

Izuzetno dramatična drama-uloga lika i lik uloge

Radoš, Nikola

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:251:640174>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-31**



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 GLUMA**

NIKOLA RADOŠ

***IZUZETNO DRAMATIČNA DRAMA – ULOGA
LIKA I LIK ULOGE***

DIPLOMSKI RAD

**MENTOR: izv. prof. art. Jasmin Novljaković
SUMENTOR: Marijan Josipović, asistent**

Osijek, 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
pod naslovom _____

diplomski/završni

te mentorstvom _____

rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. O AUTORU I TEKSTU	2
3. ULOGA – LIK	3
3.1. KARAKTER	4
3.2. RADNJA	8
4. ODNOSI	12
4.1. ODNOS HENRIK – MARGARET	12
4.2. ODNOS HENRIK – VLADAS	14
4.3. ODNOS HENRIK – SEBASTIAN	15
4.4. ODNOS HENRIK – DRAMA	16
5. ELEMENTI PREDSTAVE	17
5.1. REŽIJSKA RJEŠENJA	17
5.2. KOSTIMOGRAFIJA I SCENOGRAFIJA	18
5.3. GLAZBA I SVJETLO	19
6. METAKAZALIŠNOST	20
7. EGZISTENCIJALIZAM I PITANJE SLOBODE	23
8. ZAKLJUČAK	24
9. LITERATURA	26
10. SAŽETAK	27
11. SUMMARY	28
12. ŽIVOTOPIS	29

1. UVOD

Dramski tekst *Izuzetno dramatična drama* proizašao je iz pera Mateja Sudarića, osječkog dramaturga, još dok je pohađao preddiplomski studij dramaturgije na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu. Priča prati likove jednoga dramskog komada koji se bore sa svojom sviješću i spoznajom kako su oni tek likovi u drami i kako je njihov život fikcija. Jedan od likova, Henrik, shvati kroz niz okolnosti kako se nalazi unutar dramskog komada, to jest predstave. Smišlja plan kako se izbaciti iz takve egzistencije i u njega uvlači svoga prijatelja Vladasa. S druge strane, likovi Henrikove žene Margaret i Vladasova oca Sebastiana gledaju na dramu kao jedini izvor svoga bivanja te ju pokušavaju na sve raspoložive načine održati na životu.

U produkciji Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku predstava je doživjela svoju praizvedbu 6. srpnja 2022. u prostoru osječke barutane. Režiju potpisuje asistent s kazališnog odsjeka, diplomirani glumac i lutkar Marijan Josipović, ujedno i sumentor diplomskih radova. Postavu predstave čine Hana Schönfeld (također diplomatska predstava iz glume) u ulozi Margaret, Silvijo Švast u ulozi Vladasa, Toni Leaković u ulozi Sebastiana i Nikola Radoš u ulozi Henrika. Scenografija i kostimografija predstave djela su Lorne Kalazić Jelić i Anamarije Šerbetar. Za oblikovanje svjetla i odabir glazbe zaslužan je sam redatelj Josipović.

U ovom radu pobliže ću opisati proces i produkt rada na ulozi lika i na liku uloge kroz specifični koncept *Izuzetno dramatične drame*, počevši od predstavljanja autora i konteksta u kojima je tekst nastao. Svoj rad na predstavi prikazat ću pomoću analize karaktera i opisa radnji koje sam izvršavao na pozornici. Nadalje, pobliže ću se posvetiti ostalim likovima i odnosom koji imaju s likom Henrika te navesti kako su ostali elementi predstave utjecali na likove i radnju. Presentirat ću teme koje se obrađuju u komadu – metakazališnost te egzistencijalizam i slobodu, i na kraju iznijeti svoj zaključak iz procesa.

2. O AUTORU I TEKSTU

Matej Sudarić rođen je u Osijeku 1997. godine. Nakon završene jezične gimnazije u Osijeku 2016. upisuje preddiplomski studij dramaturgije na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu. Tamo sudjeluje na raznim studentskim projektima i vježbama u ulozi scenarista ili dramskog pisca. Godine 2016. sudjeluje na filmskom festivalu u Veneciji kao član mladog žirija u *Venice Days* kategoriji festivala. Godine 2019. režira svoj prvi kratkometražni film *Poljošice* u produkciji zagrebačke produkcijske kuće *Izvan fokusa*. Iste godine razvija koncept za seriju *Tetak* s kojim sudjeluje na *pitching* forumu Pula film festivala i na *pitching* forumu u organizaciji Cluster Audiovisuala u Barceloni. Godine 2020. upisuje diplomski smjer Filmske dramaturgije na ADU-u u Zagrebu, a 2021. na natjecanju u pisanju scenarija u organizaciji *NEM Zagreb* završava među šest finalista sa svojim scenarijem za dramsku seriju *Durin poučak*.

Za bolje razumijevanje konteksta u kojima je ovaj komad nastao moramo se vratiti nekoliko godina unatrag. Na kolegiju Dramsko pismo 2017. godine Sudarić je u sklopu vježbi u kojima su pisali razne dramske situacije proizveo prve dvije scene svoga budućeg teksta. One su nastale kao reakcija autora na sveprisutnost melodramatičnih scena u televizijskim serijama, ali i kazalištima u Hrvatskoj. Želeći se obračunati s tim *trendom*, Sudarić stvara dvije situacije izuzetno dramatičnih obiteljskih odnosa koje začinjava svojim specifičnim ironijskim komentarima. Kasnije, neovisno o kolegiju, nadograđuje prve dvije situacije i s vremenom stvara cjeloviti dramski tekst. Iznenadujuće, koncept o likovima koji shvaćaju kako su likovi u drami nije bio prisutan od početka. Ta se tema otvorila iz želje da piščeva autoironija postane i dio stvarnosti likova koje piše. Htio je da se kazališne konvencije koje smatramo uobičajenima krenu preispitivati, i to od samih likova na pozornici. Sudarić se i tijekom svoga ranijeg stvaralaštva bavio temama dekonstrukcije kazališta i poigravanja s kazališnim konvencijama. Gledanjem i upijanjem mnoštva filmskog i kazališnog materijala shvatio je kako ga najviše intrigira metasadržaj koji se referira sam na sebe i ruši četvrti zid. Na izbor tema i sredstava utjecala su i predavanja o povijesti drame, gdje se Sudarić pobliže upoznao s opusom velikih utjecajnih dramatičara poput Čehova, Strindberga, Ionesca, Pirandella i drugih. Više nesvjesno nego svjesno, autor je prenio duh tih pisaca u svoje likove, situacije, dijaloge i opći koncept djela.

„No bez obzira na to je li ili nije točan sud onih što i danas Pirandella smatraju većim pripovjedačem nego dramatikom, činjenica je da je zanimanje široke publike za jezivu igru

zrcala koja svodi život i samu ljudsku osobnost na ispraznu iluziju svjetla i sjena Pirandello postigao prije svega svojim teatrom.“¹

To mu nije bila originalna zamisao, ali neizbježnom injekcijom ironije i duhovitih izmjena replika Sudarić je *Izuzetno dramatičnu dramu* napisao kao djelo komičnog žanra. Svoj je rad, s odmakom od nekoliko godina, doradio i usavršio prije nego što su počeli pokusi za njegovu praizvedbu. Sudarić je prvu verziju teksta, koja završava ubojstvom i samoubojstvom dvojice likova (Henrik i Vladas), htio bolje zaokružiti. Bilo je potrebno uklopiti i ostalo dvoje likova u rasplet komada i vratiti priču na izmijenjeni početak. No i dalje je zadržao egzistencijalni problem likova, pitanje o slobodi i mogućnostima izbora te pitanje o potrebi za spoznajom.

Iako su se redatelj i ansambl u radu na predstavi u nekim situacijama odmakli od teksta i nisu poštivali pojedine didaskalije te su mijenjali okolnosti u nekim scenama, Sudarić ističe kako njegovo prvotno viđenje teksta i potencijalne predstave nije jedino točno i kako je rad redatelja i glumaca odveo predstavu u novom smjeru koji se više povezao s njim na emocionalnoj razini. Sudjelujući i sam kao dramaturški savjetnik u dijelu procesa, autor je dao svoj pečat odobrenja praizvedbi svoga teksta. Poglavlje bih zaključio citatom koji se nalazi na samom početku Sudarićeva teksta, a radi se o dijelu definicije četvrtoga zida iz knjige Patricea Pavisa.

„Publiku se poziva da potajno uživa dok promatra likove koji se ponašaju kao da su zaštićeni četvrtim zidom, ne obazirući se pritom na prisutne koji se nalaze u dvorani. (...) pozornica i gledalište su odvojeni, ali se istovremeno kontinuirano ukrštavaju, upravo od tog poricanja kazalište živi.“²

3. ULOGA – LIK

„Uloga je, dakle, ukupnost svega onoga što jedan glumac čini u sklopu predstave, ali ne kao prost zbir, nego kao cjelinu u kojoj je svaki dio organski povezan s drugim dijelovima, s glumcem i sa predstavom.“³

¹ D'Amico, Silvio (1972). *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod MH, str. 483.

² Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus d.o.o., str. 44.

³ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma III: Igra*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 89.

Specifičnost *Izuzetno dramatične drame* jest da su likovi u podjeli zaista likovi. Stoga ne igramo realne osobe, već dramske likove. Međutim, i ti dramski likovi su likovi nekih osoba. Kako bih jasnije prikazao stanje stvari, uvest ću u ovu jednadžbu pojam uloge. Moja uloga Henrika jest uloga dramskog lika. No ako bolje promotrimo sve likove, doći ćemo do spoznaje kako neki pokraj svoga *glavnog* lika predstavljaju i druge likove. Prema tome, možemo zaključiti kako likovi u *Izuzetno dramatičnoj drami* nisu samo likovi, već i uloge. Dakle, govorimo o ulozi lika – glumac interpretira lik koji je dramski lik; ali govorimo i o liku uloge – likovi koje utjelovljujemo zapravo su personifikacije kazališne uloge. Zbog navedenih razloga u kreaciji uloge morao sam voditi računa i o Henriku kao zadanoj dramskoj fiktivnoj osobi i o Henriku kao liku uloge, materijaliziranom metafizičkom biću koje traži izlaz.

„Subjekt se pojavljuje u dramskoj igri u dva vida, odnosno na dva nivoa organizacije radnje: na nivou lika on je ono 'lice od papira' ili karakter, a na nivou uloge glumac, ali u oba slučaja neko *ja*.“⁴

3.1. KARAKTER

„Kao što vidite, naš glavni zadatak nije samo predstaviti život uloge u njenoj vanjskoj formi, nego ponajprije na pozornici stvarati unutarnji život lika i cijelog komada, prilagođavajući tom tuđem životu vlastita ljudska osjećanja, dajući mu sve organske elemente vlastite duše.“⁵

Prije svega, potrebno je utvrditi činjenice o liku koje su upisane u tekst. Henrik je profesor hrvatskoga jezika i književnosti, ne voli svoj posao, voli slobodno vrijeme provoditi unutar svoja četiri zida (zapravo tri, ali to na početku ne zna), voli kruške. Iz toga zaključujemo kako je Henrik zadovoljan monotonom egzistencijom i ne voli promjene, iako mu svi aspekti života ne pružaju jednako zadovoljstvo. Iz dijaloga s drugim likovima o Henriku saznajemo više podataka. Neki su podaci više činjenični od drugih, ali za potpunu sliku moramo uzeti u obzir tuđe percepcije lika, kao i onu koju ima sam o sebi.

⁴ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma II: Radnja*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 37.

⁵ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: CeKaDe, str. 33.

„Prikupiti činjenice znači u samom tekstu pronaći podatke koji će nam pomoći da elemente psihotehnike na nečemu stvarnom utemeljimo, pokrenemo i zadatak pravilno i dobro realizujemo.“⁶

Sljedeće su na redu informacije koje Henrik otkriva sam o sebi. Henrik često dolazi u trgovinu koju vidimo u jednoj od scena, iz čega možemo zaključiti da je biće navike. Također odlazi do trgovine u trenutku kada želi napustiti stan, dakle odlazi tamo gotovo svakodnevno kako bi pobjegao od nepovoljnih situacija kod kuće koje mu narušavaju monotoniju. Iskorištava priliku kako bi ispravio naglasak nepoznatoj osobi – Henrik je samouvjeren gotovo isključivo u vezi svojih lingvističkih sposobnosti te uzima priliku kako bi se dokazao na jedinom području u kojemu se osjeća sigurno. Nije sentimentalna tip, što dokazuje u nekoliko navrata kada hladno dijeli informaciju o nevjeri svoje supruge. To možda izaziva u njemu trenutnu nelagodu ili iritaciju, ali uvijek se brzo pomiri s tim jer mu zapravo više nije stalo do Margaret, ali ne želi da se njihov odnos mijenja. Henrik nije praznovjeren ni religiozan, odbacuje ikakve mogućnosti da tajanstvena „Svjetlost“ posjeduje moć nad životima ljudi/likova te zauzima stav agnostika. Tek kada se vlastitim očima uvjeri u stvarno stanje stvari, počinje tražiti promjene. Više puta ističe kako ne želi da se njegovo postojanje svede na zabavu za gledatelje koje percipira kao slobodne ljude, a sebe kao životinju u kavezu. Na kraju donosi zaključak kako se ipak on i ostali likovi nalaze u boljem položaju od publike jer su dramski/književni likovi besmrtni, za razliku od običnog čovjeka.

Ostali likovi nude svoje viđenje Henrika koje može biti više ili manje točno. Iz nedostatka Henrikova negiranja određenih tvrdnji u dijalogu možemo zaključiti kako su vjerojatno istinite. Također, ako više različitih likova izjavi istu tvrdnju, vjerojatnost njezine istinitosti se povećava. Margaret stavlja naglasak na propalo stanje njihova braka, no Henrikovo viđenje je drugačije – dok Margaret vapi za promjenom, njemu odgovara suživot bez strasti. I u toj situaciji Henrik potvrđuje svoju profesionalnu deformaciju te kao argument u raspravi nudi analizu Margaretina govora, ističući korištene govorne figure. Primanja su mu znatno manja od Margaretinih, što uvjetuje nastavak njihova braka jer Henrik ne želi izgubiti financijsku stabilnost. To ne treba tumačiti na način da je Henrik s Margaret zbog novca, već zato što se boji promjene. Margaret nema povjerenja u Henrikove intelektualne sposobnosti te ističe svoju superiornost nad njim na socijalnoj razini. Također smatra kako on neće razumjeti nužnost života u predstavi i bolje je da ostane u neznanju. Jedna stvar koju i Margaret i

⁶ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma III: Igra*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 98.

Vladas izjavljaju u vezi s Henrikom jest da „sanja gluposti“. Moguće je da, zbog dosadnog života, Henrikova podsvijest nadoknađuje kroz snove. Vrlo je vjerovatno da su ono što se Henriku prikazuje kroz snove tračci stvarnosti koji prolaze u um lika. Iako nije ekstrovertna osoba, Henrik ima najboljeg prijatelja Vladasa i općenito je uljudan prema drugima. To vidimo iz pristojne interakcije s blagajnicom i Vladasove izjave da se iz kurtoazije uvijek nasmije na njegove šale, bez obzira na kvalitetu.

„Lik najčešće zamišljamo kao živu ličnost, a on je zapravo umjetnička konstrukcija stvorena na osnovu tzv. *crt*a (osobina, svojstava, karakteristika i određenja). Te crte mogu biti različite.“⁷

Tekst ne nudi nikakve fizičke odrednice lika, zapravo lik izgleda onako kako izgleda i glumac koji ga utjelovljuje. U tom i jest bit komada, da se Henrik, kao i ostali likovi, mijenja u svakoj inscenaciji. Svejedno, postoji određena slika koja čovjeku dođe pred oči dok čita o Henriku i smatram da sam se svojim fizikusom dobro uklopio u njezin okvir. Po mom mišljenju, Henrik je srednje visine, mršaviji, neimpozantan, nadaleko prosječan, kosa mu je kratka ili srednje dužine, a eventualna brada i brkovi podšišani. Do kostimskog rješenja došli smo zajedničkim radom; kostimografkinje (Lorna Kalazić Jelić i Anamarija Šerbetar) tražile su ravnotežu u kostimu kako bismo dobili dojam lika koji nije modno osviješten, no i dalje poznaje neke sigurne osnove odijevanja, a u isto vrijeme ima i malo vlastitog stila. Rezultat je bio sljedeći: karirana bijelo-plava košulja kratkih rukava s dodatkom tamnoplave leptir-mašne, što daje liku osebujan stil, dok u isto vrijeme ističe manjak modne elegancije; zatim, sive hlače i crno-sive prugaste čarape koje daju liku monotoniju u boji, a dinamiku u uzorku te, naposljetku, smeđe cipele uparene sa smeđim remenom, što pokazuje kako Henrik odabire sigurnu opciju. Uz osnovni kostim, u nekoliko scena prisutan je i sako meni nepoznate boje. Koristili smo ga kako bismo još više istaknuli nesklad i neopterećenost Henrika modom (to je jedini sako koji posjeduje). Boju sakoa opisao bih kao zelenkasto-bež i baš je ta *anti-boja* bila ono što nas je k njemu privuklo. S druge strane, htjeli smo izbjeći stereotipne odabire poput naočala, koje bi podebljavale tipsku sliku profesora.

Ono što Henrika povezuje s ostalim likovima jest upravo to – oni su svi dramski likovi. Svi žive pod jednakim uvjetima unutar predstave i kraj iste za njih označava jednaku sudbinu. Po svom tipu Henrik je profesor. On to i ističe u nekoliko navrata i ne propušta

⁷ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma III: Igra*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 42.

priliku iskazati se u svom polju. Tip profesora istaknut je i njegovim kostimom, ali i općenito dosadnim životom (podrazumijevam život Henrika prije početka i na samom početku predstave). Kao profesor, Henrik prirodno zauzima ulogu intelektualca među likovima. On zaista najviše u drami razmišlja, analizira i donosi zaključke. Pokraj Vladasa nije mu osobito teško intelektualno se istaknuti, dok mu Margaret ipak bolje parira. Ključna crta koja ga razlikuje od ostalih jest da je Henrik skeptik. Iako je konformist, jednom kada se njegova ustaljena slika svijeta naruši, Henrik počinje propitkivati. Dok se Margaret i Sebastian pokoravaju Svjetlu, a Vladas ga se boji i vjeruje u njegovu misterioznu moć, Henrik negira tu moć po svom agnostičkom uvjerenju. Jednom kada se uvjeri u stvarnost situacije, postaje opsjednut traženjem izlaza. U usporedbi s njim, Margaret i Sebastian trude se ostati u toj stvarnosti jer je to jedino što poznaju, a Vladasom više upravlja strah i zbunjenost te slijedi Henrika jer je on jedini oslonac koji mu je ostao u životu. Upravo ta Henrikova analitička crta dovodi me do zaključka kako u sebi nosi želju da bude detektiv. To pokazuje mnogim postupcima, o kojima ću više reći malo kasnije. Ovaj zaključak također objašnjava zašto Henrik ne voli svoj posao – nije htio biti profesor, htio je biti istražitelj. Ako bih sazeo Henrika u jednu krilaticu, svojevrsni životni moto, ona bi glasila otprilike ovako: bolje vrabac u ruci nego golub na grani, ali ako vrabac odleti, saznaj zašto je otišao i je li vrabac zbilja vrabac ili dron koji je poslala neka tajna sila.

„U praksi postaviti će vam se približno ovakav program: prije svega, morat ćete na svoj način predočiti sebi sve 'date okolnosti' uzete iz samog komada, iz rediteljske inscenacije, i vlastitog glumačkog maštanja. Sav taj materijal stvorit će opću predodžbu o životu ličnosti koju tumačite i uvjetima koji je okružuju...“⁸

Sakupivši podatke i pretpostavke o Henriku, stvorio sam sljedeću biografiju lika: Henrik je odrastao kao jedino dijete akademika. Roditelji su mu doktori znanosti. U vrtičkoj skupini *Ježići* upoznaje Vladasa, svoga najboljeg prijatelja. Sprijateljili su se nakon što je Henrik Vladasu pomogao staviti prave oblike u pravi kalup dječje igračke. S Vladasom provodi osnovnu školu. Henrik nakon toga upisuje gimnaziju, a nakon gimnazije studira hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu. Njegovi su roditelji razočarani što im je sin običan profesor hrvatskoga i nije napredovao u svom polju. Za to djelomično krive i činjenicu što se ubrzo nakon fakulteta vjenčao s Margaret. Ona je isprva bila impresionirana njegovim intelektom i mislila je kako joj treba jedan pametan muškarac, no ubrzo je shvatila

⁸ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: CeKaDe, str. 66.

da on nije ništa pametniji od nje. Henrik ne voli svoj posao u školi, ali nema ambicije postići išta više; smatra kako mu je u životu sasvim u redu i zadovoljio je sve kriterije stabilne egzistencije. Budući da nije imao braće i sestara, a njegov najbolji prijatelj još je više podbacio u svojim dostignućima, nije imao nikakvu konkurenciju koja bi ga poticala na bolje rezultate. Trenutno živi u stanu sa svojom suprugom Margaret. U slobodno vrijeme voli ići u kazalište i čitati detektivske romane.

Što se tiče budućnosti lika, ona je zapravo ispričana u samoj predstavi, odnosno likovi žive cikličkim životom, oživljavajući samo za vrijeme prikazivanja predstave. Stoga, umjesto potencijalne budućnosti lika, osvrnut ću se kratko na završetak predstave i što se postiglo tim razrješenjem. Henrik postane Margaretin sin. Nastavljaju dramu na novi način koji svima bolje odgovara. Margaret dobiva muža koji nije aseksualni intelektualac, Sebastian dobiva ženu i rješava se PTSP-a, Vladas dobiva normalnog oca i majku te brata / najboljeg prijatelja, a Henrik dobiva toplu obitelj koju je uvijek želio i brata Vladasa. Time se zapravo završavaju svi sukobi.

Primijetimo da sam Henrika nazvao aseksualnim. Naime, Henrikova seksualna orijentacija nije nigdje u tekstu izričito navedena. Logično bi bilo zaključiti da je heteroseksualac jer živi u braku s pripadnicom ženskoga spola. No to ne mora nužno biti slučaj jer Henrik u komadu ne pokazuje nikakvu težnju za prisnijim fizičkim kontaktom neovisno o spolu. Njegova aseksualnost povoljan je uzrok ustajalosti njihova braka jer se nasuprot njemu nalazi Margaret koja priželjkuje romantičan i seksualan odnos. Ključno je i razdvojiti te pojmove jer Henrik nije nužno aromantičan. On je zaista gajio romantične osjećaje prema Margaret, no oni ne moraju biti povezani sa seksualnim težnjama. Dakle, razrješenje predstave povoljno je za Henrika jer on nikad nije želio biti u seksualnom odnosu te mu je potrebija majčinska ljubav i afirmacija.

3.2. RADNJA

„Sve što se dešava na pozornici mora se dešavati nečega radi. Sjediti tamo treba radi nečeg, a ne naprosto tako – da biste se pokazali gledaocima. No to nije lako i tome se valja naučiti.“⁹

Specifičnost *Izuzetno dramatične drame* uzrokuje da se Henrikov cilj u komadu znatno mijenja. Počevši od dramske situacije u kojoj živi svojim fiktivnim životom, Henrik

⁹ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: Cekade, str. 53.

nastoji održati konstante svog života, ali ubrzo mu se počnu događati neobične stvari koje ga na koncu usmjeravaju k otkrivanju istine. Nakon što otkrije istinu na kraju prvog čina Henrikov glavni zadatak postaje završiti predstavu. Osnovna radnja koju vrši kako bi zadatak ispunio jest rješavanje konflikta. Kroz tu radnju koristio sam se mnogim postupcima koje ću navesti u daljnjem tekstu.

„Ne smije se silovati osjećanje, jer to završava najogavnijim glumačkim izigravanjem. Zbog toga, kada odaberete radnju, ostavite osjećanje na miru. Ono će se pojaviti samo po sebi ponukano nečim prethodnim, što je izazvalo ljubomoru, ljubav, patnju. Eto o tome prethodnom, razmišljajte zdušno i stvarajte ga oko sebe. Za rezultat ne brinite.“¹⁰

Najprije utvrdimo okolnosti u kojima se radnja odvija. Postoji sedam različitih mjesta radnje zadanih u tekstu: stan Henrika i Margaret, stan Vladasa i Sebastiana, samoposluga, ulica ispred trafike, bolnica, gledalište, dramski prostor. Potonje je prazan prostor (kazališna pozornica) osvjetljen svjetlima reflektora. To je osnova svake predstave, podloga za glumačko stvaranje. Likovi u komadu, točnije Henrik i Vladas, ne percipiraju taj dramski prostor kao nešto neobično; to je jednostavno prostor unutar kojega se odvija njihova interakcija te oni kao dramski likovi ne percipiraju nelogičnost i ogoljenost prostora, njihov svijet jednostavno je crna kutija s malo namještaja po potrebi. Tako da dramski prostor može biti što god gledatelj zamisli.

„(...) svaki gledatelj ima vlastitu subjektivnu sliku dramskog prostora i nema ničeg neobičnog u tome što redatelj također odlučuje konkretizirati samo jednu mogućnost (...)“¹¹

Vrijeme radnje odvija se prividno tijekom dva dana, iako se u drugom činu konvencije vremena i prostora počinju raspadati, a vrijeme radnje u predstavi postaje realno vrijeme odvijanja predstave. Promatrajući komad iz Henrikove subjektivne perspektive, ostali likovi zauzimaju u radnji sljedeće pozicije: Vladas je pomoćnik, Margaret protivnik, Sebastian pomoćnik protivnika. Na kraju dolazi i do raspada te podjele, ali vratimo se sada na početak radnje.

Prva na redu jest scena objedovanja. To je scena ekspozicije u kojoj upoznajemo likove i njihov odnos. Cilj je još održati životnu konstantu. Margaret pokušava potaknuti raspravu i prouzrokovati dramski sukob. Kroz snalaženje i argumentiranje pokušavam

¹⁰ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: CeKaDe, str. 56.

¹¹ Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus d.o.o., str. 76.

deeskalirati situaciju. Kada se moja argumentacija pokaže neuspješnom, počinjem izbjegavati sukob, skrećući pozornost na imaginarnu mesnu štrucu. Nakon što Margaret obznani svoju nevjeru, ostaje mi samo negiranje problema te scena završava mojim odlaskom.

„U ekspoziciji (ili ekspoziciji teme, kako se govorilo u 17. stoljeću) dramatičar iznosi obavijesti koje su nužne za procjenu situacije i za shvaćanje radnje koja će biti prikazana.“¹²

Na tragu svoga cilja odlazim u uobičajenu kupovinu, no ponovno dolazi do narušavanja monotonije jer primjećujem kako je blagajnica zapravo Margaret. Poslije prvotne začuđenosti ispitivanjem pokušavam dokučiti istinu. Scena završava mojim ispričavanjem. Iduća se scena mijenja kod igre te prikazuje moje bježanje od Margaret na kazališni način; interakcija se odvija pod jednim svjetlosnim snopom, likovi se kreću u mjestu, koristi se bespredmetna radnja, prolazak vremena je ubrzan itd. Naravno, Henrik ovu scenu shvaća posve realno jer je njegova realnost kazališna. Nakon bježanja dolazi propitkivanje u dramskom prostoru pri kojemu mi se pridružuje Vladas. Postupci koje sam koristio su čuđenje, analiziranje, provjeravanje, uspoređivanje, zaključivanje, zatim paničarenje kada se Vladas i ja nađemo u pozadini scene iza platna. Po povratku u dramski prostor pokušavam definirati osjećaj koji nas je obuzeo te, na kraju, negiram Vladasovu teoriju kako je svemu uzrok tajanstveno Svjetlo.

Vraćam se u stan nadajući se kako će sve dosadašnje nepravilnosti prestati. Dočekuje me lažno pomirenje s Margaret koje se uskoro pokaže kao njezino preuzimanje vodstva. Slijedi prvo moje odbijanje, a potom, vidjevši kako nemam mnogo izbora, prihvaćanje novonastale situacije. Poslije ove slijedi ključna scena za moj lik. To je scena otkrivanja – padam u gledalište i shvaćam kako postoje ljudi iza svjetla. Paničarenjem pokušavam informirati Margaret, ali ona odbacuje moje tvrdnje. I u idućoj sceni uvjeravam Margaret o ozbiljnosti situacije ponavljanjem i upozoravanjem, ali ipak moram odustati. Bez Margaret na svojoj strani, odlučujem eksperimentirati sa Svjetlom u nadi kako ću doći do odgovora, to jest istine. Nakon nekoliko pokušaja drama u meni prouzrokuje zbunjenost i strah. Bježim u ulicu kako bih se sakrio od drame. Zaključna scena u prvom činu jest scena shvaćanja. Sastajem se s Vladasom u dramskom prostoru i informiram ga o svom iskustvu prolaska kroz Svjetlo. Potom dokazujem svoju tvrdnju te teoretiziram o okolnostima naše egzistencije. Zaključujem kako smo likovi u drami koju je napisao neki amater i dokazujem svoje znanje. Scena se prekida padom zastora.

¹² Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus d.o.o., str. 87.

„Ciljevi i njihova sredstva mogu se i u glumi promišljati u nedogled. Penjući se po hijerarhijskoj spirali zapazićemo da se odnos sredstva i cilja neprestano mijenja: ono što je bio cilj za jedna sredstva postaje sredstvo za viši, nadređeni cilj i tako skoro u beskraj.“¹³

Nakon podizanja zastora radnja počinje iz istog trenutka, no ušli smo u drugi čin. Utvrđujem svoje teorije i pojašnjavam ih Vladasu, naposljetku počinjem planirati kako ostvariti svoj cilj. Odsad nadalje moj je glavni zadatak završiti predstavu. U razrješavanju prvog konflikta dolazim u stan i sukobljavam se sa Sebastianom/Ivorom. Shvativši kako će to samo pojačati konfliktnu situaciju, smirujem se i nudim pomirenje. Sebastian/Ivor odlazi i zamjenjuje ga Margaret, kojoj se isprva suprotstavljam, a zatim izmišljam kako je varam. Svoju lažnu nevjeru dokazujem poljupcem s Vladasom, što dovodi do razrješenja sukoba zbog Margaretine homofobne karakteristike. Opravdam Vladasu svoj postupak i planiram razrješenje drugog konflikta. U sljedećoj sceni ohrabrujem i nagovaram Vladasa da isključi Sebastiana s aparata i tako završi svu dramsku napetost. Predstava je naizgled došla do svog kraja. Pokušavamo je okončati; prvo se pripremamo, zatim isprobavamo razne fizičke postupke kojima bismo potaknuli kraj predstave, sve dok ne počnem hysterizirati. U svojoj hysteriji zaključujem kako se nalazimo u tragediji i smrt likova je jedini siguran izlaz. Ubijam se Vladasovim rukama, što ga nagna da postupak ponovi na sebi. I tako dolazimo do raspleta – scene razlučivanja. Dolazim do svijesti te sam suočen s Margaret. Ona pokušava započeti novu radnju s drugačijim okolnostima. Demantiram njezin pokušaj i napadam je podbadanjem i ironiziranjem. Margaret me uvjeri u realnost situacije, točnije ugroženost naših života, što rezultira mojim otkrićem. Objašnjavam joj kako smo kao dramski likovi u superiornom položaju jer nismo ograničeni realnim životom. Zaključujem kako smo u stvari besmrtni i dolazimo do sporazuma. U posljednjoj sceni komada igramo tipičnu sretnu obitelj i stvaramo ugođaj obiteljske humoristične serije.

„Sasvim se drukčije osjećamo u dobro pripremljenoj i razrađenoj ulozi. Šminkajući se mislimo samo na najbliži, predstojeći odlomak, naravno, u vezi s cijelim komadom i njegovim krajnjim ciljem. Odigramo prvi odlomak i prenosimo pažnju na drugi, i tako dalje. Takva predstava čini nam se lakom.“¹⁴

¹³ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma II: Radnja*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 69.

¹⁴ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: CeKaDe, str. 145.

4. ODNOSI

„(...) treba zaključiti da gledaoci koji sjede u kazalištu tek onda shvaćaju i posredno sudjeluju u onome što se dešava na sceni, kada se tamo ostvaruje proces uspostavljanja odnosa između osoba komada.“¹⁵

Osnovu drame čine odnosi među likovima. Za Henrika to su odnosi sa svojom suprugom Margaret, svojim najboljim prijateljem Vladasom, Vladasovim ocem i Margaretinim ljubavnikom Seastianom/Ivorom te, možda najvažniji, odnos Henrika i drame. Kako bi se odnos likova vjerodostojno prikazao, potrebno je uspostaviti uzajaman i kvalitetan partnerski odnos između glumaca.

4.1. ODNOS HENRIK – MARGARET

Početni dramski sukob u komadu stvara se između Henrika i njegove supruge Margaret, koju je utjelovila Hana Schönfeld. Margaret je sposobna žena koja voli svoj posao, ali joj je na privatnom planu život otišao u pogrešnom smjeru. Umjesto zdrave i sretne obitelji dobila je Henrika.

Supružnici žive u suhoparnom braku bez romantike, strasti i općeg entuzijazma. Tu okolnost Margaret iskorištava kako bi potaknula *dramu*. Ističe njihove razlike i besmislenost njihova odnosa kako bi prouzrokovala Henrikovu reakciju, znajući kako je njegov cilj održati stvari takvima kakve jesu – monotone i predvidive. Međutim, Henrik, umjesto da eskalira situaciju, smiruje ju odbacujući suprugine izjave kao neosnovane. Zbog toga Margaret poseže za posljednjim djelotvornim rješenjem: izjavljuje kako je prevarila Henrika s kolegom s posla. Henriku takve izjave nisu nove, no ne može u tom trenutku izbjeći sukob unutar scene te odlazi kako bi scena završila.

Nakon toga Margaret mijenja taktiku, ostavlja emotivne napade iza sebe i kalkulirano postavlja svoje uvjete pod kojima će se nastaviti njihov odnos. Henriku nije po volji takva postavka koja mijenja njihovu svakodnevicu i čini se kako je Margaret ipak uspjela proizvesti konfliktnu situaciju. No planove joj kvari Henrikov prolaz kroz četvrti zid zbog kojega nastaje potpuno nova situacija. Ona mora učiniti sve u svojoj moći da Henrika uvjeri kako je sve ono bio samo san jer bi njihovo postojanje moglo doći u opasnost.

¹⁵ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: CeKaDe, str. 230.

S vremenom oni prestaju biti bračni par s početka, već postaju dvoje likova koji imaju različit odnos prema drami. Margaret koristi svu širinu svoje uloge kako bi i kroz druge likove (npr. medicinska sestra) spriječila Henrika i Vladasa u okončavanju predstave. Kako bi je pobijedio unutar drame, Henrik ipak mora razriješiti njihov sukob koji je postavljen na početku. Koristi se podatkom koji je upisan u dramu i lik – Margaret je homofob. Objavivši svoju (lažnu) homoseksualnu orijentaciju, Henrik stavlja Margaret u mat-poziciju i ona kao lik nema drugog izbora nego da djeluje po svojim homofobnim uvjerenjima i traži rastavu braka.

Nakon neuspješnog završavanja predstave Margaret pokušava obnoviti njihov odnos na drugačiji način – stvoriti romantičnu priču iz slučajnog susreta. Henrik brzo otkrije njezin plan te Margaret poseže za posljednjim mogućim rješenjem. Prvi put biva potpuno iskrena prema njemu i obraća mu se iz pozicije lika-uloge. Shvativši kako su zapravo u istom problemu, dolaze do zajedničkog rješenja: kao likovi živjet će zauvijek sve dok se tekst postavlja na scenu, a predstavu će završiti u odnosu koji im bolje odgovara – onom majke i sina.

Schönfeld je u ulozi vješto balansirala između hladne oštrokondže i žene u nesretnom braku koja je željna pažnje. Najvažnije za uspjeh odnosa bilo je plasirati replike s točnom namjerom tako da partneru dajemo okidač koji treba za nastavak scene i početak nove radnje. Osnovu odnosa okarakterizirao bih kao odnos *toplo-hladno*. U svakoj interakciji jedan od likova trebao je postupati na hladan ili proračunat način, a drugi reagirati emocionalno. Na primjer, u sceni objedovanja, Margaret je ta koja iznosi svoje osjećaje, dok ih Henrik hladno i odmjereno demantira, a na kraju scene Margaret postane hlada i informativno deklarira svoju nevjeru, što rezultira time da Henrik, ne mogavši ostati hladan, napušta stan. Po povratku u stan Margaret je ta koja iznosi svoje planove hladno i proračunato, dok se Henrik vidno uzrujava. U sceni razrješavanja njihova sukoba, to jest rastave, Margaret započinje hladno, provokacijom Henrika, sve dok se on ne dosjeti kako će ju pobijediti. Nakon poljupca s Vladasom Henrik preuzima hladni čimbenik, a Margaret prelazi u bijes, koji je dovodi do neizbježnog konca sukoba. Tek pred kraj komada, kada se cijela drama dekonstruira i pokušava obnoviti, dolazi do miješanja toplog i hladnog te se sile između Henrika i Margaret gube i oni dolaze do zajedničkog rješenja, to jest sretnog raspleta drame.

„Partner je uvijek objekat razmjene, cilj glumčeve radnje, ma koliko onaj krajnji cilj bilo nešto drugo. U hijerarhiji ciljeva uvijek se mora ostvarivati samo onaj koji je moguće ostvariti

sa aktuelno prisutnim licem, odnosno partnerom. Otuda je gluma *partnerstvo*, *saigra* ili, kako kaže Gavela, *mitšpil*.¹⁶

Tijekom predstave Margaret se postepeno odnosi prema Henriku više kao prema djetetu nego prema svom vršnjaku, a Henrik se tome prilagođava i upada u obrasce djetinjeg ponašanja. To je nagovještaj i provirivanje njihova (ne)suđenog odnosa. Margaret želi biti u zdravom braku i zasnovati svoju obitelj, a Henrik se ne mora nositi s tegobama odraslog života i dobiva majčinsku ljubav koja mu je nedostajala.

4.2. ODNOS HENRIK – VLADAS

Vladas (Silvijo Švast) je Henrikov pomagač u komadu, iako je i sam protagonist svoje priče unutar predstave. Henrik i Vladas najbolji su prijatelji još od djetinjstva, premda su prilično različiti. Vladas se vlada priprostije i daleko je manje načitan od Henrika, on nema toliko snažnu želju otkriti što se točno događa, ali iz nerazumijevanja situacije u njemu se stvara strah zbog kojega pomoć traži u Henriku i slijedi ga u njegovoj misiji. Ono što ih povezuje jest da su obojica svojevrсни gubitnici. Vladas je nezaposlen i živi sa svojim bolesnim ocem o kojemu stalno mora voditi brigu te zapravo nema vlastiti ostvareni život. Henrik je, s druge strane, naizgled u povoljnijoj situaciji. On ima posao kao profesor hrvatskoga jezika i književnosti i u braku je s Margaret, ali to je samo prividna idila. Zapravo svoj posao ne voli, a brak je sklopio iz običaja te time onemogućio osobno ostvarenje ne samo sebi već i svojoj supruzi. Također, na svom poslu ne zarađuje mnogo i nema nikakve ambicije napredovati ni u kojem smislu.

Kako primjećujemo već u prvoj zajedničkoj sceni, njihov odnos uglavnom se svodi na to da jedan drugomu iznose svoje probleme te potom ne čine ništa kako bi ih riješili. Prvi inicijativu preuzima Henrik potaknut iskustvom pada u prostor gledališta. Iz straha pred misterioznom silom koja upravlja njihovim neimpresivnim životima, Vladas odluči slijediti Henrika u razrješavanju konflikta. U tom trenutku Vladas se nalazi u očajničkoj situaciji jer mu je otac završio u komi te njegov život počinje gubiti ikakav smisao. Kulminacija za Vladasa dolazi u sceni kada mora isključiti svoga oca, to jest lik Sebastiana, s aparata. Time prihvaća da je njegov dosadašnji život fikcija i da je spreman za *pravu* istinu.

¹⁶ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma II: Radnja*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 41.

Nakon smrti oca i neuspješnog završavanja predstave Vladas počinje prihvaćati svoj život unutar drame. Bez oca, on zapravo postaje slobodan i dobiva priliku upravljati vlastitim životom, dok s druge strane Henrik vidi spas i slobodu samo u bijegu iz predstave u *stvaran* svijet. Prvi put u tom trenutku stvara se konflikt između Henrika i Vladasa, koji završava prividnom smrću dvojice likova u prizoru koji podsjeća na smrti Romea i Julije ili sličnih nesuđenih ljubavnika. Na koncu, Vladas bez preispitivanja biva uvučen u novu postavu. To je scenarij u kojemu je on dijete (rješava se problema neostvarivanja), otac mu nije bolestan i majka mu je živa. Također, dobiva i brata Henrika, svoga najboljeg prijatelja.

Svojom vještinom igre u komičnom žanru i scenskom prirodnošću Švast je kreirao nadasve simpatičan lik priprostog i dobrodušnog dečka iz susjedstva. Vladas je Henrikov saveznik koji mu pomaže da razvija i preispituje svoje teorije. Iako naizgled Henrik upravlja njihovim zajedničkim scenama, Vladas/Švast je taj koji mu daje poticaje za razvijanje dijaloga i monologa. Henrik se u takvim situacijama često obraća ne samo Vladasu nego i publici, pa i samom sebi, dok je Vladas usmjeren na Henrika. Slušanje partnera i pravovremeno reagiranje bilo je ključno za održavanje tempa/ritma tih scena i cijele predstave.

„Većina glumaca, ako ga i koristi a onda to samo dok oni govore tekst svoje uloge, ali čim nastupi šutnja ili replika druge ličnosti, oni ne slušaju i ne primaju misli partnera, nego prestaju glumiti do svoje iduće replike. Takva glumačka manira uništava neprekidnost uzajamnog odnosa koji traži davanje i primanje osjećanja ne samo za vrijeme izgovaranja teksta ili slušanja odgovora, nego i za vrijeme pauze, kada se razgovor često produžava očima.“¹⁷

4.3. ODNOS HENRIK – SEBASTIAN

Najmanje zastupljen odnos s Henrikom ima lik Sebastiana (Toni Leaković). U svega nekoliko scena uopće nalaze se u isto vrijeme na pozornici. Do prve izravne interakcije dolazi u sceni kada Sebastian preuzima unutar svoje uloge lik Ivora, Margaretina ljubavnika. Za vrijeme scene obojica igramo dvostruku igru. Svjesni smo kako smo utjelovljenje dviju uloga i pokušavamo završiti predstavu ili je održati na životu, no u isto vrijeme znamo kako unutar komada možemo učinkovito djelovati jedino kao dramski likovi te se upuštamo u sraz supruge i ljubavnika. Sukob završava Margaretinim dolaskom, a sljedeća interakcija događa

¹⁷ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: CeKaDe, str. 233.

se u narednoj sceni u kojoj Henrik pomaže Vladasu razriješiti konflikt, odnosno okončati život svoga oca Sebastiana. U središtu je te scene Vladasova dilema te Sebastian djeluje prema Vladasu kako bi ga odgovorio od toga čina i interakcija Sebastian – Henrik svodi se tek na dva trenutka Henrikova očajničkog djelovanja u kojima preuzima Vladasovu zadaću prije nego što Vladas okonča svoj unutarnji konflikt. Naposljetku, Sebastian postaje i Henrikov otac, što obojica prihvaćaju kao neutralnu okolnost i posljedicu ostvarivanja želja svih likova.

4.4. ODNOS HENRIK – DRAMA

Iako strogo gledano nije jedan od likova, drama u *Izuzetno dramatičnoj drami* itekako je prisutna kao jedna od sila u komadu. Svjetlo, drama, predstava – svi ti nazivi zapravo označavaju jednu višu silu, svojevrсно božanstvo kazališnog svijeta. Drama je zakon po kojemu se odvija život likova, ono što određuje njihovu svakodnevicu i upravlja sudbinom – prethodno određen niz događaja. Predstava je manifestacija drame u *stvarnom* svijetu. Predstava se odvija kao provedba drame te je podložna eventualnim promjenama. Ona i dalje upravlja situacijom preko kazališnih konvencija, ali sadržaj joj je promjenjiv. Svjetlo jest ono što dramski likovi u unutar predstave doživljavaju kao simbol te misteriozne sile. Ono je granica između dramskog i stvarnog svijeta ili, doslovnije, između pozornice i gledališta. Svjetlo je iluzija četvrtog zida, ono što omogućuje obmanu likova; također, ono označava početak i kraj predstave, što je ujedno i početak i kraj (barem trenutni) života likova.

Stoga ne čudi što možemo govoriti o odnosu Henrika i drame. Jednako tako možemo govoriti o odnosu nekoga lika ili pak čovjeka s Bogom. Isprva Henrik jedino doživljava Svjetlo, ono što je fizički prisutno u njihovu svijetu. Iz svoje pozicije agnostika negira ikakvu nadnaravnu moć koju Svjetlo navodno posjeduje. Obrat se dogodi kada Henrik padne kroz Svjetlo i nađe se u gledalištu. Od toga trenutka počinje povezivati s tim iskustvom druge neobične stvari koje su mu se dotad događale i dolazi do zastrašujuće istine. On je dramski lik, a njegov život tek predstava. Pravi dramski sukob u ovom komadu zapravo je sukob Henrika i drame, koji se aktivno ostvaruje u drugom činu. Henrik čini sve u svojoj moći kako bi razriješio dramske sukobe između likova i završio predstavu, dok drama koristi svoju moć kako bi se radnja vratila na izvornu priču, a predstava produljila.

„Sukob je najviši stepen određenosti dramske situacije, dramski odnos utemeljen na različitosti interesa, a izražen u djelatnosti kao borbi tih različitosti.“¹⁸

Međutim, koja je stvarna motivacija drame/predstave/Svjetla? Mijenja li Henrik zaista radnju ili se čitavo vrijeme sve odvija prema planu drame? Zašto je Henrik najednom postao svjestan kako blagajnica izgleda kao njegova supruga i tko mu je dozvolio da prođe kroz Svjetlo? Na ta pitanja ne možemo dati konačan odgovor, odnosno možemo odlučiti vjerovati u jedno ili drugo ili, pak, treće. Ne preostaje mi ništa drugo nego izvesti sljedeći zaključak: čudni su putevi dramski.

5. ELEMENTI PREDSTAVE

Glumačke kreacije i partnerski odnosi nisu sve što tvori jednu predstavu. Kako bi se postiglo cjelovito scensko djelo, potreban je zajednički rad ansambla i autorskog tima. Glumce je kroz proces vodio Marijan Josipović, asistent na kazališnom odsjeku Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. U sklopu svoje režijske uloge Josipović se bavio organizacijom prostora, svjetlom, glazbom te, također, produkcijom. Scenografija i kostimografija zajednički su rad Lorne Kalazić Jelić, asistentice na Odsjeku za kreativne tehnologije, i Anamarije Šerbetar, studentice prve godine dvopredmetnog diplomskog studija scenografije i lutke za film, kazalište i multimediju.

5.1. REŽIJSKA RJEŠENJA

Predstava je postavljena na povišenoj pozornici kako bi se istaknuo kazališni svijet u kojemu likovi žive. Pozornica je manje površine nego što je uobičajeno za kazalište i time se dobiva vizura svojevrsne kuće lutaka. Likovi se tako doimaju kao igračke kojima drama manipulira. Fizičke radnje odvijaju se polupredmetno; točnije, neki od predmeta su prisutni, dok drugi, većinski potrošni rekviziti kao što su hrana i piće, nisu, odnosno njihova se prisutnost označava bespredmetnom radnjom. Primjerice, u sceni objedovanja Henrik i Margaret na stolu imaju tanjure i pribor za jelo, ali jedu zrak koji predstavlja mesnu štrucu. Sličan kod prisutan je i u igri sa scenografijom. Namještaj koji se nalazi unutar prostora fizički je prisutan, no ono što omeđuje prostor – vrata i zidovi – imaginarno je. Konvencije predstave se kroz tijek radnje raspadaju. Na početku vladaju uobičajene kazališne konvencije koje publika uglavnom prethodno poznaje. Kako Henrik (a preko njega i publika) shvaća

¹⁸ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma II: Radnja*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 96.

stvarne okolnosti svoje egzistencije, predstava sve manje zadržava konkretne oznake i dolazi do miješanja vremena i mjesta radnje. Stan više nije kauč, stol i stolice, već samo jedna stolica u prostoru. Za bolnicu je potreban samo jedan medicinski radnik, a likovi putuju s jednog mjesta radnje na drugo bez dramaturškog opravdanja. Posebnu pozornost iziskivale su promjene scena jer smo morali opravdati konvenciju samosvijesti likova, tako da sve vidljive scenografske promjene obavljaju Margaret i Sebastian, s obzirom na to da su oni likovi/uloge svjesni drame.

Najveće intervencije Josipovića u originalni tekst prisutne su na početku i kraju predstave. Predstavi je na samom početku dodana još jedna scena. U toj sceni prikazuje se Margaretino sanjarenje u kojemu je Henrik potentni zavodnik. Preko glazbe, scena se pretapa u scenu objedovanja i publika dobiva uvid u Margaretinu motivaciju te im je jasniji odnos supružnika. Iako se po svojoj prirodi razlikuje od svih drugih scena u komadu, treba napomenuti kako se ta umetnuta scena odvija pri početku, dok je još na snazi konvencionalna drama. Dakle, taj prizor pripada predstavi u predstavi te služi kao uvod u priču Henrika i Margaret, a ne Henrika i drame, prikazan na posve kazališni način. Kraj predstave nešto je drugačiji od onoga zapisanog u dramskom tekstu. Izvornik nudi sličan završetak, no više stavlja naglasak na intimni sporazum između Henrika i Margaret koji se ostvario u ranijoj sceni i spokojnu odluku likova da puste predstavi da završi. U našoj izvedbi odlučili smo se na zaokruživanje priče i ironijski komentar iz kojega je tekst i nastao. Svi likovi skupe se za stolom kao sretna obitelj i s nekoliko usiljenih šala okreću se prema publici. Time se daje do znanja kako su likovi, riješivši sve prave konflikte, postali dio obiteljskog *sitcoma*.

5.2. KOSTIMOGRAFIJA I SCENOGRAFIJA

Kako i sama Henrikova replika kaže, scenografija je minimalistička. Stanovi su označeni tek dvjema malim stolicama i stolićem ili kaučem. Namještaj izgledom odgovara modernom namještaju koji bismo pronašli među proizvodima IKEA-e ili sličnih prodavača. Boja namještaja odiše hladnoćom i jednostavnošću, dok u isto vrijeme podsjeća na dječju sobu. Potonje dodatno ističu dimenzije stolica koje su malene, zapravo dizajnirane za djecu. Time, osim što štedimo na prostoru, prikazujemo simboliku likova kao djece koja se samo igraju odraslog života ili lutaka kojima upravlja viša sila. Stolice se mijenjaju ovisno o stanu. Henrikov i Margaretin stan ima ružičaste stolice. One se u tonu slažu s njezinim kostimom i pokazuju kako u tom stanu dominira Margaret. Stan Vladasa i Sebastiana ima plave stolice. Za razliku od ružičaste, koja je tipična za žensku dječju sobu, plava se tradicionalno povezuje

s muškom djecom. Tako jasno razlikujemo kako se radi o drugom mjestu radnje i kako u drugom stanu dominira muški spol. Scenografija je i multifunkcionalna te se kroz konvenciju kazališta koristi u različite svrhe čak unutar jedne scene. Primjerice, u sceni kupovine, Henrik proizvode slaže na stolić koji je ranije koristio kao stol u stanu. Taj stolić (na kotačima) u tom trenutku pretvara se u kolica za kupovinu, a već u sljedećem postaje blagajna na kojoj blagajnica otkucava proizvode. Stilski se od ostale scenografije razlikuje bolnički krevet, koji je većinu predstave skriven u pozadini, iza bijelog zastora. Koristi se isključivo u sceni kada Vladas mora isključiti oca s aparata. Ta scena dolazi kao iznenađenje jer se Toni Leaković vrlo brzo prebacuje iz lika doktora u lik Sebastiana, koji je u prijašnjim scenama bolnice bio samo spomenut. Tako da se nezgrapni veliki bolnički krevet dobro slaže s općim tonom cijele scene. Iako se inače ne smatra dijelom scenografije, u *Izuzetno dramatičnoj drami* možemo ubrojiti zastor i paravane kao elemente koji itekako sudjeluju u kreiranju slike te su bitni čimbenici u samoj priči.

Kostimi su suvremeni i funkcionalni. Kostim Henrika detaljnije sam opisao u poglavlju o stvaranju karaktera. Margaret je u svilenkastom ogrtaču s cvjetnim uzorkom odavala istovremeni dojam ležernosti i elegancije. Vladas je bio ležerno sportski odjeven kako bi se pokazala jasna razlika između njega i Henrika. Sebastian je prikazan u kombinaciji za spavanje uz dodatak kamuflažnog prsluka kojim se naznačuje njegov status ratnog veterana. Schönfeld i Leaković mijenjali su kostime ili dijelove kostima po potrebi prelazeći u druge likove: blagajnica, medicinska sestra, doktor, Ivor itd. Na granici kostima i scenografije nalazi se *Stisak* – prijenosni kiosk načinjen od kartona, koji se naramenicama pričvrsti za glumca. *Stisak* je nastao kao praktično rješenje kojim se izbjegla scenografska instalacija, a u isto vrijeme nudi velik komični potencijal.

5.3. GLAZBA I SVJETLO

Glazbom su se obogaćivale scene kako bi se bolje dočarala atmosfera situacije ili mjesta radnje. Također, glazba je služila i za pojačavanje značenja pojedinih scena. Konkretna uporaba pjesama uzimajući u obzir njihovo značenje prisutna je u scenama sna i bijega od Margaret. Na početku predstave u mističnu atmosferu sna uvodi nas pjesma *All I Have to Do Is Dream* u izvedbi rock'n'roll dua The Everly Brothers. Pjesmu je napisao Boudleaux Bryant davne 1958. Protagonist pjesme govori kako, kada želi biti prislan s voljenom osobom, samo treba sanjati. Svojim značenjem i sanjarskom melodijom pjesma se idealno uklopila u kontekst scene. Dok Henrik pokušava bježati od raznih žena koje sve izgledaju poput njegove

supruga, kontrast njegovoj panici pruža pjesma *I Will Follow You* u izvedbi Rickyja Nelsona. Radi se o obradi pjesme *I Will Follow Him* koju su skladali Franck Pourcel i Paul Mauriat 1961. godine. Iako je originalno zamišljena kao romantična pjesma o osobi koja je spremna slijediti svoju srodnu dušu do kraja svijeta, u kontekstu predstave tekst dobiva novo značenje i postaje pjesma vrebača.

Svjetlo u *Izuzetno dramatičnoj drami* nije samo svjetlo. Ono je i „Svjetlo“, zasebna nadnaravna pojava koja ima interakciju s likovima predstave. Svjetlo označava početak i kraj svake scene, ali ponekad igra ulogu i unutar scene. Najistaknutiji primjer jest kada Henrik pokušava ponovno proći kroz svjetlo, no ono se gasi i *resetira* scenu. Kada se svjetlo ponovno uključi, Henrik se naizgled nalazi na novom mjestu radnje, iako je jasno da se radi o istoj pozornici na kojoj je malo prije stajao, no njegov um lika stvoren je iz kazališnog i gašenje svjetla za njega znači trenutni prestanak postojanja, a naglu izmjenu scenografije shvaća kao teleportaciju. U vidljivim promjenama uključeno je blago hladno svjetlo koje jasno označava kako se ne radi o igranoj sceni. Doduše, ponekad Margaret i Sebastian imaju interakciju i u promjenama jer su ipak aktivni kao likovi dokle god nije potpuni mrak. Većina scena odvija se pod prilično običnom rasvjetom od nekoliko reflektora koji osvjetljavaju cijelu pozornicu. U nekolicini trenutaka, kada se želi istaknuti dramatičnost situacije, protagonisti i scene nađu se pod središnjim svjetlosnim snopom koji ostavlja većinu pozornice u tami.

6. METAKAZALIŠNOST

„Teatar u teatru bit će svaki oblik potenciranja, udvajanja, ali i simultanog su-postojanja ontoloških razina zbivanja, tj. zasebnih, prostorno-vremenskih uvjetovanih a predstavljачkom aktivnošću dočaranih, intersubjektivnih odnosa.“¹⁹

Izraz *meta* potječe od grčkog prefiksa koji znači „iza“, „preko“ ili „iznad“. S vremenom prefiks je postao oznaka za sadržaj koji je samosvjestan i referira se sam na sebe. Tako metakazališno podrazumijeva kazalište koje je svjesno da je kazalište i/ili predstavu u predstavi. Upravo to i jest *Izuzetno dramatična drama*, iako bi bilo točnije reći kako je to predstava o predstavi. Osim metakazališnog okvira, komad je ispunjen metakazališnim sadržajem. Likovi se neprestano referiraju na kazališne i glumačke konvencije poput govornih figura, izbjegavanja okretanja publici leđima, pretpostavljeni život likova izvan scene i slično.

¹⁹ Čale-Feldman, Lada (1997). *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD, Matica hrvatska, str. 33.

Također, lik Henrika u drami često analizira i objašnjava ključne aspekte dramskog djela i kazališne predstave. Unutar priče, to čini kako bi objasnio sebi i Vladasu što im se događa te što trebaju poduzeti kako bi to promijenili, ali u isto vrijeme publici se pruža edukacija o drami i kazalištu, objašnjavaju im se dramski sukob, dramska fabula, funkcija zastora, ekspozicija itd.

„Metateatarskim tekstom bismo pritom mogli nazivati svaki dramski tekst u kojemu se, bilo implicite, bilo eksplicite, raspravlja o prirodi dramske i kazališne umjetnosti (a da pritom ne dolazi nužno do podvajanja kazališnih planova).“²⁰

Međutim, osim predstave o predstavi, *Izuzetno dramatična drama* može se smatrati i predstavom o likovima. Inače, kada govorimo o liku, mislimo na dramski lik, lice toga komada. Lik je (uglavnom) pojedinac koji na neki način sudjeluje u radnji i koji je pisac do neke mjere opisao. Dakle, lik jest ono što već postoji na papiru. Ono što mi kao izvođači napravimo s tim likom, to jest našu cjelokupnu interpretaciju, nazivamo ulogom. Zanimljivost ovoga djela jest što se ti pojmovi isprepliću kako na papiru tako i na pozornici te se u samoj radnji poistovjećuju. Likovi u drami (Henrik, Margaret, Vladas, Sebastian) nisu samo likovi u tradicionalnom poznatom smislu; oni su likovi likova. Slične koncepte možemo naći u mnogim drugim dramama. Najpoznatija je zasigurno *Šest lica traži autora* Luigija Pirandella, u kojoj šest likova traži da se njihova priča uprizori.

„Za Pirandella riječima drame uobličeni fiktivni likovi nisu mrtva slova na papiru, 'koja teško da išta osjećaju', nego nositelji života življeg od onog na koji pretendiraju zbiljski ljudi, (...)“²¹

Kada govorimo o metakazališnom, česta je pojava da glumci u predstavi pokazuju da su svjesni kako su oni zapravo izvođači te to dijele s publikom i ne trude se održati kazališnu iluziju. U *Izuzetno dramatičnoj drami* situacija je obrnuta. Ne gledamo glumce koji nam priznaju da su samo glumci, već dramske likove koji shvaćaju kako su samo likovi. Međutim, reći kako se radi o liku lika u ovom slučaju nije sasvim točno. Na primjer, likovi Margaret i Sebastiana zapravo sadrže u sebi i druge likove poput prodavačice i prodavača ili medicinske sestre i doktora, a svi ti likovi dijelovi su jedne uloge. Stoga bi bilo točnije reći kako se radi o liku uloge. Margaret i Sebastian djelujući kao drugi likovi i dalje imaju svijest o tome da su

²⁰ Čale-Feldman, Lada (1997). *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD, Matica hrvatska, str. 61.

²¹ Isto, str. 72.

jedna osoba koja *ulazi* u različite likove; oni su skup likova grupiranih pod zajedničkim nazivnikom uloge.

S druge strane imamo Hernika i Vladasa, koji unutar svoje uloge imaju samo jednog lika (barem do posljednje scene). Možemo zaključiti kako je upravo to razlog zašto Margaret i Sebastian imaju razvijenu svijest o svom bitku od početka, a Henrik i Vladas nemaju. Kroz svoje uloge koje sadrže više likova Margaret i Sebastian su spojeni s dramom jer su i sami dio konvencije kazališta – jedan glumac igra više različitih likova koje publika percipira kao različite osobe, iako je glumac isti. Henrik i Vladas ne sudjeluju od početka u izgradnji predstave, njihova svijest još uvijek je dio kazališne iluzije. Početna točka slična im je početnoj točki publike; doživljavaju svoj život kao realističnu priču, oni nisu ni glumci, ni uloge, ni likovi, oni su dva čovjeka – Henrik i Vladas. Tek na samom završetku predstave, kada su već razvili svijest o svom postojanju, dobivaju nove likove unutar svojih uloga. To su likovi braće Henrika i Vladasa, sinova Margaret i Sebastiana, koje se može i doživjeti kao varijacije na prvotne likove.

Dramski likovi su metafizička bića, postoje zapravo na razini teksta, odnosno na razini ideje. No za vrijeme predstave gledatelji promatraju fizički postojeane glumce koji predstavljaju te likove ili uloge. U trenutku kada Henrik pada u gledalište, on je prisutan fizički u *stvarnom* svijetu, ali on kao lik ne bi trebao imati fizički oblik u tom svijetu. To nas dovodi do pitanja jesu li likovi/uloge zaposjeli svijest glumaca. Tu bismo teoriju mogli opravdati tako da pristanemo na to da se glumcima vrati svijest na kraju predstave te im čitav život njihovih uloga u predstavi ostane u sjećanju kao njihova interpretacija. Također, unutar predstave zaista postoji druga predstava – ona o profesoru hrvatskoga jezika i književnosti Henriku i njegovu ustajalom braku, no ta se predstava nikad ne realizira do kraja jer dolazi do njezine dekonstrukcije u korist osvješćivanja likova. No iz realne perspektive, ta predstava zapravo nikada nije ni postojala; cijeli drama (koja nastaje tobože iz improviziranih postupaka uloga/likova) napisana je onako kako je glumci i izvode. U analizi drame dolazimo do miješanja naše stvarnosti, stvarnosti likova kao bića i dramske stvarnosti unutar predstave. Ne preostaje nam ništa drugo nego zaključiti kako je tražiti konkretan i konačan odgovor na takva pitanja gotovo uzaludno. *Izuzetno dramatična drama* je tekst i predstava koja publici pruža uvid u intrigantne okolnosti i zabavlja se zadanim: kada bi likovi u drami bili svjesni da su tek dramski likovi. Dublje analize vode nas do slijepih ulica i paradoksa, slično kao i kod hipotetskih znanstveno-fantastičnih scenarija vremenskog putovanja. Putujući u prošlost,

mijenjamo budućnost/sadašnjost iz koje smo došli, a samim time i okolnosti koje su nas prvotno i navele na vremensko putovanje.

„Gluma je jedina umjetnost u kojoj se teško može, zapravo je gotovo nemoguće jasno razgraničiti tvorca od njegovog djela. Pošto je lik stvoren u dobroj mjeri od glumca samog kao materijala, a i doživljava se kroz njega kao sredstvo komunikacije stvorenog djela s publikom, onda je nužno da to djelo (u kome čovjek samim sobom podražava čovjeka) ne samo liči na čovjeka nego da to i bude čovjek sam.“²²

7. EGZISTENCIJALIZAM I PITANJE SLOBODE

Kroz metakazališnost i komiku u *Izuzetno dramatičnoj drami* probija se pitanje o vlastitoj egzistenciji i slobodi. Što to znači biti slobodan i koliko izbora zapravo imamo u životu? Koliki je utjecaj pojedinca na vlastitu sudbinu? Svi likovi žive pod određenim uvjetima drame. Neki su toga svjesni i prihvaćaju to, neki su nesvjesni i ne propitkuju, a neki sumnjaju. Lik u predstavi postoji dok predstava traje; nakon toga njegova je egzistencija dovedena u pitanje, što dovodi lik do želje za produljenjem predstave ili barem održavanjem njezina regularnog trajanja. Međutim, samo postojati nije zadovoljavajuće stanje za svakog lika. Unutar predstave život se odvija po didaskalijama drame i konvencijama kazališta, dakle lik nema zapravo osobnu slobodu, cijelo postojanje mu je predodređeno. Pred likom tada postoji izbor: ostati u predstavi i živjeti unaprijed napisanim životom ili se boriti svim snagama kako bi okončao predstavu i dobio slobodu, makar to bilo realizirano i u prestanku egzistencije. Prihvatiti život lika, doduše, nije nužno jednako životu roba. To je sporazumna odluka kojom lik prihvaća trenutne okolnosti i situacije te odlučuje jednostavno bivati, radije nego riskirati nebivanje.

Stanje na pozornici reflektira se u gledalištu – predstavnicima društva. Jer, kako je napisao veliki William Shakespeare, „cijeli svijet je pozornica“. I, zaista, svatko od nas u životu odigra razne uloge, a nekad i u danu, uloge koje nužno ne biramo, ali moramo ih odigrati kako bismo zadovoljili ovu grandioznu predstavu koju nazivamo životom. Biti konformist i imati sigurnu egzistenciju pod tuđim pravilima? Biti pobunjenik koji će tražiti egzistenciju pod svojim uvjetima i riskirati sve? Je li sama mogućnost toga izbora već dovoljan dokaz slobode?

²² Stjepanović, Boro (2005). *Gluma III: Igra*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore, str. 30.

„Svi oni glume kao i mi, proživljavaju scene života, vjeruju u vlastito Svjetlo – i na kraju i njihov zastor pada kao i naš.“²³

Jednom kada Henrik krene u bitku protiv drame postavlja se pitanje: tko upravlja kime? To pitanje otvara i teme kazališne egzistencije, slobode i hijerarhije. Kao i lik u drami, glumac u predstavi nekad jednostavno mora raditi ono što je upisano ili što je redatelj zadao pa se kaže kako on „ne može tu ništa“, ali u isto vrijeme glumci su ti koji tvore predstavu i imaju *de facto* kontrolu nad njom. Problem se dogodi, na primjer, kada ideje drame/redatelja i likova/glumaca postanu različite, odnosno imaju druge ciljeve. Dolazi do konflikta u kojemu naizgled redatelj/drama ima posljednju riječ, no u isto vrijeme drama/predstava ne može postojati bez likova/glumaca. Neki će reći da je izvođač u kazalištu alfa i omega. Ili barem jedno od to dvoje. Zato je za Henrika ključno da pridobije Vladasa na svoju stranu. Sam možda nije dovoljno snažan da se odupre drami, ali ako 50 % ansambla zauzme protivni položaj, dolazi do ravnopravne borbe. S vremenom spoznaju kako je zajednički suživot s dramom i u drami ne samo moguć nego i ključan za njihov bitak. Umjetnost se rađa iz sporazuma. Što se tiče likova, redatelji i glumci će prolaziti, ali likovi će ostati vječni. Hamlet, Otelo, Veršinjin, Nora, Hedda, Kowalski, Križovec, Leone, barunica Castelli – svi oni nadživjeli su svoje glumce i pisce. Henrik, Vladas, Margaret i Sebastian još imaju dug put pred sobom.

8. ZAKLJUČAK

Što je počelo kao reakcija na melodramatičnost televizije i kazališta u Hrvatskoj, postalo je komično djelo o dramskim i kazališnim konvencijama koje postavlja pitanja o osobnoj slobodi i izborima. Dakako, *Izuzetno dramatična drama* prožeta je ironijskim komentarima na poznate klišeje te se naposljetku i zaključak predstave vratio na prvotnu kritiku. Radeći na ulozi Henrika, morao sam se podsjetiti i utvrditi što sve dramski lik jest, što je uloga i gdje se nalazi granica. U takvu komadu granice gotovo da i nema. Henrik je u isto vrijeme književni lik sa svojim pretpostavljenim životom unutar vlastite realnosti i lik uloge koji shvaća kako je njegov svijet zapravo fiktivan, a u neku ruku i on sam.

Navigirajući između realnosti lika, realnosti drame i naše *stvarne* realnosti, kreirao sam Henrikov karakter te odredio njegove ciljeve i radnje koje se drastično mijenjaju nakon trenutka osvješćivanja. Bilo je važno razviti lik koji će biti dovoljno zanimljiv i čiji će

²³ Sudarić, Matej – dramski tekst *Izuzetno dramatična drama*.

problemi biti dovoljno poticajni na djelovanje i prije metakazališnog obrata. Igru na pozornici, dakako, ne možeš ostvariti sam. Zajedno s partnerima pronalazio sam ključ i dinamiku svakog odnosa te smo otvorenom komunikacijom stvarali predstavu u kojoj ćemo se svi osjećati ugodno. Osim ugone, bitan čimbenik jest i razumijevanje sadržaja te dogovor oko značenja. Zato je bilo važno imenovati sve stavke o kojima sam pisao kako bi se sadržaj što bolje i točnije prenio publici. Redatelj predstave je koordinator i po potrebi vođa toga procesa. Točnom podjelom zadataka između ansambla i autorskog tima ostvarila se cjelovita predstava bogata sadržajem.

Preko metakazališnosti, *Izuzetno dramatična drama* simbolično progovara o pitanjima egzistencijalizma i slobode. Dramski lik pred publikom propituje vrijednost svoga života koji je unaprijed predodređen i odvija se po zadanom scenariju. Njegov izbor postaje ostati u takvu svijetu ili bježati pod cijenu smrti. Zaključak predstave pokazuje kako je jedino konačno razrješenje sukoba sporazum i ponavlja davno postavljenu tezu – kako je umjetnost vječna. Ostaje nam nadati se kako će se Henrikove riječi zaista obistiniti i da će ovaj dramski tekst doživjeti mnoštvo inscenacija. I nakon što moje kosti već dugo budu zauzimale podzemni prostor, Henrik će i dalje propitkivati svoju stvarnost i živjeti besmrtnim životom.

9. LITERATURA

Čale-Feldman, Lada (1997). *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD, Matica hrvatska.

D'Amico, Silvio (1972). *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod MH.

Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus d.o.o.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi: Prvi dio*. Zagreb: CeKaDe.

Stjepanović, Boro (2005). *Gluma II: Radnja*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore.

Stjepanović, Boro (2005). *Gluma III: Igra*. Novi Sad, Podgorica: Sterijino pozorje, Univerzitet Crne Gore.

Sudarić, Matej – dramski tekst *Izuzetno dramatična drama*.

10. SAŽETAK

Diplomska predstava Nikole Radoša *Izuzetno dramatična drama* nastala je prema dramskom tekstu Mateja Sudarića i u režiji Marijana Josipovića. Četveročlani ansambl publici je predstavio praizvedbu kazališnog komada u srpnju 2022. godine. U ovom radu opisuje se proces stvaranja uloge Henrika – čovjeka koji shvati da je lik u predstavi. Navigirajući kroz metakazališne zakonitosti, autor rada pobliže objašnjava sistematizaciju lika i uloge kroz kazališni žargon. Analizira odnose među likovima, ali i partnerske odnose glumaca koji su morali biti ostvareni kako bi se sadržaj prenio publici. Navode se i objašnjavaju ostali elementi predstave: režija, scenografija, kostimografija, svjetlo, glazba. Predstavljaju se glavne teme komada – metakazališnost, egzistencijalizam i pitanje osobne slobode. Na kraju autor daje svoj zaključak o procesu i važnosti poruke predstave.

Ključne riječi: gluma, lik, uloga, drama, metakazalište

11. SUMMARY

Nikola Radoš's graduate play *An Exceptionally Dramatic Drama* was written by Matej Sudarić and directed by Marijan Josipović. The four-member ensemble presented the first performance of the theater piece to the audience in July 2022. This paper describes the process of creating the role of Henrik - a man who realizes that he is a character in a play. Navigating through metatheatrical laws, the author of the paper explains in detail the systematization of a character and a role through theatrical jargon. He analyzes the relationships between the characters, but also the partnerships of the actors that had to be realized in order to convey the content to the audience. Other elements of the play are listed and explained: direction, scenography, costume design, lighting, music. The main themes of the play are presented - metatheatre, existentialism and the question of personal freedom. At the end, the author gives his conclusion about the process and the significance of the play's message.

Keywords: acting, character, role, drama, metatheatre

12. ŽIVOTOPIS

Nikola Radoš rođen je 2. rujna 1997. u Osijeku. Nakon završene gimnazije upisuje preddiplomski studij glume i lutkarstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku 2016. godine. Studij završava radom na predstavama *Crveni nosovi* pod mentorstvom doc. art. Jasmina Novljakovića i *Med blatom i zvezdami* pod mentorstvom izv. prof. artD. Maje Lučić-Vuković i doc. art. Tamare Kučinović te tako stječe prvostupničko zvanje. Potom upisuje diplomski studij lutkarske animacije na istoj akademiji, ali pod drugim nazivom – Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku. Godinu kasnije upisuje i diplomski studij glume. Zvanje magistra lutkarske animacije stječe 2021. godine s predstavom *Dječak koji je govorio Bogu* osječkog HNK-a. Ostvaruje i uloge u Kazalištu Mala scena (*Velika tvornica riječi*), Hrvatskom kazalištu Pečuh (*Neobičan prijatelj*) te Kulturnom centru Osijek (*Močvarovci*). Nastupao je s predstavama na mnogim festivalima: Prolog, Jaje, MDF Šibenik, FEDU, Sterijino pozorje i drugi. Zajedno s Filipom Severom i Ninom Vidan kreirao je web-serijal za djecu *Junaci prirode* u produkciji DKC-a Dokkica. Radio je kao turistički animator u hotelima na jadranskoj obali te kao najavljiivač lutkarskog festivala PIF u Zagrebu. Tečno govori engleski, a služi se i njemačkim jezikom. Tijekom studiranja i umjetničkog rada svladao je scensko mačevanje, žongliranje, osnove društvenih i dvorskih plesova, osnove gitare te izradu stolnih i ručnih lutaka. Bavi se glumom, lutkarskom animacijom, kazalištem sjena, fizičkim, uličnim, vizualnim i glazbenim teatrom.