

NEVERBALNI TEATAR RAD NA PREDSTAVI „DA SAM JA NETKO“

Osmanagić, Bruno

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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:251:704109>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-11**



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
DIPLOMSKI STUDIJ NEVERBALNI TEATAR

BRUNO OSMANAGIĆ
NEVERBALNI TEATAR
RAD NA PREDSTAVI „DA SAM JA NETKO“

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA: izv. prof. art. Tamara Kučinović

SUMENTOR: ass. Marijan Josipović

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

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Bruno Osmanagić, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom „Rad na predstavi: Koga spaljujemo danas“ te pod mentorstvom izv. prof. art. Tamare Kućinović 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 ikoji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku 6. 9. 2024. godine

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad bavi se radom na predstavi „Da sam ja netko“ u izvedbi Brune Osmanagića, pod režijom Tamare Kučinović i uz pomoć pri procesu rada Gorana Guskića. Diplomski rad objašnjava cijeli proces predstave, kao i materijale koji su korišteni u cijelom procesu. Bavi se reakcijom glumca na proces, elementi i simbolima koji su korišteni, te odnosom izvođača i publike unutar izvedbe.

U radu su odlomci podijeljeni na naziv scena, te je u odlomcima pod nazivom scene opisan proces, izgled scene i sve što je bitno unutar te scene, a jednako objašnjava što je općenito bitno za izvedbu.

SUMMARY

This graduation thesis deals with the work on the play "If I were someone", performed by Bruno Osmanagić, under the direction of Tamara Kučinović and assistance with the work process by Goran Guskić. The thesis explains the whole process of the play, as well as the materials that were used in the whole process. It deals with the actor's reaction to the process, with elements and symbols used, and the relationship between the performer and the audience within the performance.

In the work, the paragraphs are divided by the name of the scene, and in the paragraphs with the name of the scene, the process is described, as well as how the scene looks and what is important within that scene. It also deals with what is generally important for the performer as an artist and what is important for the performance.

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
2. INSPIRACIJA	2
3. PRIČA I SIMBOLI	3
4. PLES (POČETAK PREDSATVE)	6
4.1 PLES (JIVE).....	7
5. TKANINE	11
6. ŠIVANJE.....	16
7. Yu-Gi-Oh! (IGRA).....	21
8. PJESMA	27
10. KOSTIMOGRAFIJA I SCENOGRAFIJA.....	34
11. EMOCIJE	37
12. ZAKLJUČAK	40
POPIS LITERATURE	41
PRILOZI.....	43

1. UVOD

Umjetnost je za mene oduvijek bila mogućnost izražavanja. Kroz studij sam shvatio kako umjetnost daje mogućnost da prikažem sebe, da se izrazim i da budem ja.

Ono što mogu propitkivati kroz umjetnost je: „Tko smo mi? Tko sam ja?“ Umjetnost mi daje mogućnost propitkivanja ne samo društva, tradicije, konvencionalnih pravila društva, već mi ona dopušta i da propitkujem samoga sebe. Jednako tako, umjetnost mi dopušta da budem slobodan, da bivam takav kakav jesam.

Konkretno, scena kao kazališna umjetnost dopušta mi da izrazim svoj identitet. U mnogim predstavama glumac ili izvođač bivati će nekim drugim likom. Možda Hamlet ili neki stari uličar, ali možda grof u Veseloj udovici ili vilenjak u *Snu Ivanjske noći*. No ipak imam tu mogućnost prikazati sebe na sceni, braniti svoj identitet i pokazati publici tko sam ja zaista. Isto tako, scena mi daje mogućnost da svoje unutarnje „ja“ pokažem na van. Imam priliku s publikom podijeliti emocije. Na kraju krajeva, publika u nekom smislu od kazališta očekuje emociju. Dolazi s ciljem katarze, odnosno pročišćenja. Publika se želi poistovjetiti s onim što gleda. Stoga je logičan izbor za temu diplomske predstave bio, to jest, također bilo pitanje: „Tko sam ja?“

Predstava „Da sam ja netko“ bavi se borbom protiv samoga sebe, protiv onih nesigurnosti, identiteta koji nas zapravo koče. Bavi se problematikom identiteta koji smo si sami zadali, poput: „Ja sam plesač, kostimograf, pjevač...“ Propitkujem što znači biti *slobodan*. Što se dogodi kada odbacimo i oslobodimo se naših identiteta.

Kroz rad na predstavi propitkivao sam samog sebe, propitkivao sam svoje identitete koje sam stekao kroz život. Isto tako, propitkivao sam: „Što znači osloboditi se svih svojih identiteta?“, „Tko sam ja kada nisam ono što drugi očekuju?“

Istovremeno, u kazališnom smislu, propitkivao sam: „Što znači povezati svoje emocije s glumom?“, „Što znači biti iskren u glumi?“, „Kako ne glumiti glumu?“, a isto tako: „Kako publiku povezati s predstavom?“, „Kako biti iskren prema publici?“

Ovaj diplomski rad bavi se opisom procesa rada na predstavi „Da sam ja netko“, čija je tema: „Tko je Bruno bez sabotera?“

2. INSPIRACIJA

Glavna inspiracija za predstavu bila mi je pjesma „Da sam ja netko“ od Indexa, koja je pokrenula moj proces stvaranja predstave. Za mene ova pjesma, puna emocija i ljubavi, postavlja pitanje „Što bi bilo kad bi bilo?“, kojim sam se koristio kao polazištem za vlastita pitanja poput „Da sam ja netko, što bih napravio?“ i „Što znači biti netko?“ Kroz ta pitanja razmatrao sam vlastiti identitet i postavljao pitanja o sebi: „Tko sam ja, Bruno Osmanagić?“ i „Što me čini time što jesam?“ Kroz odgovore sam otkrio različite aspekte svog identiteta, poput čitanja, sanjarenja, plesanja, šivanja i pjevanja, što sam pretvorio u scene predstave. Konačno pitanje bilo je: „Tko sam kada sam sam sa sobom?“, a odgovor na to je - *slobodan*. Stoga, konačan odgovor na pitanje „Da sam ja netko...“ jest koncept slobode, što je centralna tema i poruka predstave. „Tko sam ja kada nisam ono što drugi očekuju da budem?“ ili „Tko sam ja kada nisam ono što se od mene očekuje?“

Predstava je nastala zapisivanjem identiteta, pojmova, opisivanjem identiteta, zapisivanjem rečenica koje su me pogodile tijekom života, to jest riječi drugih koje su učinile moje identitete nesigurnima. Proces dokumentacije ideja, scena i koncepata bio je ključan za organizaciju i strukturiranje predstave. Isto tako, cijeli je proces tekao kroz improvizaciju u prostoru. Improvizacija je ključan dio svakog procesa jer nam omogućava slobodu, otvaranje i kreativnost, te mogućnost da iz nakupine materijala stvorimo jednu cjelinu. Za inspiraciju sam se svakako koristio ilustracijama, kao na primjer Yu-Gi-Oh slikama iz animea, preslušavanjem raznih pjesama, te nakupinama improviziranog teksta u jednu malenu bilježnicu. „Oni improviziraju. U ovoj situaciji, glumac reagira na ideju. Oni stvaraju malenu predstavu na mjestu.“¹ Improvizacijom sam se koristio kao ključnim alatom za kreativni proces, koji omogućava slobodu, otvaranje novih ideja i eksperimentiranje. Sloboda improvizacije omogućila je stvaranje cjelovite predstave iz raznih improviziranih materijala.

¹ Jessica Chon, „On the job in theatre“, South Egremont, MA: Red Chair Press, 2017. str. 9
„They do improvisation. In this type of, actors react to ideas. They make up show on the spot.“
- Autor diplomskog rada slobodno prevodi citate unutar teksta rada.

3. PRIČA I SIMBOLI

Priča predstave vrti se oko mene kao izvođača, čije ime spominjem na kraju prve scene: „Ja nisam nitko. Ja, Bruno, sam plesač.“ Ova izjava pokreće niz unutarnjih sukoba koje proživljavam na sceni. Sukob se odvija s unutarnjim glasom, koji ćemo ovdje nazvati *saboterom*. Ovaj unutarnji glas potiče nesigurnost kod mene, nagovarajući me da prihvatim da moji identiteti nemaju vrijednost. Saboter se manifestira kroz niz uvredljivih rečenica poput: „Bruno, ovo nije bilo dobro, stalno si izvan ritma...“, „Što si ti neka švelja?“, „Nisi jebeni Petar Pan“. Tako se započinje moja borba za vlastite identitete i odgovaranje na pitanje: „Tko je Bruno bez sabotera?“ „Individualni identitet odgovor je na pitanje 'tko sam ja?', a proizlazi iz činjenica koje tvore pojedinčev životopis, koji je jedinstven i neponovljiv...“²

Svaka scena i motiv potekli su iz mojeg privatnog života, pa se može reći da izvedba ne laže, već prikazuje realne situacije s kojima sam se susreo, borio ili se još uvijek borim.

Tijekom procesa rada odlučio sam da ću voditi borbu s unutarnjim „ja“, nazvanim „Saboter“, koji sputava i čini me nesigurnim, uvjeravajući me da nijedan moj identitet nema vrijednost.

Jedna od prvotnih ideja bila je borba protiv zida, koji je trebao predstavljati sabotera. Međutim, improvizacija je pokazala da bi takva scena mogla trajati beskonačno, bez mogućnosti razrješenja. Zid nije mogao biti fizički oblik sabotera jer se borba s njim činila bezizlaznom. S druge strane, sjene koje progone mene kao unutarnji glas dovele bi do scenografije inspirirane kazalištem sjena, što se također pokazalo neprikladnim. Na kraju sam pronašao bolje rješenje: ogledala, u kojima je moj odraz predstavljen kao saboter, stvarajući fizički oblik unutarnjeg glasa. Ogledalo je postalo ključan simbol predstave.

Ogledala su svakodnevni predmet, ali su u legendama, mitovima i pričama značajni simboli. Na primjer, mit o Narcisu koji se zaljubio u vlastiti odraz ili bajka o Snjeguljici, gdje Zla kraljica koristi čarobno ogledalo za provjeru svoje ljepote. „Na zidu njezine sobe visilo je čarobno

² Identitet. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024.

Pristupljeno 4. 9. 2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/identitet>>.

ogledalo u koje se s vremena na vrijeme ogledala, govoreći: 'Ogledalo, krasno ogledalo moje, reci na svijetu najljepši tko je!'³

Ogledala predstavljaju moj privatni život, kao odraz svega što sam postigao kroz umjetnost, pretvarajući sve to u jedinstvenu umjetničku cjelinu.

Umjetnički, predstava se koristi ogledalom kao metaforom za introspektivnu borbu s unutarnjim sukobima i identitetima. „Kako je inače promatrana, umjetnost je ogledalo ili odraz života: ekstenzija ili projekcija onoga kako živimo, mislimo i kako osjećamo. Umjetnost nam otkriva što ljudi cijene i čemu se dive, a isto tako čega se najviše plaše. Umjetnost nije nešto što smatramo čeznutljivim i zabavnim. Čini se kako je to nužna potreba za ljudski opstanak.“⁴

Ogledalo nije samo fizički predmet na sceni; ono je simbol mojih unutarnjih borbi, koji oslikava kompleksnost mog identiteta i proces samoanalize. Slikovito, ogledalo razdvaja i ujedinjuje različite aspekte mog identiteta, reflektirajući kako se vidim i kako me vidi saboter. Kroz odraze, ogledalo pojačava napetost između onoga što jesam i onoga što saboter pokušava da vjerujem.

Kroz ovaj simbol predstava istražuje temu samoidentifikacije i oslobađanja od vanjskih i unutarnjih pritisaka. Ogledala pomažu u stvaranju atmosfere introspekcije i unutarnjeg konflikta, istovremeno omogućujući publici da svjedoči mojem putovanju prema oslobađanju. U konačnici, umjetnost koju stvaram kroz ovu predstavu postaje refleksija mog stvarnog života i borbi, ali i univerzalna potraga za smirenjem i samoprihvatanjem.

Umjetnička sinteza ove predstave povezuje moje osobne borbe s univerzalnim temama ljudske prirode, stvarajući tako snažnu emotivnu poveznicu s publikom. Kroz simboliku ogledala, prikazujem proces samoproučavanja i oslobađanja od svih identiteta koji me koče, omogućujući mi da budem potpuno slobodan i samo ja sam.

Univerzalne teme ljudske prirode koje se istražuju kroz ovu predstavu uključuju:

³ Braća Grimm, „*Snjeguljica*“, JUGOREKLAM – Ljubljana, str. 3

⁴ Edwin Wilson: „Theatre; The lively art“, New York: McGraw – Hill Higher Education, 2012, str. 9

„As has often been observed, art is a mirror or reflection of life: an extension or projection of how we live, think and feel. Art reveals what people treasure and admire, and what they fear most deeply. Art is not only something we find desirable and enjoyable, it seems to be an absolute necessity for human survival.“ –

1. **Identitet i Samoidentifikaciju:** Potraga za vlastitim identitetom temeljna je ljudska potreba. Svi se trudimo razumjeti tko smo, što nas čini jedinstvenima i kako se uklapamo u svijet oko nas. Predstava istražuje unutarnje sukobe koji nastaju dok pokušavamo definirati tko smo i kako se odnosimo prema svojim identitetima.
2. **Samosvijest i Introspekciju:** Proces introspekcije, gdje istražujemo vlastite misli i osjećaje, ključan je za osobni rast. Ogledalo u predstavi služi kao metafora za ovu unutarnju refleksiju, otkrivajući unutarnje borbe i konflikte koji proizlaze iz samosvijesti.
3. **Unutarnje Sukobe i Sabotiranje:** Svi se susrećemo s unutarnjim glasovima i sumnjama koje nas sabotiraju i otežavaju nam ostvarivanje svojih ciljeva. Predstava prikazuje kako unutarnji saboter može utjecati na samopouzdanje i osjećaj vlastite vrijednosti, što je univerzalno iskustvo.
4. **Potruga za Autentičnošću:** Svaki pojedinac teži biti autentičnim i izražavati svoje stvarno ja, bez obzira na vanjska očekivanja ili unutarnje prepreke. Predstava se bavi pitanjem kako se osloboditi identiteta koji nas sputavaju i pronalaženjem pravog, autentičnog „ja“.
5. **Povezanošću između Unutarnjeg i Vanjskog Svijeta:** Umjetnost često istražuje odnos između unutarnjeg svijeta pojedinca i vanjskih utjecaja. Ogledalo simbolizira ovaj odnos, prikazujući kako unutarnji konflikti i percepcije oblikuju našu interakciju s vanjskim svijetom.
6. **Prihvatanje i Oslobođanje:** Proces prihvatanja sebe i svojih iskustava, te oslobođanje od prošlih trauma i unutarnjih prepreka, ključni su za emocionalni i psihološki rast. Predstava istražuje kako se oslobađamo svih identiteta koji nas ograničavaju i kako nalazimo slobodu u vlastitom postojanju.
7. **Strah i Odvažnost:** Suočavanje s vlastitim strahovima i nesigurnostima univerzalno je ljudsko iskustvo. Predstava istražuje kako strah od neuspjeha, kritike i unutarnjeg sabotera može paralizirati, te kako se odvažiti suočiti se s tim strahovima.

Kroz ove univerzalne teme predstava pruža dublje razumijevanje ljudske prirode i emotivnih iskustava, stvarajući snažnu povezanost s publikom koja se može prepoznati u vlastitim iskustvima i borbama.

4. PLES (POČETAK PREDSTAVE)

1. Opis scene i simbolika

Prva scena započinje u potpunom mraku. Na sceni se krećem mirnim, pomalo tajanstvenim hodom, svjetlom ručne svjetiljke osvjetljavajući samo svoje noge. Kada stanem između dva paravana s ogledalima, svjetlo obasjava samo pola mog tijela, stvarajući izobličeni, pomalo čudovišni portret u ogledalima. Tu se odvija direktan sukob između mene i mog unutarnjeg glasa – *sabotera*. On me podsjeća na sve moje mane, nedostatke i traumatične događaje, a prva bitka naizgled biva dobivena.

U početku stojim mirno, ali nakon nekog vremena, kad osjetim impuls u tijelu ili bolje rečeno, potrebu za pokretom, odnosno početak unutarnje borbe sa saboterom, počinjem se kretati. Moj odraz izgleda kao da luta između ogledala, proganjajući me. Saboter mi upućuje uvredljive rečenice koje u početku čujem samo kao šapate. Nakon nekog vremena počinjem čuti svaku treću riječ, da bi na kraju mogao potpuno razumjeti što govorim, ali naglasak je na rečenici koju saboter izgovara: „Ti si nitko!“

U početku predstave, publika upoznaje sabotera – moj unutarnji glas u obliku odraza u ogledalima. To je fizički je prikaz mog unutarnjeg razmišljanja, nesigurnosti i sputavanja. Taj fizički oblik, saboter, kao utvara šeta i luta od ogledala do ogledala, proganjajući i provocirajući me da se suočim s njim.

Scena završava tako što poklopim ručnu svjetiljku i saboter nestane u mraku. Kada se svjetla upale, započinjem borbu za niz svojih identiteta. Prvi identitet koji je prikazan je plesač.

4.1 PLES (JIVE)

„Ples je slavlje i ples je jezik: jezik koji nadmašuje riječi.“⁵

1. Opis scene:

1.1 Plesna Sekvenca:

„Ja Bruno, nisam nitko. Ja sam plesač!“ To su riječi koje izgovaram dok ulazim na scenu. Osjećam kako svjetla usmjeravaju cijelu pozornost na mene, dok je ostatak prostora u polumraku. U ovom trenutku, sve što želim je da se svi usmjere na mene i da vide koliko sam uistinu posvećen plesanju.

Glazba počinje. Pjesma počinje pulsirati kroz zvučnike. Ritmični bubnjevi prate svaki moj korak, i znam da je svaki takt važan. Osim što me glazba usmjerava, ona mi daje snagu da pokažem sve što znam.

Glazba za ovu scenu je „One Way or Another“, koja je prerada originalne pjesme. Ova prerada pjesme je posebno namijenjena za ples *jive*. Mnoge su pjesme prilagođene, odnosno, to su *remixi* namijenjeni za latinsko-američke i standardne plesove, a koriste se i na natjecanjima. Izvođač spreman da se suoči sa saboterom počinje brojati ritam za osnovni korak *jive*.

1.2 Koreografija i Emocionalna Eksplozija:

Dok plešem osnovni korak *jivea*, toliko sam koncentriran na to da dokažem svoj plesni identitet da se gotovo gubim u ritmu. Brojim „1, 2, 3 i 4“, ali svaki put kad započnem s novim korakom, osjećam kako mi ritam izmiče. Ispod površine se osjećam kao da se vrtim u začaranom krugu, stalno se vraćajući na početak. Unutarnji glasovi, moji saboteri, šapuću mi: „Nisi dobar, ne možeš ti to“.

Dok plešem, moja energija raste. Moj fokus je na publici. Iz pogleda jasno isijava bijes, potreba za dokazivanjem. Pokušavam se uskladiti s glazbom, ali se čini da svaki moj korak bježi od ritma zbog nesigurnosti koju mi stvara saboter. Postajem sve nervozniji, a bijes prema sebi raste. Osjećam se kao da moram neprekidno dokazivati nešto, ne samo sebi, već i publici koja

⁵ Chevalier, Jean, 1996, London, England, New York, Usa: Pengiun books, 1996., str. 272
„Dance is celebration and dance is language: a language beyond the words.“

me promatra. Moji pokreti postaju sve brži i neuredniji, a umor me počinje preplavljivati, isto kao i bijes prema koji je uperen prema publici, ali i prema sebi samome.

2. Simbolika scene i Jive:

U prvom djelu procesa kombinirano je nekoliko plesova u jedan. To su uglavnom latinoamerički plesovi poput *cha cha cha*, *rumba*, *jive*, *samba* i *paso doble*, a korišteni su koraci iz *bachate*. S vremenom smo shvatili da sadržaj mora prevladati nad formom. Iako je početna ideja bila kombinirati različite latinsko-američke plesove, koraci su doveli do toga da forma nije potkrijepljena emocijom, to jest, da iz takve forme neće izaći sadržaj. Sad, s jednostavnijom koreografijom usmjerenom na *jive*, mogu iz svakog koraka izvući emociju i pokazati svoj *identitet plesača*. Ples je moj jezik, ali ovdje, u ovom trenutku, osjetio sam sve prepreke i borbu u svome biću.

Svaki je od ovih plesova eksplozivan, jak u tijelu, zahtijeva koncentraciju, brzinu, kao i dobru kondiciju. Ovi plesovi savršeni su materijal za pokazivanje emocije bijesa, želje za dokazivanjem kako na neki određen način možemo biti snažni i moćni. Potrebno je svaki korak potkrijepiti emocijom; u suprotnom dobivamo čistu formu koja scenu može učiniti dosadnom za publiku. Isto tako došlo je do neuspješnog suosjećanja publike, što nije bio cilj.

Kako je gore rečeno, scena plesa proizlazi iz moje potrebe za dokazivanjem, ali i potrebe da budem viđen. Kako je cijela scena ograničena na formu, glavni izvor emocije sam je pogled u kojem ja imam direktan kontakt s publikom govoreći im: „Vidite me. Gledajte me. Ja to mogu! Ja sam plesač!“ Nema potrebe takve rečenice izgovoriti na glas jer sama misao unutar mene je dovoljna da publika može sama sebi zadati tekst. „Ples je slavlje i ples je jezik: jezik koji nadmašuje riječi.“⁶

To se pokazalo jednom predivnom plesnom fuzijom, ali došlo je do neželjenog problema – forme nepotkrijepljene emocijom. Iz tog razloga koreografija je odbačena i svedena na jednostavno. Kroz odabir glazbe/pjesme koja budi zadanu emociju, kao rješenje se nametnuo ples *jive*, eksplozivni latinoamerički ples iz kojeg emocija može sama izaći.

Na plesnim podijima i natjecanjima često ćete vidjeti da su plesači razigrani i nasmijani, te da je *jive*, možemo reći, jedan veseli skakutavi ples. „Pedesete su i džuboksovi trešte, svi jive-aju,

⁶ Chevalier, Jean, 1996, London, England, New York, Usa: Penguin books, 1996., str. 272 „Dance is celebration and dance is language: a language beyond the words.“

opušteni i bez brige. Drugi svjetski rat je završio i rock 'n' roll je dobro i istinski krenuo. *Jive* je bio ekstreman i nevjerojatno fizički, pun nevjerojatnih podizanja, skokova i akrobacija! Bilo je opasno na prepunom plesnom podiju i bilo je zabranjeno plesati ga u javnim plesnim dvoranama; moglo se plesati samo u kontroliranim okruženjima poput natjecateljskog plesa.“⁷

Ono što je jako bitno za *jive* kao ples jest ritam. Krasi ga jak, naglašen ritam u kojem se lako izgubiti. „Takt za *jive* je 4/4, što znači četiri takta za svaki takt glazbe, računajući 1 2 3 4. Primijetite da su prvi i treći takt naglašeni. Ovo ćete čuti u bubnjevima i pomoći će vam da budete u ritmu glazbe. Velika stvar kod *jivea* je ritam, a prva stvar koju morate učiniti kao početnik je uvući taj ritam u svoje tijelo. U *jiveu* brojite ovako: 1 2 3 i 4.“⁸ U sceni plesa brojim ritam, ali prepuštam se eksplozivnosti i bijesu da me obuzme, što dovodi do situacije u kojoj plešem izvan ritma. Razlog tome jest što silno želim dokazati saboteru, ali i publici, kako sam ja uistinu plesač te kako zaista znam plesati. Umjesto da sam prihvatio svoj identitet plesača kao istinitog, dopuštam unutarnjim glasovima (saboteru) da me provocira, *izbaci iz takta*, što rezultira nesigurnošću u moj identitet. Rezultat svega pobjeda je unutarnjeg glasa i odbacivanja plesa kao identiteta, te mogućnost prelaska na drugu scenu.

Kada govorimo o prostoru, *jive* je ples koji će zadržati plesača na jednom mjestu. On ne pruža mogućnost iskorištavanja prostora, ali to ne znači da nije moguće plesati ga kroz prostor. „*Jive* je neprogresivni ples, što znači da se ne kreće po plesnom podiju, već ostaje prilično na mjestu. Može se plesati na vrlo eksplozivan način za natjecanje.“⁹ Iz tog razloga odabran je samo osnovni korak i *spin* (okret) koji omogućava kretnju kroz prostor, ali i mogućnost za krajnju iscrpljenost. Još jedan od ciljeva scene bio je u potpunosti se fizički iscrpiti do trenutka pada na

⁷Craig Revel Horwood, „*Ballroom dancing*“, London: Teach yourself, 2005, str. 176

„It's the 1950s and jukeboxes are blaring, everyone is jiving, footloose and fancy-free. The Second World War is over and rock 'n' roll has well and truly kicked in. The jive was extreme and unbelievably physical, full of outrageous lifts, jumps and acrobatics! It was dangerous on a crowded dance floor, and was banned in public ballrooms; it could only be danced in controlled environments like competitive dancing.“

⁸Craig Revel Horwood, „*Ballroom dancing*“, London: Teach yourself, 2005, str. 177

„The time signature for the jive is 4/4, which means four beats to every bar of music, counted 1 2 3 4. Notice that the first and third beats are emphasized. You'll hear this in the drums, and it will help you to keep in time with the music. The big thing about the jive is the rhythm, and the first thing you need to do as a beginner is to get that rhythm into your body. In the jive you count like this: 1 2 3 and 4.“

⁹Craig Revel Horwood, „*Ballroom dancing*“, London: Teach yourself, 2005, str. 176

„The jive is a non-progressive dance, which means that it doesn't move around the dance floor but stays pretty much in place. It can be danced in a very explosive way for competition.“

pod. Toliko jaka emocija bijesa i potrebe za dokazivanjem mora biti, i isto toliko se mora prenijeti u osnovni korak.

3. Kraj Scene:

Na kraju, iscrpljen od neprekidnog pokušavanja da se uskladim s ritmom i frustriran zbog vlastite nesposobnosti da to postignem, padam na pod. Iz mojih usta izlazi iscrpljen uzdah dok ležim na tlu. Čujem unutarnjeg sabotera: „Bruno, ovo nije dobro. Stalno si izvan ritma. Ponovno!“ I u tom trenutku, osjećam kako se sve moje nade i snage raspadaju.

Scena završava tako da se odlučno ustajem, pogledam u sabotera (gledam u paravane, to jest, ogledala koja su postavljena dijagonalno s lijeve i s desne strane tako da odraz može vidjeti publika), odlučno mu opusjem, te ih razmičem s obje strane što simbolizira odbacivanje unutarnjih glasova (sabotera) kao i bježanje u sigurnost. To je ujedno prelazak u iduću scenu.

5. TKANINE

1. Opis scene

Nakon intenzivnog sukoba s unutarnjim saboterom u prethodnoj sceni, pronalazim utočište u svojoj krojačnici. Scena se transformira, prelazeći iz kaosa i bijesa u miran i siguran prostor – krojačnicu.

1.2 Scenografija i Postavke

Paravani se odmiču, otkrivajući središnji prostor krojačnice. Na sredini scene nalazi se stol, prekriven platnom koje skriva objekt ispod. Oko stola su raspoređeni crni stolci, svaki prekriven tkaninama različitih tekstura, veličina i oblika. Tkanine su neuredno posložene, stvarajući dojam kreativnog kaosa koji istovremeno odražava i organiziranost prostora.

1.3 Pojava Izvodača

Ulazim u ovu krojačnicu osjećajući olakšanje i radost. Nakon što sam odgurnuo sabotera, osjećam se kao da sam pronašao svoj siguran prostor, utočište koje mi omogućuje da izrazim sebe. S uzbuđenjem i nježnošću prilazim tkaninama, svaka od njih nosi poseban značaj i emociju, emociju pobuđenu uspomenama.

1.4 Interakcija s Tkaninama

1. Prvi Dodir:

- Uzimam jednu tkaninu i stavljam je oko vrata, kao da predstavljam osobu koju sam upoznao ili nekoga tko mi mnogo znači. Ova gesta simbolizira bliskost i povezanost s osobom koju volim ili poštujem.

2. Simbolika Žene:

- Sljedećom tkaninom – velikom, čipkastom i prozirnomo, prekrivam svoje tijelo. Ova tkanina simbolizira ženu i njezinu suptilnost, eleganciju i nježnost. Pomičem se polako i pažljivo, kao da u njenoj prisutnosti izražavam divljenje i poštovanje.

3. Put do Oltara:

- Hodam oko stola, skupljam tkaninu kod trbuha i stvaram buket. Ovaj čin simbolizira put do oltara i sve što dolazi s njim – ljubav, posvećenost i radost.

Dok se vrtim s buketom, osjećam kako se radost širi kroz mene, a svaki okret simbolizira slavlje i oslobađanje.

4. Simbolika Djeteta:

- Kada se zaustavim na trećoj tkanini, posvećujem joj pažnju, dodirujem je s ljubavlju i nježnošću. Zatim skupljam tkaninu i sjedam na stolac, šapćući tkanini, što simbolizira djetinjstvo i nježnu povezanost s djetetom. Ovaj trenutak predstavlja osjećaj brige i ljubavi prema nevinosti i jednostavnosti djetinjstva.

2. Simbolika scene i komunikacija s publikom

Dok se krećem kroz ovu scenu, moj pokret je lagan i nježan. Pažljivo dodirujem i razgledavam tkanine, bez komunikacije s publikom. Ova scena intimna je i osobna pa tempo mora biti spor i promišljen kako bi se izbjegao misticizam. Svaki dodir, svaki pogled, svaka radnja mora biti puna osjećaja i pažnje, omogućujući publici da se rastopi u ovoj nježnoj i emocionalnoj atmosferi.

Na kraju scene posvećujem se prekrivenom objektu na stolu, ostavljajući prostor za introspekciju i refleksiju o svojoj unutarnjoj svijesti i kreativnom izrazu.

Nakon što sam odgurnuo sabotera od sebe, bježim u sigurnost svog sretnog prostora, što je u ovom slučaju krojačnica. Kada se paravani razmaknu, publika u scenografskom smislu vidi stol u središtu između dva paravana na kojem stoji prekrivena šivača mašina (za koju tek kasnije vide da je šivača mašina, do tada je samo skriveni objekt). Oko stola je nekoliko crnih stolaca na kojima su neuredno posložene tkanine različitih tekstura, veličina i oblika.

U sceni tkanina, nakon što odgurnem sabotera, ugledam svoju krojačnicu. Pomalo iznenađen, uzbuđen i radostan što sam u svom sigurnom prostoru prilazim tkaninama i svakoj od njih posvećujem pažnju u obliku nježnosti. Jednu stavljam oko vrata tako prezentirajući osobu koju sam upoznao ili osobu koja mi nešto znači u životu;. Drugu tkaninu, veliku, čipkastu i prozirnu, stavljam preko sebe tako simbolizirajući ženu, a kasnije hodajući oko stola skupljam tkaninu i tako stvaram buket, što simbolizira put do oltara. Zatim se u istoj počinjem radosno vrtjeti, što simbolizira slavlje. Kada se zaustavim na trećoj tkanini, posvećujem se detalju, a kasnije je skupim te sjedam na stolac i šapućem tkanini koja simbolizira dijete. No prije svega toga, uzimam bijelu košulju koja je složena na drvenom stolcu kod stola te je odijevam. Tu se događa prva presvlaka u kostimu. Bijela košulja simbolizira urednost, središtenost, ali u kontekstu bijele

boje simbolizira nevinost i sigurnost, a isto tako i svetost, jer u ovom kontekstu možemo reći kako je krojačnica izvođačevo sveto mjesto.

Druga scena podijeljena je na dva dijela: tkanine i krojačnica. Publika sa mnom po prvi put ulazi u moj privatan, unutarnji svijet. Kako izvedba napreduje, zapravo sve dublje i dublje ulazimo u moj privatan svijet.

Paravani su razmaknuti. To je rezultat bijesa. Odbacujem unutarnji glasa, a jednako tako i bježim u vlastitu unutrašnjost, ali i vanjsku sigurnost. Prostor gdje se osjećam najsigurnijim, naj sretnijim. Prostor koji je prezentiran kao samo moje utočište u kojem unutarnji glas me ne može dotaknuti. To je prostor gdje se nalaze tkanine, gdje mogu izraziti svoju kreativnost i stvoriti nešto, pa tako stvoriti i svoj identitet krojača. Jer tkanine su mekane, one su nježne, lelujave i lijepe. Tkanine me ne mogu i nikada neće povrijediti.

Između prve i druge scene prevladava kontrast. Od eksplozivnih koraka, bjesomučnih emocija koje divljaju u jednom mjestu dolazimo do prostora mira gdje mirnim korakom, ozračjem puno sreće ugledam *tkanine* iz kojih stvaram razne slike. Tkanine simboliziraju uspomene, svaki lijepi događaj koji se odgodio. Događaji u kojima sam se osjećao sretno, nesputano i nježno. To može biti djetinjstvo bez briga, kava s najboljim prijateljem, prvi poljubac, zagrljaj majke i tako dalje. Publika ima slobodu interpretirati slike po vlastitoj volji. Ima priliku stvoriti vlastitu priču. Mogućnost stvaranja priče vezane za mene kao lika ili vezane sa sebe. S obzirom na razliku materijala po veličini, debljini, providnosti, teksturi, tako su se stvarale slike.

Prva slika: Upoznavanje.

Druga Slika: Vjenčanje

Treća slika: Dijete

Četvrta slika: Pariz

Ovu scenu unutar scene možemo interpretirati kao prošlost, sadašnjost, ali i budućnost. Svaki sretan trenutak koji imam sa svojom obitelji ili prijateljima, svaka sreća koju osjećam ili ću, ipak, tek osjećati. „Stanislavski je rekao: glumac prvo mora vjerovati svemu što se događa na sceni, mora vjerovati u ono što radi, a jedino se može vjerovati istini.“¹⁰ Iako se možda događaji

¹⁰ Edwin Wilson, „Theatre: the livley art“, New York: McGrew- Hill Higher Educationa, 2012, str. 100

„Stanislavski said: „The actor must first of all believe in everything that takes place onstage, and most off all, he must believe what himself is doing. And one can only believe in the truth.“

u slikama nisu dogodili, a možda se i neće dogoditi, potrebno je vjerovati u njih kao u nešto što se zaista događa jer se jedino tako publika može poistovjetiti s nama i može nam vjerovati. Bitno je povezati svoj unutarnji, privatni događaj s onim što se događa na sceni, ali važno je napraviti granicu između privatnog i ono što je na sceni. „U svojem profesionalnom iskustvu imat ćete slične akcije u kojima ste imali emocionalnu reakciju. Vratite se u specifičnu situaciju u kojoj ste bili i sjetite se što ste učinili u toj situaciji.“¹¹

Promatram svaku tkaninu s posebnom emocijom unutar sebe: *ljubav, čežnja, nostalgija, potreba za zagrljajem, potreba za pripadanjem...* Svakoj tkanini posvećujem pažnju dodirom, pogledom i radnjom. Toliko nježno, možemo reći, da se publika „*rastopi*“. „Naša koncentracija na ljude i objekte u glumačkom prostoru fokusira pažnju publike, usmjerava je kamo treba ići kako bi predstava imala smisla.“¹²

Ono glavno na što bi trebalo obratiti pažnju jest sam tempo, način komuniciranja s tkaninom. Ovdje nemam komunikaciju s publikom. To je moje vrijeme s tkaninama. Štoviše, odvajam se od nje i povlačim se u svoj siguran svijet te djelomično unutar sebe. Pokret je lagan, nježan, ali normalan. Sporijom kretnjom koraka i sporijim dodirivanjem tkanine, kao i sporim uzimanjem, scena bi prešla u misticizam, koji u ovom slučaju treba izbjegavati. Iako se naizgled ovakva scena može činiti ritualnom, s obzirom na to da na sceni stoji stol s prekrivenom rekvizitom, a tkanine su na stolicama u polukrugu, ipak se radi o organiziranom prostoru. „Moramo paziti na: Tempo: brzinu osnovnog pulsa. Ritam: odnos kretanja i mirovanja u vremenu i prostoru.“¹³

3. Simbolika kostima

¹¹ Adler Stella, „The Technique of acting“, New York: Bartam books, 1990, str.47

„In your own personal experience, you had a similar action in which you had emotional response. Go back to the action and specific circumstances you were in and remember what you did in those circumstances.“

¹² Jean Benedetti, „Stanislavski and the actor“, London: Mthuen Drama, 1998, str. 32

„Our concentration on the people and objects in the acting space focuses the audience’s attention, directing it where it should go so that the play makes sense.“

¹³ Jean Benedetti, „Stanislavski and the actor“, London: Mthuen Drama, 1998, str.81

„We need to look at: Tempo: the speed of the basic pulse. Rhythm: the relationship of movement and stillness in time and space.“

Na početku ove scene uzimam bijelu košulju koja je složena na drvenom stolcu i odijevam je. Bijela boja košulje simbolizira urednost, nevinost i sigurnost. U ovom kontekstu ona predstavlja svetost i zaštitu koju pruža krojačnica, moj osobni sveti prostor.

4. Kraj scene: Na kraju scene posvećujem se prekrivenom objektu.

6. ŠIVANJE

1. Opis scene

1.2 Scenografija i postavke

Scena se otvara središnjim fokusom na stol s prekrivačem, koji sada otkriva šivaću mašinu. Ova mašina, ključni predmet svake krojačnice, postaje glavnim akterom u ovoj sceni. Svjetlo je usmjereno na šivaću mašinu, dok su crni stolci i tkanine u pozadini gotovo neprimjetni. Sada je sve u službi stvaranja komičnog, ali i emotivnog odnosa između izvođača i objekta.

1.3 Pojava Izvođača

Ulazim u scenu s osmijehom, prepun entuzijazma. Šivaća mašina nije samo objekt, već moj vjerni suputnik i prijatelj. Dok se približavam mašini, osjećam se kao da otkrivam starog prijatelja. Moje ponašanje prema njoj istovremeno je komično i duboko emocionalno.

1.4 Odnos s Mašinom

1. Otkrivanje Mašine:

- Prvo pažljivo uklanjam prekrivač sa šivaće mašine, kao da otkrivam tajnu. Dok otkrivam mašinu, činim to sa zavodljivošću i nježnošću, kao da se slažem s nečim dragocjenim. Za mene, to nije samo mašina – to je partner, blizak prijatelj koji razumije moju kreativnost i strast.

2. Namještanje Tkanine:

- Počnem namještatati tkaninu na mašinu. Iako je radnja prilagođena i ne traje dugo, svaki je pokret pun pažnje i ljubavi prema tkanini. Ovo namještanje klasičan je dio šivanja, ali ovdje se osjeća kao intiman razgovor između mene i mašine. Na svaki stisak gasa, uzbuđenje raste, što je vidljivo iz mog izraza lica i gesta.

3. Šivanje i Uzbuđenje:

- Kada počnem šivati, svaki stisak gasa na mašini prati moj uzbuđeni izraz. Ovaj čin šivanja dobiva komičan ton zbog mog intenzivnog i gotovo seksualnog uzbuđenja. Ponekad se osvrnem prema publici, smiješim se, kao da dijelim tajnu ili šalu s njima.

4. Poruka Tkanini:

- Dok završavam šivanje, uzimam tkaninu u naručje i obraćam joj se s entuzijazmom: „Mala... vodim te u Pariz!“ Ovaj trenutak kulminacija je mog uzbuđenja i snova o Parizu. Započinjem ples s tkaninom, bacajući je uvis i vrteći se, izražavajući svoju sreću i sanjarenje o putovanjima, kavi, kroasanima i poljupcima na Eiffelovu tornju.

1.5 Preokret i Konflikt

1. Pojava Sabotera:

- Scena se naglo mijenja kada svjetlo prelazi iz toplog, intimnog tona u hladniji, ozbiljniji. Glazba utihne, a saboter se pojavljuje s uvredama: „Što si ti neka švelja? Bolje sašij neki pravi kostim, a ne tu neke krpe.“ Ovaj ulazak saboterove uloge prekida moj trenutak sreće i vraća me u stvarnost.

2. Unutarnji Sukob:

- Odjednom, osjećam bijes i frustraciju. Svjetlo postaje oštro, tempo se ubrzava, a moj izraz postaje napet. Pokušavam se boriti protiv unutarnjih glasova i sabotera, trčeći s jedne strane na drugu. Moj se bijes manifestira fizički – pritisnem tkaninu većom snagom nego prije, stvarajući napetost i osjećaj tenzije u sceni.

2. Simbolika, Tempo i Emocionalni Izrazi

Tempo ove scene počinje umjereno, ali se ubrzava s mojim uzbuđenjem. Ubrzanje je rezultat mojih snova i entuzijazma, ali naglo se zaustavlja s dolaskom saboterove uvrede. Ova promjena tempa stvara snažan kontrast i dovodi do emocionalne kulminacije. Moje djelovanje postaje sve intenzivnije, a atmosfera na sceni napeta i dinamična.

U ovom dijelu scene posvećujem se prekrivenom objektu, a to je šivaća mašina, glavni predmet svake krojačnice. Zavodljivo otkrivam šivaću mašinu i započinjem svoj komični odnos s njom. No to je možda komičan odnos za publiku. To je za mene odnos pun ljubavi i razumijevanja. Mašina razumije mene i ja razumijem nju. Mi smo prijatelji, a tkanina je moja ljubav, suputnik, najdraža kreacija. Nas troje zajedno smo partneri na sceni. Prvo namještam tkaninu (kao što bih to stvarno radio kada bih šivao, ali ovdje je to prilagođeno iz razloga što bi sam čin šivanja i namještanja bespotrebno dugo trajao), a zatim počinjem šivati. Na svaki stisak gasa se uzбудim (pa i u seksualnom smislu), pogledam u publiku i svaki novi stisak

gasa za mene je novo uzbuđenje, sve dok na kraju ne dođe do one krajnje točke u kojoj uzimam svoju tkaninu pored sebe i shvatim što sam napravio (*dvosmisleno značenje*), te joj (tkanini) govorim: „Mala...vodim te u Pariz!“. Uzbuđeno skočim sa stolca, počinjem se vriti s tkaninom, a jednako tako bacam je uvis govoreći: „Vidjet ćemo Mona Lisu. Pit ćemo najukusniju kavu i jest ćemo najslađi kroasan. Ljubit ćemo se na vrhu Eiffelova tornja.“

Nakon toga bivam izbačen iz svojeg sigurnog mjesta. Svjetlo se mijenja, glazba utihne (kao i u svakoj međusцени), a saboter se oglasi riječima: „Što si ti neka švelja? Bolje sašij neki pravi kostim, a ne tu neke krpe.“

Kao što je gore rečeno, posvećujem se objektu. Radi se o mojem najdražem objektu – šivaćoj mašini. Proizvodu iz kojeg su se stvorile slike. U ovoj sceni postoji odnos publika – objekt i objekt – publika. Komunikacija je i dalje pogledom, ali s manjom pažnjom posvećenoj publici, već više posvećenoj objektu. Komunikacija s publikom u ovoj je sceni tek tolika da se publika osjeća involviranom. Ponekad je bitno da glumac ne zadrži sve za sebe, već neki dio podijeli s publikom. „Umjetnik radi za publiku. Ljudi u publici reagiraju na to što vide, čuju i osjećaju.“¹⁴

Ono što je bitno za ovu scenu jest da nije riječ o radnji koja se događa, već o odnosu unutar radnje između izvođača i objekta. Radnja se događa i ona je vidljiva, ali pažnja izvođača posvećena objektu dovodi do zanimljivosti scene. Tu je objekt živ; ne kao objekt, već kao neka živa osoba. Tanka je granica između stvarne osobe i objekta u ovoj situaciji. „Mogu uzeti običan predmet poput stolca i odlučiti vjerovati da je to nešto drugo – konj, ili motocikl, ili kosilica - i ponašati se u skladu s tim. Ponašam se kao da je 'stvarno' ono što kažem da jest. Nije bitan sam predmet, nego moj stav prema njemu. To je ono što stvara 'stvarnost' situacije.“¹⁵

U ovoj se sceni prezentira krojač koji šije svoju kreaciju. Jednostavna radnja, ali paralelno se odvija radnja u kojoj on zavodi osobu (tkaninu), a pomoćnik u toj radnji je Milena, moja najbolja prijateljica (šivaća mašina). Iskazujem joj ljubav i nježnost, pa rubno i na seksualan način, što dovodi do komičnosti scene. U sceni se prepoznaju dvije radnje: ona realna i ona manje realna, iako se ona manje realna može interpretirati kao unutarnja misao one realne

¹⁴Jessica Chon, „On the job in the theatre“, South Egremont, MA:Red chair press, 2017., str. 4 „The artist works for audience. The people in the audience respond to what they see, hear and feel.“

¹⁵Jean Benedetti, „Stanislavski and the actor“, London: Methuen Drama, 1998, str. 5 „I can take an ordinary object like a chair and decide to makebelieve it is something else — a horse, or a motorbike, or a lawnmower — and act accordingly. I behave as if it ‘really’ were what I say it is. What is important is not the object itself but my attitude to it. That is what creates the ‘reality’ of the situation.“

radnje. „Um glumca, srce i duša dio su njegove profesije. Ponekad um preuzme, a ponekad je duša više uključena.“¹⁶

3. Kraj scene i ponovno pojavljivanje sabotera:

Tempo ove scene nešto je brži, ali ostaje u tempu približnom prethodnoj sceni. To znači da se tempo postepeno ubrzava. Ubrzava se sve do trenutka kada zapravo naglo prestaje. Ubrzavanje je uzrokovalo moja sreća. Sreća koja je prešla u uzbuđenje, koje je proizašlo iz sanjarenja o velikom Parizu, sanjanju o najukusnijoj kavi i poljupcu na vrhu Eiffelovog tornja. Uzimam tkaninu i s njom se vrtim izgovarajući tekst: „Vidit ćemo Mona Lisu. Pit ćemo najukusniju kavu i jest ćemo najslađi kroasan. Ljubit ćemo se na vrhu Eiffelova tornja.“ Sve do trenutka u kojem shvatim da me saboter/ unutarnji glas naglo izbacio iz sigurnog prostora – unutarnjeg prostora za koji mislim kako me u njemu ništa ne može povrijediti, kako me tkanine ne mogu povrijediti. Takav prostor metaforički možemo nazvati *prostorom unutarnje krojačnice*. Tada nastaje tišina, a iz tišine odlazim u nagli bijes koji je usmjeren na sabotera. Tada tempo postaje još jači, a atmosfera anksiozna i dinamična. „Kada, međutim, osjećaj ne postane mamac, koji izravni podražaj možemo upotrijebiti? Izravni poticaj za um nalazimo u mislima preuzetim iz teksta drame. Za osjećaje moramo tražiti tempo-ritam koji je u pozadini unutarnjih emocija i vanjskih radnji dijela.“¹⁷ U tom trenutku sam sebi govorim tekst koji nije bitan za publiku, već za mene, i iz tog teksta izazivam unutarnji bijes koji se kasnije prezentira na van. Ono što publika može vidjeti koncentracija je u pogledu i rukama koje postepeno pritišću tkaninu koju sam nježno dodirivao, tako stvarajući tenziju radnje i osjećaj tenzije u sceni. Rezultat još jednog bijesa gdje se pokušavam izboriti s glasovima. To je prvi fizički sukob. Suočavam se sa saboterom tako što pokušavam prekriti unutarnje glasove (ogledala), što je simbol ušutkavanja tih glasova. Ali kako su paravani s jedne i s druge strane, moram se izboriti s glasovima koji me pritišću s lijeve i s desne strane prostora, a trčeći s jedne strane na drugu tako izazivam anksioznost kod publike, pa i samog sebe. U ovom kontekst, sama radnja izaziva emociju na koju publika reagira. „Onda se dogodilo nešto što je rezultiralo dugom i nadasve poučnom harangom. Grisha je odjednom

¹⁶ Adler Stella, „The Technique of acting“, New York: Bartam books,1990, str. 47

„The actor's mind, heart and soul are involved in his profession. Sometimes the mind takes over. Sometimes the soul is more involved.“

¹⁷ Konstantin Stanislavsky 1863-1938, „An actor prepares“, New York: Theatre books Arts Books, 1973., str. 234
„When, however, the feeling does not rise to the bait, what direct stimulus can we use? The direct stimulus for the mind we can find in the thoughts taken from the text of the play. For the feelings we must seek out the tempo-rhythm that underlies the inner emotions and the external actions of a part.“

prestao svirati. Lice mu je bilo tamno od ljutnje, usne i ruke su mu drhtale. Nakon što se neko vrijeme borio s emocijama, na kraju je izlenuo: „Mjesecima premještamo stolice, zatvaramo vrata, palimo vatre. To nije umjetnost; kazalište nije cirkus.“¹⁸ U ovom procesu doista je bilo potrebno nekoliko puta „pretrčati“ scenu, otkrivati i prekrivati, gurati i dogurati kako bi scena imala svoj krajnji cilj i poantu, a isto tako kako bi imala svoju tenziju koja se morala povećati s obzirom na prvu scenu (scenu plesa). Ako imamo scenu koja je tenzijom jaka, svaka druga scena mora biti još jača, inače dolazi do pada energije unutar predstave, a rezultat toga je nezanimljivost same izvedbe. Možemo smiriti scenu u nekom trenutku, kao što je to učinjeno sa scenom „tkanina“ i „šivanja“, ali tada se publici mora ponuditi nešto drugo, a u ovom slučaju to je bio kontrast nasuprot prve scene i komičnost scene. Isto tako, takva situacija daje mogućnost da se „odmorim“, što nije zanemariva stvar, a jednako tako mogućnost da priča ide dalje. Jer kako predstava napreduje, tako je svaka iduća scena jača od prethodne, jer cilj je predstave stvoriti jaku tenziju do trenutka oslobađanja ili, možemo reći – rješenja radnje.

¹⁸ Konstantin Stanislavsky 1863-1938, „An actor prepares“, New York: Theatre books Arts Books, 1973., str.148 „Then something happened which resulted in a long and most instructive harangue. Grisha suddenly stopped playing. His face was dark with anger, his lips and hands trembled. After wrestling with his emotions for some time, finally he blurted out: 'For months we have been moving chairs around, shutting doors, lighting fires. That's not art; the theatre is not a circus.'“

8. Yu-Gi-Oh! (IGRA)

1. Opis scene:

1.2 Scenografija i Postavke

Kad započnem ovu scenu, prostor se čarobno transformira iz jednostavnog kazališta u svijet karata i čudovišta. Stol na kojem igram postaje borilište za kartaške dvoboje, a rasvjeta i zvukovi pomažu u stvaranju doživljaja igre. Osjećam se kao da ulazim u potpuno drugi svijet.

1.3 Transformacija

1. Preobrazba u Anime Lika:

- Odijevam plavu periku i crveni sako, postajem svoj omiljeni anime lik. Ova transformacija predstavlja moj povratak u svijet igre, gdje ću se suočiti s unutarnjim saboterom.

2. Kartaški Špil i Identitet:

- Sastavljam svoj najmoćniji kartaški špil. U ovom trenutku ne igram samo jednu ulogu – postajem igrač, čudovišta i karte unutar igre. Svaka karta koju biram predstavlja novu ulogu koju preuzimam; od čudovišta koje će mi pomoći u borbi, do karata zamki i čarolija koje koristim za taktiku i strategiju.

1.4 Igra

1. Postavljanje Špila i Borba:

- Postavljam karte na stol, kreirajući vizualni prikaz borilišta. Igram sve uloge – oba igrača i čudovišta. Svaki potez i plan koji primjenjujem fizički i emocionalno prikazujem na sceni. Na primjer, dok glumim čudovište, koristim se rekvizitima koji predstavljaju te nadrealne figure.

2. Scenski Izvedbeni Elementi:

- Koristim se improviziranim rekvizitima i efektima kako bih prikazao čarobne karte i promjene na bojnopolju. Na primjer, pomoću boja, svjetala i zvukova dočaravam efekte karata magije koje mijenjaju uvjete na terenu.

3. Unutarnji Sukob i Ludilo:

- Postajem sve dublje uronjen u ulogu, gotovo gubim osjećaj stvarnosti zbog svoje posvećenosti igri. Ovo ludilo prikazujem kroz intenzivne fizičke i verbalne

reakcije na igre i strategije koje primjenjujem. Osjećam kako se potpuno transformiram, kao da su život i smrt ovisni o ishodu dvoboja.

1.5 Konflikt i Kulminacija

1. Suočavanje sa Saboterom:

- U ključnom trenutku suočavam se s unutarnjim saboterom. Približavam se paravanu koji predstavlja sabotera i koristim se svojim najmoćnijim čudovištem, Red Flame Metal Dragonom, da napadne. Ovo je trenutak velike drame, u kojoj sukob između unutarnjeg glasa i mene dostiže vrhunac.

2. Glasovi i Odluka:

- Dok se koristim svojom kartom za napad, saboter zahtijeva da spustim kartu. Kada to učinim, on mi naređuje da je uništim. Pokušava razbiti moj duh i odvojiti me od mog identiteta. Suočen s najgorom noćnom morom – uništavanjem svoje najdraže karte – odlučno izgovaram: „Neću!“

2. Simbolika scene i karata:

„Čim je vidio da su i ostali potrčali, okupio nas je u dnevnoj sobi. 'Zar vas nije sram? Kad bih doveo tuce djece ovamo i rekao im da je ovo njihov novi dom, vidjeli biste kako njihova mašta zaiskri; njihove bi igre bile prave igre. Zar ne možete biti poput njih?'“¹⁹ Možemo reći kako se u kazalištu treba igrati. Igra potiče kreativnost. Ovo je komična scena u kojoj je glavna tema igra. Na samoj sceni igram kartašku igru imena Yu-Gi-Oh! Neklasična kartaška igra koju će neigrači teško razumjeti, smatra se jednom od najkompleksnijih kartaških igara. „YU-GI-OH je imao svoj zapanjujući debi 1996. u Japanu. Do danas je prodano više od 23 milijuna stripova (preko 33 milijuna kada se uključe naslovi YU-GI-OH koji se ne odnose na stripove), 7,5 milijuna videoigara i nevjerojatnih 3,5 milijardi karata.“²⁰

¹⁹ Konstantin Stanislavsky 1863-1938, „An actor prepares“, New York: Theatre books Arts Books, 1973., str. 41 „As soon as he saw that the others had also run down, he gathered us together in the living-room. 'Aren't you ashamed of yourselves? If I brought a dozen children in here and told them this is their new home, you would see their imagination sparkle; their games would be real games. Can't you be like them?'“

²⁰ Yu-Gi-Oh! Scrapbook, MODERN PUBLISHING'S UNOFFICIAL, A Division of Unisystems, New York, 2002., str. 3

Kako je Yu-Gi-Oh kao kartaška igra povezana sa kazalištem? Ova igra stavljena je u izvedbu kao identitet koji sam stvorio u mladoj dobi. Nazovimo ga „Dvoboj majstor“. Neka djeca žele biti Superman ili Spiderman, možda Nindža kornjača i slično. To su sve više-manje poznati crtani likovi, dok Yu-Gi-Oh, iako i dalje poznat među mladima, starije generacije zasigurno neće prepoznati.

U ovoj se sceni vraćam u svoju mladost i poželim ponovno osjećati kako je to biti *majstor dvoboja*. Ono što je problematično jest takvu scenu prezentirati publici, jer ako netko ne igra takvu igru, zasigurno je neće shvatiti. Najteži je dio prezentirati što igra jest, onda što igra znači za mene.

„U igri Yu-Gi-Oh Duel Monsters, dva se igrača sučeljavaju u totalnoj borbi, sudjelujući u meču koji se sastoji od tri kartaške bitke zvane Dvoboj. Iako je igra zabavna bez obzira na razinu vještine igrača, potrebna je praksa, strategija i sreća da se izađe kao pobjednik iz meča, budući da postoje mnogi čimbenici kojima igrači mogu manipulirati kako bi pobijedili svog neprijatelja. Glavne bitke vode se između nevjerojatnih čudovišta podijeljenih u 20 različitih tipova, od kojih svaki ima svoje jedinstvene vještine i stilove borbe. Osim toga, igrači se mogu koristiti magijom, postavljati zamke, mijenjati samo bojno polje, pa čak i spojiti dva čudovišta u jedno čudovište ogromne moći! Svaka bitka kartama protiv protivnika u kojoj se određuje pobjeda, gubitak ili remi naziva se dvoboj.“²¹

Ova igra poprilično je scenična i pruža veliku količinu materijala, kao i mogućnost same igre unutar scene. Ovo je scena u kojoj je vizualni identitet same igre poslužio kao materijal za uloge. Ovo je scena gdje se ne igra samo jedna uloga, već nekoliko njih:

„YU-GI-OH made its stunning debut in 1996 in Japan. To date, it has sold over 23 million comic books (over 33 million when including non-comic book related YU-GI-OH titles), 7.5 million video games and a staggering 3.5 billion cards.“

²¹ Yu-Gi-Oh! Scrapbook, MODERN PUBLISHING'S UNOFFICIAL, A Division of Unisystems, New York, 2002., str.12

„In Yu-Gi-Oh Duel Monsters, two players face off in an all-out battle, engaging in a Match consisting of three card battles called Duels. Although the game is fun whatever the skill level of the players, it takes practice, strategy and luck to emerge victorious from the Match, as there are many factors that players can manipulate to vanquish their foe. The main battles are waged between incredible Monsters split into 20 different types, each with their own unique skills and fighting styles. In addition, players can use magic, set traps, change the battlefield itself, and even fuse two Monsters together to form a Monster of immense power! Each card battle against an opponent in which a win, loss, or draw is determined is referred to as a Duel.“

Prvi igrač

Drugi igrač

Nekoliko čudovišta

Scena je sačinjena tako da se prurušavam u anime lika te igram sam sa sobom ovu kompleksnu igru, a jednako tako da glumim drugog igrača, kao i čudovišta, pa možemo reći kako to dovodi do glume unutar glume.

„TEATAR U TEATRU, dramaturški postupak ontološkoga cijepanja kazališne fikcije na okvirnu i umetnutu razinu, pri čemu umetnuta razina, koja je uvijek nekom spojnicom vezana uz okvirnu (bilo ovisnošću o gledateljskoj perspektivi okvira ili pak zajedničkom glumačkom postavom), ne mora nužno poprimiti karakter punopravne kazališne predstave na eksplicitno dočaranoj kazališnoj pozornici, s likovima-glumcima, nego može i različitim signalima sugerirati srodnost s nekim elementom kazališne predstave (umetnuta ontologija sna, primjerice, s imaginarnim aspektom kaz. fikcije; igra svojim pravilima s dramaturškom regulacijom, a običajna praksa s predstavljanjem i prurušavanjem; i naizgled okviru pripadni isječak svakodnevice, izložen promatranju, može postati izdvojeni prizor koji se odvija pod nekim društveno-interakcijskim ugovorom itd.).“²²

Proces za stvaranje ove scene bio je izuzetno kompleksan, ali i zabavan, baš zbog mnogo mogućnosti igranja ove scene. Ono što se prvo odredilo jesu karte.

„Jedan od najzanimljivijih aspekata Yu-Gi-Oh kartaške igre izrada je osobnog špila. Zbog gotovo neograničenih kombinacija karata i njihove međusobne interakcije, konstrukcija špila karata postaje vitalni dio dvoboja.“²³ To znači ne samo da je Yu-Gi-Oh identitet, već da mogu stvoriti svoj vlastiti identitet unutar identiteta. Moj identitet u kontekstu kartaškog šila su *Harpie Ladies Deck*, špil karata sačinjen od čudovišta koja se smatraju obrambenim napadačima, samopouzdanim čudovištima koja se drže jedni drugih, pomalo bezobraznim čudovištima.

²² Lada Čale Feldman, LEKSIKON MARINA DRŽIĆA, „Teatar u teatru“, pristupljeno 5. 9. 2024., <https://leksikon.muzej-marindrzcic.eu/teatar-u-teatru/>

²³ Yu-Gi-Oh! Scrapbook, MODERN PUBLISHING'S UNOFFICIAL, A Division of Unisystems, New York, 2002., str. 29

„One of the most interesting aspects of the Yu-Gi-Oh Card Game is constructing a personal deck. Because of the almost limitless combinations of cards, and their interaction with each other, card deck construction becomes a vital part of Dueling.“

„Njezin špil karata temelji se na karti Harpie Lady i koristi se posebnim trikom s kartama kako bi nadvladala svoje protivnike.“²⁴

Kako nema projekcije kojima bih prikazao čudovišta, morao sam postati čudovišta i na taj način pokazati kako bi izgledao jedan dvoboj između čudovišta. Jednako tako, ova igra dopušta promjenu scenografije zbog karti polja. „Magične karte polja – ove se karte koriste za promjenu uvjeta na terenu te modificiranje napada i obrambenih sposobnosti čudovišta.“²⁵

3. Kraj scene i pobjeda nad saboterom:

Doista, na kraju dolazi do potpune promjene scenografije koja svakom scenom postaje sve kaotičnijom. Kroz ovu igru pokušavam smisliti strategiju pobjede nad unutarnjim glasovima. Na kraju se suočavam s njima pokazujući kako doista u svojoj starijoj dobi imam pravo na to i da mi je dopušteno igrati dječju igru poput Yu-Gi-Oh-a, te kako je to zapravo zabavno. No, naravno, glasovi opet pobjeđuju govoreći: „Nisi jebeni Petar Pan, spusti tu kartu. Poderi kartu!“ No upravo tu se događa preokret, kada odlučim reći „ne“ glasovima. Ovo je scena u kojoj se završava borba između sabotera i mene, scena koja je, metaforički rečeno, kap koja je prelila čašu.

Nakon što sam pronašao način u svojoj strategiji i pronašao svoje čudovište imena Red Flame Metal Dragon koje bi moglo pobijediti sabotera, odlučujem se izboriti s njime. Suočavam se licem u lice sa saboterom približavajući mu se (na način da i jedan i drugi paravan snažno postavljam na istu poziciju kao na početku, odnosno snažno ih približim k sebi). Bijesno izgovaram: „Red Flame Metal Dragon u napad!“, no saboter naravno ne posustaje i govori mi: „Bruno, spusti kartu.“ Nakon nekoliko bijesnih urlika, kada spustim kartu, unutarnji glas govori mi najgoru noćnu moru: „Bruno, poderi kartu“. U ovoj situaciji unutarnji me glas (saboter) pokušava nagovoriti da odustanem od svog identiteta, pokušava me uvjeriti da nema smisla više se boriti, da napokon u potpunosti odustanem. No gledajući kartu koja mi znači sve na svijetu,

²⁴ Yu-Gi-Oh! Scrapbook, MODERN PUBLISHING'S UNOFFICIAL, A Division of Unisystems, New York, 2002., str. 7

„Her card deck is based upon the Harpie Lady card and she uses a special card trick to get the better of her opponents.“

²⁵ Yu-Gi-Oh! Scrapbook, MODERN PUBLISHING'S UNOFFICIAL, A Division of Unisystems, New York, 2002., str. 25

„Field magic cards -These cards are used to alter the conditions on the field and modify the Attack and Defense capabilities of monsters.“

odlučno i mirno mu govorim: „Neću!“ Karta „Red Flame Metal Dragon“ ima veliko značenje u mojem privatnom životu jer je to prijateljev poklon koji i da sam morao, nikako ne bih poderao. Do odluke da ne poderem kartu došlo je tako što je uputa bila da poderem kartu, ali tada sam se okrenuo i rekao: „Ne, neću poderati kartu. Mogu poderati neku drugu kartu...“

8. PJESMA

1. Opis scene:

1.2 Preokret i Introspektivni Trenutak

Kad glasovi počnu zahtijevati da odustanem, odlučujem prekinuti ciklus ljutnje i sukoba. Umjesto toga, okrenem se unutarnjem miru. Spremajući kartu u džep, povlačim se u sebe, nalazim svoje mjesto unutarnjeg spokoja. Ovdje dolazi trenutak transformacije – počinjem pjevati.

1.3 Pjesma „Poor Wayfaring Stranger“

Pjesma koju biram je „Poor Wayfaring Stranger“, dirljiva melodija s dubokim emotivnim nabojem. Ova pjesma, koja potječe iz vremena američkog građanskog rata i evanđeoske tradicije, donosi poruku nade i oslobađanja, što je savršeno za ovaj trenutak.

Dok pjevam, moj glas je nježan i smiren. Pjevam skoro sebi u bradu, s osjećajem introspektivnog mira. Osjećam kako me svaka nota vodi prema unutarnjem oslobađanju. Ova pjesma je poput svjetla u tamnoj tunelu; donosi mi spokoj i jasnoću.

1.4 Izvođenje i Emocionalni Utjecaj

Kroz svaki stih pjesme, osjećam kako se oslobađam svih unutarnjih tenzija i borbi. Svaka riječ pjesme je poput utjehe, podsjetnik na to da će, ma koliko teška bila cesta, doći do kraja i pronaći mir. „I'm just a poor wayfaring stranger, travelling through this world below...“ – pjevam ove stihove s osjećajem da sam na putu ka nečem većem, ka slobodi i miru.

1.5 Refleksija i Sloboda

Kroz pjesmu se suočavam s unutarnjim glasovima (saboterom) s mirnoćom. Priznajem svoju borbu i patnju, ali također prihvaćam svoju unutarnju snagu i sposobnost da pronađem slobodu. Ova pjesma ne samo da me povezuje s prošlošću i tradicijom, već me i oslobađa, omogućujući mi da pronađem svoju slobodu.

Kada završim s pjesmom, osjećam se kao da su svi moji identiteti oslobođeni. Izlazim iz scene s osjećajem ispunjenja i slobode, svjestan da sam pronašao unutarnji mir i snagu da se suočim s bilo kojim izazovom koji može doći.

1.6 Transformacija

Ova scena predstavlja ključni trenutak u predstavi – putovanje od unutarnje borbe prema oslobađanju. Kroz pjesmu „Poor Wayfaring Stranger“ prikazujem svoju transformaciju, oslobađajući se od svih vanjskih i unutarnjih pritisaka. Pjesma služi kao sredstvo za mirno suočavanje s izazovima i kao simbol mog osobnog oslobađanja.

2. Simbolika scene i pjevanje

Preokret nastaje kada napokon smognem snage reći „ne“ unutarnjem glasu. Nakon što mi glas govori da poderem kartu, to ne učinim, već je spremam u džep i povlačim se u sebe na način da pjevam pjesmu karti; nježno, gotovo suptilno, kao da pjevam sebi u bradu. U ovoj sceni pjesmom se mirno suočavam sa saboterom i prihvaćam sebe kao slobodnog čovjeka, nakon čega su svi identiteti slobodni. Pronalazim unutarnju snagu da se pjesmom borim protiv unutarnjih glasova, pjesmom koja smiruje, pjesmom koja je nježna i mirna.

Pjesma koja je otpjevana je „Poor Wayfaring Stranger“. „Povijest pjesme 'Poor Wayfaring Stranger' potječe iz doba američkog građanskog rata, folka i gospela. Moguće je da je pjesma doputovala u Ameriku s njemačkim imigrantom i da je usvojena u američko narodno pjevanje ranog 19. stoljeća. Također je moguće da se, s obzirom na vremenski okvir i evanđeosku prirodu ove melodije, taj 'Poor Wayfaring Stranger' pretvorio u Negro Spiritual, s obzirom na to da ima snažnu kršćansku poruku i govori o problematičnom svijetu.“²⁶

Pjesma ima više varijacija, pa možemo reći kako vokalno nije zahtjevna, ali nemoguće je reći kako nije bilo potrebno uvježbavati da se pjesma otpjeva, pogotovo u onom osjećaju koji je

²⁶ Monica Schely, Geattle Harpist, „Poor wayfaring stranger, a revived pandemic song“, svibanj, 2. 6. 2021., pristupljeno 5. 9. 2024. <https://monicaschley.com/poor-wayfaring-stranger-a-revived-pandemic-song/> „History of the tune 'Poor Wayfaring Stranger' comes from Civil War Era American, folk and gospel. It is possible that the song may have traveled to America with a German immigrant and been adopted into early 19th Century American folk singing. It is also possible that, given the time frame and the gospel nature of this tune, that 'Poor Wayfaring Stranger' morphed into a Negro Spiritual, as it has a strong Christian message and speaks of a troubled world.“

tražen. „Povijesno gledano, scenski nastupi zahtijevali su iznimne fizičke i vokalne vještine: kretanje s agilnošću i gracioznošću za sudjelovanje u stvarima kao što su borbe mačevima i scene smrti.“²⁷ Iako ovo nije scena borbe s mačevima ili scena smrti, svakako je scena gdje se događa put k oslobođanju. Ponekad pjevamo kako bismo se oraspoložili, ponekad kada smo veseli, a ponekad kako bismo se utješili. U ovoj situaciji pjevam pjesmu saboteru, mirno se suočavam sa njime nakon niza bijesnih sukoba. Spoznajem kako ne moram biti ništa od onoga što je navedeno (navedeni identiteti), to jest, što se dogodilo. „Pjevač nije samo 'stranac', već 'jadni stranac na putu'. Jasno je da pjevač ovdje ne osjeća pripadnost i dobrodošlicu, ali vjeruje da je to moguće i uvjeren je da će to, ako to i ne nađu ovdje, pronaći kod Spasitelja.“²⁸

Na neki način u potpunosti gubim vlastiti identitet u ovoj sceni, što nužno nije loše jer to dovodi do krajnjeg cilja – potpunog oslobođanja. Kao što je gore rečeno, na kraju su svi moji identiteti slobodni.

Tekst pjesme „Poor Wayfaring Stranger“

*I'm just a poor wayfaring stranger
Traveling through this world below
There is no sickness, no toil, no danger
In that bright land to which I go
I'm going there to see my father
And all my loved ones who've gone on*

*I'm just going over Jordan
I'm just going over home*

*I know dark clouds will gather 'round me
I know my way is hard and steep
But beautiful fields arise before me
Where God's redeemed, their vigils keep
I'm going there to see my mother
She said she'd meet me when I come*

*So I'm just going over Jordan
I'm just going over home
I'm just going over Jordan
I'm just going over home*

²⁷ Edwin Wilson, „Theatre: the livley art“, New York: McGrew- Hill Higher Educationa, 2012, str. 116

„Historically, stage performances have required exceptional physical and vocal skills: moving with agility and grace to engage in such things as sword fights and death scenes.“

²⁸ Long Way Here, Fred, „A Reflection on “A Poor Wayfaring Stranger” and the Story it Tells“, siječanj, 2. 4. 2022., pristupljeno: 5. 9. 2024. <https://longwayhere.com/2022/01/24/a-reflection-on-a-poor-wayfaring-stranger-and-the-story-it-tells/#:~:text=The%20singer%20isn't%20just,find%20it%20with%20the%20Savior.>

2. SLOBODA

1. Opis scene:

1.2 Transformacija i Staloženost

Počnem s preobrazbom koja simbolizira moj prijelaz u novu fazu života. Uzimam skriveni dio kostima, suknu koja predstavlja novu verziju mene – slobodnu i oslobođenu. Penjem se na stol, stojeći s jasnoćom i smirenošću. Dok gledam prema publici, osjećam se potpuno oslobođeno, bez napetosti ili stresa. Svaki pokret, ma koliko bio minimalan, dolazi iz mjesta unutarnjeg mira i kontrole.

1.3 Kontrola Tijela i Minimalni Pokreti

Na stolu, moji su pokreti precizni i gotovo neprimjetni. Kroz minimalne pokrete pokazujem svoju fizičku i emocionalnu kontrolu. U skladu s principima Stanislavskog, svaki moj pokret ima svrhu. Svjestan sam da i najmanji pokret može biti primijećen, stoga se fokusiram na održavanje savršene ravnoteže između minimalizma i izražavanja, a jednako tako uživam u svakom pokretu, u svakom pogledu u publici.

1.4 Interakcija s Publikom i Rušenje Četvrtog Zida

Dok stojim na stolu, pozivam publiku da se uključi u trenutak (ne doslovno). Ova scena predstavlja trenutak rušenja četvrtog zida – dopuštam publici da se osjeća povezano s mojom unutarnjom promjenom. Publika može pljeskati, navijati ili čak sudjelovati ako to žele. Želim da osjećaju moju slobodu i radost, da vide kako sam prešao iz borbe u trenutak potpune oslobađanja.

1.5 Pisanje po Ogledalima

U trenutku kada uzmem crveni ruž iz skrivenog pretinca u stolu, dolazi do konačne transformacije. Počinjem pisati po ogledalima rečenice koje započinju s „JA SAM...“ Svaka rečenica simbolizira moj identitet, moju slobodu i sve ono što sam postao. Ovo je trenutak potpune improvizacije, gdje moje emocije izlaze na površinu. Ogledala su prekrivena rečenicama i riječima poput: „Ja sam Petar Pan“, „Mala sirena“, „plesać“, „kavalir“, „pjevač“, „prijatelj“, „brat“, „igrač“ i mnogim drugima.

1.6 Konačna Sloboda i Izadem sa Scene

Dok završavam s pisanjem, osjećam kako su svi unutarnji glasovi nestali. Ponosno gledam publiku i konačno izlazim sa scene. Dok prolazim kroz prolaz između dva paravana, srušim stolac kao simbol svog oslobađanja. Kao šećer na kraju, bacam svoju čizmu s velikom petom u zrak; točnije, bacam je na scenu – čin koji simbolizira moju apsolutnu slobodu i povratak kontrole.

1. Simbolika scene i sloboda:

Zadnja scena ove izvedbe završava tako da uzimam suknu koja je sakrivena i transformiram se u drugu osobu – *onu slobodnu*. Penjem se na stol te se mirno i staloženo suočavam s publikom. U ovoj situaciji fokus je apsolutno na meni, a moj fokus je na publici. „Još jedan bitan princip Stanislavskog je da svaka akcija na sceni mora imati svrhu.“²⁹ Tako je svaka akcija, svaka scena i svaka reakcija na sceni imala jednu jedinu svrhu, a to je osloboditi izvođača od, možemo reći, svih prijašnjih radnji i dopustiti mu se da se prepusti, opusti i uživa u tom jednom trenutku – *slobodi*.

Naspram ostalih scena, ovdje su minimalni pokreti koji stvaraju tenziju u publici. Suočavam se s publikom, pokazujem im što sam doživio, pokazujem kako sam preuzeo apsolutnu kontrolu. „Kako da vratimo kontrolu nad svojim tijelom? Odgovor je prvo naučiti kako osloboditi napetost, osloboditi mišiće i opustiti se po želji. Tada možemo činiti što želimo, možemo osjećati kao da imamo kontrolu, a ne da smo žrtva neke misteriozne sile koja nam oduzima naše tijelo i naš glas.“³⁰ U pokretu nema nikakvih tenzija, nema napetosti. Tijelo je smireno. Pokret je minimalan, gotovo automatski. Pokret prelazi iz ramena, u kukove, pa sve do preuzimanja cijeloga tijela. Toliko je minimalan da je gotovo neprimjetan, ali činjenično je da se i najmanji pokret, ako je stavljen u fokus, vidi na sceni, pa i ako smo samo trepnuli. „Fizičke kontrole

²⁹ Edwin Wilson, „Theatre: the livley art“, New York: McGrew-Hill Higher Education, 2012, str. 101
„Another important principle of Stanislavski system is that all action onstage must have purpose.“

³⁰ Jean Benedetti, „Stanislavski and the actor“, London: Mthuen Drama, 1998, str. 17

„How are we to get back control of our body? The answer is first learn how to release tension, free the muscles and relax at will. Then we can do what we want, we can feel in control and not the victim of some mysterious force which is taking our body and our voice away from us.“

moraju biti locirane. Kao glumci, morate naučiti živjeti s fizičkim kontrolama dok to ne budete mogli činiti bez razmišljanja.“³¹

U ovoj je sceni publika gotovo u potpunosti uključena; dopušteno im je navijati, pljeskati, govoriti, pa ako žele i pridružiti se. U ovom trenutku želim pokazati svoju unutarnju promjenu, želim da publika to osjeti, želim da ih uključi u svoje trenutne osjećaje. „Od publike se u nekim produkcijama očekuje interakcija s izvođačima: u nekim komičnim prezentacijama, na primjer, glumci mogu ući u prostor za publiku ili zapravo razgovarati s pojedinim članom publike.“³² To isto nazivamo *slamanjem četvrtog zida*. „Rušenje četvrtog zid' termin je za trenutak kada dolazi do neke vrste interaktivnosti između glumaca i publike, recimo kada se glumac obraća publici. Ovo se osobito rado koristilo u avangardnom i interaktivnom kazalištu kakvo je kod nas bilo 'Kugla glumište' (1975) – publici su se postavljala pitanja, gledatelje se zvalo na scenu da glume s glumcima, predstava se preklapala sa životom.“³³

Sve završava zadnjim suočavanjem s unutarnjim glasovima, tako da iz skrivenog pretinca u stolu izvadim ruž kojim se „uljepšavam“ te počinjem pisati po ogledalima rečenice koje započinju s: „JA SAM...“ U ovom trenutku imam apsolutnu slobodu improvizirati i pisati kako se osjećam.

U procesu su ogledala bivala ispisana s nekoliko desetaka rečenica, sitnim slovima, toliko da je većina onih zabavnih, dirljivih ostala u sjećanju, pa sve što je potrebno jest dopustiti im da izađu na površinu.

³¹ Adler Stella, „The Technique of acting“, New York: Bartam books, 1990, str. 12

„Physical controls must be located. As actors, you must learn to live with the physical controls until you can do it without thinking.“

³² Edwin Wilson, „Theatre: the livley art“, New York: McGrew- Hill Higher Educationa, 2012, str. 20

„Audience at some productions are expected to interact with performers: in some comic presentation, for instance, actors may enter the audience space or actually speak to individual audience member.“

³³ Pregledni članak UDK, Miroslav Huzjak, PROBIJANJE „ČETVRTOG ZIDA“ KAO INTERAKTIVNI POSTUPAK SUVREMENOG STVARALAŠTVA, Učiteljski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska, 2. 7. 2019. str. 46

Unutarnji glasovi/saboter nestaje u trenutku kada uzmem crveni ruž kojim preko ogledala (sabotera, unutarnjih glasova) počinjem pisati niz rečenica koje počinju s „Ja sam...“, dok ogledala u potpunosti nisu prekrivena rečenicama.

Neke od rečenica/riječi su: *Ja sam Petar Pan, Mala sirena, plesač, kavalir, pjevač, prijatelj, brat, igrač*, i tako dalje.

Na kraju scene ponosno pogledam u publiku zadnji put i izlazim sa scene kroz prolaz između dva paravana, rušim stolicu, a kao šećer na kraju, čizma sa velikom petom poleti u zrak.

10. KOSTIMOGRAFIJA I SCENOGRAFIJA

„Ono što nosite kao i ono što radite, ukazuje na to iz kojeg ste razdoblja i kojoj društvenoj klasi pripadate.“³⁴ Kada se radi o fizičkom teatru, za izvođača, glumca i plesača bitno je da je kostim udoban i da mu je omogućen svaki pokret. To znači da oni ne mogu biti odjeveni u slojeviti kostim, osim ako nam cilj nije onemogućiti ili ograničiti pokret. Za ovu je predstavu odabran kostim mladolikog izgleda, kako bi izvođač izgledao pomalo dječjački. Iako radnja nije smještena u neki određeni period, odlučan je stil 80-ih. Bijela majica s crvenim rubovima na rukavima, te traperice svijetloplave boje visokog struka, otkrivena gležnja, što omogućava nesmetano kretanje i pokret.

No u izvedbi su zadane i presvlake. Prva presvlaka događa se u sceni „Tkanine“ i „Šivanje“, u kojoj uzimam bijelu košulju i odijevam je kao simbol da idem na nekakav spoj, ali bijela boja isto tako označava nevinost i čistoću, pa se to može i tako interpretirati, s obzirom na to da se nalazi na sigurnom mjestu na kojem mu se ništa ne može dogoditi. Druga se presvlaka događa u sceni „Yu-Gi-Oh“, u kojoj se transformiram u anime lika. Oblačim stiliziranu plavu periku, kaput koji je sličan originalnom liku iz animea. Te zadnja presvlaka događa se na samom kraju kada skidam traperice i oblačim crvenu suknju koja je u skladu boja s gornjim dijelom kostima, te oblačim čizme s visokom petom kako bih prikazao svoju žensku i mušku stranu te pokazao kako odbacujem svaki konvencionalni i nekonvencionalni identitet, kao i onaj koji sam stekao kroz život.

Svaki kostimografski element (odjevni predmet ili naznaka kostima) odabran je u odnosu na identitet. Bijela košulja odabrana je za scenu šivanja i tkanine iz razloga što označava početak nečeg lijepog, mirnog i romantičnog. Kao što je gore rečeno, naznaka tog kostima označava čistoću i nevinost, a isto je tako i simbol raja. Za scenu Yu-Gi-Oha odabrana je plava stilizirana perika. Perika je stilizirana u oblik klasičan za anime likove. Bojana je plavom bojom i oblikovana lakom za kosu zato što anime likovi imaju neobične frizure. Anime likovi prepoznatljivi su po svojim raznim oblicima i bojama kose, u kojoj svaki pramen ide u oštar vrh. Isto tako, njihova odjeća nije klasična. Odabran je crveni sako uz tijelo, na kojem su

³⁴ Adler Stella, „The Technique of acting“, New York: Bartam books,1990, str. 50

„What you wear as well as what you do indicates what period you came from and what social class you belong to.“

nadošiveni detalji kako bi se što bolje približio anime lik u kojeg se pretvaram. Na kraju, u dijelu u kojem sam slobodan, odabrana je crvena suknja koja podsjeća na one koje nose navijačice kako bi se prezentirala vrcavost, ženska strana izvođača, čizme sa visokom petom kako ne bismo previše otišli na žensku figuru, te duge čarape visine ispod koljena. U ovom kostimu nije bio cilj pretvoriti me u ženu, već kombinirati ženski i muški stil kako bi se dobio neobičan izgled koji bi dobro predstavio njegovu slobodu identiteta.

Scenografija se sastoji od dva crna, pokretljiva paravana 4 x 2 m na koja su zalijepljena ogledala različitih veličina i oblika. Sveukupno je to četrnaest ogledala. Tu je i crni stol s metalnim nogicama na kojem stoji prekrivena šivača mašina, a oko njega su postavljeni crni stolci na kojima su tkanine, a stiliziran drveni stolac na mjestu je stola. Promjena scene dolazi kada se paravani razmiču te se otkriva novi prostor. „Izvođač također mora zamisliti situaciju u kojoj lik postoji – ono što je Stanislavski nazvao danim okolnostima – u terminima specifičnog: U kojoj se vrsti prostora odvija događaj: formalni, neformalni, javni, domaći? Kako se što očekuje u narednim trenucima?“³⁵

Ovo je neformalan prostor koji nije zadan. Možemo prepoznati prostor poput krojačnice ili sobe u kojoj se šiva. Prostor u kojem se odvija dvoboj čudovišta, ali generalno je to prostor unutar mene, unutrašnjost misli. Sve to podupiru svjetla koja podižu zadanu atmosferu, poput ljubičastog svjetla koji zadaje atmosferu romantike u sceni s tkaninama ili kombinacija žutog i crvenog svjetla u Yu-Gi-Oh sceni, dok je cijeli prostor osvijetljen prirodnim svjetlom u sceni pjevanja u kojoj možemo vidjeti kako nisam izvan svojih misli, već tu, u nekakvoj realnosti.

Kako predstava napreduje, tako scenografija postaje sve kaotičnija zbog prevrtanja stola, pokrivanja ogledala, bacanja šivaće mašine, karata koje lete na sve strane. To je dobro zato što kroz scenografiju možemo prepoznati koji je kaos prošao izvođač dok nije došao do svoje slobode, ali isto tako i sam izvođač na kraju napravi još veći kaos razbacujući ostale tkanine po prostoru, divljajući s njima, što bi značilo da on na kraju prihvaća taj kaos takav kakav jest i miri se s time. „U realizmu, događaji na pozornici reflektiraju stvarnost vanjskog svijeta. Likovi

³⁵ Edwin Wilson, „Theatre: the livley art“, New York: McGrew-Hill Higher Education, str. 100

„The performer must also conceive of the situation in which a character exists – what Stanislavski referred to as given circumstances – in terms of specific: In what kind of space does an event take place: formal, nonformal, public, domestic? How does it feel? What is the temperature? The lightning? What goes just before? What is expected in the moments ahead?“

govore, kreću, odijevaju i ponašaju se kao ljudi u stvarnom životu; oni se viđaju na poznatim prostorima, kao što su dnevne i spavaće sobe te kuhinje.“³⁶

Za razliku od realizma, ovo je nadrealan prostor koji je, kako je već rečeno, smješten unutar uma izvođača.

³⁶Edwin Wilson, „Theatre: the lively art“, New York: McGraw – Hill Higher Education, str. 362. „In realism, events on stage mirror observable reality in the outside world. The characters speak, move, dress, and behave as people do in real life; they are seen in familiar places such as living rooms, bedrooms, and kitchens.“

11. EMOCIJE

Ono što je bitan faktor u ovoj izvedbi su emocije. One su pokretač radnje, svake akcije i reakcije. Zbog situacije b, situacija a prelazi u situaciju c. Sve mora imati svoj uzrok i svoju posljedicu, svoje zašto i zbog čega.

„Kroz povijest kazališta može se reći da su tri glavna izazova stajala pred glumcem ili glumicom:

1. Učiniti lik uvjerljivim.
2. Tjelesna gluma – korištenje glasa i tijela.
3. Sinteza i itergacija: kombiniranje unutarnjih i vanjskih vještina.“³⁷

Svaka scena proizašla je iz privatnog života, svaka misao postavljena je na scenu, a svaka scena potkrijepljena je emocijom. Publika je smještena blizu pozornice kako bi bolje doživjela svaku scenu i svaki pokret. I ako je svaki pokret vidljiv izdaleka, možemo smatrati kako će ljudi u publici koji sjede u zadnjim redovima osjetiti manje energiju izvedbe nego oni koji sjede u prvim redovima.

Za svaku scenu bilo je potrebno potkrijepiti je emocijom, a to je značilo kopanje duboko unutar sebe. Kopati unutar sebe ne znači otvarati stare rane, već ono proživljeno ponovno oživjeti i pristupiti tome u kazališnom smislu. To znači da ako imamo neki događaj koji nas je izuzetno pogodilo, da ga ne možemo odigrati na sceni ako se ne možemo nositi s njime, već moramo naći drugi unutarnji okidač koji nam pomaže probuditi traženu emociju. „Zvali su to paradoksom. Kao da su ispunili osjetila oblikom i zvukom, potaknuli emocije na suosjećanje i oblikovali ideje u jedan intenzivan sklad, napravili su za svoje svjedoke prolaz u unutarnji svijet gdje su se odmarali u bljesku munje zajedništva.“³⁸

Na primjer, scena pjevanja kod nekih u publici će zasigurno izazvati emociju (kod nekih možda i neće), dok scena Yu-Gi-Oha može zapravo biti u potpunosti neshvatljiva. No iako neshvatljiva

³⁷ Edwin Wilson, „Theatre: the livley art“, New York: McGrew – Hill Higher Education, str. 98

„Through theatre history it can be said that three main callenges have faced an actor or actress:

1. To make character believable.
2. Physical acting – the use of the voice and body.
3. Synthesis and itergation: combining inner and outer skills.’

³⁸ Roy Mitchell, „Creative Theatre“, Jhon Day Company, New York, 1929., str. 6

scena, ako je prožeta emocijom, publika ne mora apsolutno razumjeti radnju da bi znala o čemu se točno radi.

Činjenica je da tijelo pamti. Ako proizvedemo neku novu emociju koja je potaknuta starom emocijom, naš um i tijelo to će zapamtiti i svaka nova izvedba bit će jednako dobra, ali samo u slučaju ako se ne zatvaramo, već svim emocijama dopustimo da izađu na vidjelo i podijelimo ih za publiku. „Čini se da je moć da se mišići tuge slobodno pokrenu u igru nasljedna, kao i gotovo svaka druga ljudska sposobnost. Gospođa koja je pripadala obitelji poznatoj po tome što je proizvela nevjerojatan broj sjajnih glumaca i glumica, i koja sebi može dati ovaj izraz s posebnom preciznošću, rekla je dr. Crichtonu Browneu da je cijela njezina obitelj posjedovala moć u nevjerojatanj mjeri. (Darwin, Izražavanje emocija.)“³⁹

Unutar procesa neke emocije došle su same kako je scena postavljena, kao na primjer scena s tkaninama i šivanjem, gdje je kroz improvizaciju emocija (*dirnut, zbližen, topao, strpljiv, voljen, veseo*) sama došla, dok su se emocije (*gnjevan, bijesan, osvetoljubiv, glasan, agresivan, nagao*) unutar Yu-Gi-Oh scene morale probuditi kroz određene vježbe izvan scene. Neke od emocija dolazile su nakon procesa, ili bolje rečeno „nakon prospavane noći“. Mnoge emocije unutar predstave već su upisane unutar mene, jer svaka je scena izvučena iz privatnog života pa je tijekom procesa trebalo „probuditi stare uspomene“ i „otvoriti stare rane“, pritom pazeći da se ne miješa privatno i ono na sceni. Ono što je ključ kada govorimo o neugodnim emocijama, to je da ih trebamo izraziti i nositi se s njima kao lik na sceni. Trebamo biti svjesni kako su one već proživljene u našoj privatnosti i da ih u tom trenutku proživljava naš lik na sceni, a ne mi sami. Ono što je na sceni, ostaje na sceni.

Naravno, s emocijama ne treba pretjerivati. Nijednu emociju ne treba forsirati da izađe ako je ne osjećamo. Treba pojednostaviti i pronaći način kako izazvati emociju sličnoj traženoj. Ponekad je tužan pogled jači od samog plakanja i urlikanja na sceni.

„Da biste pridobili simpatije publike, morate biti jednostavni u metodi. Postoji prikladan primjer, u sceni u 'Njegova kuća u redu', gdje Hilary u dugom govoru naređuje Nini da ne koristi inkriminirajuća pisma koja je pronašla; i kad je završio retkom 'Spalite Maurewardeova pisma

³⁹ Lane Crauford, „Acting Its Theory and Pratictee“, Benjamin Bloom Inc. Bronx, New York,1930. str. 57

„The power to bring the grief-muscles freely into play appears to be hereditary, like almost every other human faculty. A lady belonging to a family famous for having produced an extraordinary number of great actors and actresses, and who can give herself this expression with singular precision, told Dr. Crichton Browne that all her family had possessed the power in a remarkable degree. (Darwin, Expression of the Emotions.)“

ili ih dajte meni', Nina odgovara trima riječima: 'Zaboravit ću ih', vraćajući pisma. Tijekom cijelog ovog govora Ninin je um kipio od proturječnih emocija, i ona dolazi do zaključka da će se odreći svoje osвете te jednostavno kaže: 'Zaboravit ću ih.' Situacija je sama po sebi toliko jaka – Pinerov majstorski potez jednostavnosti – da se ako glumica nastoji unijeti osjećaj u riječi ili ih naglašava u bilo kojoj mjeri gubi pravi učinak.⁴⁰

Ono što osjećamo, osjetit će i publika. Publiku se ne smije lagati; ako nešto ne osjećamo, a to lažiramo, publika će to zasigurno osjetiti.

Za ovu predstavu možemo reći kako je poluautobiografska, pa je tako svaka emocija uglavnom već poznata, ali ono što je teško u procesu rada jest kopati po uspomenama kojih se ponekad ne bismo rado sjetili, no uvijek je bitno pristupiti im kao materijalu za predstavu. Svakako, emocijama na sceni mora se pristupiti s oprezom. Emocije su itekako velika stvar, ali dokle god su kontrolirane, svaka emocija je dobro došla.

Zaključno, da bi scena funkcionirala, mora biti potkrijepljena emocijom. Tada ne lažemo i ne glumimo. Za glumca ili izvođača izuzetan je izazov povezati se emocionalno sa svojom ulogom. No ipak, to je ono što i publika očekuje od nas. Jer publika ponekad dolazi u kazalište s ciljem povezivanja, suosjećanja i na kraju krajeva, osjećanja katarze.

⁴⁰ Lane Crauford, „Acting Its Theory and Practice“, Benjamin Bloom Inc. Bronx, New York, 1930. str. 77

„To gain the sympathy of the audience you must be simple in method. There is an apposite example, in the scene in 'His House in Order', where Hilary in a long speech enjoins Nina not to use the incriminating letters she has found; and as he finishes with the line “ Burn Maureward's letters, or give them to me,” Nina replies with the three words, 'I'll forget them,' handing back the letters. All through this speech Nina's mind has been seething with conflicting emotions, and she comes to the conclusion that she will forgo her vengeance, and simply says 'I'll forget them.’ The situation is so strong in itself — a master-stroke of simplicity by Piner — that if the actress endeavours to put feeling into the words, or stresses them in any slight degree, the right effect is lost.“

12. ZAKLJUČAK:

Za svaki proces predstave bitno je dati sebe. Izvedba ne nastaje preko noći i ponekad ne nastaje s osmijehom na licu. Ono što je bitno za izvođača jest posvetiti se svakoj sceni. Izvođač mora izabrati između forme i emocije. Ponekad forma i emocija mogu surađivati, a ponekad je to malo teže.

Izvođaču je dopušteno donijeti sebe i svoje uspomene na scenu i iz toga kreirati nešto unikatno i publici zanimljivo.

Za svaku predstavu ili performans bitno je igrati se, dopustiti sebi osjećati, povezati se s vlastitim radom, a jednako tako podijeliti ga i s drugima. Kazališta nema bez publike, publike nema bez kazališta.

Zaključak izvedbe je da je ponekad potrebno odbaciti sve identitete koje smo stekli odmalena pa sve do svoje odrasle dobi kako bismo stvorili neki novi identitet, ali isto tako, lijepo je prihvatiti svaki nastali identitet koji smo dobili, i potrebno je prihvatiti sebe. Jednako tako, bitno je dopustiti si slobodu da budemo i bivamo. „Cogito, ergo sum.“ (Mislim, dakle jesam.)

POPIS LITERATURE:

1. Jessica Chon, „On the job in theatre“, South Egremont, MA: Red Chair Press, 2017.
2. Braća Grimm, „*Snjeguljica*“, JUGOREKLAM – Ljubljana
3. Edwin Wilson: „Theatre; The lively art“, New York: McGraw – Hill Higher Education, 2012.
4. Chevalier, Jean, „*Ballroom dancing*“, London, England, New York, Usa: Penguin books, 1996.
5. Craig Revel Horwood, „*Ballroom dancing*“, London: Teach yourself, 2005.
6. Adler Stella, „The Technique of acting“, New York: Bartam books, 1990.
7. Jean Benedetti, „Stanislavski and the actor“, London: Methuen Drama, 1998.
8. Konstantin Stanislavsky 1863-1938, „An actor prepares“, New York: Theatre books Arts Books, 1973.
9. Lane Crauford, „Acting Its Theory and Practice“, Benjamin Bloom Inc. Bronx, New York, 1930.

INTERNETSKI ČLANCI:

1. Identitet. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 4. 9. 2024.
<<https://www.enciklopedija.hr/clanak/identitet>>.
2. Lada Čale Feldman, LEKSIKON MARINA DRŽIĆA, „Teatar u teatru“, pristupljeno: 5. 9. 2024., <https://leksikon.muzej-marindrpic.eu/teatar-u-teatru/>
3. Monica Schely, Geattle Harpist, „Poor wayfaring stranger, a revived pandemic song“, may, 26.2021., pristupljeno 5. 9. 2024. <https://monicaschley.com/poor-wayfaring-stranger-a-revived-pandemic-song/>
4. Long Way Here, Fred, „A Reflection on “A Poor Wayfaring Stranger” and the Story it Tells“, siječanj, 2. 4. 2022., pristupljeno: 5. 9. 2024.
<https://longwayhere.com/2022/01/24/a-reflection-on-a-poor-wayfaring-stranger-and-the-story-it-tells/#:~:text=The%20singer%20isn't%20just,find%20it%20with%20the%20Savior.>

ČASOPISI I ČLANCI:

1. Yu-Gi-Oh! Scrapbook, MODERN PUBLISHING'S UNOFFICIAL, A Division of Unisystems, New York, 2002.
2. Pregledni članak UDK, Miroslav Huzjak, PROBIJANJE „ČETVRTOG ZIDA“ KAO INTERAKTIVNI POSTUPAK SUVREMENOG STVARALAŠTVA, Učiteljski fakultet , Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska, 2. 7. 2019., str. 46

VIDEOLINKOVI:

1. „Da sam ja netko“, Indexi –
https://youtu.be/jm5OE99C_MQ?si=M5TFvpVEKyP85Q_k
2. Jos Slovick – „I am a poor wayfaring stranger“ (from 1917), official video -
<https://www.youtube.com/watch?v=fp7mdSMNQB0>

PRILOZI:

Diplomska predstava neverbalnog teatra
Brune Osmanagića:

"DA SAM JA NETKO."

Barutana (katakombe), Osijek
18.10. u 18:00h

Mentorica: doc. art. Tamara Kučinović
Sumentor: ass. Marijan Josipović

Akademija za umjetnost i kulturu
u Osijeku











