

Rad na uličnoj predstavi "Zajedno"

Odobašić, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:251:805491>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-19**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST
DIPLOMSKI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI, SMJER: NEVERBALNI
TEATAR

NIKOLINA ODOBAŠIĆ

RAD NA ULIČNOJ PREDSTAVI ZAJEDNO

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: doc. art. JASMIN NOVLJAKOVIĆ

SUMENTOR: red. prof. art. ALEN ČELIĆ

Osijek, 2021.

DIPLOMSKI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI
SMJER NEVERBALNI TEATAR

NIKOLINA ODOBAŠIĆ

RAD NA ULIČNOJ PREDSTAVI ZAJEDNO
DIPLOMSKI RAD

MENTOR: doc. art. JASMIN

NOVLJAKOVIĆ

SUMENTOR: red. prof. art. ALEN ČELIĆ

Osijek, 2021.

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

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

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

pod naslovom _____

te mentorstvom _____

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

U Osijeku, _____

Potpis

Sažetak

Dekonstrukcija procesa rada na uličnoj predstavi za djecu *Zajedno* cilj je ovoga diplomskoga rada u svrhu osvještavanja postupaka i odabira pri stvaranju autorskog projekta. Ponajprije će se navesti dosadašnje osobno izvedbeno, autorsko i redateljsko iskustvo, zatim koncept, studijski alati i početne ideje predstave, a zatim i sam proces stvaranja koji je bio suradničke naravi između glumca-lutkara i plesačice-izvođačice, pod mentorskim vodstvom. Predstava sadrži elemente mimoskog, klaunskog, plesnog kazališta i uličnog performansa pa je žanrovski hibrid navedenih izričaja. Rad na predstavi uključivao je važan element vanjskog prostora, koji je autorski tim htio učiniti ambijentalnim pomoću vlastitih radnji, bez prostora kazališta i mogućnosti oblikovanja scene uz pomoć svjetla i scenografije.

Ključne riječi: ulična predstava, dječja predstava, mima, ples.

Summary

Deconstructing the process of working on the street play for children *Together* is the goal of this thesis, in order to become aware of my choice making while creating an author's project. Firstly, my background in performing, directing and artistic authorship will be mentioned, then the concept, tools and initial ideas for the play. Lastly, the creation process itself, which was collaborative, between an actor - puppeteer and a dancer - performer, under professors' mentorship. The play contains elements of mime, clown, dance theatre and street performance, it is a genre hybrid of the above expressions. The work on the play included an important element of outdoor space, which function was to make an ambient with movement, without the theatre space and the possibility of designing the stage, without light design and/or scenography.

Keywords: street theatre, children's play, mime, dance.

Sadržaj

0. Uvod.....	1
1. Izvođački, autorski i redateljski individualitet	2
1.1. Izvođački.....	2
1.2. Autorski	3
1.3. Redateljski	3
2. Autonomija neverbalnog izvođačkog čina.....	4
2.1. Autorski projekt	5
2.2. Koreodrama	6
2.3. Mima.....	7
2.4. Ulični teatar.....	8
3. Dramaturgija predstave	9
4. Dekonstrukcija procesa	10
4.1. Početna ideja.....	10
4.2. Krakovska verzija	11
4.3. Dječja predstava.....	11
4.4. Rad u Splitu	12
4.5. Rad na likovima	14
4.6. Rad s rekvizitom	15
4.6.1. Štap.....	15
4.6.2. Obruč	16
4.6.3. Maramice	16
4.6.4. Poiji.....	17
4.7. Rad u vanjskom prostoru... ..	17
4.7.1. Opis prostora.....	17
4.7.2. Postavljanje predstave u prostor	18
4.8. Stvaranje cjeline.....	19
4.9. Vizualni identitet predstave	20
4.9.1. Scenografija	20
4.9.2. Kostimografija	20
4.9.3. Rekvizita	21
5. Zaključak.....	22
6. Popis literature.....	23

Uvod

Predstava *Zajedno* (pol. *Razem*) ulična je jednočinka koja je prvi put, u svojoj inicijalnoj verziji, izvedena u Krakovu u lipnju 2021. godine. Pod mentorstvom i režijskim usmjeravanjem profesora Jasmina Novljakovića rodila se početna ideja spajanja klasičnog ulično-zabavljачkog performansa s elementima karakterističnim za kazališnu izvedbu, uvođenjem lika, kojega iznosi Marijan Josipović. Taj lik prekida ulično, zanatsko predstavljanje vještine i tako se uspostavlja odnos između dvoje partnera na sceni, ali i dalje zadržava izravan odnos s publikom, koji je karakterističan za uličnu izvedbu, ali i približava izvedbu klaunskoj igri jer klaun „daje onu nogu na zemlji koja ga drži u kontaktu s publikom, koja ga čini živim i stvarnim, spremnim odgovoriti na nepredvidljivo (jer predstavanastaje u trenutku, u sinergiji, više ili manje određena dogovorenim parametrima).“ (Šivak, 2021: 106) Stoga na sceni nastaje trokut odnosa - odnos dvoje izvođača, odnos svakog izvođača s publikom, i u konačnici zajednički odnos izvođača spram publike.

Nakon izvedbe u Krakovu, Marijan i ja zaključili smo da je materijal pogodan za daljnje eksperimentiranje, a ulični format prigodan s obzirom na pandemiju i nepredvidive epidemiološke mjere. Igra u komedijskom modusu s vještinom manipulacije razne rekvizite, poput poija, štapa, loptica, žonglerskih maramica, trake; snažno nas je asocijala na mimsku i klaunsku igru pa smo se složili da bi bilo dobro za suradnika odabrati profesora Alena Čelića koji je iz tjelesnosti čistio narativne linije ponuđenog materijala.

Što se tiče same verbalizacije fizičkog kazališta, referirat ću se na profesora Ivicu Kunčevića, koji je, doduše govoreći o ambijentalnom kazalištu, preciznom lakoćom definirao problematiku definiranja i verbaliziranja izvođačkog čina:

„Kao što se zna, svaki pokušaj klasifikacije i sistematizacije je uvjetan. On je apstraktna simplifikacija bogatstva živog događanja. Neukrotivo kazalište buja digresivno, ne poštujući često našu pravolinijsku tezu. Predstave joj se otimaju i žive neki treći život. One su samosvojne i svaka je poseban slučaj.“ (Kunčević, 2012: 214)

Imajući to na umu, ipak postoji akademska potreba, da se proces učenja i stjecanja iskustva opiše i pridoda sveukupnosti (i ovako krhke) teorijskog pokušaja ukroćivanja izvedbe.

Stoga je ovaj rad uređen tako da se ponajprije opisuje individualno autorsko i izvođačko iskustvo koje je koristilo i u radu na predstavi, zatim slijedi teorijski osvrt na metodu rada, označuju se primarne reference i utjecaji na rad koji su odredili autonomni izvođački kod,

opisuje se okvirna dramaturgija predstave (koja je mijenjala svoj oblik kroz proces, i nastavlja se mijenjati i dalje), te se analizira proces rada, dekonstrukcijom na aspekte predstave koji su bili značajni za rad.

1. Izvođački, autorski i redateljski individualitet

S obzirom na to da sam u ovome procesu s Marijanom Josipovićem, koji je diplomirani glumac i lutkar, u funkciji suautora, suredatelja i suizvođača, smatram potrebnim navesti štoje moje osobno iskustvo, koja je pozadina, koji je skup znanja s kojim sam ušla u proces. Njega naravno, mogu tek naznačiti tekstom, no on je potencijalni odgovor na pitanja poput odabira alata, materijala, načina rada i slično. U autorskom projektu, osim nas, sudjelovali su Jasmin Novljaković i Alen Čelić, koji su nas mentorski usmjeravali i u procesu davali svoje refleksije i upute, kako što spretnije artikulirali određenu ideju i emociju.

1.1. Izvođački

Ples sam otkrila u osnovnoj školi, kada sam počela pohađati satove koje sam nazivala treninzima. Gimnastičarski elementi, elementi baletne tehnike i elementi manipulacije štapa dugo su bile moja svakodnevna rutina koje sam se držala i koja mi je osvijestila važnost kondicijske higijene. Sve navedeno ne vodi nužno do asocijacije plesa, no iza svoje interpretacije takozvanog sporta (eng. *baton twirling*) učila sam osnove jednostavne koreografske cjeline, dramaturgije iste, spajanja elemenata u smislenu cjelinu, igru na ritam, omunikacije s istim te dvoglasje glazbe i izvođačkog izraza. U trenutku kada se studio u kojemu sam trenirala, plesala, zatvorio, otvorili su mi se neki drugi izrazi. Prirodno sam gravitirala mogućnostima koreografske i tjelesne ekspresije koje više nisu uključivale štap. Barem ne isključivo.

U kratkom razdoblju pokušavala sam i dalje stvarati koreografske minijature sa štapom, ali sam otkrivala da mi odgovara slobodnija forma. Na kraju sam saznala da sam se spontano počela baviti suvremenim plesom. Barem u širem smislu, jer sam se počela baviti slobodnijim izrazom od onoga koji je do tada bio uvjetovan. Nekoliko godina plesala sam sama sa sobom, a potom sam povremeno posjećivala plesne studije koji su uvijek varirali u položaju u odnosu na balet i suvremeni ples.

Upis na studij Neverbalnog teatra omogućio mi je da kroz akademski sustav proživim, ponovno proživim i naučim više o svemu što me je uvijek intrigiralo. Majstorske radionice koreodrame, uličnog teatra i mime neupitno su dale osnovu mojemu, ovaj put, profesionalnom habitusu. Dekonstrukcija procesa ove predstave nije ništa drugo doli retrospektivno osvještavanje naučenoga. Stoga je diplomatska predstava za mene ono što sam htjela da bude – samo još jedna stuba u osvještavanju vlastitih mogućnosti i napretku u akumuliranju i primjenjivanju stečenih znanja.

1.2. Autorski

Studij anglistike i kroatistike (uz još prisutne posjete plesnim studijima), ponajviše kolegiji Uvod u književnost Gorana Rema i teatrološki kolegiji, otvorili su mi prostor interpretacije, analize i kritičkog mišljenja pri gledanju scenskih umjetnosti.

Oblikovanje bilo kakvog djela, u ovom slučaju izvedbenog, uvijek se može gotovo podudarno usporediti s bilo kojom drugom umjetničkom formom. Studiranje književnosti i jezika daje određene alate pristupa djelu, analizi cjeline i temeljnim karakteristikama njegova sadržaja. Tako su moji autorski radovi, pri tomu mislim autorstvo koje je izvor samog sadržaja djela, počivaju na temeljnoj ideji koja bi se mogla iskazati na bilo koji način, koja je univerzalna u toj mjeri da može biti izrečena, naslikana, izvedena – u smislu da postavljam neko opće pitanje koje sužavam u značenju samim odabirom načina inscenacije.

Često se moj rad bazira na interpretaciji već stvorenog djela (mita, pjesme, krajobraza...), u kojemu gotovo nikada ne dolazi do točne i dosljedne inscenacije, već posežem za rješenjima koja su mi iskustveno bliža, odnosno u pokretu.

1.3. Redateljki

„Režija je umjetnost označavanja. Izgrađujući osobni sistem znakova, režija razotkriva skrivenu vrijednost već poznatih znakova, ona u nepoznatih znakova pronalazi znanu poruku“ (Lazić, 2011: 100). Prema ovoj definiciji režije, svaki je moj koreografski rad do sada bio i režija, jer je u plesnom kodu određivao značenja.

No ako se režija promatra u nizu nijansi između racionalnog i emotivnog, kao i sam čovjek, dosadašnja režijska rješenja više su naginjala racionalnom, pogotovo kada sam u proces ulazila sa svijješću da „režiram“ – sada sam htjela postaviti nešto što ne pokušava ulaziti u školske šablone, naučene poštapalice koje se prve javljaju pri potrebi za scenskim rješenjem, a više dopustiti asocijacijama, fizičkom osjećanju i afinitetima da dominiraju. No kada nemam

svjesno postavljen zadatak kreiranja značenja, često bih otišla u preapstraktna i općenita rješenja, koja sama po sebi teško komuniciraju.

Intuitivno se vodeći idejom: „Poezija je uvijek krajnji cilj“ (Lazić, 2011: 92), tražila sam rješenja koja simboliziraju, otvaraju se u mogućnosti interpretacije i imaju svojevrstni estetski pomak koji sa sobom nosi određenu atmosferu. U ovom procesu, režija je bila moj dio posla, ali je kreiranje autorske priče koju izvodimo zahtijevala taj angažman, koji je zapravo zajednički posao autorskog tima.

2. Autonomija neverbalnog izvođačkog čina

Pitanja koje sam si postavljala tijekom kolegija Metode i prakse izvedbenog istraživanja najviše su me navodila na problematiku diplomskog studija na novootvorenom smjeru na Akademiji. Nakon završenog semestra, zaključci su mi bili da bih trebala nastaviti raditi na onome što mi se činilo da nije dovršeno, nastaviti raditi ono što sam na studiju naučila i konkretno to primjenjivati. Umjesto da se bavim definiranjem studija, kroz proces je postajalo jasno da se trebam baviti definiranjem vlastitog izvođačkog i autorskog izričaja, koji je u konačnici refleksija samog studija.

Osjećaj za vlastitu kreaciju, koja je uvijek samovoljno težila esejističkim formama, ali pjesničkom rodu, na kraju je postala želja za igrom priče i stila. S vremenom sam razvila osobnu tezu sličnosti određenih scenskih i književnih rodova. Sve sam više vukla paralele između plesa i poezije, mime i proze te naravno, dramskog teatra i drame.

Sve navedeno služi da bi se objasnili alati koji su se koristili u stvaranju predstave, koji su spoj plesne, klaunske i mimske igre. Rad na predstavi *Zajedno* zasigurno je pod utjecajem, manje ili više svjesnim, moga dosadašnjeg izvedbenog i autorskog iskustva.

Ovo poglavlje naslovljeno je „Autonomija neverbalnog izvedbenog čina“ jer navodi nekoliko glavnih odrednica koje su, pojednostavljeno, različiti pristupi osmišljavanju i kreaciji izvedbe.

2.1. Autorski projekt

Kada se spominje autorska predstava ili autorski projekt, primjećujem sličnosti s pojmom *devised* koji u kazalištu označava općenito „stvaranje u okviru postojećih okolnosti, planiranje, izgradnju zapleta, smišljanje, a usto i izmišljanje“ (Heddon, Milling, 2006: 2). U Hrvatskoj za takvo stvaranje postoji izraz skupno osmišljenog kazališta. S obzirom na to da je početna ideja zasnovana samo na saznanju koja nas ciljana skupina gleda i da igramo u parku, to su bile postojeće okolnosti oko kojih smo planirali i gradili predstavu. Ipak, autorski par najčešće nije ono što se smatra pod tim pojmom jer takve okolnosti najčešće pokazuju kolaborativni odnos između dvoje ljudi, a ne čitavog ansambla, na primjer. *Collaborative creation* (suradnička kreacija) nerijetko „naglašava proizvodnju materijala ex nihilo“ (Heddon i Milling 2006: 3).

Ipak, u širem smislu riječi, mislim da je ovaj rad neka vrsta skupno osmišljenog kazališta, a i današnje viđenje takvih metoda dovodi do širenja pojma *devised theatre/performance* na projekte samostalnih izvođača/autora i otvara novi kategorizacijski problem jer bi moglo zahvatiti i umjetnost performansa u kojoj rad, s iznimkom žanra obnovljene izvedbe, obično nastaje na temelju predloška, nema normirane postupke stvaranja, formu ili sadržaj, a autorje najčešće i izvođač.“(Rogošić, 2013: 83). To je „način rada kod kojega nikakav predložak – ni napisani dramski tekst ni scenarij izvedbe – ne postoji prije djela što ga je stvorila skupina, a „tekst ili scenarij mogu proizvesti ili upotrijebiti u različitim trenucima tijekom procesa unutar kojega se predstava osmišljava“ (Heddon i Milling 2006: 3).

Predstava *Zajedno* jedna je od onih „koje nastaju ne na osnovu nekog teksta, ili barem ne integralnog, već kroz rad s performerima-glumcima i kroz proces otkrivanja mogućnosti“ (Bakal 2013: 65). Čitajući o sklonosti „zaigranoj otvorenosti, kreativnome riziku i eksperimentiranju, uvidima i doprinosima različitih sudionika, promjeni i razvoju tijekom čitavoga procesa, čak i nakon prve predstave“ (Mermikides i Smart 2010: 28) koje karakteriziraju skupno osmišljeno kazalište, primijetila sam da moj rad na diplomskoj predstavi korespondira s navedenim sklonostima u takvoj metodi. Iako postoje sličnosti, ipak bih svojim riječima rekla da se radi o autorskom projektu, što je gotovo pa postalo sinonim za *devised theatre*, samo s manje konotacije na brojnost ljudi u procesu.

2.2. Koreodrama

Budući da sam došla iz gotovo samouke plesne prakse, na koju je utjecalo sve s čim sam imala doticaja, a što je ranije navedeno, Koreodrama bila mi je bliska u smislu da je moj glavni alat izraza bio pokret i koreografija. Osnove kontaktne improvizacije, kreiranje materijala koji je dogovoran, baziran na asocijacijama, riječima i osvješćivanje izvedbene pažnje kao one točke iz koje se emitira čitava energija koja okupira, komunicira i mijenja prostor i otvara novi, izvedbeni prostor; činile su osnove rada na predstavi.

U procesu rada na predstavi važnim su se pokazale neke vježbe koje sam na nastavi radila, a nazivali smo ih *do what you see* (radi što vidiš), opozicije *ja nešto radim - meni se nešto događa* i slično.

Koreodrama je, kako i sama riječ otkriva, spoj koreografije i drame. Mnoge su definicije, gotovo da svatko ponaosob ima različitu definiciju tog pojma, od baleta koji se radi prema dramskom tekstu do svake predstave koja značenje dobiva isključivo tjelesnošću. Zbog toga, apstraktnijim pojmovima koji nisu, niti mogu biti, jasnije definirani, treba pridodati pojašnjenje. Moja je osobna definicija koreografije uvijek bila niz postavljenih pokreta koji korespondiraju, ovisno o kontekstu kako, s glazbom ili tekstom koji se simultano s plesnim izričajem događa u scenskom činu. Dramu, onako kako ju ja vidim, mogu probati definirati u jednoj riječi: sukob. Odnosno, prema vlastitom autorskom i izvođačkom iskustvu, sve što ima ikakvu vrst sukoba u sebi, mogu protumačiti dramskim.

Na kolegiju koji se bavio koreodramom, pokušavala sam čistiti svoje gore navedene definicije i sažeti takav izraz u jednostavnu premisu: pokretom pričati priču. To je vodilja za nastanak predstave *Zajedno*, u kojoj mi je ples, kroz proces u različitim omjerima, predstavljao glavnu transpozicijsku mogućnost, pogotovo s obzirom na odabir neverbalne komunikacije s publikom, a i dalje imajući auditivni podražaj glazbe koja je bila u funkciji naznake izvedbenog prostora vani i svojevrsne podloge, atmosferskog elementa. Ipak, kroz processmo se vraćali na taktove, ritmove, fraze i često nas je glazba povela u nekom smjeru koji bi od tog trenutka ona sama diktirala. Neovisno o elementu glazbe, iako je s njim ta tendencija bila naglašena, plesni je pokret bio važan dio pokreta u predstavi.

2.3. Mima

Mima, kakvom ju ja doživljam, nastaje iz odnosa autor-redatelj-izvođač. Zahtjevnost mimske igre leži u tome da se sve tri uloge ujedine u mimičaru. Odnosno, mogla bih reći da je upravo zbog pozicije u kojoj je sam autor, redatelj i izvođač predstava temeljena na principima mime.

Storytelling jedna je od glavnih asocijacija, u odnosu vlastitog iskustva s tim što se oko mene definiralo kao mima. Tjelesni izričaj u mimoskoj je igri jezik kojim se pripovijeda priča.

Savladavanje izričaja pitanje je izvođačkog aspekta rada na predstavi. Kombinacija glumačkog koda igre, koji prati okolnosti i uranja lik u njih, i transliteriranog materijala u pokret, koji teži prilagodbi tjelesnosti izvođača, zahtijeva dvostruku pažnju na izvođačkoj razini, barem u mom slučaju. Gradacije, lokalizacije, globalizacije artikulacije pokreta bile su temelj rada na predstavi, što iskustveno vežem uz moje prakse u mimoskoj igri.

No, ako postoji svojevrsni *jezik*, mora postojati i određena stilistika tog jezika, koja se temelji na analizi odabira rješenja pri izražavanju. Tako se dolazi do konkretnog tjelesnog sadržaja, odnosno do skupa rješenja koja se spajaju u cjelokupne scene, čiji je glavni alat tijelo, a pomoćni i opcionalni su svi drugi kazališni alati poput scenografije, kostimografije, glazbe i slično. Iz nuđenja rješenja u početnim, zadanim okolnostima, događa se prijelaz iz izvođačke ponude rješenja u redateljsko – biranjem, slaganjem i korigiranjem. U radu s Marijanom Josipovićem, suautorom, suredateljem i suizvođačem, bilo je moguće imati vrstu refleksije kroz proces, ali ona je bila dvosmjerna pa je time uvijek bila djelomično i autorefleksija.

Autorski posao na predstavi poistovjećujem ponajviše s dramaturgijom priče. Sami sadržaj predstave došao je logikom koju nameće format. Ali pitanje dramaturgije, odnosno forme u kojoj će priča o susretu biti ispričana, ostaje područje u kojemu smo se mogli poigrati. Uvlačenje i izvlačenje iz priče, svjetova mašte, predvođeni su i slijeđeni izravnim izvođačkim formatom uličnog performansa, koji ima svoje zakonitosti. Suautorsko slaganje oko ideje da ispričamo priču na način da ju zaokružimo, odnosno da uvedemo u realniji svijet koji prerasta u nerealan i vraća se natrag u realan, čini priču u priči, ugrađeni narativ, koji se u predstavi realizira kao skup perspektiva dvaju likova. U takvoj narativnoj kompoziciji, koristimo se nekazališnim prostorom, prostora ulice, koji također ima određeni scenski potencijal, da se iz njega, gotovo neprimjetno, uvede u kazališnu konvenciju u kojoj performans na ulici prerasta u mimoski teatar.

2.4. Ulični teatar

Prva verzija predstave *Zajedno* zamišljena je u parku. Cilj prvotnog postavljanja predstave bio je predstavljanje sadržaja Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku na otvaranju Hrvatskog parka u Krakovu. Svidjela nam se ideja igranja na otvorenom, a predstava je zamišljena da se odvija u zelenilu prirode, taj je ambijent odgovarao vedroj formi koju smo imali na umu dok smo kreirali predstavu za djecu. Cilj je bio stvoriti predstavu za igranje na otvorenom, općenitog tipa, da bismo mogli igrati gotovo bilo gdje.

U Krakovu smo ipak igrali na pozornici, ali i dalje na otvorenom, ambijent prirode ostao je i učinio nam se kao točan za postaviti predstavu. Predstava je bila bazirana na jednostavnom odnosu koji je iz predrasudnog prerastao u zajedništvo, a mi smo improvizacijama nadopunjavali trenutke koje smo si ostavili između fiksnih točki, koje su bile ključne za dramaturgiju. To smo učinili jer nismo znali gdje ćemo igrati, no za daljnji rad na predstavi bilo je moguće odrediti prostor u Osijeku za igru. Odlučili smo se za Park kralja Držislava, livadu s blagom padinom kojoj pozadinu stvara Spomenik nepoznatom vojniku.

Prve smo probe imali u dvorani, no nedostajalo nam je biti u kontakta s publikom, upravo zbog pozicije nas kao izvođača, redatelja i autora. Ubrzo nakon prvih proba otišli smo u park i počeli postavljati scenu. Promatrajući ulične izvođače u jeku turističke sezone, primijetili smo da na neki način trebamo obilježiti izvedbeni prostor, pa smo za uzeli poije (rekvizite) i njima si ocrtavali prostor izvedbe, koji se s vremenom širio. Na samom početku predstave, iskačemoiza ruba livade, hodamo po njemu, spotičemo se. S tim je predstava, u novoj verziji, dobila *site-specific* elemente, no i dalje se ona ne temelji na toj igri u prostoru Parka kralja Držislava, pa bih ju definirala, ne kao *site-specific*, već kao uličnu.

3. Dramaturgija predstave

Predstava *Zajedno* ulična je predstava za djecu i odrasle. Predstava je to čija je ideja da u jednom činu iz realnog ovdje (park ili ulica) i sada (trenutka izvedbe ulične predstave), koji se čini u potpunom jedinstvu, odnosno ne kosi se s realitetom na koji smo navikli, uvlači u kazališni pristanak na pomak u realnosti bez crne kutije.

Diplomski rad najvećim je dijelom studija o tome kojim se postupcima dolazi do prelaska ideje i emocije, koristeći se izvedbenim alatima stečenim na studiju, od uličnog performansa, klaunske igre, mimske igre te plesa. Autoričino shvaćanje, koje sigurno nije sveobuhvatno, seže toliko da percipira ove discipline kao gradaciju u pomaknutom realitetu u odnosu na prostor izvedbe, točnije na prostor izvan kazališne pozornice. Stoga je dramaturgija i mala sinegdoha za sve popularnije „odgajanje publike“. Unutar procesa jedan od ciljeva je bio doći do naizgled apstraktne plesne forme, kao dramaturškog vrhunca, koja se gradila na simbolički jasnijim konceptima.

Jedna je linija radnje sigurno veoma jasna i shvatljiva svim dobnim uzrastima, a to je poznata priča o ljubavi, koja je i emocija, i želja, i odluka, ovisi o situaciji. Splet situacija koje najprije izgledaju kao prikaz izvođačkih vještina, zatim lapsusa i scenske klaunske igre s pogreškama, prerastaju u dramski sukob koji je obrađen stiliziranim, nerijetko mimoskim, izrazom. Sukob dva lika koji se naizgled nađu u krivo vrijeme na krivom mjestu na kraju se otkrije kao iluzija, a da je čitavo vrijeme pričana priča o susretu dvoje ljudi u pravo vrijeme na pravom mjestu. Iztoga se razvije ljubav, iz zajedničke pozicije koju oboje prihvataju i plesom dočaravaju najapstraktniju od postavljenih situacija – a to je *falling in love*, glava u oblacima itd.

Na kraju se čitava situacija vraća u realno ovdje i sada, tako da, promijenjeni, oba lika zajedno izvode točku koja po svim parametrima, ne samo da podsjeća, već i jest – ulični performans. Tako se priča zaokružuje i publici se da jedan *zoom out*, odnosno vraća se u realan prostor, samo ovoga puta dva su lika na sceni koji zajedno izvode finalnu točku. Kroz izvedbeni se aspekt provuklo zajedništvo i susret u dramaturgiji, a ta je scena epilog u kojemu se vraća vještini, i poziva i druge na zajedništvo (djeci dijelimo poije).

4. Dekonstrukcija procesa

4.1. Početna ideja

Prve asocijacije vezale su se na ono što smo postavili u početku, a to je da su dva lika nasceni. Sukob smo instinktivno oboje prihvatili kao logičan motiv kreiranja dvaju različitih likova. To jest dva karaktera koja iz svojih različitih pozicija otkrivaju put do susreta koji omogućuje zajedništvo. Prva tema koju sam počela istraživati za diplomski rad bila je prijateljstvo. Ono je osnovni oblik svake vrste odnosa koji nije u disbalansu. Iz toga se rađala ideja koja je bila vezana veoma usko uz taj pojam. Razmišljali smo gdje se i kako prijateljstvasklapaju, zbog čega se ljudi razilaze, kako izgleda kada se netko slaže i kako kada ne. S obzirom na to da smo bili svjesni da će našu predstavu gledati najviše djeca koja se nađu u parku i njihovi roditelji, upravo smo u parku ili igralištu pronašli prvu okolnost koju smo si zadali – igra. A ona je tako široko izvođačka i točna u ovom slučaju, gdje je park i igralište mjesto na kojemu se prva prijateljstva sklapaju.

Polazeći iz vlastitih iskustava, došli smo do likova djevojčice koja se voli igrati sama, u toj igri može biti glavna, pristojna je, perfekcionista, pametna, no nespretna u komunikaciji s vršnjacima. Otprilike je to uvodna scena i epilog koji se poslije, samo na drugačiji način, provukao i do samog kraja rada na predstavi. Uvodna scena u kojoj ženski lik zabavu, kao i obično pronalazi sama za sebe i u toj sigurnosti uživa, neovisno o tome igra li se s igračkom ili vješto barata rekvizitom, igrajući za publiku. Lik dječaka bio bi lik sličan Augustu u klaunskoj igri. On je nestašan, brzoplet, samouvjeren, a najviše od svega voli igrati se s drugima.

Sukob nastaje u njihovim različitim ciljevima, a cilj predstave jest da nakon naučenih lekcija (ona da je zabavno dijeliti igračke/pažnju u igri, a on da je prijateljstvo dvosmjerni i sporazumni odnos) profunkcioniraju i proigraju. Ova je verzija bila početak nekoliko drugih verzija, ali je postavila temelje sasvim drugačijoj priči, no kada se one usporede, može se primijetiti paralela u ideji i gradnji radnje. U radu s mentorom došli smo do zaključka da bi bilo bolje likove približiti stvarnim godinama izvođača i igrati unutar okvira vlastite tjelesne realnosti, koja je pokrenula niz novih odluka u radu.

4.2. Krakovska verzija

S obzirom na uvijete igranja u Krakovu, osmislili smo predstavu za ciljanu publiku, odnosno za djecu i obitelji, koja lako funkcionira izvan kazališta. Pokušali smo što je više moguće pojednostaviti produkcijske zahtjeve predstave, a primorani zaboraviti prednosti crne kutije, došli smo do igre koja je osmišljena tako da se sve što je našlo svoje mjesto u našoj priči moralo dočarati. Ta riječ vodila nas je u ideju da prijedemo iz realne situacije u magijske mogućnosti koje bi služile kao metafora stvarnom odnosu. Ali uslijed zadanog roka u tom slučaju to nije bilo moguće pa smo se držali osnovnog kontrasta zabavljača i ozbiljnog, poslovnog čovjeka, s preokretom u radnji u kojoj bi oboje postali izvođači i zajedno gradili točku za izvođenje.

Poslije prve izvedbe, sada bez takvog vremenskog ograničenja, ostala je mogućnost igranja s nastalim materijalom i pretvoriti ga u ono što smo imali na umu, a to je vješto i uvjerljivo izgraditi prostor koji će postati svijet mašte, a mimoskim alatima dati prostor publici da dovrše sliku onoga što pokretima označujemo.

Početnoj realizaciji nedostajalo je malo da postigne pravi sukob koji bi postao dovoljno bitan da nadjača samu vještinu i zabavljačku funkciju.

4.3. Dječja predstava

„Ne valja izgubiti iz vida ni kulturne proizvode namijenjene djeci, (...) bajke, igre itd. Tvrdnja da u kategoriju empirijskih podataka za istraživača u području umjetnosti ulazi svešto potiče na razmišljanje i djelovanje – te vedrinu, mir i ljubav možda se uistinu čini pretjerano. Pa ipak, upravo je to ideja koju zastupamo.“ (Hannula, Suoranta, Vaden, 2021: 91)

Krakovska je verzija odredila nekoliko važnih smjernica za proces predstave, jedna od njih jest određenje predstave kao dječje. Dječje predstave imaju ljepotu jednostavnosti i neposrednosti u ostvarivanju komunikacije s publikom, ne ostavljajući mjesta pretencioznosti. Osim toga, htjeli smo kreirati sadržaj koji je najpotrebniji našoj okolini, a osjećali smo da je najbitnije zadovoljiti potrebe najmlađih jer su oni publika koja se može odgojiti, koja se može „razvijati“.

Predstavu smo gradili na jednostavnim radnjama, s naglaskom na to da gradiraju da bi zadržali njihovu pažnju. Scene su kratke, jasne, simbolične i asocijativne te se temelje na naivnom humoru i kodu igre koji pomalo nalikuju crtanome filmu. Predstava je u polusatnom

formatu jer smo htjeli napraviti predstavu koja je realno u mogućnosti zadržati pažnju djeteta do kraja, ali i trenirati pažnju. A u idealnom slučaju, da *Zajedno* ostane u dječjim sjećanjima kao predstava zbog koje bi opet konzumirali kazališni sadržaj.

Tematski je predstava o odnosu koji je u početku odnos dvoje ljudi koji su stranci i prvi se put vide. Oni imaju početne predrasude jedno o drugome i sve interpretiraju osobno, često ljuteći se, pakosteći, natječući se. Tek kad se izgube u zajedničkoj igri i imaju isti cilj, shvate da mogu funkcionirati zajedno, to jest koje su čari zajedništva. Predstava *Zajedno* ne docira, nepreporučava školsko gradivo, već naglašava odgojno naspram obrazovnog. Uzimajući u obzir izvedbeni moment korištenja vještine, no pridodajući naglasak na nemogućnost ostvarivanja nerealnih ambicija te važnost fleksibilnosti u nenadanim situacijama, predstava poručuje da jevažnije biti otvoren, iskren, spreman surađivati, nego najbolji, a sebi ipak nikad dovoljno dobar.

Kroz predstavu se može pratiti rađanje simpatije, suradnje, prijateljstva, koje dovodi do kulminacije i potpunog rušenja granice između nas i publike, gdje i publika postaje dio zajedništva koje se slavi vedrim epilogom, zajedničkom igrom rekvizitom.

4.4. Rad u Splitu

Tjedan dana intenzivnog istraživanja u Splitu u Multimedijalnom kulturnom centru bilo je iznimno važno za početak nastavka rada na početnoj ideji. Svakodnevno smo s profesorom Čelićem radili na istraživanju mogućih situacija i elemenata za predstavu.

Prvi dan smo izveli ono što smo do tada imali, odnosno varijantu najbližu krakovskoj izvedbi. Tada smo se prisjetili kako smo ju okvirno izveli prvi put. Zatim smo porazgovarali o dramaturgiji, profesor nam je otvorio neke nove mogućnosti, u kojem bi smjeru predstava potencijalno mogla ići, odnosno dao nam je opet svjež pogled na čitavi koncept. Svaki smo se dan zagrijavali, koristili osnove Alexandar tehnike, radili na ekonomiji pokreta, otvaranju tijela i pogleda, na držanju, ekstenziji. Počeli smo eksperimentirati s rekvizitom i na osnovi toga tražili smo već pomalo likove. Isprobavali smo razne varijante istih sekvenci, što bih naglasila kao važan segment rada za sebe. Bavili smo se više time kako nešto radimo, nego što konkretno radimo.

Najviše smo radili sam ulazak na scenu, koji bi na ulici trebao biti nešto značajnije naglašen, gotovo pretjeran da bi u velikom, otvorenom prostoru funkcionirao. Vježbala sam imati otvoren, interaktivan stav, biti na zadatku da neposredno za cilj imam osvojiti publiku, ali i

dopustiti da oni osvoje mene. Stoga mi je u dvorani, bez više ljudi u publici i u zatvorenom, bilo pomalo skućeno, ali to je iskustvo koje je bitno jer sam postala svjesnija da postoji prostor koji je veoma adekvatan za neke procese, a za neke druge ne funkcionira savršeno.

Radili smo na partnerskom odnosu, Marijan i ja zagrijavali bismo se pomoću vježbi koje bi vodio profesor Čelić, kao što su dobacivanje loptice ili obruća u ritmu, u *flowu*. Te smo vježbe povezivali s vježbama disanja i tako usklađujući disanje, uskladili pokrete. Sve su te vježbe ujedno bile i vježbe pažnje i koncentracije. Ujedno je taj rad bio i s partnerom i s rekvizitom, odnosno s rekvizitom i partnerom koji također ima rekvizitu.

U Splitu smo se malo više posvetili rekviziti, koju koristimo kroz gotovo čitavu predstavu. Pokazalo se veoma korisnim što smo proveli mnogo vremena isprobavajući razne elemente, pozicije u kojima se možemo ili ne možemo kretati naspram rekvizite, pokušavajući ih manipulirati ili uspostaviti balans s njima. Zapetljavali smo se u obruče, tražili što više načina za manipulaciju štapa, varirajući ritam, kvalitetu pokreta, vrstu interakcije s publikom.

Osim sa štapom i obrućima, igrali smo se i s maramicama za žongliranje. One su veoma lagane i sporo padaju na pod. Svima nam se svidjela ta fluidnost, lagana nepredvidivost u ipaknježnom padu maramice. Radili smo na plesu s tom rekvizitom prema metodi transfera, kada bi iz dramaturški opravdanog razloga svojstvo nečega s čim je izvođač u kontaktu prešlo na izvođača samoga. Tako smo se igrali s maramicom, postavljajući si okolnosti da bi ta maramica mogla postati simbol za određeni segment odnosa mog lika i Marijanovoga. Imali smo tri maramice, žutu, crvenu i zelenu. Odabrali smo crvenu jer već prema svom svojstvu crvenosti ima određene mogućnosti za prijenos simboličkog značenja. Tako je crvena u većini svijeta danas boja koja simbolizira ljubav, ponajprije onu romantičnu, ali svaku vrstu ljubavi. U našem slučaju boja plamena (u situaciji gdje ne vidimo, u jednom putovanju kroz takav mogući svijet), boja krvi (u situaciji u kojoj se povrijedimo, pa se emotivna bol u naše odnosu odbijanja reflektira na tjelesnu, koja je pak apstrahirana i svedena na maramicu, a boja je tek mali signal za interpretaciju) ili boja topline (odnosno bliskih odnosa, ili odnosa koji tek postaju bliski). Ovo su bile istraživane mogućnosti, uz još nebrojene i navedene te neistražene.

Prema takozvanoj metodi transfera (gdje svojstva jedne materije prelaze u drugu), u trenutku posebne zanesenosti, zadatak je promatrati maramicu i iz nje crpiti materijal za vlastiti pokret, ali i za igru sa samom maramicom. U toj bi igri kretanje mene i maramice trebalo početi dobivati slična ili ista svojstva, ponajprije određenu lakoću, pokretljivost u svim smjerovima, fleksibilnost i gotovo organski pokret jer je maramica na vjetru koji ima organske kvalitete

gibanja (metafora za lakoću, nepredvidivost i ranjivost, što su svojstva zaljubljenosti, ljubavi, mladosti itd.).

4.5. Rad na likovima

Rad na likovima u ovoj predstavi razlikuje se od procesa u kojemu postoji zadani književni predložak ili kakav drugi medijski temelj koji nosi određenu priču i asocijacije. Likovi se kreiraju kako se sadržaj kreira jer njihove osobnosti, karakteristike, vanjski izgled, rodno stablo i slično nisu upisani unaprijed u rad.

Dva su lika na sceni. Jedan je lik ulične izvođačice koja animira prolaznike. Ona na scenu izlazi doista nespretno, no uzrok tomu poprilično je jasan – ona sve želi i „može“ učiniti sama. Stoga uvod u predstavu daje naznaku onoga što se na kraju ispostavi kao njezina najveća mana. Druga scena koreografije sa štapom ipak odaje da je riječ o vještoj izvođačici. Svojom vještinom opravdava svoj ulazak. Takvim djelovanjem njezina nespretnost prestaje biti slučajnost ili nevještost te postaje dublje ukorijenjena karakteristika lika. Ona može napraviti predstavu sama bez obzira na to što možda ipak ne može, ali to neće priznati.

Drugi lik, lik mladog gospodina, potpuna je suprotnost mome liku u sceni u kojoj uđe. Izgubljen u vremenu i prostoru, nespretnan i mrzovoljan, ali prirode koja je u suštini zabavljaka i izvođačka. On se jednostavno zaigra i ne razumije da drugi ljudi imaju drugačije vizije iste stvari. Njemu je zanimljivo biti dijelom performansa i čini sve da bi u njemu ostao. Barem dok ih njegova nepromišljenost oboje ne uvede u izazove nepoznatih i neistraženih svjetova.

Ipak, vidi se da nije slučaj s karakterizacijom likova crno-bijela šablona, pojednostavljena verzija odnosa sa sobom i s drugima da bi predstava bila jasnija mlađoj publici. U ovakvim likovima ogledaju se svi, i stari i mladi, neovisno o tome s koje su strane određene situacije bili. S obzirom na to da predstava nema više od dva lika, oba lika u nekom trenutku postaju antagonisti, kao i protagonisti. Oboje imaju nekoliko izraženih kvaliteta i mana. Ona je uvijek spremna pomoći, ali ima manu ponosa i naivnosti, dok on zaigran i znatiželjan, ali nespretnan i tvrdoglav.

Tražili smo u nekoliko navrata, na početku i u sredini procesa, neutrane naših likova. Odnosno radili bismo ondulacije tijelom i tražili gdje bi se u nekakvom, možda i minimalnom pomaku u držanju i pokretu lika, odnosno u posturi i kvaliteti kretanja koja je karakteristična za individu i nosi neutralan izraz, da bi mogla dogoditi nekakva značenjska promjena. Moj je

lik, primjerice, naglašene lake točke, otvorenih koljena i stava, znatiželjnih očiju i visokog držanja. Kroz proces je ta svojevrsna neutralna pozicija lika varirala, zbog toga što bi određene situacije zahtijevale malenu promjenu u liku, pa posljedično i u tijelu lika, a ponekad bih jednostavno bila manje svjesna postavljenih nultih pozicija lika pa bih se morala prisjetiti ili promijeniti, ako više ne funkcionira u danom trenutku.

Najviše smo likove gradili kroz proces, kada bismo se sjetili neke nove situacije ili okolnosti, razmišljali bismo o akcijama, odnosno radnjama koje će naglasiti nešto što potvrđuje njegov lik ili ga demantira kako bismo mogli iznenaditi i sebe i publiku.

Pozicija lika bila je važna u gradnji same priče, gdje bismo si postavili određene okvire ili bi netko od suizvođača nešto ponudio, pa bi drugi reagirao, ili bismo si postavili atmosfere, zamaštali okolnosti pa onda iz dosadašnjih motiva lika gradili priču koja podržava oba.

4.6. Rad s rekvizitom

U predstavi *Zajedno* koristi se kutijom, *hula hoopovima* (obruči), štapom, novinama, gimnastičarskom trakom, žonglerskim maramicama i poijima. Rekvizita je velik dio ove predstave, a naša upoznatost s njom preduvjet za stvaranje. Za većinu, točnije za svu rekvizitu osim štapa, bilo nam je potrebno nekoliko tjedana rada da bismo se zaigrali i počeli stvarati materijal.

4.6.1. Štap

Rad sa štapom ipak je bio zahtjevan jer je tražio vrstu koncentracije, izraza, emocije koju do sad nisam iskusila. Koreografirane kratke sekvence, elementi, kratka sola ili grupne koreografije bile su bez ikakve izravne interakcije s publikom. Točno određeni pokreti na točno određene glazbene fraze, motive, ritam. Zadatak za predstavu *Zajedno* bio je zaboraviti kako sam do sada to radila, pozabaviti se štapom kao kazališnom rekvizitom koja može pružiti mnoge konotacije, ovisno o tome kako se njom barata. Od balansiranja štapa do relativizacije funkcionalnosti kao štapa za naslon, mača i ekstenzije ruke, istraživala sam kakošto manje na taj rekvizit gledati kao na nešto što je bitnije od samog izvođača, od izvedbe u kazališnom smislu, prestati davati štapu poticaj na fluidnost koja brzo postaje monotona. Glavni zadatak bio je pronaći točke promijene – promijene smjera, ritma, okolnosti, atmosfere, sve to uz pametnu gradaciju tehnički zahtjevnih elemenata, držeći publiku u neprestanoj neizvjesnosti i znatiželji koja se javlja kada vide da se nastup na tehničkoj razini vidno poboljšava.

4.6.2. Obruč

Rad sa obručima najviše je zahtijevao rada na sinkronizaciji Marijanovih i mojih radnji s obručima, dobacivanja u planu stola i u planu zida, raznih pokušaja balansiranja provlačenja i zapetljavanja u obruč. Elementi kao što je vrtinja u dvoje u obruču zahtjeva precizan zalet koji neće boljeti nikoga i koji će izgledati kao da se je zavrtio, kao da djeluje centrifugalna sila kojom nećemo riskirati da se povrijedimo ili da se obruč otvori kada smo zapetljani u njemu.

Kada u jednom trenutku u predstavi plešemo dok obruč zajedno vrtimo spojenim rukama, imali smo ideju da moja noga preuzme obruč i vrti ga dok ga opet ne preuzmemo rukama. Taj smo potez vježbali dugo, smatrajući da je jedan od ključnih momenata u kojima nam se zalome trenuci privrženosti. Drastično se poboljšao omjer uspješnih i neuspješnih pokušaja, u korist uspješnih, jer sam kroz sve pokušaje analizirala što je pošlo po zlu i detektirala dva ključna problema: nedovoljno brzo noga ide u obruč i treba čekati da ruke naspram obruča budu gore da bi noga mogla preuzeti kada se spusti dolje.

4.6.3. Maramice

S maramicama počeli smo vježbati još u Splitu, no onda smo se u sceni *pas de deux* počeli više baviti podrškama, kontaktnom improvizacijom, idejom toga da moj lik možda proživljava igru ili maštanje koje je samo nesmetano i neprimijećeno potpomognuto drugim likom. Vježbali smo vrtnje u kojima se moj lik, poput statue ili balerine u glazbenoj kutijici, samo jednolično okreće oko svoje osi. Baca maramicu gdje joj dođe, dok lik gospodina trči i pada uokolo ne bi li joj vratio. Stvarali smo ringšpile koji su simbolizirali zaljubljenost koja jeneosviještena, koja je samodostatna i pristaje na kompromise, da bi se ringršpil otpetljao i likove suočio, ali uz dozu vrtoglavice.

Tu smo ideju od tada uzeli zdravo za gotovo, dok nismo počeli u parku probavati igrati s maramicama. Prisutnost vjetra zahtijeva svijest o tome kako vjetar puše, pa da u suprotnom smjeru bacam maramicu da bi mi se više vraćala no što bi mi bježala u trenutku kada se ja sama igram s njom. No kako uvesti maramicu kao element koji je simbol za to kako se mi osjećamo, bez da smo ju uveli na nekoj realističnijoj razini? Tako smo došli do ideje da na kraju čitave avanture s obručima i sretnim počasnim krugom, svatko mora poći na svoju stranu. Tužni rastanak otvara mogućnost da maramicu uvedemo ne kao irealan moment, već kao realno rješenje za problem suza. No, maramica postaje dar, nešto što netko svoje ostavi zasobom, apstrahira se u svu privrženost koja se stvorila između dvoje likova od početka

susreta. Tada se otvara mogućnost da se maramici pristupi i na alternativne načine, kao što je ples, koji je u suštini *do what you see* vježba, već spomenuta gore.

4.6.4. Poiji

Marijan i ja smo imali barem nešto predznanja u vrtnji poija, za razliku od obruča. Poiji su fluidniji od obruča, a svojim vrtnjama više podsjećaju na štap (no vrte se dvoručno i drže se na jednom kraju te rekvizite) barem kada je riječ o manipulaciji i promišljanju fizikalnosti rekvizite. Odlučili smo scenu s poijima ostaviti za sam kraj predstave u kojemu oboje podjednako dobro vladamo vještinom, poiji su bili logičan izbor za trenutak kada bismo trebali zajedno preuzeti izvođačku ulogu. Kroz probe nerijetko smo znali zagrijavati se tako da bi vrtjeli poije, ili bismo si pustili neku glazbu na kraju probe i opuštali se, pa bismo znali ponekad spajati elemente na neke nove načine.

U radu s poijima bitno je imati svijest o prostornim planovima (u plesnoj teoriji najpoznatiji je Labanov sistem i njegova tri glavna plana) i težiti tomu da poije vrtimo što je moguće više u ravnini sa prostornim planom u kojemu vrtimo. Na primjer, horizontalne vrtnje trebaju što manje odstupati od zamišljene horizontalne plohe da bismo imali što veću kontrolu i preciznost u pokretu koji dajemo rekviziti. Tako je i s planom kotača i zida, koji se u suštini lakše pretaču jedan u drugi, jer se taj plan mijenja u odnosu na onoga tko vrti. Jednostavnije rečeno, prelazak iz jednog u drugi ne zahtijeva ni promjenu u vrtnji, već samo bočnu rotaciju izvođača.

4.7. Rad u vanjskom prostoru

U produkcijskom smislu, rad u vanjskom prostoru činio se kao pametna alternativa traženju prostora, rezerviranja termina i slično. Odabrali smo Park kralja Držislava jer je blizu škola, vrtića, u blizini je Tvrđe i Srednjoškolskog igrališta.

4.7.1. Opis prostora

Dio parka na kojemu smo vježbali i na kojemu izvodimo pravokutna je livada s blagom padinom u dubini, kada se gleda iz perspektive publike. A livada se u dubini otvara u obliku slova V, vrhom prema publici i tako prostorno implicira sjecište dvaju putova. (Prilog, fotografija). Drugi plan tog prostora gradski je prostor ulice i Tvrđe u daljini. Spomenuta

padina malim gledateljima skriva prostor ceste i gradskog prometa, a ostaje obris Tvrđe i drveća u parku.

4.7.2. Postavljanje predstave u prostor

Livada u parku dovoljno je prostrana i okružena stazama kojima građani često prolaze pa smo zaključili da je pogodna za dječju predstavu. Određivanje fronti preduvjet je za postavljanje predstave u prostor parka. S obzirom na to da je livada s tri strane određena stazama, a četvrta je strana blaga padina iza koje je betonski dio trga, odlučili smo izlaziti s te strane, a staze ostaviti kao točke s kojih se može gledati predstava ili ući na livadu.

Točno određivanje izvedbenog prostora u ovom slučaju bilo je važno jer u predstavi bacamo i hvatamo rekvizitu, a to zahtijeva dodatan razmak između publike i izvođača, ponajprije zbog sigurnosti. Za početnu vizualizaciju toga prostora postavili smo si poije koje smo rasporedili u polukružnu liniju koja bi označavala minimalan razmak između publike i izvođača. Prvotno smo željeli igrati više u dubini livade, ali nakon nekoliko proba, vidjeli smo da ljudi i iz daljine mogu stati i neometano promatrati izvedbu. A s više prostora dobili smo slobodu da iskoristimo livadu pametnije s obzirom na njenu veličinu i vidljivosti s nje.

Iako nam se nije tako činilo na probama, livada se pokazala kao scenski amplifikator. Naša je pozicija na livadi, ispred djece, a u dubini pogled je na ulicu u daljini, što je vizualno mnogo manje u usporedbi s nama. Pritom monotonija livade naglašava naše likove u prednjem planu. Stoga je i kostim za predstavu temeljen na ideji da se iskoristi kontrast zelene i komplementarne joj crvene boje.

Probe su na ulici imale nekoliko prednosti, kao što je moguća fleksibilnost termina proba, privikavanje na prostor izvedbe, ali najvažnija mi se čini mogućnost interakcije s drugima. Prolaznici su uvelike pomogli jer su reagirali na ono što smo radili. Ponekad bi tijekom probe ljudi zastali i promatrali, pa smo i mi izvodili za njih. Ponekad bi se njihova pažnja održala do kraja dijela koji smo izvodili, a ponekad bi prestali promatrati. Glazba se pokazala kao važan čimbenik u stjecanju pažnje. Kada smo radili na glazbu, mnogo više ljudi stalo bi i znatiželjno promatralo što izvodimo. No, glazba nije dovoljna da se pažnja održi. Naša koncentracija bila je ključna jer kada bismo u nekom trenutku Marijan ili ja izašli iz izvedbene situacije, tada bi redovno ljudi prestajali pratiti što radimo. Iz ovoga sam naučila da bi bilo efektivnije iskorištavanje takve situacije probe, koja je na neki način javna, da pokušamo što duže održati izvedbeni kod u nizu dogovorenih ili manje dogovorenih kretanja materijala.

4.8. Stvaranje cjeline

Probe u lipnju odredile su žanr i alate (rad s rekvizitom, partnerski odnosi, klaunska igra), a u kolovozu radili smo na novom konceptu s određenim kontekstima, gdje smo isprobavali pa prikupljali materijal iz kojega se razvila ova predstava. Rujanski, završni dio procesa počeo je kada smo ponovili što smo do tada radili i kada smo upoznali prostor parka u kojemu izvodimo. Tada sam vidjela potencijal padine iza koje se mogu pojaviti, tako smo odredili početak. Imam mnogo rekvizite i, gledajući ulične umjetnike ovoga ljeta, uvod u uličnu predstavu izvodi se veoma glasno, velikim gestama i ukratko, s ciljem da privuče publiku. S obzirom na to da smo se držali nijeme forme, početak i njegovu auditivnu naglašenost postigli smo odabirom instrumentala koji vedro najavljuje početak, ali se ponavlja. U tom se trenutku dramaturgija glazbe i uvoda poklopila. Održavanje pažnje publike zahtjevan je zadatak pa je čitava predstava slijed atmosferskih epizoda, iz scene u scenu u svojevrsnom kontrastu. Timesmo htjeli izbjeći potencijalnu monotoniju.

4.8.1. Uloga glazbe u stvaranju cjeline

Glazba je od početka snažno utjecala na čitav proces. U lipnju smo radili predstavu koja je sadržajno jednostavno niz songova *bubblegum rocka*, cijela je predstava imala sličnu atmosferu od početka do kraja, iako su se situacije i odnosi u predstavi neprestano mijenjali, kao i rekvizita. No kada smo krenuli ozbiljnije se baviti aranžiranjem predstave, došli smo do zaključka da bi tekst u glazbi dao određene konotacije koje nismo željeli spajati s ovom predstavom. Tražeći instrumentale, skoro svakodnevno smo pri kraju procesa isprobavali iste scene na različitu glazbu i tražili atmosfere. Uz to smo paralelno radili na novom materijalu, pa smo se odlučili glazbu ipak iskoristiti kao pozadinski element, kao naznaku izvedbenog prostora vani te kao atmosferu. Imali smo zadatak odabrati instrumentalne skladbe koje nisu programske, koje nas ne bi odvlačile od tempa koji smo utvrdili kao točan u odnosu na čitavu predstavu, a i određene fraze i naglasci u glazbi tražile su određenu sinkronost ili komunikaciju s njom.

Pronalaskom određenih instrumentala, nakon skiciranih scena, dobili smo novi atmosferski sloj koji smo intuitivno pratili i tako dobili pomake u kodu, kvaliteti pokreta iz scene u scenu. Kada smo pronašli instrumentalnu glazbu koja se slaže s skiciranim scenama, mogli smo

početi igrati neovisno o glazbi, ali ipak u određenoj kompatibilnosti s njom. No, ona nam je dala zajedničku točku uporišta pri izvođenju.

Glazba na samom kraju, kada izvodimo točku s pojima, jedini je glazbeni broj koji dijelimo s prvom verzijom predstave. Pjesma *Stuck in the Middle With You* benda Stealers Wheel od početka procesa i melodijom i tekstom rezonira s idejom autorskog tima. Odlučili smo za kraj ostaviti tu pjesmu, koja je svojevrsna, objektivna špica. Tu smo pjesmu kroz proces zadržavali u predstavi, isprobavali smo taj glazbeni broj na početku, gdje smo htjeli postići *foreshadowing*, najavu događaja koji će se dogoditi, prirodu sukoba predstave *Zajedno*. Kasnije smo istraživali taj singl i došli do jedne legende da je tekst napisan iz perspektive kolege iz benda, koji se žali na drugoga kolegu koji ga nasmijava tijekom nastupa.

4.9. Vizualni identitet predstave

4.9.1. Scenografija

Predstava je izvan crne kutije, na ulici, a izvan je i crnila – odvija se tijekom dana. Sunce je izvor svjetlosti, što znači da je oblikovanje svjetla svedeno na sunčevu putanju tijekom dana. Park kojim dominiraju zelene nijanse, i plavo nebo, stvaraju gotovo ambijent crtanoga filma u kojemu se događa izvedba. To su osnovne postavke scene koje smo odabrali za rad. Taj je kolorit temelj svih odabranih vizualnih rješenja.

4.9.2. Kostimografija

Kao što je navedeno, kostimi igraju kontrast na odabrani kolorit. Crvena boja ima svojstvo isticanja, u percepciji se uvijek doima kao da je bliže no što je. To je boja koja je u navedenim okolnostima prikladna za izvođača u parku. Crvena također implicira određeni temperament, koji je najčešće asociran uz toplinu, ljubav, ali i bijes. Stoga je moj lik koji gradira do bijesa, pa prelazi put do ljubavi, prikladno u crvenome. Kroj kostima pomalo podsjeća na kostime *comédie dell'arte*, a ima i natruhe toreadorske naravi.

Lik mladog gospodina u odnosu na lik izvođačice reflektira slojevitost koja je djelomično kompatibilna, a djelomično kontrastna. Njegov je kostim klasičan poslovni, pomalo svečan, koji implicira ozbiljnost i odraslost, dok je kostim izvođačice prožet šarenim linijama, nekonvencionalan i u tako se stvara kontrast između njih. No njegova košulja daje pomak u klasičnosti odijela, cvijeće asocira na nježnost, životnost i posvećenost estetici. Paletom boja na tom kostimu dominira plava, koja je opet u kontrastu u odnosu na drugi lik.

4.9.3. Rekvizita

Loptice, maramice za žongliranje, čunjeve, gimnastičarsku traku posudili smo pa su nam boje koje dominiraju rekvizitom također nametnule osnovne, vesele i šarene tonove na sceni. Kutija s rekvizitom, uz štap i obruče, nešto je što u prvih nekoliko sekundi predstave bude uvedena i ostaje do samog kraja predstave. Ona je zamišljena kao šarena kutija puna jednako šarene rekvizite. Ukrašena zlatnim, svjetlucavima slovima i sjajnim pompom kuglicama, a primarno ružičasto-crvene boje, kutija funkcionira i kao plakat, dodatni vizualni element preko kojega se može identificirati lik koji je tu kutiju odabrao za svoj ulični nastup.

5. Zaključak

Istražujući tjelesne mogućnosti kroz zadane improvizacijske vježbe, autorski i timski otkrivali smo nove mogućnosti pričanja priče, ali smo time načeli i samu priču, koju smo naknadno potkrepljivali motivacijom, logikom, rekla bih, umnom provjerom. Neovisno o stupnju fizičke zahtjevnosti predstave (koja je nerijetko varirala od iznimno do gotovo nimalo zahtjevne), takvim smo radom kreirali ponajprije fizički znak koji bismo naknadno propitkivali. Tako je nastajala priča i stvarao se kod igre. Predstava ima elemente plesnog, mimskog, pa i dramskog teatra u naznakama i kodu igre.

Dječja ulična predstava zahtijeva mogućnost privlačenja pažnje, ali i njezinog zadržavanja. Ulična jednočinka predstava je koja se može pogledati gotovo u prolazu, a cilj nam je bio učiniti ju što pitkijom, zaokruženijom i zabavnijom. Rad na dječjoj predstavi pokazao mi je da, s obzirom na to da se u kazalištu igramo znakovima i značenjem, jednoslojnost ne postoji. Priča za djecu u sebi nosi slojeve koji su za sve uzraste, ako se mudro izvedu. Tako je i naš cilj bio opisati susret dvoje ljudi i ponuditi asocijacije koje će okvirno tu priču voditi, ali sam odabir rekvizite dramaturški je poslužio u svrhu opisa odnosa, koji je životan i smatram da može biti zanimljiv svim dobnim skupinama, što nam je cilj ovoga procesa, tražiti metaforičnost u odabiru rješenja da bismo gradili priču i na razini iznad one izvedene.

Proces rada na predstavi i dalje traje, s obzirom na to da je ulična predstava, ovisi o vremenskim uvjetima kada i u kojem intenzitetu će se nastaviti graditi, kao i u kojemu smjeru. Uzbudljivost svakodnevnih pokušaja i probiranja materijala pomaže pri svježini izvođenja, a izazov prikaza situacije izmaknute od realnosti zahtijeva mimsku vještinu, sposobnost dočaravanja koju u ovom procesu gradimo.

6. Popis literature

1. Bakal, Boris. 2013. *O krhkosti i otvorenom polju razlika*. U: Kazalište XV, 53/54: 50–67.
2. Hannula, Mika. Suoranta, Juha. Vaden, Tere. 2021. *Umjetničko istraživanje: teorije, metode i prakse*. Đakovo: Akademija za umjetnost i kulturu, Klinika kreativnosti, Grad Đakovo.
3. Heddon, Deirdre. Milling, Jane. 2005. *Devising Performance: A Critical History (Theatre And Performance Practices)*. London: Palgrave Macmillan.
4. Kunčević, Ivica. 2012. *Ambijentalnost na dubrovačku*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
5. Lazić, Radoslav. 2011. *Savremena dramska režija*. Beograd: Foto fortuna.
6. Mermikides, Alex. Smart, Jackie. 2010. *Devising in Process*. London: Palgrave Macmillan.
7. Rogošić, Višnja. 2013. *O skupno osmišljenome kazalištu danas: pojmovlje, status i značajke*. U: Umjetnost riječi. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
8. Šivak, Dražen. 2021. *Glumac – klaun?* u: Kazalište 85/86. Zagreb: Hrvatski centar ITI.