je jedan primjer kako smo mi vidjeli razliku načina interpretacije. Mislim da smo tada glumački

način interpretacije vidjeli kao doslovan prikaz onoga što piše u tekstu. Formula nam je bila, primjerice, nemojmo direktno prenijeti na scenu kako piše u tekstu, već hajdemo to malo apstrahirati. Ako se u tekstu navodi kako mu je srce kucalo, ne bismo stavili zvuk otkucaja srca preko zvučnika, već bi tjelesno prikazali kako izgleda srce koje radi kontrakcije. Tada toga nismo bili ni svjesni, ali smo često koristili Brechtove metode interpretacije. Već sam spomenuo da smo na taj način pristupali tekstu, ali i tijelu.

„...sve osjećajno mora biti dovedeno na površinu, što znači da se treba razviti u gestu. Glumac mora pronaći slikoviti, vanjski izraz za emocije svog lika, po mogućnosti neku radnju koja odaje ona nutarnja zbivanja u njemu. Dotična emocija mora istupiti, osloboditi se, da bi se mogla snažno razraditi. Posebna elegancija, snaga i ljupkost geste daju V-efekt.“<sup>9</sup>

Sada mi je pomalo i smiješno kada razmišljam o tome. Ruku na srce, nismo zapravo znali što radimo i samo smo probali koristiti sva znanja koja smo prikupili tijekom studija Neverbalnog teatra, pokušavajući pobjeći od svih rješenja koja bi pripadala kreiranju scena na kolegijima Glume.

## **Rezidencija u Splitu**

Daljnji rad na predstavi nastavio se u Splitu u sklopu desetodnevne rezidencije koju nam je osigurao profesor Rafolt. Ondje smo kreirali najveću količinu materijala, oko 80 posto. Vjerojatno je do takve eksplozije inspiracije došlo zbog samog materijala. Naime, prije završetka prvog bloka dotaknuli smo se drugog čina. To je čin koji mogu definirati kao najviše dramski. U sebi sadrži konkretne dijaloge koji su nabijeni energijom sukoba između Haruna i Semezdina što nam je bila prilika da razvijamo odnos oca i sina.

U drugom činu ne igramo druge likove, već smo jedna osoba. Time smo se mogli fokusirati na razvoj “luka” našeg lika. Osnovni princip rada bio je pročitati pasus, a zatim bi se nekome od nas javila fizička asocijacija ili veza s postojećim umjetničkim djelom. Eksperimentirali smo s povezivanjem fizičkog materijala s verbalnim.

---

<sup>9</sup> Brecht, Bertolt, *DIJALEKTIKA U TEATRU*, NOLIT, Beograd, 1966., str. 117

Glavni izazov takvog pristupa bio je taj da je često materijal koji se “izrodio” bilo teško povezati s tekstem. Primjerice, vidjeli bismo na internetu neku predivnu plesnu koreografiju koja nas je inspirirala, pa bismo mi napravili nešto slično. Često bi to bile neke fizičko-akrobatski imponantne koreografije, što je i razlog zašto smo ih htjeli i mi imati u našoj predstavi. Za mene je, od početka rada na predstavi, bila prisutna želja da negdje kroz predstavu pokažem vlastite fizičke sposobnosti. Ruku na srce, takva potreba mi je u svakom mom radu, ali to je zbog toga jer i sam volim vidjeti u drugim predstavama veliku vještinu izvođenja, pogotovo fizičku. Fascinira me bilo kakva vrsta fizičke vještine, u bilo kakvoj disciplini, bilo da se radi o nekom sportu ili borilačkoj vještini. Tako da smo se više nego nekoliko puta našli u situaciji da imamo *cool* koreografiju i tražimo motiv u nekom dijelu teksta koji ju može opravdati.

Kroz deset dana rada povećavao se jaz između Rafolta te Filipa i mene se povećavao zbog različitih interpretacija teksta. Njegove su nam bile pre apstraktne (barem meni) jer su dolazile iz bogatog teorijsko/književnog svijeta, a mi kao glumci tražili smo načine kako to pretvoriti u kazališni jezik. Imao sam dojam da smo pretenciozni i po prvi puta sam si postavio pitanje: „Za koga mi to radimo i koji nam je cilj?“. Iako nismo dovršili cijelu predstavu, ostalo nam je par strana nerazrađenog materijala, odlučili smo imati javno pokazivanje nedovršenog rada. Došli su ljudi s Filozofskog fakulteta, ljudi s Akademije, iz kazališta, iz cirkusa, generalna publika. Ta izvedba trajala je oko sat i trideset do sat i četrdeset minuta (dok je diplomski ispitna izvedba trajala sat i šest minuta). Glumački komentar kolegice s glumačke Akademije bio je taj da ona ne vidi koja je problematika u ovom djelu, koji je sukob. Nedostajala je fabularnost. Imamo razne slike koje se međusobno ne vežu, ne prati se linija radnje. A zbog toga se nije čitao ni odnos među likovima. Ispala je jedna nerazumljiva kakofonija pokreta i teksta. Tu sam i ja krenuo propitivati koja je problematika koja nas vodi, koji je “ključ” ove predstave koji će spojiti sve te odvojene dijelove koje imamo. Našli smo se u poziciji da imamo hrpu nespojenih *puzzli*, a ne znamo ih spojiti; niti znamo kakvu ćemo sliku dobiti ako ih i spojimo.

## **Drugi blok proba**

Prošlo je nekoliko mjeseci prije ponovnog susreta u Osijeku i nastavka rada na ovoj predstavi. To je bilo i više nego dovoljno vremena da se dojmovi i ideje slegnu te da se s odmakom pogleda na dosadašnji rad. Još tijekom rada u Splitu počela mi se javljati potreba za sistematizacijom

rada. Razlog tome je bio potraga za “kičmom“ predstave koja mi nije bila jasna, vidljiva. Sve više sam se pitao zašto nije bilo konkretnije pripreme i istraživanja materije prije početka rada. Dosadašnji način rada počeo me sputavati, do određenog trenutka je bio vrlo efektan, ali je počeo zastajkivati. Stoga sam u periodu između rada u Splitu i Osijeku započeo raspisivanje materijala koji zasad imamo, u nadi da će to biti kamen temeljac za izgradnju neke metode koja će nam pomoći u daljnjem radu (sl. 1). Htio sam pristup koji bi bio konkretniji od dosadašnjeg, koji je bio vođen intuicijom, inspiracijom ili „božjom providnošću“.

MEHMED: Jutros sam, izgleda, trebao umrijeti. Ilaşa. Rano je jutro. Mladi budistički svećenik je izišao kroz visoka drvena vrata na zidu kamene kuće, i sada korača niz usku kaldrmu, a ispred njega je pramen jutarnje magle. Mali bijeli oblak. Kao duh, za kojim svećenik u crvenoj mantiji korača. Pogledom pratim bijeli oblak iznad kaldrme na Tibetu. A onda su našu sobu ispunili nepoznati ljudi iz hitne pomoći, i žurno posjedali oko mene na krevetu. Nikada nisam doživio ovako agresivno ugrožavanje moje privatnosti. Potpuno oslobođeni i sigurni u sebe, zagledaju sobu u koju su došli, zagledaju mene, hvale cvjetne motive pokrivača na kojem ležim, nepoznati ljudi u mojoj sobi. Jedna djevojka u plavoj uniformi, upravo je razgrnula moj ogrtač za kupanje, tako da sam pred svima ostao gol.

*Tekst ide preko naracije dok Semezdin polako putuje pogledom preko prostora pa iza desnog ramena i ponovo prema publici.*

*Ton pričanja je monoton, usporen, gotovo meditativan. Stavili smo tako jer se Leu to svidjelo. Htjeli smo dobiti tu slabost u govoru usred srčanog udara.*

- *Koja vam je početna pozicija? Tko priča priču i u kojem trenutku? Da li onda taj moment označava retrospekciju ili počinjete od te pozicije kada je doživio srčani udar? Da li je Memed sada zdrav kada to priča ili on to priča netom nakon pa je još oslabljen od udara. Kaže „Jutros sam“, tako da prema tome, on to priča u stanju nakon što se probudio poslije operacije. Da li se to može pričati iz neke kasnije pozicije, kada je zdrav? To je važno za određivanje tona govora.*

*Slika 1.: sistematizacija rada*

S lijeve strane stavio sam tekst dramatizacije, a s desne strane:

- a) **crvenom bojom obojan tekst** - postupak transpozicije za koji smo se odlučili,
- b) **plavom bojom obojan tekst** - razlog zbog kojeg smo se odlučili za takvu vrstu transpozicije teksta,
- c) **zelenom bojom obojan tekst** - pitanja koja imam, nedoumice, probleme koje sam primijetio kod tih postupaka koje trenutno imamo, a koje treba možda promijeniti ili objasniti, povezati s ostatkom predstave.

I to me je dugo mučilo. O čemu se zapravo radi u romanu? Jasno mi je da se bavi pitanjem emigracije, problemom srčanog udara, važnost i utjecaj uspomena i tako dalje, ali koja je poveznica između svih tih tema? Poveznica je sam pisac, sve je iz njegove vizure. S tim mi je postalo jasno da je centralni lik Semezdin Mehmedinović, on je ljepilo te priče jer se sve događa upravo njemu. U drugom činu prikazuje se samo njegova perspektiva odnosa sa svojim sinom Harunom, ne postoji prikaz sinove perspektive. Čak i kada je u trećem dijelu riječ o moždanom udaru koji je doživjela njegova žena, opet je riječ o Semezdinu i o tome kako on doživljava tu promjenu. Ne opisuje se kako je to doživjela njegova žena i koji je njen unutarnji doživljaj čitave situacije. Jedino što se može proučavati u tom smislu rečenice su koje su oni izgovorili Semezdinu.

Kao što sam naveo prije, čitajući taj roman, stvara se osjećaj kod čitatelja da je ušao nekome u kuću, ali umjesto da ga stanar otjera, on vodi čitatelja na intimnu turu doma. Kao glumac pitam se što to ima u ovim sobama koje mi pokazuje tako važno, koji je to zajednički ljudski prepoznatljiv moment u ovome romanu s kojim se svi mogu poistovjetiti?

Često u filmovima postoji mladi junak koji nadobudno kreće na put u nadi da će ostvariti sve što je naumio, no zbog nedostatka vještine, strpljivosti i viška arogantnosti doživi poraz te mora dalje kroz ostatak filma spoznati veće vrijednosti koje će ga odvesti do pobjede.<sup>10</sup> Postoji netko tko je pao na koljena, priznao poraz, to ga čini čovjekom i s tom se situacijom svatko može poistovjetiti. Tko nije doživio poraz, nije živio. Ali razlog zbog kojeg svi vole gledati te filmove jest taj što volimo gledati kako se isti čovjek koji je bio na dnu diže, uči iz svojih grešaka i jači no ikad ide po nove pobjede. No u pravom životu to i nije baš tako jednostavno kao na filmu.

---

<sup>10</sup> Jelinović, Igor, autor članka o pojmu „Junakov put“, <https://edu.blankzg.hr/junakov-put-prikaz-paradigme/>

Nekad se nikad ne digneš, nekad se digneš, ali ne budeš jači. Kako kaže jedan pokojni američki *stand up* komičar Norm Macdonald: „Što te ne ubije, jako te oslabi.”

Tako sam i ja u ovom romanu prepoznao trenutak kada Semezdin pada na koljena, metaforički. Proživio je Domovinski rat, odselio u stranu državu čiju kulturu i jezik slabo ili nikako poznaje, išao je naprijed, radio za svoju obitelj, nije si dozvolio da stane dok ga srčani udar u pedesetoj godini nije izbacio iz tračnica. Kao što sam kaže: “Naravno da sam razmišljao i sve ove godine gradio svoj odnos prema smrti, ali nisam očekivao kako bi ona mogla doći kao posljedica odustajanja srca. Svi drugi organi su mogli otkazati, ali srce je bilo neupitno, ono je tu, mislio sam, da bi za mene kucalo, upravo onoliko dugo koliko treba.”<sup>11</sup> Moglo bi se reći da je sa srčanim udarom umro stari Semezdin i kroz ovaj se roman opisuje rađanje novog Semezdina i njegova borba s novim okolnostima u koje ga je doveo udar. Više puta on protestira i odbija prihvatiti tu novu stvarnost, stvarnost u kojoj on više nije snažni, mladi Semezdin koji na svojim ramenima može nositi breme svijeta, kao Atlas koji odbija prihvatiti da je možda vrijeme da malo sjedne, umjesto da drži cijeli svijet na ramenima. Taj bliski susret sa smrću daje mu do znanja da je ipak smrtan te se on okreće prema svome sinu kako bi probao uspostaviti bolji odnos. Dakle, to je zapravo priča o čovjeku u pedesetima koji nailazi na betonski zid i mora naučiti živjeti pod novim okolnostima, nema pušenja, nema stresiranja, bilo što drugo što bi moglo uznemiriti to nekoć, živo, dinamično srce.

Dosadašnji rad mogu objasniti kao ludo, opijeno i avanturističko trčanje prema centru džungle, no kad nestane prvobitnog entuzijazma, kada nastupi otrežnjenje, došao sam do spoznaje da nemam pojma gdje sam i gdje trebam ići. Tada počinje prevladavati osjećaj straha. Ta sistematizacija rada pomogla mi je da bolje razumijem gdje se nalazim i gdje želim ići, kao kompas. Daleko sam bio od sigurnosti čistine, ali bar se mogu početi kretati prema istoj.

U sljedećem periodu, našem zajedničkom radu u Kulturnom centru u Osijeku, *feedback* koji smo dobili nakon izvedbe u Splitu diktirao je smjer daljnjeg rada. Nastojali smo primijeniti sve kritike, pročistiti i konkretizirati dosadašnji materijal. Došli smo napokon i do kraja trećeg čina. Ispitali smo koliko od dosadašnjeg materijala zaista trebamo kako bismo uspješno ispričali priču. Maknuli smo dijelove scena van, određene postupke mijenjali za druge. Ključna metoda koja nam je pomogla u procesu odlučivanja o tome koji dijelovi materijala su zaista bitni za našu predstavu bila je takozvana “samodokumentacija“. U tom bismo postupku sami sebe

---

<sup>11</sup> Mehmedinović, Semezdin, *ME' MED, CRVENA BANDANA I PAHULJICA*, Fraktura, Hrvatska, 2017., str. 20

snimali tijekom izvedbi i kasnije pažljivo pregledavali snimke koje su nam pružile najobjektivniji uvid u kvalitetu i potrebnost materijala. Ta metoda bila je izuzetno korisna jer, u nedostatku vanjskog oka i bioničko je sasvim dobro.

Nekih tjedan dana prije same premijere u pomoć nam je uskočio Matija Ferlin koji nam je bio sumentor na radu. Konstruktivni komentari koje nam je udijelio pogodili su u sredinu. Naš materijal nakon njegovih komentara doživjeli su najveću preobrazbu dosad. Dao nam je do znanja da moramo više prostora dati samoj poetici teksta. Teško je nadmašiti Semezdinovu poetiku i ispada da ga mi našim postupcima često banaliziramo. Semezdin pišući o temama otvara više razina interpretacije, dok ih slika koju mi tvorimo reducira na jednu. To se i dobije kada se odabiru postupci prema osobnim afinitetima, a koji nemaju veze sa samim djelom. Zatim nam je rekao da moramo skratiti predstavu, da bi idealno trajanje trebalo biti oko sat vremena, što je petnaest minuta kraće nego što je to bilo u trenutku pokazivanja. Naknadno, ukazao nam je na problem korištenja mikrofona. Zašto ih koristimo kad nema nijedan vidljiv opravdan razlog? Zašto se nešto govori na mikrofona, a ne normalno? Nismo imali konkretne odgovore na ta jednostavna pitanja.

Još jedna stvar na koju nam je preusmjerio pažnju, a koje nismo zapravo bili ni svjesni, jest način korištenja prostora. Većinu situacija smo postavili uz rubove scena i u donjim dijelovima, a rjeđi su trenuci kada smo u sredini ili prosceniju. Uz to, prostor smo koristili “prepravilno”, pa nas je Ferlin potaknuo da “razigramo” prostor, da tražimo pozicije koje su i malo neobične. Velika intervencija koja je pomogla Filipu micanje je projektora na koji je fotoaparat bio spojen tako da on više nije bio vezan toliko za jedan prostor (bio je ograničen zbog kabla koji je povezivao fotoaparat i projektor). I možda najveća pomoć i onaj “ključ” koji nam je nedostajao, stvar koja bi vezala cijelu predstavu da ne djeluje kao hrpa nepovezanih slika jest “tjelesni kod”<sup>12</sup>. Naša tijela dosad su bila u službi materijala koji nastojimo iznijeti, ali time smo kršili osnovnu logiku njegova bivanja, njegove neutrane iz koje ono može reagirati.

Npr. u prvom činu prikazuje se lik Semezdina koji je doživio srčani udar i završio je u bolnici. Takvo tijelo dosta je krhko i fizički ne može izvesti puno toga. U interpretaciji dijela teksta gdje doktor pregledava Semezdina, napravili smo koreografiju u kojoj doktor manipulira Semezdinom i pregledava ga u različitim pozicijama, od kojih je jedna stoj na rukama. Ta je odluka dobra ako želimo apstrahirati postupak doktorovog pregleda, ali taj postupak narušava vjerodostojnost fizičkog bivanja. Tada nam je teško za povjerovati da je riječ o čovjeku koji je

---

<sup>12</sup> tjelesni kod - način tjelesnog bivanja i kretanja na sceni koji je specifičan za svaku predstavu



doživio srčani udar, ako stoji na rukama, bez obzira što se ne radi o realističnom prikazu. To mi je pomoglo da uspostavim tjelesnu neutralu iz koje onda mogu ići u razne sekvence, bez da djeluju neprirodno i neuvjerljivo. Filip i ja smo na taj način razvili tjelesni kod koji je u svojoj formi između privatnog i scenskog bivanja. Najviše nam je to značilo za te trenutke koji se odvijaju između scena, odlazak po rekvizitu, namještanje mikrofona, presvlačenje. Odjednom se ti trenuci nisu doimali odvojeni od scena koje smo igrali, baš zato jer smo uvijek držali tu neutralu u tijelu.

## **SCENOGRAFIJA I REKVIZITI**

Radnju romana sveli smo na nekolicinu glavnih prostora i motiva. Bolnica je dosta zastupljena jer se većina prvog čina odvija tamo i dio trećeg (nakon što Sanja završi u bolnici uslijed moždanog udara, ona postaje mjesto gdje se Semezdinovi strahovi spajaju). Pustinja kroz koju se Harun i Semezdin kreću (prikaz jedne puste i neopraštajuće okoline koja zahtijeva suradnju) i auto (sredstvo koje omogućava kretanje, ali i primorava na bliskost).

Što se tiče scenografije, odlučili smo se za prazan prostor pokriven baletnim podom. Neki od očitih razloga produkcijske su prirode. Na raspolaganju smo imali vrlo, vrlo skroman budžet stoga ne bismo nikako mogli uspješno i vjerodostojno kreirati interijere i eksterijere koji se navode u romanu. Ali čak i da smo imali veći budžet, svejedno smatram da je odluka da se prostor kreira kroz rekvizite i tjelesnu igru bila točna. To nam omogućava da ga na brz i efikasan način mijenjamo. Time još otvaramo mogućnost jeziku romana da svojom slikovitošću kreira prostore u mašti gledatelja, umjesto da im namećemo vlastitu sliku.

Cijeli je prostor otvoren publici i ona tijekom svakog čina vidi svu rekvizitu i kostime na sceni, ništa se ne skriva od njih. Kao otvorena knjiga koja se polako rastvara pred čitateljem. U nijednom trenutku mi, izvođači, ne izlazimo sa scene, tako da granica između prostora igre i pripremnog prostora ne postoji. Na taj smo način izgradili "Semezdinov tavan" koji je popunjen raznim predmetima, gdje se uvođenjem novog predmeta u igru ulazi u novo Semezdinovo sjećanje, otvara se još jedna priča. Svakim novim predmetom gledatelj dobiva kompletniju sliku, upoznaje Semezdina sve mu se bolje i bolje razjašnjava problematika odnosa koji se uspostavljaju.

Svaki rekvizit koji imamo na sceni pomno je odabran da iznese ono što nam je potrebno. Tražili smo predmete koji su dovoljno jaki da potaknu više razina interpretacije. Da istovremeno tvore vizualni identitet koji nam je bio potreban (htjeli smo predmete koji će evocirati osjećaj osamdesetih, koji su zapravo vezani uz Semezdinovo sjećanje života u Bosni), ali i da evociraju specifično značenje. Nekad oni predstavljaju osobu (bijeće tenisice metafora su majke Sanje), nekad služe kao naznaka prostora i vremena (futrula za kazete), dok u nekim slučajevima služe za izgradnju atmosfere (limena posuda za pranje). Dakle, odabir rekvizita ležao je u spoju funkcionalnosti, estetike i značenja.

Matija Ferlin nam je uvelike pomogao time što nam je razgranao mogućnosti korištenja mizanscena. Potaknuo je ideju da cijeli prvi čin postavimo po rubovima scene, drugi otvorimo po cijeloj sceni, dok treći zatvaramo u sredinu.

Meni je to zanimljiva odluka jer prvi čin predstavlja bol, ranjivost, slabost, predstavlja Semezdinovo plesanje po rubu života. Kad netko doživi srčani udar, fizički postaje ograničen, a tako sužavanje prostora igre po rubovima predstavlja ograničenje. U drugom činu Semezdin i Harun su na putovanju Amerikom, koja je poprilično velika i otvorena zemlja, kao i scena koju smo otvorili. Treći je čin intiman, ulazimo duboko u izgubljena sjećanja pa se time i sama scena sužava, predstavlja dom, sigurno mjesto.

Prema Louppe, važno je kako se tretira prostor jer on nosi bitna obilježja filozofije nekog kretanja<sup>13</sup>. Svjetlo je također trebalo popratiti tu odluku, da u prvom činu bude samo po rubovima i to bijelo hladno svjetlo (da dočara sterilno okolinu bolnice), u drugom da bude cijela scena osvijetljena običnim reflektorima, a u zadnjem da imamo samo centralnu svjetlosnu kocku pomiješanu s nijansama ružičaste i crvene (da se dobije emotivna nota). Nažalost, nedostatak vremena i tehničke (ne)mogućnosti nisu nam dopustile da ostvarimo tu ideju pa smo se zadovoljili s klasičnim osvjetljenjem scene.

## **KOSTIMI**

Kostimi su došli pred kraj procesa. Nismo zapravo znali kako da se obučemo, jedino smo znali što želimo za prvi čin. U prvom činu bitno je bilo prikazati Semezdinovu krhkost, da on djeluje doista jadno. Probali smo da budem samo u bijelim gaćama, ali zbog vlastite dobre konstitucije nisam odavao dojam osobe koja je slaba i onemoćala. Stoga smo morali što više sakriti tijelo.

---

<sup>13</sup> Louppe, Laurence, *Poetika suvremenog plesa*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009., str. 184

Odlučili smo se za kratku bijelu majicu koja je nekoliko brojeva veća, da aludira na bolničku halju i obične bijele gaće. To je dosta dobro komuniciralo našu ideju. Filip je tu nosio bijelu jaknu koja sličići na doktorsku kutu. Nismo ga htjeli obući u pravu doktorsku kutu, više nam se svidjela ta naznaka, gdje on može biti interpretiran kao doktor, ali kad je u liku Haruna, onda ga to ne sputava, gledatelj ga može onda povezati s drugom osobom.

U drugom smo činu Filipu stavili crvenu bandanu na glavu. Ta odluka bila je prilično jednostavna jer Semezdin opisuje Haruna s crvenom bandanom i s njom ga skicira u knjizi, tako da smo znali da će to biti jasan Harunov znak. Kostimi su se dosta promijenili od trenutka pokazivanja rada u Splitu. Tada smo imali dosta kostimskih promjena jer smo za svaki lik koji igramo (slučajni prolaznik, mama Sanja, obiteljski prijatelj) imali drugačiji kostim. Matija Ferlin je pripomogao s vizualnim rješenjem. Harun i Semezdin reprezentacija su jedan drugoga, kao novčić s dvije strane. Pa smo se složili da je najbolje da obojica imamo traperice, jedina je razlika u majici. Semezdin će imati bijelu majicu, dok će Harun imati crnu (izuzev nekoliko dodataka za određene scene, npr. pulover koji oblači Filip u drugom činu kada glumi Haruna kao dijete).



*Slika 2. i 3. : Lijevo (kostimi iz procesa), desno (finalni kostimi)*



Slika 4., 5., 6. i 7. : Lijevo (kostimi iz procesa), desno (finalni kostimi)



Slika 8., 9., 10. i 11. : Lijevo (kostimi iz procesa), desno (finalni kostimi)

## ZAKLJUČAK

Nikada ne bih samoinicijativno pročitao sličan roman, a kamoli ga postavio na scenu. Od tema koje nisam razumio i žanra romana na koji nisam navikao, način pisanja, načina metoda interpretacije u koje nisam bio siguran pa do privatnih neslaganja koji su utjecali na moj odnos prema cijelome procesu, mogu reći da je opisani proces bio najteži zadatak s kojim sam se susreo. Nema tih knjiga koje mogu pročitati ili filmova koje mogu pogledati koji bi mi približili i razjasnili taj roman, koliko to može jednostavno življenje vlastitog života. Ta razdaljina između Semezdina i mene, zbog nerazumijevanja emotivne razine djela, proizvodila je u meni frustraciju. I predivno je što je ta frustracija došla jer je sa sobom donijela još jednu razinu transpozicije teksta, a to je naš vlastiti, autorski komentar; koji može biti vidljiv na nekoliko mjesta u predstavi. Siguran sam da je dio te frustracije rezultat manjka teorijske pripreme, ali sam zbog svega toga bio primoran zaroniti duboko u bazen vlastitog iskustva. I to zaranjanje donijelo mi je ono zbog čega sam najviše zahvalan na ovom procesu. Donijelo mi je to da sam i privatno sazrio. Nevjerojatno je koliko na privatnoj razini može obogatiti rad na predstavi i uvijek me to iznova iznenadi, a valjda je to jedan i od razloga zašto se uopće bavim izvedbom.

Jesmo li na kraju uspjeli napraviti kvalitetnu predstavu? Ne znam. Znam da sam dao sve od sebe što sam mogao u tom trenutku, sa znanjem koje sam imao. Naša predstava nije za široke mase i to je u redu. Nosi sa sobom specifičnu komornu atmosferu i način igre te ako samo šačica ljudi prepozna u njoj nešto vrijedno, meni je to sasvim dovoljno.

## **SAŽETAK**

„Me'med“ je autorski projekt Filipa Severa, Bojana Bana i Lea Rafolta, nastao prema romanu Semezdina Mehmedinovića „Me'med, crvena bandana i pahuljica“. Pismeni rad postavlja pitanja i promišlja iskustvo praktičnog rada na projektu analizirajući dijelove procesa. Koja je problematika imanja lirskog romana kao tekstualni predložak za razliku od nekog drugog tekstualnog predloška? Koje metode se mogu koristiti prilikom transpozicije teksta u fizičku gestu? Koliko je važno teorijsko istraživanje prije početka rada u prostoru?

Ključne riječi: lirski roman, tjelesno uprizorenje, interpretacija procesa

## **SUMMARY**

"Me'med" is the author's project created by Filip Sever, Bojan Ban and Leo Rafolt, based on Semezdin Mehmedinović's novel "Me'med, red bandana and snowflake". The written work asks questions and reflects on the experience of practical work on the project by analyzing the process. What is the problem with having a lyrical novel as a textual template as opposed to some other textual template? What methods can be used when transposing a text into a physical gesture? How important is theoretical research before starting work in space?

Key words: lyrical novel, physical staging, process interpretation

## LITERATURA

### KNJIGE

1. Freedman, Ralph, *THE LYRICAL NOVEL-Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Wolf*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1966.
2. Mehmedinović, Semezdin, *ME'MED, CRVENA BANDANA I PAHULJICA*, Fraktura, Hrvatska, 2017., str. 9
3. Berry, Cicely, *GLUMAC I GLAS*, AGM, Zagreb, 1997.
4. Stjepanović, Boro, *GLUMA I: Rad na sebi*, Leykam International, Hrvatska, 2013.
5. Brecht, Bertolt, *DIJALETIKA U TEATRU*, NOLIT, Beograd, 1966.
6. Louppe, Laurence, *Poetika suvremenog plesa*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009.

### INTERNET ČLANCI

1. Jelinović, Igor, autor članka o pojmu „Junakov put“, <https://edu.blankzg.hr/junakov-put-prikaz-paradigme/>