

Igra ljubavi i slučaja

Lanšćak, Monika

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:197005>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



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
GLUMA I LUTKARSTVO

MONIKA LANŠČAK

IGRA LJUBAVI I SLUČAJA

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: doc. art. Jasmin Novljaković

SUMENTOR: izv. prof. art. Vjekoslav Janković

Osijek, 2020.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____ potvrđujem da je moj _____ rad
diplomski/završni
pod naslovom _____

te mentorstvom _____

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

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

| | |
|---|-----------|
| 1. UVOD | 5 |
| 2. O AUTORU..... | 6 |
| 3. O DJELU | 7 |
| 4. SCENSKA SAMOANALIZA | 9 |
| 4.1. GLAS, GOVOR, DIKCIJA | 11 |
| 4.2. TIJELO I POKRET | 13 |
| 5. LIK I ULOGA | 15 |
| 6. PUBLIKA I REDATELJ | 18 |
| 7. SCENOGRAFIJA, GLAZBA, SVJETLO I KOSTIM..... | 21 |
| 8. ZAKLJUČAK..... | 25 |
| 9. LITERATURA I INTERNETSKI IZVORI..... | 26 |
| 10. SLIKE..... | 27 |
| 11. SAŽETAK / SUMMARY | 28 |

1. UVOD

Nakon što mi je u ljeto 2019. godine redatelj Jasmin Novljaković ponudio igrati u njegovoj novoj predstavi *Igra ljubavi i slučaja*, autora Pierra Carleta de Marivauxa, osjetila sam onaj adrenalinski glumački ushit koji se u meni pojavi svaki put kada se pred mene stavi neki glumački izazov. Priznajem da mi tada nije bilo ni u primisli da će to biti moja diplomatska predstava, osobito jer do tada nikada nisam čula za Marivauxa. To nije za pohvalu, znam, ali tim više je ovaj proces bio zanimljiviji jer sam se odmah bacila u istraživanje i Marivauxa i *Igre ljubavi i slučaja*. Mojoj sreći nije bilo kraja kada sam doznala da je riječ o komediji u tri čina, naročito jer sam silno željela usavršiti svoj komički izričaj te uravnotežiti svoju ponekad prenaplašenu izvanjsku glumu.

U ovome ću radu pisati o glumačkim spoznajama do kojih sam došla, o glumačkim alatima koje sam koristila, kostimima, scenografiji, svjetlima i samom postupku rada u profesionalnom kazalištu sa stručnim timom (kostimografija i scenski pokret: Jasminka Petek Krapljan, rasvjeta: Goran Krmpotić, video projekcija i ton: Dario Hak, garderobijerka: Ljiljana Rodić, izrada kostima: Zvonko Majdis, rekvizita i propaganda: Marija Matijanić, scenski poslovi: Renato Pok), talentiranim i nadasve inspirativnim glumačkim suradnicima (Vedran Dakić u ulozi Doranta, Magdalena Živaljić Tadić kao Silvija, Marijan Josipović kao Bourignon te Vjekoslav Janković u ulozi gospodina Orgona) te redateljem (Jasmin Novljaković).

2. O AUTORU

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux francuski je komediograf i romanopisac rođen u Parizu 4. veljače 1688. godine gdje je napisao oko 40 komedija od kojih su na našim prostorima najpoznatije *Igra ljubavi i slučaja* i *Lažne ispovijesti*. Nakon Moliere, Marivaux je najizvođeniji francuski pisac, posebice u Francuskoj. Odrastao je u bogatoj aristokratskoj obitelji, a otac mu je bio pravnik za što se školovao i sam Marivaux. Međutim Marivaux je sa svojih 20 godina napisao svoju prvu predstavu *Le Père prudent et équitable, ou Crispin l'heheuxuxbe* (*Oprezni i pravedni otac*) koja se pokazala vrlo uspješnom. Nakon toga Marivaux se pridružio pariškom salonskom društvu čiju je atmosferu i razgovorne manire koristio za svoje povremene novinarske napise. Od 1720. do 1724. pokrenuo je vlastiti časopis *Le Spectateur Français*, a nakon smrti supruge i gubitka bogatstva, Marivaux je ozbiljnije shvatio svoju književnu karijeru. Marivauxove prve drame napisane su za *Comédie-Française*, no talijansko kazalište i komedija dell' arte privukli su ga mnogo više. *Arlequin poli par l'amour*, odnosno *Harlekin obasjan ljubavlju* (1723.) i *Le Jeu de l'amour et du hasard*, odnosno *Igra ljubavi i slučaja* (1730.) prikazuju tipične karakteristike njegovih ljubavnih komedija; romantična baza, fino nijansiranje osjećaja bez suviše patetike te spretna i duhovita igra riječi. Osim toga, svojim realnim prikazima situacija, u kojima je socijalni milje prikazan vrlo precizno, a sluge imaju prave osjećaje, Marivaux je otvorio prostor realizmu. 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 ravnopravnost spolova, dok *Škola za majke* (1724.) tematizira odnos između majke i kćeri. Iako je Marivaux izabran u Francusku akademiju 1743. godine i postao njegovim ravnateljem 1759. godine, tijekom života nije bio cijenjen jer je u to vrijeme tragedija bila puno više cijenjena od komedije zbog čega je i umro prilično osiromašen. Marivaux je bio važan u razvoju dramske književnosti i uvelike je utjecao na to da se komedija prestane smatrati bezvrijednijim žanrom u odnosu na ostale, čemu nažalost nije svjedočio tijekom svojega života. Umro je u Parizu 12. veljače 1763.

3. O DJELU

Svaka drama, kao živ organizam, ima svoj skelet, svoje udove: ruke, noge, glavu, srce, mozak. Slično anatomu koji je izučio sastav i formu svake kosti, pršljena, literarno obzarovan čovjek prepoznaje nevidljivi kostur i njegove sastavne dijelove. On se lako orijentira i otkriva pokretačke i nervne centre.¹

Igra ljubavi i slučaja vrlo je pitka i afirmativna komedija koja u doba kazališta, koje je pretežito kritički nastrojeno i fokusirano na one tamne strane društva, donosi vedrinu i dokazuje da u kazalištu uvijek ima mjesta za naizgled lake komade koji žive vječno. Iako je djelo napisano davne 1730. godine i naše se društvo nije uvelike promijenilo od tada, zanimljivo je kako se ništa nije promijenilo po pitanju braka kao takvog, ljubavi, osjećaja, ali i želje da budemo važni, cijenjeni i visoko pozicionirani u društvu. Prema tome, možemo zaključiti da je Marivauxova *Igra ljubavi i slučaja* sjevremenska priča, a problemi koje djelo tematizira uvijek aktualni. Udati se ili ne udati? Je li brak mrak? Ima li sreće ako se miješaju društvene klase? Privlači li slično slično? Sve su to pitanja kojima smo se bavili, a koja muče i mene samu. Uvijek se iznova tijekom različitih procesa prisjetim koliko je divan posao umjetnika jer je on taj koji postavlja pitanja koja se pita i većina. Budući da uvijek nastoji odgovoriti na njih, život mu je na neki način uvijek jedna velika intriga u kojoj nema mjesta stagnaciji jer te konstantno proganja pokretačka, kreativna sila. U ovoj igri ljubavi ništa nije prepušteno slučaju. Naime mlada, načitana i plemenita Silvija ne pristaje na to da joj društvene norme i položaj u društvu utječu na tako važnu odluku kao što je odabir budućeg supružnika te u dogovoru s ocem zamijeni svoju ulogu sa svojom služavkom, mladom i vrcavom Lisette. Budući da je njezin budući odabranik također vrlo skeptičan u vezi nje, istu stvar napravi sa svojim slugom Bourignonom. Sve to zna i prati Silvijin otac Orgon navijajući pri tome da se mladi zaljube i shvate da su jedno za drugo. Dorant i Silvija ne snalaze se najbolje u novim ulogama i kao da su od samog početka pogođeni Kupidovom strelicom koja ih omađija i pojača njihovu nespretnost. S druge strane, Lisette i Bourignon uživaju u odijelima svojih gospodara, ali na kraju shvaćaju da i nije tako posebno biti plemenita roda, pa im svako malo izleti ono njihovo iskonsko, pravo lice.

¹Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi*, izdanja CEKADE Zagreb, Zagreb, 1991., str. 233.

Radeći na tekstu tijekom procesa i analizirajući prvo, kako Stanislavski kaže, *skelet* drame te svakom novom čitaćom probom, stvarajući tom kosturu udove, srce i mozak, postajalo nam je sve jasnije da je sam tekst toliko dobro i bitko napisan da gotovo nije bilo potrebe za bilo kakvim izmjenama ili *štrihovima*. Bila je potrebna samo otvorenost glumaca da ga učine svojim i sceni daju srčanu i potentnu igru kakvu ovaj komad zahtijeva.

4. SCENSKA SAMOANALIZA

Studirajući na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, posljedično dođeš do nekih spoznaja o samom sebi, htio ti to ili ne. Prije svega, glumac u potpunosti mora upoznati samog sebe, svoje programe, vrline, mane, svoje tijelo, uvjerenja koja nosi sa sobom i riješiti se onih koja mu ne služe. Danas, nakon pet godina studiranja, mogu reći da sam se promijelila u mnogočemu i vjerujem da sam kroz bavljenje glumom i lutkarstvom samo rasla jer se moj pogled na svijet uvelike proširio i samo sam rušila vlastite zidove. Od djevojčice koja se sramila recitirati na školskoj priredbi ili pročitati nešto u javnosti, došla sam do toga da glumim u kazalištu i komuniciram s publikom. Iako sam se, kao svaki čovjek, često u životu imala potrebu opravdavati roditeljima, prijateljima i općenito ljudima, moram priznati kako sam potrebu za opravdavanjem na sceni izgubila još u samim počecima svog akademskog obrazovanja. To je tako jer sam oduvijek imala potpuno povjerenje u svoje profesore i bez puno propitkivanja nastojala bih primijeniti upute kako god znam i umijem, a tu je i beskrajno poštovanje prema njihovom znanju, radu i iskustvu koje je naspram mojeg bilo postojeće. Iako bi mi se ponekad uputa činila besmislenom, poslušala bih profesora i nastojala bih propustiti uputu kroz sebe te ju otjeloviti glumačkom igrom. S obzirom na to da još nikada nisam požalila, rekla bih da je prva stavka moje scenske samoanalize beskrajno povjerenje u profesora/redatelja i traženje glumačkih alata i vještina kako obogatiti ono što mi se sugerira ili savjetuje. Osim svakodnevnog *čeprkanja* po sebi, glumac je biće koje mora biti svjesno svijeta oko sebe i dovoljno propustan da proživi svaku emociju i što više iskustava koje mu život pruža, ali i dovoljno *čeličan* da ne dopusti da ga uništi ta pojačana senzibilnost. Bitno je ostati propustan i dozvoliti da *to nešto* kroz tebe prođe, ali ne i da se u tebi predugo zadržava jer, kako se ne bismo smjeli identificirati s ulogama koje igramo, tako se ne bismo smjeli identificirati niti s vanjskim obilježjima, vlastitim mislima i problemima koja nas naizgled definiraju. Za glumca je važno da bude ogoljeni kanal kroz koji može prolaziti neograničen broj likova i uloga jer neurednim životom osim samih sebe, ograničavamo i uloge koje su nam povjerene. Vjerujem da se na tome radi cijeli život i vjerojatno sam još daleko od takve čistoće, a to znam svaki put kada previše racionaliziram i intelektualiziram, kada me preplave misli da loše igram te kada nastojim doći do nekog savršenstva koje tek onda

nikako ne dolazi. Naravno, to mi se događalo i u ovom procesu. Znala bih otići s probe nezadovoljna ili bih se osjećala izrazito netaletrirano i pomislila bih da ne opravdavam posao koji mi je povjeren. U takvim sam situacijama tražila što i kako popraviti ali tu bih opet došla do *slijepa ulice* jer gluma je prije svega partnerska igra i predstava se kreira u suigri s partnerom. *Eto, taj proces mi na našem žargonu nazivamo zračenjem. Sam naziv izvanredno određuje osećaj. U stvari, kao da naša unutarnja osećanja i želje ispuštaju zrake koje prolaze kroz naše oči i kroz telo i obasjavaju druge ljude svojim snopovima. Upijanje zračenja to je obratni proces, to jest, skupljanje u sebi tuđih osećanja i osećaja.*² Upravo takvo zračenje i nalet glumačke stvaralačke sile nisam mogla postići u svojoj sobici gdje mogu samo teoretizirati, ali u pukoj teoretizaciji (koja je nužna u proučavanju samog djela što se najčešće obavi na čitaćim probama) nema prostora za intuiciju i kreativni nalet koji se dogodi u igri s partnerom - sada i ovdje, a gluma *za sebe* jednostavno ne dolazi u obzir, posebice u ovakvom tipu predstave. Mogu reći da se takav kreativni nalet kod mene u potpunosti dogodio kada smo došli u *Gradsko kazališe Požega* gdje smo intezivno radili tjedan dana. Tek tada počeli su mi se otvarati glumački svemiri. Zašto? Rekla bih da je tomu tako jer sam se u Osijeku paralelno intezivno bavila i lutkarstvom i nisam se u potpunosti posvetila Marivauxu. Osim toga, cijelo sam se vrijeme uspoređivala s kolegama Vedranom i Magdalenom koji su već od prve probe *uboli* likove i kreirali svoje scene tako lako, igrajući se i isprobavajući bez ograničenja. Smatrala sam da ja nikada neću doći do takve igre i upravo me to sputavalo. U Požegi sam samoj sebi rekla da se moram riješiti tih destruktivnih misli i odbacila sam sva ograničenja koja mi je razum nametao te sam se odlučno vratila svojoj intuiciji i onoj srčanoj glumi koja pokreće. Tako sam otvorila vrata svojoj mašti koja je prije bila sputana mislima da sam loša i netaletrirana što samo potvrđuje da je glumcu najveći neprijatelj upravo on sam.

Razmišljajte o tome što budi naše pokretače psihičkog života, razmišljajte o unutarnjem scenskom samoosjećanju, o glavnom zadatku i osnovnoj radnji, jednom rječju o svemu što je pristupačno saznanju. Pomoću njih učite se da stvarate povoljno tlo za podsvestan rad naše glumačke prirode. Ali nikada ne

²Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Sistem*, partizanska knjiga, Ljubljana, OOUR izdavačko publicistička delatnost, Beograd, 1982., str. 247.

*pomišljajte i ne idite direktnim putem ka nadahnuću radi samog nadahnuća. To odvodi samo u fizičke muke i u obrnute rezultate.*³

4.1. GLAS, GOVOR, DIKCIJA

Tijekom studiranja naučila sam razne lekcije, no jedna mi je posebno ostala u sjećanju. Naime, odlučila sam da mi se ne da zagrijavati prije jedne predstave smatrajući da ja to mogu i bez nekih priprema, da sam ionako zagrijana jer sam se kretala i govorila tijekom dana i da mogu na scenu *s ulice*. Koja lekcija! Nakon što sam stala na scenu shvatila sam da mi glas nije dovoljno zagrijan i da ne prelazi rampu, shvatila sam da mi tijelo nije *uštmano* i da mi reakcije kasne, drugim riječima shvatila sam da više nikada neću na scenu ići *s ulice*. Zapravo sam se cijelu prvu scenu zagrijavala, a do stvaranja glumačke istine mogla sam eventualno doći tek u drugoj sceni prije koje sam se trudila izbaciti iz glave strašno odigranu prvu scenu. Sva sreća da sam još uvijek studirala i da sam imala pravo na pogrešku, ali ono najvažnije jest da sam naučila da ću drugi put pametnije. Još jedna lekcija koju i dan danas nastojim primijeniti jest ta da ne žurim samo izgovoriti tekst želeći ubrazati ritam predstave koji je pao. Naravno, ukoliko osjetim da je ritam predstave pao, u redu je da ubrzam, no pri tome ne smijem zaboraviti na govorne radnje i unutarnji život lika. Puko blebetanje teksta čisti je amaterizam koji ne dopire niti do partnera niti do publike. *Dok glumac brblja riječi uloge, on misli o drugim stvarima i govori bez zastoja da bi popunio prazna, neproživljena mjesta uloge i nečim zaokupio pažnju gledalaca kojima bi moglo postati dosadno. U tim momentima glumci govore da bi govorili i ne zaustavljaju se, ne brinući pri tom ni o zvučenju ni o unutarnjem smislu riječi, nego samo da proces govorenja obave živahno i vatreno.*⁴

Nakon naučenih lekcija ponosno mogu reći da tijekom ovog procesa nisam imala problema niti s brzanjem niti s *glumom s ulice*. Ipak, borila sam se s tim da moja osobnost ne preuzme osobnost lika kojeg tumačim, a da pri tome ipak

³Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Sistem*, partizanska knjiga, Ljubljana, OOUR izdavačko publicistička delatnost, Beograd, 1982., str. 328.

⁴Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi*, izdanja CEKADE Zagreb, Zagreb, 1991., str. 63.

zadržim scensku prirodnost. Kako je Lisette vreckava, neobrazovana i pomalo naivna, bojala sam se da ne odem u infantilni ton ili puko kreveljenje kada se pretvara da je nešto što nije. Također, tu su bile borbe i s mojim ponekad uistinu kreštavim glasom, a situaciji nije pogodovalo ni to što smo izmaštali da je moj lik zaljubljenik u operu. Trebalo je pronaći fine govorne nijanse između Lisette koja je samo služavka, Lisette koja je gospodarica kuće i one koja se izravno obraća publici. Tako sam se igrala govornom melodijom te ovisno o govornim radnjama i intonacijom. Replike upućene publici bile su britke i izravne bez puno psihologizacije, kao i one u igri s Magadalenom Živaljić Tadić (Silvija) kada sam igrala služavku, dok sam si za Lisette koja igra plemikinu dopustila ići do krajnjih granica tonske glume te sam na probama namjerno deklamirala ne bih li kasnije došla do točne mjere i uspjela doći do istinitosti situacije. Ipak, krajnja izvedba Lisettina govora kao gospodarice kuće bila je namjerno prenaglašena jer sam se vodila time da je ona o plemstvu najviše naučila iz opera koje obožava. Iako Branko Gavella u *Teoriji glume* kaže da *čim mislimo da deklamirajući moramo pretakati suptilnu finoću govornih nijansa u neka tonska pojačavanja, čim nam govorni intervali postanu sami sobom izražajnim ciljem, čim počnemo otezati vokale preko njihovih u govoru mogućih dužina, počinjemo govoreći „pjevati“ ili u lošem smislu „deklamirati“*⁵, u procesu stvaranja govornih karakteristika Lisette svjesno sam činila to što Branko Gavella navodi (glumila sam glumu), ali sam svoju deklamatorsku glumu opravdala jer sam ju poistovijetila s elementima glazbe, tako da u ovom slučaju takva gluma nije sama sebi svrhom, već služi kao sredstvo pokazivanja naravi mog lika. Ipak, nije pojačana, tonska gluma bila cijelo vrijeme prisutna za vrijeme igranja scena s Bourgignonom (Marijan Josipović). Sve replike koje su bile iskrene, koje su prenosile Lisettin vlastiti doživljaj, koje su njezin vlastiti tekst, a ne nešto što je vidjela u operi, govorila sam jednostavno i smireno što je obogatilo glumačku igru i dopustilo da na vidjelo izađe ne samo kićeni, formalni govor već i onaj sakriveni, unutarnji govor koji je konstantno prisutan, ali ga prekriva lažni patos. Konstantin Sergejevič Stanislavski kaže da *svi glasovi od kojih je sačinjena riječ imaju svoju dušu, svoju prirodu, svoj sadržaj koje onaj koji govori mora osjetiti. Ako riječ nije povezana sa životom i izgovara*

⁵Branko Gavella, *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*, CDU - Centar za dramsku umjetnost Prilaz Gjуре Deželića 26, Zagreb, 2005., str. 83.

*se formalno, mehanički, tromo, bezdušno, prazno, onda je ona poput leša u kome ne udara puls. Živa riječ ispunjena je iznutra. Ona ima svoje određeno lice i treba ostati takva kakvom ju je priroda stvorila.*⁶ Nemam što dodati.

4.2. TIJELO I POKRET

*Ono što promatraču prvo pada u oči to su promjene nužnoga stanja kod promatranoga čovjeka. Te promjene nam istupaju pred oči kao kretnje, i to u prvom redu kao kretnje izvedene u cilju ispunjenja neke svrhe. Nazvao bih takove kretnje „radnjama“. U rod radnja spada i hodanje i sjedenje, sve kretnje demonstrativne, razne reakcije naših organa na izvanje podražaje itd.*⁷

Radeći na ulozi, nisam puno razbijala glavu što sa svojim tijelom, već je moje tijelo pratilo moje unutarnje promjene, moje spoznaje i doživljaje posve prirodno i nenametnuto. Kada glumac zna što radi njegovo ga tijelo slijedi. Drugim riječima, kada imamo jasno određen cilj, unutarnju logiku i znamo smisao situacije, onda na sceni prestanemo glumiti i počnemo doživljavati i spoznavati, a naše se tijelo posljedično ponaša u skladu s tim doživljajima i situacijama. Na taj se način ne može dogoditi proizvoljnost na sceni, radnja radi radnje, pokret radi pokreta ili samo izvanjsko pokazivanja vještina. Ipak, mi kao glumci unutar scene ne vidimo stvari izvana i stoga uvijek dobro dođe uputa redatelja o položaju na sceni ili komentari poput: *Smanji gestikulaciju rukama, Ne vide te oni u zadnjem redu, Otvori se na publiku* i sl., a ovo zadnje sam kroz ovu predstavu doslovno magistrirala! U igri s partnerom često bi mi se znalo dogoditi da zaboravim na publiku igrajući previše u profilu, što mi je još jednom potvrdilo da scena nije prirodna već zahtjeva i govornu i tjelesnu prilagodbu. Kako sam u ovoj predstavi igrala istu osobu u posve različitim okolnostima (služavka i gospodarica), poigrala sam se s držanjem tijela, gestikulacijama i hodom. Naravno, kada sam se iz sluškinje *transformirala* u gospodaricu moje se tijelo odmah, intuitivno ispravilo, hod mi je postao elegantniji (tu je bila i viša potpetica), korak kraći, ruke mi više

⁶Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi*, izdanja CEKADE Zagreb, Zagreb, 1991., str. 54.

⁷Branko Gavella, *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*, CDU - Centar za dramsku umjetnost Prilaz Gjure Deželića 26, Zagreb, 2005., str. 179.

nisu visile, već su bile ženstveno i damski podignute, bokovi su mi se njihali prateći korak, a geste su mi postale izraženije i dramatičnije jer me pratilo *zrno lika*, a to je opera. S druge strane, kao služavki ruke su mi većinom bile zauzete čišćenjem koje, u skladu s Lisettinom osobnošću, nije bilo precizno i temeljito već brzopleto i površno, dok je njezin glavni fokus bio stol s gospodaričinim nakitom. Iz svega navedenog zaključujem da sam si kao služavka dopustila da su moji mišići u potpunosti opušteni, da sam bez grčeva ili prevelikog mišićnog aktiviteta jer bi to odavalo dojam da sam vrlo posvećena svom poslu. Nasuprot tomu, kao gospodarica upregnula sam svoje mišiće i fokusiranije igrala trudeći se da se moja energija ne raspršuje u prevelikim količinama, već da ipak imamo dojam da se ona doista trudi biti plemenita izgleda i ponašanja bez obzira što je u tome prilično smiješna, dramatična i na trenutke karikaturalna.

5. LIK I ULOGA

Vjerojatno je za svakog glumca najljepši proces kreiranja uloge. Nakon dugih i inspirativnih razgovora o likovima i samim scenama, nakon što smo proučili djelo, pisca, razdoblje u kojem je djelo nastalo, okolnosti, žanr itd., slijedi primjena svog tog znanja i ulazak u prostor. Od lica koje je papirnato i mrtvo, glumac treba napraviti živo biće, dati mu organe, krv i dušu. Prema Gavelli sve karakteristike koje su upisane u samom tekstu ili koje je glumac iščitavajući tekst pripisao liku zaključivši da su moguće stvaraju tek *normativnu ličnost*. Takva je ličnost hladna ličnost jer su sve to informacije izvane koje smo pribavili za svoj lik. Na temelju toga glumac dobro prouči unutarnji sadržaj lica koji se prenosi na gestu i na glas, držanje tijela i sl. te nastaje *tehnička ličnost*, a cilj je doći do *tople ličnosti*, do ličnosti koja zrači i koja ima izgrađen odnos prema zbivanju oko nje.

*Povjerenje glumčevo prema samome sebi mora biti nošeno povjerenjem prema vrijednosti sadržaja što ga pruža gledaocu, uvjerenjem o snazi te vrijednosti, a prožeto živom ljubavlju, dubokim zajmom prema tom sadržaju. Tim načinom mora nestati svako bljutavo glumačko poziranje i isticanje samoga sebe pred ulogu i nad ulogu, isticanje praznog tehničkog lica, mora nestati svaka isprazna glumačka virtuoznost, svaki teatar nad teatrom i pored teatra.*⁸

Koja je razlika između lika i uloge? U svojoj knjizi *Gluma III: Igra* Boro Stjepanović kaže da je lik *oblik opažanja i doživljavanja svijeta, odnosno struktura koja istodobno predstavlja osnovicu čovjekove zbilje i omogućuje njenu spoznaju*.⁹ Drugim riječima, lik je neophodna osnova za kreiranje uloge. Lik je onaj koji spoznaje, onaj koji vrši određene radnje, onaj koji ima određene karakteristike, onaj koji je. Dok je uloga *umjetničko djelo koje glumac stvara. U najelementarnijem smislu ona je partitura postupaka i radnji koje, ako baš sasvim ne izmišlja, sam ne bira i ne priprema, a ono bar jedini i suvereno izvodi neki glumac kao dio predstave. Uloga je, dakle, ukupnost svega onoga što jedan glumac čini u sklopu predstave, ali ne kao prost zbir, nego kao cjelinu u kojoj je*

⁸Branko Gavella, *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*, CDU - Centar za dramsku umjetnost Prilaz Gjure Deželića 26, Zagreb, 2005., str. 198.

⁹Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 35.

*svaki dio organski povezan s drugim dijelovima, s glumcem i sa predstavom.*¹⁰ Lik je proizvod pišćeve mašte, dok do uloge dolazimo vlastitim doprinosom, aktivnim stvaranjem tog lika, prilagodbom redateljskom konceptu kao i potpunoj sceni sa svim okolnostima te omogućavanjem punokrvnog života, davanjem smisla tom liku kroz umjetnički doprinos cijeloj predstavi. Već nakon nekoliko čitaćih proba mogla sam uvidjeti kakav je Lisette lik. Ona je tradicionalna žena koja vjeruje u instituciju braka, želi se udati u skorije vrijeme, otvorena je i glasna te se ne libi reći svojoj gospodarici da se ne slaže s njom smatrajući ju prije svega svojom prijateljicom. Osim toga, Lisette kao i svatko tko je društveno *niža klasa*, mašta o tome kako je to biti plemićke krvi, kako je iskusiti sve blagodati bogatstva te joj nema veće radosti nego kada Silvija predloži da zamijene uloge. U njezinu biografiju upisala sam da je odrasla na selu, čitala u crkvi i pjevala u crkvenom zboru gdje se javila njezina ljubav prema pjevanju. Roditelji su joj umrli kada je bila još djevojčica te je stoga oduvijek žudjela za ljubavlju i zaštitom koju želi pronaći u muškarcu. Iako žudi za blagodatima bogatstva, Lisette je lik kojemu zapravo ništa ne nedostaje i na kraju ona biva presretna jer saznaje da joj je njezin odabranik ravan i da pripadaju istom društvenom sloju, što samo još jednom potvrđuje da slično uistinu privlači slično i da je najbitnije da dvoje gleda u istom smjeru. Ona nema velikih ambicija niti ju zanimaju visoke škole, a svoj osjećaj za važnošću i kulturnom osviještenošću ispunjava tako da, kada uzmogne, ide sa svojom gospodaricom u kazalište slušati operu. Imajući sve to u glavi, mogla sam krenuti u stvaranje uloge. O tome kako će uloga izgledati, uvelike ovisi i to kakvi su nam scenski partneri, što nude i kako zajedno gradimo scenu. U ovom procesu bilo mi je vrlo korisno raditi s profesorom i iskusnim glumcem osječkog HNK-a Vjekoslavom Jankovićem od kojega sam naučila da proba uistinu jest da se proba i da kao glumica imam pravo razigravati scenu sve dok ne budem u potpunosti zadovoljna. On je suradnik za poželjeti jer ne osuđuje ukoliko nešto pogriješim tijekom scene, pun je razumijevanja i vratio bi situaciju koliko god puta treba. Ono što mi se posebno sviđjelo jest činjenica da smo si dopustili razlomiti replike koje imamo, ubacivajući između njih kratke glumačke reakcije što je zasigurno obogatilo našu igru. Marijan Josipović i Magdalena Živaljić Tadić također su mi

¹⁰Boro Stjepanović, *Gluma III: Igra*, Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, Novi Sad i Podgorica, 2005., str. 89.

bili velika inspracija i otkriće. Imati takve suradnike uistinu je blagoslov jer smo kroz igru i opuštenu atmosferu, bez imalo stresa, bez glumačke sujete, uz mladenačku, iskričavu energiju dolazili do sjajnih rezultata, a naše su scene iz dana u dan bivale sve kreativnije i bolje. Smatram da je tomu tako jer su to kolege kojima nije bilo mrsko raditi i koji umjesto da prepričavaju *što i kako* na probi, zapravo probaju.

Kad se glumac boji očitovati volju, kad mu se ne radi, on se upušta u razgovore. To je tapkanje konja u mjestu zbog nemoći da pokrene tovar. Da biste djelali smjelo, potrebno je ne tapkati u mjestu nego odgajati u sebi zanos radnjom. Hoću da radim i radim smjelo. Radnja dolazi od htijenja, volje, od intuicije, a razgovor - iz mozga, iz glave.¹¹

Tako sam isprobavajući, ali i griješeći, došla do jasno definiranih radnji kroz svaku scenu i do jasnih odnosa. Iskrenim doživljajem situacija oko sebe, slušajući partnere, dopuštanjem da se unutar mene dogodi spoznaja i promjena koja se na koncu preslikava i na moj lik te živom i prisutnom suigrom sa scenskim partnerom, ali i publikom, došla sam (iskreno se nadam) do uloge. Dopustila sam liku da me obuzme i da kroz mene živi. Čak i kada sam pokazivala, ja sam bila i djelovala u svrhu višeg cilja koji je moj lik imao, a sve me to naučilo da u kazalištu uistinu sve može ukoliko postoji pokriće i svrha. Lik je srce, a uloga je puls.

¹¹Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi*, izdanja CEKADE Zagreb, Zagreb, 1991., str. 301.

6. PUBLIKA I REDATELJ

Živi kontakt s publikom u kazalištu razbija ta umjetna ogledala i onemogućuje te poze, jer je ogledalo koje glumcu pruža živo sudjelovanje publike kudikamo čišće i jasnije negoli ono ogledalo platna (filmskog), a organsko sudjelovanje te publike onemogućuje svaku lažnu pozu, jer lažnost te poze osjećamo u svakoj svojoj vlastitoj žilici.¹²

Bez publike nema predstave. Raditi predstavu ne računajući na suživot publike s glumcima nema posve nikakvog smisla, a osjećaj povezanosti i jedinstva s publikom je neprocjenjiv. Kao i u svakoj predstavi, tako je i u ovoj naša prva publika bio redatelj. Redatelj ima veliku ulogu te se neprestano mora prebacivati iz objektivnog gledatelja u kokreatora predstave imajući u svijesti cijele skale mogućnosti glumčevog djelovanja ne bi li ga uputio, isprovocirao da igra bolje ili ga preusmjerio. On je budno oko koje sve vidi i sve prati, on je idealna publika jer je i njemu u cilju da krajnji rezultat bude dobra predstava koja će se igrati puno puta, pa svojom kritikom, uputom ili prijedlogom može otvoriti neke posve nove glumačke svemire. U radu s redateljem Jasminom Novljakovićem osjećala sam se u potpunosti nesputano i slobodno probati što god mi nalaže glumačka intuicija. S njim je rad utoliko bolji jer osim što pusti glumcu nuditi rješenja, ne namećući svoja, istog tog glumca usmjerava, upućuje i eventualne probleme, bez puno suvišnih komentara, riješava. Isto tako, ukoliko osjeti da je glumcu nelagodno dok igra ili da ne zna kamo bi sa sobom, predloži mu fizičke radnje uz pomoć rekvizite ili ga pak ohrabri u govornoj radnji podupireći glumca da ide do kraja.

Uvijek sam se pitala što razlikuje one dobre i loše glumce, one koji dopiru do publike i one kojima to nikako ne polazi za rukom. S vremenom sam počela vjerovati da je to do glumačkog šarma ili do podilaženja publici. Naravno, netko ima urođen scenski šarm i u redu je kada ga koristi svjesno u svrhu lika kojeg tumači, bez prekoračavanja granica prirodne umjerenosti i bez toga da zbog samopromocije ispašta lik. Gledajući predstave i glumce, shvatila sam da stvar prijenosa nije isključivo stvar šarma. Shvatila sam da zadovoljstvo publike ovisi o snazi glumačkog doživljaja. Doživljavaj i glumit ćeš. U ovoj predstavi imala

¹²Branko Gavella, *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*, CDU - Centar za dramsku umjetnost Prilaz Gjуре Deželića 26, Zagreb, 2005., 45. str.

sam izravan doticaj s publikom i tu sam također shvatila da u takvim situacijama moram prvo lagano uvesti publiku u suigru, ne bih li im kasnije stvorila neugodu. U tim trenucima publika je moj partner, a ja kao glumica trebala bih ih navesti da dišu onako kako ja to želim s obzirom na cijelu situaciju i kontekst predstave. Glumac na sceni ima moć, a ako je mislima u publici misleći *Jao, što oni sada misle?! ili Jesam li se upravo osramotio/la?!*, tada gubi ne samo tu moć, već i luk cijele uloge jer se vraća sebi i svojim mislima, a zaboravlja pri tome na svoj lik. Za neposredan dodir s publikom potrebna je otvorenost, povjerenje i jedinstvo s publikom gledajući na njih kao na dio predstave, a poželjne su i karizmatične osobine kao i osobine vođe. Kako pak djelovati na publiku ukoliko igramo scenu s partnerom? Branko Gavella o tome piše sljedeće: *Unutarnje čulo publike otvara se tek onda kad unutarnje zbivanje glumčevog prelazi na njegovu okolinu. Direktno, glumac ne može djelovati na publiku, on djeluje na publiku djelujući na svog partnera. Uspoređivanje raznih psihičkih zbivanja na sceni daje publici mogućnost kontrole toga zbivanja, a samo kad prijeđemo tu kontrolu, koja je u publici uvijek budna, možemo je zadobiti za voljno sudjelovanje u scenskim događajima.*¹³

Ovaj odlomak zaključila bih još jednim citatom ovog velikog kazalištarca jer se u njemu krije odgovor na pitanje jesam li kao glumac djelovao na publiku ili ne.

...mogli bismo dakle reći da se glumčeva temeljna funkcija sastoji u takvom odabiranju i pojačavanju organskih psihofizičkih rezonanca čovječjeg doživljavanja, koje preneseno putem optičkim i akustičkim izaziva u gledaocima paralelne organske psihofizičke pojave, koje tako postaju izvor naročito osjećajnog, oćućenog i predočenog doživljavanja. Mi glumce ne poimamo slušanjem i gledanjem - to slušanje i gledanje je samo prijenosno sredstvo, mi glumca poimamo tako da se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni

¹³Branko Gavella, *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*, CDU - Centar za dramsku umjetnost Prilaz Gjуре Deželića 26, Zagreb, 2005., 47. str.

organski elementi koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija. Gluma dakle nije „Schauspiel“¹⁴ ni „Hörspiel“¹⁵, nego „Mitspiel“^{16,17}.

¹⁴Igra

¹⁵Radio-drama, odnosno *akustički faktor glumčevog stvaranja*

¹⁶Suigra

¹⁷Branko Gavella, *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*, CDU - Centar za dramsku umjetnost Prilaz Gjure Deželića 26, Zagreb, 2005., 131. str.

7. SCENOGRAFIJA, GLAZBA, SVJETLO I KOSTIM

Jednostavna ali stilski odgovarajuća scenografija, bila je pravi partner u predstavi uz pomoć kojega smo kreativnije i maštovitije stvarali svoje uloge. Stol, nekoliko baroknih stolaca, dvije fotelje, stol za uljepšavanje i ormarić za piće nisu bili pomoćno smetalo, već su u potpunosti opravdali svoje bivanje na sceni i to ne samo lijepim izgledom već i funkcionalnošću. Na samom početku, osim čišćenja *s praškom* koji umjesto sintetičke dlake na sebi ima perje i u potpunosti odgovara vremenu u kojemu je komad nastao, moj glavni fokus bio je stol za uljepšavanje na kojemu se nalazila rekvizita (parfem, šminka, nakit, lepeza, ukrasi), koja je umjesto mene ispričala štošta o Lisette i koja mi je osobito pomogla. Osim toga, scenografija je pomogla i da opravdamo komički žanr predstave tako da su se glumci o nju često namjerno popikavali i razmještali ju po prostoru u svrhu scene. Budući da je ovo prije svega ljubavna priča, cijelu su situaciju motrili barokni anđeli koji su se nalazili u dubini scene kao projekcija na velikom bijelom platnu. Platno je bilo rezano na tri dijela koji su služili kao ulazi i izlazi na scenu što se pokazalo kao vrlo praktično rješenje. U samoj predstavi nije bilo potrebe za glazbenim podupiranjem situacija, jer su sve situacije bile toliko čiste i dinamične da bi svako zvukovno podebljavanje samo smetalo. Laganu, klasičnu, baroknu glazbu, koja je svojim karakterom podupirala one ljubavne mladenačke osjećaje koji su obuzeli scenu, koristili smo samo u promjenama između činova. Svjetlo je također pratilo osjećaje i atmosferu scena na način da bi bilo malo prigušenije kada su se izvodile romantične scene, a samoj toj atmosferi pogodovala je i projekcija koja je također davala svjetlosni snop. Ostatak predstave, ukoliko nije bilo riječi o promjeni, scena je bila osvijetljena u potpunosti.



Slika 1: Scenografija



Slika 2: Scenografija

Kostimi su bili raskošni i stilizirani. Kao služavka imala sam suknju od grubljeg materijala, bijelu bluzu i jednostavan korzet u stilu onih baroknih. Iako je riječ o imitaciji korzeta, kostim je bio napravljen tako da me ni u čemu ne sputava i da kao služavka mogu svoj posao obavljati ugodno i lako. Toj lakoći doprinjele su i cipele koje su bile udobne iako su imale malu potpeticu. Osim toga, kostim je u potpunosti pratio Lisettin vrcavi karakter što dokazuje pomalo razigrana suknja, ali i bluzica koja ima gumu na ramenima kojom sam se unutar scena poigravala otkrivajući ramena ne bih li pokazala Lisettinu koketnu prirodu. U kosi sam imala dvije ružice, što samo potvrđuje da se Lisette jako voli uređivati, a razbarušene kovrče slagale su se uz Lisettinu mladost i razigranost.



Slika 3: Lisette kao služavka

Mojoj igri Lisette kao gospodarice uvelike je pomagao kostim koji je djelovao skupo i otmjeno, a cipele koje su imale višu potpeticu odmah su mi dale drugačiji, otmjeniji hod. Već i sama boja kostima govori nam mnogo. Naime, ljubičasta je boja koju su nekada nosili samo kraljevi ili jako bogati ljudi jer je dobivanje te boje bilo izrazito skupo. Dodatna elegancija postignuta je odabirom materijala koji doslovno - sjaj. Kako Lisette samo mašta o tome da može nositi sav nakit koji njezina gospodarica posjeduje, u ovom slučaju to joj je bila sjajna prilika pa ga je stoga i stavila uz misli da *od viška glava ne*

boli. Tako sam na jednoj ruci imala tri, a na drugoj dva velika prstena. Na glavi sam nosila tigaru, a oko vrata bisere. Većinu nabrojanog nakita na sebe sam stavila još u prvoj sceni tijekom igre kao služavka. Ukratko, Lisette je u odijelu svoje gospodarice izgledala kao mala pisanica.



Slika 4: Lisette kao gospodarica

8. ZAKLJUČAK

Tijekom studiranja često su me proganjale misli da nisam dovoljno sposobna, da ne znam sama ili da mi samo treba netko da me *isforšpila*. Nakon petogodišnjeg putovanja i stvaranja svoga života u umjetnosti, drago mi je da sam samoj sebi pokazala i dokazala da to nije tako. Nema ljepšeg završetka studija nego kada ti je dana mogućnost da sve ono što si godinama učio možeš i primijeniti. Izuzetno mi je drago da se tijekom ovog procesa nije dogodio niti jedan *foršpil* i da sam slušajući svoju glumačku intuiciju došla do raznih rješenja. Naravno, moj život u umjetnosti tek počinje i ja sam još daleko od majstorstva, no glumeći u *Igri ljubavi i slučaja* još sam se jednom prisjetila koliko je lijepo raditi ono što voliš s ljudima koji isto to toliko vole i zajedno rade za predstavu, a ne za sebe.

9. LITERATURA I INTERNETSKI IZVORI

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

Branko Gavella, *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*, CDU - Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi II: rad glumca na ulozi*, izdanja CEKADE Zagreb, 1991.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Sistem*, OOUR izdavačko publicistička delatnost, Beograd, 1982.

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

<https://www.nndb.com/people/134/000095846/>

10. SLIKE

Slika 1: Scenografija

<https://slavonski.hr/kazalisna-premijera-u-pozegi-igra-ljubavi-i-slucaja-u-kojoj-ljubav-i-smijeh-pobjeduju-razum-i-koronu/>

Slika 2: Scenografija

<https://slavonski.hr/kazalisna-premijera-u-pozegi-igra-ljubavi-i-slucaja-u-kojoj-ljubav-i-smijeh-pobjeduju-razum-i-koronu/>

Slika 3: Lisette kao služavka

<https://slavonski.hr/premijera-igra-ljubavi-i-slucaja-marivaux-i-jasmin-novljakovic-na-pozesku-scenu-vratili-su-istinsko-kazaliste/>

Slika 4: Lisette kao gospodarica

<https://slavonski.hr/premijera-igra-ljubavi-i-slucaja-marivaux-i-jasmin-novljakovic-na-pozesku-scenu-vratili-su-istinsko-kazaliste/>

11. SAŽETAK / SUMMARY

Drama *Igra ljubavi i slučaja* francuskog autora Pierreu Carleta de Marivauxa, naslov je diplomske ispitne predstave studentice Monike Lanščak pod mentorstvom doc. art. Jasmina Novljakovića i sumentora izv. prof. art. Vjekoslava Jankovića na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, na Odsjeku za kazališnu umjetnost, smjer gluma i lutkarstvo. U diplomskoj predstavi sudjeluju i studenti Vedran Dakić, Magdalena Živaljić Tadić te profesor, glumac i sumentor izv. prof. art. Vjekoslav Janković. U ovom pismenom radu studentica opisuje proces rada na predstavi i scenski se samoanalizira. Donosi zaključak da joj je uloga Lisette pomogla u glumačkom sazrijevanju, ali i u spoznaji da je sposobna stvarati ulogu te uz posvećen rad slobodno može kročiti u nove glumačke avanture.

Ključne riječi: igra, gluma, scena, predstava, uloga

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 Monika Lanščak under the mentorship of professor doc. art. Jasmin Novljaković and assistant assoc. prof. art. Vjekoslav Janković at the Academy for Art and Culture in Osijek, at the theater department, acting and puppetry. The graduate show also includes students Vedran Dakić, Magdalena Živaljić Tadić and professor, actor and assistant assoc. prof. art. Vjekoslav Janković. In this written work the student describes the work process of making the play and self-analyzes herself on stage. She concludes that the role of Lisette helped her mature as an actor as well as realizing that she is able to create a role and that she can, with dedicated work, freely step up into new acting adventures.

Ključne riječi: game, acting, scene, performance, role