

# Rad na predstavi Me ´med autorski projekt Bojana Bana, Filipa Severa i Lea Rafolta

---

Sever, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

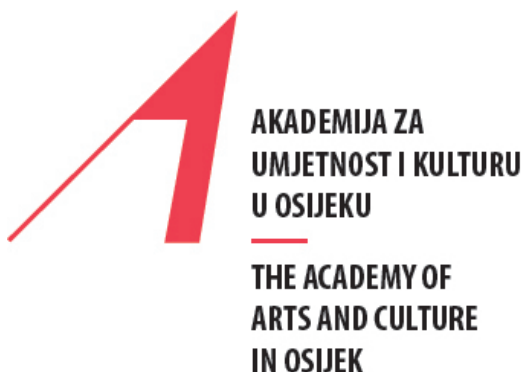
2022

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:550557>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-29**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU  
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST  
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ NEVERBALNOG TEATRA

FILIP SEVER

**RAD NA PREDSTAVI ME'MED**

**AUTORSKI PROJEKT BOJANA BANA, FILIPA SEVERA I LEA  
RAFOLTA**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: red. prof. art MAJA ĐURINOVIĆ

SUMENTOR: MATIJA FERLIN, umj. sur.

Osijek, 2022.



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

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja FILIP SEVER potvrđujem da je moj diplomski rad  
pod naslovom Rad na predstavi Me'mec  
Autorski projekt Bojana Bana, Filipa Severa i Lea Pabolta  
te mentorstvom red. prof. art. Maje Đurić

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, 29.11.2022

Potpis

Sever



# Sadržaj

<b>Uvod</b>	<b>1</b>
<b>Radnja romana</b>	<b>2</b>
<b>Kako smo počeli</b>	<b>4</b>
<b>Rad na predstavi</b>	<b>8</b>
<b>1. Faza prvih utisaka</b>	<b>8</b>
<b>2. Faza prvih susreta</b>	<b>9</b>
<b>3. Faza pogreške i pogotka</b>	<b>10</b>
<b>4. Faza Split</b>	<b>12</b>
<b>5. Faza obnove ili faza prve filtracije (<i>Osijek i promjene u materijalu</i>)</b>	<b>14</b>
<b>6. Faza Ferlin</b>	<b>16</b>
<b>7. Faza „fotofinširanja“</b>	<b>18</b>
<b>8. Faza igranja</b>	<b>19</b>
<b>Kostimi</b>	<b>19</b>
<b>Prostor/scena</b>	<b>22</b>
<b>Igra</b>	<b>23</b>
<b>Govor</b>	<b>26</b>
<b>Zaključak</b>	<b>27</b>
<b>Popis literature</b>	<b>29</b>
<b>Sažetak</b>	<b>30</b>
<b>Summary</b>	<b>30</b>
<b>Dossier</b>	<b>31</b>

## Uvod

Jedan od najpopularnijih narativnih književnih žanrova jest *roman*. Prvotno je to bio naziv za bilo koji zapis pisan nacionalnim jezikom (različitim od latinskog). Roman svojim opsegom nudi autorima da progovore o raznim temama, samim time ne čudi da je čest alat za prepričavanje. „Problem“ nastaje kada se taj roman želi *prikazati*.<sup>1</sup> Taj pojam u ovom kontekstu nema nikakve veze s onim što Stanislavski naziva *umjetnost prikazivanja* koja u današnjem kulturnom miljeu uglavnom ima negativni kontekst. Roman zasigurno zauzima primat kao predložak za filmove i serije, a i mnogi se kazalištarci „hvataju u koštac“ s tom velikom i zahtjevnom literarnom formom. Zašto? Roman je, složit ćemo se, najopsežniji epski žanr. Samim time za uprizorenje romana potrebno je dramatisirati (da bi se što manje od romana „izgubilo“, najuspješnija se uprizorenja ostvaruju uglavnom u filmovima ili serijama). Dramatizacija određenog romana zahtijeva transpoziciju iz epskog u dramsko, iz pripovjedačkog u situacijsko. Osoba koja dramatisira roman treba razmišljati kako uprizoriti likove, događaje, misli, ideje, ali i atmosferu romana na sceni. Sanja Ivić u svojoj knjizi *Jesetre drugorazredne svježine* piše kako se svaka dramatizacija radi za određeno kazalište, određen ansambl i ostale prisutne u procesu nastanka kazališne predstave. Svaka izvođačka cjelina koja nije autorska, tj. koja nastaje po nekom predlošku, ili dramski tekst pisan za izvođenje na sceni mora proći proces adaptacije za određeni izvođački medij. Adaptacija bi trebala služiti kao alat prilagodbe teksta vremenu, ideji, konceptu, izvođačima, kontekstu u kojem predstava nastaje. U ovom radu govorit ću o procesu prebacivanja lirskog, meditativnog romana *Me'med, crvena bandana i pahuljica* bosanskog autora Semezdina Mehmedinovića u jezik izvedbe, pokreta i izgovorene riječi čiji je rezultat autorski projekt Bojana Bana, Filipa Severa i Lea Rafolta *Me'med* koji nastao prema motivima spomenutog romana.

U ovom dijelu rada analizirat ću proces rada na tekstu: što je sve bilo potrebno da od romana dođe do dramatizacije (prve, druge...) i inscenacije (postavljanja djela na scenu), kako je tekao proces, s kojim smo se istaknutim problemima u ovoj inscenaciji suočavali, ali i što je u krajnjem rezultatu (predstavi) ostalo od izvornika, što se zbog medija moralo preoblikovati/izbaciti, a što je dodano kao autorski komentar. U tekstu ću se orijentirati na

---

<sup>1</sup>Koristim se izrazom *prikazati* ne iz površnog shvaćanja djela o kojem govorim, već kao sveobuhvatni pojam za *izvesti* (kazališnu predstavu), *projicirati* (film), *emitirati* (TV emisiju).

autoanalizu samog rada i komentiranje vlastitih komentara jer je predstava jedan živi organizam i proces rada na njoj još uvijek nije gotov.

## **Radnja romana**

Ovaj roman prati lik pisca Semezdina koji nakon što doživi srčani udar kreće na svojevrsni put prihvaćanja svoje smrtnosti, prolaznosti tijela. Roman je kompozicijski podijeljen u tri dijela: *Me'med*, *Crvena bandana* i *Pahuljica*. Ta tri naslova predstavljaju predmet promatranja (osobu ili odnos) pojedinog poglavlja. Autor u tim poglavljima ne stavlja naglasak na fabulu – događaji koji se nižu pred nama samo su usputne informacije. Ono što zapravo pratimo u tom romanu jesu Mehmedinovićeve razmišljanja o odnosima, jeziku, smrtnosti, ratu, odgoju, odnosu vizualnosti i jezika i dr. Semezdin Mehmedinović taj lirski roman piše u Americi u koju je prebjegao zbog rata na Balkanu. Također snažan motiv kojim se bavi jest tuđinstvo. Promatra kako je to biti stranac u jednoj velikoj državi kao što su Sjedinjene Američke Države koje se ponose svojom društvenom raznolikošću. Prvo poglavlje *Me'med* pisac započinje opisom svog srčanog udara. Dok lik Semezdin doživljava srčani udar, pratimo njegov tok misli koji počinje s onim što primjećuje u okolini, a završava konstatacijom kako ne bi bilo dobro umrijeti u jesen, to bi bio kič jer tada umire lišće. U odlomcima autor brzo mijenja vrijeme radnje: u jednom trenu je u svojoj kući okružen doktorima, u drugom je na operacijskom stolu gdje mu ugrađuju stent. Svime što se događa izvana autor naglašava svoja unutrašnja, osobna razmišljanja, borbu sa samim sobom i prihvaćanje smrtnosti: „Naravno da sam razmišljao i sve ove godine gradio odnos prema svojoj smrti, ali nisam očekivao da bi ona mogla doći kao posljedica odustajanja srca. Svi drugi organi su mogli odustati, ali srce je bilo neupitno, ono je tu, mislio sam, da bi za mene kucalo, upravo onoliko dugo koliko treba”.<sup>2</sup>

Drugo poglavlje nazvao je *Crvena bandana*. Crvena bandana značajan je motiv jer ju u naslovu autor upotrebljava kao simbol odnosa sa sinom. Nakon što je preživio srčani udar, lik Semezdin odlazi sa sinom Harunom na put po središnjem SAD-u. Harun je Semezdinov sin jedinac, fotograf. Harun mora napraviti vizuale pustinje, pustinjskog neba za jedan projekt. Na tom putu Harunu se pridružuje Semezdin kako bi pokušao poboljšati odnos sa sinom koji mu je kao fotograf potpuno neshvatljiv jer su, prema Semezdinovu mišljenju, medij riječ i medij vizualnosti oprečni. Njih dvojica odlaze na put po američkim pustinjama, gdje se dvojac pokušava zbližiti i pronaći zajednički jezik. Za razliku od Semezdina, Harun se

---

<sup>2</sup>Semezdin Mehmedinović, „Me'med“ u: *Me'med, crvena bandana i pahuljica*, Fraktura, Zagreb, 2018.

prilagodio životu u Americi. On živi i radi od svoje umjetnosti, fotografira, izrađuje vizuale za koncerte, režira filmove, dok se Semezdin nikada nije u potpunosti prilagodio životu u Americi o čemu govori i autorova izjava u romanu da nikada nije propisao na jeziku zemlje u kojoj sada živi. S obzirom na to da otac i sin žive na različitim obalama SAD-a i zbog toga više ne provode onoliko vremena fizički zajedno koliko bi to otac htio Mehmedinović u drugom poglavlju često vremenski skače u Harunovo djetinjstvo koje je jednim dijelom obilježio i rat na Balkanu. Na putovanju autor preispituje odnos oca i sina, uspoređuje svoj i Harunov odgoj. U jednoj epizodi, nakon što su snimili fotografije neba za Harunov projekt, otac i sin nalaze se u nekom kafiću ni usred čega. Tu su se sklonili jer je počela padati kiša te su počeli proučavati snimljene fotografije. Do njih je sjedio neki nepoznati muškarac, namrgođeni čovjek koji se okrenuo prema njima i upitao ih jesu li Rusi. Nije ni sačekao odgovor, a već im je rekao da se vrate u Rusiju. Mehmedinović u tom trenutku primjećuje u njegovim rukama Washington Post, što ga navodi da se zapita što li je to taj čovjek mogao pročitati u tim novinama da mu njihov slavenski naglasak toliko smeta. Pisac u tom dijelu romana opisuje svoju ljutnju i zabezecnutost samim ispadom. Začudila ga je još jedna sitnica. Naime žena s kojom je muškarac bio u društvu također je imala slavenski naglasak. Tom epizodom prikazuje se da je stranac u nekoj državi uvijek stranac. Drugo poglavlje svog romana Semezdin Mehmedinović završava rastankom oca i sina koji nisu ništa aktivno poboljšali u svojem odnosu, ali je otac tijekom cijelog putovanja vodio dnevnik koji će sin možda jednog dana pročitati. Nakon što su se rastali na aerodromu, autor piše o svojoj usamljenosti u toj velikoj državi te kako je sve značajnije razgovore otkad se doselio u SAD vodio putem telefona. Naslov trećeg poglavlja, *Pahuljica*, vezano je uz jedan specifičan događaj. Nekoliko godina nakon što je preživio srčani udar, Semezdinova žena Sanja doživljava moždani udar. U tom poglavlju autor opisuje strah od gubitka voljene osobe, događaje u bolnici, ponovno učenje govora, vraćanje sjećanja. Bolnice su važan motiv romana. U njima sve nevolje postaju stvarne, nemar o vlastitom tijelu, u svakodnevnom životu, u bolnici dobiva potpuno novo značenje. Autor ih ne voli, piše kako mu se vid u bolnici potpuno izmijeni, a ljudi poprimaju različite oblike. Nakon moždanog udara autorovoj ženi Sanji sjećanja su se pomiješala. U jednom trenutku njih dvoje promatra snijeg koji pada i ona kaže: „Mi smo do sada poznavali samo pahuljice, kaže. Ovo su naše prve pahulje.“<sup>3</sup> Autor ponukan obiteljskom tragedijom roman zaključuje osobnim strahom od gubitka sjećanja, a samim time i osobnosti (autor smatra da sjećanja čine osobu).

---

<sup>3</sup>Semezdin Mehmedinović, „Pahuljica“ u: *Me' med, crvena bandana i pahuljica*, Fraktura, Zagreb, 2018.

Iz svega navedenog može se zaključiti sljedeće: prvo poglavlje *Me'med* prati Semezdinov srčani udar i njegovo nošenje s činjenicom da je tijelo smrtno, potrošno i prolazno. Drugo poglavlje *Crvena bandana* opisuje putovanje Semezdina i njegova sina Haruna kroz američku pustinju, reflektira odnos oca i sina, ali može služiti i kao svojevrsni putopis starom cestom 66. Treći, za mene najemotivniji dio romana progovara o ženinom (Sanjinom) moždanom udaru, događaju koji utječe na cijelu obitelj, ali najviše na Semezdina kojemu su riječi i sjećanja svojevrsna srž umjetničkog djelovanja. U tom dijelu otvara se pitanje što to čini čovjeka kada mu nestanu sjećanja i trebamo li se svim silama "boriti protiv zaborava."<sup>4</sup>

## Kako smo počeli

Rad na predstavi *Me'med* trajao je gotovo godinu i pol dana. Radili smo u blokovima i događali su se periodi kada po tri, četiri mjeseca ne bismo ni dotaknuli materijal. Razlog takvom periodičnom radu leži u dva vrlo jednostavna pojma tehničke prirode: obveze i koronavirus. Kada kažem „obveze“, mislim na to kako nikada ne bismo mogli izdvojiti tri mjeseca u komadu isključivo za rad na ovoj predstavi zbog obveza na Akademiji ili izvan nje (projekti u kojima smo bili uključeni tijekom rada na *Me'medu*). Drugi važan faktor dugom radu na ovoj diplomskoj predstavi je koronavirus. Zbog čestih izolacija, zatvaranja Akademije i nemogućnosti slobodnog kretanja i proces se morao prilagoditi, pa je tako gotovo svaki segment ove predstave dobio vrijeme da „odleži“. I sam festival za koji smo radili ovo uprizorenje odgađao je svoje održavanje, tako da nismo osjećali nikakav vremenski pritisak i prema mišljenju nekih dobili smo povoljne uvjete za pravi laboratorijski, istraživački rad. Nisam siguran da bi jedan integralni, cjeloviti proces u koji bismo se zatvorili na tri mjeseca u *crnu sobu* polučio bolji rezultat. Drukčiji bi svakako bio.

Radi lakšeg sistematiziranja procesa, podijelit ću rad u sljedeće faze:

1. *Faza prvih utisaka* kada nas je Leo Rafolt pitao želimo li s njim raditi predstavu po Semezdinovom romanu. Dosta smo raspravljali želimo li to raditi, Bojan nije poznavao Rafolta, a ja sam ga znao vrlo površno. Jedina stvar koju smo sigurno znali je ta da Rafolt dolazi primarno iz teorijske prakse te je trebalo odlučiti možemo li mi uopće vjerovati čovjeku koji se također prvi put bavi postavljanjem romana na scenu. U ovoj fazi dobili smo i

---

<sup>4</sup>Semezdin Mehmedinović, „Pahuljica“ u: *Me'med, crvena bandana i pahuljica*, Fraktura, Zagreb, 2018.

roman na čitanje. Tu su se stvarali prvi dojmovi o likovima i samom djelu. U ovoj fazi javilo se pitanje „Kako nešto tako lirsko ili bolje rečeno nedramsko pretočiti na scenu?“ Kada razmišljam o nedramskom u kontekstu dramskog, prvo postavljam pitanja: „Zašto? Ima li potrebe za uprizoravanjem umjetničkog djela koje nikada nije imalo tendenciju biti uprizoreno?“ Glavna karakteristika dramskog jest događaj odnosno sukob. Bez sukoba nema drame, ali danas na sceni imamo priliku gledati predstave koje nisu isključivo dramske. Dramsko nije jednako scenskom. Nakon tih razmišljanja uslijedio je povratak na tekst i potraga za nečim scenskim u njemu. Složili smo se da je *meditativna* atmosfera romana zanimljiva početna točka. Iskreno nisam znao što očekivati niti kako se igra u takvom kontekstu.

2. *Faza prvih susreta*. U ovoj fazi dogodili su se prvi *online* susreti, prvi razgovori o likovima, prva dramaturgija, prvo gomilanje ideja (*brainstorming*), prve naznake onoga što i kako želimo ispričati.

3. *Faza pogreške i pogotka*. Kada smo se dogovorili oko neke dovoljno čvrste, a opet labave strukture dramskog teksta, ušli smo u prostor. U prostoru smo radili, kako ću u nastavku detaljnije opisati, po principu asocijacija i zadataka. U odnosu na određeni tekst smišljali bismo fizički sadržaj, a sve je proizlazilo iz dvije krovne ideje kojima smo se vodili (barem sam se ja njima vodio), a to su *atmosfera* svijeta u kojem Me' med trenutno živi i *odnos*. Odnos je bio ključni motiv u knjizi, a tako i u radu na ovoj predstavi, a obuhvaćao je odnos pojedinca prema sebi, svom tijelu, smrtnosti, odnos s bližnjima i odnos prema sjećanjima.

4. *Faza Splita*. Najveći dio sadržaja obradili smo u deset dana boravka u Splitu pod organizacijom udruge Cirkus kolektiv. Deset dana intenzivnog bavljenja materijalom i dobro nam poznati način rada doveli su nas do toga da smo idejno u skici postavili tri četvrtine predstave. U ovoj fazi prvi smo put izašli pred publiku s nedovršenim materijalom. Nakon te prezentacije materijala dobili smo uglavnom konstruktivan osvrt publike koji ćemo kasnije većinski i poslušati.

5. *Faza obnove*. Nakon rada u Splitu mjesecima se nismo bavili radom na predstavi. Samim time trebalo je ponovno osvježiti materijal, prisjetiti ga se, vratiti ga na određenu izvođačku razinu. Ovu fazu možemo nazvati i *fazom prve filtracije* jer smo u ovoj fazi počeli odbacivati višak materijala koji nam je bio nepotreban ili retardirajući.

6. *Faza Ferlina*. Nakon što je odgledao čitav, već reducirani materijal, Matija Ferlin izokreće rad u poimanju igre, govora i same izvedbene strukture, korištenja prostora. Kostimografski

radi veliki rez te postavlja s nama prvi čin koji nam je kasnije služio kao referentna točka za ponovno režiranje ostalih činova.

7. *Faza „fotofiniširanja“*. Nakon što smo ponovno ostali sami, Bojan i ja dovršavamo predstavu, nailazimo na teškoće pred kraj trećeg čina, tražimo kraj. Nakon što je Ferlin otišao, vraćamo se na sav koreografski i režijski materijal do tada postavljen te ga iznova promišljamo poučeni iskustvom rada s Ferlinom. U ovoj fazi događa se promjena mentora, prva publika nas dolazi gledati i završavamo predstavu.

8. *Faza igranja*. To je faza koja još uvijek traje. Faza u kojoj predstava pokušava dobiti neki svoj oblik i u prvim izvedbama varira zbog svoje delikatnosti te Bojana i mene koji još uvijek propitujemo granice lirskog i dramskog u modelu igre, količine angažiranosti u govoru. O tome će biti više riječi u poglavlju o igri i govoru.

Kada smo započeli rad na ovoj predstavi, od tadašnjeg mentora Lea Rafolta dobili smo zadatak pročitati roman Semezdina Mehmedinovića *Me'med, crvena bandana i pahuljica*. Roman me „kupio“ na prvo čitanje, ali istovremeno me i zaprepastio. Nisam shvaćao kako je moguće nešto tako lirski pretočiti u kazališni jezik. Karakteristika kazališnog jezika je radnja, djelovanje, događaj, situacija. Hrvatske riječi „izvođač“ i „glumac“ šture su, isključive i ne mogu opisati pravo značenje „izvođačkog zanimanja“. Ako pogledamo kako drugi jezici opisuju kazališne djelatnike, recimo glumce (engl. *actor/actress*, rus. *актер/актриса*, njem. *Schauspieler/Schauspielerin*) primjećujem da naziv dolazi od riječi *to act* (hrv. djelati/ činiti) ili *die Schau* (hrv. pregled/ izgled) + *das Spiel* (hrv. igra), što bi značilo da je glumac „onaj koji djeluje“ ili „onaj čiju igru gledamo“. To ukazuje na to da je događaj, neka akcija uvijek bila u predmetu promatranja kazališta. U spomenutom romanu ne možemo reći da događaj ne postoji, ali nešto je drugo u njegovu središtu. Samim tim javlja se nesigurnost u vezi s time što se u predstavi uopće može prikazati.

Nakon što je Leo Rafolt poslao prvu verziju dramatizacije, stvari su postajale jasnije. Tekst koji se nalazio pred nama sastojao se od niza monologa u kojima likovi nemaju nužno izravnu interakciju jedni s drugima. S takvim tipom drame (primjerice, *Slučajni čovjek* Yasmine Reze i *Zatvaranje ljubavi* Pascala Ramberta i dr.) susretao sam se do sada kao čitatelj ili promatrač (dio publike), ali nikad kao izvođač. Sličnost spomenutih drama i te prve dramatizacije upravo je u tim dugim monolozima, u neznanju postoji li izravna komunikacija ili su sva ta strujanja svijesti zapravo unutarnji monolozi:

„**Žena:** Uvijek se nađe neka fotografija da je čovjek promatra. Fotografija koja vam pravi društvo za vrijeme putovanja  
... U nekom tramvaju u Pragu, godine... 1964, pokraj prozora sjedi neki čovjek. I gleda van. Čelo mu je otkriveno, oči su mu tužne, šezdeset mu je godina.  
Ruku zamišljeno drži na ustima tako da mu je polovica lica skrivena.  
Gleda van  
Vani, na pločniku stoji drugi čovjek, ruke drži u džepovima, gleda kako prolazi tramvaj...“<sup>5</sup>

Način izražavanja kod Pascala Ramberta i Yasmine Reze bliži je klasičnom dramskom izražavanju nego našoj dramaturgiji, ali u načinu strukturiranja postoje sličnosti. Duge misli, retorička pitanja, nizanje monologa u kojem likovi nikad ne ulaze izravno u razgovor, liričnost u izričaju – sve su to gradivni elementi koji su zajednički ovim dramama i našoj dramaturgiji. Svakako velik i zahtjevan zadatak. Jedno od prvih pitanja koje nam se javilo bilo je kako postaviti nešto lirsko u dramskom izričaju, a da se ne izgubi liričnost? Vodili smo rasprave oko toga kako lirika može komunicirati na sceni. Prva verzija dramaturgije bila je pisana poput pjesme u prozi u dramskom tekstu, Bojan i ja nismo znali što bismo s tim. Smatrali smo da u tekstu nedostaje situacija, izravne komunikacije oca i sina. Nakon toga počeli smo svi zajedno raditi na tekstu, vratili smo se romanu i tražili dijelove, misli koje bi nam mogle pomoći u transpoziciji lirskog romana u dramski tekst. Želja nam je bila zadržati meditativnu atmosferu romana i što više izvornih autorovih rečenica. Valja napomenuti kako rad na tekstu nikada nije završio. Kako je vrijeme odmicalo, sve smo više čistili samu strukturu dramaturgije, *strihali*, vraćali, dodavali dijelove iz romana, upisivali svoje komentare i osjećaje o pročitanom dijelu teksta i temi... Kraćenjem misli, razdvajanjem monologa na više lica, pretvaranjem cijelih monologa u dijaloge postizali smo dinamiku i dobivali na konkretnosti. Na nekim mjestima u adaptaciji radili smo intervencije na originalnim dijelovima iz romana tako što bismo misli koje izgovara Me'med, lik pisca, dodijelili drugim likovima – Harunu, Sanji, doktoru. Ono na čemu smo Bojan i ja inzistirali bilo je traženje dramskih sukoba unutar opsežnih lirskih monologa, stoga smo se odlučili za miješanje misli i lica koja će ih izgovarati. Reprezentativan primjer takvog postupka nailazimo već u prvom činu kada Semezdin doživljava srčani udar i završava u bolnici:

„ME'MED: ... Gdje si ti bila?

HARUN: Majka je bila ispred bolnice.

---

<sup>5</sup>Yasmina Reza, „Slučajni čovjek” u: *Četiri drame*, Ceres, Zagreb, 2000.



ME'MED: Hladno je napolju, a ti si tako obučena... Jutros je – tek sada vidim – u žurbi obukla džemperak preko majice.

HARUN: Nije se usudila čekati. Strah ju je bilo da će ljekar doći da ti kaže...

ME'MED: Šta da mi kaže?

HARUN: ... da si umro.

ME'MED: Pa, nije baš dotle došlo.

HARUN: Oni kad su od majke tražili dozvolu da te operišu, pitali su – želi li da dovedu pastora?

ME'MED: Šta im je ona rekla?

HARUN: Rekla im je da nema potrebe za to, i da ti nećeš umrijeti.<sup>6</sup>

U originalnom tekstu taj se razgovor odvija između Sanje i Semezdina; Harun još nije stigao u bolnicu posjetiti oca. Kako smo htjeli naglasak staviti na odnos oca i sina, prikladnije je bilo raspodijeliti dijalog na Haruna i Semezdina. Do samog kraja procesa dramatizacija nije bila gotova; kako se mijenjao proces, izgled predstave, tako se mijenjala i dramska struktura.

## Rad na predstavi

### 1. Faza prvih utisaka

Prvi put kada je Leo Rafolt došao s prijedlogom da postavljamo ovaj roman na scenu, nismo razgovarali o tome kako bi rad na ovoj predstavi mogao jednog dana biti naš diplomski rad. Na početku se ova predstava trebala izvesti isključivo na Festivalu književnosti u organizaciji Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku koji je zbog pandemije koronavirusa bio odgađan više puta. Najprije smo čitali roman, a kako dotad nisam bio upoznat s radom Semezdina Mehmedinovića, nisam znao što očekivati. Na prvo čitanje jako značajnom mi se učinila atmosfera romana. Kao što sam ranije spomenuo, čitajući roman *Me'med, crvena bandana i pahuljica*, čitatelj ima dojam kao da čita jako dugačku pjesmu u prozi. Sam tekst ima jedan prepoznatljiv, meditativan ton, koji mi je ostao u sjećanju još dugo nakon što sam pročitao roman. Javila mi se ideja kako bi bilo zanimljivo vidjeti kako taj meditativni ton, točnije kako atmosferu koju taj ton stvara prenijeti na scenu. Sve mi se to učinilo jako zanimljivim i odlučio sam prihvatiti ponudu da radim na tom projektu. Nakon početnog zanosa (osjećaja kada vjerujem da će rezultat biti vrlo značajan i velik te koji mi se javlja na početku rada na svakom novom projektu) uslijedio je razgovor s Bojanom u kojem smo obojica shvatili da ni jedan ni drugi ne znamo što bismo s takvim tekstom, nikad se prije

---

<sup>6</sup>Ulomak iz dramatizacije *Me'med* Lea Rafolta.

nijedan od nas dvojice nije susreo s takvim načinom izražavanja, s takvom formom teksta. Gledao sam neke predstave kojima je baza lirski izričaj, ali igrao u tako nečemu još nikada nisam. Osim toga, Leo Rafolt dolazi iz „svijeta teorije“ i ranije nije radio kao autor dramatizacije niti kao redatelj. Nismo znali jesmo li si zadali prevelik zadatak, ali pričekali smo prvu dramatizaciju.

## **2. Faza prvih susreta**

Ova faza započinje našim prvim *online* susretom. Na tom prvom susretu razgovarali smo o dojmovima romana, specifičnostima izričaja, našim očekivanja od projekta, prvim slikama u glavi itd. Zanimljivo je bilo to što smo svi zamijetili tu jednu smirujuću, meditativnu atmosferu koju roman nosi. Složili smo se da bi nam bilo zanimljivo pokušati tu atmosferu postići i u našoj predstavi. Leo nam je tada rekao da je on dramatizaciju mislio koncipirati u tri čina u kojima promatramo Me'meda u raznim odnosima. Prvi čin bio bi odnos prema prolaznosti vremena, tjelesnosti, smrtnosti, fokus bi bio na Semezdinovu srčanom udaru, a od lica bili bi prisutni Me'med, doktor i Harun. Drugi čin govorio bi o odnosu oca i sina, svim onim neizrečenim trenucima u odnosima očeva i sinova, pokušaju pomirbe vizualnosti i teksta, a likovi u tom činu bili bi Me'med i Harun. Posljednji čin pratio bi događaje vezane uz Sanjin moždani udar, strah od gubitka sjećanja, a samim time i osobnosti, no Rafolt nije bio siguran koji bi likovi bili prisutni. Nije bio siguran želi li samo Me'meda i Haruna ili bi možda dodao i lik Sanje. Bilo kako bilo, Rafolt nam je tada iznio i svoju ideju podjele: Bojan je Me'med, a ja Harun, doktor i eventualno Sanja. Nakon nekog vremena stigla je i prva dramatizacija. Kada smo pročitali dramatizaciju, raspravljali smo o tome kako bismo uprizorili jedno lirsko djelo. U razgovoru smo se Bojan i ja složili da je neke dijelove teksta potrebno konkretizirati i raspisati u kratke scene kako bi tekst bio izvediv na sceni. Rafolt se tome dosta protivio i dugo smo raspravljali što je to dramski, a što scenski. Činjenica je da ja, a vjerujem ni Bojan, zapravo nismo znali kako se takvi tekstovi uopće prikazuju na sceni. Klasični fabularni roman teško je dramatizirati za film, a koliko teško onda mora biti jedan lirski roman pretvoriti u predstavu. Tada je započeo rad na tekstu, puno smo toga izbacili iz teksta, malo smo posložili događaje da jasnije dođu do izražaja. Neke druge dijelove iz romana ubacili smo u tekst predstave. Neke smo monologe pretvorili u dijaloške scene, sastajali smo se kako bismo čitali. Na čitaćim probama najviše smo se bavili načinom govora koji želimo nositi tijekom predstave. Dogovorili smo se da bismo u najvećoj mogućoj mjeri pokušali izbjeći psihorealistički kod igre. Umjetnost proživljavanja nam se učinila kao krivi odabir za predstavu koju smo htjeli raditi. Vjerovali smo da je govor jedan

od načina na koji bismo mogli postići meditativnost romana. Pokušali smo s jednim gotovo informativnim načinom čitanja teksta u kojem je angažman tek toliki da se osjeti naznaka namjere. Zbog količine građe u translaciji romana na scenu i transponiranju jezika književnosti u jezik izvedbe, morali smo napraviti izbor što će biti prikazano. Kada kažem izbor, mislim na pomno biranje motiva, događaja i odnosa koje želimo prikazati<sup>7</sup>, zato ga navodim kao prvi alat u uprizorenju romana na scenu. Neke bismo dijelove romana koji nam nisu odgovarali za priču ili su nam se činili suvišnima (samo bi usporavali radnju koja je u ovom komadu svakako sporedna) *štrihali* (izvadili, jednostavno ne uvrstili u našeg *Me'meda*), određene bismo dijelove presložili kako bi priča ipak donekle cjelovito izašla van (budući da smo i Bojan i ja primarno trenirani u dramskom teatru, prikazati što jasnije onaj već spomenuti događaj nešto je što je za nas dvojicu bilo nužnost). Svi ti dramaturški „zahvati“ na tekstu pokazali su nam da i dalje ne postoji dovoljno jaki dramski događaj i sukob za koji bismo se mogli uhvatiti i krenuti iz nečeg poznatog. Zbog toga smo počeli proučavati neke druge izvedbene umjetnosti da vidimo što sve može biti okidač za stvaranje. Pogledali smo razne predstave, filmove, performanse od kojih je jedan od značajnijih bio *Le Salon* izvođačke grupe *Peeping Tom*. U ovoj predstavi bilo je fascinantno to da je izvedbena kvaliteta, a i sam režijski koncept, dolazila ne samo iz jednog izvođačkog medija već i kombinacije dvaju ili više njih. Tekst koji čujemo i pokret koji gledamo nisu istovjetni, odnosno ne možemo povezati pokret i izgovorenu riječ. Još jedna stvar koja me zaokupila u toj izvedbi, osim začudnosti u izboru vokabulara, jest ekstreman pokret. Time želim reći kako naočigled svakodnevnih radnje, kao npr. poljubac između ožalošćenih muža i žene, prikazani radikalno tjelesni (žena drži dijete na rukama, ona i muž se bacaju na koljena u procesu pada se poljube i na koljenima si predaju dijete, taj pokret repetiraju međusobno izmijenjujući dijete) čime emotivni potencijal koreografskog elementa dobiva na značenju. Takav pristup tijelu i izvedbi učinio mi se potentan za prikaz našeg lirskog romana.

Puno smo raspravljali o tome što je neka generalna atmosfera romana te koji osjećaj i atmosferu želimo stvoriti svojom predstavom. Htjeli smo zadržati meditativnost romana i svojevrsnu smirenost/ravnodušnost koju roman nosi.

### **3. Faza pogreške i pogotka**

Nakon rada na tekstu krenuli smo u prostor. U retrospektivi kao da smo poslušali Matiju Ferlina koji mi je jednom prilikom rekao kako on ne vidi zašto dramsko kazalište toliki

---

<sup>7</sup>Izbor se vršio na temelju određenih parametara od kojih je uz sceničnost i melodioznost najvažniji bio svrsishodnost za liniju priče na koju želimo staviti naglasak.

dio procesa ostavi za stolom. Smatram da svaka predstava ima svoj put nastajanja, pa je tako za našu predstavu bio takav da u kratkom vremenu da krenemo u prostor. Jedna od prvih slika predstave od koje smo krenuli izgledala je tako da je u jednom kutu scene stajao goli Bojan koji je oblačio gaće; osvijetlio ga je podni reflektor. U tu istu svjetlosnu prugu ušla je moja ruka, dok mi je ostatak tijela bio pored svjetlosne pruge u polumraku. Povlačio sam britvicom po podlaktici osvijetljene ruke, dok se u pozadini čuo zvuk aparata za brijanje. Jedan od motiva prvog čina zasigurno jest brijanje, doktori koji Semezdinu na operacijskom stolu briju stidne dlake kako bi ga mogli zarezati na preponi, dovršiti operacijski postupak i ugraditi *stentove*. Htjeli smo na neki način hiperbolizirati motiv brijanja. Slika koju gledamo ne odgovara onome što naše uši čuju, vidimo britvicu koja struže po glatkom, unutarnjem dijelu podlaktice, a čujemo električni brijač. Nespojivost zvuka i slike, koji ipak pripadaju istom asocijativnom nizu, dala nam je jedan hiperrealistični prikaz koji nam se učinio adekvatnim u pričanju ove priče. Kada su životno ugroženi, ljudi imaju iskrivljenu sliku stvarnosti. Ta premisa vodila nas je u postavljanju prvog čina. Također smo isprobali različite načine kako da taj prvi tekst uopće „uđe na scenu“. Razmatrali smo tri opcije: prva je bila da Bojan taj tekst najnormalnije govori, ali to nam se učinilo u odnosu na način kojim smo prikazali motiv brijanja nedovoljno jakim. Druga nam je bila da Bojan na mikrofon govori početne monologe čime bismo dobili zvuk koji je kompozicijski jednak vizualnoj i zvučnoj slici koju smo tada gradili. Međutim problem se javio jer bi uz fizičku radnju nekako nezgrapno izgledalo Bojanovo vršenje radnje na jednoj strani i govorenje na mikrofon na drugoj strani. Treći prijedlog za rješenje problema teksta bilo je da jednostavno snimimo Bojanov govor te ga puštamo preko razglasa. To treće rješenje učinilo nam se kao najbolja opcija jer smo s njim dobili sve ono što smo u dojmu, atmosferi htjeli postići. Sam glas projiciran na razglas i zvuk električnog brijača iz istog su „vokabulara“, način govora koji graniči s čitalačkim govorom i neprestani mehanički zvuk brijača uvijek istog ritma davali su dojam da je sve ono što promatramo zapravo u Me'medovoj glavi. Kako bi onda Me'med mogao vidjeti doktora? Isprobavali smo razne opcije. Prostorija je bila zamračena, jedini izvor svjetla bila je pruga podnog reflektora koja je obasjavala Bojana, okrenutog zidu, golog, koji jednom rukom polako oblači gaće. U takvu sliku ulazi lik doktora. Htjeli smo i njegovo pojavljivanje napraviti hiperrealističnim. Jedna od prvih ideja bila je da se doktor pojavi kao sjena, odnosno tako me se možda ne bi moralo ni vidjeti. Ako brzo protrčim s jedne na drugu stranu scene dobit ćemo dojam prisutnosti nekog tijela u prostoru, a opet to drugo tijelo ostat će nam misterij. To je jedna od zamisli koja je funkcionirala kao ideja, ali u praksi se pokazalo drugačije. Koliko god ja brzo trčao, nismo mogli ostvariti željeni rezultat, možda zato što je

takvo rješenje vezano uz animirane i igrane filmove. Jednostavno, tromost naših tijela i blizina publike ne pobuđuje željeni dojam, zato je trebalo misliti dalje. Nadalje smo pokušali dodati neko vozilo kojim bih mogao dobiti na brzini, pokušali smo sa *skateboardom*, no nisam mogao održati ravnotežu, pa sam padao. Učinilo nam se zanimljivim probati iskoristiti romobil kao prijevozno sredstvo doktora. Ni tim rješenjem nismo bili u potpunosti zadovoljni, stoga smo promijenili način razmišljanja. S tijelom u pokretu ne možemo dobiti brzinu i efekt koji smo željeli, pa smo se okrenuli od ideje da fizički ulazim u prostor. Međutim nismo odustali od ideje da je doktorovo prvo pojavljivanje brzo i neuhvatljivo. Odlučili smo se za progovaranje pomoću mikrofona kako bismo ostvarili dojam jezika koji nije prisutan tu i sada, već je negdje drugdje, a što se tiče tijela koje bi uzburkalo već postavljenu sliku, rješenje smo našli u teniskoj loptici koju bih u trenutku kada govorim bacio na drugu stranu scene.

U ovoj fazi mnogo smo proučavali postizanje atmosfere. Pitanje koje se nametalo bilo je kojim elementima možemo postići meditativnost koja je vladala u romanu. Zato je trebalo odrediti dojam svakog čina. Složili smo se da u cijelom romanu vlada smirena atmosfera, ali da svako poglavlje ima neke svoje specifičnosti. Naš prvi čin uz tu glavnu karakteristiku trebao bi stvarati osjećaj sterilnosti bolnice, drugi bi pak trebao imati osjećaj mladenačkog bunta, a treći sjetu, tugu, čežnju. Postizanje atmosfere učinilo nam se ključnim za građenje predstave.

#### **4. Faza Split**

Za rad na predstavi dobili smo rezidencijalni program u Splitu. Njega je organizirala zanimljiva grupa djevojaka, Cirkus kolektiv, koja proučava cirkusku umjetnost, ali i organizira rezidencijalne programe koji su otvoreni i za *necirkuske* projekte. Prostor i smještaj bili su nam osigurani, a jedan od uvjeta bio je pred publikom prezentirati rad po završetku rezidencijalnog programa. Nisam znao što bih o tome mislio jer nisam pobornik toga da se materijal izvodi pred publikom prije nego li je spreman. Predstavu bismo postavljali tako da smo konzultirali i spajali sva znanja koja smo tokom školovanja stjecali, sve što smo gledali i u tom *fundusu* birali što odgovara određenom dijelu teksta. Veliki dio rješenja došao je određenom improvizacijom koju bismo onda u većoj ili manjoj mjeri prilagođavali značenju teksta. Dok smo bili na rezidencijalnom programu u Splitu, napravili smo količinski najveći dio materijala; tada smo postavili gotovo cijelu prvu verziju predstave. Ovo je bila faza u kojoj smo gomilali materijal. Svaka scena, svaki monolog imao je svoj materijal koji ga je „predstavljao“. U jednom periodu procesa dogodila nam se potpuna blokada kada smo se pitali za koga i zašto uopće radimo ovu predstavu. Bojan je tada smatrao da smo pogriješili

što smo tako brzo krenuli u prostor i da bi nam možda lakše išlo da smo o svakoj ideji dobro promislili prije nego što smo ju počeli realizirati.

„Imam osjećaj da slažemo *slikice*, ono, od malih dijelova, k'o da će to sad biti neki mozaik na kraju, ali ne znam kako će publika reagirati. Ne mogu se oteti dojmu da smo možda **prehermetični**. Evo, jednu želju imam, a to je da to bude dobro i zanimljivo. (Ako mene pitaš, na kraju to jest i dobro i zanimljivo.)“<sup>8</sup> O problemu *prevelike zatvorenosti* Bojan i ja smo često razgovarali. Bojali smo se da će predstava biti neshvatljiva publici, točnije da će biti shvatljiva malom broju ljudi. To je nešto što smo htjeli izbjeći. U tom nekom trenutku pojavila su se pitanja: „Za koga mi to radimo i koji nam je cilj?“ Što smo se više opterećivali tim pitanjima, to smo teže napredovali u samom materijalu. U jednom trenu toliko smo se brinuli o tome kako zadovoljiti svakoga, da smo „zapeli“.

Prvu verziju predstave postavili smo u Splitu na kraju desetodnevne rezidencijalnog programa u Cirkus kolektivu. Ta prvotna verzija predstave i završna dijametralno su suprotne. Ako bismo trenutnu verziju opisali kao meditativnu kontemplaciju o odnosima, kao što su odnos sa svojim tijelom, svojom smrtnosti, odnos sa sinom i ženom, odnos prema sjećanjima, onda je prvotna verzija zasigurno bila *dramskija*. U Splitu smo radili brzo, nekada bismo, pomalo dadaistički, uzeli neki monolog i na njega „zalijepili“ određeni koreografirani pokret, glumačku etidu i slično. Samim time određena značenja postepeno su se javljala ili smo ih mi naknadno prepoznavali. Princip je bio taj da bismo pročitali monolog, netko bi imao fizičku asocijaciju ili referencu na neko postojeće umjetničko djelo pa bismo isprobavali spojiti govoreni/pisani materijal s onim fizičkim. Problem koji se javlja kod takvog načina rada jest taj da u većini slučajeva pokret i situacija koju bismo na sceni postavili ne bi imala veze s ostatkom teksta. Iako nismo završili samu predstavu (bilo nam je ostalo postaviti nekoliko stranica), odlučili smo prikazati sav materijal koji smo napravili. Sama predstava tada je trajala oko sat i pol, sat i četrdeset minuta (diplomska izvedba trajala je sat i šest minuta). To je još uvijek bio nedovršen materijal, kao da smo na pola procesa zaustavili rad i pustili ljude izvana u taj naš intimni prostor. Čudan i pomalo zastrašujući osjećaj, ali nismo imali što izgubiti. Želja za tim da saznamo za koga radimo ovo, kojoj bi vrsti publike rad najbolje komunicirao bila je jača od naše izvođačke nesigurnosti. Tijekom izvedbe sve je, čini mi se, išlo dobro. Imali smo likove kojih smo se držali i sve je „teklo“. Bilo je uzbudljivo stajati pred punim gledalištem (taman su tada bili popustili mjere, pa je ta malena pozornica na kojoj smo

---

<sup>8</sup>Ulomak iz dnevnika od 13. kolovoza 2020. Split.

igrali postala „kreato kazalište“). Od zatvaranja zbog pandemije koronavirusa dotad baš i nisam imao prilike stati pred publiku, stoga je i to zasigurno pridonijelo mojoj prisutnosti na sceni. Želja za igrom i dijeljenjem te igre djelovala je na mene tako da mi je svaki zadatak bio jednostavan. Nakon same izvedbe imali smo tribinu, razgovor s publikom o samom radu (rezidencijalni program Cirkus kolektiva bio je koncipiran tako da autori i izvođači dobiju osvrt publike na odgledani rad). Razgovor je započeo našim standardnim predstavljanjem, ali ono što je zanimljivo i što smo saznali od publike jest da im je bilo generalno jako puno materijala. Svi su komentirali da od tolike količine materijala nisu uspjeli pratiti predstavu i da im nedostaju mjesta za predah. To nas je malo iznenadilo.

Jedan od čestih motiva u Mehmedinovićevu lirskom romanu jest rat (konkretno rat u Sarajevu 1992.–1995.). Bojan i ja djeca smo s kraja 20. stoljeća i mišljenja smo da se taj rat i sjećanje na njega često eksploatira, stoga nismo željeli raditi još jedno djelo o ratu. Iako je rat u ovakvom biografskom djelu nezaobilazan, htjeli smo istaknuti neke druge faktore koji su oblikovali Semezdina. Rat smo uzeli kao motiv koji je prisutan, koji ga je oblikovao, ali htjeli smo o njemu govoriti drugačije. U Splitu smo se rastali tako da nam je Leo Rafolt dao zadatak da razmislimo i u formi monologa odgovorimo na pitanje „Zašto je normalno da rat ostavimo na miru?“

### **5. Faza obnove ili faza prve filtracije (*Osijek i promjene u materijalu*)**

Svako toliko sjetio bih se zadatka i monologa koji je trebalo složiti. Nisam nikako mogao zapisati neku misao, a da nije bila gruba ili uvredljiva. Naposljetku sam ipak napisao monolog s kojim sam bio relativno zadovoljan. Kada smo si Bojan i ja međusobno izgovorili monologe, shvatili smo da bismo uvrštavanjem monologa u predstavu dobili upravo ono što smo htjeli izbjeći. Kada bismo stali na scenu, zaustavili radnju i izgovarali naša osobna razmišljanja o temi rata i eksploataciji te teme za osobne ili političke propagande putem umjetnost, srušili bismo cijelu priču. Opsežnim iskazivanjem nezadovoljstva dali bismo samo na važnosti ratu, temi koju smo željeli označiti samo kao motiv. Zbog *finog tkanja*<sup>9</sup> koje smo do tada napravili odlučili smo se za drugačiji pristup. Svakako smo htjeli iznijeti komentar da ne mislimo da je rat predmet naše priče. Zato smo odlučili umjesto brehtijanskog rušenja četvrtog zida na način da direktno komuniciramo s publikom srušiti ga, ali i dalje ostati upućeni jedan na drugoga. U minisceni koju smo napravili potpuno smo zaustavili radnju i ušli u, na prvi pogled, privatnu raspravu o količini pojavljivanja motiva rata u predstavi. Time

---

<sup>9</sup>Izraz koji upotrebljavam za „do sada izgrađen materijal“ posuđujem od profesorice Đurinović. Ona je taj izraz iskoristila u svojem komentaru na predstavu.

smo postigli ono što Brecht naziva *efektom začudnosti*, takozvani *V-efekt*: „Svrha ove tehnike efekta začudnosti je bila da navede gledaoca na istraživački, kritički stav prema odgledanom događaju.“<sup>10</sup>

Nakon mjesec i pol dana pauze ponovno smo se okupili u Osijeku. Dotad smo zaključili da imamo previše materijala te da je vrijeme za čišćenje. Naša prekomjerna analiza i razglabanja o najsitnijim detaljima dovela su nas do toga da smo svojevrijem napravili veliki rez. Samo u prva dva čina izbacili smo preko trideset posto materijala koji nam se činio kao višak. Valja napomenuti da je predstava u ovoj fazi doživjela veliku promjenu. Splitska izvedba i osječka izvedba kao da su dvije različite predstave. Recimo, u splitskoj verziji predstave imali smo dva trenutka u drugom činu u kojem smo sukob Me'meda i Haruna prikazivali kao stilizirani fizički obračun. Prvi sukob oca i sina dogodi se u prvom činu: vidimo Haruna okrenutog leđima od publike kako na mikrofon pjeva pjesmu Artan Lilija *Ako stanemo tu*. Me'med ulazi u Harunovu sobu i zatiče nered, pokušava natjerati sina da pospremi sobu, što Harun odbija i tu nastaje sukob. U prvoj koreografiji tuče bavili smo se zadatkom preuzetim iz *budoa* u kojem smo jedan drugoga pokušali oboriti bez uporabe ruku, čistim korištenjem protivnikove težine i pozicije u prostoru. Ta borba nikada nije bila „fiksirana“, ali ishod je bio dogovoren. Nisu postojale dogovorene figure ni poze radi estetskog doživljaja, već nas je zanimalo kako da naša tijela zaista dovedemo do toga da jedan svlada drugoga. Bilo je dogovoreno jedino to da Me'med (Bojan) mora svladati Haruna (Filipa). Drugi stilizirani fizički obračun odvija se nešto kasnije u drugom činu i za tu smo koreografiju odlučili kao zadatak uzeti stilizirane pokrete iz Tai Chija koje je koreografirao Leo Rafolt. Nakon duljeg razmatranja odlučili smo drugu borbu izbaciti zbog viška materijala, odnosno ponajviše zbog komentara publike iz Splita da su konstantno „bombardirani“ podražajima i da im u predstavi nedostaje predah.

Bojan i ja smo se nalazili u Kulturnom centru Osijek i isprobavali predstavu. Morali smo se prisjetiti materijala koji smo postavili u Splitu. Naime snimka iz Splita nam se izbrisala, pa smo imali samo svoja sjećanja. U neku ruku možda je to i dobro jer se materijal već pri samom početku prorijedio, ali to nije bilo dovoljno. Isprobavali smo što je od materijala zaista potrebno da se ispriča priča koju pričamo. Odigravali smo scene s određenim dijelovima materijala i bez njih i promatrali što koja scena komunicira. Velika pomoć u procesu odlučivanja koji je materijal zaista potreban za našu predstavu bio je postupak

---

<sup>10</sup>Bertolt Brecht, „O glumi i pozornici (1929 - 1947): Kratak opis nove tehnike glumačke umjetnosti koja proizvodi efekt začudnosti“ u: *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.



„samodokumentacije“. Snimali bismo se i gledali snimke te na temelju viđenog donosili odluke što i kako dalje. Kada nema vanjskog oka, snimka daje najobjektivniji uvid u stanje materijala. Naravno postavlja se pitanje koliko je ta metoda objektivna, s obzirom na to da oko koje gleda tu snimku nije nimalo objektivno. Međutim složiti ćemo se da će čak i subjektivno oko uočiti razinu kvalitete viđenog. Ako ni zbog kojeg drugog razloga, onda je zbog toga ova metoda itekako pozitivna. U tom se dijelu faze pojavilo i pitanje mikrofona, ali o tome nešto više kasnije.

## 6. Faza Ferlin

U Osijeku je u tom vremenu bio i Matija Ferlin kojem smo kao sumentoru pokazali dotadašnji materijal. Kad je odgledao materijal, profesor Ferlin rekao je da nije imao nikakva očekivanja, ali je imao neke strahove. Neke smo nadišli, a neke ne. Primijetio je da u ovom komadu postoje dvije razine govora: jedna nas kao autora, a druga u kontekstu našeg diplomskog rada. Samim time naglasio je da je u kontekstu u kojem smo mi i autori i izvođači sve važno. Time je želio reći da u svojoj analizi naše predstave mora komentirati izvedbu jednako kao i režiju: „Dajte toj poetici prostora, njegovoj poetici (...) Ja s vama na neki način slušam roman ili ga čitam preko vas, ali, mislim, *it's about his writing* (ovdje se radi o njegovoj poetici) (...) Teško je nadmašiti taj oblik te poetike. I onda ga neki puta malo banalizirate.“<sup>11</sup> Fascinantno mi je kako je Matija Ferlin iz svega što smo izveli iščitao točno ono što smo htjeli prikazati. Kada je spomenuo banaliziranje, govorio je o tome kako Semezdin u svome romanu govori o pojedinoj temi na više razina, a mi to pojednostavljujemo slikom. To je zapravo istina, već je ranije spomenuto da bismo nekada fizički materijal samo „nalijepili“ na određeni tekst. Zbog toga je bilo potrebno vratiti se na sadržaj koji smo dotad izgradili i provjeriti koje je značenje režijskih odabira koje smo postavili. Kada je pogledao predstavu, Matija Ferlin je rekao kako imamo višak materijala te kako misli da ova dramaturgija ne bi trebala trajati dulje od pedesetak minuta. Nakon rada s Ferlinom materijal se očistio za dodatnih četrdesetak posto. U ovoj fazi predstava je doživjela najveću transformaciju. Matija je također istaknuo problem koji je mučio i nas same, a to je mikrofoni. Što predstavlja mikrofoni? Za koje je dijelove teksta nužno upotrijebiti mikrofoni? Najveća lekcija koju sam u ovom procesu dobio od Ferlina je kako razmišljati o prostoru koji gradimo. Postoji klasično korištenje scene u kojem su bitni dijelovi (dramaturški, koreografski) igrani na prosceniju, a ostali u pozadini kako bi se istaknulo ključne dijelove radnje. Naša forma nije trpjela samo to, bilo je potrebno potpuno razigrati prostor. Za početak nas je profesor

---

<sup>11</sup>Matija Ferlin, 9. veljače 2021., Osijek.

savjetovao da upalimo svjetlo u prvom činu jer ako vidimo prostor i u njemu poslagane određene stvari i čujemo preko razglasa „Jutros sam trebao umrijeti“, predmeti u prostoru automatski dobivaju na značenju za kasnije. Kod scene koja je u mraku potrebno je građenje atmosfere kako bismo uvukli gledatelja, a od trenutka kada upalimo svjetlo postavlja se pitanje što s tim silnim stvarima razbacanim po sceni. U tom slučaju potrebno bi bilo ponovno izgraditi zavisnost predmeta na sceni i sadržaja koji gledamo. Puno sam razgovarali o korištenju pozicija u prostoru i profesor Ferlin primijetio je kako prostor koristimo previše pravilno. Savjetovao nam je da razmislimo i razmjestimo određene pozicije u prostoru ovisno o sadržaju scena. Kada smo Bojan i ja nakon toga radili na predstavi, dogovorili smo se da bi prvi čin idejno bilo u redu postaviti na rubovima scene, drugi čin na cijelu scenu osim po rubovima, dok bi treći čin bio orijentiran najviše centralno. Ideja iza ovakvog načina korištenja prostora bila je da, kao i u romanu, krenemo iz što šire, općenite slike u konkretnu. Iako su na kraju neke pozicije u prostoru odabrane nasumično, komunicirale su sadržaj. Također jedno od velikih olakšanja za cijelu predstavu došlo je kada smo odustali od ideje projiciranja trenutne slike fotoaparata. Jako dugo smo se držali ideje kako bi se ono što Harun fotografira trebalo publici prikazivati u realnom vremenu. Zbog duljine kabela fotoaparat je morao ostati fiksna, što nas je prostorno ograničavalo. Iz razgovora s profesorom Ferlinom došli smo do zaključka da nije potrebno da publika vidi što Harun fotografira, tj. kako u konačnici izgledaju njegove fotografije. Zato smo izbacili projektor i fotoaparat učinili mobilnim, što je samu radnju učinilo bržom i pokretljivijom, a lik Haruna razigralo po prostoru. Ta je odluka meni kao izvođaču ponudila veću slobodu i skinula veliku odgovornost jer se nisam više trebao zamarati time hoće li mi fotografija ispasti mutno, kompozicijski dobro složeno itd.

U ovoj fazi ponovnom analizom izvornog teksta uočili smo da, iako se srčani udar i epizode vezane uz boravak u bolnici (pretrage, odnos osoblja prema njemu, strancima) tiču samog Mehmedinovića, on, možda upravo zbog toga, prvo poglavlje nazvano *Me'med* opisuje s odmakom. Drugi čin govori o odnosu oca i sina i već na samom početku primjećuje se piščev emotivni angažman, ali najveću empatiju autor pokazuje prema svojoj ženi. U trećem poglavlju koje je nazvano „Pahuljica“ piščeva žena doživi moždani udar. U tom poglavlju Mehmedinović pokazuje najviše osjećaja kao što su strah od ženina potpunog gubitka sjećanja (posljednje su četiri godine u njezinu sjećanju pomiješane, život u Sarajevu i život u Americi isprepleli su se u neka nova hibridna sjećanja), strast prema pokušaju vraćanja njezinih sjećanja, posesivnost u želji da održi obitelj na okupu i u blizini.

U radu s Matijom shvatio sam, i kao koautor ovog djela i kao izvođač koji je odgovoran za svoju ulogu u bilo kojem procesu, da bi svaka predstava trebala imati jedinstveni *tjelesni kod*<sup>12</sup>, specifičan samo za nju. Ukoliko na sceni želimo prikazati lice koje je preživjelo srčani udar, utoliko to ne možemo prikazati posebno sposobnim tijelom koje izvodi stoj na rukama. U našem slučaju to nije funkcioniralo, pokreti su trebali poprimiti drugu kvalitetu, trebalo je usporiti Bojanovo tijelo i brzinu reakcije.

## 7. Faza „fotofiniširanja“

Dugo sam razmatrao kako govoriti o ovoj fazi i treba li se uopće osvrnuti na događaje koji su zahvatili ovu fazu rada na predstavi. Smatram da su sve okolnosti koje su nas snašle u ovom periodu sastavni dio ovog procesa i samim time „zaslužuju“ biti spomenuti. Nakon što je profesor Ferlin otišao, Bojan i ja smo nastavili, po uzoru na ponovno promišljen dio, raditi na ostatku predstave. Kraj još uvijek nismo imali, to je bila još jedna stavka koju nikako nismo mogli dokučiti. Niti jedna ideja nije bila dovoljno zadovoljavajuća. Dok je radio s nama, Matija Ferlin mi je rekao da nema potrebe za mojim mijenjanjem likova jer ovo nije klasična dramska predstava. Odlučio sam da će Harun biti glavno lice kojim ću igrati sve ostale likove s kojima se Semezdin susreće. Način igre osjetno se promijenio, doktor više nije bio doktor, Sanja nije bila Sanja, već su svi oni na neki način bili Harun. To je zahtijevalo dodavanje suptilnih promjena u načinu govorenja replika, tek toliko da se ne primijeti na prvu. U tjelesnoj igri odlučili smo pokret postepeno razvijati po činovima. Suzdržavanjem od pokreta i postepenim razvojem tjelesne izražajnosti predstava se usporila, a time je do izražaja došla atmosfera, krhkost tijela koje se oporavlja od srčanog udara, ono neizrecivo u odnosu oca i sina i strah od gubitka osobnosti zbog amnezije. Ne mogu reći da ono što smo prije radili nije imalo smisla, imalo je, barem nama. Međutim i mi smo imali dojam da ne dovršavamo situacije, da nisu svi pokreti „iz iste priče“. Obuzdavanjem ekspresije dobili smo jedan zajednički koreografski jezik svojstven specifično ovoj predstavi. Kao izvođaču koji je uvelike treniran dramski to mi je dalo ono što nazivamo *linijom lika*. To znači da imam početnu i završnu poziciju, znam odakle moj lik kreće, koji put prolazi, koje se promjene u njemu događaju tijekom tog puta i gdje završava. Samim time svjestan sam mehanizama koje kao izvođač moram pokrenuti u sebi kako bih izveo određenu situaciju.

U vremenu rada na kraju predstave, koji nikako nismo mogli postaviti, morali smo promijeniti mentora. Zbog administrativnih razloga profesor Leo Rafolt više nije bio u

---

<sup>12</sup>Pod pojmom „tjelesni kod“ mislim kako koreografski vokabular mora imati jednu zajedničku nit vodilju, stil.

mogućnosti biti naš mentor, na našu sreću profesorica Maja Đurinović preuzela je mentorstvo tako da smo mogli odigrati ispit. U svemu nam je tome, iskreno, pao moral. Samo smo željeli završiti rad i biti gotovi s njime. Postojala je neka frustracija i nemoć koju smo samo htjeli pospremiti u kutiju i ne baviti se više njome. Tada nam je sinulo kako bismo to mogli napraviti za kraj – sve pospremiti. Do tog trenutka na sceni je nastao popriličan nered: mikrofoni, lavor s vodom, tenisice, komadići papira, ilustracije, kazete, mobiteli, sve je bilo razbacano. Cijelu scenu, odnosno predstavu pospremili smo u jednu kutiju i – ugасili svjetlo.

## 8. Faza igranja

*Faza igranja* počela je otvorenom generalnom probom kada nam je došla prva publika. Uzbuđenje koje je vladalo u meni tijekom igranja i na generalnoj probi i na ispitnoj izvedbi potpuno me obuzelo. Kada igram ovaj komad, znam da on nije za svakoga, ali gledamo li na ovaj rad kao jednu predstavu lišenu etikete *ispit iz Neverbalnog teatra* i svih konotacija koje ona nosi sa sobom, svatko može pronaći nešto s čime bi se mogao povezati. *Faza igranja* zapravo je faza koja još uvijek traje. Budući da izvedbe nisu česte, potrebne su nam probe kako bismo osvježili koncentraciju koja je potrebna za ovu predstavu. S obzirom na to da ovaj tip predstave, nažalost, nemam priliku igrati toliko često koliko neke druge potreban mi je ponovni rad na materijalu, prolasci i korekcije. O tome govori i Pavis: „Glumčevo tijelo smješta se, u rasponu stilova glume, između spontanosti i apsolutne kontrole, između prirodnog ili spontanog tijela i tijela-marionete\*, koje se u potpunosti drži na uzici te kojim manipulira njegov „subjekt“ ili duhovni tvorac – redatelj.“<sup>13</sup> U ovom kontekstu taj subjekt koji manipulira smo mi sami, odnosno neka zajednička ideja kako želimo ispričati ovu priču. Prvih nekoliko izvedbi tražili smo se u vidu primjerenog intenziteta, glumačkog angažmana. Izvedba u Đakovu bila je i još uvijek jest predmet rasprave među nama trojicom. Posebnost te izvedbe bila je u tome što smo na njoj povećali glumački angažmani, kolokvijalno bismo mogli reći da smo malo *zaglumili*. Leo Rafolt, koji je gledao izvedbu, rekao je da to nije primjereno za našu predstavu jer gubimo atmosferu i povezanost koja je prisutna kada *glumimo* manje. Zapravo, ne možemo govoriti o većem ili manjem glumačkom angažmanu, već o njegovoj usmjerenosti. U spomenutoj izvedbi naš glumački angažman više je bio usmjeren na izražavanje naših likova, dok je diplomatska izvedba i svaka druga izvedba osim đakovačke bila usmjerena na stvaranje posebnog odnosa Bojana i mene. Volio bih da Bojan i ja nađemo vremena i vratimo se predstavi, ali sa željom da možda reduciramo tekst ili mu pronađemo adekvatnu alternativu u tjelesnom jeziku.

---

<sup>13</sup>Patrice Pavis, „1. Organizam ili mationeta?, Tijelo“ u: *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2004.

## Kostimi

Kada smo počeli raditi, postojala je ideja da postepeno dodajemo boje u predstavu. Započeli bismo s bijelom bojom koja je za nas simbolizirala sterilnost, bolnicu, smrt, ili barem blizinu smrti. U drugom činu bismo na bijelu boju dodali tonove plave i zelene te malo crvene, a treći čin zaključili bismo šarenilom. Iskreno, samo smo za prvi čin imali ideju o tome što bismo s kostimima, a o drugim činovima nismo pretjerano razmišljali, jer je glavni kriterij bio da nam fizički bude ugodno na sceni. Budući da nismo imali budžet, svi korišteni kostimi morali su biti naša privatna odjeća. Prvotna ideja bila je da se za svaki čin presvlačimo u drugu odjeću. Doktor je imao bijelu majicu i bijele hlače, Harun je u drugom činu nosio zelenu prugastu pidžamu, majicu na koju bih kasnije obukao plavi džemper i bandanu. U trećem činu doktora nema, a Harunov kostim bile su narančaste hlače, majica preko koje sam nosio šarenu, raskopčanu košulju. Me'med je u početku bio samo u gaćama, ali nikako nismo mogli postići da Bojan izgleda poput pedesetogodišnjaka koji je doživio srčani udar. Zato smo ga obukli u predimenzionirane gaće i majicu čime smo postigli njegovu krhkosti i ranjivosti. Promjenom kostima smo htjeli prikazati prolaznost vremena, a u tom trenu činilo nam se nužnim da svaki čin ima svoj vizualni identitet. Na taj smo način htjeli prikazati i da to nisu isti ljudi koje smo ostavili u prethodnoj situaciji, a htjeli smo napraviti razliku između doktora, Haruna, Sanje, Me'meda. Splitski kostimi bili su šareni, različiti, no ne znam koliko su pričali priču koju smo željeli ispričati. Nakon što je Matija Ferlin pogledao probu, dao nam je smjernice i za kostime. U principu je izbacio kostimske promjene i brojeve te je kostime sveo na jedne hlače, majicu i eventualno neki dodatak (kuta, džemper, bandana, tenisice). Tako je sam vizualni identitet predstave u Splitu postao jako različit od osječke verzije. Patrice Pavis piše: „kostim je (prikazujući se kao „posjetnica“ glumca ili lika) samo slijedio razvoj režije koja je s naturalističkog mimetizma prešla na realističku apstrakciju (osobito brechtovsku), simbolizam ambijentalnih efekata, dekonstrukciju svojstvenu nadrealizmu i kazalištu apsurdna. Danas smo stigli do sinkretičke upotrebe svih tih efekata: sve je moguće, i ništa nije jednostavno.“<sup>14</sup> Zaista nije jednostavno, ali počeli smo razmišljati o simboli. Odlučili smo da je najbolje da se prikažemo kao iste strane dvaju različitih novčića. Odlučili smo se za iste traperice, Bojan će nositi bijelu majicu s kratkim rukavima, a ja crnu. Meni su ostali dodaci: kuta za doktora, bandana za Haruna, džemper za malog Haruna i tenisice za Sanju. Važnost malih bijelih tenisica koje simboliziraju Sanju iskazana je u samom

---

<sup>14</sup>Patrice Pavis, „Funkcija kostima, Kostim“ u: *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.

romanu. Nakon što Sanja doživi moždani udar, Semezdin u automobilu iza hitne pomoći vozi upravo Sanjine bezimene bijele tenisice. Opisom tenisica, za koje Mehmedinović piše da su bezimene, od najobičnijeg platna, on govori o svojoj ženi Sanji. Cijeli je roman prožet simbolikom i upravo je zato bilo potrebno i o kostimu razmišljati kao o simbolu.







*Tablica prikazuje razvoj kostima. S desne strane su kostimi korišteni na izvedbi u Splitu, a s lijeve strane kostimi korišteni na ispitu u Kulturnom centru Osijek.<sup>15</sup>*

## **Prostor/scena**

U romanu autor izmjenjuje mjesta radnje, stoga se promišljanje o prostoru nije moglo kretati u smjeru rekreacije svih prostora koji su u romanu. Takav prostor nametnut dramaturgijom romana iz produkcijskih, ali i umjetničkih razloga bilo je nemoguće „oživjeti“.

<sup>15</sup>Fotografije u Splitu snimila je Glorija Lizde, a fotografije u Osijeku snimio je Kristijan Cimer.

Trebali smo promišljati o prostoru igre na drugačiji način. Odlučili smo koji su nam prostori važni: bolnica (važno mjesto za Me'meda jer su dva od tri čina smještena u bolnici, mjesto na kojem svi njegovi strahovi postaju intenzivniji), automobil kojim Semezdin i Harun putuju (mjesto u kojem su fizički najbliži, a nikako ne uspijevaju ostvariti komunikaciju), pustinja (mjesto u kojem nema života te Me'med i Harun koji baš tamo zajedno odlaze). Igrajući prostor trebao je biti neutralan s mogućnošću brze preobrazbe. Zato smo odlučili igrajući prostor označiti plesnim podom. Jedan od inicijalnih dogovora bio je da nećemo izlaziti sa scene, nego da ćemo obojica uvijek biti prisutni jer gradimo neku atmosferu tijekom cijele predstave. Mislim da bi bilo koje ometanje ulascima i izlascima naštetilo samoj atmosferi koju se trudimo graditi. Stoga svi rekviziti i kostimi „stoje na sceni i čekaju svoj trenutak“. U Splitu su svi rekviziti i kostimi bili posloženi na jednoj klupi i ispod nje s lijeve strane scene te bismo ih, kako ih koristimo, raznosili po sceni. U Osijeku smo odlučili da ćemo rekvizite i kostime podijeliti na Bojanove i moje; postavili smo ih na pod s lijeve i desne strane scene. Sam mizanscen i korištenje prostora promijenilo se nakon rada s Matijom Ferlinom. Za prvi čin odlučeno je da ćemo igrati na periferiji scene, drugi čin koji je dramski bit će posvuda, ali još uvijek se nećemo zadržavati u centru scene, već ćemo ju prelaziti. Treći čin također je razigran po prostoru, ali ima tendenciju skupljanja prema centru jer prikazuje najmotivnije dijelove romana. Zanimljivo mi je kako smo u drugom činu uspjeli dobiti jasne promjene prostora i vremena. Najjasniji primjer vremenskog i prostornog skakanja je kada iz scene autorskog komentara rata prelazimo na scenu sa Srbinom koji tuče Me'meda, pa sve to prelazi u scenu gdje Me'med žuri na posao i oblači malenog Haruna. Još je jedan primjer kada iz putovanja automobilom prelazimo u Harunovu sobu gdje on kao tinejdžer glasno sluša glazbu, a Me'med ga pokušava natjerati da pospremi sobu, što prijeđe u fizički obračun oca i sina i intimnu ispriku Me'meda koju Harun nikada neće čuti. Okrenuli smo cijelu situaciju koju smo prvotno igrali na način da bih na mikrofona pjevao Artan Lili *Ako stanemo tu* licem okrenut prema publici. Samo tim jednostavnim korigiranjem tijela u prostoru dobili smo dojam dječje sobe i sina koji ne želi slušati svog oca.

## **Igra**

Igru je bila posebno zanimljivo „otključati“ u ovom komadu. Kako se naša predstava sastoji od tri čina, svaki čin smo postavili u drugačijem scenskom jeziku. Prvi čin je atmosferičan, to je čin u kojem se naš junak suočava sa srčanim udarom i svojom prolaznošću, odnosno shvaća da je smrtan i da je tijelo krhko i nepredvidivo. Motivi po



kojima smo gradili prvi čin bili su bolnica, hladnoća, tromb, pregled... Drugi čin dinamičniji je od prvoga iako u okviru ovog romana ne možemo govoriti o klasičnoj dinamici izazvanoj događajnošću. Iako se način prepričavanja ne mijenja u poglavljima, dinamika se u ovom romanu manifestira napetim sponama među likovima koje nikako da se opuste ili puknu. U drugom poglavlju romana nazvanom *Crvena bandana* dobivamo neki privid situacije pogodne za dramsko uprizorenje. Otac i sin na proputovanju pokušavaju ostvariti prisnost koja je možda nekoć postojala. Ključni motivi bili su put, automobil/kamionet, svađa, fotoaparati, rat. Treći čin, koji smatram najemotivnijim, govori o majci koja je doživjela moždani udar, o obitelji koja se jednostavno našla u toj nemiloljivoj situaciji i o načinima kojima se likovi pokušavaju boriti protiv amnezije. Cijeli je roman kao neka vrsta filozofske rasprave o tome što je čovjek. Autor daje jako jasnu ideju da je čovjek sačinjen od sjećanja, samim time nismo mogli ignorirati tako veliki motiv koji se provlači u cijelom romanu. Mehmedinovićev junak Me'med svim se silama trudi da se njegovi najbliži, sin i supruga, prisjete kako ratnog Sarajeva, tako i početaka svojeg izbjegličkog života u Americi. U nekim trenucima činilo mi se da Me'med namjerno sam sebi prepričava događaje kao svojevrsni trening za mozak. Motivi za treći čin su supruga, nemoć, obitelj, *Google Maps*. Jaki motiv sjećanja morali smo provući u cijeloj predstavi. U prvom činu upotrebljavamo ga u komunikaciji viđenog i čujnog (koristimo se naracijom kao retrospektivnim elementom, a na samoj sceni, publici pred očima, igramo scene koje su prethodile tom snimljenom glasu). U drugom činu Me'med sili Haruna da se prisjeća i sjećanja postaju glavna tema razgovora oca i sina koji "skitaju bez cilja po američkim cestama."<sup>16</sup> Jednom prilikom ulazimo u samo sjećanje kada Me'med oblači malog Haruna i ubrzava ga kako bi stigao na posao. Međutim najveća važnost dana je sjećanjima u trećem činu. Nakon što Me'medova supruga Sanja preživi moždani udar, pet godina nakon Me'medova srčanog udara, ona dobiva i amneziju. Amnezija je najveći autorov strah, tj. boji se da on sve ne zaboravi ili da netko njemu bitan ne zaboravi sve, pa tako i njega.

Kao što je već rečeno, ova predstava ima tri čina. Svaki čin nalazi svoj izvođački jezik, samim time zahtijeva svoj igrajući kod. Ferlin kaže da je ova predstava *igramo se kazališta* (kad to kaže ne misli pritom na aljkavu izvedbu, već govori o načinu na koji je postavljeno, kazalište može to, to i to). U biranju jezika izvođenja od velike pomoći bili su motivi koje smo zajedno izabrali, a koji su djelovali podatno za scensko uprizorenje. Za prvi čin odlučeno je da je atmosfera glavni motiv za prikazivanje, a i kao uvodni dio činilo nam se

---

<sup>16</sup> Semezdin Mehmedinović, "Crvena bandana" u: *Me'med, crvena bandana i pahuljica*, Fraktura, Zagreb 2018.

kompozicijski najtočnije krenuti iz vanjskog, atmosferskog i polako spuštati fokus na situaciju i likove. Htjeli smo u publici pobuditi izloženost i nelagodu koju bolnice i čekaonice izazivaju kod većine ljudi. Iz tog je razloga upaljeno svjetlo u kojem je osvijetljena i publika i scena, odnosno sve je vidljivo. U načinu iznošenja misli učinilo nam se kako bismo izloženost i nelagodu naglasili drukčijim načinom govorenja. Na kolegiju *Majstorska radionica neverbalnog teatra: Koreodrama* kod profesora Matije Ferlina dobili smo uvid u neki drugi način scenskog govorenja. To je način govora koji bih najbolje mogao opisati na sljedeći način: tekst nije (isključivo) informacija ili misao, već atmosfera. Samu tvorbu govora pokušat ću opisati najslikovitije moguće, ali ni sam ne znam u potpunosti mehanizme tog govora, pa je moguće da su neke moje pretpostavke krive. Za razliku od klasičnog scenskog govora u kojem je svaka riječ artikulirana da bi se razumjela i da bi misao bila izrečena, a samim time dobro podržana dijafragmom, u ovom načinu dijafragma radi samo djelomično. Dijafragma radi tek toliko koliko je potrebno da bi zvuk (ne riječ, već zvuk) došao do uha slušatelja/publike. Artikulacija je također zadržana toliko da bi melodija riječi doprla do uha. Samim time misao izlazi, biva izrečena, ali do publike dolazi na gotovo subliminalnoj razini jer stvara određenu atmosferu i melodijsku liniju zvuka koja, mogli bismo reći, sama sebi stvara scenu i određuje neku drugačiju prirodnost. Taj način uporabe govora učinio nam se najpodobniji za čin koji je cijeli reminiscencija te koji filozofski razmatra smrtnost i krhkost tijela.

Drugi čin dijametralno je suprotan. U njemu smo odlučili staviti naglasak na odnos oca i sina i njihov pokušaj komunikacije. Razlog za takav prikaz je u tome što u tom činu donekle postoji klasična dramska situacija. Postoji subjekt/protagonist (Me'med), a postoji i protivnik/antagonist (Harun), objekt i sukob. Ovaj smo čin možda *najorganskije* prikazali. Koristili smo se jedan drugim te je upućenost Bojana na mene i obrnuto puno neposrednija nego u prvom činu. U trenucima kada bi situacija emotivno prelazila okvire izgovorene riječi, prelazili smo u asocijativni fizički prikaz. Takav način igre, prikaza emocija, ključnih situacija (bilo za rastvaranje lica bilo za isticanje određenog događaja u radnji) možemo naći u formi mjuzikla. U mjuziklu se dramska situacija igra do njezina usijanja, kada se produžuje i hiperbolizira u glazbenom broju. Za razliku od načina na koji sam igrao Haruna u Splitu (tada je Harun bio ljući, odrješitiji, dominantniji, a svemu tome je pridonio i moj tadašnji izgled jer sam bio jači, brada mi je bila gušća, dulja, kosa je bila kratka), Harun u Osijeku nakon rada s profesorom Ferlinom drugačiji je (možda je ozbiljniji, manje ljut i eksplozivan, više prihvaća svog oca i samo jasno do znanja daje što ga ne zanima).

Igra se u drugom i trećem činu ne razlikuje. Htjeli smo zadržati „klasični, dramski model igre“, ali tjelesni/izvođački zadaci koje smo si zadali bili su konceptualne prirode. Na neki način možemo govoriti o tome da je treći čin postavljen *performance like*.<sup>17</sup> Zadaci koje smo si zadavali tražili su supstituciju ili parafrazu određenih motiva iz teksta. Tako, primjerice, Me'medov govor o utjecaju bolnica na njega (govori kako sva lica i tijela vidi izmijenjena, odnosno deformirana) prikazujemo na način da mobitele stavimo na oči ekranom usmjerenim prema publici. Na mobitel postavljamo sliku očiju onog drugog (Bojan ima moje oči, a ja njegove) i tako igramo scenu. Završetak scene Me'medov je komentar u kojem navodi da mu se čini da ljudi čine nesavršenim ovaj svijet koji je inače lijep i čudesan i u tom trenutku na mobitelima umjesto naših očiju puštamo videe mačića i pilića. Sam početak trećeg čina započinje *acapella* pjevanim dijelom teksta u kojem se govori što se dogodilo Me'medovoj supruzi Sanji. Razlog zašto je uvod pjevan nalazi se u mogućnosti da uz pomoć glazbenih fraza i dvoglasnog, nazovimo to pjevnim govorenjem, pokušamo dočarati „rastakanje“ jezika, ali i za postizanje zbunjenosti jer u tom trenutku ni likovi ni publika ne znaju što dalje očekivati.

Ako govorim konkretno o svojoj igri, najveću transformaciju doživljam u posljednjem ciklusu proba kada mi Matija Ferlin savjetuje da bih trebao Haruna uzeti kao glavni lik, a da su ostali likovi „gosti“. Kako je Bojan konstantno Me'med s ispadom iz lika u svega nekoliko navrata, ja sam dobio zadatak igrati ostale likove (doktora, Haruna, Sanju). Dotad sam se trudio svaki lik prikazati drugačijim, bilo u glasu, posturi ili gesti, ali nisam nikada išao dokraja u klasičnu glumačku transformaciju jer smo se na samom početku dogovorili da ova predstava nije za takvu vrstu igre. Već sam se trudio suptilnim elementima donijeti određeni lik (služio sam se pomaknutim centrom, govornom transformacijom, samu kvalitetu pokreta kojom lik izvodi određene radnje mijenjao bih ovisno o liku). Neopisiva je količina olakšanja i oslobođenja koje sam osjetio u igranju kada smo odlučili da će Harun biti centralni lik, a ostali samo bljeskovi, tj. „gosti“. Kao studenti neke zadatke preozbiljno shvatimo, zaboravljamo da je ovo prvenstveno igra s određenim pravilima, ali naposljetku ipak igra koja prvenstveno mora biti zabavna nama izvođačima ako mislimo išta prenijeti na publiku. To su neke pojedinosti koje nanovo osvještavam u svakom procesu.

---

<sup>17</sup>U nedostatku hrvatske riječi koristim se engleskim izrazom.

## Govor

U ovoj predstavi postoje različite diskurzivne strategije: snimka glasa koja ima svrhu narativa prvog čina, mikrofon koji služi ili kao Semezdinov ispovjedni element ili kao rekvizit pomoću kojeg se vraćamo u prošlost, sam govoreni glas, bez ikakvih dodataka, koji je uz tijelo temeljni dio ove predstave i tijelo koje koreografskim odabirima prikazuje ono neizrečeno. Snimka (naracija) upotrebljava se za prisjećanje. Upotrebljavamo ju na samom početku kao svojevrsni uvod u priču. Ograničili smo ju samo na prvi čin jer je taj čin cijeli u nekoj vrsti supostojanja, odnosno cijela predstava započinje trenutkom nakon operacije srca i Me'medovim buđenjem u bolnici. On pod sedativima leži u bolničkoj sobi i razmišlja o svojem tijelu, smrtnosti, prolaznosti općenito, no na trenutke ta je kontemplacija razlomljena posjetima doktora i obitelji. Glas i tijelo kao alate upotrebljavamo u cijeloj predstavi i glavni su nositelji priče jer njima prikazujemo trenutni prostor i vrijeme, a koreografski komuniciramo ono što je riječima neizrecivo – osjećaje koje ti ljudi imaju jedni za druge, ali koje iz određenih razloga nikada ne mogu izgovoriti. Kao zadnja diskurzivna strategija, kojoj do trenutka pisanja ovog rada nismo pronašli potpuno zadovoljavajuće trenutke u kojima bismo ju upotrijebili, ostaje ispovijed, odnosno glas prenošen mikrofonom. U samom početku mikrofonom smo se koristili za hiperrealistični prikaz glasa, govora i misli, ali kako je proces odmicao, odustali smo od te ideje jer smo se zapleli u dramaturškom određivanju što je to potrebno hiperrealistično prikazati. Na kraju smo odlučili da su mikrofoni uglavnom Me'medovo sredstvo izražavanja za direktno obraćanje publici, bilo kao narativni oblik (predstavljanje likova) bilo kao unutarnji monolog bilo za izgovaranje riječi koje jedan drugome ne možemo reći (Me'medova ispovijed Harunu nakon što ga grubo pobijedi u raspravi/tuči). Ja se mikrofonom koristim u nekoliko navrata: kada ulazimo u Harunovu tinejdžersku sobu u kojoj sluša glazbu (Artan Lili, *Ako stanemo tu*) i pjeva iz petnih žila, a Me'med ga tjera da pospremi sobu. Moje drugo korištenje mikrofona trenutak je kada Harun iznerviran Me'medovom sentimentalnošću probija četvrti zid i iznosi razlike koje dijele njih dvojicu. U tom monologu Harun kaže: „ne zanima me književnost.“ Mislom da je ta rečenica ključna jer je to trenutak u kojem Me'med zapravo upoznaje svog sina koji možda grubo, ali vrlo jasno izražava svoju potrebu za individualnošću. Dok ovo pišem razmišljam kako postoje još neki trenuci u kojima je Harun razbijao četvrti zid i kako je zbog čistoće izričaja možda nepotrebno da se njegov monolog izgovara na mikrofon, osim rečenice „Ne zanima me književnost“.

## **Zaključak**

Kako smo ovom procesu pristupili iz vizure koautora, u pisanom radu nisam se mogao baviti isključivo svojim izvođačkim procesom. Rad na predstavi *Me'med* od nas je zahtijevao da promišljamo i na razini autora (redatelja, koreografa, dramaturga) i na razini izvođača (kreacija uloge, izvođenje materijala). Bilo je bitno razmisliti što želimo komunicirati, odnosno kako najbolje uprizoriti roman. Zbog toga smo morali odlučiti što su ključne točke priče koje ćemo prikazati jer roman je sam po sebi nesceničan. Nakon *rada za stolom*, u kojem se posložila priča, krenuli smo u prostor. U prostoru smo se bavili primjenjivanjem dramaturgije i redateljskih ideja koje smo prethodno dogovorili. Puno ideja, koje na papiru djeluju fantastično, u stvarnosti nije funkcioniralo ili mi u tom trenutku nismo znali kako iznijeti ideju do kraja. Volim igrati ovu predstavu, ona je podsjetnik na studij, na jedan fenomenalan proces, na ljude u tom procesu. Rezultat tog procesa jedna je nježna predstava koja nije nešto što se često može vidjeti na repertoarima kazališta. Cilj nam je bio najbolje moguće uprizoriti roman i to smo, čini mi se, i napravili. Prostora za rad još uvijek ima, ali smatram da je to čar završnih, diplomskih predstava na akademijama. Ako prežive i nastave se igrati nakon završetka studija, materijal su na kojem se može konstantno raditi, koji se može demonstrirati, skratiti, produljiti i, naposljetku, te predstave rastu s izvođačima koji ju izvode. Na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku jako se potiče autorski način razmišljanja – na samim počecima na lutkarstvu, zatim se postupno proširuje na neverbalnom teatru, ali i na glumu – čime dobivamo uvid u različite kazališne prakse. Sva ta znanja kulminiraju na završnoj godini studija gdje je svaki ispit materijal za predstavu i svaki je, u mojem slučaju, kombinacija svih znanja kojima smo bili izloženi.

## Popis literature

Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.

Ivić, Sanja. Jesetre drugorazredne svježine: problemi dramatizacije romanesknih tekstova u suvremenom teatru na primjeru romana M.A. Bulgakova „Majstor i Margarita“, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2004.

Mehmedinović, Semezdin *Me'med, crvena bandana i pahuljica*, Fraktura, Zagreb, 2018.

Pavis, Patrice *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.

Rafolt, Leo, Ban, Bojan, Sever, Filip. *Me'med*, dramatizacija romana *Me'med, crvena bandana i pahuljica*.

Reza, Yasmina „Slučajni čovjek“ u: *Četiri drame*, Ceres, Zagreb, 2000.

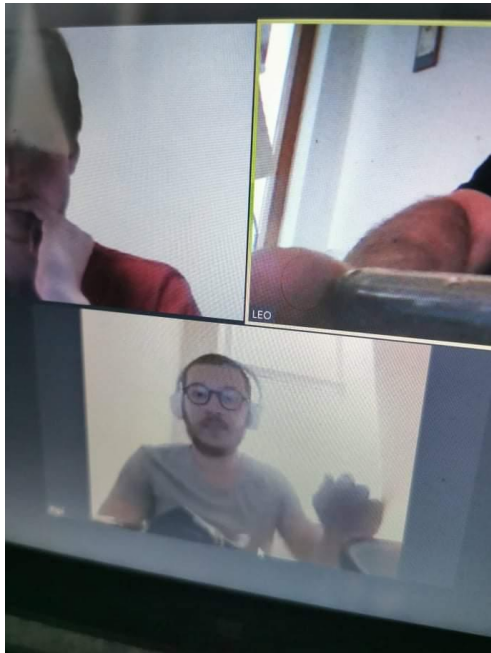
## Sažetak

Autorski projekt Bojana Bana, Filipa Severa i Lea Rafolta *Me'med* predstava je nastala prema romanu Semezdina Mehmedinovića *Me'med, crvena bandana i pahuljica*. „Gradnja predstave“ prema romanu ima svoja pravila i u nekoj se mjeri razlikuje od postavljanja teksta unaprijed osmišljenog za prikazivanje na sceni. Koji su kriteriji u odabiru dijelova romana koji će biti prikazani? Što je primjereno sceni, a što romanu? Kako izrazito lirski roman, koji nema fabulu, uprizoriti na sceni, a da pritom bude zanimljiva, zaokružena cjelina? U ovom radu Filip Sever, kao jedan od autora, analizira proces nastanka predstave i probleme s kojima se susreće kao izvođač odnosno kokreator materijala.

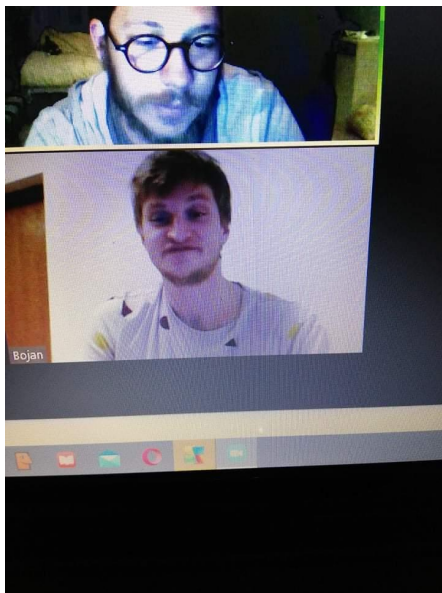
## Summary

*Me'med*, the author's project of Bojan Ban, Filip Sever and Leo Rafolt, is a play based on Semezdin Mehmedinović's novel *Me'med, red bandana and snowflake*. "Building a play" from the novel has its own rules and to some extent differs from setting up a text designed in advance to be presented on stage. What are the criteria for selecting parts of the novel to be shown? What is appropriate for the scene and what for the novel? How can a highly lyrical novel, which does not have a plot, be staged on stage, and at the same time be an interesting, well-rounded whole? In this paper, Filip Sever, as one of the authors, analyses the process of creation of the play and the problems he faces as a performer or co-creator of the material.

## Dossier



prve čitače probe





Dnevnik Miša

2019.

Pročitao sam roman, ovo je jedna od prvih knjiga koju sam pročitao lako. Super mi je kako je roman snimljen. Kako kao da je na jedan, dva, tri dana koji to snimljen. Život je oči. Super mi je što ove godine imam osjećaj da napokon radim kazalište ili učen o kazalištu koje me se stvarno tiče. Super mi je taj na neki način na stvarima Goliseju. Ali nemam pojma kako Leo misli to napraviti u drama. Koj čemu mi raditi? Kako će to uopće biti drama? Oće se to moći, kako čemu te slike iz romana prikazati na sceni?

Iz dnevnika (početak procesa)

2019.

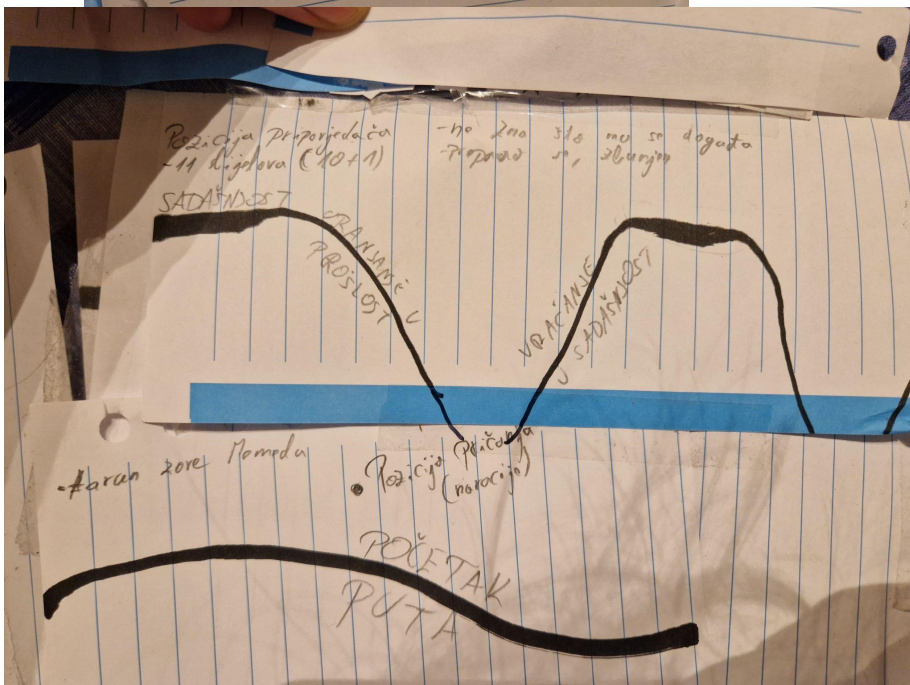
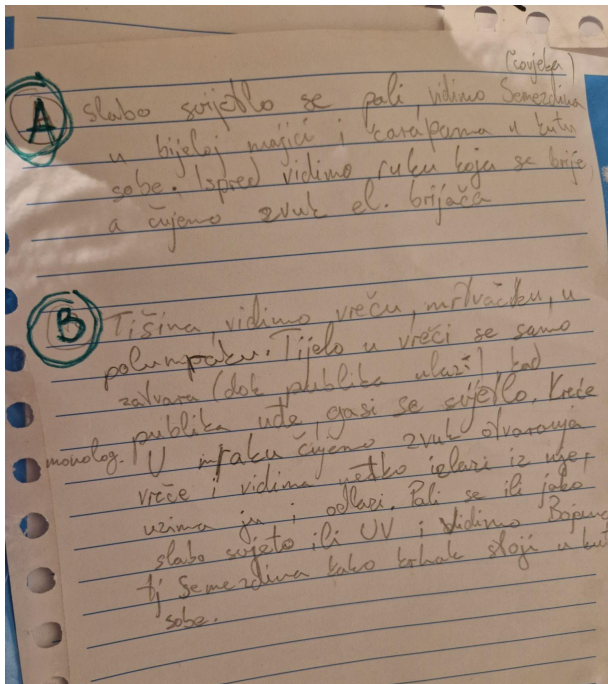
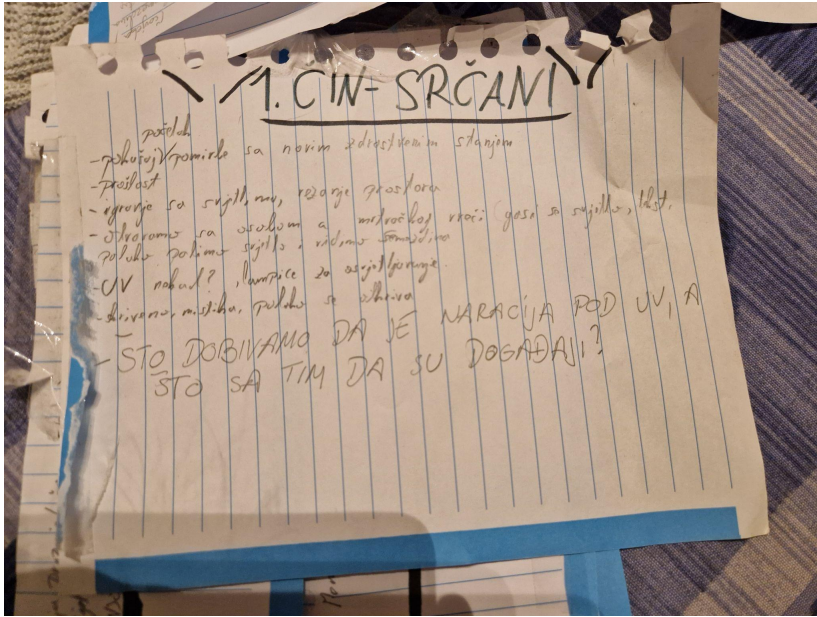
Nemam pojma što ja kabal, nemam pojma kako lupat tu tenisku lopticu a da mi ne ispadne. A kad Leo saopće... moramo mu objasniti ovaj entaj nešto ne lupkajući i pokušati

2019.

Osijek 2019.

Danas smo smislili da kradem po ruku izpisem "Negdje u Vodinjici izgubio sam svoj sećer" John Cage. Tako će vam početi drugi čin. Ne znam toa mi je to da dramu bude općenitijem kompozicijom i onda stahis nešto slatke. Bojam kako da ima previše klesati, slušam se, ali isto tako nemam pojma kaj objaniti

Dijelovi mentalne mape predstave





22:33

94%

*Mrak, pali se jedan reflektor koji stoji u desnom prednjem kutu prostorije i obasjava Bojana i ruku koja se brije sa britvicom.*

*Doktori Semezdina briju prije operacije pa smo mi stavili tu situaciju u pomak, brijanje tuđe ruke britvicom, iako se u pozadini čuje električni brijač koji je još jedan dodatni pomak i apsurd na apstrakciju.*

- Što nam ta slika daje? Koliko ona utječe atmosferu, da li je to dobar način za davanje željene atmosfere?
- To je početak predstave pa nam to također daje i kod u kojem bi se trebao odigravati ostatak predstave. Trebamo paziti da znamo uvijek kada ide koji kod igre i zašto.
- Kakav je to kod igre?

*Semezdin je u bijeloj kratkoj majici koja je par brojeva veća od njegovog, bijelim gaćama (također većim) i u jednoj bijeloj čarapi i samo stoji i gleda ispred sebe.*

*Željeli smo dobiti ranjivost u tijelu i da on izgleda slabo*

22:33

94%

*željeli smo dobiti ranjivost u tijelu i da on izgleda slabo naspram svoje okoline. Iz razloga jer je doživio srčani udar i nije svjestan što mu se sve događa u tom trenutku. Također smo željeli dobiti onaj moment kada se oko tebe sve odigrava ubrzano, a za tebe kao da je vrijeme stalo (usred šoka ili neke teške situacije).*

- Dal ste taj moment htjeli izraziti kroz tijelo, glazbu, tekst ili neki drugi medij?
- To se mora napraviti tako da publika koja gleda to u tom trenutku gleda kroz Semezdinove oči. Različito je ako je publika Semezdin ili su publika doktori.

MEHMED: Jutros sam, izgleda, trebao umrijeti. Llasa. Rano je jutro. Mladi budistički svećenik je izišao kroz visoka drvena vrata na zidu kamene kuće, i sada korača niz usku kaldrmu, a ispred njega je pramen jutarnje magle. Mali bijeli oblak. Kao duh, za kojim

Raščlamba predstave (crveno - ono što vidimo, plavo - obrazloženje postupaka ili *kako smo htjeli da se čita*, zeleno - komentar)

22:34

93%

*Zaustavlja se i Sem nudi Harunu trepavicu.*

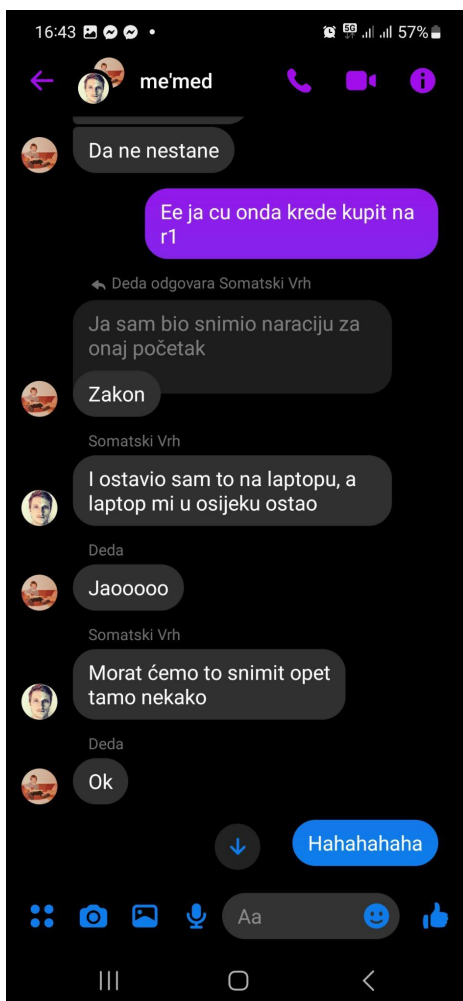
*Još jedan Semov način da uhvati prošlost.*

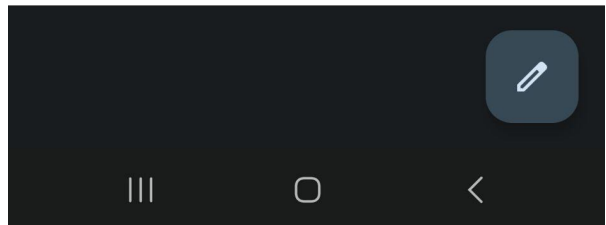
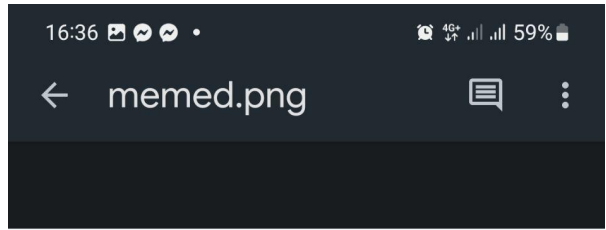
*Harun na to može reagirati u stilu:,, Tata pa u tome i je problem, zar ne vidiš da sam odrasla osoba? Prestani raditi moju fantazmu i vidi me tko sam sada. Ne ćemo se vratiti na staro, ne treba nam to. Hajdmo vidjet novo.“*

*Harun odlazi u kut prostorije dok Sem uzima stolac i Sarajevski Marlboro.*

razumijem. Razlika je u tome što me je tvoja izjava (ne zanima me književnost!) tada povrijedila, a

## Biranje kostima





Radni kostim, plakat i fotografija završne scene