IGRA LJUBAVI I SLUČAJA

Dakić, Vedran

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:251:959448

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ

GLUMA I LUTKARSTVO

VEDRAN DAKIĆ

IGRA LJUBAVI I SLUČAJA

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: doc. art. Jasmin Novljaković

Osijek, 2020.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja_____ potvrđujem da je moj _____rad

diplomski/završni
pod naslovom
_____

_____
_____

te mentorstvom
_____

rezultat isključivo 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....5

2. O AUTORU....7

3. O DJELU....8

4. RAD NA TEKSTU....10

5. LIK I ULOGA....12

5.1. GLAS I GOVOR....13

5.2. TIJELO I POKRET....14

5.3. PARTNERSKI ODNOSI....18

6. ONLINE PROBE....21

7. KAZALIŠTE I SCENA....23

5.4. SCENOGRAFIJA, KOSTIMI I REKVIZITA....23

5.5. GLAZBA, SVJETLO I PROJEKCIJE....28

8. REDATELJ....30

9. POSTAVLJANJE PREDSTAVE....33

5.6. KONTINUITETI I PROGONI....33

5.7. „NOĆNI GLUMAČKI RAZGOVORI“....35

10. GENERALNA PROBA I PREMIJERA....37

11. ZAKLJUČAK....40

12. LITERATURA I IZVORI....41

14. SLIKE....42

15. SAŽETAK/SUMMARY....44

1. UVOD

„Ja nisam glumac. Ja sam student glume.“ uporno bih ponavljao posljednjih pet godina kada bi se netko referirao na mene kao glumca. Dijelom iz razloga što, tehnički, jesam još student, a većinom iz nekakvog poštovanja prema zanatu. Američki redatelj Edward Wood jednom je rekao da je istinska zasluga kao rijeka- što je dublja manje buke stvara. Naravno, budući da sam to pročitao kao tinejdžer (koji nije ni pomišljao na studiranje i bavljenje bilo kakvom umjetnošću), poruka nije sasvim rezonirala u mojoj glavi, ali je iz nekog razloga ostala u njoj. Tijekom godina je sazrijevala i vjerujem kako je konačno procvjetala, a jedan od razloga je zasigurno proces rada na predstavi *Igra ljubavi i slučaja*. Cjeloviti proces s 'glavom i repom', ispunjen kreativnim, maštovitim, inspirativnim, kako trenutcima, tako i ljudima. Za diplomski ispit sam imao iznimnu sreću raditi profesionalnu predstavu u Gradskom kazalištu Požega na čelu s redateljem, profesorom Jasminom Novljakovićem i ekipom mladih i talentiranih studenata (Monika Lanšćak i Magdalena Živaljić Tadić), mladim naslovnim asistentom (Marijan Josipović) i iskusnim glumcem iz HNK-a u Osijeku (Vjekoslav Janković). Svaki član autorskog tima je zaslužan za konačni rezultat, Jasminka Petek Krapljan (kostimi i scenski pokret), Goran Krmpotić i Dario Hak (rasvjeta, ton i video projekcija), Zvonko Majdiš i Ljiljana Rodić (kostimi) te Marija Matijanić i Renato Pok (rekvizita i scenografija).

Ovaj diplomski rad zamislio sam kao kronološki prikaz procesa rada na predstavi kojim ću pokušati obuhvatiti sve što je potrebno za diplomski ispit i prikazati svoj doživljaj istog procesa, moje spoznaje, lekcije koje vjerujem da sam naučio, greške koje sam zasigurno radio, slobodu u igri i kreiranju koja nam se svima događala i tjerala nas da zajedno s partnerima ostvarimo viši cilj. Na to sam se odlučio jer vjerujem da ću puno bolje dočarati proces rada i svoja razmišljanja kroz nekakvu vrstu vremenskih poglavlja koja su se događala te u konačnici jako lijepo poklopila i zaokružila cijeli proces rada i krajnji rezultat.

Gluma je za mene poput boksa. Jedina razlika je što u boksu 'igraš' protiv čovjeka u ringu, a na sceni igraš za čovjeka u ringu. Ostatak je gotovo jednak. Razmjenjujete udarce/rečenice, utječete na osobu svojom akcijom/prednji direkt, a on vam uzvraća svojom reakcijom/lijevi kroše. Neki bi možda rekli kako je ovo prejednostavno i nedovoljno objašnjenje. Ali kad malo razmislite, točno je. Na kraju se sve svodi na to da svi glumci/boksači moraju biti što prisutni i koristiti svoje alate što bolje mogu u odnosu na svog partnera/protivnika. Ne postoji osoba na svijetu koja je imenovana boksačem, a da nije odradila niti jednu borbu u životu. Jer je to ono što te čini boksačem - odnos, koji je ovom slučaju borba s drugim boksačem. Isto tako, kako bi glumac postojao, mora postojati i odnos njega do partnera, publike, teksta i sl.

2. O AUTORU

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux rođen je u Parizu 4. veljače 1688. godine. Kao komediograf i romanopisac, napisao je oko četrdeset komedija. Marivaux je, nakon Moliera, najizvođeniji francuski pisac, osobito u Francuskoj. Odrastavši u bogatoj, aristokratskoj obitelji, Marivaux se školovao za pravnika kako bi nastavio očev posao. Međutim, gajio je ljubav prema pisanju, koju je drugima otkrio već s dvadeset godina, napisavši svoju prvu predstavu *Le Père prudent et équitable, ou Crispin l'heheuxuxbe (Oprezni i pravedni otac)*. Predstava je doživjela uspjeh, a Marivauxa je to potaknulo da nastavi pisati. Pridružuje se pariškom salonskom društvu te piše povremene novinske članke, sve do 1720. godine, kada pokreće vlastiti časopis *Le Spectateur Français* i vodi ga pune četiri godine. U ovom periodu života, Mariavux doživljava gubitak bogatstva i smrt supruge, što je svakako utjecalo na njegovu buduću karijeru. Marivauxove prve drame napisane su za *Comédie-Française,* no talijansko kazalište i komedija dell' arte privukla ga je mnogo više. *Arlequin poli par l'amour (Harlekin obasjan ljubavlju, 1723.)* i *Le Jeu de l'amour et du hasard (Igra ljubavi i slučaja, 1730.)* prikazuju tipične karakteristike njegovih ljubavnih komedija: romantična baza, fino nijansiranje osjećaja bez suvišne patetike te spretna i duhovita igra riječi. Od Marivauxovih dramskih predstava ističu se i satire *Otok robova* (1725.) te *Otok razuma* (1727.) koje ismijavaju europsko društvo, zatim *Nova kolonija* (1729.) koja tematizira jednakost između spolova, dok *Škola za majke* (1724.) tematizira odnos između majke i kćeri. Iako je Marivaux izabran u Francusku akademiju 1743. godine i postao njezin ravnatelj 1759. godine, tijekom života, nije nikada stekao poštovanje koje uživa danas. Umro je u Parizu 12. veljače 1763., u siromaštvu, relativno nepoznat kao pisac u francuskim krugovima. Spomen na njegovo ime i djela potaknuo je kritičar Charles Augustin Sainte-Beuve u 19. stoljeću, potencijalno stavljajući njegova djela nama u ruke.

3. O DJELU

Tako, primjerice, u mnogim našim kazališnim kritikama možemo pronaći krilaticu o „književnoj vrijednosti“ drame kao ključnu činjenicu za ocjenjivanje nekog djela. Tako se čini kako se kazališna strana drame promatra kao nužno zlo, dok je istinska vrlina dramskog umjetničkog djela sadržana u navedenim književnim kvalitetama. Kao posljedica tog nazora na ono što je teatralno i kazališno djelotvorno gleda se kao na posljedicu sasvim posebne „tehnike“ koja s umjetničkom vrijednosti drame ni u kojem pogledu ne stoji u uskoj vezi. Oni vjeruju kako se dobar kazališni komad svakako mora „začiniti“ književnim umakom; ili s druge strane, kako pozornici strano djelo mora tehnički obraditi stručnjak za kazalište, kako bi dobio kazališno umjetničko djelo što ispunjava sve zahtjeve. Želim samo pokušati dokazati kako su takvi nazori iz temelja pogrešni, jer kao prvo drama ima estetsku vrijednost samo kao scensko umjetničko djelo, a kao drugo je ta scenska drama nužna kategorija unutar književnosti ili, točnije rečeno, unutar umjetnosti riječi. Naime, usporedio sam odnos scenske strane prema književnoj strani drame s odnosom boje i crteža u slikarstvu. Ta je poredba teoretski bezvrijedna, utoliko što su boja i crtež dva dijela unutar jednog neporecivo jedinstvenog umjetničkog područja, dok se taj dokaz za dramu i kazalište treba tek izvesti. [1]

Marivauxova *Igra ljubavi i slučaja* možda je i najznačajnija njegova komedija. Priča se vrti oko dvoje mladih: Silvije (Magdalena Živaljić Tadić) i Doranta (Vedran Dakić) koje roditelji odlučuju spojiti u brak. Oboje su vrlo samosvjesni pa uz dopuštenje roditelja mijenjaju uloge sa svojim slugama kako bi bolje upoznali budućeg životnog partnera. Tu je i Silvijin otac Orgon (Vjekoslav Janković) koji dodatno komplicira smiješne situacije. I Dorant i Silvija se ne snalaze u novim ulogama, pogotovo stoga što su zaprepašteni činjenicom da se zaljubljuju u slugu, odnosno u sobaricu. Urnebesna je i igra Lisette (Monika Lanšćak) i Bourgignona (Marijan Josipović), slugu koji se odjednom nalaze u

[1] Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, izdavač CDU – Centar za dramsku umjetnost Zagreb, Zagreb, 2005., 172. str.

odijelima svojih gospodara. Publika od početka zna za zamjenu uloga i prati peripetije mladih do trenutka kada ljubav odluči pokazati kako nije bitno ni odijelo ni porijeklo.

Ovo je komedija čiji tekst je Marivaux zbilja impresivno napisao. Prekrasan je način na koji je slagao i sastavljao rečenice, a na nama je da to iznesemo što bolje možemo. Tematika ovog komada možda seže iz baroknog doba i problema ljubavi među mladima koji pripadaju različitim staležima, ali vjerujem kako mnogo 'starih' komada, posebice klasičnih, opstaju do danas upravo zbog toga što se ljudi i danas mogu povezati i poistovjetiti s tadašnjom problematikom na neki način. Ako sam čitajući knjigu *Meditacije* koju je napisao Marko Aurelije u 2. stoljeću bio šokiran i iznenađen koliko se podudaraju njegova zapažanja, misli i smjernice koje je napisao samome sebi, tada, s mislima i problemima današnjeg prosječnog čovjeka (a pričamo o caru najvećeg carstva svijeta u tom trenutku), onda je vrlo lako za povjerovati kako vješti pisci mogu napisati komad s kojim će se ljudi moći povezati na nekoj razini stoljećima kasnije.

Složili smo se kako će ova predstava biti posebno primamljiva srednjoškolcima jer se ipak bavimo pitanjem ljubavi na prvi pogled, ljubavi bez obzira na ugled i bogatstvo te granica preko kojih smo spremni prijeći za tu ljubav.

4. RAD NA TEKSTU

Smisao stvaralaštva je u podtekstu. Bez njega riječ nema što tražiti na sceni. U trenutku stvaranja riječi su od pjesnika – podtekst je glumčev. Kad bi bilo drukčije, gledalac ne bi dolazio u kazališta da gleda glumca, sjedio bi doma i čitao komad. Samo na pozornici se može shvatiti scensko djelo u svoj njegovoj punoći i biti. Samo na predstavi se može osjetiti istinski oživjela duša djela u njegovom podtekstu, koji stvara i izražava glumac svaki put, na svakoj predstavi. Glumac je dužan stvarati glazbu svog osjećanja na tekst komada i naučiti pjevati tu glazbu riječima uloge. Kada začujemo melodiju žive duše, tek tad u punoj mjeri možemo ocijeniti po zasluzi i ljepotu teksta i ono što on u sebi skriva.[2]

Pročitavši djelo prvi puta kada sam ga dobio, pitao sam se kako je redatelj zamislio ovaj komad. Prvenstveno iz razloga što je komedija napisana prije gotovo 300 godina, istaknutim baroknim stilom koji je priličio tom vremenu. Dakako da bi se dalo osuvremeniti, ali vjerujem da bi izgubila svoju draž. Naravno, kao student Akademije, odmah si postavljam previše pitanja, ulazim u koncepte i ideje koji nisu moja briga i o kojima svakako ne znam dovoljno.

Psihologija koja se strastveno odaje svođenju nepoznatoga na poznato, na svakodnevno i redovito. uzrokom je tog strašnog gubitka energije koja je, kako mi izgleda, jamačno stigla svom kraju. I čini mi se da kazalište i mi sami moramo prekinuti s psihologijom.[3]

Nakon punih pet minuta mudrovanja, poučen skromnim akademskim iskustvom i pokojom Artaudovom izjavom, odlučio sam se prepustiti i vjerovati jer znam da ću dati sve od sebe, što mogu jamčiti i za svakog kolegu koji radi na ovoj predstavi. S dobrom vjerom sam došao na čitaću probu, kao i ostali glumci i redatelj te smo se tu prvi puta upoznali s autorom i njegovim djelom. Djelo ćemo

[2] K.S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi*, izdanja CEKADE Zagreb, Zagreb, 1991., 64. str.
[3] Antonin Artaud, *Kazalište i njegov dvojnik*, izdavač Hrvatski centar ITI – UNESCO Zagreb, 2000., 73, str.

raditi 'klasično', u tom vremenu, takvim govorom kakvim ga je Marivaux prikazao. Kroz smijeh je netko rekao da je to 'baš onako glumačka' predstava. Što zaista jest, jer bilo kojem glumcu ako zadate da odigra nešto 'klasično', bio to Shakespeare, Moliere ili Čehov, vjerujem da, kako bi ga što bolje odigrao, glumac mora uz sav svoj talent, glas, sposobnost pokreta (kakvi god oni bili) koristiti i vladati tehnikom glume, u krajnjem cilju da to zbilja izgleda prirodno i uvjerljivo. Odmah nam je bilo jasno kako je veliki zadatak ispred nas. Mislim da je ovo savršeni ispit/predstava za zaključiti studij i pokazati koliko si na sebi radio i što si naučio u posljednjih pet godina. Jedina svojevrsna adaptacija koju smo napravili jest spajanje lika Orgona s Mariom. Orgon je Silvijin otac, a Mario brat, no njihovi ciljevi su većinom jednaki i smicalice koje čine, čine zajedno pa je tako i adaptacija bila prirodna i logična. Bio je užitak čitati jer je prva čitaća ona informativna. Bez intencija, naglašavanja, odnosno 'glume'. Međutim, to zna biti vrlo teško. Posebno kada se u prostoriju okupi toliko razigranih i maštovitih ljudi. Nismo mogli odoljeti i već su pojedini trenutci iskakali, a možda čak i funkcionirali. Razgovarali smo o njihovim odnosima, koji je predmet želje svakog lika, koja je misao vodilja predstave i za što se mi zalažemo ovom predstavom. Odgovor na sva ova pitanja je zapravo vrlo jednostavan-ljubav. Ljubav mladog para usprkos razlici u staležu, ljubav oca prema svojoj kćeri, ljubav između slugu i gospodara. Drugo čitanje smo jedva dočekali jer se više nismo ni suzdržavali. Proba je bila ispunjena smijehom i dobrim duhom ostavljajući me u uvjerenju kako ću je zauvijek sa sobom nositi.

5. LIK I ULOGA

Ovaj naslov može glasiti i *Ulazak u prostor*. To je tranzicija koja na nekim projektima prođe lakše i prohodnije, a na nekim nastane apsolutni kaos (barem je tako u mom skromnom iskustvu s Akademije i predstava na kojima sam imao prilike raditi). Prelazak s čitaće probe na scenu bi trebao biti proces kojem se glumci raduju. Tu se mogu probati stvari koje su nam eventualno pale na pamet tijekom čitaćih probi, probati živi odnosi s partnerom ispred sebe koje smo možda ustanovili (ili još nismo, ali znamo što želimo probati), vidjeti iz prve ruke i kojem smjeru redatelj planira ići u smislu žanra i načina igre i ostalo. Govorim u svoje ime, jako rado sam dočekao prvu probu u prostoru i već sam imao nekoliko stvari koje sam želio probati. To se vidjelo i na drugim kolegama i zato su ove probe izgledale zaneseno, produktivno, veselo i inspirativno.

Dok obavlja svoju ulogu, glumac se treba ugledati na primjer dobro raspoloženih tehničara, recimo, egzaktnih šofera koji dobro postupaju sa svojim mašinama. Oni elegantno i glatko mijenjaju brzinu, a pri tom su sasvim u stanju da žvaču gumu itd. Otkrije li glumac da mu taj način glume (koji se upotrebljava pri pokusnom naznačavanju kada su pojedini potezi samo naznačeni, a određeni tonovi samo nagoviješteni) pruža premalo užitka ili ne djeluje, on je na lak način pronašao da su osnovne misli njegove igre suviše beznačajne ili netočne. U tom slučaju umjetno privatno povišavanje, osobno ulaženje glumca, investiranje privatnog temperamenta kao nadomjestak može spasiti njega, ali nikada i prizor.[4]

[4] Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, izdavac Biblioteka Sazvežđa Beograd, Beograd 1966., 128. str.

5.1. GLAS I GOVOR

"Glumci treba da budu poput mučenika koje žive spaljuju dok nam oni još uvijek daju znakove sa lomače." Dozvolite mi da dodam da ovi znakovi moraju biti artikulirani, a ne samo nerazumljivo brbljanje ili buncanje, pozivanje na sve ili ništa – ukoliko dato tijelo ne zahtjeva upravo to.[5]

Citirao je i dopisao Artaudove riječi Grotowski vrlo pametno. Jedna od stvari koje sam naučio studirajući na Akademiji jest to da se možeš 'pokidati' od glume na sceni, prikazati bezbroj emocija u toku trajanja predstave, ali ako govoriš nešto što gledatelj treba shvatiti i razumjeti, a ne čuješ se, uzalud sve. Marivaux je zbilja znao s riječima. Rečenice koje je napisao u ovom komadu zbilja jesu dražesne i dosjetljive, bez obzira na to što danas nitko tako ne govori. Izazov je dakako bio to govoriti prirodno i bez potrebe konstantnog ubrzavanja zbog količine teksta koja 'mora' biti izgovorena, ili prenaglašavanja određenih dijelova teksta u nadi da će publika shvatiti što želimo reći. Ono što svakom glumcu mora biti jasno pri radu na predstavi jest govorna radnja. Ako glumac zna koja mu je govorna radnja i sprovodi ju, može sve. Ono što želim reći jest, da sve te impresivno ukrašene rečenice, ako znamo što želimo reći njima, možemo izgovoriti prirodno, bez krivog ili 'umjetnog' osjećaja. Jedan veliki dio izazova vezanog uz glas i govor pri radu na ovoj predstavi bilo je disanje. Primjetio sam dvije scene (jedna sa Silvijom, jedna s Burgignonom) u kojoj mi je bio izazov doći do daha u nekim trenutcima fizičke aktivnosti i poduže rečenice. Znati kada i kako uzeti dah, svakako pripada tehnici glume. Primjerice, u sceni s Burgignonom u kojoj ga ganjam oko stola i vičem iz ljutnje prema njegovim postupcima, nekoliko puta sam na probi pred kraj rečenice ostao bez daha. Kada sam to osvijestio, shvatio sam da postoji jedna mala pauzica od pola sekunde, koju sam svakako radio kroz meni logičnu govornu radnju, samo sam ju sada iskoristio da uzmem kratki dah, koji mi je bio i više nego dovoljan za dovršiti rečenicu bez problema.

Možemo pokušati otkriti između brojnih primjera način udisanja i izdisanja ili poseban položaj kralježnice. To bi bila strašna pogreška, jer ne postoji savršen

[5] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 73. str.

način disanja, koji vrijedi za svakoga i za sve psihičke i fizičke situacije. Disanje je fiziološka reakcija povezana sa specifičnim karakteristikama svakog od nas, a zavisi od situacije, vrste napora, fizičke djelatnosti.[6]

Vjerujem da je tako u svemu. Ja se još pronalazim, probam tehnike, metode, vježbe i one koje mi odgovaraju, koristim u radu na sebi i na predstavi. Svaka osoba je različita u svojoj osobnosti, fizičkim i glasovnim predispozicijama, predanosti i raznim drugim osobinama. Zato je vrlo logično da neće sve vježbe, metode i sistemi svakom donijeti iste rezultate. Tako da, ako netko može izgovoriti kako je npr. sistem Stanislavskog ili Strasbergova metoda 'najbolji' ili 'savršen' način rada glumca na sebi, to može biti istina, ali samo u njegovom slučaju. Iz tog razloga ja još uvijek iskušavam sve i uzimam što meni kao glumcu najviše koristi. Svakoj predstavi ću pristupiti kako mi se učini najbolje, a ako se ispostavi da idem u krivom smjeru, probat ću nešto drugo.

5.2. TIJELO I POKRET

Kažem da je pozornica fizičko i stvarno mjesto koje zahtjeva da bude ispunjeno i da mu prepustimo da govori svojim konkretnim jezikom.[7]

Ispunjeno. Ovakva vrsta komedije, bez efekata, pretjerane scenografije i bilo kakve vrste kazališnog dobra koje bi glumcu na doslovan način olakšalo igru, svakako treba biti ispunjena nečim. Nazovimo to napetošću, energijom, promjenama ritma, kako tko želi. Ono što je bilo jasno jest da publika mora navijati za njih i njihove ciljeve, navijati za ljubav. Ono što je jasno za ovu komediju jest da je *commedia dell'arte*. Tipična radnja u takvoj vrsti kazališnog stila, najčešće se vrti oko mladog ljubavnog para, čiju ljubav brane njihovi roditelji. Scenarij je koristi simetrični par likova; tako se na pozornici našao još jedan ljubavni par i starija dva muškarca te dvoje slugu (Arlecchino i Buffetto).

[6] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 141. str.
[7] Antonin Artaud, *Kazalište i njegov dvojnik*, izdavač Hrvatski centar ITI – UNESCO Zagreb, 2000., 35, str.

Kada to usporedimo s našim tekstom, svaki od ovih likova pronalazimo na neki način, a sama radnja teksta je vrlo slična. Likovi iz dijela *commedie dell'arte* su tipizirani i specifični. Glazba, ples, duhovni dijalog i sve vrste zavaravanja pridonijeli su komičnim efektima. Ali ono što je zanimljivo je da su likovi u *commedie dell'arte* većinom nosili maske, koje su prisiljavale glumce da projiciraju emocije njihovih likova kroz tijelo. Mi nismo nosili maske, ali skokovi, trzaji, pošalice (burle i lazzi), obscene geste i *slapstick* je ono što je činilo njihove izvedbe *commediom dell'arte,* i to se zadržalo i gotovo odmah izrodilo u radu na ovoj predstavi. Ono čime smo se odmah bavili bio je način držanja i hoda sluge i gospodara, budući da se svaki gospodar pretvara da je sluga, a svaki sluga da je gospodar. To, dakako, daje neizmjerno puno glumačkih rješenja i smjerova kojima bismo mogli krenuti. Dorante je dobrostojeći plemić koji je, po meni, čak uzbuđen što će glumiti slugu i vidjeti kako stvari izgledaju s njegovog stajališta, pri tom se, naravno, nadajući da će pronaći ljubav u liku gospodarice kuće. Tako sam i pristupio ulasku na scenu. Vrlo entuzijastično i ljubazno u susretu s gospodinom Orgonom, sve do trenutka kada ugleda Silviju. To je trenutak kada sve počinje, ili sve drugo završava kod njih dvoje, kako se uzme. Na probi nam je taj trenutak vrlo prirodno i logično došao i uz redateljevo vodstvo išli smo do kraja u tome. Ostavili smo istu intenciju i neku vrstu ljubavne hipnoze kroz upoznavanje i laskanje. Mora biti jasno da je to iskrena ljubav na prvi pogled i da je skoro doslovce magična. Već gotovo pri početku, njihove 'maske' padaju i oni postaju ono što jesu; ne dvije plemićke figure, nego dvije blesavo zaljubljene mlade osobe koje je Kupid upravo pogodio strijelom. Odlučio sam igrati s nekakvim mladenačkim poletom, gotovo nikada na stajati na mjestu više od par trenutaka. Prva scena između Dorantea i Silvije činila mi se kao da se iznutra magnetski privlačimo, a na van smo isti magnetni pol koji se odbija i leti svuda po sceni. To je bilo jako zabavno i zanimljivo raditi jer bi iznova probali nove stvari i nikada ne znaš kako će ispasti dok to ne učiniš. Ono za što smo vjerovali da funkcionira smo ostavili, a višak pohranili za neke druge projekte ili osvijestili što nećemo više nikad pokušavati.. Ono što je također bio izazov i užitak u isto vrijeme, jest igra s Burgignonom. Njihov odnos sluge i gospodara je poseban, osobito u ovakvim trenutcima kada su obrnuli uloge koje igraju cijeli život, a Burgignon to vrlo nesuptilno iskorištava. To sam nastojao igrati u prvoj sceni s njim. Nevjericu za ovakav odvažan čin na koji se sluga odlučio. U radu s Marijanom bilo je užitak

smišljati koreografske ili/i akrobatske elemente naših scena. Sastali bismo se sat vremena prije probe, iznijeli ideje i krenuli u prostor. Trudili smo se svaki puta imati barem dva prijedloga za profesora i nastavljali raditi na tim sitnicama do izvedbe (pa i sada imamo pokoju novu). Pokreti naklona, držanja, poze i sami udarci, pratili su stil *commedie dell'arte,* ali ih je bilo važno odigrati ritmički točno. Na tome bismo uvijek morali više raditi, nego na samom fizičkom dijelu izvođenja pokreta. Pozicija glumca koji radi na predstavi s partnerom koji igra lik koji je zbilja nepredvidiv i šokantan u svojim postupcima je zbilja zahvalna. Ako se glumac zbilja prepusti i oslanja na svog partnera i samo reagira u takvim trenutcima, može se postići kvalitetan odnos i iskrena, potencijalno duhovita scena. U sceni s gospodinom Orgonom na samom prosceniju, u kojoj se Orgon pretvara kako je Lisettin (Silvijin) prosac, nisam mogao ne primijetiti da me naš hod podsjećao na mačevanje. Borba riječima, nadmudrivanje i ljubomora izgledaju kao dvoboj; ravna linija, naprijed napad, natrag povlačenje. Sve do trenutka kada se sva muškost ne pretvori u jad obojice muškaraca koji se prihvate u očaju, što je dakako pri dolasku Silvije ostavilo prostor za komični trenutak. Ono što je svakako bio najveći užitak pri radu ove predstave, iz vizure pokreta, jest spretno igrati lik koji je na neki način nespretan (zbunjen, zaljubljen, šokiran).



Slika 1: Dorante i Orgon



Slika 2: Commedia dell' arte

5.3. PARTNERSKI ODNOSI

Taman smo ušli u prostor. Imali smo otprilike dvije probe u kojima smo počeli graditi likove, mizanscen, prostorne putove i zapravo generalno odnose, koji svakako dobiju novu dimenziju kada se prebacimo s čitanja teksta na živu igru. Nikada prije tog trenutka, nisam igrao s Magdalenom na sceni, čak ni glumačke vježbe. Odlučili smo bez ikakvog dogovaranja ili predodređenih radnji samo krenuti u scenu kada smo prvi puta stigli na red. Bilo je neizmjerno zabavno jer sam shvatio da što god ponudim, bit će uzvraćeno na neki način i obrnuto. Reagirali smo jedno na drugo od prve sekunde bez obzira koliko smo neočekivana, ili čak ponekad besmislena, glumačka rješenja imali na neke situacije. Puno ljudi je komentiralo kako smo vrlo slični pa u tome možda leži razlog tome, ali ja ću ipak napisati i kako nas smatram dobrim i pouzdanim glumačkim partnerima. Marijana sam već od prije poznavao i radili smo više puta zajedno na Akademiji, bilo u formi vježbi, ispita, izvedbi i sl. Imamo zajedničkih točaka koje uživamo raditi na sceni, kao primjerice, akrobacije, udarci ili bilo koja vrsta borbe na sceni nama plodno tlo jer se možemo prepustiti, istraživati i zadati si zahtjevne zadatke. Provodili smo vrijeme izvan termina proba kako bismo radili na scenama za koje smo vjerovali da možemo bolje. Vjerujem da smo već razvili odnos u kojem je zbilja potreban minimalan broj riječi da se u trenutku, na sceni, sami ili uz redateljevu uputu dogovorimo oko nečega ili jednostavno ponudimo nešto novo. Vjekoslav Janković je u ovoj podjeli jedini iskusni glumac od kojeg smo svi imali što naučiti. Uvijek mi je lijepo i još uvijek se ne mogu prestati čuditi kada već ostvareni glumci stanu na scenu s mladim studentima glume i smatraju ih sebi ravnima te se tako i odnose prema njima. Dvije najbolje i najkorisnije lekcije koje sam od profesora Jankovića naučio jesu; ostaviti ego ispred pokusne dvorane. Način na koji se on nosi s negativnim komentarom, normalnim neuspjelim pokušajem, neslaganjem s njegovim viđenjem, pomaganje drugim glumcima i sprječavanje stvaranja stresa u bilo kojem trenutku probe je zbilja zavidan. Ni u jednom trenutku on nečiju riječ, bila ona negativna ili pozitivna, nije uzeo k srcu. Razumije kako egu nije mjesto na sceni, iznimno voli svoj posao i misli na svoje dugotrajno zdravlje. Druga stvar koja me impresionirala jest njegova radna etika, koje, vjerujem da bi se mogla posramiti većina mladih i 'nadobudnih' studenata. Doći na probu ranije, proći tekst s kolegama u svakom

trenutku kada je to moguće, baviti se svojim likom kroz svakodnevne sitnice. Jedinu stvar gdje malo osjećam žaljenje vezano uz ovu predstavu jest ta što nisam imao nijednu scenu s Lisette, odnosno mojom klasnom kolegicom Monikom. S druge strane, ovako je najbolje jer sam s njom radio svih pet godina studija, dok s ostalima nisam. Ali zato smo dobili jedan vrlo kratki susret u trećem činu koji uvijek s užitkom odigramo. Bez obzira na to što nismo igrali zajedno u scenama, gledali smo međusobno probe jedno drugoga, i, iako smo zajedno bili na klasi protekle četiri i pol godine, i dalje naiđem na dijelove gdje mogu nešto naučiti od nje. Sve u svemu, glumačka postava i naši odnosi su se jako lijepo poklopili i vjerujem kako smo kolektivno izvukli iz svakoga ono najbolje za ovu predstavu.

Naposljetku, glumac otkriva ono što ja nazivam "pouzdanim partnerom", to posebno biće pred kojim on čini sve, i pred kojim igra zajedno sa drugim likovima, a kome otkriva svoje najosobnije probleme i doživljaje. To ljudsko biće – taj "pouzdani partner" – ne može se definirati. Ali u trenutku kada glumac otkrije tog "pouzdanog partnera", nastaje treće, i najsnažnije ponovno rođenje, kao i jasna promjena u glumčevom ponašanju. Baš u toku trećeg, ponovnog rađanja glumac nalazi rješenja za najteže probleme: kako stvarati dok čovjeka kontroliraju drugi, kako stvarati kad ne postoji sigurnost stvaranja, kako pronaći sigurnost koja je naizbježna ako se želimo izraziti, usprkos činjenici da je kazalište kolektivna kreacija u kojoj nas kontroliraju mnogi ljudi i za koju radimo u onim trenutcima koji su nam nametnuti. Ne treba definirati ovog "pouzdanog partnera" glumcu; treba samo reći "moraš se potpuno predati" i mnogi glumci to razumiju.[8]

[8] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 163. str.



Slika 3: Bourgignon i Lisette



Slika 4: Dorante i Silvija

6. ONLINE PROBE

Kao što sam već napisao, ušli smo u prostor, krenuli se razigravati kroz dvije probe koje smo uspjeli održati prije nego je nastupila situacija koju je malo tko mogao predvidjeti ili se za nju na bilo kakav način pripremiti. *Covid-19* prekinuo je ovaj čarobni proces i svi smo bili poslani u 'karantenu'. Premijera je odgođena pa tako i svi naši planovi koje smo imali vezani uz ovaj projekt. U takvoj situaciji, zbilja ne znaš što budućnost nosi generalno, a posebno budućnost jedne predstave. Bez obzira na to, mi smo se nalazili na *zoom* (video) pozivima i radili koliko smo mogli na taj način što se zbilja pokazalo korisnim iz više razloga. Prvo, uspjeli smo utvrditi tekst u ovom periodu i ostavili smo ga iza sebe, a drugo, vjerujem da nam se svima nakon dužeg perioda karantene, udaljavanja od kazališta, našeg posla i rada na onom što volimo, žar za kazalištem rasplamsala. Nikada se prije nismo našli u ovakvoj situaciji, zato je i dobila svoje poglavlje u ovom diplomskom ispitu, ali smo odlučili izvući najbolje što možemo iz onoga čime raspolažemo. Vrlo smo se rado nalazili na takvim probama koje bi trajale puno duže nego standardna čitaća proba jer smo zbilja bili sretni i voljni raditi, bilo kako. Istina je da čovjek ne zna u potpunosti cijeniti ono što ima dok to ne izgubi, a mi smo to odlučili primijeniti kad se vratimo i stanemo na scenu.

Kako je veliki Konstantin Sergejevič Stanislavski izjavio „*Voli umjetnost u sebi, a ne sebe u umjetnosti.“*



Slika 5: Povratak na scenu



Slika 6: Igra u kostimu

7. KAZALIŠTE I SCENA

Nakon otprilike dva mjeseca izbivanja iz kazališta i Akademije, vratili smo se s još većim žarom no prije. Ovaj put smo dogovorili odlazak u Požegu na dva dana, da vidimo scenu, scenografiju, kostime i probamo malo igrati u njima. Taj dvodnevni posjet Požegi nam se zbilja isplatio i dobro da smo ga iskoristili. Došavši tamo, upoznali smo sve ljude koji stoje 'iza scene' GK Požega, osjetili smo prostor, probali akustiku i vrijeme je bilo za novi početak. Bio je poseban osjećaj ponovno stati na scenu nakon tolike neaktivnosti. Energija koja se do tada nakupljala u nama i ljubav prema kazalištu prštila je iz nas, tako da smo, stavši na scenu prvi puta, ne raspremivši se još, odmah krenuli isprobavati neke scene, prostorne puteve, služiti se scenografijom i rekvizitom.

5.4. SCENOGRAFIJA, KOSTIMI I REKVIZITA

Scenografija se u ovoj predstavi svakako ne može smatrati kompleksnom ili pretjeranom. Jednostavna, konkretna, stilski odgovarajuća i zapravo u službi glumaca. Par stolaca, stol, dvije fotelje, oslonac za noge, stol za šminkanje, ormarić s pićem (sve u impresivnom baroknom stilu) i tri ulaza u pozadini na zastoru. Prostora za igru ima poprilično i samim time smo se morali što više potruditi ispuniti ga u svakom trenutku. To je u jednu ruku zahtjevno, a u drugu nam pruža velike mogućnosti 'razigravanja' prostora. Stolce smo u više navrata koristili za zapinjanje i nespretnosti koji su u datim trenutcima davali komični efekt. Primjerice, i Burgignon i Dorante imaju (svatko svoj) trenutak u sceni gdje ljutito i razočarano odlaze nakon odrješite replike, ali sav taj stav nestane na tren jer sekundu kada se okrenu da napuste prostoriju u stilu, sudare se sa stolcem što ih ostavlja još više osramoćene te pokušavaju izaći van s kakvim takvim dostojanstvom. Isto tako je centralni stol vrlo često predstavljao prepreku među dva mlada para oko kojeg se love i zavode tragajući za ljubavlju jedno drugog. Marijan je odlično iskoristio stol da pokaže spretnost i ljubavni polet, kada, govoreći Lisette koliko je patio zbog nje i hodajući prema njoj, doslovce prešeta stol ponašajući se kao da je prehodao preko daske koja leži na podu, a ne stola

visine do struka. Bez obzira na to kakvom scenografijom raspolagao, vjerujem da glumac može iskoristiti njeno postojanje na sceni u korist svoje radnje, naravno, do određene mjere. Na nekoliko detalja u predstavi sam posebno ponosan. Nazvat ću ih 'mali biseri'. Biseri jer sam se u igri na sceni, pred publikom uvjerio da funkcioniraju svaki puta, a mali jer zbilja jesu, kratki su i traju svega dvije do tri sekunde, ali ako su izvedeni u točnom ritmu, to je sve što trebaš. Došao sam do njih, ili spontano ili probajući razne načine dok nisam našao ono što odgovara datoj situaciji i izvlači iz publike reakciju kakvoj sam se nadao. Tako sam jedan 'mali biser', koji se odnosi na scenografiju, izronio u sceni sa Silvijom, kada govori Doranteu kako ga ne voli i kako on nema više tu što tražiti. Igrajući Dorantea, sjeo sam na nisku fotelju i naslonio glavu, pružajući se na oslonac za noge koji je u tom trenutku krenuo kliziti poda mnom. Pustio sam da klizi do krajnje granice prije nego padnem i zaustavio ga brzim pokretom ruke dok mi je na licu i dalje ostao izraz tuge i očaja. Isti tren sam primjetio reakcije i zadržao sam to do danas, vidjevši da ne narušava igru ili partnera na bilo koji način. Monika je najviše koristila stol za šminkanje oko kojeg se kretala uljepšavajući se i ukrašavajući se nakitom, što je puno pokazalo i o njenom karakteru i željama njezinog lika.



Slika 7: „Mali biser“

Za rekvizitu bih mogao reći istu stvar, nije bila pretjerana i nije je bilo puno, ali svu rekvizitu koju smo uveli na scenu, opravdali smo i iskoristili. Četka za prašinu koju koristi Lisette pa onda prepušta Silviji kada odluče izvesti svoj lukavi plan prerušavanja iskorištena je u igri Monike i Magdalene. Magdalena je postigla

komičnost igrajući toliku zaljubljenost kada se prvi puta susretne s Doranteom, da je konstantno čistila zrak oko sebe, prskajući okolo vodu iz raspršivača na najnelogičnijim mjestima, kao i bacanje četke za prašinu u zrak i Doranteovo skakanje i žrtvovanje samo da četka ne padne na pod, kao da se radi o nečem puno bitnijem od same četke. Meni su koferi poprilično pomogli odmah pri prvom ulasku na scenu jer sam zbilja imao što igrati. Prirodno mi je došlo pokazati Doranteovu nespretnost kao sluge, ali i entuzijazam oko cijele situacije u kojoj se našao, mašući koferima oko Orgonove glave te ostavljanje kofera na najnelogičnijim mjestima. Iako, još uvijek imam osjećaj kao da sam nepotpuno obavio radnje kada govorim sa Silvijom po prvi puta nasamo razmještajući kofere po jednom stolcu. Jednostavno mi je unutarnji osjećaj vezan uz te akcije nepotpun i nelogičan te na tome moram poraditi za sljedeću izvedbu i probati u nečemu ići do kraja. Rekvizita se još u tom trenutku sastojala od palice koju Burgignon donosi da ga gazda kazni njome, nakita kojim Lisette sebe uređuje te pisma Doranteovog oca koje je poslao Orgonu.

Ovo nije bio prvi puta da smo probali kostime. Imali smo jednu kostimsku probu prije ovoga, ali više zbog toga da vidimo kako nam kostimi stoje, ima li nešto što nas ograničava u kretanju i, naravno, treba li prekrojavanje. Kostimi su u baroknom stilu, odgovarajući svakom liku, bez obzira na to što nisu toliko drastično različiti. Kostim Dorantea, Burgignona i Orgona na prvi pogled nije toliko različit jer se radi o baroknom stilu koji odgovara tom vremenu (košulja, prsluk, hlače do koljena, tajice, te cipele na petu), ali ipak u nečem jest bilo razlike, i to, rekao bih, u najbitnijim detaljima. Pored toga što se Orgonov i Doranteov (prerušeni Burgignon) kostim razlikuju od kostima sluge po otmjenijim uzorcima, broševima, mašnama, bojama i prstenjem koji su nosili, ono što je bitno davalo razliku, a posebice u igri bili su rukavi. Rukavi su bili veliki, široki i visili sa zglobova što je svakako dovodilo do određenih pokreta i držanja kod gospode tog vremena. Svidjelo mi se što kao sluga nisam izgledao istrošeno, prljavo, poderano. Zapravo je kostim poprilično otmjen za jednog slugu (što mnogo govori o kući u kojoj služi) te mi omogućuje maksimalno gibanje i ne ograničava me ni u jednom pogledu što se pokreta tiče. Cure su također imale svaka po dvije haljine, jedna od služavke, jedna gospodarice. Haljina gospodarice koja bojama i kičem pokazuje raskoš koja je vladala u baroku i haljina sluškinje koja s korzetom i rastezljivim

ovratnikom koji se može spustiti do ramena, pokazuje i onu erotsku stranu (što je Magdalena iskoristila u jednom trenutku definitvno izranjajući svoj 'mali biser' uvijek dobivajući reakcije iz publike kada to odigra). Ono na što smo se najviše morali priviknuti bile su cipele. Hod je odmah drukčiji čim je peta malo uzdignuta. Stoga smo, posebice muški dio ansambla, na probama kada ne bismo koristili kostime, ponekad znali nositi jedino cipele od cijelog kostima, da se priviknemo na hod i sve fizičke radnje koje obavljamo.

Tijekom ovih probi, osjećali smo se zaigrano. Imali smo dojam kao da scena treba točno tako biti postavljena, prostor igre i više nego dovoljan, kostimi u apsolutnoj službi predstave i glumačke igre te rekvizita koja, u rukama sposobnih glumaca, i više nego opravdava svoju svrhu na toj sceni. A na nama je bilo samo da se pustimo i igramo.



Slika 8: Scenografija



Slika 9: Igra s rekvizitom



Slika 10: Kostimi – barokno odijelo



Slika 11: Kostimi – barokne haljine

5.5. GLAZBA, SVJETLO I PROJEKCIJE

Glazba koja se može čuti u predstavi, ali i tijekom ulaska publike, je klasična, lagana barokna glazba koja se zapravo pojavljuje jedino u promjenama između činova i na samom kraju zadnje scene kako bi se nagovjestio, ne samo kraj predstave, nego i sretan završetak u proslavi ljubavi dvaju mladih parova i jednog zadovoljnog oca. Slažem se da nije bilo potrebno ništa podcrtavati ili isticati glazbom. Pored takvog teksta kakav je napisao Marivaux i energije koju smo stvarali, profesor je odlučio da nije potrebno ubacivati glazbu u same scene. Ali da odam priznanje kolegici Moniki, pod glazbu ću uvrstiti dio njene igre, a to su njezini operni ispadi kada je uzbuđena, koji vječito nasmiju publiku ('njezin biser').

Svjetlo je također bilo poprilično jednostavno. Gotovo uvijek tijekom igre, scena je bila u potpunosti osvijetljena ('toplim svjetlom') i zbilja se nismo morali zamarati time da budemo u svjetlu (jedino smo morali paziti kada smo na samom prosceniju uz lijevi ili desni rub scene da uhvatimo bočne reflektore i ne izađemo previše) što nam je davalo još jednu slobodu u kreaciji. Svjetlo bi se u ponekim trenutcima malo smanjilo kada su bile romantične situacije kako bismo naglasili intimu te, naravno, skroz gasili između činova.

Ono što je jedino davalo neku boju cjelokupnom osvjetljenju bila je velika projekcija koja se protezala preko cijelog zastora u pozadini, dajući mu (a malo i sceni) plavkastu boju. Na projekciji su na oblacima ležala dva trbušasta anđela (simbol umjetnosti baroknog doba), koji su se vrlo neprimjetno i u određenim trenutcima minimalno micali ili preusmjeravali pogled, ne oduzimajući pozornost od scene i događanja na njoj.

Sve u kazalištu – svjetlo, dekor, glumac – za njega (Gordon Craiga) postaje dio šire cjeline koja se iskazuje kao umjetnost kazališta. „Kazališni dizajn" za njega je značio „oblikovanje scene" – prostora ispred koga će, na kome će i unutar kojeg će se odvijati glumačka igra. „Scenski dizajn" ne znači samo definiranje pozadine scenskog događanja i likovnu naznaku perioda u kome se radnja događa. Daleko više od toga, on mora odgovarati potrebama scenskog zbivanja i doprinjeti motiviranom i logičnom djelovanju lika.[9]



Slika 12: Projekcija na platnu

[9] Lee Strasberg *METOD glumačke igre*, izdavač Fakultet dramskih umetnosti Beograd, Beograd 2004., 49. str.

8. REDATELJ

Vrativši se u Osijek, nastavili smo probe na našoj Akademiji. Sada smo se morali prilagoditi sceni na Akademiji koja se razlikuje od one u Požegi. U početku je bilo malo teže budući da smo već ustanovili nekoliko prostornih puteva i radnji koje su specifične za prostor u kojem smo radili, ali sve je to dio glumačkog posla. Prilagodili smo se i nastavili dalje. Sada smo krenuli raditi detaljno na svakoj sceni. Kako bi se reklo, gavelijanskim principom. Radili smo scenu po scenu, dok god ih ne postavimo najbolje što možemo u prostoru i vremenu koje imamo. One scene koje smo mogli 'fiksirati' sada, to smo učinili. Redatelj je u ovom 'čišćenju' scena imao puno posla.

Postoji nešto jedinstveno prisno i stvaralačko u radu sa glumcem koji mi je povjeren. On mora biti pažljiv, povjerljiv i oslobođen, jer naš je posao da istražimo njegove najveće mogućnosti. Njegov razvoj se prati promatranjem, čuđenjem i željom da mu se pomogne; moj razvoj se projektira na njega ili se pre otkriva u njemu – tako da naš zajednički razvoj postaje otkrivenje. Ovo nije podučavanje učenika, nego potpuna otvorenost prema drugoj osobi koja omogućava pojavu „zajedničkog i dvostrukog rađanja". Glumac se ponovno rađa – ne samo kao glumac već i kao čovjek – a sa njim se i ja ponovno rađam. Nespretno se izražavam, ali rezultat je potpuno prihvaćanje jednog ljudskog bića od strane drugog.[10]

Ovakve redateljske riječi mogu samo potaknuti druge redatelje, a i glumce. Mislim da je Grotowski jako dobro definirao (u ovom slučaju i sebe) redatelja i ono što redatelj treba biti. S profesorom Jasminom nisam radio tijekom studiranja na Akademiji što je činilo ovo iskustvo (meni osobno) utoliko boljim. Tijekom pete godine, pozvan sam igrati u predstavi *Štajga* GK-a *Joza Ivakić* iz Vinkovaca koju je režirao upravo profesor Jasmin i tu smo prvi puta zajedno radili na

[10] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 23. str.

projektu. To iskustvo nam je svakako pomoglo da se pobliže upoznamo i naučimo raditi međusobno. Vjerujem da smo vrlo brzo 'kliknuli'. Užitak je raditi s redateljem koji ima svoju viziju, ali je spreman i otvoren za svaki prijedlog, svaku eventualnu promjenu i primjedbu. Takvom redatelju se lako prepustiti jer zna što radi. I ono najbitnije (meni osobno) je to što ne ograničava glumca ni u kojem pogledu. Na probama za *Igru ljubavi i slučaja* ja sam bio potpuno slobodan. Nisam se ustručavao probati bilo što, dapače, još sam bio potaknut od strane redatelja da samo nastavim. Iz takvih smo situacija izvukli veliki broj dobrih scena i trenutaka. Kao primjer ću navesti scenu Dorantea i Silvije u kojoj njih dvoje shvaćaju da ne mogu biti zajedno i oboje briznu u plač. To se dogodilo u toku jedne probe. Magdalena i ja smo jednostavno prvi puta otišli u tom smjeru i došli do trenutka gdje smo oboje plakali od nemoći i tuge, i u tom trenutku, vidjevši i logiku i komiku situacije, bez prekidanja i suvišnih riječi, profesor nas je vodio i samo potaknuo da odemo do kraja u taj plač, ali ostanemo u namjeri koju smo imali, i u jednom trenu sve se otvorilo. Kao da smo znali dalje odigrati scenu, ali nam je trebao netko baš u tom trenutku da nas vodi. Odmah smo čuli reakcije kolega koji su gledali scenu izvana. Dan danas na izvedbama, publika uvijek pozdravi ovu scenu smijehom. Takvih je situacija bila mnogo i baš zato je bilo posebno iskustvo raditi ovu predstavu s takvim redateljem, redateljem koji nije sebi dopustio da na bilo koji način ograničava i 'guši' naš glumački potencijal, nego ga prepoznaje i vodi u pravom smjeru dok ne sazrije pred njegovim očima. Također, moram napomenuti i kako je imao puno strpljenja za poneke rubne prijedloge koje smo znali imati tijekom procesa te da je svaki prijedlog ponuđen od strane bilo koga od nas, dočekao svoju priliku da bude isproban na sceni; koliko uspješno, to samo mi znamo. Smatram da je ovo bio specifičan projekt u kojem je nekolicina studenata (i jedan iskusni glumac) radila s profesorom/redateljem koji je u startu imao njihovo poštovanje pa nije bilo potrebe za uspostavljanjem istog, nego se mogao posvetiti radu na sceni i nama, spremnim i voljnim glumcima. I to je dovelo upravo do zaključka iz citata koji sam stavio na početak ovog odlomka, dovelo je do prihvaćanja jednog ljudskog bića od strane drugog. Iskreno se nadam i svima želim da ovakav proces, poštovanje i odnos između glumca i redatelja bude sasvim normalna stvar kroz daljnji životni put svih nas kao kazališnih umjetnika.

Suštinski problem jest omogućiti glumcu da radi „u sigurnosti". Rad glumca je u opasnosti; on je podvrgnut neprestanom nadgledanju i posmatranju. Mora se stvoriti atmosfera, radni sistem u kojem glumac osjeća da može učiniti apsolutno bilo što i da će biti shvaćen i prihvaćen. Često se glumac otkriva u trenutku kad ovo shvati.[11]

[11] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 143. str.

9. POSTAVLJANJE PREDSTAVE

Ovaj dio nazvao sam *postavljanje predstave*, iako je to tehnički netočno. Postavljanje predstave bi zapravo bile sve probe i sav rad na predstavi od početka rada pa do premijere. Ali ovo sam napisao prvenstveno jer je ovaj proces, među svim dotadašnjim koje smo imali u radu na ovoj predstavi, svima bio i ostao najdraži dio tog rada. Tjedan dana prije premijere, zaputili smo se u Požegu, s ciljem konačnog postavljanja predstave na požeškoj sceni. Ono u čemu se ovaj dio procesa bitno razlikovao od svih dosadašnjih jest činjenica da smo u Požegi boravili tjedan dana, tijekom kojeg smo se bavili isključivo predstavom i ničim drugim. Radili smo svaki dan u dva duža termina, prijepodne i popodne, između kojih bismo imali pauzu za ručak i nekoliko sati odmora i vremena za sebe, ali smo najčešće i dalje razgovarali i iznosili nove ideje vezane uz predstavu. Ukratko, nije bilo distrakcija. Sve nam je bilo blizu, smještaj, kazalište i kafić, a to nam je pružalo nekakav osjećaj 'kazališnog mjehurića' u kojem smo se našli i od nas se nije ništa drugo tražilo, nego da radimo ono što volimo. Nije li to nešto za čim svaka osoba na svijetu žudi kada se radi o njegovom pozivu ili poslu?

5.6. KONTINUITETI I PROGONI

Isto tako i u nas dramskih glumaca radnje su sastavljene od različitih velikih i malih kretnji različitog trajanja i ritma, a govor se sastoji od kratkih, dugih, naglašenih i nenaglašenih glasova, slogova i riječi. Oni odmjeravaju ritam. Radnja se obavlja a tekst uloge izgovara uz odbrojavanje u mislima našeg vlastitog „metronoma“, reklo bi se skrivenog u nama. Neka naglašeni slogovi i pokreti koje smo istaknuli svjesno ili podsvjesno stvaraju neprekidnu liniju momenata podudarnosti s unutarnjim ritmom. Ako glumac intuitivno i pravilno osjeti ono što govori i radi na sceni, tad će se točan tempo-ritam sam pojaviti iznutra i rasporedit će snažna i slaba mjesta govora i podudaranja.[12]

[12] K.S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi*, izdanja CEKADE Zagreb, Zagreb, 1991., 112. str.

Ono što je bilo bitno u ovoj završnoj fazi rada na predstavi jest početi povezivati sve u jednu cjelinu, odnosno, početi raditi scene u kontinuitetu (ono što je meni uvijek strašnije zvučalo, raditi 'progon'). Tada postane vidljivo kakav je ritam scene potreban i gdje se moraju promjene tempa dogoditi u svrhu što punije i bogatije cjeline. To i nas tjera da što prije 'pohvatamo' što dalje ide, na koje 'šlagvorte' ulazimo ili činimo nekakvu akciju, gdje se moramo pozicionirati na kraju scene ako u sljedećoj ulazi novi partner, koliko moraju trajati određene akcije i još mnoštvo drugih stvari. Naposljetku, kontinuiteti su potrebni da se vide prvi obrisi finalnog proizvoda – predstave. U posljednjih tjedan dana rada, nama se zapravo otvorilo još mnogo situacija koje smo uvrstili u predstavu. Primjerice, iako sam već pisao o rekviziti, u ovoj finalnoj fazi rada dogodilo se da smo uveli još jednu. Jabuku. Ona je zbilja doprinijela dojmu Marijanove igre jednog priprostog sluge koji se nevješto pretvara da je gospodin. Pričajući punih usta, 'izvaljen' na fotelji s komadićima jabuke koji lete posvuda dok govori, nikoga nije ostavio ozbiljnim. Kasnije se dogodio još jedan 'mali biser' na koji sam ponosan. U sceni gdje Dorante kori Burgignona zbog njegovog ponašanja pri dolasku, na vratima se začuje gospodin Orgon koji dolazi u prostoriju. U tom trenutku na sceni smo stajali Marijan, koji u rukama ima kofere i ja koji držim jabuku. Prije nego je Orgon ušao na sceni, meni je Marijan došapnuo da će mi baciti kofer kad on uđe (što je vrlo logična radnja u tom trenutku), a ja, budući da sam imao jabuku u ruci i dvije sekunde za reakciju, prvo što mi je palo na pamet je baciti jabuku u zrak prije nego uhvatim kofer, pa uhvatiti jabuku uz zajednički naklon Orgonu. Od tog trenutka, to smo ostavili i nismo više govorili o tome. Još jedna situacija se dogodila koja bi možda bila vezana uz dio u kojem sam pisao o scenografiji, ali ovdje sam ga smjestio jer je zasigurno dio žive glumačke igre koja nam se otvorila u posljednjoj fazi rada. To smo kraće nazvali 'igra stolicama'. Ovo je klasični primjer kako simpatična ili komična situacija nastane samo iz reakcije na partnera i suigre. Kada Dorante prvi puta odvažan dolazi Silviji reći kako misli da se ne bi trebali suzdržavati u svojoj očitoj ljubavi. U jednom trenutku tijekom probe, refleksno sam, malo primaknuo svoju stolicu njenoj, na što je ona odmah odgovorila svojim odmicanjem stolice. Reagiravši na to, zastao sam na tren i primijetio što je učinila. Ovdje se već stvorila neka vrsta napetosti. Na to sam ja

opet pokušao primaknuti se, da se uvjerim u ovo što se dogodilo i naravno, ponovilo se njezino odmicanje. Probao sam opet brže, ona je brže ponovila isto. Pri tom je profesor doviknuo *idi kao da ćeš se odmaknuti* i sve nam je bilo jasno. Shvatio sam da bježi od mene i gotovo uvrijeđen krenuo polako odmicati svoju stolicu do trenutka kada se ona nije okrenula i otvorila prema meni, na što sam naglo pomaknuo stolicu, sjeo odmah do nje i brzo izgovorio ono što mislim, kao da sam naglo skinuo flaster znajući da će boljeti. Ova situacija se nikada ne bi dogodila da Magdalena nije tako odreagirala na moje primicanje, da ja nisam primijetio njezinu reakciju i reagirao svojom, i tako dalje... Ono što želim reći je da su nam se počele otvarati situacije i odnosi s kojima smo se mogli igrati (i jesmo) po cijele dane. Sada smo već svi zajedno mogli vidjeti cjelinu na obzoru i bili smo sve sigurniji u naš rad.

5.7. „NOĆNI GLUMAČKI RAZGOVORI“

U ovom odlomku moram napomenuti dio ovog posljednjeg procesa bez kojeg ni predstava, ni naše iskustvo vezano uz ovu predstavu, zasigurno ne bi bilo isto. 'Noćni glumački razgovori' su bili upravo to. Glumački razgovori tijekom večeri, koje smo neprestano vodili nakon poslijepodnevne probe. Započeli bismo u kafiću pored hostela gdje smo bili smješteni, okupivši se svi zajedno u nekakvom rezimiranju današnjeg dana i planu za idući. Naravno da bi nam se razgovori razvukli i na svakakve druge teme, ali glavna linija razgovora se uvijek nekako držala. Nakon toga, kada bismo svi otišli svojim sobama, Marijan i ja, koji smo bili smješteni u istoj, započeli bismo s još detaljnijom analizom proba tog dana. Ni jedan od tih razgovora nije bio usiljen, niti smo ciljano išli razgovarati samo o kazalištu i probama, to se jednostavno dogodilo. O čemu god smo počeli pričati u jednom trenutku, u idućem smo se već našli kako pokušavamo prepoznati probleme u nekoj našoj sceni i razlog zašto taj dan nije funkcionirala kako smo ju zamislili. Više smo puta upravo u tim razgovorima došli do srži problema, odredili što ćemo i kako sutra probati i zbilja bi se tako dogodilo. Sutradan na sceni, probali smo upravo stvari o kojima smo govorili i shvatili da je bilo više nego korisno. Vidjevši da funkcionira, prirodno je bilo da iduću večer, ponovno bez ikakve ciljane teme razgovora, uđemo u razgovor o probama toga dana i tako svaku večer

do premijere. Razgovori su se protezali u širokom luku, od kazališta generalno, razlici u radu na Akademiji i u kazalištu, glumi, umjetnosti pa sve do vrlo specifičnih dijelova scena koje moramo doraditi. Ako nešto taj dan nije funkcioniralo na sceni, obavezno smo to komentirali i pokušali doći do korijena problema, i naravno predložiti rješenje. Ne moram ni spomenuti kako smo nekoliko puta u sobi igrali neke dijelove scena jer je bilo jače od nas. U jednom trenutku smo razgovarali o tome koje su rečenice naših likova; jedna rečenica koja bi najbolje opisala njegovo postojanje na sceni, njegove želje i ciljeve u ovom komadu. Došli smo do zaključka da je Burgignonova rečenica: *„Ma da ste kakva Pereta ili Margot, vi biste i dalje bili moja kneginja.“*, a Doranteova: *„Pustite svoju ljubav da govori.“* Vrlo bi teško bilo sažeti sve o čemu smo govorili, na čemu smo radili i čime smo se bavili jer su u pitanju sati i sati razgovora, tako da ću stati odmah, jer vjerujem da je jasna premisa. Ovaj odlomak sam morao napisati jer je zbilja utjecao na cjelokupni rad i razultat ove predstave, barem u mom slučaju.

Glumac mora razvijati svoje tijelo. Glumac mora raditi na svom glasu. No najvažnija stvar na kojoj glumac mora poraditi je njegov um.[13]

[13] Stella Adler *Tehnika glume*, izdavač Bantam New York, New York 1990., 47. str.

10. GENERALNA PROBA I PREMIJERA

Glumčevo postignuće sačinjava transcendenciju polovičnih mjera svakodnevnog života, unutrašnjeg konflikta između tijela i duše, intelekta i emocija, fizioloških zadovoljstava i duhovnih stremljenja. Za trenutak se glumac nalazi van polovične angažiranosti i van konflikta koji karakterizra naš svakodnevni život. Da li je on to učinio zbog gledaoca? Izraz „za gledaoca" implicira izvjesno koketiranje, lažnost, cjenkanje sa sobom. Prije bi trebalo reći „u odnosu na" gledaoca, ili možda umjesto njega. Upravo se u ovome nalazi provokacija.[14]

Dan ili dva prije generalne probe imali smo prvu publiku. Prvi puta su to bile gospođe koje rade u uredu kazališta. To je bio naš prvi kontakt s publikom koja nisu redatelj i kostimograf koji su s nama na probama od prvog dana. To je vrlo važno naglasiti jer kada se baviš nekim materijalom izvjesno vrijeme bez 'vanjskog oka', zbilja ne znaš što očekivati. Posebice kao glumac na sceni, ne možeš imati osjećaj cjeline izvana i teško je objektivno procijeniti kvalitetu rada koju postižemo. Tako da nam je to bio nekakav prvi dožiljaj nas samih sa stajališta osobe koja to prije nije gledala i nije se bavila tim materijalom. Reakcije su bile pozitivne i svako malo bismo čuli smijeh iz publike. To nam je dalo malo samopouzdanja, ali i svijest o tome što funkcionira, što ne, i zašto ne. Morali smo se već početi pripremati za napunjenu dvoranu i reakcije publike, jer ukoliko ih bude, morat ćemo se držati svega kako je dogovoreno, s logičnim pauzama, ukoliko pokoji smijeh bude trajao duže. O tome smo razgovarali poslije probe, također pokušavajući otkriti zašto pojedine scene nisu dobile reakciju kakvu bismo očekivali. Ono što je također bitno jest ne pretjerati. Ne smijemo dopustiti da nas ponesu reakcije publike (što se vrlo lako dogodi), uslijed čega odstupamo počinje od igre kakva je bila na probama i nekih utvrđenih i dogovorenih radnji, samim time, vrlo često sabotirajući ostatak ansambla, odnosno svoje partnere na sceni.

[14] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 77. str.

Princip je: da glumac ne smije raditi za sebe da bi mogao ispuniti sebe. Produbljivanjem odnosa sa drugima – proučavanjem elemenata kontakta – glumac će otkriti ono što se nalazi u njemu. On se mora potpuno predati. Ali postoji jedan problem. Pred glumcem su dvije mogućnosti: 1. on glumi za publiku, što je sasvim prirodno kad se ima u vidu funkcija kazališta, a što glumca vodi ka nekoj vrsti flertovanja – što znači da on glumi za sebe, zbog zadovoljstva koji ima kad ga prihvate, vole i priznaju – a rezultat će biti narcizam; ili 2. glumac radi direktno za sebe. To znači da on posmatra svoje emocije, da traga za bogatstvom svojih psihičkih stanja – a to je najkraži put koji vodi ka hipokriziji i histeriji. Ali ako se ne glumi niti za publiku niti za sebe, što onda preostaje? Odgovor je teško dati.[15]

Došlo je vrijeme i za generalnu probu. Osjetila se doza treme u garderobi i iza scene, ali je bila vrlo pozitivna. Svi smo bili uzbuđeni pokazati ono što smo radili proteklih mjeseci. Kazalište je bilo puno (koliko je moglo biti, uzevši u obzir situaciju s epidemijom i ograničenim mjestima u kazalištu), što nam je bilo iznimno drago vidjeti, a vjerujem i da je publici posebno drago bilo doći ponovno u kazalište nakon perioda koji je prethodio ovome. Proba je prošla (barem po mom mišljenju), čak bolje nego sam očekivao (a očekivao sam da će proći zasigurno dobro). Naravno da su se dogodile greške i sitni zastoji, ali ono što je bitno jest da smo sebi pokazali da se možemo izvući i snaći u takvim situacijama i izgurati dalje. U čak tri navrata tijekom predstave su dogodio smijeh nakon kojeg je uslijedio poduži pljesak (stoga je jako dobro bilo što smo dan prije o tome govorili i bili smo spremni te smo tijekom svakog trajanja pljeska ostali u koncentraciji i intenciji koju smo imali, a kada se stišalo, nastavili u energiji). Svjestan sam da je zasigurno bilo mnogo okolnosti koje su dovele do toga; od ljudi u publici, za koje sam primijetio da su veliki prijatelji kazališta, njihove želje za podupiranjem mladih glumaca, radost što su napokon u kazalištu i povrh svega toga, sama

[15] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 162. str.

komika scene. Bio je to spoj svega pozitivnog i čistog u kazalištu i vjerujem da je to bila jedna posebna, čak čarobna noć.

Jedno je jasno: glumac mora dati sebe, a ne da glumi za sebe ili gledaoca. Njegovo istraživanje mora biti usmjereno iz njega ka spoljnjem, ali ne i za spoljnje.[16]

Čvrsto tvrdim da smo dali sebe. Svatko od nas, nesebično, čisto, odvažno, za drugog smo stajali na sceni, na premijeri, 19. lipnja i pokazali sebe i ono što predstavljamo i zastupamo ovom predstavom. Mislim da se to i vidjelo na licima publike. Ovdje više neću pisati o tehnici glume, tempo-ritmu, pokretu, glasu ili scenografiji i svjetlu. Ovdje i na ovaj dan je bila bitna jedna stvar: svi zajedno smo kao jedan pokazali kako izgleda i što jest ljubav.



Slika 13: Premijera

[16] Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdanje Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976., 163. str.

11. ZAKLJUČAK

U zaključku ću se osvrnuti na sve napisano. Smatram kako je ova predstava bila savršen ispit kojim smo mi kao mladi (sada to mogu reći jer to jesmo) glumci dobili priliku u profesionalnom kazalištu raditi i stvarati s redateljem s kojim uživamo međusobno poštovanje i koji zna što želi i kako doći do onog najboljeg u nama. S kolegama koji su jednako posvećeni, talentirani, entuzijastični, voljni i, na kraju krajeva, odlični partneri. Sa svima koji stoje iza ove predstave, uključujući i djelatnike kazališta koji su pristupačni, ljubazni, dijele ljubav prema kazalištu i rade sve u ime zajedničkog cilja. Mislim da je ovaj tip predstave, kako smo ga na početku nazvali 'glumačka predstava', (koliko god to zapravo bio pleonazam), idealna prilika da kao mladi glumci pokažemo što smo naučili u ovih pet godina studiranja na Akademiji te sam uvjeren da smo to i pokazali. Bio je apsolutni užitak raditi ono što volim među ljudima koji dijele jednaku strast prema kazališnom stvaralaštvu.

12. LITERATURA I IZVORI

K.S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi,* Izdavač CEKADE Zagreb, 1991.

Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, izdavač Izdavačko-informativni centar studenata, Balkanska 4/III, Beograd, 1976.

Stella Adler *Tehnika glume*, izdavač Bantam New York, New York 1990

Lee Strasberg, *METOD glumačke igre,* izdavač Fakultet dramskih umetnosti Beograd, Beograd 2004

Antonin Artaud, *Kazalište i njegov dvojnik*, izdavač Hrvatski centar ITI – UNESCO Zagreb, 2000.

Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, izdavač Biblioteka Sazvežđa Beograd, Beograd 1966.

Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, izdavač CDU – Centar za dramsku umjetnost Zagreb, Zagreb, 2005.

https://www.britannica.com/biography/Pierre-Carlet-de-Chamblain-de-Marivaux

14. SLIKE

Slika 1: Dorante i Orgon.....16

https://www.gkp.hr/images/galerije/Igra/IMG_1003.jpg

Slika 2: Commedia dell' arte 17

https://www.gkp.hr/images/galerije/Igra/IMG_0669.jpg

Slika 3: Bourgignon i Lisette.....20

https://scontent.fzag2-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/121488417_3315192851850781_7401604124808290757_o.jpg?_nc_cat=100&ccb=2&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=6XQvoKfvB38AX9tn91z&_nc_ht=scontent.fzag2-1.fna&oh=7b62527f2593b63bdb4206a367ce58d8&oe=5FDDD5D2

Slika 4: Dorante i Silvija 20

https://scontent.fzag2-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/121547019_3315193055184094_3348071647584233413_o.jpg?_nc_cat=100&ccb=2&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=ZEE8Ji6ezhUAX8vcku7&_nc_ht=scontent.fzag2-1.fna&oh=80f4741879ace014a81034cd19ce5c42&oe=5FDDB32D

Slika 5: Povratak na scenu.....22

https://scontent.fzag2-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/82266654_1460190187500427_1317925489465098240_o.jpg?_nc_cat=108&ccb=2&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=urIBHt-VmHIAX_WOt1s&_nc_ht=scontent.fzag2-1.fna&oh=48b21f298d095ec0d1d46f498c8d05ec&oe=5FDD612B

Slika 6: Igra u kostimu 22

https://www.gkp.hr/images/galerije/Igra/IMG_0210.jpg

Slika 7: „Mali biser“.....24

https://slavonski.hr/wp-content/uploads/2020/06/12-2.jpg

Slika 8: Scenografija.....26

https://slavonski.hr/wp-content/uploads/2020/06/1-12.jpg

Slika 9: Igra s rekvizitom 27

https://www.gkp.hr/images/galerije/Igra/IMG_0652.jpg

Slika 10: Kostimi – barokno odijelo.....27

https://slavonski.hr/wp-content/uploads/2020/06/32.jpg

Slika 11: Kostimi – barokne haljine 28
https://www.gkp.hr/images/galerije/Igra/IMG_0488.jpg

Slika 12: Projekcija na platnu 29
https://slavonski.hr/wp-content/uploads/2020/06/3-8.jpg

Slika 13: Premijera 39
https://slavonski.hr/wp-content/uploads/2020/06/37.jpg

15. SAŽETAK/SUMMARY

Drama *Igra ljubavi i slučaja* francuskog autora Pierra Carleta de Marivauxa, naslov je diplomske ispitne predstave studenta Vedrana Dakića pod mentorstvom izv. prof. Jasmina Novljakovića na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, na Odsjeku za kazališnu umjetnost, smjer gluma i lutkarstvo. U diplomskoj predstavi sudjeluju i studenti Monika Lanščak, Magdalena Živaljić Tadić, asistent u nastavi Marijan Josipović, te profesor i glumac Vjekoslav Janković. U ovom pismenom radu student opisuje proces rada na predstavi kronološkim redoslijedom analizirajući svaki dio nastanka čina kazališne predstave, ali i sebe u procesu.. Donosi zaključak kako je rad na ovoj predstavi i ulozi Dorantea, savršeni prag koji je prešao, kročivši u novu fazu života kao samostalni glumac.

The play *The game of love and chance* written by French author Pierr Carlet de Marivaux, is the title of the graduate exam presentation of the student Vedran Dakić under the mentorship of professor Jasmin Novljaković at the Academy of Art in Osijek, at the theater department, acting and puppetry. The graduate show also includes students Monika Lanščak, Magdalena Živaljić Tadić, teaching assistant Marijan Josipović and professor and actor Vjekoslav Janković. In this written work the student describes the process of working on the play in chronological order, analyzing each part of the act of the theater play, but also himself in the process. He concludes that working on this play and the role of Dorante is the perfect threshold he has crossed, stepping into a new phase of life as a independent actor.