

Rad na predstavi "Pakao"

Terzić, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:399703>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-08**



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 STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI, SMJER: NEVERBALNI
TEATAR

MARTINA TERZIĆ

RAD NA PREDSTAVI *PAKAO*

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: red. prof. Maja Đurinović

Osijek, rujan 2022.

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

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____ potvrđujem da je moj _____ rad

diplomski/završni

pod naslovom _____

te mentorstvom _____

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 ustanove.

U Osijeku, _____

Potpis

Sadržaj

0. Uvod - vlastiti izvođački habitus.....	1
1. Opće informacije o predstavi.....	4
2. O izvornom djelu.....	4
2.1. O autoru.....	4
2.2. O djelu <i>Pakao</i>	5
3. Inscenacije Danteovog <i>Pakla</i>	7
3.1. Plesni primjer inscenacije <i>Pakla</i>	7
3.2. Dramski primjer inscenacije <i>Pakla</i>	8
3.3. Inscenacija <i>Danteovog Pakla</i> – u režiji Ivana Lea Leme.....	10
4. Promišljanja i priprema za radni proces.....	11
4.1. Izvedbeni izazovi.....	11
4.2. Prethodno iskustvo u dramskom izričaju.....	12
4.3. Nazivnik za analizu pokreta.....	14
5. Dinamika radnog procesa.....	16
6. Elementi predstave.....	17
6.1. Dramaturški pristup – odnos govora i pokreta.....	17
6.2. Izloženost tijela.....	19
6.3. Epizodne uloge – govor i pokret.....	20
6.4. Zvučni modaliteti.....	22
6.5. Prostorne formacije.....	22
7. Zaključak.....	25
8. Popis literature.....	26

Uvod - vlastiti izvođački habitus

Plesom i pokretom bavim se od svoje predškolske dobi, a formalno se obrazujem u suvremenom plesnom izričaju od svoje devete godine. Pohađala sam i završila osnovnoškolski program ritmike i plesa, srednjoškolski program kojim sam stekla zvanje scenskog plesača te preddiplomski studij suvremenog plesa – nastavnički smjer, a trenutno sam studentica završne godine diplomskog studija Neverbalnog teatra.

Tijekom plesnog obrazovanja usvajala sam plesno gradivo s naglaskom na tjelesnu vještinu kretanja i svijesti o tijelu: kroz moderne plesne tehnike, osnove klasičnog baleta i ritmike u osnovnoj školi, sve do učenja i usavršavanja unutar suvremenih plesnih tehnika, kontaktne improvizacije te metodike suvremenih plesnih tehnika akademskog preddiplomskog studija Suvremenog plesa.

Disciplina tijela, artikulacija pokreta, preciznost tjelesne tehničke izvedbe i osvještavanje jasnih kinestetičkih podražaja zahtijeva disciplinu kognitivnih i afektivnih sposobnosti – usmjeravajući fokus na tijelo, što posljedično vodi do pročišćenja od suvišnih misli i emocija koji ometaju izvršenju pretpostavljenog zadatka. Ideja čistog pokreta zadržala se kao nit vodilja plesne tehnike formalnog školovanja unutar plesnih programa koje sam pohađala. Ovakav pristup pokretu uspostavio je plesni revolucionar Merce Cunningham , kako navodi José Gil:

...on cjelokupno plesačko iskustvo lišava reprezentativnih i emotivnih elemenata kao inicijatora pokreta (kao, primjerice, u klasičnom baletu ili modernom plesu). To postiže usmjeravanjem plesačeve pažnje na čisti pokret, odnosno na „gramatiku“.¹(Massumi 2005: 121)

Isabelle Launay u svom eseju *Ples između geste i pokreta* (izvorno *La danse entre geste et mouvement*), propituje dosljednost tog koncepta, ali i ukazuje na njegovu idejnu svrhu unutar povijesnog plesnog razvoja:

¹ '...He strips the dancer's experience of all representative and emotional elements that might drive movement (as in ballet or modern dance). He goes about this by forcing the dancer's attention to focus on pure movement, i.e., on 'the grammer'.

Možemo se, međutim, zapitati nad tom radikalnom „formalnom logikom“ pokreta. Što je „čisti“ pokret? Može li on biti toliko nezavisan od bilo kojega gestualnog koda? To pretpostavlja kontekst potpuno neutralan, tijela, praktički, aseksualna, tehniku bez odnosa prema prošlosti. Ovdje je utopija ona koja je, bez sumnje, bila uvjet takvoga razloga u povijesti plesa kakvo je Cunninghamovo djelo. (Launay 2008: 63-64)

Kreativnost izražavanja pokretom bila je sastavni dio osnovnoškolskog i srednjoškolskog programa, međutim naglasak se stavljao na svladavanje plesne tehnike. Tijekom studiranja na preddiplomskom studiju suvremenog plesa, na glavnim metodičkim i pedagoškim kolegijima nastavničkog smjera, stekla sam spoznaje o holističkom pristupu poučavanja i primjene različitih metoda u svrhu procesa sinteze svih usvojenih principa. Uzajamnim djelovanjem svih plesnih sastavnica, uvezivanjem različitih principa, stvara se instrumentarij, mreža izvedbenih mogućnosti, unutar koje se sve sastavnice međusobno podupiru u svrhu umjetničkog izvedbenog izražaja.

Daljnja potraga za usavršavanjem sebe kao izvođačice, usmjerila me na odluku upisivanja diplomskog studija Neverbalni teatar Akademije za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku. Uvid u glumačke metode i dramske postupke unutar kazališnog konteksta, gdje se tijelo koristi kao poligon izvedbenih mogućnosti, potaklo me na izlazak iz svoje zone ugone kako bih obogatila i produbila svoj vlastiti izvedbeni habitus.

Na moje spoznaje tijekom studiranja utjecala je dinamika naše klase od jedanaest studenata, prve generacije, s različitim izvedbenim izričajima kao što su: gluma i lutkarstvo, performans, dramska korporalna mima i različite plesne discipline (suvremeni ples, klasični balet, jazz dance). Tijekom rada na izvedbenim kolegijima bilo mi je zanimljivo promatrati različitosti i sličnosti pristupa zadacima među kolegama studentima. Nakon završenog dvogodišnjeg studija uviđam među glumcima – lutkarima i plesačima dodirne točke u pristupu radnoga procesa i izvedbenim aspektima. Najveći su izazovi bili korištenje scenskog govora unutar izvedbe i klaunska igra.

Otkrivanje novih vlastitih izvedbenih potencijala empirijski sam spoznala kroz rad s gostujućim predavačima iz *Kazališta Chorea* (Poljska), koji baziraju svoj stil na grčkom kazalištu, čiji se izraz definira kroz tri elementa ekspresije – riječ, glazba i pokret (Rodowicz n.d.)². Tijekom intenzivnog rada na zahtjevnim koordinacijskim tjelesnim kretanjem, govora teksta različitim kvalitetama te višeglasnog grupnog pjevanja u kanonskom obliku grčkih napjeva, shvatila sam koliko sam u tom

² <http://www.chorea.com.pl/en/about-us/idea/>

trenutku probila vlastite granice izvedbenog potencijala. Iako zahtjevno u raspodijeli pažnje, kombinacija ekspresivnih mogućnosti stvorila je u meni sinesteziju cjelokupnosti doživljaja korištenjem svih tjelesnih izražajnih alata.

Takva mogućnost cjelokupnog tjelesnog izražavanja unutar izvedbe, pružila mi se u predstavi *Pakao* Dantea Alighierija u režiji Ivana Lea Leme. Ulogu u predstavi dobila sam putem audicije, održane 16. svibnja 2021. godine, za koju je u natječaju navedeno kako se očekuju kandidati vješti u scenskom pokretu. Od jedanaest kandidata koji su prošli audiciju, bila sam jedina izvođačica s habitusom suvremenog plesnog izričaja unutar glumačkog ansambla.

1. Opće informacije o predstavi

Predstava *Pakao* temelji se na istoimenom prvom dijelu spjeva *Božanstvene komedije* autora Dantea Alighierija, a izvedena je premijerno 10. srpnja 2021. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu (HNK) u Osijeku. Ivan Leo Lemo potpisuje režiju i adaptaciju teksta, Zvonimir Despot glazbu, Matija Dijanović kostimografiju i Leo Mujić koreografiju. Glavnu ulogu Dantea iznosi Petra Bernarda Blašković, Nina Vidan ulogu Vergilija, a epizodne uloge, odnosno ansambl čine: Matko Duvnjak Jović, Mihael Elijaš, Lovro Ivanković, Anđela Kusić, Martina Mandek, Filip Sever, Ivan Simon, Tea Šimić i Martina Terzić. Predstava je postavljena kao jednočinka u trajanju sedamdeset i pet minuta, od šesnaest scena skraćenih pjevanja, povodom sedamstote obljetnice smrti autora Dantea Alighierija za kulturnu manifestaciju Osječko ljeto kulture (OLJK).

2. O izvornom djelu

2.1. O autoru

Dante Alighieri bio je talijanski pjesnik. Rođen je 1265. godine u Firenci, između mjeseca svibnja i lipnja – prema njegovim stihovima u trećem dijelu spjeva *Božanstvene komedije, Raj* (XXII, 112 – 117). Dante potječe iz osiromašene firentinske plemenitaške obitelji, kako navode Čale i Zorić: „koja je pristajala uz gvelfe, stranku srednjeg i krupnog građanstva, koja je uz pomoć pape branila slobodu Firence boreći se protiv gibelina“ (Alighieri 1996: 5). Uoči 1300. godine došlo je do razdora među firentinskim gvelfima i pobjedom Crnih (pristaša Pape Bonifacija VIII.) nad Bijelima - kojima je Dante pripadao. 1302. godine biva doživotno izgonjen iz rodne Firence te osuđen na smrt. Ostatak života provodi u progonstvu, nikad ne vrativši se u rodnu Firencu zbog ponižavajućih uvjeta, kako navodi Car Matutinović (2003) – amnestije, na koju nije pristao jer bi kao pokajnik morao pred Firentincima „priznati svoje grijeh“. Preminuo je 14. rujna 1321. godine u Ravenni.

Car Matutinović (2003: 56) navodi da je Dante kao mlad učio retoriku, vještinu govorništva i pisanja na latinskom jeziku, matematiku, geografiju, astronomiju i glazbu, a pretpostavlja se da mu je učitelj bio Brunetto Latini. Godine 1285. sklopio je dogovoreni brak s Gemmom Donati, s

kojom je imao troje djece. No Danteova uzvišena anđeoska žena, muza i pjesnička inspiracija do kraja života bila je Beatrice Portinari (pravim imenom Bice di Folco Portinari) koju je sreo kad je bio devetogodišnji dječak. Beatrice se udala za Simona de Bardija, a umrla 1290. godine. Njezina smrt obilježila je Dantea doživotno zbog čega je svoj platonski ljubavni zanos prema Beatrice pretočio u pjesništvo ljupkoga stila (*Dolce stil novo*).

Dante Alighieri u pjesničkom djelu *Mladenački život* (*La Vita Nuova*) kazuje o Beatrice kao odabranici svoga srca te u zadnjem poglavlju navodi da će o njoj napisati stihove u kojima će „reći o njoj ono što nikad niti o jednoj ženi nije bilo izrečeno“ (Petrač i Grgić 2021: 53). Vođen navedenim obećanjem, Dante svoj povijesni poetski vrhunac postiže spjevom napisanim na pučkom jeziku (na talijanskom, umjesto na latinskom jeziku), inspiriranim događajima iz vlastitog života, koji je sam autor nazvao *Komedija*, a tek poslije njegove smrti pridodan joj je atribut *božanstvena* (tal. *La Divina Commedia*). Čale i Zorić pojašnjavaju imenovanje i oznaku djela:

Pjesnik je spjev nazvao Komedijom, jer se prema srednjovjekovnoj poetici tim nazivom označavalo pripovjedačko djelo u stihu napisano jednostavnim svima razumljivim izrazom, koje počinje tužno a završava sretno; atribut božanstvena, kojim se htjela označiti uzvišenost i specifičnost građe, definitivno je dodan u jednom mletačkom izdanju iz 1555. (Čale i Zorić, u Alighieri 1996: 11)

Spjev se sastoji od tri dijela: *Pakao* (*Inferno*), *Čistilište* (*Purgatorio*) i *Raj* (*Paradiso*), izvorno sadržava ukupno stotinu pjevanja u rimovanim jedanaesteračkim tercinama. Dante opisuje vlastito alegorijsko putovanje kroz tri mjesta kršćanskog viđenja zagrobnog života: kroz pakao i čistilište vodi ga njegov pjesnički uzor i simbol razuma Vergilije, a potom u raju njegova anđeoska uzvišena zaštitnica, platonska ljubav iz života, preminula Beatrice te naposljetku sveti Bernard.

2.2. O djelu *Pakao*

Pakao (tal. *Inferno*) prva i najpoznatija od tri kantike spjeva *Božanstvena komedija*, često izdavana kao samostalno djelo zbog čega se koristi i naziv *Danteov Pakao*. Dante, kao protagonist, pripovijeda o vlastitom zamišljenom putovanju u 35. godini svoga života, kako navodi u prvom

pjevanju: „Na pô puta našega života nadjoh se u nekoj tamnoj šumi jer sam bio zašao s pravoga puta.“ (Alighieri, 1937: 35). Dante se našao pred zvijerima: panterom, lavom i vučicom, koje predstavljaju tri grijeha: požuda, oholost i pohlepa. U pomoć mu pokojna Beatrice šalje pjesnika i njegovog uzora Vergilija da ga izvede na pravi put te oni kreću na putovanje počevši od pakla.

Ondje se nalaze mitološka bića kao demoni te svi grješnici svijeta: antički junaci, povijesne ličnosti i Danteovi poznanici, suvremenici njegovog života. Grješnike je smjestio u devet krugova koji su podijeljeni na rovove, pojaseve ili razine (zone), ovisno o vrsti, odnosno težini grijeha koje su počinili za vrijeme života. Unatoč osudi na vječno prokletstvo u paklu, Dante daje širu sliku o sudbini prokletih duša s kojima u nekim trenucima i sam Dante suosjeća i sažalijeva ih, kako pojašnjava Tomasović:

Dante nije puki srednjovjekovni moralizator koji šiba mane i poroke, već i pripovjedač sudbina s psihološkim konotacijama kroz perspektivu epskog oblikovanja, postižući pjesničku napetost u mnogim epizodama i digresijama samostalne vrijednosti, koje istodobno služe cjelovitosti djela i velebnom planu Božanstvene komedije da prikaže uzdizanje čovjeka od tmine do ideala, od pakla do raja, kako bi od smrtnika postao besmrtnik u vječnosti združen s Bogom, zaslužio kršćanski spas, ljudski se ovjekovječio. (Tomasović 2017: 25)

Po uzoru na Vergilija, vrijeme radnje *Pakla* (odnosno cijele *Božanstvene komedije*), postavio je netom prije svoga progonstva, čime kroz djelo iznosi vlastito proročanstvo svojim suvremenicima koji su grijehili, posebno se dotičući utjecajnih Firentinaca na moćnim položajima, kao što su političari ili svećenici:

Riječ je o postupku, retoričkoj dosjeti iz antičke epike, konkretno iz Vergilijeve Eneide, zvanom vaticinatio ex eventu, tj. proricanju iz događaja, da bi ono što se zbivalo između 1300. i vremena dok piše spjev mogao prikazati kao stilizirano proročanstvo. (Tomasović 2017: 19)

Prema Danteu, pakao ima oblik obrnutog stošca, ulaz se nalazi ispod Jeruzalema, gdje vrata vode u predvorje, a potom se spušta kroz devet krugova prema središtu Zemlje. Svaki sljedeći krug nosi teže grijeha prokletih duša zbog čega su krugovi sve uži i niže postavljeni te na samome dnu stoluje

Lucifer, imobiliziran u vječnom ledu od svog pada iz Raja. Čale i Zorić nam daju sažeti pregled krugova i pripadajućih grješnika:

Dante najprije prolazi kroz predvorje pakla, gdje su mlitavci, nemili Bogu i njegovim dušmanima, pa se spušta kroz devet paklenih krugova, od prvog, limba, gdje su sjene umrlih bez krštenja i velikani što su živjeli uglavnom prije objave kršćanstva, preko krugova u kojima su bludni grešnici (2), proždrljivci (3), lakomci i rasipnici (4), gnjevljivci (5), krivovjerci i bezbožnici (6), nasilnici (7), varalice (8) i, napokon, u devetome krugu, izdajice. (Čale i Zorić, u Alighieri 1996: 12)

3. Inscenacije *Danteovog Pakla*

Danteova *Božanstvena komedija*, posljedično i *Pakao*, prije svega književno je djelo, spjev koji zbog svojih specifičnih bogatih literarnih obilježja upućuje na govorni izričaj. Unatoč navedenome, *Pakao* su na kazališnu scenu koreografi postavljali u plesnom izričaju te redatelji u postdramskoj formi, s naglaskom na fizičke i spacijalne manifestacije.

*Put hodočasnika Dantea može se tumačiti iz različitih znanstvenih perspektiva; teološke, političke ili povijesne. Ipak, upisana tjelesnost njegova putovanja suštinski upotpunjuje naše shvaćanje devet krugova Pakla.*³ (Cui 2018: 1)

3.1. Plesni primjer inscenacija *Pakla*

Iz plesne umjetnosti možemo navesti Waynea McGregora, „koreografa poznatog prema njegovim kompleksnim uvijajućim tijelima i futurističkim apstrakcijama (...) slabije prema narativnom pristupu“ (Winship, 2021a)⁴. McGregor postavlja *Pakao* pod nazivom *Inferno: Pilgrim* 2019. godine u glazbenom centru Dorothy Chandler Pavilion (Los Angeles, SAD). To samostalno plesno

³ Vlastiti prijevod, izvorno na engleskom jeziku: Dante the Pilgrim's journey can be viewed from many lenses, whether theological, political, or historical. Still, the innate physicality of the Pilgrim's journey truly informs our understanding of the nine circles of Hell.

⁴ <https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/14/the-dante-project-wayne-mcgregor>

djelo naknadno je uvrstio kao prvi od tri čina predstave *The Dante Project*, postavljene 2021. godine s baletnim ansamblom kazališne kuće The Royal Opera House (London, Velika Britanija) povodom sedamstote obljetnice Danteove smrti. McGregor je za projekt odabrao i suradnike za glazbu, kostime i scenografiju. U svojoj recenziji za The Guardian Winship navodi kako je suradnja sa skladateljem (Thomas Adès) usmjerila McGregora k novim koreografskim rješenjima:

*Radi se o potpuno drugačijoj vrsti glazbe od one na koju McGregor inače koreografira što je rezultiralo novim rješenjima, zbog čega ples postaje užitak, mjestimično s više klasične tehnike nego uobičajeno, ali jednako tako s više karakternog, pa čak i komičnog izraza. Joseph Sissens i Paul Kay izvode gotovo vodviljsku točku kao Proroci, dok se Mayara Magri i Melissa Hamilton grabe, naguravaju i udaraju glavom kao Srditi – sve to unutar jezika koreografije.*⁵ (Winship, 2021b)

McGregor je slijedio inicijalne prostorne postavke Danteovog pakla i simboliku kruga. Najveći odmak jest izostanak govornog izričaja te prikaz fabulativnog tijeka radnje djela plesnim pokretom, koristeći se pritom vokabularom raznolikih plesnih stilova i žanrova u svrhu karakterizacije likova.

3.2. Dramski primjer inscenacije *Pakla*

Iz dramske domene, na primjer, Tomaž Pandur gajio je „postdramski pristup i performativno kazalište u čijem je fokusu fragilna fikcija tijela“ (Mirčev 2016: 115) Pandur je postavljao Dantea u više navrata, u različitim gradovima. Tako je kao samostalno djelo postavio *Infierno* u Nacionalnom kazalištu Maria Guerrero (Madrid, Španjolska), s naglaskom na tjelesnost i prostornost. Pandur koristi izloženost tijela izvođača, pretežito u kožnim kostimima sa seksualnom konotacijom, a ponekad prikazuje i naga tijela u pojedinim scenama (primjerice scena Dantea i

⁵ Vlastiti prijevod s engleskog jezika, izvorno: It’s so far from the kind of music McGregor usually choreographs and it forces new invention, making dance to relish, more classical than usual in places, but also more characterful, even comical. There’s Joseph Sissens and Paul Kay doing a near vaudeville act as Soothsayers; and Mayara Magri and Melissa Hamilton, grabbing, pushing and headbutting as the Wrathful, all still within the realms of the choreographic language (<https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/15/the-dante-project-review-royal-opera-house-london>)

Anđela na visećoj kugli). Ansambl plesača izdvojen je u programskoj knjižici i naveden kao *Pakleni balet*. U svojoj recenziji predstave Pérez – Rasilla naglašava Pandurov prikaz tjelesnosti:

*...mlada i vitka tijela, puna energije koja plešu te se kreću stilizirano i tehnički besprijekorno. Estetike koje podsjećaju na suvremena urbana plemena. Povremeno korištenje golotinje. I seks, orgijski seks koji se odvija u raznim ritualima, ponekad nasilan, ali prožet iznimnom plastičnom elegancijom.*⁶ (Pérez – Rasilla , 2010)⁷

Pandur je odstupao od ilustrativnog prikaza prostornih postavki izvornog djela, što je postigao materijalizacijom četvrtog zida, izvana transparentnim za gledatelje, dok je u samoj unutrašnjosti scene „Danteova poetska vizija transponirana u somnambulnu pozornicu sazdanu od predimenzioniranih zrcalnih površina kojima je postignut efekt beskonačnog ogledanja“ (Mirčev 2016: 115).

Iako je zadržao govor kao izražajno sredstvo, zbog zvučno nepropusnog četvrtog zida govor dopire do gledatelja iz zvučnika putem mikrofona, čime je glas fizički odvojen od izvora, odnosno tijela glumaca. Ovaj način provedbe glasa izvođača do gledatelja ukazuje na postdramski postupak, kako objašnjava Lehmann u svojoj knjizi *Postdramsko kazalište*:

Tako tehnika mikroporta smješta glas kao element u prostor jednog oglasovljivanja koje više nije određeno od strane autonomnog subjekta koji vlada svojim glasom, nego gdje zvukovni prostor i auditivna struktura prvo kažu ovo: ne govorim ja, nego „ono“, i to kroz/ kao kompleks mašiniziranog „sklopa“ (agencement) (Deleuze). (Lehmann 2004: 206)

⁶ Vlastiti prijevod, izvorno sa španjolskog jezika: ...cuerpos jóvenes y esbeltos, plenos de energía, que danzan y ejecutan movimientos siempre estilizados y técnicamente impecables. Estéticas que recuerdan a tribus urbanas contemporáneas. Utilización ocasional del desnudo. Y sexo, sexo orgiástico que se despliega en rituales diversos, en ocasiones violentos, pero expresados con suma elegancia plástica.

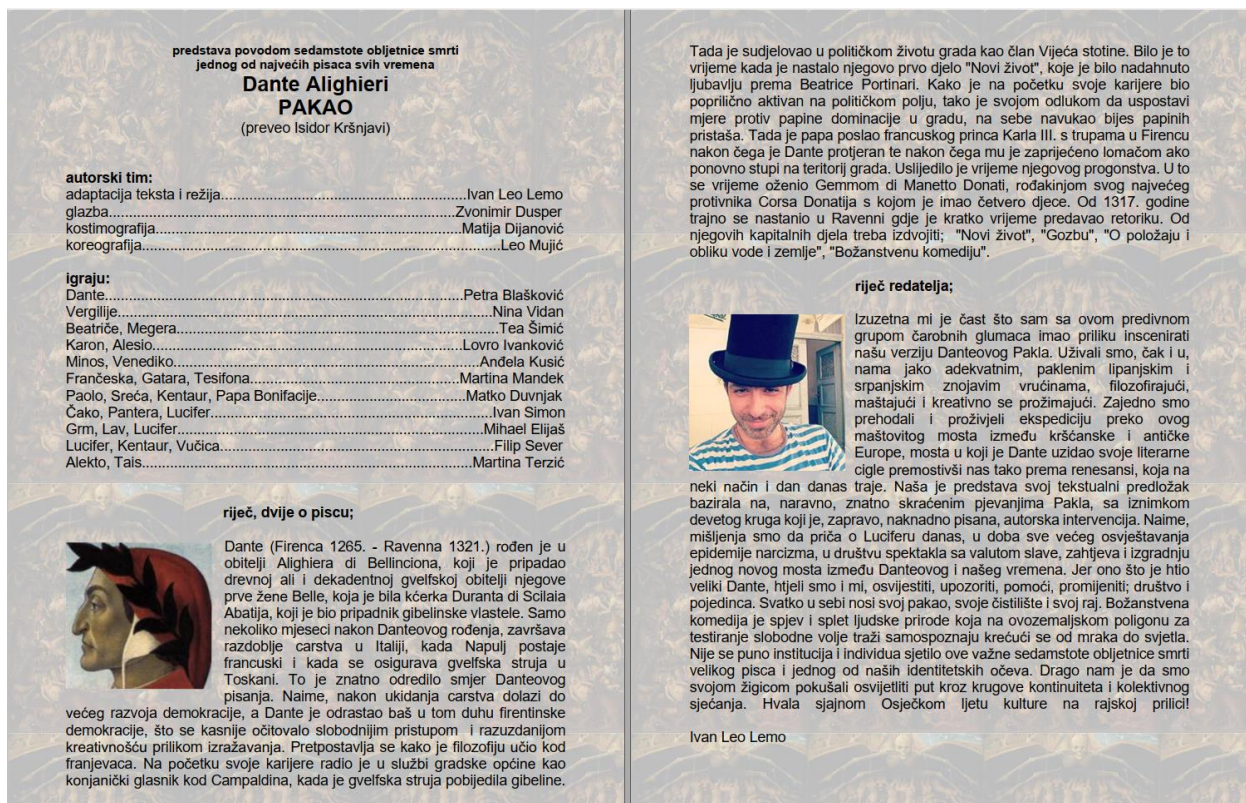
(http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1741:infierno-pandur-critica&catid=61:critica&Itemid=16)

3.3. Inscenacija *Danteovog Pakla* – u režiji Ivana Lea Leme

Redatelj Ivan Leo Lemo postavio je Danteov *Pakao* kao uprizorenu pripovijest putovanja glavnog lika Dantea – pripovjedača, i njegovog učitelja i vođe Vergilija, kroz devet krugova pakla; uz ansambl od devet izvođača prisutnih tijekom cijele predstave (izuzev samog kraja), koji prema potrebi iznose epizodne uloge, masu prokletnika, prostorne aspekte, ambijent, pojave i bića koja se nađu na njihovom putu. Predstava je inicijalno namijenjena izvedbi na otvorenom prostoru, s lijeve strane rijeke Drave – ispred katakombi, jer kulturna manifestacija OLJK provodi program umjetničkih izvedbi na eksterijerima grada Osijeka. U skladu s tom premisom, *Pakao* je idejno zamišljen kao ambijentalna predstava. Međutim, postepene promjene u umjetničkim, tehničkim i vremenskim uvjetima tijekom radnog procesa konačno su definirali i novo mjesto izvedbe - pozornicu HNK u Osijeku. Ta promjena posljedično je uvjetovala izostanak scenografije te je predstava bila izvedena u okvirima crne kutije s minimalnom rasvjetom, bežičnim mikrofonom kao jedinim rekvizitom i kostimima od poderanih najlonskih čarapa, kako bi se naglasila izloženost tijela izvođača.

Dramatizacija se temelji na proznoj verziji *Pakla* u hrvatskom prijevodu Isidora Kršnjavoga, uz autorsku intervenciju redatelja u devetom krugu. U pojašnjenju svog odabira, redatelj navodi kako je prozna verzija bliža upravnom govoru, ujedno i razumljivija na prvo slušanje. Pruža više slobode u modificiranju potrebama adaptacije i dramatizacije, čime je olakšano skraćivanje djela i uvezivanje ključnih dijelova priče u smislenu cjelinu. Osim prijevoda, tom izdanju priloženi su zanimljivi dodatni izvori, kao što su kompleksna tumačenja Isidora Kršnjavog za svako pjevanje te trideset i dvije ilustrirane slike Mirka Račkog. Kako pojašnjava redatelj Ivan Leo Lemo u programskoj knjižici:

Naša je predstava svoj tekstualni predložak bazirala na, naravno, znatno skraćenim pjevanjima Pakla, sa iznimkom devetog kruga koji je, zapravo, naknadno pisana, autorska intervencija. Naime, mišljenja smo da priča o Luciferu danas, u doba sve većeg osvještavanja epidemije narcizma, u društvu spektakla sa valutom slave, zahtjeva i izgradnju jednog novog mosta između Danteovog i našeg vremena. Jer ono što je htio veliki Dante, htjeli smo i mi, osvijestiti, upozoriti, pomoći, promijeniti; društvo i pojedinca. Svatko u sebi nosi svoj pakao, svoje čistilište i svoj raj. Božanstvena komedija je spjev i splet ljudske prirode koja na ovozemaljskom poligonu za testiranje slobodne volje traži samospoznaju krećući se od mraka do svjetla. (Lemo 2021)



Prilog 1. Slika programske knjižice predstave *Pakao*

4. Promišljanja i priprema za radni proces

4.1. Izvedbeni izazovi

Prije postavljanja predstave, na dogovornom sastanku za provedbu proba, bila sam potaknuta promišljanjima o izvedbenim izazovima kao jedina plesačica u glumačkom ansamblu pod vodstvom dramskog redatelja. Ivan Leo Lemo izložio nam je svoje viđenje strukture predstave kojom je želio naglasiti lik Dantea i njegovo suočavanje s grijesima i grješnicima svakoga kruga do konačnog obračuna s Luciferom, ne baveći se pritom aktualizacijom političkih pitanja tadašnjeg vremena. Jedine dodijeljene uloge bile su Dante (Blašković) i Vergilije (Vidan), dok za ansambl tada nisu bile precizirane. Redatelj se izjasnio kako bi kroz radni proces postepeno dolazio do podjele epizodnih uloga za članove ansambla, koji će ujedno tijekom cijele predstave biti na sceni u pokretu. S obzirom na to da smo se prvi put okupili u navedenom sastavu, a to je i Lemino prvo

redateljsko iskustvo rada u tom sastavu, svoj pristup objasnio je kao zajedničko stvaranje djela u suradnji s izvođačima. Takva metoda rada bliža je mojem radnom iskustvu na plesnim predstavama, u kojima sam kao izvođačica aktivno doprinosila koreografskom izričaju kroz istraživačke procese stvaranja djela.

Međutim, za postavu predstave bila su predviđena tri intenzivna radna tjedna do dana premijerne izvedbe. Za mene je to značilo da će umjetnički proces zahtijevati izvršavanje redateljskih zadataka s brzim rješenjima, pri čemu će biti smanjen vremenski opseg potreban za refleksiju na vlastiti rad, promišljanja i istraživanja. Lemo je iznio i svoje viđenje afirmacije individualnih izvedbenih specifičnosti članova ansambla, ali s ciljem potražnje izražajnog sklada. Uzevši u obzir da sam se u tjelesnom izričaju razlikovala kao plesačica od ostalih kolega glumaca, spoznala sam da je moj osobni zadatak bio pronaći zajednički nazivnik s njima u mediju pokreta. Kako bih svela plesnu i dramsku perspektivu pokreta na zajednički nazivnik, potreban je uvid iz glumačkog kuta.

4.2. Prethodno iskustvo u dramskom izričaju

Kao studentica programa neverbalnog teatra susrela sam se s dramskim pristupom i promišljanjem o postavi pokreta. Na kolegiju *Umijeće govora i glasa 1 i 2*, metodom analize predloženog teksta i postupka prevođenja na nazivnik obnašanja *radnje* lika, usvajala sam tehniku scenskoga govora. Radom na drami *Bella figura* (aut. Yasmina Reza), namijenjena uloga Andreje bila mi je iznimno izazovna jer je u kontrastu s mojim privatnim karakterom i osobnošću. S obzirom na to da sam takav proces tada prolazila prvi put, pitanje (ne)jasnoće tih kognitivnih parametara otkrilo je upravo moje tijelo u pokretu.

U sceni prepirke Andreje i njezinog ljubavnika Borisa, on joj se u nekoliko navrata obrati moljajući za njihov odlazak s mjesta gdje su spletom okolnosti naišli na prijateljicu njegove supruge Françoise. Na prvoj probi postave scene moja interpretacija ponavljanja te njegove molbe bila je zasnovana na premisi otežanog kretanja i manjka pažnje pod utjecajem alkohola i narkotika. Zaključak sam temeljila prema stanju lika Andreje opisanog u didaskalijama drame, što je u mojoj tjelesnoj namjeri kretanja uzrokovalo isprekidano odlaženje, povremenim teturajućim koračanjem prema zamišljenom izlazu sa scene. Do spoznaje o krivo usmjerenoj interpretaciji, došla sam kada je kolegica glumica sugerirala da se naslonim na partnera vlastitom težinom. Tijekom probavanja scene s predloženom izmjenom, iščitala sam Andrejinu radnju zadržavanja Borisa na mjestu

incidenta, s ciljem konfrontacije i provokacije pred Françoise. Analizirajući taj primjer, uviđam da sam se vodila u realizaciji pokreta fizičkim stanjem lika, koje je u ovom slučaju bila posljedica promišljene sabotaze odlaska.

Za mene osobno, prvo iskustvo procesa rada podjelom na „čitaće probe“ i postavu mizanscena potenciralo je izvedbenu razjedinjenost. S obzirom na to da je govor u izvedbi bio novi element, bilo mi je potrebno empirijsko iskustvo perceptivne i osjetilne integracije govora kao izražajnog alata te utvrđivanje dramskih radnji u oblikovanju scenskog pokreta. Tim iskustvom spoznala sam glumačku perspektivu analize uzajamnog djelovanja svih sastavnica, s naglaskom na razumijevanju *dramske radnje*, za stvaranje pokreta.

Zanimljivo je obratiti pozornost na terminološku upotrebu pojma *radnje* u dramskom i plesnom kontekstu. Pojam *drama* (grč. δράμα: radnja, događaj) označava *radnju* ili *događaj*, zbog čega Aristotel pojam drame pretpostavlja kao skupni naziv za književne vrste, kako navodi u svojoj *Poetici*: „(...) tragedije i komedije zajedno „neki nazivaju 'dramama' zato što oponašaju ljude koji 'rade'“⁸ (Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža n.d.)

U plesnoj domeni, Laurence Louppe u knjizi *Poetika suvremenog plesa* diskutira o poetici pokreta, suprotstavljajući koncept *pokreta* u odnosu na *gestu*. Kao rješenje terminološke pomirbe iznosi treći termin kojeg uvodi Rudolf Laban:

Tridesetih godina 20. stoljeća Laban „pokretu“ pretpostavlja pojam „radnje“ (action), a ponekad čak i „čina“ (act). Time plesač – aktant može u okviru Tanztheatra obitavati na pozornici ljudskih gesti, pa i povijesti. (Louppe 2009: 109)

Labanovom integracijom pojma *radnje* u koncept plesnog kretanja, otvara se mogućnost sinteze umjetničkih disciplina plesa i kazališta. Iako je svoju studiju analize pokreta inicijalno posvetio plesnom pokretu, *Labanova analiza pokreta* dosegla je široki raspon mogućnosti primjene kao što su terapija, politika, komunikologija, sport, edukacija, a između ostalog i gluma.

⁸ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16173>

4.3. Nazivnik za analizu pokreta

U knjizi *Movement for Actors*, Barbara Adrian Labanovu analizu pokreta (engl. *Laban Movement Analysis – LMA*) definira kao „teorijski okvir za promatranje kvalitativnih i kvantitativnih promjena u pokretu, djelujući u rasponu od gestikulacije rukama do složenih radnji“.⁹ (Porter 2002: 73) Začetnik i autor tog sustava Rudolf Laban (1879. – 1958.) pronašao je ishodište za studij pokreta dominantno u Njemačkom ekspresionističkom plesu (*Ausdrucksanz*), zbog čega je najpoznatiji kao plesni teoretičar.

Nakon prve etape rada na studiju plesnog pokreta, egzilom iz Njemačke (po završetku Drugog svjetskog rata) te dolaskom u Veliku Britaniju, Laban proširuje svoja istraživanja pokreta izvan granica plesne umjetnosti. Percepciju pokreta proučavao je u različitim disciplinama, ali zanimanjem za kazališnu umjetnost značajno je promijenio svoj fokus:

Za vrijeme svog „Engleskog razdoblja“, nakon Drugog svjetskog rata, Laban se odmaknuo od Platonove filozofije, koja je nadahnula njegov početni interes za ples, prema kazališnom području i Aristotelovim promišljanjima. Valerie Preston – Dunlop, jedna od Labanovih učenica tog razdoblja, tvrdi da je Labanov ključni tekst - knjiga „The Mastery of Movement on the Stage“ (1950), namijenjena više glumcima nego plesačima.¹⁰ (Selioni 2016: 14)

Kiki Selioni u svom članku *Laban – Aristotle: Movement for Actors and in Acting* uspostavlja korelaciju Labanove teorije i Aristotelove *Poetike*, argumentirajući kod obojice znanstveni pristup umjetničkom radu. Time ukazuje na potrebu analitičkog procesa i praktične primjene u glumačkom treningu za razvoj vještine izvedbe, odnosno metode koja promiče interakciju uma i tijela, što pronalazi u Labanovom konceptu osvještavanja tijela u pokretu.

⁹ Vlastiti prijevod s engleskog jezika, izvorno: "... a theoretical framework for observing qualitative and quantitative changes in movement, ranging from conversational hand gestures to complex actions."

¹⁰ Vlastiti prijevod s engleskog jezika, izvorno: "Laban, in his "English period" after the Second World War, undertook a shift away from Platonic philosophy, which had inspired his initial interest in dance, to the field of theatre and an engagement with Aristotle's thinking. Valerie Preston-Dunlop (1998, p. 253), one of Laban's students during that period, argues that Laban's key text, *The Mastery of Movement on the Stage* (1950), is in fact written for actors rather than dancers."

(...) za Labana i Aristotela umjetnički proces je onaj koji s namjerom stvara zasebni svijet, naime, novu poetičnu stvarnost koja ne postoji u ovom svijetu. Ova ideja temelj je razumijevanja mimeze u pogledu procesa „poetic science“, čiji je cilj da izvođač posjeduje „scensku prezentnost“ (...) koju Laban opisuje kao iskustvo kinestezije.¹¹ (Selioni 2016: 15)

Selioni (2016) navodi da Laban u svojoj knjizi (1950) predlaže vježbe za glumački trening usmjerene na radnje i *effort* kvalitete. Radi se o konceptu *efforta*, kako definira Adrian: „koji se odnosi na unutarnji stav prema čimbenicima težine, prostora, vremena i toka te navedeni stav posljedično stvara ponašanje“¹² (Porter 2002: 74). Svaki čimbenik sadržava dva međusobno kontrastna elementa, polaritete zbog kojih postaje vidljiv (primjerice, težina: teško-lako), a nazivaju se *kvalitete pokreta*. Analizom pokreta u odnosu na radnju, propituje se koji čimbenik dominira i s kojom pripadajućom kvalitetom. Osim dominantnog, analizira se koji je neutraliziran pa je „nevidljiv“ u pokretu. Kompleksnost kretanja iziskuje različite kombinacije, zbog čega osim uočavanja jednog, postoje kombinacije s dva (stanja/*states*) ili tri (porivi/*drives*) prevladavajuća čimbenika. Osim u glumačkom treningu, Adrian predlaže korištenje analize za preciznost izvedbe te u umjetničkom procesu dramske postave:

*Odabir dominirajućeg effort elementa u bilo kojem trenutku, temelji se na fizičkom izgledu lika, ambijentu, datim okolnostima, potrebama i ciljevima, pomažući glumcu da bude tjelesno artikuliran u očima gledatelja. Isto tako, effort može biti kao zanimljiva odskočna daska za razvoj karaktera uloge*¹³. (Porter 2002: 77)

¹¹ Vlastiti prijevod s engleskog jezika, izvorno: "...for both Laban and Aristotle, the process of art making is one of intentionally creating a world per se, namely, a new poetic reality that does not exist in this world. This idea is the foundation for understanding mimesis in terms of a process of poetic science, whose aim is for the performer to have a constant presence on the stage. (...) Laban describes it as kinaesthetic experience."

¹² Vlastiti prijevod s engleskog jezika, izvorno: "The concept Effort refers to our inner attitude toward the Factors of Weight, Space, Time, and Flow, and this attitude in turn creates behavior."

¹³ Vlastiti prijevod s engleskog jezika, izvorno: "Choosing which Effort Elements may be predominant at any given time is based on the character's physical body, the environment, given circumstances, needs, and objectives, thus helping the actor become physically articulate to the audience. Likewise, Effort can also be an interesting leaping-off point for developing character."

Labanov rad obilježile su dvije etape, te je prema tome njegov sustav bio podijeljen na dva velika područja: „Koreutika, koja se bavi prostornom harmonijom i uspostavlja odnosom s tijelom, te Eukinetika koja obuhvaća dinamičnost, odnosno *effort*“ (Fernandes 2015: 25). Nasljeđe njegove studije pokreta razvijali su njegovi učenici i sljedbenici kao što su Lisa Ullmann, Irmgard Bartenieff, Warren Lamb te je osnovan institut za analizu pokreta sa sjedištem u New Yorku pod nazivom The Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, LIMS®. Labanova analiza pokreta danas je podijeljena na četiri velika područja: tijelo, *effort*, oblik i prostor (*Body – Effort – Shape – Space*; BESS). Velikim doprinosom razvoja i produbljivanja znanja u području tijela (u svrhu terapije pokretom) zaslužna je Labanova učenica Imgrad Bartenieff, zbog čega se taj sustav naziva i analiza pokreta Laban/Bartenieff.

5. Dinamika radnog procesa

Probe za postavu predstave *Pakao* održavale su se u prostorima Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, u potkrovnoj dvorani te na pozornici kazališta. Uoči radnog procesa, na dogovornom sastanku, podijeljeni su nam tekstualni primjerci *Pakla*, na hrvatskom jeziku u proznoj verziji.

Prva proba bila je uvodnog oblika: bez rada na pokretu. Redatelj Lemo iznio je svoje stavove i promišljanja o izvornom djelu, Danteu kao piscu i protagonistu djela te tematskim okvirom predstave. Od drugog dana uslijedile su probe koje su se sastojale od dvije faze: analitičnog i praktičnog dijela. Prvi je bio čitaći dio, unutar kojeg se radilo na skraćivanju pjevanja te podjeli teksta na pripovijedanje i upravni govor. Prolazeći kroz pjevanja, Lemo je analizirao sadržaj, pojašnjavajući svoja viđenja inscenacije kako bi razradio govorne radnje. Drugi dio probe bio je postava u pokretu obrađenih pjevanja. Za mene takva metoda rada, gdje se po završetku analize kraćih dijelova teksta vrši njihova prostorna postava u kretanju, pospješila je razumijevanje govornih radnji i njihovu integraciju u scenski pokret.

U trećem tjednu umjetničkog procesa, s početnom idejom ambijentalne predstave, dvije probe održane su na predviđenoj lokaciji s lijeve strane rijeke Drave, na livadi kod amfiteatra, ispred katakombi. Tu smo naišli na prepreku u izvedbi, definiranom prostornim i vremenskim odrednicama kretanja pa zamišljeno nije bilo moguće izvesti prema potrebama velikog vanjskog

prostora zbog govornog uvjetovanja kretanja. Prethodno navedeno ukazuje na to da ambijentalna predstava zahtijeva postavu od korijena u odnosu na specifična prostorna obilježja lokacije izvedbe. „To je teatar što ulazi izravno u neartificijelni prostor koji svojim prirodnim ili arhitektonskim zadatostima bitno utječe na samu predstavu“ (Kunčević 2012: 18).

Iako se ta dva „izleta“ čine kao izgubljeno vrijeme, na temelju tog iskustva spoznala sam koliko je potrebno imati uvid u sve moguće tehničke prepreke izvedbe na vanjskom prostoru. Na primjer: tijekom druge probe puhao je vjetar odnoseći glasove izvođača zbog čega nisu dopirali do mjesta predviđenog za gledatelje. S druge strane, na temelju iskustva rada plesnih izvedbi na otvorenom (*site specific*), bila sam svjesna da sve mora biti argumentirano da bi se uočilo u odnosu na veličinu prostora i kaotičnost pozadinske okoline, čime se gubi prostor za detalje. Kada je redatelj zaključio da će izvedba biti na pozornici HNK, u zadnjem dijelu procesa dobili smo ono vrijeme potrebno za rafiniranje izvedbe i uvježbavanje.

6. Elementi predstave

6.1. Dramaturški pristup – odnos govora i pokreta

Predstava *Pakao* dramaturgija je prvog dijela spjeva Dantea Alighierija. Kao što sam navela, tijekom umjetničkog procesa postavljanja predstave, redatelj je radio na dramaturgiji i adaptaciji djela. Iako je dominantan izričaj ansambla bio pokret, nositelji fabule bili su pripovjedači Dante i Vergilije, što je značilo da je dramaturgija bila pod upravom govornog izričaja. Lemo je postavio predstavu na temelju konvencionalnog pristupa kazališnoj dramaturgiji, s odmakom u dominirajućem fizičkom izričaju ansambla koji je ilustrirao situacije, bića, ljude i pojave. Uspostava odnosa govora i pokreta prema vlastitom plesničkom diskursu, modificirala je pripovijedanje, odnosno govor, u auditivnu partituru poput koreografske glazbene kulise kojom je određeno kretanje. No ovdje se nije radilo o izjednačavanju izgovora riječi i slogova s ritmom, već su pojedini dijelovi teksta označavali trajanje izvedbenih slika kreiranih kretanjem. Najvećim dijelom radilo se na improvizacijskim zadacima s motivima, u ponavljajućem obrascu s opcijom variranja sastavnica pokreta. Za primjer navest ću scenu iz šestog pjevanja, trećeg kruga pakla. Kao *proždrljivci* u sjedećem položaju, izvodili smo motiv kretanja sastavljen od tri radnje: geste

grabljenja rukama, žvakanja i refleks povraćanja (Prilog 2.). Te tri radnje prema LMA bile su otvorene za varijacije u trajanju, intenzitetu i veličini pokreta, u razmješčaju slijeda radnji, sa zadatkom izmjenjivanja fronte izvedbe tijekom cijelog dijaloga između Dantea i Caccia.

Tempo govora glumica Blašković i Vidan izravno je utjecao na tempo kretanja. S obzirom na to da nije objektivno zadan kao u glazbi, podložan je subjektivnom vremenskom doživljaju glumica pa je tempo govora oscilirao sa svakom novom izvedbom. Posljedično, u kretanju smo trebali uključiti mogućnost produljivanja kretanja po prostornom putu, dužini izvedbe ili ponavljanja broja pokreta. Zbog te neizvjesnosti u vremenskom trajanju auditivne kulise iskusila sam oblik izvedbene prisutnosti u aktivnom osluškivanju i spremnosti reakcija u pokretu. Pojedine riječi bile su ključni auditivni znakovi za promjenu iz jedne vrste kretanja u drugo (što se uglavnom odnosilo na izmjene scena) te postizanje ujednačenosti svih članova ansambla u izvedbi zadanog pokreta ili prostorne formacije.



Prilog 2. Fotografija s premijerne izvedbe predstave, scena 3. kruga (proždrljivci), na fotografiji (s lijeva na desno): Terzić, Simon (Ciaccio); fotograf: Marin Franov

6.2. Izloženost tijela

Osim govora, tijelo i pokret dva su dominantna elementa predstave. Prvim izlaskom na scenu događa se „hodajuća revija“, što znači da se izlažu tijela izvođača u pokretu. Tu izloženost omogućavaju minimalni kostimi kreirani od slojeva prozirnih najlonki različitih nijansi boje kože i crne obuće (cipele ili čizme). U navedenim kostimima donje rublje bilo je vidljivo, a najlonke su se namjerno proparale kako bi tijelo izgledalo trošnije i neuglednije.

Iako sam u plesnim izvedbama nosila pripijene trikoe, na prvoj probi u kostimima osjećala sam se izloženo i ranjivo. Taj popratni osjećaj utjecao je na kapacitet izvedbe, za vrijeme kojeg sam sve izvodila „markirajući“. Radi se o akciji zatvaranja u sebe zbog čega se pokret i pažnja ne projiciraju na van, što stvara blokadu u polju komunikacije s drugim izvođačima i gledateljima. Taj izvedbeni problem uspjela sam otpustiti tijekom prve probe na pozornici zbog nekoliko faktora. Kako smo svi u ansamblu bili jednako izloženi u sličnim kostimima, javio se osjećaj grupe i zajedništva prije same probne izvedbe. Drugim riječima, nisam bila jedina i zbog toga me je prevladavanje zajedničkog izazova još više približilo s drugim kolegama. Pozornicu iskustveno doživljavam kao mjesto koje „uklanja“ privatni pogled na tijela i postavlja izvođačku percepciju u kojoj se moja pažnja usmjerava na izvedbu. Tijekom probe slika tijela mojih kolega, ujedno i mene same, u navedenim kostimima transformirala se u perspektivu uloga koje iznosimo. Ta perspektiva podržava predanost sadržaju s kojim se tijelo u kretanju kao medij spaja tvoreći drugu vrstu pojavnosti pretpostavljenu izvođačkim zahtjevima.

Osim navedenog, takva izloženost stavila je pod povećalo razliku u tjelesnom izričaju mene kao plesačice od ostalih kolega glumaca. Moja tjelesna građa i artikulacija kretanja liminalni je rezultat dugogodišnjeg rada u plesnoj disciplini. S ciljem ostvarenja zajedničkog izričaja u pokretu, tijekom proba bavila sam se i tjelesnim stavom, pozicijama u kojima sam tražila neutralnost vlastitog tijela. Tim konceptom bavili smo se tijekom rada na kolegiju Koreodrama pod vodstvom umjetnika Matije Ferlina, koji nas je uputio na to da je svačija „nula“ drugačija u odnosu na individualne postavke tijela. Posljedično to znači da se tjelesna neutralnost mijenja u odnosu na tjelesne promjene i kontekst u kojem izvodimo. Imajući to na umu analizirala sam pomoću LMA svoje tadašnje stanje tijela s ciljem potražnje odgovarajuće rezonance s ansamblom. Priprema tjelesnog izraza bila je temelj za ostvarenje zajedničke kvalitete kretanja s kolegama glumcima.

6.3. Epizodne uloge – govor i pokret

Iako smo kao članovi ansambla utjelovili više likova, pojava ili bića, epizodne uloge navedene u programskoj knjižici odnose se na likove u kojima smo imali govorni izričaj što je još jedan indikator dramskog diskursa. Osobno sam dobila dvije epizodne uloge s govorom: u petome krugu furiju Alekto i grješnicu i kurvu Tais u osmom krugu.

U petome krugu gdje su *srditi* (*gnjevljivci* - prema Čale i Zorić, u Alighieri, 1996: 12), Dante i Vergilije susreću tri boginje osvete, napola žene i zmije: Megera (Šimić), Alekto (Terzić) i Tesifona (Mandek). Dante opisuje njihov izgled i što rade: u izvođačkom smislu analize prema radnjama one vrište i „kidaju“ noktima prsa, a prema opisu su paklene i krvave, imaju zmije oko pojasa i kao kose. Transpozicijom u pokret, odnosno podrškom, stvorila su se tri hibridna tijela u kojoj svaku od nas tri nose na ramenima po dva člana ansambla, utjelovljujući zmije (Prilog 3.). Prema naputku redatelja Leme, imale smo zmijolike pokrete kraljeznice i ruku, kaotično mašući kosama kako bi se dobila iluzija žive zmijolike kose. S obzirom na vrištanje i grebanje po prsima, tu se javlja i agresija. Prema Labanovoj analizi pokreta u konceptu *efforta* pokreti su bili iznenadni u vremenu, indirektnog prostornog puta i snažnog tonusa, što je u *effort* akcijama objedinjavalo dominantnu kvalitetu pokreta bića (*slash*). U govornom izričaju redatelj je tražio visoki registar, s napadnim, brzim i *staccato* ritmom izgovora, imajući na umu prisutnu agresiju. Traženu sam kvalitetu govora također analizirala kroz koncept *efforta*, što prema sastavnicama pripada *passion driveu*: snažne dinamike, iznenadno u vremenu i slobodnog toka.

U osmome krugu gdje su varalice, dobila sam ulogu kurve Tais koja je ondje završila jer je zarađivala prostituiranjem, varajući svoje klijente da ih voli. Redateljev zadatak bio je da utjelovim Tais sa zamišljenim klijentom u seksualnom klinču te za vrijeme te radnje izgovaram pretpostavljeni tekst (Prilog 4.). Ta scena povukla je pitanje mog odnosa s ilustrativnim pokretom. U plesnoj domeni izvodila sam pokrete koji evociraju seksualne aspekte, međutim to je bio postupak kojim se u kretanju pronalaze ekstrahirane tražene odlike pretpostavljenog obilježja. Simuliranje konkretne radnje pokretom povuklo je osjećaj izloženosti (jednako kao i s kostimima), s čim sam se suočavala na prvoj probi. Iako je bilo u izvedbi izazovno, u tom slučaju usmjeravanje pažnje za raspodjelu daha na govor i pokret umanjio je osjećaj nelagode. Govor u toj sceni potraživao je korištenje izdaha. Međutim, simulacija spolnog čina, s odlikom „divljeg“, u poziciji čućnja potraživalo je aktivaciju mišića i tkiva za održavanje ravnoteže i *bouncing* kretanja, pri

čemu sam još imala zadatak zamahivanja kosom. Ponavljanjem scene na probama, uz savjete kolega i redatelja, uspjela sam koordinacijski uspostaviti disanje kao potporu za pokret i govor.



Prilog 3. Fotografija probe predstave s radnim svjetlom – scena 5. kruga, furije Alekto (Terzoć), Tesifona (Mandek) i Megera (Šimić); fotograf: Kristijan Cimer



Prilog 4. Fotografija probe predstave s radnim svjetlom – scena 8. kruga, kurva Tais, (Terzić), Alessio (Ivanković), u pozadini vragovi (lijevo Elijaš, desno Duvnjak Jovanović); fotograf: Kristijan Cimer

6.4. Zvučni modaliteti

Glazba (Zvonimir Dusper) u predstavi prisutna je od početka do kraja, s iznimkom devetog kruga koji je u tišini. Kako je govor preuzeo ulogu partiture, glazba je korištena kao filmski *score*, stvarajući atmosferu i prostorni ambijent. Odnos glazbe i pokreta pojavljuje se isključivo u sceni prije vrata pakla kada kolega Elijaš i ja koračamo poput modela na modnoj pisti. Hodanje na tempo glazbe spontano sam osobno inicirala tijekom jedne probe, što je bila slučajnost u interpretaciji zadatka te je ta iznimka zadržana u završnoj verziji predstave.

Osim ambijenta i atmosfere, valja spomenuti primjer gdje glazba direktno ukazuje na prostorne aspekte. U pjesmi scene ulaska kroz vrata pakla, Dusper je za refren skladao silaznu melodijsku liniju te na taj način ansambl (vrata pakla) pjesmom najavljuje vertikalno spuštanje krugovima pakla.

Uz kretanje, pjevanje i govor često smo koristili glasovne mogućnosti što je uključivalo uzdahe, zapomaganja, smijanje i slično. Zbog toga bilo je otežano čuti riječi koje govore Blašković i Vidan. S ciljem omogućavanja ansamblu da tijekom izvedbe čuje njihove glasove, uveo se bežični mikrofoni, no osim praktične primjene, imao je i drugu ulogu. Unosi ga kolegica Vidan (Vergilije) ulaskom na scenu, ali kako je leđima okrenuta gledateljima, mikrofoni nisu vidljivi kao rekvizit već služi kao element glasovnog „oprostoravanja“. Drugim riječima, slično kao i kod Pandurovog primjera *Infierna*, glas ukazuje, ali i upotpunjuje prostor kao mjesto radnje uprizorenog djela: „Što znači to kada se tjelesni zvuk glasa sve češće čini odvojenim od svake tjelesnosti? Među ostalim sljedeće: svaki odvojeni glas dolazi iz Hada, podsjećajući na smrtnost“ (Lehmann 2004: 208). Mikrofoni u nastavku postaju vidljivi gledateljima te se tako uspostavi kao sredstvo za prenošenje glasa. Tijekom predstave izmjenično ga koriste Vergilije i Dante, no kako ga Lucifer otme Vergiliju u trenutku kada Dante bude opijen devetim krugom, on postaje simbol posjedovanja kontrole.

6.5. Prostorne formacije

Kao što sam navela, predstava je svoj završni oblik dobila prostornom postavom na pozornici u okvirima crne kutije. Iz perspektive gledatelja crna kutija je podobna za vizualizaciju prostornih slika. Scene pakla stvaraju se govorom pripovjedača, likova Dantea i Vergilija, i fizičkim

manifestacijama ansambla. Jednostavnost prazne pozornice bez scenografije omogućila je izvođačima neometano kretanje, zbog čega je bilo lakše usmjeriti pažnju na druge izvođače, zadani prostorni put, održavati prostorne formacije (pozicije i udaljenosti u odnosu na druge izvođače) te izvoditi dinamički i koordinacijski zahtjevne pokrete i podrške. Zbog scena kaosa i kontaktnih podrški koje je trebalo izvesti spretno i brzo, prazan prostor pružio je sigurnost kretanja, umanjujući potencijalne sudare s kolegama ili ozlijede.

Redatelj je uspostavio simbol kruga prvim ulaskom na scenu, revijalnim hodom prokletih duša, između kojih se u centar izdvojio Dante s prvim pjevanjem. Kako ukazuje Lehmann (2004: 214): „(...) prvom rečenicom, prvim nastupom publika se „ugađa“ na neko određeno jezično očekivanje, neku osnovnu stilističku formu, neku estetiku“.

S obzirom da sam bila prva izvođačica koja izlazi na scenu, promišljala sam o odgovornosti prvog dojma kojim se „ugađa“ gledatelje (Prilog 5.). Kako je glazba u prvoj sceni atmosferska (odnosno nema zadani tempo), nastojala sam kinestetički memorirati tempo koračanja optimalnog za sve izvođače.

Kružni prostorni put postao je motiv koji se provukao u većini kretanja, a s tim je i završila predstava. Osim prostornog puta, krug kao simbol bio je vidljiv kao prostorna formacija izvođača u scenama: Sreće (četvrti krug), bare Stiks (peti krug), dubokog bunara u mjestu Zle jaruge (sedmi krug) te susretu s Luciferom (deveti krug). Kao kontrast u nekoliko scena bilo je linijskih formacija pa se tu našao prikaz rijeke Akeront od dvije linije izvođača koji u sjedećem položaju prebacuju težinu tijela kreirajući valove, u sceni prije ulaza u pakao – prokletnici s kretnjama u stilu *red-light district* izloga u Amsterdamu (Prilog 6.) ili prikaz linije horizonta grada Dis.

Preostale scene uglavnom su bile arbitrarnog razmještaja izvođača u prostoru, u pozicijama ili kaotičnom kretanju po sceni, ali s naglaskom na centar pozornice kao glavnog mjesta zbivanja dramske radnje.



Prilog 5. Fotografija s premijerne izvedbe predstave, scena ulaska, na fotografiji (redom) : Terzić, Elijaš, Mandek, Duvanjak Jović, Blašković i Ivanković; fotograf: Marin Franov



Prilog 6. Fotografija probe predstave s radnim svjetlom – scena prije ulaza u pakao; na fotografiji ansambl (s lijeva na desno): Terzić, Ivanković, Kusić, Duvnjak Jović, Šimić, Simon, Sever, Mandek i Elijaš; fotograf: Kristijan Cimer

7. Zaključak

Rad na predstavi *Pakao* bio je intenzivan umjetnički proces tijekom kojeg sam spoznala vlastite izvođačke prednosti i aspekte na kojima bih još trebala raditi. S jedne strane, ovako kratak proces postavljanja predstave ne osigurava mogućnost istraživanja, promišljanja i propitivanja. No kako je redatelj bio svjestan vremenskog opsega s kojim raspolaže, u skladu s time postavio je predstavu u kojoj je od izvođača tražio rad i predanost izvršavanja zadataka.

Sposobnost brze analize kretanja korištenjem Labanove analize pokreta, artikulirano tijelo, svjesnost o vlastitom tjelesnom izrazu te spoznaja o dramskoj radnji bile su prednosti na kojima sam temeljila angažirani pristup radu. Moj plesački animozitet prema govoru i ilustrativnom pokretu temelji se na manjku iskustva njihove primjene u izvedbama. Međutim, na te izazove gledala sam kao prostor za napredovanje i rast te sam uspjela izvesti pretpostavljeno u predstavi. Analizirajući snimku predstave, uviđam da sam vidljivo smanjila razliku u izričaju kretanja svjesnošću vlastitog tijela i primjenom Labanove analize pokreta. Iako je vidljivo da sam plesačica, suradnja s dramskim redateljem i glumcima otvorila mi je novu perspektivu prema viđenju virtuoznosti kretanja. Integracijom dramskih aspekata produbila sam svijest o pokretu i probudila drugačiju vrstu pažnje uspostavom odnosa s govorom kao auditivnom partitурom te u korištenju daha kao potpore za koordinaciju govora i pokreta. Smatram da su prevladani izazovi u kontekstu *Pakla* odskočna daska za nastavak rasta i razvoja na izvođačkom polju i pri tome sam zahvalna na ukazanoj prilici i iskustvu koje je pružilo dragocjene uvide u umjetničkom radu.

8. Popis literature

KNJIGE:

1. Alighieri, D. (1937). *Božanstvena komedija: Pakao* (treće izdanje), Zagreb: Naklada Tipografije.
2. Alighieri, D. (1996). *Božanstvena komedija i druga djela*, Zagreb: Školska knjiga.
3. Car Matutinović, Lj. (2003). *Ususret Renesansni – Zlatni trolist: Dante, Petrarca, Boccaccio*, Zagreb: Kašmir promet.
4. Fernandes, C. (2015). *The Moving Researcher; Laban/Bartenieff movement analysis in performin arts education and creative arts therapies*, London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
5. Kunčević, I. (2012). *Ambijentalnost na dubrovačku: Fotez* [e-book], Zagreb: Hrvatski ITI centar.
6. Lehmann, H. (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb [etc.] : Centar za dramsku umjetnost [etc.].
7. Massumi, B. (2005) *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari* [e-book], London: Taylor & Francis e-Library.
8. Louppe, L. (2009) *Poetika suvremenog plesa*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.
9. Petrač, B. i Grgić, M. (2021). *Svijet i Dante: tekstovi pjesnika i mislioca 20. stoljeća o Danteu u povodu njegove sedam stoljetnice smrti*, Zagreb: Alfa.
10. Porter, N. (2002). *Movement for Actors* [e-book], New York: Allworth Press.
11. Tomasović, M. (2017). *Hrvat u Empireju*, Split: Naklada Bošković.

ČLANCI:

1. Launay, I. (2008). Ples između geste i pokreta: „Čisti“ pokret protiv geste. *Kretanja*, 7 (9/10), str. 59-65.

INTERNET IZVORI:

1. Cui, A. (2018). On the Act of Falling: The Role of Physical Movement within Dante's *Inferno*, *Agora*: Vol. 27, Article 7.
Dostupno na: <https://digitalshowcase.lynchburg.edu/agora/vol27/iss2018/7> Pristupljeno 31. 8. 2022.
2. *drama*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16173> Pristupljeno 11. 9. 2022.
3. Mirčev, A. (2016). *Usnuli teatar snova*, Hrčak:/Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost, Vol. XIX No. 67/68, str. 114-115
Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/broj/14462> Pristupljeno 21. 8. 2022.
4. Pérez Rasilla, E. (2010). *Infierno decepcionante*.
Dostupno na:
http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1741:infierno-pandur-critica&catid=61:critica&Itemid=16 Pristupljeno: 25. 8. 2022.
5. Rodowicz, T., *Idea*
<https://www.chorea.com.pl/en/about-us/idea/> Pristupljeno 12. 9. 2022.
6. Selioni, K. „Laban – Aristotle: Movement for Actors and in Acting, *Choros International Dance Journal*, 5 12 (Spring 2016), pp. 12–30
Dostupno na: <https://www.chorosjournal.com/issues.asp?magID=5> Pristupljeno: 13.8.2022.
7. Winship, L., *Upping the Dante: Wayne McGregor and Tacita Dean's Divine Comedy dance*
Dostupno na: <https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/14/the-dante-project-wayne-mcgregor> Pristupljeno: 25. 8. 2022.
8. Winship, L., *The Dante Project review – Wayne McGregor moves heaven, earth and hell*
Dostupno na: <https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/15/the-dante-project-review-royal-opera-house-london> Pristupljeno: 25. 8. 2022.