

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U
OSIJEKU
DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij
Kulturologija
Kultura, umjetnost i književnost u europskom kontekstu

Ivana Živković

**OBLIKOVANJE KARAKTERA
INTEGRACIJOM MASKE U SVRHU
DISTINKCIJE LIKOVA U *SNU LJETNE
NOĆI* WILLIAMA SHAKESPEAREA**

Doktorski rad

Osijek, 2025.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U
OSIJEKU

DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij

Kulturologija

Kultura, umjetnost i književnost u europskom kontekstu

Ivana Živković

**OBLIKOVANJE KARAKTERA
INTEGRACIJOM MASKE U SVRHU
DISTINKCIJE LIKOVA U *SNU LJETNE
NOĆI* WILLIAMA SHAKESPEAREA**

Doktorski rad

Mentor 1: izv. prof. art. Barbara Bourek

Mentor 2: izv. prof. dr. sc. Katarina Žeravica

Osijek 2025.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK
POSTGRADUATE UNIVERSITY DOCTORAL SCHOOL

Postgraduate University Study Program Cultural Studies

Culture, Art and Literature in the European Context

Ivana Živković

**CHARACTER DESIGN THROUGH MASK
INTEGRATION FOR THE PURPOSE OF
DISTINGUISHING CHARACTERS IN A
MIDSUMMER NIGHT'S DREAM BY
WILLIAM SHAKESPEARE**

Doctoral theses

Mentor 1: Barbara Bourek, Associate professor

Mentor 2: Katarina Žeravica, Associate professor

Osijek 2025.

Mentor 1: **izv. prof. art. Barbara Bourek**, Akademija primijenjenih umjetnosti, Rijeka / Tekstilno-tehnološki fakultet u Zagrebu

Mentor 2: **izv. prof. dr. sc. Katarina Žeravica**, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

SAŽETAK

Tema ovog doktorskog rada oblikovanje je karaktera integracijom maske u svrhu distinkcije likova u *Snu ljetne noći* Williama Shakespearea.

Ovom je pisanom radu prethodilo samostalno umjetničko istraživanje na polju kostimografije s krajnjim rezultatom u obliku kazališne predstave *San ljetne noći*. Uporabom metodološkog instrumentarija istraženo je simboličko značenje maske u kazališnom činu s uporištem u povijesnim referencama kao evolucijom vrijednosnog sustava u simboličkom značenju današnjeg vremena.

Analizom konteksta Shakspeareovog doba istraženo je značenje simbolike kojom se koristio pisac što ima značajan utjecaj na metaforičko shvaćanje maske u likovnom formiranju karaktera koji je zadan tekstom. Primjenom tabličnih priprema za oblikovanje karaktera analiziran je sadržaj dramskog teksta, podijeljen je na činove i prizore u suodnosnu na dramaturšku funkciju likova. Analizom dramaturške funkcije likova pojašnjena je uloga kostima i maske kao integrirane cjeline u oblikovanju karaktera likova.

Psihološkom karakterizacijom likova istraženo je na koji način maska kao medij ima višestruku svrhu u preobrazbi glumca, s ciljem distinkcije likova kao i prikazane sličnosti i razlike u grupacijama likova koji su oblikovani maskom i onih koji to nisu. Praktičan je rad u pisanom djelu sažeto analiziran i sintetiziran od teorijske pripreme preko umjetničkog oblikovanja karaktera putem idejnih skica pa sve do procesa fizičke realizacije.

Hipotezu da uporaba maske snažno utječe na oblikovanje karaktera zadanog lika, uspostavljajući dublje razumijevanje simbolike i unutarnjih motiva u okviru kazališnog čina, potvrdio je krajnji umjetnički produkt koji je u pisanom djelu doktorske disertacije potkrijepljen priložima kao što su stručna kazališna kritika, novinski članci, profesionalne fotografije predstave, kao i procesa izrade maski i kostima te umjetničke skice.

Ključne riječi: distinkcija likova, integracija kostima i maske, kazališna maska, oblikovanje karaktera, *San ljetne noći*

ABSTRACT

The topic of this doctoral dissertation is the development of character through the integration of masks, with the aim of distinguishing roles in William Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*.

This dissertation is preceded by independent artistic research in the field of costume design, conducted through a theatrical production of *A Midsummer Night's Dream*. Methodological tools were applied to explore the symbolic significance of the mask within theatrical practice, grounded in historical references and the evolution of symbolic value systems in a contemporary context. By analysing the cultural and theatrical context of Shakespeare's era, the symbolic meanings employed by the playwright were examined, as they play a crucial role in the metaphorical interpretation of masks within the visual construction of characters as dictated by the text.

Through table work focused on character development, the dramatic content was analysed and broken down into acts and scenes, according to the dramaturgical function of each character. This dramaturgical analysis clarified the role of costume and mask as an integrated whole in shaping character traits.

The psychological profiling of characters investigated how the mask, as a medium, serves multiple functions: it transforms the actor, distinguishes individual characters, and highlights both similarities and differences between character groups—those shaped by masks and those without them. The practical component is concisely analysed and synthesised in the written section, tracing the process from theoretical preparation and conceptual character development (via design sketches) to the physical realisation of the final designs.

The hypothesis—that the use of masks significantly contributes to the shaping of theatrical characters by deepening the understanding of symbolism and internal motivation—was confirmed through the final artistic product. This is further supported in the written dissertation by appendices, including professional theatre critiques, newspaper articles, high-quality performance photographs, documentation of the mask and costume-making process, and original design sketches.

Keywords: character design; theatrical mask; character distinction; costume and mask integration; *A Midsummer Night's Dream*

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. SIMBOLIČKO ZNAČENJE MASKE.....	3
3. <i>SNA LJETNE NOĆI</i> U DOBA SHAKESPEAREA.....	17
4. UPRIZORENJA <i>SNA LJETNE NOĆI</i>	24
5. KOSTIMOGRAFSKO ČITANJE DRAMSKOG TEKSTA.....	38
6. MASKA I KOSTIM KAO INTEGRIRANA CJELINA U OBLIKOVANJU KARAKTERA.....	63
6.1. GRUPACIJE LIKOVA.....	65
6.2. DISTINKCIJA LIKOVA IMPLEMENTIRANJEM MASKE.....	67
6.2.1. OBERON.....	81
6.2.2. TITANIJA.....	85
6.2.3. PUK.....	90
6.2.4. VRATILO.....	95
7. OBLIKOVANJE KARAKTERA U TEHNIČKOM ASPEKTU PROJEKTA.....	104
8. POPIS KOSTIM / MASKA.....	113
9. AMBIJENTALNO UPRIZORENJE ADAPTACIJE <i>SNA LJETNE NOĆI</i>	119
10. ZAKLJUČAK.....	123
11. POPIS LITERATURE.....	127
11.1. KNJIGE.....	127
11.2. MREŽNE STRANICE.....	129
11.3. POPIS / IZVORI FOTOGRAFIJA.....	131
12. PRILOZI.....	137
13. ŽIVOTOPIS AUTORICE.....	142

1. UVOD

Tema ovoga rada temelji se na istraživanju oblikovanja karaktera integracijom maske u svrhu distinkcije likova u komediji *San ljetne noći* Williama Shakespearea. Riječ je o umjetničkom istraživanju koje se temelji na uporabi metoda primijenjenih u svrhu ispunjavanja zadanih ciljeva.

Umjetničko istraživanje zasniva se na kostimografskom projektu unutar kazališne predstave, pri čemu se poseban naglasak stavlja na idejno oblikovanje i izradu maski i kostima za nadnaravne likove, s ciljem njihove distinkcije u odnosu na likove bez nadnaravnih obilježja iz komedije *San ljetne noći* / *San Ivanjske noći* Williama Shakespearea iz 1600. godine. Riječ je o adaptaciji teksta Tamare Damjanović u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Predstava je premijerno izvedena 12. studenog 2021. godine, a ambijentalna verzija izvedena je 17. srpnja 2023. u sklopu Osječkog ljeta kulture.

Tematski okvir rada uključuje istraživanje pristupa idejnom oblikovanju karaktera, uz analizu uporabe maske i kostima kao integrirane cjeline u svrhu razlikovanja likova oblikovanih uporabom maske od onih oblikovanih isključivo uporabom kostima.

Primijenjene su kvalitativne metode istraživanja, s obzirom na to da se istraživačka metodologija odnosi na disertaciju koja obuhvaća umjetničku praksu te teorijsko proučavanje kao usmjerenje u procesu umjetničkog izražavanja.

Istraživački proces započeo je analizom dramskog teksta s ciljem definiranja likova, na temelju kojih su zatim oblikovane fizičke karakteristike maski i kostima. Kako bi analiza obuhvatila sve relevantne čimbenike – od povijesnog konteksta do socijalnog okruženja koje utječe na oblikovanje likova – provedeno je i proučavanje relevantne literature i primjera. Takve su reference poslužile kao temelj za oblikovanje interpretativnog i izvedbenog pristupa unutar umjetničkog konteksta.

Metoda analize sadržaja korištena je kao primarni izvor informacija primjenjivih u umjetničkoj praksi. U ovom se slučaju koristila za psihološku analizu karaktera, provodila se raščlanjivanjem složenih misaonih tvorevina na jasne sastavne dijelove, uz primjenu kauzalne analize za identifikaciju uzročno-posljedičnih veza. Metoda sinteze primijenjena je u svrhu povezivanja izdvojenih elemenata u složenije misaone cjeline, dok je metodom konkretizacije provedeno

povezivanje općih i posebnih elemenata. U fazi istraživanja karaktera koje maske prikazuju provedena je i eliminacija nebitnog, uz isticanje bitnih obilježja.

Metoda modeliranja provedena je kroz izradu niza skica i nacрта, koji su morali biti istovjetni stvarnom prikazu, kako bi se precizno odredio smjer razrade karaktera u skladu s tekstom, dramatizacijom, redateljskom koncepcijom i cjelokupnom predstavom. Svrha ove metode bila je ispitivanje funkcionalnosti i ponašanja predmeta istraživanja. Nakon postavljanja zadatka, izvršena je selekcija skica za iduću etapu fizičke realizacije modela. Izrada je započela prema preliminarnim skicama koje su poslužile kao test u kontekstu redateljske koncepcije i ostalih segmenata predstave.

Primijenjene metode služile su za postavljanje problema, provedbu analize i proučavanja, a eksperimentalni pristup omogućio je dobivanje rezultata koji odgovaraju postavljenim ciljevima. Također, metodama je potvrđena hipoteza da uporaba maske snažno utječe na oblikovanje karaktera, omogućujući dublje razumijevanje simbolike i unutarnjih motiva unutar kazališnog čina.

Ciljevi rada uključuju: istraživanje simboličkog značenja maske u kazališnom činu; ispitivanje utjecaja metaforičkog poimanja maske kroz likovni pristup u oblikovanju karaktera temeljenog na dramskom tekstu; razjašnjavanje uloge kostima i maske kao integrirane cjeline u oblikovanju lika; prikazivanje sličnosti i razlika među grupacijama likova oblikovanih uporabom maske i onih koji to nisu; te dokazivanje kako maska kao medij ima višestruku ulogu u preobrazbi glumca.

2. SIMBOLIČKO ZNAČENJE MASKE

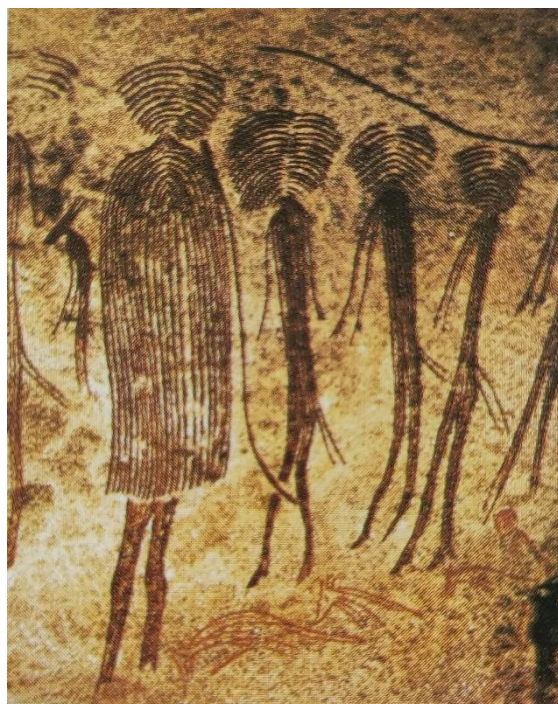
Smisao i potreba za preobražavanjem, koja se očitovala u crtežima spiljskog čovjeka, u totemima i fetišima..., u narodnim običajima, pa sve do zapisa na zastavi Shakespeareovog (Šekspir) kazališta „Totus mundus agit histrionem“, što će reći „Cijeli svijet igra“ - mogla bi se izraziti s dva vrlo široko shvaćena pojma – „riječ“ i „maska“. Riječ – kao umjetničko izražajno sredstvo ima uvijek svoju masku jer je metaforična, jer je znak, simbol – i maska, koja je kao teatarska igra prisutna i tamo gdje ne postoji scena, i tamo gdje nema gledališta.¹

Maska je od prapovijesti do danas implementirana u razne kulture i pravce likovnosti.

Preobrazba kao čovjekova potreba stara je najmanje koliko i prvi pećinski prikazi, iz razdoblja prapovijesti, na kojima se mogu vidjeti jednostavno oblikovane ljudske figure kako se bave lovom životinja.



Slika 1. *Deset slojeva boje* (od XX. tisućljeća pr. Kr. do danas). Špilja Giant Horse, poluotok Cape York, Australija. Izvor: Skupina autora: *Opća povijest umjetnosti*, Mozaik knjiga, Zagreb 2000., str. 17



Slika 2. Područje Kondo, Irangi, južna Afrika. *Faza naprednih lovaca* (V.-I. tisućljeća pr. Kr.). Izvor: Skupina autora: *Opća povijest umjetnosti*, Mozaik knjiga, Zagreb 2000., str. 16

Iako je još uvijek neutvrđena točna funkcija takve preobrazbe s obzirom na to da ona može biti čin prisvajanja životinjskih karakteristika, što podrazumijeva fizičku snagu, spretnost i instinkte kao sposobnosti koje su superiorne u odnosu na ljudsku vrstu. S druge strane, ta je ista preobrazba mogla biti motivirana jednostavnom praktičnošću tijekom lova, pomažući lovcu da

¹ Mrkšić, Borislav: *Riječ i maska*, Školska knjiga, Zagreb, 1971., str. 7

zavara plijen tako što samog sebe maskira u prirodno okruženje, odnosno pokušava se sakriti i približiti lovini stapanjem s vegetacijom, kamenjem i prašinom oko sebe. Koji god da je motiv preobrazbe u pitanju, može se definirati da se u oba slučaja radi o poništavanju vlastitog identiteta i nastojanju prelaska granice između onoga što pojedinac ili grupa jest i onoga što nastoji postati.

Osvrtom na ljudske zajednice koje žive jednostavnim načinom života može se primijetiti kako oni koriste preobrazbu na oba načina: kako bi poprimili elemente superiornog i u praktične svrhe prikrivanja. Element superiornog uključuje i dobivanje potpuno nadnaravnih moći povezanih s religijskim vjerovanjima u bića koja ne žive u svakodnevicu, ali na nju utječu nepoznatim silama. Upravo se iz primarno egzistencijalnog opstanka čovjek počeo preobražavati što je kasnije vodilo prema ritualu, a ritual prema onome što danas zovemo kazališnom predstavom.

Pored antropoloških pobuda za upotrebu krinke (oponašanje četiriju elemenata, vjerovanje u potpunu preobrazbu), maska se u kazalištu nosi zbog nekoliko razloga, prije svega da bi se moglo promatrati druge zaklonjen od njihovih pogleda. Ljude koji u njemu sudjeluju maskenbal oslobađa klasnih i seksualnih identiteta te tabua.²

Glumac u prvom redu poništava vlastiti identitet pred publikom preuzimanjem identiteta lika koji je određen i uvjetovan. On svjesno prihvaća preobrazbu, uvjeravajući prvenstveno sebe u tu preobrazbu, a zatim i druge. U kazališnom procesu glumac se koristi i fizičkom preobrazbom. Bilo da se radi samo o mimici i pokretu ili su oni usmjereni vizualnim identitetom, kao što su kostim i maska. S obzirom na to da su i kostim i maska u kazališnoj predstavi u dramaturškoj funkciji, oni egzistiraju u međusobnoj sinergiji kada se promatra kostim koji nije u službi maske te kada se promatraju njihovi odnosi kroz odnose likova, dramaturšku radnju ili razvoj odnosno preobrazbu lika.

Dvojnost je karakteristika uporabe maske u kazališnoj predstavi koju samostalan kostim može, ali ne mora imati. Kostim ne podrazumijeva svojstvo dvojnosti za razliku od maske. Bilo da se radi o masci koju izvođač stavlja pred publikom ili s njom izlazi na scenu, ona kao kazališni znak predstavlja dvojnost koju se može čitati kao skrivanje onoga što glumac jest u odnosu na

² Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost: Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004., str 214

ono što želi biti; bilo da se radi o preobrazbi u lik ili liku koji se preobražava u drugi lik, maska ostaje ona osnovna korelacija glumac u odnosu na preobrazbu.³

Masku pri tome retko treba posmatrati samostalno i izdvojeno. Moramo je zamisliti u njenoj sredini, obogaćenu uzgrednim dopunama, u noćnim obredima i u blizini prašume. Norbert Milus govori o pogrešnim predstavama koje obrazina izaziva kad se posmatra kao izdvojen predmet. Maska po njegovim rečima, ne služi samo za prikrivanje lica i glave, nego i celog tela. U retkim slučajevima bi boje, kojima je obojeno celo telo nosioca maske, skrivajući ga, zamenile masku-odeću, tako da od nosioca maske ništa stvarno ne ostane vidljivo: 'Celoukupna ličnost nosioca maske, prekrivena obrazinom ili kapuljačom i odećom odnosno bojama, sačinjava masku...'⁴

Maska nije rezervirana samo za lice, stoga ju ne trebamo promatrati kao pokrivalo lica: „...maska ne mora predstavljati lice...“⁵ niti se maskom smatra isključivo fizički predmet uporabe. Stoga se razlikuje maska koja je izrađena od fizički opipljivog materijala i maska u obliku boje koja se nanosi na tijelo izvođača, što se naziva još i kazališnom šminkom. Ono što je karakteristika obje maske jest njezina vizualna funkcija koja ispunjava svrhu određenog znaka, bilo da se radi o perspektivi gledatelja ili doživljaju izvođača, dok ih svrha primjene razlikuje. Tako se kazališna šminka često koristi u slučajevima kada nije potrebno intervenirati u formu i volumen izvođača, dok fizička maska pruža mogućnost spomenute intervencije. Kazališna je šminka ujedno i sredstvo koje vizualno može pružiti gotovo potpuno realističnu intervenciju, dok je kod fizičke maske takva intervencija najčešće ipak primjetna. S obzirom na mogućnosti koje pružaju spomenute maske u kazalištu, često se koristi kombinacija obje. Pa se tako primjerice intervenira u volumen fizičkom maskom samo tamo gdje je to nužno, dok se kazališnom šminkom nastoji postići što realističnija transformacija u okviru jednog lika. Kako maska nije rezervirana samo za lice, nije ni ograničena na sredstvo kojim se izrađuje, bilo da se radi o fizički čvrstom materijalu ili pak o nanošenju boje direktno na tijelo izvođača. Ono što je važno istaknuti jest funkcija prikrivanja, odnosno transformiranja.

Ukoliko se promatra maske jednostavnih naroda, može se vidjeti i maska koja predstavlja lice, ali ju izvođač nosi na štapu visoko iznad glave, produžujući na taj način svoju prirodnu visinu i visinu prosječnog čovjeka uopće. Isto tako mogu se vidjeti i maske koje se drže rukom te zaklanjaju gotovo pola tijela.

³ Misailović, Milivoj: *Dramaturgija kostimografije*, Steriljno pozorje, Novi Sad, 1990., str. 50

⁴ Bajl-Merin, Oto: *Maske sveta*, Mladinska Knjiga, Ljubljana, 1979., str. 4

⁵ Pavis, *op. cit.*, str. 215



Slika 3. Gornja Volta (zapadna Afrika); izvor: Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 15



Slika 4. Obala Slonovače (zapadna Afrika). Igrači iz plemena Baule; izvor: Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 16

U Italiji postoji maska koja se nosi u međunožju kako bi naglasila muška spolna obilježja, kao i životinjski dodaci, rogovi i rep u obliku umetaka. Predimenzioniranjem spomenutih spolnih obilježja izražena je ljudska seksualnost na groteskan način.



Slika 5. Starica optužuje lopova da joj je ubio gusku. Izvor: Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 50

Pozorište u Sirakuzi, osvećeno oko 460. p. n. e, bilo je poznato kao najstarije i najlepše na Siciliji, i jug je bio taj koji je oblikovanju komedije doneo sopstvenu dramsku formu. Tamo su jednu vrstu farse izvodili glumci poznati pod nazivom flijaks, što znači „ogovarače”. Utisak o njihovom

stilu živo je sačuvan na mnogim vazama iz tog perioda. Glumci su nosili neprikladne trikoe, umetke, groteskne maske i, obavezno, ogroman falus od kože.⁶

Isto tako možemo primijetiti da odjeća koja u navedenim slučajevima postaje kostim zapravo ima funkciju maske koja pokriva cijelo tijelo izvođača. Protežući se od glave do pete kako bi svaki segment na ljudskom tijelu ispunio određenu funkciju dvojnosti. Takav primjer može se vidjeti i kod Elema, naroda koji živi u priobalnom pojasu Nove Gvineje. Oni izrađuju tri vrste maske za svoje svečanosti: Kovave, Ehara i Hevehe. Te se maske razlikuju prema vanjskom izgledu i prema pojavi u različitim prigodama. Sve one predstavljaju duhove mora i šuma koji su došli u posjet selu.



Slika 6. Kovave maska. Izvor: <https://www.bonhams.com/auction/27555/lot/7/magnificent-elema-mask-gulf-province-papua-new-guinea/>



Slika 7. Ehara maska. Izvor: <https://wmag.culturewarrington.org/2022/11/03/ehara-dance-masks-from-papua-new-guinea/>



Slika 8. Hevehe maska. Izvor: <https://www.slam.org/collection/object/8754/>

Hevehe maske izrađuju se u velikom broju, po jedna za svakog muškarca u selu. Riječ je o vrlo velikim maskama jajastog oblika. Donji dio maske u ravnini je s licem nositelja, dok se njezin gornji dio proteže najmanje dva metra u visinu. Hevehe maska prikazuje obilježja lica. Sadrži naslikane elemente koji podsjećaju na nos, oči i usta, ali i apstraktne oblike koji simboliziraju pripadnost klanu te duha kojega predstavlja.

Kovave maska pokriva cijelu glavu i postavljena je na kratku, okruglu tuniku od rafije (suha biljka) koja skriva tijelo i ruke izvođača. Pokretom izvođača rafija se podiže i podsjeća na krila, čime maska kao cjelina ostavlja dojam da se kreće noj, a ne čovjek.

⁶ Harwood, Ronald: *Istorija pozorišta. Ceo svet je pozornica*, CLIO, Beograd, 1998., str. 40.

Narod Kono iz Gvineje koristi vrlo sličnu masku onoj elemskoj Kovave masci. Uz masku, svaki izvođač odijeva kostim sastavljen od široke, duge suknje također izrađene od rafije, kako bi se naglasila dinamika pokreta. U tom slučaju dugi šal i rafija prekrivaju cijelo tijelo izvođača, pri čemu promatrači, ako nisu upućeni da je riječ o svećeniku, ne mogu prepoznati tko se krije iza maske.⁷

Ni okupljeni puk tijekom pokladnih svečanosti Buša nije mogao prepoznati osobe iza maski. Sudionici su se potpuno preobražavali u strašne ili lijepe Buše. Pokladni običaji u Baranji povezuju se s istjerivanjem Osmanlija iz Mohača, dok ih neki tumače drukčije: kao prikaz mučitelja Isusa Krista.⁸



Slika 9. Buša s larfom. Mohač, Mađarska, 1966. Izvor: Lozica, Ivan: *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb, 1997., str. 66.

Oprema strašnih buša bila je tipična: glava i lice zakrabiljeno, na tijelu dugačak kožuh preokrenut tako da je runo na vanjskoj strani, oko pojasa vezanje remenom, štrangom ili užetom od rogoza na kojemu sprijeda visi velika klepka, bijele platnene gaće napunjene slamom i svezane ispod koljena, na nogama obuća koja se tada i inače nosila: opanci kaišari, obični opanci, čizme, cipele. U rukama je svake buše štap ili drvena sablja, te instrument za pravljenje buke ili sviranja.⁹

Sudionici u pokladama maskirali su gotovo čitavo tijelo, koristeći potpuno skrivanje lica te naglašavajući određene ekstremitete kao što su bedra. U nekim slučajevima maske su bile

⁷ Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 20.,21.

⁸ Lozica, Ivan: *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb, 1997., str. 70.

⁹ *Ibidem*, str. 68.

predimenzionirane kako bi bile još strašnije, podsjećajući na životinju ili čovjeka koji je stopljen s animalnim obilježjima. Maske su izrađivali od drveta, a znali su na nju pričvrstiti prave životinjske rogove. Na ramenima su nosili dugačke kože, dajući time samima sebi obilježje životinje. Tako su i nekada koristili prave glave vepra ili divlje svinje.¹⁰

Maska kao pokrivalo ne skriva samo lice, već skriva i tijelo, ona preobražava onoga koji ga nosi kao cjelinu. Kao jedan identitet koji se preobražava u svoj svojoj ukupnosti. Ona dozvoljava određena ponašanja bilo da se radi o ceremonijama ili pokladama.

Na balu, nije bitno to što su se dvoje nepoznatih sreli da igraju, nego što su to dva bića koja nose neki pečat tajanstvenosti i vezana su prećutnim obećanjem o čuvanju tajne. Maska ih, očigledno, oslobađa prinuda koje im nameće društvo. U svetu gdje su polni odnosi predmet zabrana, karakteristično je da maska-vuk, sa imenom ove čudne grabljive zveri, tradicionalno predstavlja sredstvo i skoro javnu odluku da se prelazi preko svega.¹¹

Osoba koja se preobražava poprima drukčiji identitet, pri čemu joj je dopušteno, pa i očekivano, ponašati se i odnositi prema okolini u skladu s dodijeljenom ulogom. Time se oslobađa društveno nametnutih okvira prepuštajući se željenome identitetu, bez posljedica za vlastiti društveni položaj. Stavljanjem maske udaljava se osobni identitet od identiteta koji maska predstavlja, a time i od postupaka koji se čine u ime toga drugog, često stranog, pa i oprečnog identiteta. Upravo zbog toga preobrazba, neovisno o dijelovima tijela na koje je znak postavljen i o stupnju prekrivenosti tijela, djeluje dvostruko – istodobno skriva i dodjeljuje značajke novoga identiteta.

Na sličan se način može analizirati i suvremena kazališna maska koja ispunjava jasno određenu dramaturšku funkciju te preobražava izvođača – glumca – bilo kroz prijelaz iz lika u lik, bilo prikazivanjem nadnaravnog bića, ovisno o dramskom tekstu i značenju unutar kazališnoga čina.

U kazališnoj predstavi *Ljepotica i zvijer*, produkciji Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića i Gradskog kazališta Joze Ivakića iz Vinkovaca, premijerno izvedenoj 4. ožujka 2020., lik Zvijeri oblikovan je uporabom fizičke maske. Takva je maska naglasila unutarnju prirodu lika, koja je animalistička i dramaturški određena kao prijeteca pojavnost, čije se fizičke nadmoći ljudi trebaju bojati.¹²

¹⁰ *Ibidem*, str. 69

¹¹ Kajoa, Rože: *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1965., str. 167., 168

¹² Dušova, Petronela: *Ljepotica i zvijer*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2020. pristupljeno 22. travnja 2024. <https://www.djecje-kazaliste.hr/en/program/ljepotica-i-zvijer/>



Slika 10. Predstava: *Ljepotica i zvijer*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića / Gradsko kazalište Joza Ivakić, 2020. Izvor: <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2797>

Maska je oblikovana naglašavanjem pridodanih atributa sisavaca, poput velikih šapa s kandžama te oštarih, istaknutih zuba u crvenoj, širom otvorenoj čeljusti koja djeluje kao da je spremna oduzeti nečiji život. Takvoj morfologiji pridružena je i facijalna ekspresija prijetećeg izraza, ostvarena korelacijom namrštenih obrva i istaknutih ušiju. U ovom je slučaju riječ o preobrazbi jednoga lika u drugi. Bahati se princ preobražava u vlastitu nutrinu – neuglednu Zvijer.

Preobrazba se ostvaruje dodavanjem maske na glavu i ruke, dok kostim ostaje nepromijenjen i služi kao znak kontinuiteta između dvaju likova. Kostim princa upućuje na njegovo plemenito podrijetlo, dok se u kontekstu Zvijeri kostim interpretira kao znak preobrazbe, odnosno spoj prošlosti i sadašnjosti. Takva dualnost ostvaruje se činom preobrazbe – dodavanjem elemenata koji pokrivaju glavu i ruke – čime se simbolički povezuju različita vremenska i identitetska stanja.

Maska, u ovom slučaju, nije samo sredstvo prikrivanja identiteta, već uz podršku kostima ostvaruje potpunu transformaciju iz jednoga u drugi realitet, odnosno iz jednoga u drugo stanje, bilo fizičko, bilo psihičko. U tom se trenutku lik prošlosti, kao lik sadašnjosti, suočava s mogućnošću ljubavi te prolazi unutarnju promjenu svijesti, čime se poništavaju animalističke osobine. Te su osobine oblikovane prenaplašenim ekstremitetima: ruke više ne zadržavaju

ljudsku morfologiju, već poprimanjem predimenzioniranih podlaktica simboliziraju fizičku snagu naglašenim mišićima. Kandže na vrhovima šapa prikazuju rožnate dijelove ljudskoga tijela koji su deformirani do te mjere da onemogućuju nježan pokret, poput dodira drugoga čovjeka, bez opasnosti od ozljeđivanja – bilo namjernoga, bilo slučajnoga, zbog nespretnosti šape i oštih nastavaka.

Maska koja nije ograničena isključivo na lice pojavljuje se i u kazališnoj predstavi *Indijanska priča*, u produkciji Kazališta Žar ptica, premijerno izvedenoj 2. ožujka 2018.¹³



Slika 11. Predstava: *Indijanska priča*, Žar ptica, 2018. Izvor: [HTTPS://WWW.VECERNJI.HR/KULTURA/INDIJANSKA-PRICA-ZAR-PTICA-PREDSTAVA-SASA-BROZ-1230426](https://www.vecernji.hr/kultura/indijanska-prica-zar-ptica-predstava-sasa-broz-1230426)

U navedenoj predstavi glumci izvode uloge držeći maske rukom. Svaka je maska likovno utemeljena na indijanskim totemima. Oblikovane su jednostavnim volumenom, pri čemu su nos, usta i oči izraženi reljefno, dok su brada, jagodične kosti i čelo ostali plošni. Boje su raspoređene u čistim plohama, bez patiniranja i bez mekih prijelaza. Svaka je ploha omeđena jasnom granicom, ostvarenom promjenom boje ili linijskom određenosti. Maske se protežu od kukova do iznad glave glumca, predstavljajući pojednostavljeno i predimenzionirano lice.

¹³ Radović, Bojana: *Indijanska priča poučna za djecu, a nostalgичna za roditelje*, Večernji list, 2018. pristupljeno 25. travnja 2024. <https://www.vecernji.hr/kultura/indijanska-prica-zar-ptica-predstava-sasa-broz-1230426>

Tijekom izvedbe glumac drži masku rukom, pri čemu njome u određenim prizorima prekriva gotovo polovicu vlastitoga tijela. U drugim situacijama masku podiže visoko u zrak, čime – u kombinaciji s vlastitim tijelom – stvara lik koji nadilazi uobičajenu ljudsku visinu te na taj način liku pridaje nadrealno svojstvo. Bilo da se koristi u prizorima u kojima maska ima prikaz lica i nogu, ali bez prisutnosti trupa, ili kada se podiže visoko iznad ramena stvarajući dojam visine i neproporcionalnosti u odnosu između glave i tijela, maska i glumčevo tijelo zajedno oblikuju izvedbeni identitet. Glumac masku pozicionira tako da njegovi ekstremiteti djeluju kao da izviru iz same glave: noge su smještene ispod brade, a ruke u ravnini obrva. Na taj se način maska istodobno koristi za negaciju i za sugestiju postojanja trupa – prikazom lica koje zamjenjuje središnji dio tijela, ali i pozicioniranjem udova koje implicira njegovu prisutnost.

Maska ima moć preobrazbe nositelja. Može ga transformirati u bića iz ovozemaljskog ili onozemaljskog svijeta. Bilo da prikazuje nadnaravna bića, izmaštane zvijeri ili skriva identitet, njezina je funkcija u kazalištu, na pokladnim običajima te u svakodnevnici zajednica koje žive u skladu s tradicionalnim načinom života, u svojoj biti ista. Neovisno o tome promatramo li glumca u predstavi ili svećenika tijekom obreda naroda Komo, maska preuzima pojedinca te mu omogućuje preobrazbu.

„Arhaične veze spajaju čoveka i masku: prvobitna funkcija drvene sprave 'maske' nije bila da preruši već da preobrazi čoveka. Maska bez lica. Maska modernog doba, ponovno se približava tom praosećanju; pozno lice *homo ludens* traži preobražaje, da bi našlo sebe samo.“¹⁴ Maska je implementirana kao sredstvo komunikacije koje komunicira iz pozicije onoga što ljudi misle da su postali. Suvremena umjetnica Orlan u svom najpoznatijem radu *Plastična kirurgija* komunicira jedan takav identitet, odnosno čin preobrazbe, a time propituje ono što ljudi misle da žele postati.¹⁵

¹⁴ BajI-Merin, *op. cit.*, str. 67

¹⁵ Rose, Barbara: *Orlan: Is It Art? Orlan and the Transgressive Act*, Stanford, 1993. pristupljeno 2. ožujka 2024. <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>



Slika 12. *Plastična kirurgija*, Orlan. Izvor: <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>

Podvrgavanjem plastičnim operacijama umjetnica se približava zadanim idealima ljepote, kako suvremenima, tako i onima iz prošlosti. Ideale ženske ljepote u povijesti oblikovali su umjetnici muškog spola, poput Leonarda da Vinci s *Mona Lisom*, Botticellija s *Venerom* te François Bouchera s *Europom*. Cilj je raslojiti te ideale, a zatim ih ponovno povezati u jedinstvenu cjelinu, pri čemu tijelo postaje živa i pokretna umjetnost.

U kontekstu navedenoga umjetničkog rada maska i preobrazba djeluju kao trajni komunikatori identiteta koji teži nadilaženju pukog fizičkog prikaza. Umjetnica, u sklopu vlastite umjetničke prakse, implementira medicinske dodatke u tijelo te na taj način komunicira s publikom. Orlan problematizira ideal ljepote i propituje potrebu pojedinca za preobrazbom u skladu s nametnutim standardima fizičke privlačnosti. Postupno preuzima novi identitet, usvojen kroz složen proces fizičke transformacije, čime artikulira samu srž potrebe za preobrazbom.

Neizostavno je, u okviru simbolističkog značenja maske, spomenuti belgijskog slikara i grafičara Jamesa Ensora, koji se u svom umjetničkom opusu bavio temama ljudske ograničenosti, slobode i društvenog licemjerja, prikazujući ih upravo kroz motiv maske.

Slika koja prikazuje drugi Kristov dolazak u suvremenu Belgiju groteskna je parodija teme koja nam je bliska još od kasne gotike. Ovdje se Krist praktički gubi u masi zlobnih lica koja su prikazana kao sama srž i utjelovljenje zla. Ako bolje promotrimo te maske, vidjet ćemo da su to prava lica ljudi iz gomile i da otkrivaju izopačenost koja se obično skriva iza fasade svakodnevnice vanjštine. U to se doba Ensor poistovjećivao s Kristom, čiju je patnju osjećao kao vlastitu, zbog neprijateljstva kritičara i ravnodušnosti publike.¹⁶



Slika 13. *Isusov ulazak u Belgiju*, James Ensor. Izvor: Janson, H. W. i Janson, A. F.: *Povijest umjetnosti*, Stanek d.o.o., Varaždin, 2005., str. 762

Ensor na slici prikazuje izrazito brojnu skupinu ljudi okupljenu u javnom prostoru, gdje stoje nagurani jedni uz druge. Glave su prikazane s jakom izražajnošću, dok su tijela naznačena tek obrisima figura. Lica su oblikovana poput maski s različitim ekspresijama. Jedan je dio mase prikazan s licima koja vizualno asociraju na maske jednostavnih društava. Izraženi nosevi, groteskne grimase i maska smrti pod cilindrom stapaju se gotovo neprimjetno s prikazom Krista, smještenog u središnji dio kompozicije. Skupina ljudi, premda okupljena radi određenog čina, ne usmjerava pažnju na samu svrhu okupljanja, već se osvrće, provjerava je li viđena – od drugih koji su, također, na lice stavili masku za javnu uporabu unutar mase.

Umjetnik prikazuje masku na mjestu lica kao zamrznutu ekspresiju. Lice ne diše, već egzistira u ukočenosti. U tom kontekstu, maska simbolički funkcionira kao mehanizam samoobrane pojedinca od vlastitoga istinskog ja u kontaktu s drugima, ali i kao sredstvo koje omogućuje prelazak granice društveno prihvatljivoga preuzimanjem drugog identiteta. Tako se prikazuju

¹⁶ Janson, H. W. i Janson, A. F.: *Povijest umjetnosti*, Stanek d.o.o., Varaždin, 2005., str. 762.

dvije osobe koje se javno ljube, skupina žena okupljena oko osobe druge rasne pripadnosti te međusobna komunikacija pomoću izduženih noseva. Maska pritom postaje ogledalom društva – lišava ga iskrenosti, ali istovremeno razotkriva njegovu istinitost. Svaki je pojedinac uklopljen u masu bez svijesti o onome što se zapravo zbiva. Maska oslobađa pojedinca društveno-socijalne odgovornosti, pružajući mu utočište i sigurnost za ono što u sebi skriva. Bilo da je riječ o prikrivanju svjesnih ili nesvjesnih nedostataka, njezina funkcija nudi zaklon. Istodobno, maska omogućuje stjecanje simboličke moći – ako se moć definira kao ono što se nema, a želi se imati, ili ono što se ne može imati, a želi se kontrolirati. U tom smislu, preobrazba postaje sredstvo zaštite i osnaživanja svakog prikazanog lika.

Maska u Ensorovu djelu djeluje kao instrument ekspresivnog razotkrivanja pred promatračem – razotkrivanja istinske ljudske prirode. Umjetnik koristi kazališni alat preobrazbe kao sredstvo poticanja na dublje razumijevanje, ali i na širenje svijesti o sebi i drugima.

Preobrazba, kao tema, prisutna je u gotovo svim aspektima života i umjetnosti. Maska, stoga, nije ograničena na karnevale, kazališta i druge fizički predodređene kontekste uporabe, već je postala sastavni dio suvremenog načina života.

Iz pradavnih rituala i magijskih obreda maska i maskiranje prešli su na pozornicu teatarske umjetnosti, a na njoj glumac pomoću svih oblika maski – od no-maski japanskog pozorišta ili maski komedije del arte do našminkanog lica kao savremene maske – skida mnogobrojne maske, i sa ljudi koje prikazuje, i sa ljudi kojima prikazuje, jer „ceo svet je glumište“ (Šekspir), što znači da je svet najveći spektakl pod nebom, u kome se svako može ponašati i kao glumac i kao gledalac. Zato maska nije simbol samo glumačke umjetnosti nego i svakodnevnog života, jer svako ljudsko biće i osećanje podleže prerusavanju, to jest proračunatom prikazivanju ili smišljenom predstavljanju.¹⁷

Preobrazba maskom u tom se smislu koristi za označavanje kulturološke pripadnosti, poslovnog identiteta ili kao sredstvo zaštite – primjerice, za ronioca od utapanja, liječnike od zaraznih bolesti te skijaše od smrzavanja.

Međutim, ako promatramo čovjeka kao pojedinca ili zajednicu, može se uočiti kako je maska neprestano prisutna kao sastavni dio gotovo svakog pojedinca. Uzme li se samog sebe za primjer, od trenutka razvoja vlastite svijesti moguće je primijetiti, možda iskonsku, potrebu za preobrazbom, odnosno za time da se bude nešto što nije. Na temelju takve unutarnje motivacije

¹⁷ Misailović, *loc. cit.* (vidi bilješku 3.).

oblikuju se želje i nastoji se ostvariti zamišljeno. Bilo da je riječ o djetetu vrtićke dobi, kojem nije dopušten boravak na igralištu bez nadzora, pa zbog roditeljskih ograničenja razvija težnju da odraste kako bi postalo slobodno ili da je riječ o razdobljima u kojima se stvaraju uzori i nastoji im se biti nalik, pa sve do starije životne dobi, u kojoj se pojedinac suočava s biološkim procesima koji vode prema kraju postojanja, u svakoj razvojnoj fazi čovjek vodi unutarnju borbu s prihvaćanjem onoga što u tom trenutku jest. Vlastita preobrazba može se iščekivati s nadom ili žaliti zbog onoga što se postaje.

3. SAN LJETNE NOĆI U DOBA SHAKESPEAREA

S obzirom na procvat kazališnog segmenta u javnom životu populacije renesansnog povijesnog razdoblja, javila se i potreba za dramskim tekstovima koji bi se izvodili. To je zasigurno pružilo povoljne temelje uvaženom dramatičaru Williamu Shakespeareu. Među ostalim brojnim dramskim djelima koja spadaju u kulturno nasljeđe današnjice, komedija *San ljetne noći* dio je njegova opusa, a u disertaciji poslužit će kao dramski predložak za umjetničko istraživanje pri kazališnom oblikovanju inscenacije.

Proučavajući povijesni, kulturni i društveni kontekst u kojemu je navedena drama napisana, može se bolje razumjeti uloga maske i kostima, odnosno njihova simbolika i značenje u kontekstu navedene drame, kako u autorovom vremenu, tako i danas.

U drami, opet, barem jedan dio stvaralaštva najvećeg svjetskog dramatičara Williama Shakespearea (1564.-1616.) najbolje upućuje na renesansno shvaćanje čovjeka i znači najveće domete renesansne dramske književnosti, premda se Shakespeareovo cjelokupno djelo na neki način izdiže iznad mogućih epohalnih karakterizacija, pa mnogi smatraju da ono u najmanju ruku pripada i idućoj velikoj književnoj epohi, baroku. Osobito u komediji pak renesansa razvija novu tehniku oblikovanja komičnih karaktera i satiričke analize društvenog stanja,...¹⁸

Renesansa nakon srednjeg vijeka donosi na svim poljima umjetnosti vrlo široku problematiku koja se bavi čovjekom samim. Umjetnost se vraća svojim korijenima u antici. Stoga se na mnogim područjima mogu vidjeti upravo takvi uzori, pa tako i u književnosti, u kojoj se nalaze mnoge poveznice s grčkom mitologijom. Renesansa donosi antičku perspektivu, priznajući grčki kanon kao mjerilo čovjeka. U okviru ponovnog oslobođenja, nakon srednjeg vijeka, događa se procvat ljudskog društva gdje je i kazalište pronašlo svoj put daljnjeg razvoja pa su kazališta bila vrlo popularna.

Glumačke družine dobijale su materijalnu pomoć i moralnu zaštitu dvora i lordova, usvojivši njihova imena i odeću: *King's Men*, *Admiral's Men*, *Lord Chamberlain's Men*. To su bile glavne družine Šekspirovog doba, a njihov broj se, polovinom šesnaestog veka, u odnosu na putujuća pozorišta znatno smanjio. Ali predstave su bile namenjene prvenstveno narodu koji je do poslednjeg mesta ispunjavao javna pozorišta.¹⁹

S obzirom na to da su predstave bile namijenjene narodu, a ne isključivo pripadnicima visokog staleža, i teme dramskih prikaza toga vremena trebale su zadovoljiti kriterije koji će zabaviti ne

¹⁸ Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 155.

¹⁹ Molinari, *op. cit.*, str. 215.

samo obrazovane, već i one koji su obrazovanje stjecali temeljem narodnih predaja te religijskih obreda. Stoga su se drame toga vremena bavile temama koje su sadržavale višeslojne značenjske razine – od doslovnog prikaza s dinamičnom radnjom i bogatim zapletima, pa sve do dubljih prenesenih značenja, namijenjenih onima koji su se bavili filozofskim pitanjima. Budući da su se drame često oslanjale na narodne predaje koje sežu još u antičko doba, i maske su se vratile u punom sjaju kao kazališni instrument, poznat još iz vremena kada je satira punila amfiteatre. „Sa renesansom, koja je oživela antiku, maska je ponovno stekla značaj i opravdanost postojanja.“²⁰

Odbacujući antički kult nagog tela, hrišćanstvo je potvrđivalo samo nagotu duše, koja se ogledala u nagom ljudskom licu, jer su maske za lice, u hrišćanskoj religiji, odbacivane kao ozloglašeno povezivanje sa satanom. Zato su maske za hrišćanstvo bile simbol zavođenja i pokvarenosti ili životinjskih nagona i poroka. U srednjovekovnim misterijama, crkva se u vizuelnom predstavljanju đavola – kao oličenje grehova i zla – morala služiti maskom da bi pomoću vidljivog (maska) mogla otelotvoriti ili dočarati ono što je nevidljivo (đavao ili zao duh).²¹

Povijesne okolnosti i vjerovanja iz srednjeg vijeka zasigurno su imali snažan utjecaj na Shakespearea, s obzirom na to da je vjerovanje kako je maska simbol zavođenja, pokvarenosti, životinjskog nagona i poroka utjecalo na značenje likova iz viličinog svijeta. Taj prijelaz iz magijskog u realno, odnosno preobrazba iz dana u noć, vuče paralelu u kontrastu s antičkim u odnosu na srednjovjekovno. Antička Grčka, kao uporište za red i posloženost, nasuprot srednjem vijeku, koji je bio obilježen vjerovanjima u nadnaravno i magijsko, te strahom od skretanja s moralnog puta, što se očituje u likovima iz *Sna ljetne noći*, kada je, primjerice, Titanija bila intimna s magarcem.

Zasigurno je i komedija *dell'arte* imala utjecaj na Shakespearea, kao i antička Grčka i srednji vijek, s obzirom na lik Puka i na animalni element koji se očituje u magarcu i u Titaniji, ali i u početnoj formi same teme, koja se veže uz problematiku ljubavnika. U komediji *dell'arte* ljubavnici pripadaju svijetu normalnog i ne nose masku. Oni žele voljeti jedno drugo bez da im se na putu nađu prepreke u ostvarivanju težnji ka zasnivanju zajednice, što uključuje djecu, poštivanje od strane društva i dug, miran život u ljubavi. Komedija dolazi u trenutku kada navedene aspiracije bivaju ugrožene. To je trenutak na kojemu počiva dramaturgija komedije *dell'arte*.²²

²⁰ Bajl-Merin, *op. cit.*, str. 26.

²¹ Misailović, *op. cit.*, str. 51.

²² Fava, Antonio: *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007., str. 116.

Za razliku od ljubavnika, vilinjska bića motivirana su otvorenom i fizičkom manifestacijom te ljubavi. Unutar spomenutog kontekstualnog okvira, likovi Vratilo, Oberon, Puk i Titanija doživljavaju značajne promjene i otkrića, što pruža uvid u njihove karaktere i evoluciju tijekom drame. To omogućuje bolje razumijevanje uloge maski i kostima u Shakespearovom vremenu, te pomaže shvatiti motive za tako suprotne svjetove kod Shakespearea. Širina poimanja utjecaja prošlog vremena govori o tome što je u tom vremenu predstavljalo, kako širokoj masi, tako i piscu u njegovoj ideji stvaranja. Takav utjecaj također pojašnjava na koji su način maske i kostimi bili sredstvo izražavanja društvenih, kulturnih i umjetničkih ideja u tom vremenu.

Primjena maski i kostima u drami *San ljetne noći* može se interpretirati kroz prizmu tih ideja i vrijednosti. U navedenom razdoblju, osim kazališta, maskirani balovi, maskenbali i karnevali bili su popularni oblici zabave, gdje su ljudi koristili maske i kostime kako bi se pretvarali da su drugi likovi ili prikazivali fantastične i nadnaravne likove.

Elfovsk krila i grčke tunike samo su kostim, i to čak ne poetski, nego karnevalski. Kako je lako zamisliti da se na svadbi divne Countess-e, majka Erla od Southamptona, ili na nekoj isto tako sjajnoj, održava velika zabava. Bal je u stilskim i fantastičnim kostimima. Na talijanskom dvoru, a zatim u Engleskoj, sve do puritanske reakcije, maskembal je bio omiljena razonoda i nosio je naziv *impromptu masking*.²³

Simbolika maski i kostima u to vrijeme bila je višestruka. U kazalištu maske su omogućavale izvođačima da prikazuju različite likove i uloge, ali su istovremeno skrivali njihov pravi identitet. To je stvaralo intrigu i tajanstvenost u predstavi, dok je publici pružalo osjećaj nepredvidljivosti i iznenađenja.

U XVI, XVII i XVIII veku maska je postala pomodni predmet u dvorskim krugovima. Služila je plemstvu, gospama i gospodi, pri izvođenju baleta sa mitološkom sadržinom; i sam kralj je upotrebljavao elegantnu masku galantnih svetkovina, igrarije, ironije i dubljeg značenja. Štiteći anonimnost, maska je sačuvala neki ostatak tajne i ulivala svom nosiocu osećanje prijatnog uznemirenja i zapretane dvosmislenosti.²⁴

Ideja pretvaranja i preobrazbe, koja je često prisutna u Shakespearovim djelima, odražava se kroz upotrebu maski i kostima. Likovi poput Vratila, Oberona, Puka i Titanije koriste maskiranje kako bi izrazili svoje unutarnje stanje i ostvarili svoje ciljeve, što je povezano s idejom promjene identiteta, potisnutih želja i vrste slobode izvan uobičajenih društvenih ograničenja.

²³ Kot, Jan: *Šekspir naš suvremenik*, Svjetlost, Sarajevo, 1990., str. 219

²⁴ BajI-Merin, *op. cit.*, str. 32

Maske i kostimi igrali su ključnu ulogu u kazališnim izvedbama, posebno u komedijama i djelima s elementima nadnaravnog poput *Sna ljetne noći*. Kako je i renesansa svoja umjetnička, kao i arhitektonska, uporišta temeljila na antici tako se između ostalih i uporaba maske implementirala na spomenutom kulturološkom nasljeđu po pitanju izvedbenog značenja i u profanom smislu.

Jedna od bitnih osobina karnevala – profanisanje, ismevanje, obesvećenje slika-vodilja neprikosnovenih u normalnom svetu – ostvarila se u delima Aristofana, Plauta, Erazma Rotterdamskog, Rablea, Šekspira, Servantesa i Grimelshauzena. Ovi i drugi pisci stvorili su grandiozne karnevalske figure dijalektičkog jedinstva uzvišenog i niskog, svetog i sramotnog, mudrog i budalastog.²⁵

Upravo se ta suprotnost koristila za distinkciju likova, koristeći se vrlo jasnim i čistim znakovima unutar pisanih tekstova za kazalište. Tako je Shakespeare ugradio u *Snu ljetne noći* suprotnost dana i noći, sna i jave, ljudskog i viličinog, svjesnog i podsvjesnog. Takvu je distinkciju vizualno podržavala maska i kostim koji je imao važnu ulogu u prikazivanju likova, predstavljajući društveni status likova, odnosno njihovu pripadnost. Raskošni kostimi toga vremena bili su simbol bogatstva, moći i prestiža.

Bani navodi primer elizabetanskog pozorišta, koje svoju poruku prenosi 'bilo preko jezika samog dela – kojim se obaveštava o prostoru, o vremenu, o društvenom položaju ličnosti – bilo preko neobučenih kostima. Da bi se ukazalo na njihovu raskoš, zar nije dovoljno podsetiti da je cena kuće koju je Šekspir kupio u Stratfordu, jedne od najlepših u opštini, bila tolika da su se za istu sumu mogla kupiti dva pozorišna kostima? U to vreme kostimi se ne kreiraju već nasleđuju', piše Žorž Bani, razmatrajući kostim kao sistem znakova koje publika dešifruje, a i sistem značenja koja glumac svojom igrom aktivira i polarizuje, kao što i kostim, sa svoje strane, može da polarizuje glumačku igru.²⁶

Kroz kostime, likovi su se vizualno izdvajali, ističući vlastitu pripadnost. Uz to, društvene norme i vrijednosti toga vremena utjecale su na simboliku maski i kostima. Na primjer, u Shakespearovu su vremenu uloge žena u kazalištu obično tumačili mladi dječaci, a uloge starijih žena tumačili su muškarci, što je dodatno naglašavalo ideju pretvaranja i preobrazbe, s obzirom na to da je Shakespeare imao u vidu za koga piše ulogu.²⁷ Maske i kostimi mogli su poslužiti za komične elemente, kako bi se izrugivali društvenim normama i stereotipima. „Po najnovijoj

²⁵ *Ibidem*, str. 35

²⁶ Misailović, *op. cit.*, str. 122

²⁷ Harwood, *op. cit.*, 74

Šekspirovoj biografiji od A. L. Rousa, prva predstava *Sna letnje noći* održana je u starom londonskom dvoru Sautemptonovih na uglu Čoser Lejna i Holberna.²⁸

San je prvi put bio izveden kao prigodna komedija, malte ne 'privatna', na svadbenoj svečanosti. Najjamačnije je to bila – Rousova argumentacija izgleda sasvim uverljivo- svadba sjajne matere Erla od Sautempton. Ako je tako, mladi grof mora da je učestvovao u pripremi predstave, a sigurno je i sam igrao u društvu svojih ljubavnika.²⁹

Upravo je takav podatak ključan za razumijevanje radnje koja tematizira, između ostalog, i nekoliko vjenčanja pa tako i suodnose, ali i seksualnost. Posebice je element predstave u predstavi interesantan u kontekstu doživljaja stvarnosti na nekoliko različitih razina, odnosno realiteta. Prvi je izvođenje predstave motivirano stvarnim vjenčanjem, potom vjenčanja u pisanom djelu te kada su svi likovi u poziciji stvarnih gledatelja dok igraju za publiku predstavu o Piramu i Tizbi.

Šekspir počinje sve nametljivije da unosi životinjsku simboliku erotizma. Čini to dosledno, uporno, gotovo opsesivno... To je ona glavna tema koja povezuje sve tri zasebne radnje, koje Šekspir uporno sprovodi u Snu. Kroz tu životinjsku erotiku Titanija i Vratilo će proći u potpuno doslovnom, čak i vizuelnom smislu. Ali u mračnu zonu životinjske erotike ulazi i ljubavnički ljubavni kvartet...³⁰

Također, u Shakespearovom vremenu, vjerovanja u nadnaravno, vile i magiju bila su rasprostranjena. Korištenje maski i kostima za prikazivanje nadnaravnih likova i onih iz svijeta ljudi povezano je s popularnim uvjerenjima i mitologijom toga doba. Zato je zanimljiv uzor u grčkom junaku Tezeju.

„Tezej je tada preuzeo vlast u Ateni. Tezej je bio na glasu kao dobar upravitelj grada. Uveo je demokraciju, dao je gradu glavne spomenike, dao kovati novac i uveo Panatenejske svečanosti kojima se slavilo političko jedinstvo Atene.“³¹ Tezej je također imao za zadatak da obrani Atenu od Amazonki. A kao dodatna sličnost s Tezejem u *Snu ljetne noći* Tezej je imao sina Hipolita kojeg je dobio s amazonskom kraljicom Antiopom. Utjecaj grčke mitologije vidljiv je i u liku Helene, one koja je u početku odbačena i nevoljena a tako lijepa. Hermija ju oslovljava s lijepa Helena u prvom prizoru drame. 'Hermija. Oj zdravo, liepa! Kuda naumiste?'³² Također je

²⁸ Kot, *op. cit.*, str. 214

²⁹ *Ibidem*, str. 218

³⁰ *Ibidem*, str. 222

³¹ Novak, Iva: *Bogovi i heroji u grčkoj i rimskoj mitologiji*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2008., str. 87

³² Shakespeare, William: *San ljetne noći*, Tiskara dioničke tiskare, Zagreb, 1895., str. 144

Helena prema grčkoj mitologiji uzrok Trojanskog rata. „Bila je najljepša od žena. Očaravala je sve muškarce, kao rezultat toga, bila je uzrok Trojanskog rata.“³³

Iako se u *Snu ljetne noći* ne radi o ratu, Helena je ipak bila ta koja je unijela nemir između Lisandra i Demetrija koji se nadmeću za njezinu naklonost, a s druge strane, ni jedan ju nije htio prije djelovanja čarolije. No, ti isti Lisandar i Demetrije željeli su i Hermiju.

Komentatori su već odavno primetili da su u tome ljubavnom kvartetu ljubavnici svi nekako nalik jedno na drugo. Devojke se razlikuju zapravo samo po visini i boje kose...Mladići se jedan od drugog razlikuju već samo imenima. Svima od njih četvero nedostaje izrazitosti i neponovljivosti, kakvu je Šekspir već više puta ostvarivao...Svođenje likova na ljubavnog partnera izgleda najkarakterističnija odlika tog okrutnog sna. I možda najsavremenija. Partner više već nema imena, više nema čak ni lice. Samo je najbliže.³⁴

Upravo je taj interes muških ljubavnika prema dvjema djevojkama sveden na prirodu čovjeka, pri čemu su oni, kao i djevojke, prikazani identičnima u pojmovnom smislu, čime postaju znak. Riječ je o znaku koji komunicira da taj mladić i ta djevojka mogu biti bilo koji mladić i djevojka, s obzirom na to da Shakespeare nije odredio specifičan motiv požude, već je ona prikazana kao prirodna potreba gotovo svakoga čovjeka. Svi pripadaju istome staležu, gotovo su identičnog izgleda i karaktera. Distinkcija se u ovom slučaju uspostavlja između njih kao skupine i ostalih skupina likova, poput vilinskoga svijeta. Riječ je o odnosu realnoga i nadrealnoga. Kroz te se elemente dramsko djelo dodatno obogaćuje i povezuje s tadašnjim uvjerenjima i imaginacijom publike.

„Puk je transformist i opsener kao Harlekin iz komedije *dell'arte*...On je taj koji, slično Harlekinu, vuče za konac sve likove. Oslobađa nagone i pokreće mehanizam ovog sveta.“³⁵ Puk je lik koji iz prikrajka pravi sve zavrzlake, slušajući naredbe svog vladara. On neposredno upravlja sudbinama svih likova. Tako je, prema adaptaciji Tamare Damjanović, Puk taj lik koji u samom početku uvodi publiku u radnju predstave. Puk je prvi susret s magijskim.

U cjelini, maske i kostimi u drami *San ljetne noći* imaju važnu ulogu, ne samo u razlikovanju likova nego i u simbolici koju ti elementi nose sami po sebi. Kao što se Puk otkriva kao zabavljač, tako se i Vratilo prikazuje kao ambiciozan i srčan pojedinac, Oberon kao moćan i manipulativan vladar, a Titanija kao božanska figura povezana s prirodom. Te preobrazbe posredstvom maski i kostima naglašavaju važnost identiteta i transformacije, potičući

³³ Novak, *op. cit.*, str. 54.

³⁴ Kot, *op. cit.*, str. 216., 217

³⁵ *Ibidem* (vidi bilješku 27).

promišljanje o složenosti ljudske prirode. Maske i kostimi doprinose karakterizaciji, simbolici i razvoju likova te omogućuju dublji uvid u kompleksnost Shakespearovih likova i njihovih unutarnjih svjetova.

4. UPRIZORENJA *SNA LJETNE NOĆI*

Pozorišne tradicije *Sna ljetne noći* posebno su nesnosne, i to kako u svome klasicističkom uzoru s ljubavnicima u tunikama i s mermernim stepenicama u pozadini, tako i u drugoj varijanti: operско-tilsko-ekvilibristički. Pozorišta od davnina postavljaju *San* najradije kao Grimovu bajku, i možda zato oštrina i grubost situacija i dijaloga biva na sceni potpuno zbrisana. Gotovo da se ne vidi, i gotovo da se ne čuje.³⁶

Godine 1914. u Savoy Theatre-u u Londonu redatelj Harley Granville-Barker odstupa od tradicije postavljajući predstavu *San ljetne noći*, za to vrijeme, na nekonvencionalan način.³⁷



Slika 14. Predstava *San ljetne noći*, Savoy Theatre, London, 1914. Izvor: https://shakespeare.emory.edu/msnd_cast_01_front/

Kostimografiju i scenografiju potpisao je Norman Wilkinson. Prema redateljskoj koncepciji unutar koje Granville-Barker naglasak stavlja na simbolizam, gurajući ga u prvi red, a time

³⁶ Kot, *op. cit.*, str. 216

³⁷ Rusche, Harry: *Harley Granville-Barker Cast of "A Midsummer Night's Dream" (Shakespeare & the Players)*, Emory University, 2024. pristupljeno 20. lipnja 2024. https://shakespeare.emory.edu/msnd_cast_01_front/

ostavljajući Wilkinsonu da scenografiju i kostim svede na simboliku i znakove.³⁸ Pukov je kostim bio crven te je nosio bujnu periku u koju su bile upetljane bobice.³⁹

„U pozorištu ta Titanijina svita gotovo uvek biva predstavljena u vidu krilatih sitnih duhova koji skakuću i poleću u vazduh ili u vidu baleta patuljaka.“⁴⁰ Šumske vile u tom slučaju više nisu slatka djeca ili balerine koje nježnim pokretima doprinose atmosferi šume, već su u zlato obojena bića kao dio magijskog i snovitog u neizvesnoj večeri gdje je teško podvući granicu između jave i sna. To rano uprizorenje Shakespeareovog djela, čije su kritike bile podijeljene, kasnije je ipak snažno utjecalo na razvoj po pitanju postavljanja i pristupa Shakespeareovoj komediji *San ljetne noći*.⁴¹ No, iako su Granville-Barker i Wilkinson pomaknuli granice kazališta 1914. godine, radikalni pomaci nisu se dogodili narednih pedesetak godina, a u međuvremenu su se pojedini redatelji i dalje držali starog tradicionalizma, odnosno vraćali su mu se.

U kontekstu relevantnih primjera neizostavan je osvrt na Petera Brooka i njegovu predstavu *San ljetne noći* koju je postavio u Royal Shakespeare Theatreu 1970. godine u Londonu.

Kostimografiju i scenografiju potpisuje Sally Jacobs.⁴² Brook je pristupio predstavi vrlo radikalno, odbacujući u redateljskoj koncepciji doslovan prikaz kao i Granville-Barker. Za razliku od njega, otišao je još i korak dalje. Konceptualno je spojio likove Oberona i Titanije s likovima Tezeje i Hipolite, sugerirajući na taj način da su vilinji kralj i kraljica alter ega ljudskih vladara.

³⁸ Brooks, Helen E. M., Hammond, Michael: *British Theatre of the First World War*, Cambridge University Press, Cambridge, 2023., str. 180

³⁹ RSC: *The stage history of A Midsummer Night's Dream from the time Shakespeare wrote it to the present day*, Royal Shakespeare Company, 2024. pristupljeno 20. lipnja 2024. <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/about-the-play/stage-history>

⁴⁰ Kot, *op. cit.*, str. 224

⁴¹ Brooks, *loc. cit.* (vidi bilješku 38.)

⁴² Wyver, John: *A midsummer night's mystery: my search for Peter Brook's Dream*, The Guardian, 2019. pristupljeno 22. lipnja 2024. <https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/10/a-midsummer-nights-mystery-my-search-for-peter-brook-dream-rsc>



Slika 15. *Titanija, Oberon i Puk*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970. Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hdTlsWpeLDM>



Slika 16. *Predstava San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970. Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hdTlsWpeLDM>

Tim je činom Brook konceptualno sugerirao da su sukobi, kao i intimne avanture, u magijskog šumi zapravo nekontrolirani izljevi podsvjesnih strahova i želja.⁴³ U kontekstu alter ega, funkcija je Oberona i Titanije poput funkcije grčke maske koju stavljaju Tezej i Hipolita. U staroj Grčkoj maska kao da je služila za izgovaranje neizgovorenog s ustima koja su uvijek otvorena, kao i oči koje gledaju ono što ne vide. Stoga je ona alat egzistencijalnog preživljavanja. Pruža glumcu jednu vrstu obveze da vidi sve oko sebe očima koje nisu nikad zatvorene, a ustima da govori i onda kada nije u stanju artikulirati.⁴⁴

Sally Jacobs unutar oblikovanja scenografije i kostima prati koncepciju suvremenog pristupa prostoru tako što ga sumira. Prostore iz dramskog teksta sumirala je na jedan prostor koji se sastoji od bijelih zidova, dva prolaza u obliku vrata, vertikalnih ljučjački te balkona koji stoji iznad zidova.⁴⁵ Minimalistički i suvremeni pristup scenografiji Jacobs je primijenila i na kostimografiju. Glumci su nosili svijetle svilene kostime suvremenog dizajna i izvodili su akrobatske točke na ljučjačkama, naglašavajući na taj način pokret.

⁴³ RSC: *Peter Brook 1970 production*, Royal Shakespeare Company, 2024. pristupljeno 23. lipnja 2024. <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/peter-brook-1970-production>

⁴⁴ Wiles, David: *Mask and Performance in Greek Tragedy, From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge University Press, New York, 2007., str. 139

⁴⁵ Griffith, Trevor R.: *A Midsummer Night's Dream*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996., str. 80



Slika 17. Predstava *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970. Izvor: <https://www.doppiozero.com/addio-peter-brook>

Kostimografska distinkcija između likova vrlo je suptilna te ih Jacobs u pojedinom znaku raščlanjuje s ciljem da zapravo ostanu potpuno povezani. Primjerice Oberon i Titanija nose haljine u hladnim čistim bojama. Titanijin je kostim potpuno zelen, dok je Oberonov potpuno ljubičasta, a Pukov čisto žut. Kao znak vladajućih u ljudskom svijetu, Titanija i Oberon na kostime dodaju dugačke bijelo svilene ogrtače koji im gotovo u potpunosti prekrivaju kostime u boji. Na taj je način Jacobs koristila bijelu svilu kao poveznicu ljudskog i vilinjeg s obzirom na to da su ljubavnici također kostimirani u bijele hlače i bijele majice identičnog kroja, koji se razlikuju samo u nježnim akcentima boje kao što su nepravilne kružnice plave, narančaste i zelene boje. Vile koje su nevidljive ljudskom oku stoje na balkonu u prizoru Tezejeve palače na suđenju ljubavnicima te su također ogrnute bijelim svilenim plaštem. To sugerira znak poveznice onoga i ovog svijeta prema Brookovom režijskom konceptu u kojemu on spaja navedene svjetove u jedan. Jacobs je oblikovala karaktere zanatlija kao povezanu grupaciju tako što su kostimografski svi svedeni na jednostavne hlače i košulje bez uzorka, kombinirajući sivu i oker boju. Tako pojedini zanatlije nose oker hlače i sivu košulju dok drugi imaju oker prsluk ili u nekom slučaju samo potkošulju i hlače.



Slika 18. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970. Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hdtsWpeLDM>



Slika 19. *Vile, Titanija i Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970. Izvor: <http://www.picks.plus.com/howard/dream2.htm>

Oblikovanje karaktera lika Vratila, odnosno njegova preobrazba u magarca, također konceptualno prati cjelinu predstave. Vratilo u potpunosti zadržava kostim zanatlije, no dodaje masku, oblikovanu jednostavnim intervencijama na glavi i licu koje nose značenje magarca. Na nosu nosi crnu lopticu kao znak magareće njuške, dok su na kapu sa šiltom dodane vrlo izražajne magareće uši. Preobrazba Vratila postaje potpuna kada na stopala obuva teške drvene klompe kako bi pokretom imitirao zvuk kopita. „Vratilo biva konačno pretvoren u magarca. Ali magarac u tom košmaru ljetne noći nipošto ne simbolizuje glupost. Od antike do renesanse magarcu se pripisivala najveća seksualna moć i među svim četveronošcima on je obdaren najdužim i najtvrdim falusom.“⁴⁶ Kod Brooka je stavljen naglasak, između ostalog, i na falus magarca tako što drugi glumac na području genitalija animira vlastitu podlakticu sa stisnutom šakom igrajući Magarčev falus.

⁴⁶ Kot, *op. cit.*, str. 225.



Slika 20. *Magarac*, predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970. Izvor: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/first-impressions-a-midsummer-night-s-dream-rsc-august-1970-776545.html>

Magarac je sveden na osnovnu simboliku onoga što magarac u tom djelu predstavlja, a nije koncentriran na doslovan prikaz životinje. On ostaje čovjek u vlastitoj prepoznatljivost s minimalnom intervencijom u znaku animalnog, odnosno instinktivnog, koje ga obuzme.

U Brookovoj predstavi svjetovi nisu raslojeni prema doslovnom tumačenju Shakespearovog djela, već su konceptualno svedeni, pa i objedinjeni, na simboliku koja se nalazi unutar teksta. Na taj je način Brook približio radnju predstave modernom društvu, provlačeći problematiku koja je bezvremena. U prvom redu onu jasno ispisanu, a to je zabranjena ljubav o kojoj odlučuje vlast i njihova igra s običnim smrtnicima. S druge strane, u simboličkom promišljanju Shakespeare piše o potisnutom nagonu u odnosu na oslobođeno. Radi se o oslobođenoj podsvijesti koja je dvostrana poput kostima Oberona i Titanijske, a zapravo se radi o Tezeju i Hipoliti, odnosno o samokontroli svijesti. Taj okvir jednodimenzionalnosti preslikava se na kostime ljubavnika. Vratilo kao lik koji doživljava preobrazbu ne dobiva masku magarca kao doslovnu reprezentaciju životinje, već poprima značenje onoga što magarac simbolizira. Oblikovanje karaktera svedeno je na simboliku, kao i svjetovi koji su isprepleteni u jedan.

Godine 1999. u *Royal Shakespeare Theatreu* redatelj Michael Boyd postavlja predstavu *San ljetne noći*, koristeći se slobodnim pristupom tekstu poput Brooka, pa tako i Boyd prikazuje Titaniju i Oberona kao alter ega Hipolite i Tezeja, a Magarca kao nagon čovjeka.⁴⁷ Osim po pitanju sumiranja prostora u jedan, scenograf i kostimograf Tom Piper vuče paralele s radom Jacobsa i to ne samo po pitanju jednostavno oblikovanih karaktera unutar kostimografskog segmenta predstave. Kostimi su oblikovani prateći suvremeni standard odijevanja i približavajući publici na taj način temu predstave koja je bezvremena.



Slika 21. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999. Izvor: <https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>



Slika 22. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999. Izvor: <https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Ljubavnici u kontrastu s Jacobs nisu odjeveni u kostime bijele boje već upravo suprotno. Helena i Hermija u nekim prizorima nose oskudne haljine u čisto crvenoj i crnoj boji, a u drugim prizorima prekrivene su vestom zakopčanom do grla, dok su Demetrije i Lisandar na početku u sakou i uredno zatvoreni u predjelu poprsja, no kasnije nose samo košulje s raskopčanim dugmetima u znaku strasti i ljubavne tenzije prema djevojkama. Tezej i Hipolita nose kostime strogog kroja i ravnih jednostavnih ploha u svijetlim tonovima dok su u znaku svijeta ljudi, no kada prelaze granicu jave, Oberon i Titanija oblikovani su kostimima koji u kroju djelomično prate Hipolitu i Tezeja. No u ovom slučaju kostimi vilinjeg bića gotovo su sasvim crni i vrlo provokativni u odnosu na vladare ljudskog svijeta gdje je čednost istaknuta pokrivanjem senzualnih dijelova tijela.

⁴⁷ RSC: *Michael Boyd 1999 Production*, Royal Shakespeare Company, 2024. pristupljeno 23. lipnja 2024. <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/michael-boyd-1999-production>



Slika 23. Oberon i Titanija; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999. Izvor: <https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>



Slika 24. Hipolita i Tezej; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999. Izvor: <https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Za razliku od Hipolite, Titanija ima dubok dekolte i bočni izrez koji gotovo u potpunosti otkriva noge. Oberon, za razliku od Tezeja, nosi raskopčan gornji dio kostima, otkrivajući cijela prsa sve do struka. Takvim oblikovanjem karaktera Boyd stavlja u suprotnost javu i san, potisnuto i oslobođeno, pozitivne aspekte u odnosu na negativne, svjesno i nesvjesno, a na koncu ljudsko i vilinje, odnosno realno i nadrealno u kontekstu dva svijeta. Prateći koncepciju jednostavnog pristupa u oblikovanju karaktera, pazeći na izražajne znakove, Boyd je oblikovao lik Magarca uporabom maske poprilično naturalistički, pažljivo birajući minimalne intervencije za postizanje maksimalnog učinka.



Slika 25. *Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999. izvor: <https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Boyd je oblikovao lik Vratila dodavanjem umjetne brade na onu postojeću, odnosno prirodnu bradu glumca, spajajući je tako s izražajnim dlakama na poprsju Vratila. Kosu je oblikovao s puno volumena tako da dodane magareće uši budu jedva primjetne. Nastojao je stopiti jedino što biološki ne pripada čovjeku s onim što je za ljude prirodno. Zbog opisane se intervencije Magarac u znaku jasno čita kao životinjski atribut koji izlazi u obliku sirovog nagona.

Svjetovi u takvoj koncepciji imaju distinkciju u korelaciji onoga što se želi prikazati drugima u odnosu na ono što netko zaista jest. San je podsvijest, a java je svijest. Takav je koncept

najizraženiji u korelaciji ljudskog svijeta kao jedne krajnosti i vilinjeg svijeta kao druge krajnosti, ali i prijelaz prema onome krajnjem, odnosno čistom nagonu koji predstavlja lik Magarca. Na taj je način maska snažno utjecala na oblikovanje zadanog lika Magarca, uspostavljajući dublje razumijevanje simbolike unutar kazališnog čina.

Redateljica Julie Taymore postavila je predstavu *San ljetne noći* Williama Shakespearea premijerno izvedenu 2013. godine u kazalištu pod nazivom *Theatre for a New Audience* u Brooklynu. Kostimografiju potpisuje Constance Hoffman.⁴⁸ U Taymoreinoj predstavi osnovne grupacije likova, kao što su vilinji i ljudski svijet, nisu oblikovani integracijom maske u svrhu distinkcije likova, ali je na taj način uspostavljena distinkcija između životinjskog i ljudskog svijeta. U prizoru kada Tezej i Hipolita idu u lov, Taymore je prikazala životinje kako u krdu bježe pred lovcima. Glumci nose na glavama maske srne i jelena, koje se protežu iznad vrha glave, pozicionirajući na taj način glavu glumca na mjesto vrata životinje. Dok s druge strane skupina glumaca koja igra pse nosi maske na poziciji glave.



Slika 26. *Srne*; predstava: *San ljetne noći*, *Theatre for New Audience*, Brooklyn, 2013. Izvor: <https://sites.psu.edu/amidsummernightsdream/julie-taymor/>

⁴⁸ Brantley, Ben: *When the Sky Is No Limit*, The New York Times, 2013. Pristupljeno 23. lipnja 2024. <https://www.nytimes.com/2013/11/04/theater/reviews/taymors-midsummer-nights-dream-opens-brooklyn-theater.html>

Sve su maske jednostavno oblikovane stiliziranim plohamama, bez boje koja prati realnu boju krzna životinje koju predstavlja, već su ostavljene u prirodnoj boji materijala kojim je svaka maska izrađena. To ih povezuje kao cjelinu i kao znak predstavljanja prirodnih šumskih stvorenja. U nastavku maske svaki se kostim sastoji od gotovo bijelih krpa koje otkrivaju kod pasa potkoljenice i podlaktice, dok je slučaju srna i jelena u pitanju samo otkrivena podlaktica. Hoffman je u navedenoj predstavi kostim također stilizirala kako bi se popratila funkcija maske. Taymore se koristila pokretom u navedenom prizoru kako bi naglasila distinkciju karaktera životinjske skupine, kao što su jeleni i srne koji se kreću uz pomoć štapova koji se u nekim prizorima koriste kao znak šume. Glumci su podignuti na vrhove prstiju, imitirajući vrlo spor i poetičan pokret životinje koja ne sluti kakva ju opasnost vreba. Suprotno od srna, glumci koji igraju čopor pasa kreću se četveronoške. Njihovi su pokreti iznimno ekspresivni zbog brzog i naglog manipuliranja vlastitog tijela u prostoru.

Kao poveznica s životinjskoim svijetom u Taymoreinoj predstavi koristi se maska, pa je i lik Vratila, između ostalog, maskom oblikovan kao karakter.



Slika 27. *Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, Theatre for New Audience, Brooklyn, 2013. Izvor: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DJJrpecymu9cFc&psig=AOvVaw29RqAUjzwnuxtKYNVBMP5X&ust=1734711466838000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBcQjhxqFwoTCP0wKCetIoDFQAAAAAdAAAAABAK>

Jasna je poveznica unutar svijeta životinja, ali i distinkcija u odnosu na ljude i vilinska bića. U prizoru kada Puk začara zanatliju, koji u tom trenutku nosi šešir na glavi kao dio kostima zanatlje, on umjesto šešira na glavu stavlja masku magarca. Maska je, za razliku od šumskih

životinja, iznimno realistično izrađena, prateći glumčeve crte lica koje su izobličene u formu magarca. Tako maska zadržava ljudski nos, no on je izdužen u njušku, kao i ljudske usne koje se pokreću prilikom govora. Maska je blago predimenzionirana te obuhvaća čitavu glavu glumca, a prekrivena je umjetnim krznom u boji magarca. U prizoru kada Vratilo intimno opći s Titanijom, on je u donjem rublju koje je u tom prizoru znak njegove ljudskosti jer životinje ne koriste ljudske odjevne elemente. Dok se u prizoru prijelaza iz Vratila u zanatliju glumac lišava maske, zadržava donje rublje kao poveznicu s prethodnim prizorom i vraća šešir koji je znak zanatlije. Na taj je način povezana transformacija iz zanatlije u magarca, kao i ponovni povratak u zanatliju. To je lik koji zadržava obilježja mnogostrukog znaka kao cjeline unutar kostima i maske.

Vilinji svijet u tom slučaju nije odvojen od ljudskog uporabom maske zbog distinkcije, već isključivo kostimografski, no na taj način da kostim uvjetuje pokret. Tako se likovi koji pripadaju svijetu ljudi kreću sasvim prirodno, dok se vilinja bića kreću unutar zadanog okvira.



Slika 28. Oberon i Titanija; predstava: *San ljetne noći*, Theatre for New Audience, Brooklyn, 2013. Izvor: <https://www1.cineplex.com/Movie/julie-taymors-a-midsummer-nights-dream>



Slika 29. Predstava: *San ljetne noći*, Theatre for New Audience, Brooklyn, 2013. Izvor: <https://www.mandimasden.com/production>

Oberon primjerice nosi tvrdo izrađene elemente oko vrata i struka, što njegov pokret limitira na široke raskorake, dok Titanijin kostim dozvoljava samo sitan korak. Ostala bića, primjerice vile izvede djelomice akrobatske pokrete kao znak kretnje koji nije svojstveno svakom ljudskom biću, već pojedincima. Na isti je način i Puk povezan s vilinjim svijetom, a odvojen od ljudskog. Taymore je uvođenjem elementa akrobatike u pokretu zadala uporište u distinkciji likova, praveći isto tako i distinkciju svjetova.

Akrobacijske vještine u podjeli prostora, ali i grupacije likova, ti su koji razdvajaju svjetove. Kod redateljice Julie Taymor distinkcija likova se, osim kroz masku i šminku, događa i pokretom, prostorom u kojem borave, time što se radi o djeci koja igraju vile i koja nose energiju čistoće i zaigranosti, dok se u postavi predstave, prema adaptaciji Tamare Damjanović, vizualna distinkcija događa isključivo maskom, šminkom i kostimima, osim po pitanju Vratila koji mijenja i način kretanja.

Constance Hoffman svela je kostime na znak u navedenoj produkciji. Kostime u stilu stilizirane renesansne odjeće nose pripadnici Tezejevog dvora, zanatlije nose suvremen kostim u znaku vlastitog zanata, dok Oberon, Titanija i Puk nose kostime s elementima nadnaravnog kao što su implementirana svjetla na Titanijinoj haljini, šiljasti dodaci poput grana na Oberonovom kostimu i nogavice koje se razvlače do nekoliko metara na kostimu Puka, a u službi su pokreta. Obojana lica u bijelo imaju samo vile odnosno skupina djece plesača, Titanija, Puk i životinje s maskama. Na taj način tu se skupinu također može izdvojiti kao onu koja pripada nadnaravnom, odnosno magijskom, u noći gdje ih samo mjesec obasjava.

Taymore i njen autorski tim pristupili su suvremeno u postavljanju *Snu ljetne noći*, sumirajući određena značenja prema određenim segmentima. Tako je u prvom redu uvela pokret kao jasnu distinkciju između svjetova, koristeći ga na svim razinama kroz cijelu predstavu. Hoffman je stilizirala kostime, koristeći stilske detalje kao reference na znak, bilo da se radi o originalnom vremenu kada je dramski tekst napisan ili dodavanjem nadnaravnih elemenata kao poveznica s magijskim, odnosno implementiranjem suvremene interpretacije današnjih zanata. Maska služi u oblikovanju karaktera životinje te služi i kao poveznica spram Vratila.

San ljetne noći Williama Shakespearea doživio je mnoga uprizorenja na kazališnim daskama u posljednjih nekoliko stotina godina, a svako je uprizorenje tražilo isto uporište koje je suština teksta bez obzira na dramaturške adaptacije. Distinkcija je ono o čemu su promišljali mnogi članovi autorskih timova, donoseći ponekad drugačiju perspektivu na već poznati teren ili se uklapajući u okvire zadanoga. U spomenutom je kontekstu uporaba maske neizostavan element koji doprinosi dubljem razumijevanju simbolike i unutarnjih motiva.

Maskom se odvaja magičan čin transformacije koja pravi distinkciju između čovjeka i onoga unutarnjeg što izlazi na površinu kroz vizualnu reprezentaciju karaktera. Maska je krucijalna jer odvaja svjetove, gdje u obliku izražajne šminke, ali i fizičkih aplikacija, gledatelju postaje jasno kako se radi o prikrivanju ili otkrivanju pravog identiteta, bilo da se on odnosi na svijest ili podsvijest pojedinca i skupine.

San ljetne noći kao polazišni tekst u navedenim je interpretacijama naglašavao određeni element. Svaki spomenuti primjer relevantan je jer donosi suvremen pristup tekstu, ali svaki u različitom aspektu. Od Granville-Barkera koji je napravio prvi suvremen odmak od tradicionalnog, preko Brooka u minimalističkom pristupu i prvom uprizorenju kroz uvođenje alter ega, pa sve do režijske koncepcije koja naglasak stavlja na pokret kao što je učinila Taymore. Stoga, iako je sam čin izvođenja djela ono što djelo evidentno prezentira, kako navodi Šuvaković, da je uopće izvođenje teksta važnije od priče koja se priča, slike koja se pokazuje ili upisanog simboličkog poretka, za tekst je iznimno važno i kako se tumači.⁴⁹ Zato se razlikuju pojmovi doslovnog i prenesenog značenja. Odmak od tradicionalnog u analizama relevantnih primjera odmak je od doslovne interpretacije pisane riječi zadane tekstom. Suvremenici odlaze korak dalje. Oni odlaze u simbol tih riječi, pretvarajući riječi u znakove. Takvom intervencijom prezentiraju napisano djelo na način da ga reprezentiraju simbolima, otkrivajući na taj način dublje slojeve značenja.

⁴⁹ Šuvaković, Miško: *Epistemology of Art*, Tkh, Beograd, 2008., str. 136.

5. KOSTIMOGRAFSKO ČITANJE DRAMSKOG TEKSTA

U nastavku ovog poglavlja nalazi se tablično prikazan scenoslijed koji služi kao pisana priprema za oblikovanje karaktera uporabom maske i kostima. Tako podijeljen i analiziran tekst u suradnji s autorskim timom na koncizan način pruža uvid u dramaturšku funkciju likova u vidu analize radnje i kronološkog, ali i atmosferskog vremena. Navedeni elementi određuju smjernice, kao i zadane parametre unutar kojih je promišljeno o oblikovanju likova te je sukladno tome u pisanom obliku predstavljen idejni koncept ispunjavajući kategoriju kostim / maska. Analizom tabličnog prikaza pojašnjena je uloga kostima i maske, kao integrirane cjeline, u oblikovanju karaktera likova s obzirom na to da su likovi analizirani u međusobnom odnosu, kao i samostalno u okviru svakog pojavljivanja u prizoru.

Tablica 1. *Kostimografsko čitanje dramskog teksta*

čin / prizor	prolog + uvod 1. Igra lovice
likovi	Puk, Lisandar, Demetrije, Hermija, Helena
vrijeme kronološko / atmosfersko	Neodređeno vrijeme, atmosfera ljubavna i intrigantna.
radnja	Puk uvodi u svoj lik i najavljuje kako će ispričati radnju. Lisandar, Demetrije, Helena i Hermija prošetaju scenom.
kostim / maska	Puk pripada vilinjem svijetu, nestašan, pun energije. Mali rogovi na glavi. Lice u boji bakra s primjesom šljokica u prahu. Na kukovima ima komad gaze kao pola suknje (pripadnost šumi, naglasak energičnog pokreta). Boje gašene zemljane (maslinasta, smeđa, bordo). Lisandar i Demetrije nose gotovo identičan kostim kao znak pripadnosti istom staležu. Obojica nose tuniku, hlače i cipele. Helena i Hermija u suvremenim su haljinama koje prate siluetu

	haljine iz antičke Grčke. Ljubavnici su ljudski svijet. Oni su mladi i zaljubljeni. Prevladava svijetao ton u kostimu.
čin / prizor	2. Svađa oko nevjere
likovi	Titanija, Oberon
vrijeme kronološko / atmosfersko	Napeta atmosfera, agresivna.
radnja	Svađaju se Oberon i Titanija. Titanija optužuje Oberona za preljub s pripadnicom ljudskog roda, što nije u skladu s njihovim dogovorom o varanju. Titanija smatra da im je spavanje s ljudima ispod časti s obzirom na njihovu superiornu pripadnost. Saznaje se da je Titanija spavala s Tezejem, a Oberom s Hipolitom.
kostim / maska	Titanija i Oberon. Vilinska kraljica i kralj. Nose zemljane tonove (maslinasta, bordo, crna). Oboje nose male kožne rogove na glavi. Nokti nalakirani maslinastom bojom. Lica u boji bakra s primjesom šljokica u prahu i s naglašenim crvenim plohama. Nose ogrtače floralnog uzorka. Na stopalima nemaju obuće, već su im stopala umotana tkaninom – oni su dio tla, dio šume. Titanija nosi kombinezon od crnog pliša s naglašenim dekolteom (ona je senzualna), a Oberon nosi majicu od gaze i široke hlače od crnog pliša. Oba kostima svjetlucaju, kao i njihova bakrena lica – element vilinskog.
čin / prizor	3. Odabir komada za svadbu
likovi	zanatlije

vrijeme kronološko / atmosfersko	Živahna, vesela atmosfera
radnja	Zanatlije se dogovaraju da naprave predstavu za Tezejevo vjenčanje. Svatko od njih daje različite prijedloge teme od ratnih do ljubavnih te usput igraju pojedine ideje kroz jednu do dvije replike.
kostim / maska	Zanatlije pripadaju trećoj grupaciji, oni su puk – radni narod. Kostim je suvremen. Svi nose kostim od traper platna kao znak radničke klase. Svatko od njih nosi torbicu od umjetne kože kao znak torbe za pohranu alata. Svatko od zanatlija ima dugačku krpu koju nose prebačenu preko ramena ili zakačenu oko torbice da bi dobili vrlo suptilnu siluetu grčkog himationa. Petar Dunja – tesar; nosi hlače, tenisice, pregaču, kratku majicu, kapu sa šiltom i pilu kao dio kostimografske rekvizite. Niko Vratilo – tkalac; cipele, hlače, potkošulju i košulju (od istog materijala koji druge nose kao krpe. On je ipak tkalac, obiluje materijalom), torbice mu vise oko ramena. Franjo Frula – krpač mješina; tenisice, hlače, majica dugih rukava, velika krpa na ramenu i torbica oko struka da bi mu sav alat bio brzo dostupan. Ante Spretko – kotlokrp; nosi kombinezon, martensice, tetovaže na rukama. Roco Gladnica – krojač; nosi majicu kratkih rukava, a preko nje potkošulju, hlače na gumu i tenisice. Nosi krpu svezanu oko ruke, a torbica mu ima zakovice. Vratilo – modrica ispod oka.
čin / prizor	PRVI ČIN

	1. Zen, ples, Heraklo i svadba
likovi	Tezej, Hipolita
vrijeme kronološko / atmosfersko	Tezej napominje kako će za četiri dana biti vjenčanje njega i Hipolite. Atmosfera romantična, opuštena i senzualna.
radnja	Tezej opušteno čita poeziju kada mu dolazi Hipolita. Razgovaraju o vjenčanju koje će se dogoditi za četiri dana. Hipolita senzualno, ali strastveno pleše za Tezeja.
kostim / maska	Tezej nosi majicu od satena s epoletama kao znakom njegovog visokog vojnog čina, vođe, vojvode Atene. Detalji su u zlatnoj boji kao znak pripadanja vrlo visokom staležu. Donji se dio kostima sastoji od bež hlača i smeđih kožnih cipela. Hipolita, kao bivša amazonska kraljica, zadržava široke kožne narukvice oko zglobova kao znak borbenih štitnika za vene. Njezin je kostim u biser bijelim tonovima kao znak iščekivanja udaje. Gornji je dio čipkasti bodi kao gotovo neizostavan detalj vjenčane haljine, dok u donjem djelu nosi hlače širokih nogavica. Njezin je pokret brz i okretan. Hlače prate plesni pokret te vizualno izdužuju figuru. Lica se svjetlucaju zlatnim tenom. Oboje imaju crvenu boju provučenu kroz kostim kao znak njihove ljubavi. Hipolita ima crveni opasač i crvene narukvice, a kod Tezeja se crvena boja nalazi kao detalj na epoletama.
čin / prizor	PRVI ČIN 2. Zakon atenski

likovi	Tezej, Hipolita, Lisandar, Demetrije, Hermija
vrijeme kronološko / atmosfersko	Četiri dana prije vjenčanja Hipolite i Tezeja. Atmosfera je napeta.
radnja	Demetrije se došao požaliti Tezeju na Hermiju. Problem je što se Hermija ne želi udati za Demetrija, već za Lisandra, što je protivno odluci njezinog oca Egeja. Demetrije želi oženit Hermiju, a Lisandra smatra izdajnikom. Lisandar govori Tezeju da su on i Demetrije jednake klasne pripadnosti i da su jednake pripadnosti. Tezej govori da je Atenski zakon takav da ako Demetrije ima pristanak oca da se to onda mora poštovati, u protivnom Hermija može birati ili da umre ili da provede život u manastiru i zaredi se. Hipolita pokušava omekšati Tezeja, no on ostaje pri svojoj odluci.
kostim / maska	Tezej i Hipolita u odnosu na Lisandra, Demetrija i Hermiju nose zlatne detalje kao znak visoke klasne pripadnosti i svoje vladavine, dok Lisandar, Demetrije i Hermija nose srebrne detalje kao što su nakit, primjerice Hermijina ogrlica i vez na gornjim dijelovima Lisandrovog i Demetrijevog kostima. Tonovi su njihovih kostima svijetli kao znak nadolazećih vjenčanja, odnosno težnji tome. Također su svijetli tonovi kostima u tom prizoru znak palače, odnosno mramora kao građevnog materijala, s obzirom na to da je prizor

	smješten u Tezejevu palaču te je na taj način ujedno kostim i u koloritskoj suprotnosti od scenografije koja je zelena i predstavlja prirodu, točnije vrt palače. Lisandar i Demetrije imaju gotovo identičan kostim zato što je njihova klasna pripadnost ista. Stoga klasna pripadnost nije prepreka za vjenčanje, već samo Atenski zakon (otac nije dao pristanak).
čin / prizor	PRVI ČIN 3. Ja imam tetku
likovi	Lisandar, Hermija
vrijeme kronološko / atmosfersko	Četiri dana do Tezejeveg i Hipolitinog vjenčanja. Večer prije ljetnog solsticija. Atmosfera tajanstvenosti obavijene romantikom.
radnja	Hermija plače. Lisandar predlaže da pobjegnu sutradan navečer i vjenčaju se kod njegove bogate tetke koja živi sedam milja od Atene, zato što tamo vrijede drugi zakoni. Dogovaraju se da će skupa pobjeći i da će se sastati u šumi.
kostim / maska	Hermija i Lisandar imaju implementiranu crvenu boju na kostimima koja označava njihovu ljubav i motivaciju za potpunom konzumacijom te ljubavi. Iako suvremeni u silueti, oba kostima imaju antičku grčku siluetu. U tom prizoru svijetli tonovi njihovih kostima u službi su znaka njihove naivnosti i nevinosti s obzirom da planiraju ulazak u šumu - nesvjesni njezinih opasnosti.

čin / prizor	PRVI ČIN 4. Ljubav je čudesna
likovi	Hermija
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer prije ljetnog solsticija. Atmosfera sreće.
radnja	Hermija urla od sreće
kostim / maska	Hermija sva u bijelom, u kontrastu s šumom. Ona je sama na sceni, nosi bijelu haljinu i sandale ravnih potplata kao znak nevinosti i naivnosti.
čin / prizor	PRVI ČIN 5. O ljepoti, Demetriju i bijegu iz Atene
likovi	Hermija, Helena
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer prije ljetnog solsticija. Atmosfera intrige.
radnja	Helena plače Hermiji zato što voli Demetrija, a on nju ne voli i želi oženiti Hermiju. Hermija naziva Helenu lijepom, no Helena njoj uzvraća da je ona ljepša kad nju Demetrije želi. Hermija joj otkriva da planira bijeg i vjenčanje s Lisandrom.
kostim / maska	Hermija ima svjetliji kostim od Helene. Obje nose haljine antičke grčke siluete. Provučen je crveni akcent na kostimima kao poveznica – obje su zaljubljene. Helena nosi haljinu do ispod koljena. Svjetli tonovi prevladavaju na kostimu s tamnijim akcentima kao znak njezinog očaja zbog neuzvraćene ljubavi.
čin / prizor	PRVI ČIN

	6. Impro, polazište
likovi	Zanatlije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera živahna i vesela.
radnja	Dunja određuje uloge za njihovu predstavu koju pripremaju za Tezejevo vjenčanje. Vratilo igra Pirama. Franjo Frula, krpač mješina, igra Tizbu. Dunja šalje Vratila po kašetu s lupkalicama. Svatko će svirati na zanatskom predmetu koji mu je blizak. Gladnica i Spretko igra mjesečinu. Frula igra lava.
kostim / maska	Zanatlije koriste torbice za instrumente koje si dodjeljuju.
čin / prizor	DRUGI ČIN 1. Susret na mjesečini
likovi	Oberon, Titanija, Puk
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera napeta i agresivna.
radnja	Titanija smireno i zadovoljno pleše i jede grožđe. Oberon ulazi sav bijesan. Zahtjeva od Titanije da mu preda dječaka. Plače i preklinje Titaniju da mu da dječaka kako bi mu bio paž. Titanija govori Oberonu kako se u svijetu smrtnika sve raspada, polja ne rode i sl., a sve zbog njihovog svađanja i da je na njemu da to popravi. Puk promatra sa strane.
kostim / maska	Obernov je kostim raskopčan, neuredan i labav te prati pokret tijela. On je rastrojen. Titanija u odnosu na Oberona nosi kostim

	uredno. Ona je u prizoru dominantna i sabrana. Puk je stisnut a kostim djeluje kao neka paučinasta čahura.
čin / prizor	DRUGI ČIN 2. Donesi mi taj cvijet
likovi	Oberon, Puk
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta.
radnja	Oberon je odlučan osvetiti se Titaniji. Naređuje Puku da mu donese cvijet s čarobnim sokom. (Kupid je strijelom slučajno pogodio taj cvijet te njegov sok zato ima magična svojstva – kada se njegov sok isipa na očne kapke u snu, ta osoba se zaljubi u prvo što ugleda) ⁵⁰
kostim / maska	Oberon popravljja neuredno izvučenu majicu, ravna ogrtač na sebi. Puk je u odnosu na svog vladara jednostavno odjeven, bez sjaja i tvrdih materijala.
čin / prizor	DRUGI ČIN 3. Začarat ću Titaniju
likovi	Oberon
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta.
radnja	Govori publici svoj plan kako će sa sokom začarati Titaniju i da ga boli briga ukoliko to bude neka životinja, ali da mu je plan da mu onda ona takva začarana preda dječaka.
kostim / maska	Oberon je siguran u svoj plan. Kostim mu je sada uredno postavljen i nosi ga dostojanstveno. Držanje tijela mu je dostojanstveno.

⁵⁰ Shakespeare, *op. cit.*, str. 156., 157.

čin / prizor	DRUGI ČIN 4. Tvoje pseto sam! Okani me se!
likovi	Helena, Demetrije, Oberon, Puk
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta i dramatična, a na kraju magijska.
radnja	Demetrije traži Hermiju u šumi. Helena mu je otkrila njihov plan tajnog bijega. S Demetrijem je u šumi i Helena, zavodi ga cijelo vrijeme i govori mu da ju jako privlači. Oberon je nevidljiv pa je sasvim slučajno sve to vidio i čuo. Žao mu je Helene pa joj govori, ali da ona ne čuje, kako će sipati sok i Demetriju na kapke. Puk lovi cvijet po sceni koji se naposljetku s kazališnog mosta spušta Oberonu u ruke.
kostim / maska	Demetrije nosi mač. U tom prizoru Demetrije se pojavljuje s drvenim mačem koji izgleda kao štap. Nosi ga zataknutog u struku. Kontrast između vilinjeg i ljudskog svijeta. Ljudski je svijet u svijetlim tonovima, vilinji u zemljanim. U koloritu vile dominiraju (kromatsko – akromatsko).
čin / prizor	DRUGI ČIN 5. Predaja cvijeta, začaraj Atenjana
likovi	Oberon, Puk
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Magijska atmosfera.
radnja	Puk predaje cvijet Oberonu. Puk dobiva zadatak da začara Demetrija i da pazi da prvo ugleda Helenu kad se probudi.
kostim / maska	Oberon opisuje Puku kostim Demetrija koristeći riječi <i>Atensko ruho</i> . Puk i Oberon

	svjetlucaju kao i scenografija magijske šume u kojoj se nalaze.
čin / prizor	DRUGI ČIN 6. Spavanac
likovi	Lisandar, Hermija, Puk, Demetrije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera straha i romantike.
radnja	Demetrije napada mačem u prazno, boji se svakog šušnja. Puk se mimoilazi s Lisandrom, Hermijom i Demetrijem. Lisandar i Hermija traže mjesto za spavanje.
kostim / maska	Lisander izlazi s drvenim mačem zataknutim oko struka. Neuredno su namještene majice kada Demetriji i Lisandar vitlaju mačem, potkošulje su im se izvukle iz hlača. Hermiji se haljina senzualno zadiže do iznad koljena. Puk se šulja oko njih kao dio šumskog dekora.
čin / prizor	DRUGI ČIN 7. Prvo čaranje
likovi	Lisandar, Hermija, Puk
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je magijska.
radnja	Demetrije i dalje napada u prazno s mačem. Lisandar i Hermija spavaju. Puk zabunom sipa čarobni sok Lisandru na kapke. Zbog kostima (atensko ruho) zamijenio je Lisandra s Demetrijem.
kostim / maska	Puk komentira Lisandrov kostim koji je identičan Demetrijevom te ih zbog toga zamijeni. U džepu kostima Puk nosi šljokice

	i umjetne latice „čarobnog“ cvijeta te ih uzima u šaku i puhne ih na Lisandra kao znak čaranja.
čin / prizor	DRUGI ČIN 8. Lisandar i Hermija spavaju
likovi	Lisandar, Hermija, Helena, Demetrije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta i neugodna.
radnja	Demetrije prolazi u stražnjem planu. Helena izviri iza grma. Ne želi biti sama u šumi – Demetrije bježi od nje konstantno. Lisandar i Helena spavaju.
kostim / maska	Demetrije nosi kostim neuredno. Helena, u kontrastu na njega, pazi da je na njoj sve uredno kako bi bila atraktivna.
čin / prizor	DRUGI ČIN 9. Prvo djelovanje čarolije
likovi	Lisandar, Hermija, Helena, Hipolita, Titanije, Oberon
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je magijska.
radnja	Helena sva očajna sjeda pored Lisandra – nije ga odmah primijetila, no kada ga primijeti probudi ga, a Lisandar se istog časa zaljubljuje u nju. Hermija se budi iz sna te ugleda Lisandra kako se udvara Heleni – promatra to kao ružan san u kojem vidi i Hipolitu kako stoji, ali ne govori. Titanija spava u ležaljci u prvom planu. Oberon joj prilazi i sipa čarobni sok na kapke te ju čara.

kostim / maska	Lisandar se budi i zaljubljuje – popravlja neuredan kostim, popravlja potkošulju i majicu da bude uredan. Hermija postaje očajna. Kosa joj pada preko lica. Naramenice haljine padaju joj preko ramena. Helena ostaje ista. Hipolita vizualno izgleda kao mramorna skulptura – utvara u pozadini. Titanija nosi kostim opušteno zato što je u stanju sna. Oberon u džepu hlača nosi šljokice i umjetne latice koje puhne na Titaniju da bi ju začarao.
čin / prizor	TREĆI ČIN 1. Prva proba
likovi	Zanatlije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je vesela.
radnja	Zanatlije dogovaraju detalje u vezi njihove predstave o Piramu i Tizbi. Piram će krvariti. Gladnica i Spretko igrat će zid tako što će im se staviti nešto vapna ili žbuke kao naznaku.
kostim / maska	Zanatlije vade lupkajuće predmete iz svakodnevne uporabe iz torbica i pretvaraju ih u instrumente.
čin / prizor	TREĆI ČIN 2. Magareća glava
likovi	Puk, Zanatlije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera iz vesele i žive prelazi u magijsku.
radnja	Puk nailazi na zanatlije koji održavaju probu za predstavu. Komentira njihovu probu, no oni ga ne čuju. Puk odlazi. Proba traje. Puk

	se vraća pa iz zabave odlučuje začarati Vratila dok on igra ekstazu Tizbe. Puk stavlja Piramu magareću glavu. Svi ustuknu kada ugledaju preobraženog Vratila. Zanatlije bježe.
kostim / maska	Frula na svoj kostim zanatlije oblači haljinu iz renesansnog perioda kako bi igrao Tizbu. Haljina mu je mala i ne može ju zakopčati, tako da se ispod haljine vide elementi Frulinog kostima. Puk zbog tamnijeg kostima izgleda kao šumska utvara među koloritom koji prevladava kod zanatlija – u džepu nosi šljokice koje koristi za čaranje. Vratilo dobiva masku magarca koja pokriva određene segmente lica.
čin / prizor	TREĆI ČIN 3. Vratilova preobrazba
likovi	Vratilo-Magarac, Puk
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Magijska atmosfera.
radnja	Puk nastavlja čarati sve dok Vratilu nije i tijelo preobrazio u magarca.
kostim / maska	Vratilo i dalje ima svoj kostim zanatlije. Košulju skida, smota ju i veže oko kukova tako da izgleda kao povećana stražnjica. Torbice koje inače nosi kao zanatlija sada izgledaju kao bisage magarca zbog položaja tijela kojim vratilo igra magarca. A ojačane potplate cipela proizvode zvuk kopita.
čin / prizor	TREĆI ČIN 4. Titanija se zaljubljuje u Vratila
likovi	Titanija, Vratilo-Magarac, Puk

vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je senzualna i magijska.
radnja	Titaniya se budi u senzualnom raspoloženju. Odmah ugleda Vratila-Magarca i zaljubljuje se u njega. Titaniya ne vidi Puka pa se on pretvara da je skupina šumskih vila (Graša, Grinja, Gorušica, Paučina) u komunikaciji s Titanijom koja im govori da budu posebno ljubazne prema Vratilu-Magarcu.
kostim / maska	Vratilo-Magarac zavodi Titaniju, a ona senzualno svlači ogrtač preko jednog ramena. Pukov se kostim u boji stapa sa scenografijom.
čin / prizor	TREĆI ČIN 5. Kako je začarao Titaniju
likovi	Puk, Oberon
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera intrige.
radnja	Puk prepričava Oberonu kako je začarao Atenjanina i Titaniju, te da se Titaniya zaljubila u magarca.
kostim / maska	Puk i Oberon tijekom ismijavanja situacije igraju kostimima Vratila-Magarca i Titanije. Oberon zadiže ogrtač, a Puk dio kostima koji mu leprša poput suknje.
čin / prizor	TREĆI ČIN 6. Krivog si začarao
likovi	Puk, Oberon, Demetrije, Hermija
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta.
radnja	Sada su Puk i Oberon pozicionirani na mjesto na kojemu je Puk začarao Lisandra kako bi vidi jeli njegov plan uspio. Oni su

	nevidljivi ljudima. Hermija traži Lisandra. Ulazi Demetrije – udvara se Hermiji, a Hermija ga ispituje gdje je Lisandar.
kostim / maska	Kostimografski su Puk i Oberon stopljeni sa scenografijom tako što se kreću kroz scenografske elemente kao što je grmlje, koje je u sličnom koloritu kao i njihovi kostimi te se uz pomoć scenske rasvjete glumci jedva vide iz pozicije publike. Demetrije i Hermija neuredno nose svoje kostime kao znak rastrojenosti.
čin / prizor	TREĆI ČIN 7. Čaranje Demetrija
likovi	Puk, Oberon, Demetrije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je magijska.
radnja	Oberon je shvatio da Puk nije začarao Demetrija te ga on sada čara. Naređuje Puku da dovede Helenu.
kostim / maska	Oberon i Puk u odnosu na Demetrija izgledaju kao da ih šuma obuzima. Oberon vadi iz džepa šljokice i umjetne latice koje puše na Demetrija.
čin / prizor	TREĆI ČIN 8. Helena i Lisandar ruganje, Demetrije začaran
likovi	Helena, Lisandar, Demetrije, Puk, Oberon
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta.
radnja	Helena i Lisander hodaju šumom i svađaju se. Helena traži Demetrija. Lisandar joj se udvara, a Helena misli da joj se Lisandar ruga.

kostim / maska	Puk i Oberon stapaju se ponovno sa scenografijom. Lisandar uredno nosi kostim. Helena prestaje obraćati pažnju na to da bude atraktivna u kostimu.
čin / prizor	TREĆI ČIN 9. Oba mi se rugate
likovi	Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija, Puk, Oberon
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta.
radnja	Helena i Lisandar nailaze na Demetrija. On ugleda Helenu i zaljubljuje se. Sada se i Demetrije udvara Heleni. Potuku se Lisandar i Demetrije zbog Helene i njezine naklonosti. Lisandar napadne bodežom Demetrija, no promaši ga i susreće se licem u lice s Hermijom koja u tom trenu ulazi na scenu.
kostim / maska	Puk i Oberon su i dalje stopljeni sa šumom. Demetrije u trenutku zaljubljivanja počinje ravnati svoj kostim da bude atraktivan. Helena sva očajna uopće ne mari za fizički izgled. Hermija je sva rastrojena – kosa joj ide na sve strane, haljina joj stoji spuštena na ramenima, a donji dio zavrnut – sva je neuredna. Lisandar i Demetrije ulaze u borbu – cipele im lete, potkošulja se izvlači.
čin / prizor	TREĆI ČIN 10. Svi protiv svih
likovi	Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija, Puk, Oberon
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta.

radnja	Nastaje zbrka i strka. Hermija shvaća da je Lisandrova naklonost prema Heleni stvarna, dok Helena misli da ju svi izruguju. Demetrije i Lisandar nastavljaju se svađati i tući za Heleninu naklonost. Hermija verbalno i fizički napada Helenu jer je zavela Lisandra.
kostim / maska	Puk i Oberon stopljeni sa scenografijom. Lisandar, Demetrije, Helena i Hermija neuredno nose kostime. Sve im se poremetilo. Kose su raščupane. Netko ima jednu cipelu, druga je bačena.
čin / prizor	TREĆI ČIN 11. Ispravi sve prije zore
likovi	Oberon, Puk, Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera ostaje napeta.
radnja	Oberon je šokiran spoznajom kakvu je zavrzlamu napravio Puk svojim čaranjima. Prolaze pored njih Demetrije i Lisandar u borbi. S druge strane prolaze Helena i Hermija, također posvađane. Oberon govori puku da prije zore mora Lisandru dati čarobni sok kako bi se riješila zavrzlama. Ako zora svane, čarolija će ostati trajna.
kostim / maska	Svi ostaju kakvi i jesu u prošlom prizoru.
čin / prizor	TREĆI ČIN 12. Puk čara ljubavnike, dvoboji, song, ludilo, micanje čarolije

likovi	Puk, Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija, Titanija, Vratilo-Magarac
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je magijska.
radnja	Puk čarolijom razdvaja Demetrija i Lisandra, potom čara Lisandra. Pored njih na spavanje je smjestio Helenu i Hermiju. Dolazi Titanija sva radosna, pjevuši po šumi. Prati ju Vratilo-Magarac. Puk odlazi.
kostim / maska	Svi su onakvi kakvi su bili u zadnjim prizorima.
čin / prizor	ČETVRTI ČIN 1. Senzualna scena
likovi	Titanija, Vratilo-Magarac, Puk, Oberon, Indijski dječak, Lisandar, Demetrije, Hermija, Helena
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je senzualna i magijska.
radnja	Puk je u stražnjem planu s melodikom. Titanija senzualno zavodi Vratila-Magarca. Titanija se razodijeva. Puku se pridružuje Oberon. Titanija i Vratilo-Magarac izvode seksualni čin dok Titanija pjevuši. U pozadini se pojavljuje i Indijski dječak. Lisandar, Hermija, Demetrije i Helena spavaju.
kostim / maska	Puk daje ritam instrumentom. Titanija svlači ogrtač kako bi bila senzualna. Ostaje u kombinezonu dubokog dekoltea. Vratilo-Magarac na masci ima zakačeno umjetno krzno koje je dugačko poput grive i vijori se u senzualnim zamascima. Indijski dječak

	stoji u pozadini kostimiran kao predstavnik tradicionalnog indijskog folklora.
čin / prizor	ČETVRTI ČIN 2. Buđenje Titanije iz čarolije
likovi	Titanija, Oberon, Puk, Indijski dječak, Vratilo-Magarac, Lisandar, Demetrije, Hermija, Helena
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je magijska i vesela.
radnja	Oberon ugleda Indijskog dječaka – sav zadovoljan protrlja ruke. Oberon čara Titaniju da prestane biti zaljubljena. Puku naređuje da skine čaroliju s Vratila-Magarca. Titanija, sva u čudu, tješi se kod Oberona zbog čina za koji nije sigurna je li stvarnost ili san, sva je zbunjena. Lisandar, Hermija, Demetrije i Helena i dalje spavaju.
kostim / maska	Vratilo-magarc spava. Oberon odijeva Titaniji ogrtač i popravljja joj kostim – zatvara joj dekolte na kostimu. Svi su ostali kostimografski ostali onakvi kakvi su bili i u prethodnom prizoru.
čin / prizor	ČETVRTI ČIN 3. Puk se žali
likovi	Puk
vrijeme kronološko / atmosfersko	Večer ljetnog solsticija. Atmosfera je napeta.
radnja	Komentira sve zavrslame koje su se dogodile i skine čaroliju s Vratila-Magarca.
kostim / maska	Puk koristi samo šljokice kao čaroliju. Šljokice vadi iz džepa hlača i puhne ih na Vratila-Magarca.

čin / prizor	ČETVRTI ČIN 4. Lov
likovi	Tezej, Hipolita, Demetrije, Lisandar, Helena, Hermija, Vratilo-Magarac
vrijeme kronološko / atmosfersko	Jutro nakon ljetnog solsticija. Atmosfera je vesela.
radnja	Tezej i Hipolita u šumi love s puškama. Nailaze na Lisandra, Demetrija, Helenu i Hermiju kako spavaju.
kostim / maska	Tezej i Hipolita izlaze na scenu s puškama. Tezej nosi rog koji proizvodi zvuk.
čin / prizor	ČETVRTI ČIN 5. Svi u Atenu
likovi	Tezej, Hipolita, Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija
vrijeme kronološko / atmosfersko	Jutro nakon ljetnog solsticija. Atmosfera je romantična.
radnja	Demetrije, Lisandar, Hermija i Helena se bude. Neugodno im je što su tako nedolični pred kraljem Tezejem. Demetrije objašnjava Tezeju da želi oženiti Helenu. Tezej odobrava vjenčanja Lisandra i Hermije te Demetrija i Helene. Svi zajedno odlaze u Atenu.
kostim / maska	Tezej i Hipolita nose puške na ramenu. Lisandar, Demetrije, Helena i Hermija bude se – ostali su neuredni kakvi su i zaspali.
čin / prizor	ČETVRTI ČIN 6. Glava <i>off</i>
likovi	Puk

vrijeme kronološko / atmosfersko	Jutro nakon ljetnog solsticija. Atmosfera je magijska.
radnja	Komentira događaje i skida Vratilu njegovu magareću glavu.
kostim / maska	Budi se Vratilo-Magarac. Pukov se kostim vraća u Vratila tako što skida masku i razvezuje košulju koja je igrala stražnjicu.
čin / prizor	ČETVRTI ČIN 7. Vratilo se budi
likovi	Zanatlije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Jutro nakon ljetnog solsticija. Atmosfera iz magijske prelazi u jutarnji žamor.
radnja	Vratilo sav zbunjen komentira sam sa sobom što se to dogodilo. Dolaze zanatlije, ali Vratilo ih ne vidi.
kostim / maska	Svi su u kostimima zanatlija.
čin / prizor	ČETVRTI ČIN 8. <i>Reunion</i>
likovi	Zanatlije
vrijeme kronološko / atmosfersko	Jutro nakon ljetnog solsticija. Atmosfera je vesela.
radnja	Susreću se Zanatlije i Vratilo i svi su sretni što su se opet sastali.
kostim / maska	U torbicama provjeravaju instrumente i namještaju Vratilu njegov kostim – ravnaju mu košulju rukama, popravljaju poziciju torbica.
čin / prizor	PETI ČIN 1. Čudesno je što se dogodilo
likovi	Tezej, Hipolita

vrijeme kronološko / atmosfersko	Dan vjenčanja Tezeja i Hipolite. Atmosfera je romantična.
radnja	Hipolita i Tezej šetaju i komentiraju nestvarnu priču ljubavnika o događajima u šumi.
kostim / maska	Hipolita nosi vjenčani veo, a Tezej nosi plašt kao dodatak svom kostimu. Hipolitin je veo od tila, u punoj dužini, do njezina gležnja. Nosi bijeli opasač i bijele narukvice umjesto bordo narukvica i bordo opasač. Tezej nosi plašt koji prekriva ramena i pada na prednji dio trupa. Njihovi plaštevci daju notu svečanosti kostimima s obzirom na to da se radi o vjenčanju.
čin / prizor	PETI ČIN 2. Najava predstave
likovi	Tezej, Hipolita, Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija
vrijeme kronološko / atmosfersko	Dan vjenčanja Tezeja i Hipolite. Atmosfera je romantična i vesela.
radnja	Demetrije, Lisandar, Helena i Hermija pridružuju se Tezeju i Hipoliti. Svi se smještaju da gledaju predstavu o Piramu i Tizbi.
kostim / maska	Demetrije i Lisandar nose na svoj kostim iz prethodnih prizora kratke plaštevce. Helena i Hermija imaju implementiran stilizirani vjenčani veo na svoj kostim kao dodatak. Drugi parovi djeluju manje raskošno od Hipolite i Tezeja.
čin / prizor	PETI ČIN

	3. Dosadan kratak prizor Pirama i Tizbe - tragično veselje
likovi	Tezej, Hipolita, Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija, Zanatlije + Piram, Tizba
vrijeme kronološko / atmosfersko	Dan vjenčanja Tezeja i Hipolite. Atmosfera je romantična i vesela.
radnja	Zanatlije igraju predstavu. Frula igra Tizbu. Vratilo igra Pirama. Spretko igra Zid koji govori – on je barijera između Pirama i Tizbe. Lava također igra Spretko nakon što se zid raspadne. Gladnica je Mjesečina. Tezej, Hipolita, Demetrije, Lisandar, Helena i Hermija s užitkom gledaju predstavu. Hipolita nije zadovoljna krajem s obzirom na to da je Piram mrtav, a Tizba se ubija jer ne može živjeti bez njega, svoje ljubavi.
kostim / maska	Sa žbukom ovaj predstavlja vam Stijenu, Stijenu strašnu, što ih dijeli mlade. A tek kroz jednu pukotinu njenu saopćuju si srca svoga jade. A taj s lanternom, grmom i sa psom Predstavlja Mjesečinu...⁵¹ Ljubavnici, Tezej i Hipolita ostaju isti kao u prethodnom prizoru. Vratilo igra Pirama – dodaje na svoj kostim zanatlije gornji dio kostima iz renesansnog perioda koji nosi tako da ga se vidi kao znak Pirama, ali pokazuje i postojeći kostim zanatlije. Piramov je kostim raskopčan i predimenzioniran. Frula igra Tizbu te nosi kostim kao i u prizoru probe – renesansna haljinu koju ne može zakopčati na svoj kostim zanatlije. Uz haljinu nosi i bijeli

⁵¹ *Ibidem*, str. 203., 204.

	rubac s bombicom crvene tekućine. Kada bombica crvene tekućine pukne unutar rupca, tada rubac izgleda kao da je uprljan krvlju. Spretko i Gladnica na svoje kostime zanatlije dodaju jutene vreće koje su patinirane u bijelo kao znak zida. Vreće nose zataknete na gornji dio trupa. Potom Spretko poprima znak lava tako što makne jutenu vreću i doda umjetno krzno na glavu, a Gladnica stavlja naglavnu lampu kako bi igrala mjesečinu.
čin / prizor	PET ČIN 4. Vilinji svijet blagoslivlja ljudski
likovi	Tezej, Hipolita, Demetrije, Helena, Lisandar, Hermija, Zanatlije, Puk, Oberon, Titanijsa
vrijeme kronološko / atmosfersko	Dan vjenčanja Tezeja i Hipolite. Atmosfera je romantična i vesela.
radnja	Tezeju, Hipoliti, Demetriju, Lisandru, Heleni i Hermiji pridružuju se Oberon, Titanijsa i Puk. Oberon i Titanijsa da blagoslove tri novo sklopljena braka. Puk pjeva za kraj. Svi su sretni i plešu.
kostim / maska	Svi su u kostimima iz prizora koji se odvio prethodno. Na sceni se po prvi put pojavljuju svi likovi zajedno, jasno razdvajajući svjetove kojima pripadaju.

6. MASKA I KOSTIM KAO INTEGRIRANA CJELINA U OBLIKOVANJU KARAKTERA

Umjetničko istraživanje bazirano je na idejnom oblikovanju i izradi maski i kostima za likove iz drame *San ljetne noći* ili *San Ivanjske noći*, u nekim prijevodima, Williama Shakespearea iz 1600. godine, prema adaptaciji Tamare Damjanović, sa svrhom distinkcije likova na one koji imaju nadnaravna obilježja i one koji nemaju nadnaravne obilježja.

Izvršava se psihološka analiza karaktera implementiranjem metode apstrakcije u ovaj rad, a to se odvija se putem raščlanjivanja složenih misaonih tvorevina na jasne sastavne dijelove s obzirom na to da se analiza lika svodi na njegove osobine.

Karakter je ekvivalent životinjske instinktivne određenosti koju je čovjek izgubio. Čovjek djeluje i misli u skladu sa svojim karakterom i upravo je iz tog razloga *karakter čovjekova sudbina*, kao što je to postavio Heraklit. Čovjek je motiviran za djelovanje i razmišljanje na određene načine svojim karakterom i istovremeno nalazi zadovoljstvo u samoj činjenici da je tome tako.⁵²

Stoga je i metoda sinteze od presudnog značaja u toj fazi rada jer ona služi za povezivanje izdvojenih elemenata, kao što su pojedine karakterne crte koje tvore određeni lik. Na taj način spaja jednostavne misaone tvorevine u one složenije. Psihološkom karakterizacijom i analizom likova uspostavlja se jedno od temeljnih polazišta za analizu u okviru dramaturške funkcije koja vodi k vizualnom, odnosno idejnom rješenju, maske i kostima. Uz tu se metodu neizostavno veže i metoda konkretizacije. Povezivanjem općeg i posebnog, a to su opće poznate odrednice određenih osobina, dobiva se potpuna karakterizacija za svaki lik u djelu. Govor o karakteru, prema Freudu, u deskriptivnom je smislu opisivanje osobe, a da se pri tome ne misli na pojedine crte prisutne kod čovjeka, već na organizirani sistem strasti. Freud je sistem strasti sveo na ljubav, mržnju, ambiciju, želju za moći, lakomost, okrutnost i strast za slobodom, stavljajući ih pod razne vrste libida koja se bave instinktima života i smrti, sveo ih je na instinkte biološkog podrijetla. Oblikovanje svih strasti, izuzev bioloških, zavisi od opstanka pojedinca i vrste koji su društveno i povijesno uvjetovane. Samo su najveći dramatičari poput Shakespearea opisivali karakter u dinamičkom smislu, kako tvrdi Fromm.⁵³ Stoga je jasno da upravo sam Shakespeare

⁵² Fromm, Erich: *S onu stranu okova iluzije*, Naprijed, Zagreb, 1986., str. 72.

⁵³ Fromm, Erich: *Veličina i granice Freudove misli*, Naprijed, Zagreb, 1986., str. 61 - 65.

daje jasne smjernice za promišljanje i analizu u pogledu karakterizacije ne samo pojedinih likova, već i grupacija, temeljem radnje koja otkriva njihove aspiracije.

U navedenoj komediji, maske i kostimi igraju važnu ulogu u razvoju i interpretaciji likova. Kroz njihovu upotrebu, likovi dobivaju dodatne slojeve karakterizacije i simboličko značenje. Stoga je vrlo važno prisustvo metode izdvajanje općeg, isticanje bitnog i eliminiranje posebnog u fazi istraživanja o karakteru koji se interpretira i vizualno. Posebno je važno naglasiti i kauzalnu vrstu analize uz pomoć koje se utvrđuju uzročno posljedične veze, što su u navedenom slučaju karakterne osobine prema kojima se vrši oblik transformacije, ali i međusobni odnosi likova u odnosu na radnju u svrhu oblikovanja dramaturški funkcionalnog modela.

Prema povijesnim uporištima, ali i prepoznavanju onoga što maska znači kada je implementirana u scensku igru – bilo da se radi o transformaciji jednog lika u drugi, gdje nutrina obuzima vanjštinu, ili o simbolu u preobrazbi izvođača sa svrhom čitanja nadnaravnog – maska kao medij prezentira jasno značenje koje publika treba iščitati.

6.1. GRUPACIJE LIKOVA

Kroz dramu podijeljenu u pet činova mora se proći nekoliko faza analize, ali i nekoliko grupacija likova. U prvoj fazi analize teksta likovi se mogu svrstati prema njihovoj pripadnosti različitim svjetovima, odnosno mogu se podijeliti na svjetovan i nadnaravan svijet, dok u drugoj fazi postoji prisutnost nadnaravnih pojava kod svjetovnih likova, a time se brišu granice ovog i onog svijeta. U drugoj fazi analize teksta likovi se mogu podijeliti prema njihovom statusnom položaju u društvu, ali i položaju nadmoći: jedna grupa u odnosu na drugu.

Prema dramskom tekstu *San ljetne noći* svjetovnim likovima, odnosno likovima koji nemaju nadnaravne moći, pripadaju Hipolita i Tesej, Egej, Lisandar, Demetrij, Filostrat, Hermija, Helena, Dunja, Vratilo, Frula, Gubac, Gladnica i Spretko. Ta se grupa još naziva i svijetom ljudi. Nadnaravnom, odnosno vilinjem, svijetu pripadaju Oberon, Titanija, Puk, Graša, Paučina, Grinja i Gorušica. Vratilo se ubraja u likove kod kojih je prisutna nadnaravna pojava nad kojom on sam nema kontrolu, ali isto su tako i magijske pojave prisutne kod Lisandra i Demetrija. Prema statusnom položaju likovi Hipolita i Tesej pripadaju vladajućoj strukturi u ljudskoj zajednici jer je Tesej atenski vojvoda, a njegova zaručnica Hipolita nekadašnja amzonska kraljica. Filostrat je dvorski meštar. Lisandar, Demetrij, Hermija i Helena, odnosno ljubavnici, te Egej pripadaju višem društvenom sloju, no oni su običan puk, kao što običnom puku pripadaju i zanatlije, odnosno radnička klasa u koje spadaju Dunja, Vratilo, Frula, Gubac, Gladnica i Spretko. U odnosu na navedene likove vilinski svijet je u poziciji moći te upravlja njihovim sudbinama, a to ih svrstava u nadmoćnu grupaciju unutar koje također postoji hijerarhija koja se sastoji od kralja i kraljice vilinjeg svijeta Oberona i Titanije te njihovih podanika kao što je Oberonov sluga Puk, koji je vilenjak, te Titanijine vile koje se zovu Graša, Paučina, Grinja i Gorušica.

Prema adaptaciji dramskog teksta *San ljetne noći* koji je adaptirala redateljica Tamara Damjanović nastala je istoimena predstava u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Likove se mogu klasificirati na isti način, no oni su sumirani ili u nekom drugom vidu dramaturški prilagođeni. S obzirom na spomenutu adaptaciju, Filostrat je lik koji se ne spominje i ne pojavljuje u predstavi, kao i lik Egeja, koji je za razliku od Filostrata implementiran i priznat tekstem. On se spominje kao Hermijin otac. Demetrij spominje Egeja u drugom prizoru prvog čina kada se žali Teseju na Hermiju. Titanijine se vile također ne pojavljuju u fizičkom obliku kao znakovi likova, ali postoje u adaptaciji. Nalaze se u četvrtom prizoru trećeg čina, u kojemu Puk iz prikrajka imitira njihove glasove, pretvarajući se da vile komuniciraju s Titanijom i

Magarcem. Prema adaptaciji su imena nekih likova izmijenjena pa tako Tesej postaje Tezej, Demetrij postaje Demetrije.

Napravljene su i određene korekcije po pitanju zanatlija. Gubac i Spretko su sumirani u jedan lik kojem je ime Ante Spretko te je njemu dodijeljeno zanatsko obilježje kotlokrpa, a kasnije i uloga zida i lava. Dunja postaje Petar Dunja te mu ostaje zanatsko obilježje tesara, a ujedno je i vođa zanatlija. Vratilo postaje Niko Vratilo s obilježjem tkalca koji kasnije igra Pirama, a pretvara se i u magarca. Frula postaje Franjo Frula s obilježjem krpača mješine te, isto kao i prema dramskom tekstu, spomenuti zanatlija igra i Tizbu. Gladnica se u adaptaciji zove Roco Gladnica, a sve je ostalo jednako kao i u dramskom tekstu po pitanju obilježja krojača i igranju mjesečine, osim što u adaptaciji zanatlija Gladnica igra zid zajedno s likom Spretko.

Da bi se izvršila kvalitetna analiza likova, neophodno je komparativno uzeti u obzir i dramski tekst i njegovu adaptaciju jer se konačan proizvod, predstava, gradi na adaptaciji koja kao uporište koristi dramski tekst. Vrlo je važno sagledati i povijesni okvir u kojemu je navedeno djelo nastalo kako bi se moglo proširiti kontekst u okviru kojeg se vrši analiza, kao što o tome piše u ranijim poglavljima. Adaptacija, s vrlo malo korekcija koje su prethodno objašnjene, prati dramski tekst i njegovu dramaturšku radnju pa samim time i likove i njihov razvoj u komediji.

6.2. DISTINKCIJA LIKOVA IMPLEMENTIRANJEM MASKE

Tekst i adaptacija ne sadrže direktne kostimografske upute ili upute po pitanju maske, osim u slučaju jasno naznačene Vratilove preobrazbe i u slučaju Demetrijevog kostima.

U dijalogu između Oberona i Puka nalazi se jasna kostimografska uputa. Radi se o trenutku u kojem Oberon zadaje zadatak Puku da začara Demetrija. “Ta ti ćeš znati / Po atenskom ga ruhu prepoznati.”⁵⁴ Nakon što Puk dobije zadatak, događa se komedija zabune jer Puk zamijeni Demetrija za Lisandra, što u podtekstu upućuje na gotovo identičan znak kostima odnosno atenskog ruha. A paralelno s tom radnjom događa se još jedna komedija zabune, a to je Titanijino zaljubljivanje u Magarca, odnosno preobraženog Vratila u životinjski lik.



Slika 30. Puk čara Lisandra; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

⁵⁴ Shakespeare, *op. cit.*, str. 159.



Slika 31. *Titanija se zaljubljuje u Magarca*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

U oba se slučaja radi o vrlo jasnoj razlici pri sudaru dvaju svjetova, a svaki za sobom nosi vlastitu konotaciju koju je povrh svega trebalo uzeti u obzir pri radu na toj temi. Radi se o razdvajanju dvije grupacije likova, odnosno svijeta ljudi i vilinjeg svijeta. Stoga je potrebno napraviti distinkciju u znaku te dvije stvarnosti koje se dodiruju, čak se i međusobno isprepliću. Vilijski svijet koji vlada u bezvremenu materijalnih i nematerijalnih struktura, kao znakom onoga što je bilo prije čovjeka, pripada prostorima prirode, dok običan puk pripada onome što i danas smatramo svjetovnim, odnosno umjetno konstruiranim, građevinama. Radi se o jasnoj podjeli na svjetove kojima pripada pojedini lik ili grupacija likova, koja se može podijeliti ponajprije u dvije grupacije: vilinska i ljudska pripadnost, potom vladajuća i podanička struktura, koja se može dodatno raslojiti na visoki vladajući, srednji i niski stalež. Stoga je prilikom oblikovanja karaktera integracijom maske u svrhu distinkcije likove bilo potrebno krenuti od uporišta u tekstu, a to su upravo spomenuti svjetovi i grupacije likova.



Slika 32. *Hipolita, Tezej, Lisandar, Hermija, Demetrije, Helena, Oberon, Titanija, Puk, Petar Dunja, Vratilo, Franjo Frula, Roco Gladnica, Ante Spretko (s lijeva na desno)*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

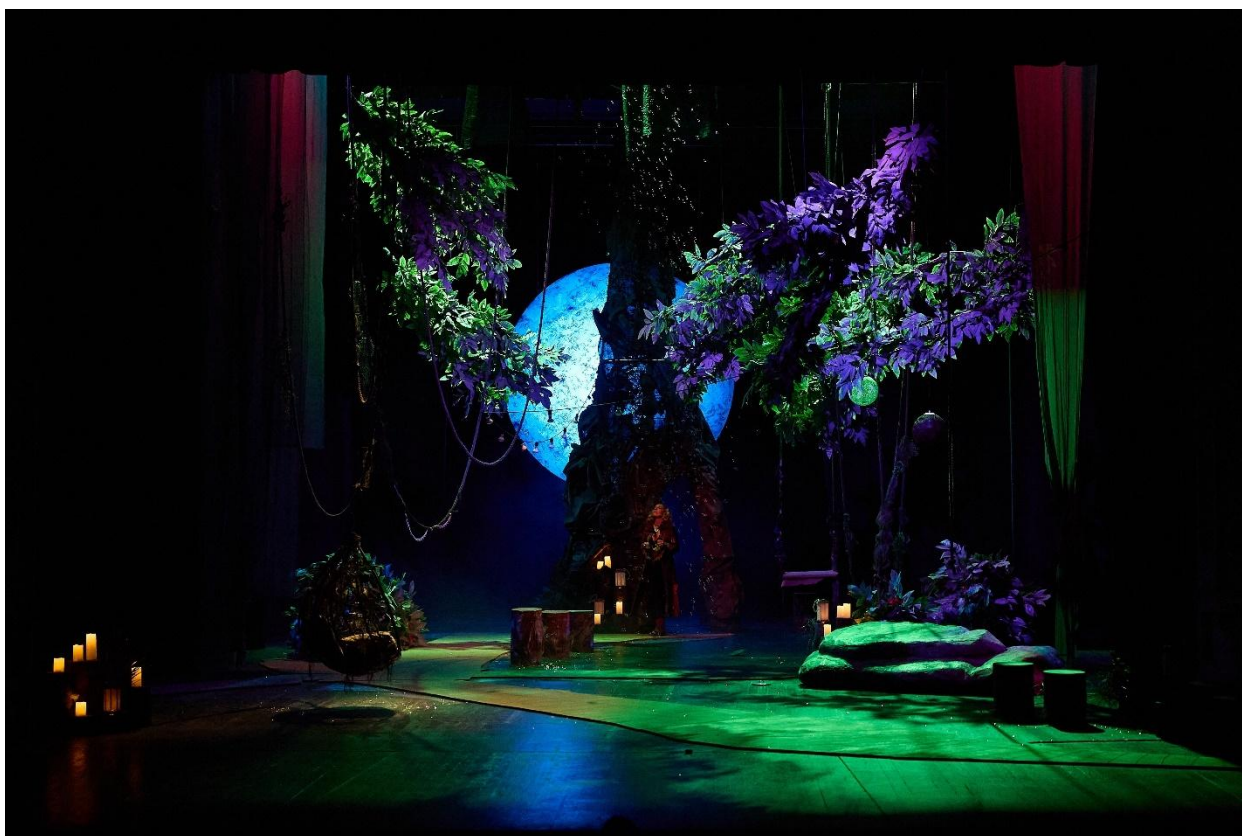
Čitajući dramski tekst i adaptaciju, vilična bića jasno su odvojena u nadnaravni vilični svijet, dok svi ostali pripadaju smrtnicima. U vladajući stalež pripadaju Oberon i Titanija, Hipolita i Tezej, stoga je neizostavno komparirati i tu komponentu kao refleksije sna i jave, odnosno magijskog i svjetovnog. Svi ostali likovi pripadaju podaničkoj strukturi koja se potom, osim na vladajući, dijeli i na srednji stalež kojem prema adaptaciji pripadaju ljubavnici, dok niskom staležu pripadaju zanatlije. Takvoj klasifikaciji srednjeg i niskog staleža nisu podložni likovi iz vilinskog podaničkog svijeta s obzirom na to da je njihova struktura jasno podijeljena samo na dva, već spomenuta, segmenta.

Kao iznimno važan segment pri oblikovanju karaktera u svrhu distinkcije likova neizostavan je redateljski koncept unutar sinergije autorskog tima. Prema redateljskoj koncepciji, ali i koncepciji autorskog tima, radnja nije periodno smještena, već se nalazi između dva svijeta, između prošlog i sadašnjeg odnosno ili na javi ili u snu. Granica između sna i jave nejasna je pa je i taj čimbenik uključen kao relevantna referenca u kreiranju cjelokupne likovnosti predstave.

Vrlo je važno napomenuti idejno rješenje i oblikovanje scenografije kao čimbenika sinergije u stvaranju likovnosti. Scenografsko rješenje svedeno je na simboliku prostora koje vizualno čini prostor šume, koji u pojedinim segmentima postaje mjestom magijskih događanja, pa tako šuma postaje čarobna. Promjenom rasvjetnih tijela šuma počinje svjetlucati i svijetliti poput lampiona. Scenografski elementi posipani su srebrnim reflektirajućim konfetima i obojani su prozirnom UV bojom.



Slika 33. Scenografija šume; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 34. Scenografija magijske šume; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Autorica glazbe Katarina Ranković kreirala je glazbu kao pozadinske atmosfere s uključenim instrumentima koje glumci sviraju tijekom izvođenja predstave. Stoga je bilo potrebno kostimografski implementirati elemente poput narukvice od zvončića, kostimografske rekvizite kao što su žlice, lončići i tanjuri.

Oblikujući kostimografsku koncepciju analizom dramskog teksta i adaptacije u suradnji s autorskim timom u vezi generalne koncepcije koja prati fuziju sna i jave, kostimi su podijeljeni u dvije grupacije zbog distinkcije likova, vilinji i ljudski, a međusobno ih povezuje u cjelinu crvena boja, kao znak ljubavi, odnosno tema same komedije, koja se kao detalj nalazi na svakom kostimu.

Vilinji svijet obilježen je zemljanim tonovima kao znakom pripadnosti prirodi. Kostimom i maskama dominiraju maslinasto zelena, bordo, smeđa i crna boja s primjesom bakrenih i srebrnih akcenata. Njihovi su kostimi također međusobno povezani ne samo bojom, već i materijalom. Tako Oberon i Titanija nose kombinezon od crnog pliša koji reflektira svjetlo u pojedinim segmentima igre kako bi djelovali kao magična stvorenja. Kaputi koje oboje nose također svjetlucaju i izrađeni su od istog materijala, ali koristeći dva različita lica tkanine. S

obzirom na to da je njihov vladajući položaj isti, oboje na kaputima imaju lišće umjesto kragne kao simbol povezanosti sa šumom, ali i znakom uzdignutog držanja. Puk kao pripadnik istog svijeta nosi crnu boju kostima kao poveznicu tame i noći, pripadnosti djelima koja se odvijaju iza zatvorenih očiju. Pukovu gazu maslinasto zelene boje, koju Puk nosi obješenu u području kukova, Oberon nosi kao majicu, a može se naći i kao dio scenografije iza koje se vode njihove zakulisne igre i predstavi. Sva tri lika hodaju gotovo bosa po sceni s obzirom na to da su oni dio prirode. Oni su stopljeni s prirodom. Zbog toga se na spomenutim kaputima nalazi i cvjetni uzorak koji prati lišće scenografije.

Vilinski svijet, za razliku od ljudskog, nosi masku u obliku rogova koji su im pričvršćeni na glavi.



Slika 35. Oberon, Titaniya i Puk; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 36. Oberon, Titaniya i Puk; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

“U srednjem se vijeku đavao prikazuje u obliku jarca...Jarci, koji su za Posljednjeg suda postavljeni na lijevoj strani, predstavljaju grešnike i buduće prokletnike...Možda je jarac posjedovao i neku magičnu moć?”⁵⁵ Oni su vražići zakulisnih spletki i igara. Ten im je bakrene

⁵⁵ Chevalier, Jean., Gheerbrant, Alain: *Riječnik simbola*, Nakladni zavod matice hrvatske, Mladost, Zagreb, 1994., str. 218.

boje kao znak smeđe plodne zemlje, koja kao da je oživjela i poprimila obličje čovjeka, a svjetlucav je kao znak magijskog, čarobnog i nadnaravnog u njihovim likovima. Oberonovi su nokti maslinasti, a Titanijini bordo, kao znak šumske flore koja kao da kroz njih mjestimično izranja. „Maska je sklona izobličavanju ljudske fizionomije, crtanju karikature i potpunom mijenjanju lica. Groteskni izraz ili stilizacija, zanemarivanje pojedinosti ili njihovo isticanje – sa suvremenim materijalima nevjerovatnih oblika i gipkosti sve postaje moguće.“⁵⁶ Maska koju nose navedena tri lika implementirana je u skladu s njihovim fizičkim značajkama, kako bi ta maska djelovala potpuno prirodno na njima. U pitanju je kombinacija kazališne šminke i fizičkih ekstenzija koje čine kompletnu masku vilišnjih bića. Stoga su maske oblikovane pomno isplaniranom uporabom kazališne šminke kako bi glumci zadržali što prirodniji oblik u okvirima vlastitih fizičkih značajki, dok istovremeno kazališna šminka stvara dojam nadnaravnih karakteristika, potencirajući istovremeno i određene ekspresije lica. Rogovi su kao fizička ekstenzija vrlo suptilno dodani na glavu, tako da djeluju kao da prirodno izranjaju iz tjemeni. Kao korijen, kao grana ili rožnati dio neke životinje što izviruje iz krzna. „U klasifikaciji bića jarac predstavlja pokušaj spajanja životinje i biljke (sjeme izbacuje na panj)...“⁵⁷



Slika 37. Oberon, Puk i Titanija; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

⁵⁶ Pavis, *loc. cit.* (vidi bilješku 5.).

⁵⁷ Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, str. 219.

Kod svakog se glumca rogovi nalaze na drugoj poziciji, naglašavajući karakter lika. Boja bakra kao nadnaravni element maske obuzima čitav ten u znaku oživljenja zemlje. Oči su im naglašene bordo bojom koja se proteže preko očnih duplji u različitim smjerovima kako bi naglasila ono animalno u njihovim dušama jer su oči ogledalo duše. Dok s druge strane, tu masku nose isti oni koji imaju potrebe smrtnika. Ono što maska prikriva, zapravo prikriva nutrinu koja se ne može udaljiti od smrtničkih težnji i zadovoljstava.

Vilinji je svijet kao grupa oblikovan da bi djelovali poput šumskog dekora s obzirom na to da ih ljudski svijet ne vidi. Na taj se način mogu stapati sa šumom poput stabla ili grma. Ljudi osjete njihovu prisutnost, no kada se osvrnu oko sebe jedino percipiraju floru oko sebe, a oni su upravo pripadnici takvog segmenta u tom kazališnom činu. Oni su mračna sila u noći ljetnog solsticija. Sila su koja utječe na događaje i pojave koje su na granici jave i sna te stoga nose razlikovno obilježje u obliku maske i kostima, da bi se udaljili od onog određenog i klasificiranog u prirodi ljudskog stvorenja. Za razliku od karaktera koji pripadaju ljudskom svijetu koji je označen svijetlim tonovima boja u kostimu kao znakom naivnosti i nevinosti u šumskom teritoriju, odnosno teritoriju magijskih pojava. Tako je grupaciji smrtnika pristupljeno iz dvije perspektive. Prva čini jasnu distinkciju između svijeta vila i ljudi, a druga se odnosi na njih same i spone kojima su povezani tijekom radnje. Kostimi likova koji pripadaju ljudskom svijetu oblikovani su u suvremenom stilu za razliku od vilinjeg svijeta u kojemu likovi nose znakove prirode, kao što je to primjerice lišće.



Slika 38. *Helena, Demetrije, Tezej, Hipolita, Hermija i Lisandar*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Kostimima Hipolite, Tezeja, Lisandra, Demetrija, Hermije i Helene dominiraju različiti tonovi bijele boje. Osim kao znakovi naivnosti, kostimi bijele boje znak su vjenčanja koje će se uskoro dogoditi između njih. S obzirom na to da su ljubavnici pripadnici istog staleža, dobne skupine te su opterećeni istom problematikom, ljubavlju, njihovi su kostimi varijacije na istu temu.



Slika 39. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 40. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Hermija i Helena nose haljine do ispod koljena i sličnog, ali ne istog kroja, koje se razlikuju prema rukavima i detaljima. Lisandar i Demetrije nose majicu istog kroja koja je naglašena u odnosu na donji dio kostima jer ih Puk zamijeni upravo zbog 'atenskog ruha'. Majice se razlikuju u minimalnim akcentima, kao što je detalj trake koji je raspoređen na različitim mjestima. Obojica nose hlače koje razlikuje različit ton i mokasine koje su različitog dizajna. S obzirom na referencu 'atenskoga ruha', ali i Shakespearovo uporište u grčkoj mitologiji, koriste se u pojedinim segmentima kostimografije znakovi koji su referenca na staru Grčku. Tako je primjerice Lisandrova i Demetrijeva majica akcentirana trakom koja ima uzorak meandra. Haljine visokog struka nose Helena i Hermija. Obje su izrađene od laganih krpa. Hermijine su naramenice naborane te padaju preko ramena, a Hermijin je kostim akcentiran širokim geometrijskim trakama. Hipolitin kostim ima siluetu duge haljine koja asocira na odjevne predmete iz stare Grčke, dok je Tezejeva majica u silueti oblikovana po uzoru na gornji dio grčkog himationa.



Slika 41. *Hipolita, Tezej, Hermija, Lisandar i Demetrije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 42. *Tezej i Hipolita*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Hipolita i Tezej akcentirani su kostimografski zlatnim detaljima kao znakom pripadnosti visokom i vladajućem staležu u odnosu na ljubavnike koji su akcentirani srebrnim detaljima kao znakom pripadnosti srednjem staležu. Hipolita kao nekadašnja amazonska kraljica nosi visoke štikle da bi njezina visina bila istaknuta, dajući joj vizualno nadprosječnu visinu. To je rješenje odabrano kako bi se pored Hermije i Helene istaknula kao fizički nadmoćnija s obzirom na ratničku prošlost. Tezejeva je majica s prednje strane akcentirana zlatnom linijom poput stilizirane lente, kao i stilizirani oblik epoleta koje nosi na ramenima. Oba su elementa majice u znaku odličja, odnosno ratničkog uspjeha. Hipolita nosi bordo opasač i bordo narukvice, a Tezej ima provučen crveni konac na epoletama kao znak ljubavi. Iz istog razloga crveni se konac nalazi na Lisandrovoj i Demetrijevoj majici, a crveno uže na haljinama Hermije i Helene.

Za oblikovanje kostima zanatlija kao inspiraciju korišteni su prikazi običnog puka na grčkim vazama, stoga svaki od tih likova u sklopu kostima nosi drugačije pozicioniran kostimografski rekvizit u obliku krpe, koji se koristi za brisanje ruku i alata. Određena pozicija krpe kod pojedinog lika daje djelomičnu siluetu grčkog himationa, kao što je to primjerice duga krpa prebačena preko ramena, zakačena oko struka ili zavezana oko vrata. Krpa koju nosi svaki zanatlija izrađena je od istog materijala s kombinacijom crno-bordo uzorka. Spomenuti je uzorak u strogoj geometrizaciji što je jedna od glavnih karakteristika starogrčke umjetnosti.



Slika 43. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Zanatlije pripadaju istoj radničkoj, odnosno zanatskoj, društvenoj strukturi i zato su povezani materijalom. Osim spomenute krpe, kostim svakog zanatlije izrađen je i uporabom traper materijala čije je svojstvo visoka otpornost na uništavanje prilikom fizičkih radova, što je znak njihove društvene pripadnosti. Traper je izblijeđen kako bi kostim bio jasno udaljen od vilinjeg svijeta, kojim dominiraju tamne boje, a približen ljudskom svijetu, u ovom slučaju, svijetlim bojama. Iz istog su razloga i torbice koje nose zanatlije izrađene uporabom umjetne kože, u bijeloj boji. Svaka je torbica različitog oblika i dizajna. Torbice kao kostimografska rekvizita služe za pohranu alata, dok u kazališnom kontekstu, zbog navedene svrhe i načina uporabe, predstavljaju obilježje osoba koje se bave zanatskim poslovima.

Ono što likove zanatlija međusobno razlikuje drugačiji je kroj svakog kostima s odgovarajućim popratnim aplikacijama koje su jedinstvene za svaki pojedini lik. S obzirom na to da zanatlije imaju i funkciju glazbenog benda koji kao kazališna družina uprizoruje predstavu o Piramu i Tizbi, elementi njihovih kostima služe i u tom znaku. Tako primjerice Petar Dunja nosi kapu sa šiltom okrenutu naopako, hlače sa zakrpama nosi Vratilo, Ante Spretko ima tetoviranu ruku i robusne čizme, Franjo Frula ima tenisice, tzv. starke, dok Roco Gladnica nosi Startas tenisice.



Slika 44. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Tijekom igranja predstave o Piramu i Tizbi svi zanatlije, osim Petra Dunje, preobražavaju se u dodijeljene likove. Njihova se preobrazba odvija tako što u potpunosti na sebi zadržavaju kostim zanatlije kao znak identiteta onog zanatlije koji igra određeni lik.



Slika 45. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 46. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Novi lik oblikovan je dodijeljenim detaljem kao obilježjem. Roco Gladnica koristi naglavnu lampu kada igra mjesečinu, a jutenu vreću kada igra zid. Ante Spretko koji, uz zid, igra i lava uz komad umjetnog krzna koji stavlja na glavu. Vratilo na svoj kostim odijeva renesansni gornji dio muškog kostima koji je blago predimenzionirana da bi djelovao kao odjevni element koji je Vratilo posudio od nekog drugog ili usput pronašao da se naglasi da Piram nije zaista on, već dodijeljena glumljena uloga. Tizbu igra Franjo Frula koji na kostim dodaje stilsku haljinu krojenu po uzoru na renesansu. Haljina mu je tijesna i ne može ju zakopčat do kraja, a na nekim je mjestima i šav popustio. Značenje haljine isto je kao i kod Piramovog kostima; Tizba nije zaista Franjo Frula, već samo lik koji Frula igra. Element predimenzioniranog Piramovog kostima i tijesne Tizbine haljine dodatno doprinose elementu komičnosti i nespretnosti prilikom pripremanja i izvođenja predstave o Piranu i Tizbi.

S obzirom na to da se radi o predstavi u predstavi, navedeni su kostimi stilski, iz perioda renesansne kao direktna referenca na Shakespearea koji je napisao komediju *San ljetne noći*. Direktna referenca uspostavljena je zato što se naša predstava *San ljetne noći* prikazuje danas i sada kao djelo koje potječe iz doba renesanse, dok se predstava koju igraju zanatlije originalno prema djelu prikazuje u renesansnom dobu, što je za njih suvremeno, a sama priča potječe iz doba stare Antike.

6.2.1. OBERON

Oberon je kralj vilinjeg svijeta i jedino mu je Titanija ravna po pitanju nadnaravnih moći. Njegov ga položaj kralja stavlja u poziciju moći nad svim ostalim likovima, što znači da ima određenu moć nad njihovim životnim sudbinama. Posjedovanje nadnaravnih moći daje mu priliku da manipulira situacijama, ljudima, svojim podanicima, ali i da zavara Titatniju. Bilo da se radi o moći fiktivnog lika u književnom djelu ili bilo kojoj poziciji u stvarnom životu, moć sa sobom nosi veliku količinu odgovornosti, a nije rijetkost da se takva moć zloupotrebljava ili da jednostavno osoba koja je u posjedu moći zaboravi s vremenom koliko određene životne muke predstavljaju izazova čovjeku koji nema moć da postupi prema brzom rješenju. Takvih primjera ima mnogo i mogu se uočiti i na svakodnevnoj razini.

Oberon primjerice nije uopće razmišljao o malom čovjeku kada je dozvolio obilne poplave na poljima seljaka, hladno ljeto i mrazove na usjevima, a sve zbog svađe s Titanijom. Životni izazovi takve razine za njega su beznačajni, odnosno nemaju stvarnu težinu koja sa sobom nose posljedice. U trenutku kada mu Titanija ukaže na spomenuto i kada ga prozove za učinjeno, Oberon nije spreman niti smatra da bi trebao preuzeti odgovornost. Umjesto suočavanja s učinjenim, on prebacuje svu odgovornost na Titaniju. U suvremenom se društvu takvo ponašanje smatra manipulativnim.

No postoji primjer empatije kod Oberona. Pokazao je suosjećanje prema Heleni i njezinom problemu neuzvraćene ljubavi. Takav smrtnički problem za njega je predstavljao sitnicu koju on riješi u jednoj noći, a Helenina je patnja trajala dugo i mogla je trajati cijeli njezin životni vijek. Ukoliko se dublje promotri njegova empatija, ona bi mogla biti i empatija prema samome sebi koju je samo reflektirao na Helenu jer ona želi imati ono što joj ne pripada, isto kao i Oberon. Helena želi da joj Demetrij da svoju ljubav, a Oberon želi da mu Titanija preda Indijskog dječaka, oboje žele ono što im ne pripada.

Kod Oberona mogu se vidjeti i osvetnički elementi, osjećaji koji nose negativne konotacije, a to su zavist, ljubomora i pohlepa. Stoga je njegova osveta Titaniji zbog Indijskog dječaka produkt niskih osjećanja. Oberonova je osveta vrlo suptilan element u djelu s obzirom na to da se provlači kao podtekst višeg cilja, a to je otimanje Indijskog dječaka. No, kao što je gore već spomenuto, poplave, hladno ljeto i prebacivanje odgovornosti na Titaniju i za Oberona takav čin predstavlja osvetu pod krinkom da zadovolji pohlepu i potrebu za imanjem nečega što za njega predstavlja nadmoć i kontrolu jer Indijski dječak nije Oberonu potreban zbog praktične

funkcionalnosti, već kao statusni simbol moći. To je odraz njegove želje za posjedovanjem onoga što ne može imati.

Kako bi ostvario vlastiti cilj, on stavlja Titaniju u ranjivu poziciju da bi joj omeo fokus. Naređivanjem Puku da začara Titaniju, Oberon se odriče direktne odgovornosti i pritom ne mari za posljedice. Bitan je samo on. Dovodeći Titaniju u situaciju poniženja, on njoj uzvraća istom mjerom, smatrajući kako je njega Titanija ranije ponižavala time što mu nije željela predati dječaka. Ona se nije pokorila niti je pokazala obzirnost prema njegovim prohtjevima. S obzirom na to da Oberon smatra da Titanija nije dovoljno obzirna prema njemu, on sebi uzima za pravo da tako pravda svaki svoj čin. Oberona karakterizira u prvom redu potreba za moći nad apsolutno svime i svakim, odnosno to je spoj dominacije i subjektivnog osjećaja superiornosti. Njegovu superiornost prate pohlepa, osveta, manjak empatije i ne prihvatanje odgovornosti.

Uzimajući u obzir sve navedene elemente u razgovoru s autorskim timom i prateći redateljsku koncepciju, idejno je osmišljen, a kasnije i realiziran kostim za Oberona.



Slika 47. Oberon; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 48. Oberon; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Kralj vila, nosi suptilno implementiranu masku i izražajan kostim da bi se predstavio kao moćan i mističan lik. Njegova maska ističe njegovu nadnaravnu prirodu, a kostim naglašava njegovu

kraljevsku poziciju. Kroz te elemente, Oberon se prikazuje kao lik koji ima kontrolu nad magijom i događajima u drami. Njegova prisutnost i izgled u maski i kostimu doprinose stvaranju tajanstvene i čarobne atmosfere.

Kao znakom tajanstvenosti Oberon nosi dugačak kaput koji ima mogućnost zatvaranja i sakrivanja većine njegova tijela, uključujući i vrat, koji je jedan od najranjivijih dijelova tijela. Kaput svjetluca i s vanjske i s unutarnje strane kao element čarobnog. Hlače od crnog pliša reflektiraju svjetlost kao i čitavo Oberonovo lice u znaku onog magijskog, nadnaravnog i privlačnog, kao što bi pažnju privuklo svjetlucanje plemenitih materijala u prirodi ili jutarnja rosa u šumi. Stoga je kaput cvjetnog uzorka, a lice kaputa je u sivom, srebrnom tonu. Takva boja kaputa reflektira Oberonovu nutrinu koja je na prvu privlačna zato se svjetluca, a ispod sjaja nalazi se sivilo i tama, kao i njegove skrivene namjere koje nisu časne. Majica je idejno oblikovana i izrađena od gaze u maslinastoj boji koja se nalazi i unutar scenografije kao dio šume. To ga isto povezuje sa svijetom kojemu pripada. Rukavi su na majici široki i duži od njegovih ruku, s mogućnosti skrivanja šake unutar njih kao znak lišavanja od odgovornosti za djela koja neposredno čini. Stopala su mu umotana u krpu maslinaste boje koja otkriva petu i nožne prste jer se on kao vilinje biće ne mora kretati poput čovjeka, on se stvara i nestaje, uranja i izranja iz prirode. Njegova gotovo gola stopala su i znak onoga što se naziva doticaj s prirodom, direktna povezanosti s tlom kao što je to i slučaj kod Titanije i Puka. Kod svih vilinjih bića polugola stopala imaju isto značenje pa su stoga na isti način i oblikovane krpe kojima su djelomice umotana.

Oberonova je maska oblikovana kombinacijom kazališne šminke i fizički oblikovanih ekstenzija. Kazališnom je šminkom oblikovano lice tako što naglašava oči bordo plohom koja se proteže čitavom očnom dupljom te prelazi na sljepoočnice. Pogled na taj način djeluje demonski, kao da je žedan krvi. Ispod obraza dodatne su široke tamne plohe kako bi se istaknule jagodične kosti koje na taj način vizualno prikazuju oštre crte lica kao odraz njegovog naglog i nekontroliranog temperamenta.⁵⁸

⁵⁸ Young, Lilian: *Govor lica, kako lice otkriva osobnost*, Mozaik Knjiga, Zagreb, 1994., str. 65., 66.



Slika 49. *Titanija i Oberon*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Rogovi su izrađeni od prave kože kako bi u znaku njihov oblik i materijal mogao predstavljati prirodu. Izgledaju poput kore od drveta, odlomljene grane koja je srasla s lubanjom ili pak osušeno lišće, ali i kao trofej iz lova. Rogovi su također i znak vraga, bića koje ima fizičku moć poigravanja s ljudskom sudbinom ne mareći za nikog drugog osim za samoga sebe. Stoga je i glumčeva prirodna kosa oblikovana u frizuru na način da vizualno popratu teksturu rogova. Ten mu je svjetlucav od bakrenog premaza s primjesom sitnih šljokica kao znak nadnaravnog elementa. Kao znak svježeg, čistog i privlačnog, a u istom trenu mističnog i nepredvidljivog jer svjetlucanje samo reflektira svjetlost, a time ujedno i zasljepljuje u kontekstu obmane. Maska je ta koja reflektira unutarnju prirodu karaktera kao i dodijeljene nadnaravne attribute lika, kao što su čaranje i nestajanje s jedne strane, a s druge namjere koje nisu plemenite. Maska kao znak u oblikovanju Oberonovog lika uspostavlja dublje razumijevanje simbolike i unutarnjih motiva u okviru kazališnog čina. Oberon je motiviran idejom da ima apsolutnu moć nad apsolutno svakom pojavom i bićem, nad svim onim što za vlastito zadovoljavanje ega smatra relevantnim. Koristi se manipulacijama, obmanama i čarolijom. On zastrašuje ne samo svojom pojavom, već i moćima i temperamentom. Unutarnja je motivacija tog lika u znaku vražjeg, onog demonskog što odražava maska svojim karakteristikama, u isto vrijeme privlačeći plijen lažnim blještavilom, što je prikazano svjetlucavom površinom.

6.2.2. TITANIJA

Titanija je kao kraljica vilijskog svijeta jedina ravna Oberonu u svakom segmentu postojanja. No za razliku od njezina muža, ona je nježne naravi i plemenitih motivacija, ali i čvrstih uvjerenja. Njezina briga za Indijskog dječaka nije samo pokazatelj njezine nježne naravi, već i odanosti jer je obećala majci njegovoj da će se skrbiti o djetetu. Čak i kada njezina odluka dolazi u kušnju gdje Oberon od nje zahtijeva da mu preda dječaka, Titanija pod cijenu svađe s mužem ne prelazi preko svoje riječi bez obzira na sve ono što taj sukob s Oberonom nosi sa sobom, a to je isto jedan pokazatelj Titanijine hrabrosti. Ona je emotivno inteligentna, a to pokazuje i ukazivanjem na ono što Oberon čini seljacima, loša žetva i poplave, kada je ljut zbog sukobljavanja u njihovom braku. Tim činom Titanija pokušava osvijestiti Oberona da postoje kolateralne žrtve njihova sukoba te da preuzme odgovornost za učinjeno.

Tijekom otvorenog sukoba spomenutih supružnika, Titanija otkriva svoju ljubomoru na Oberonove ljubavnice, no s druge strane Oberon uzvraća istom mjerom. Saznaje se kako njih dvoje ne pokazuju monogamno ponašanje u njihovom braku, oboje su imali ljubavnu aferu s Hipolitom i Tezejem. Ono što Titanija zamjera Oberonu afera je sa seljankom pa mu je zamjerila neoprez jer si oni, zbog osobnog dostojanstva, ne mogu dozvoliti intimne odnose sa pripadnicima niskog sloja. Takvo Titanijino razmišljanje o samoj sebi pokazuje smjer njezine samosvijesti o sebi kao o osobi koja ima visoko postavljene granice u odabiru ljubavnika. A to ukazuje i na njeno visoko mišljenje o samoj sebi.

S druge strane, njezino je ponašanje i dalje promiskuitetno što dovodi u pitanje njezine romantične nagone. Kao takva, vilinja kraljica spremna je na afere samo s onima koje smatra visoko pozicioniranim kao bićima vrijednim njezine romantične pažnje. I upravo je taj element ono što će kasnije Oberon iskoristiti protiv nje kada ju začara da bi ona spolno općila s onim kojeg prvog ugleda, odnosno da bira nagonom, a ne prema vlastitim kritičkim stavovima. I prema Oberonovom planu koji se ostvario točno onako kako je zamislio, Titanija gaji sve svoje principe. Ona opći s magarcem, zanemarujući Indijskog dječaka. Dozvoljava nagonima da obuzmu racionalno. Gubi kontrolu nad samom sobom što podrazumijeva gubitak moralne vertikale u svakom segmentu života. Prilikom oblikovanja Titanijinog karaktera uporabom maske i kostima uporište je pronađeno u njezinim motivacijama kako bi se prikazala obilježja lika.

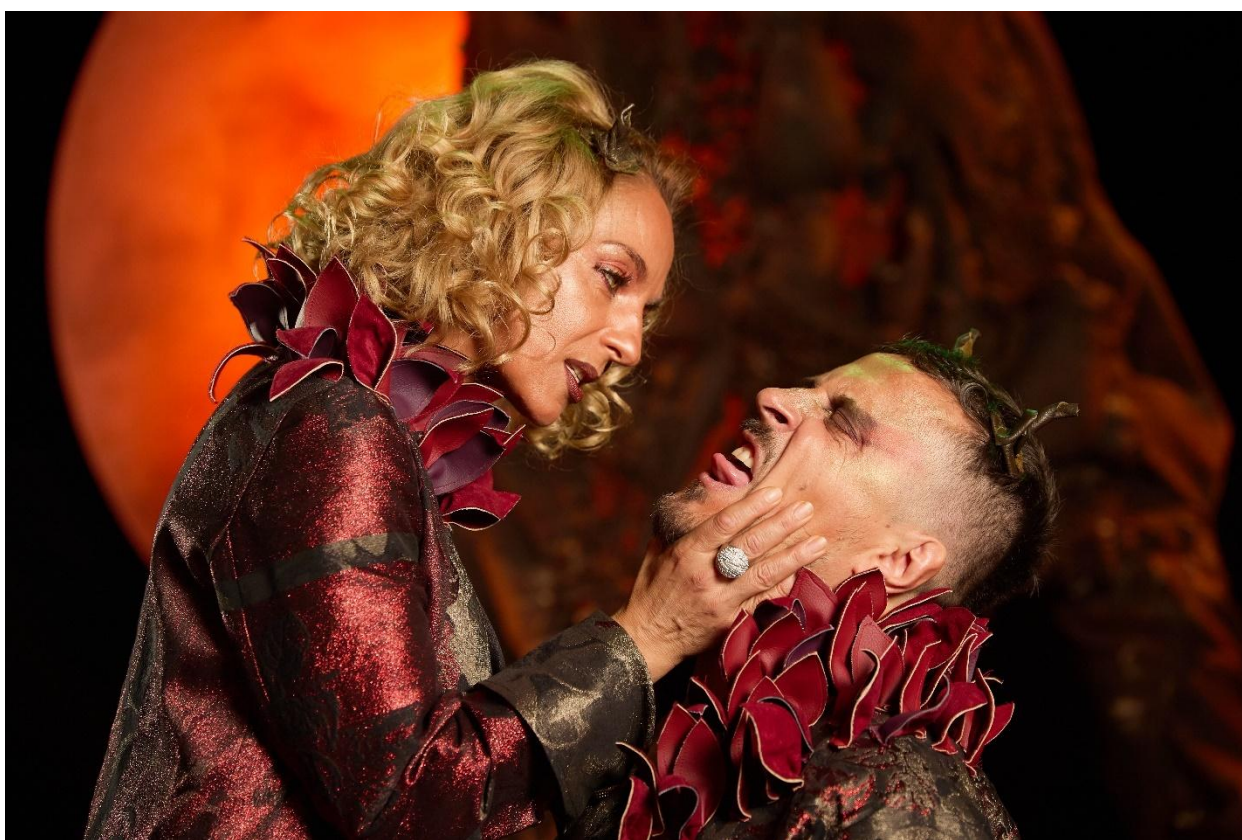


Slika 50. *Oberon i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Titaniya se predstavlja kao nježna, ali i moćna vladarica. Izgled i stil njezinog lika doprinose i njezinoj karizmi, ali i određenom autoritetu, ističući ulogu kraljice u vilinjem svijetu i povezanosti s prirodom. Navedeni elementi također pružaju poveznicu, ali i distinkciju s likom Oberona, njezinim suprugom i rivalom, čime se naglašava njihov odnos. Dodatno, maske i kostimi imaju funkciju simboličkog značaja. Oni s jedne strane naglašavaju njezinu ljubav prema prirodi, zaštitničku ulogu nad biljnim svijetom te ukazuju na njezinu privrženost ljepoti i harmoniji, ali otkrivaju strastvenu i senzualnu prirodu kao i čvrsti autoritet. Kroz te elemente, Titaniya postaje složeni lik s višestrukim slojevima značenja, a maske i kostimi pridonose tumačenju njezine uloge i karakterizacije.

Kao znakom istog svijeta, iste pripadnosti, međusobne bračne povezanosti, ali i sukoba i rivalstva s mužem, Titanijin je kaput oblikovan od istog materijala kao i Oberonov, ali je kao lice kaputa korištena suprotna strana materijala kojom dominira bordo boja, kao boja strasti, za razliku od sive kao dominantne na Oberonovom kostimu. Njezin kaput također ima lišće na mjestu kragne no ono je obujmom skromnije. Isto kao i kod Oberona, kaput kao znak skriva, ali i razotkriva fizičko tijelo i simboliku namjera. Titaniya cijelo vrijeme nosi kaput otkopčan kao pokazatelj da nema skrivenih planova u pozadini.

Kombinezon je još jedna poveznica s Oberonom jer je oblikovan i izrađen od istog materijala kao i Oberonove hlače, a to je crni pliš. Kao znakom senzualne prirode Titaniji su atributi naglašeni stoga je njezin dekolte vrlo izražajan. Tu tjelesnu putenost naglašava i opasač koji drži dekolte visoko pozicioniranim, a s druge strane vizualno naglašava struk i ističe kukove. Maska također ima funkciju otkrivanja Titanijine senzualne prirode, a oblikovana je kombinacijom kazališne šminke i fizičkih ekstenzija. Stoga su uporabom kazališne šminke njezine usne naglašene bordo bojom, a oči dodatno istaknute te blago zakošene crnom linijom. Naglašene crvene usne upućuju na senzualnu pobudu kod čovjeka zbog iznenadne prokrvljenosti koja se povezuje sa spolnim uzbuđenjem.⁵⁹



Slika 51. *Titanija i Oberon*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Blago nakošene i izražajne oči također se povezuju sa znakom senzualnog izražaja.⁶⁰ Dekolte je istaknut uporabom kazališne šminke na način da je suptilnim sjenčanjem oblikovana udubina na poprsju kako bi grudi djelovale veće nego što jesu. Ispod kombinezona nalaze se samoljepljive trake koje potpomažu volumenu grudi kako bi one bile izražajne u dekolteu. Titanijina koža nije u boji inkarnata, već je u boji bakra s primjesom šljokica kako bi se presijavala i svjetlucala.

⁵⁹ *Ibidem*, str. 106.

⁶⁰ *Ibidem*, str. 103.

Spomenutom bojom kod Titanije nije oslikano samo lice, već i čitavo poprsje, ruke i ramena. Ona je magijska i čarobna, stvarna, a nestvarna. Vratilu je Titanija enigma jave i sna.

Kraljičin kaput ima špicaste završetke na rukavima kao znak oružja. Taj znak suptilnim čini njegova pozicija na rukavu i stopljenost s krutim kaputom kakvi su i njezini principi od kojih ne odstupa. Titanija je moćan i čvrst autoritet. Zato je u znaku kao karakter oblikovana krutim kaputom i stegnutim opasačem kao znakom kontrole gdje ništa ne odstupa, dok je s druge strane kombinezon ispod tog kaputa i opasača zapravo mek i nježan kao i njezina unutarnja priroda.

Bordo boja kod kraljice vila znak je strasti, ne samo romantične prirode, već u svakom segmentu života. Dok crni kombinezon s jedne strane čini Titaniju elegantnom kao dostojanstvenu vladaricu, s druge strane pokazuje znak dominacije, čvrstoće, samouvjerenosti i mračnih sila koje su sastavni dio vilinjeg svijeta pa ni ona nije imuna na njezina djelovanja odnosno korištenja. U prizoru kada Titanija biva začarana, ona skida kaput koji je znak kontrole i zaštite. Kada gubi kontrolu nad samom sobom, gubi i kaput kao znak. Ona ostaje ogoljena i kao takva se predaje konzumaciji nagona s Magarcem bez ikakve zaštite i ranjena. Nakon tog prizora Titanija je zbunjena i ponižena. Ona se predaje Oberonu takva ogoljena.



Slika 52. *Titanija i Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Titaniji su rogovi napravljeni od istog materijala kao i svi ostali rogovi koje nose vilinja bića. S obzirom na njezinu magijsku prirodu i upetljanost u zavrzlake iz vilinjeg svijeta, Titanijina

maska pokazuje oblikovanje karaktera vražićka. Rogovi su kao fizička ekstenzija pomaknuti u stranu kako bi djelovali nježnije u usporedbi s Oberonovim rogovima koji strše oštro prema gore. Prirodna kosa glumice koja igra Titaniju oblikovana je u frizuru koju čine kovrče kako bi dale senzualan volumen njezinoj magijskoj putenosti. Maska u Titanijinu slučaju izražava nutrinu lika. Pokazuje njezinu istinsku prirodu da bi bile jasnije motivacije lika. Odakle motivacije dolaze i k čemu lik ide. Titanija kao biće dolazi iz prirode. Ona je magija između ovog i onog svijeta. Titanija se ne pokorava. Ona se bori, ali biva poražena.

6.2.3. PUK

Puk je vragolasti duh i Oberonov podanik. On pripada vilijskom svijetu i živi u suprotnosti sa svijetom ljudi. Njegove su moći magijske, a priroda vrcakasta. Čin Pukovog čaranja Vratila da postane magarac pokazuje njegovu potrebu za vragolastim djelima. On je to učinio iz puke zabave bez razmišljanja i bez dvojbe. Učinio je to impulzivno, koristeći usputni trenutak za nepodopštinu poput malog djeteta. Puk je energije, živahan i s pažnjom koju drži kratko, kao da samo čeka neki novi podražaj.

Vjoran je i odan sluga Oberonu, stoga slijepo sluša svaku njegovu uputu i čini sve što mu je naređeno bez sekunde dvojbe nad kraljevim željama. No, zbog njegove nesmotrenosti i brzopletosti, Puk umjesto da sipa čaroban sok na kapke Demetrija, zamijeni ga s Lisandrom i napravi pomutnju među mladim ljubavnicima. I koliko god krivo obavio zadatak, kao s Lisandrom i Demetrijem, on pronalazi komičan element u svojim postupcima. Isto je i s Vratilom kada ga začara. Puk uživa u trenutku, potpuno je neopterećen prošlošću, kao i budućnošću koja sa sobom nosi posljedice jer za njega ni jedna posljedica nije ozbiljna. Tu je Oberon, njegov kralj koji će popraviti svaku grešku bez kažnjavanja.

Puk nije zloban, već instinktivan. Njegova je unutarnja motivacija zadovoljiti Oberonove želje i dalje od toga ne razmišlja. Bez ikakvih predrasuda pristupa svakom zadatku, trudeći se obaviti ga prema zapovjedi nadređenoga. Zadovoljstvo pronalazi u malim stvarima, kao što je primjer magarca. Nestašan je izvršitelj Oberonovih naređenja. Kada mu Oberon zada za zadatak da donese čaroban cvijet za čaranje Titanije, Puk je obavio zadano u najstrožoj tajnosti, što je jedan od izvora Oberonovog opravdanog povjerenja. I poput duha ili sjene, Puka se može vidjeti u gotovo svakom prizoru ne samo vilijskog, već i ljudskog svijeta. Bilo da je riječ o ljubavnicima, zanatlijama ili Tezeju i Hipolitu, Puk se šulja i promatra ono što se događa bez da ga netko otkrije u njegovim skrovitim pokretima i namjerama. Gotovo je svugdje kako bi nadzirao događanja. I bez njegove izravne želje splet okolnosti se uvijek posloži tako da Puk završi sa svojim prstima u svakoj zavrzlamu koja se događa. Ili mu Oberon naredi da se služi čarolijom ili si on ne može pomoć da propusti zabavan trenutak pa tako Puk indirektno predstavlja moć čarobne šume u noći ljetnog solsticija. Na taj način postaje prepoznatljiv lik s komičnim elementima, dok istovremeno predstavlja sponu između ljudskog i vilijskog svijeta.



Slika 53. Puk; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Puk kao biće koje pripada prirodi, kao dio šume, nosi znak u kostimu, ali i masci. Stoga ima gazu maslinaste boje koja je ušivena za hlače u području oko kukova. Spomenuta je gaza djelomice poderana, a ista se koristi i u scenografiji kao dio dekora šume. Ta gaza, osim kao znak pripadnosti šumi, služi i kao znak te poveznica s Oberonom jer je njegova majica izrađena od istog materijala.

Rogovi su kao fizički dio maske izrađeni od kože te izviruju iz tjemena poput grane koja izviruje iz drveta, a modelirani su prateći strukturu šumskog uzorka, kao i rogovi na svim viličnjim bićima. Majica koju nosi Puk prozirna je s cvjetnim uzorkom, isto je znak pripadnosti prirodi, ali i kao znak paučine kojoj je prirodno svojstvo da se prozire te potajice na prevaru hvata plijen iz nekog prikrajka. Točno onako kako se Puk kreće šumom te čeka pravi trenutak da iskoristi čaroliju na žrtvi koja mu se približila. Ispod prozirne majice Puk nosi potkošulju u bordo boji kao znak ljubavi zbog koje neposredno čini nestašluke, a istovremeno ga bordo boja kao suptilan detalj povezuje sa svim ostalim likovima. Na rukama nosi bandaže omotane oko šake i podlaktice kao znak pokornosti Oberonu koji zapravo njima upravlja, ali i kao znakom

nadnaravnih moći koje imaju te ruke, s obzirom na to da je Puk taj koji je začarao gotovo svakog lika u noći ljetnog solsticija. Bandaže su crvene boje i simboliziraju ljubav jer su sve čarolije koje izvodi motivirane romantičnom prirodom i temom dramskog teksta.

Hlače i majica crne su boje da bi se vizualno i u znaku povezao s vilinjem svijetom jer Oberon i Titanijsa nose istu boju. Crna boja na Puku predstavlja mrak u kome se skriva, potpomažući na taj način njegova šuljanja. Na dnu hlače nosi svjetlucavi detalj od istog materijala kojim su izrađeni kaputi Oberona i Titanijsa te ga taj svjetlucavi detalj također povezuje sa svijetom kojemu pripada, ali isto tako suptilno naglašava svjetlucavi efekt ne samo vilinskih stvorova, već i čitave začarane šume. Poput njegove vrcaste prirode, kostim nosi tako da pojedini dijelovi slobodno lepršaju oko tijela. Majica neuredno viri iz hlače dok je gaza samo gornjim djelom pričvršćena, što joj daje mogućnost da vizualno naglasi pokret u brzim Pukovim kretanjima.

Pukova maska, kao i kod Oberona i Titanijsa, čini jasnu distinkciju između pripadnosti magijskom i stvarnom svijetu i oblikovana je kao kombinacija kazališne šminke i fizičkih ekstenzija. Kazališnom je šminkom oblikovano lice, dok su rogovi oblikovani fizičkim ekstenzijama. Puk kao vilinsko biće ima brončan ten s primjesom sitnih šljokica poput svojeg kralja i njegove kraljice, što je kao i kod njih obilježje pripadnosti zemlji, odnosno od zemlje su stvoreni. Oči i nos su mu naglašeni bordo linijama da bi akcentirali vragolasti pogled ispod obrva i nos koji ima sposobnost nanjušiti svaki važan događaj u drami, kao i brzinu djelovanja bez oklijevanja.⁶¹ „Filozofi su već odavno otkrili Pukovo đavolsko poreklo. Puk je bio naprosto jedan od đavolskih naziva; plašili su njime žene i decu usporedno s vukodlakom i inkubom.“⁶²

⁶¹ *Ibidem*, str. 62.

⁶² Kot, *op. cit.*, str. 211.



Slika 54. *Puk*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Rogovi su znak pripadnosti šumi i znak vražićka, znak Pukove vragolaste prirode zbog kojeg čini nestašna djela. Prirodna kosa glumca koji igra Puka oblikovana je u frizuru tako što su mu šiške začešljane u vrh koji pada na vrh čela, čineći simetriju s linijom nosa kao znak životinjske grive odnosno jarca koji se smatra jednim od simbola vraga. Spomenuti je vrh dodatno naglašen iscertanim tamnim linijama, kao i oči koje su izdužene, čineći karakter kao cjelinu pomalo zastrašujućim za pripadnike ljudskog svijeta. U tu je svrhu i čelo vizualno suženo te tako cijela simetrija djeluje oštro pokazujući na taj način Puka kao biće koje je opasno po čovjeka.

Maska oblikuje karakter Puka naglašavajući njegovu unutarnju nepromišljenu pa zbog toga i opasnu prirodu, a pri tome mu daje karakteristike nadnaravnog bića. U spomenutoj situaciji maska ne služi da bi sakrila već otkrila ono što je likovima iz ljudskog svijeta nevidljivo. On se pojavljuje i nestaje prema slobodnoj volji vlastitih nahođenja. Kao biće zaslužan je za sve ono što je druge smjestilo u nepovoljan položaj. Nosi obilježja prirode kojoj pripada kao dio svakog njezinog segmenta odnosno i flore i faune, a s druge strane ne ustručava se slijediti vlastite nagone u granicama dopuštenog od strane Oberona.

Kao kod Oberona i Titanije, i kod Puka maska ima i funkciju znaka skrivanja njihovog svijeta pred očima ljudi. Nitko ih nikada nije vidio niti sa sigurnošću znaju da postoje. Oni imaju samo pretpostavke. A kako skrivaju svoj svijet, tako skrivaju i sebe. U momentu kada se te dvije stvarnosti preklope, oni za čovjeka predstavljaju dimenziju između sna i jave. Dovode u pitanje viđeno i proživljeno, kao što je to primjerice slučaj s Vratilom koji je zaista vidio Titaniju. Ljudi ih samo povremeno osjete kao dio prirode kojom su okruženi. Puk je možda samo list, Oberon deblo, a Titanija šumski cvijet. Maska kao element znaka čini jasnu distinkciju između realnog i nadrealnog. Ljudskog i magijskog. Maska kao simbol prikriva cijeli jedan svijet, otkrivajući pri tome samu prirodu tog istog svijeta i vlastiti karakter u odnosu na inferiornu ulogu čovjeka kao pojedinca.

6.2.4. VRATILO

Vratilo pripada svijetu ljudi, zanatlijama, radničkoj strukturi. Osim što je po zanatu tkalac u predstavi je udružen s ostalim zanatlijama u amatersku kazališnu družinu. Vratilo je ujedno i lik koji doživljava promjenu putem višestrukog maskiranja.



Slika 55. *Vratilo kao zanatlija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 56. *Vratilo kao Piram*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Kao član amaterske kazališne skupine, Vratilo se kostimira dok igra glavnu ulogu u predstavi o Piramu i Tizbi. U tom ključnom trenutku, on se ističe svojim komičnim i naivnim nastupom te svojom neumornom željom za pokazivanjem svojih glumačkih sposobnosti. Taj čin otkriva Vratilovu prirodu kao pomalo neozbiljnog, ali istovremeno ambicioznog i poduzetnog pojedinca koji žudi za priznanjem. U trenutku kada zanatlje odlučuju pripremiti predstavu u čast Tezejevog i Hipolitinog vjenčanja, upravo je Vratilo taj koji se unutar družine javlja za igranje gotovo svake uloge i nameće se, demonstrirajući kako bi primjerice igrao riku Lava ili kako bi govorio tankim glasom ukoliko mu se dodijeli uloga Tizbe. To pokazuje Vratilovu pomalo nametljivu i ekstrovertiranu prirodu. U konačnici mu družina dodjeljuje ulogu Pirama, a on na

probama daje sve od sebe kako bi što vjerodostojnije prikazao navedeni lik. Puk ih čitavo vrijeme promatra. Vratilo je toliko zanesen u igranju Pirama na jednoj od proba predstave u šumi te tako privuče posebnu pažnju Puka na sebe, koji ga u tom momentu odlučuje začarati i pretvoriti u magarca.



Slika 57. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Magarac u tom slučaju preobrazbe Vratila ima mnogostruka značenja.

„Renesansna je umjetnost u liku magarca prikazala različita duševna stanja: duhovnu klonulost redovnika, moralnu depresiju, neveselu nasladu, glupost, nesposobnost, tvrdoglavost i priglupu poslušnost (TERS, 28-30).“⁶³ Prema navedenom citatu jedno od značenja je i glupost, nesposobnost i priglupa poslušnost što karakterizira Vratila kao lika koji je nesposoban za obavljanje posla igranja Pirama zbog nedostatka intelektualnih kompetencija, s obzirom na to da je ulogu odlučio interpretirati na karikaturalan način. Vratilo igranjem Pirama na komičan način od tragedije pravi komediju. Pri tome točno sluša redateljske upute ostalih zanatlija što bi značilo da je priglupo poslušan. Puk izdvaja baš njega za čin preobrazbe u običnog magarca. U plemenitu životinju mnogostrukih značenja. „Magarac označuje čovjekov nagonski element, život koji se sav odvija na zemaljskom i senzualnom planu. Duh jaše na materiji koja mu se mora podrediti, ali koja ponekad izmiče njegovu smjeru.“⁶⁴ Vratilo je lik koji predstavlja i unutarnji nagon čovjeka jer ubrzo nakon preobrazbe Magare, odnosno Vratilo, spolno opći sa začaranom Titanijom u dubini šume.

Apulejev roman *Zlatni magarac* ili njegove *Metamorfoze* pripovijedaju o preobrazbama nekog Lucija što se odvijaju od mirisne sobe putene kurtizane do mistične kontemplacije pred Izidinim kipom. Duhovni razvitak Lucijev ilustrira niz metamorfoza. Komentirajući te odlomke Beaujeu kaže da je preobrazba u magarca *konkretno očitovanje, vidljiva posljedica i kazna zbog prepuštanja putenim zadovoljstvima*.⁶⁵

Ta transformacija omogućava Vratilu da izrazi svoj nagon i ljubav dok se istovremeno štiti od otkrivanja svog pravog identiteta. Maska i kostim postaju alat za izražavanje njegove nagonske prirode, ali i za prenošenje komičnih situacija koje proizlaze iz nesporazuma i zamjena identiteta. Interesantno je što je Shakespeare odabrao baš magarca u opisu transformacije navedenog lika. Transformacija lika nema određen pristup u prikazu, odnosno oblikovanju lika, koji su upisani tekstem. Takav način promišljanja o karakteru proizlazi iz grotesknog shvaćanja i likovnog opisa koji animalizam doživljava kao nešto prirodno, što analizom psihologije iza lika upućuje na razumijevanje zašto koristi baš tu određenu životinju da bi opisao navedeni lik. Na taj se način nagonske pobude čovjeka izjednačavaju s onim životinjskim. S obzirom na to da se ljudi kao vrsta smatraju najinteligentnijim oblikom života na zemlji isto tako podrazumijevaju da su životinje niže inteligentna vrsta od ljudi, odnosno ljudi se smatraju u tom smislu superiornijim. Činom Vratilove preobrazbe i Titanijim općenjem s njim dolazi se do jedne paralele gdje je Titanija kao vilinje biće svedena na razinu životinjskog bića, a isto se događa i s Vratilom kao

⁶³ Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, str. 377.

⁶⁴ *Ibidem* (vidi bilješku 62.).

⁶⁵ *Ibidem* (vidi bilješku 62.).

čovjekom. To je situacija u kojoj oboje gube kontrolu nad samim sobom, iako se ne može znati što bi se dogodilo da je Titanija srela nepreobraženog Vratila. Činom preobrazbe Vratilo je lišen slobodne volje da kontrolira ono što je kod životinja instinkt prema kojemu postupaju bez oklijevanja. S druge strane postavlja se pitanje o čovjeku i onom nagonskom u ljudima, što predstavlja lik Vratila i na koji način ljudi kontroliraju vlastitu prirodu, onu prirodu koja je ista kao i kod životinja. Zato se promatra Vratila kao magarca, odnosno element seksualnog nagona koji je sasvim prirodan za svakog živo biće. To je samo jedan od mnogih animalnih elemenata u prirodi čovjeka.

U činu Vratilove preobrazbe zanimljivo je i to što je on kao lik koji pripada ljudskom svijetu jedini imao mogućnost vidjeti inače ljudskom oku nevidljiva vilinja bića. S obzirom na to da magarac kao životinja pripada flori i fauni magijskog svijeta, a vilinja bića u obliku rogova nose i znak životinje, tako magarac postaje privilegiran bliskošću sa superiornim stvorenjima. Preobrazba mu daje tu moć. Čarolija ga dovodi u poziciju prelaska granice između sna i jave. Kada se preobrazi postaje strašan svojim prijateljima, no u vilinjem svijetu postaje sasvim prihvaćen.

Magarac je u znaku unutarnje prirode koja obuzima fizičku vanjštinu pa je karakter oblikovan integracijom maske u svrhu distinkcije ne samo u odnosu na njega samog, već i u odnosu na sve ostale likove. Lik Vratila nosi kostim koji se sastoji od svijetlih traper hlača, crne potkošulje, košulje od iste krpe kakve u okviru kostima imaju i ostali zanatlije, torbice zakačene oko oba ramena i cipele s pojačanim potplatima. Na lijevom oku ima masnicu kao znakom društvenog sloja među kojim se inače kreće, odnosno okoline unutar koje fizički obračun nije nimalo strana pojava. U prvom dijelu preobrazbe Puk preobražava Vratilovu glavu pa je maska navedene glave u potpunosti oblikovana kao fizička ekstenzija, ističući prirodne značajke glumčeve anatomije. Maska je na taj način stilizirala karakteristike čovjekove glave.



Slika 58. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 59. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 60. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 61. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

S desne strane nalazi se otvor za oko ispod kojeg je crna masnica, oblikovana kazališnom šminkom, no u tom slučaju ona služi kako bi vizualno djelovala kao dio fizičke ekstenzije maske koja je patinirana sivom bojom te se na taj način uklapa kao cjelina. Na masci je desni čeonik režanj pojačan, preuzimajući fizionomiju magarećeg kao i nos odnosno njuška te gornja usna s izražajnim prednjim zubima. Lijeva strana maske ima modeliranu jagodičnu kost, ostavljajući oko nje otvor za lice glumca. Na vrhu maske mjestimično izviruje kosa glumca koja se vizualno pretapa s umjetnim krznom što predstavlja grivu puštenu do ispod lopatica. Pored grive vire dva magareća uha, poništavajući vizualnom dominacijom dva ljudska uha koja su u drugom planu i dalje jasno vidljiva.

Maska na taj način podržava Vratila kao lika koji se preobrazio jer su maskom istaknute samo određene crte lica na način da su poprimile animalna, odnosno magareća, iskrivljenja u transformaciji lika.⁶⁶ Tako maska postaje, kao i kod vilinjih bića, element koji ističe ono unutarnje, umjesto da sakrije animalnu prirodu Vratila. Nakon preobrazbe glave Vratilo istu doživljava i u čitavom tijelu i u tom trenu mijenja način nošenja kostima koji time dobiva drugu funkciju, a time i drugi znak. Košulju smota u dva ovalna oblika, vežući ju oko struka kako bi vizualno podržala naglašenu stražnjicu magarca. Torbice koje su do sada visjele uz tijelo sada vise poput bisaga na leđima, a cipele počinju proizvoditi zvuk kopita s obzirom na pojačane potplate i uz pokret glumca.

⁶⁶ Wilsher, Tiby: *The Mask Handbook, a practical guide*, Routledge, London, 2007., str. 146.



Slika 62. *Vratilo kao Magarac i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer



Slika 63. *Vratilo kao Magarac i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Kostim Vratila dobiva višestruku funkciju tako da se kostimografske elemente poveže s ulogom zanatlije kao onog lika koji se preobrazio u Magarca. Dok ti isti kostimografski elementi sada služe u svrhu znaka određenih atributa pripisanih životinji u koju se Vratilo preobražava. Isto tako je i Vratilova uloga Pirama oblikovana mnogostrukim značenjem kostima. Kao član amaterske kazališne družine, Vratilo kostimografski koristi renesansni gornji dio muškog kostima kao znak lika Pirama, zadržavajući pri tome sve elemente vlastitog kostima. To u znaku pokazuje da lik Vratila igra lik Pirama dok u usporedbi s likom magarca kostim ne služi kako bi pokazao lik Vratila u pretvaranju da je nešto što nije, već kao znak preobrazbe onoga što on kao lik Vratila uistinu jest. Kostim kao i maska poprima značenje tjelesnih atributa. Unutarnje, ono skriveno, postaje vanjsko. Kao što priroda obuzima ljudskom rukom stvoreno, tako se i unutarnja priroda čovjeka manifestira u fizičkom. Bilo da se radi o građevinama starih civilizacija koje su utonule pod zemlju raslinja ili o nagonu čovjeka.

Uporaba maske snažno utječe na oblikovanje karaktera Vratila odnosno Magarca, uspostavljajući na taj način dublje razumijevanje simbolike i unutarnjih motiva u okviru kazališnog čina. S jedne strane odbojan čovjeku, a s druge strane privlačan vrhovnom vlinjem biću. Ono iskonsko u njemu, obilježeno kao niska pobuda, čini ga prikladnim simbolom ne samo kao samoga sebe, već i kao simbolom Titanijinog krajnjeg poniženja. Motiviran da bude prerušen, da igra svaku ulogu bez obzira je li kvalificiran za nju ili ne, on na kraju dobiva ulogu samoga sebe. Tim se činom Vratilo kao čovjek otkriva kakav jest. Čin je to animalnog koje je u jednom trenu prevladalo ljudsko.

Distinkcija maskom je razlika između transformacije dodavanjem glave u kojoj nastaje magarac preobrazbom Vratila i maskom koja je interpretacija unutarnjeg u vizualnom kontekstu. Kroz polumasku ili masku koja prekriva samo pola lica naziru se odlike unutarnjih poriva koje su inače skrivene na liku. Nije Vratilo jedini ili sam za sebe lik koji ima erotske nutarnje nagone, već je on priprosta reprezentacija bilo kojeg čovjeka. Masku u odnosu na transformaciju drugih načina, kostimom ili dodavanjem novog lika, ima metafizičku konotaciju nutrine lika. Upravo ta distinkcija koja se odvija kroz masku, gdje Vratilo, kada je prepušten svojim nagonima, pripada bićima onostranog svijeta i dobiva njihove karakteristike u metaforici kroz masku. Dakle, on nije preobražen samo u lika Magarca, već njegove osobine, skriveni nagoni i erotika izlaze na vidjelo, kao što je jasno da te stvari jedino vilinski svijet ne skriva. Nazivi vila prema dramskom predlošku nose animalne konotacije, paučina i slično, a vilinski kralj, kraljica i sluga prepušteni su vlastitim nagonima, kao alter ego ljudskog svijeta. Oni su priroda pa su njihovi nagoni jasni, no ljudi skrivaju svoju prirodu. Korištenjem maske prikazuje se distinkcija između likova koji

imaju skrivene požude čak i kada su začarani, dok je maska magarca manifestacija erotike, kako je magarac u Shakespearovo vrijeme i sam imao značenje sukladno tome. Samo likovi kojima je nutrina iskazana kroz djela nose maske, bilo to u obliku rogova i izražajne šminke ili maske preko pola lica. Koliko god bili začarani ljubavnici, oni nisu manifestacija svojih požuda, dok Vratilo jest. *San ljetne noći* je drama pisana o ljubavi kroz mnoga gledišta, od romantične, preko mladenačke, bračne pa sve do tragične i uzvišene u predstavi zanatlija. Stoga je takva likovna manifestacija određenih karakteristika, sve su stvari koje su neugodne i koje izazivaju stid obavijene snom da se ljudi ne bi morali suočiti s vlastitom unutarnjom stvarnošću.

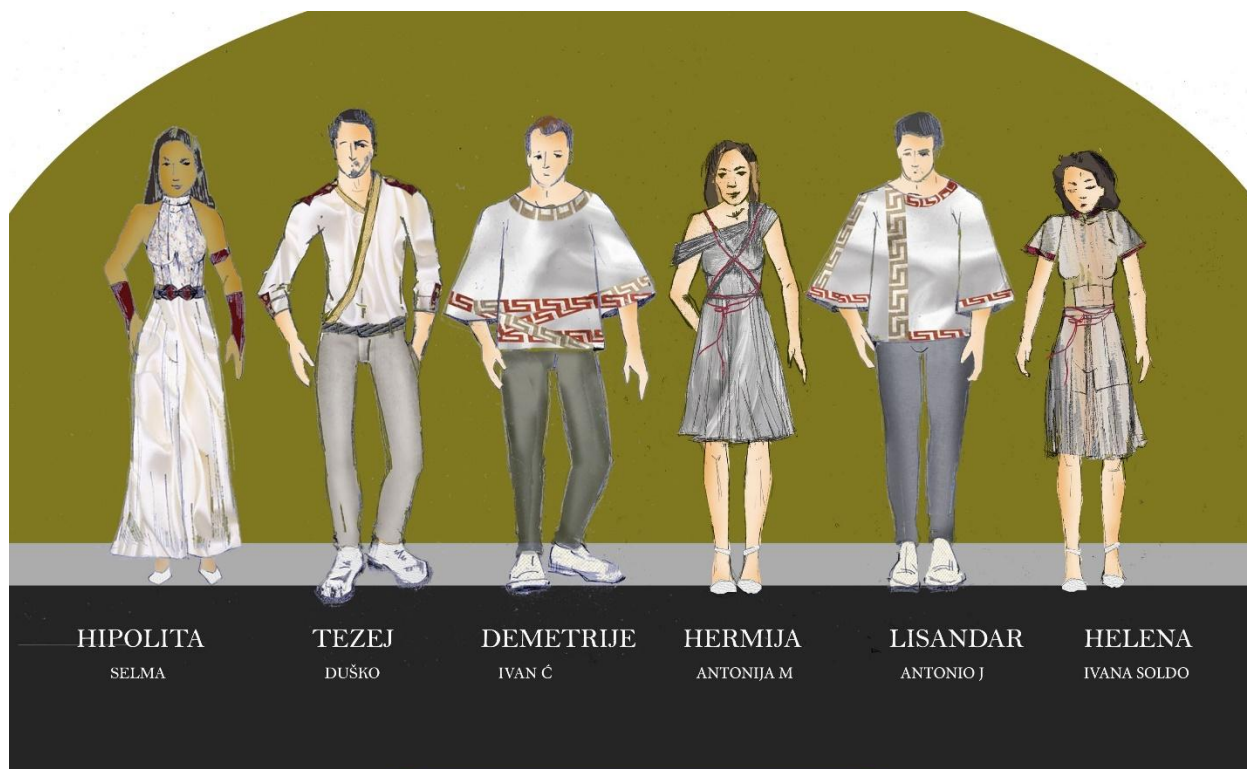
7. OBLIKOVANJE KARAKTERA U TEHNIČKOM ASPEKTU PROJEKTA

Kazališni dizajn počinje s tekstom, dok je oblikovanje velikim djelom u funkciji mašte. Veza između ta dva čimbenika neuhvatljiva je.⁶⁷ Rosmery Ingham tvrdi da je ta veza neuhvatljiva jer mašta je s jedne strane sloboda koja se ne pokorava okvirima, a s druge strane upravo je mašta ta koja transformira osobna iskustva dizajnera te ih oslobađa za reinterpetaciju. Na taj se način sinergijom teksta i mašte sintetiziraju ideje koje se potom pročiste, a zatim slijede likovne skice. Kroz metodu modeliranja, napravljeno je istraživanje u vidu likovnih skica koje su u kasnijoj fazi bile istovjetne stvarnom prikazu.



Skica 1. Oberon, Titaniya i Puk; likovna skica za predstavu *San ljetne noći*

⁶⁷ Ingham, Rosemary: *From Page to Stage: How Theatre Designers Make Connections Between Scripts and Images*, Heinemann, Portsmouth, 1998., str. 7.



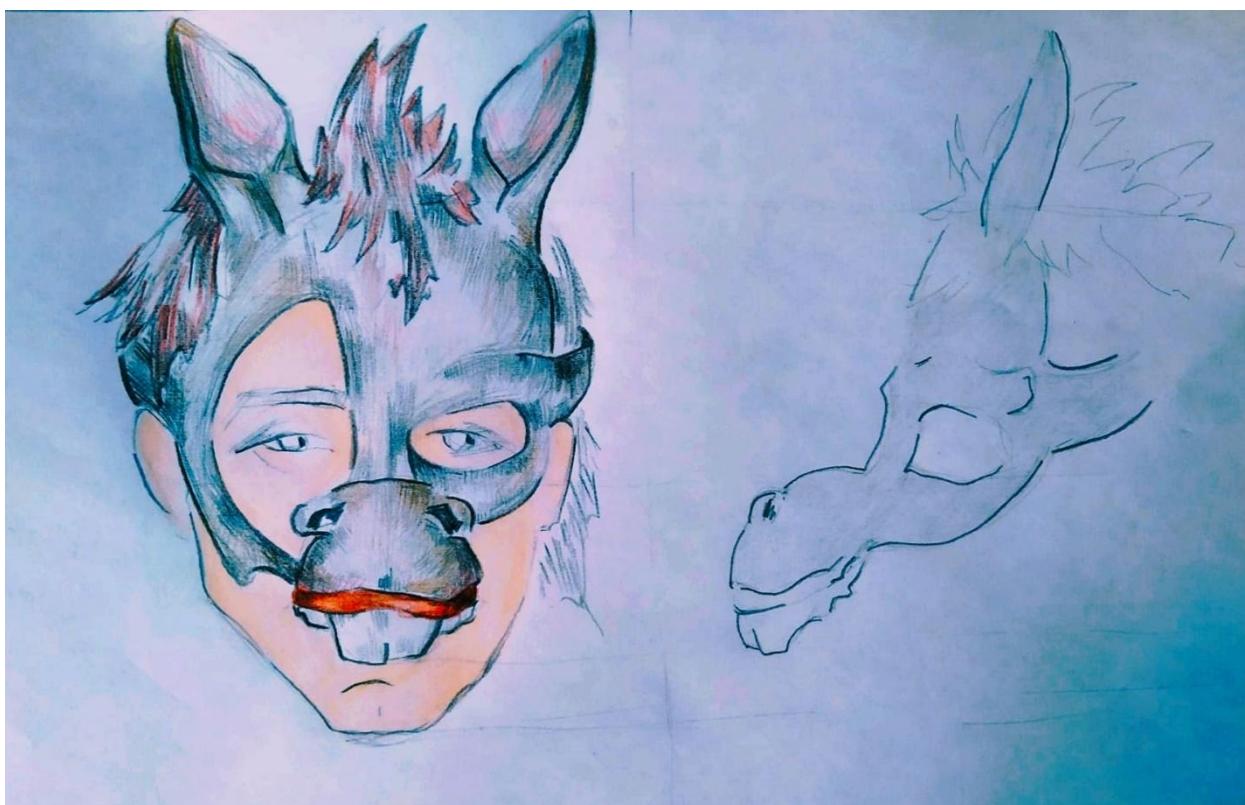
Skica 2. *Hipolita, Tezej, Demetrije, Hermija, Lisandar i Helena*; likovna skica za predstavu *San ljetne noći*



Skica 3. *Zanatlije*; likovna skica za predstavu *San ljetne noći*



Skica 4. *Magarac*; likovna skica za predstavu *San ljetne noći*



Skica 5. *Magarac*; likovna skica za predstavu *San ljetne noći*

Istraživanje je neizostavna faza u radu koja prethodi realizaciji da bi se što preciznije odredio smjer kretanja u razradi karaktera koji će zadovoljiti sve potrebne parametre, kao što su

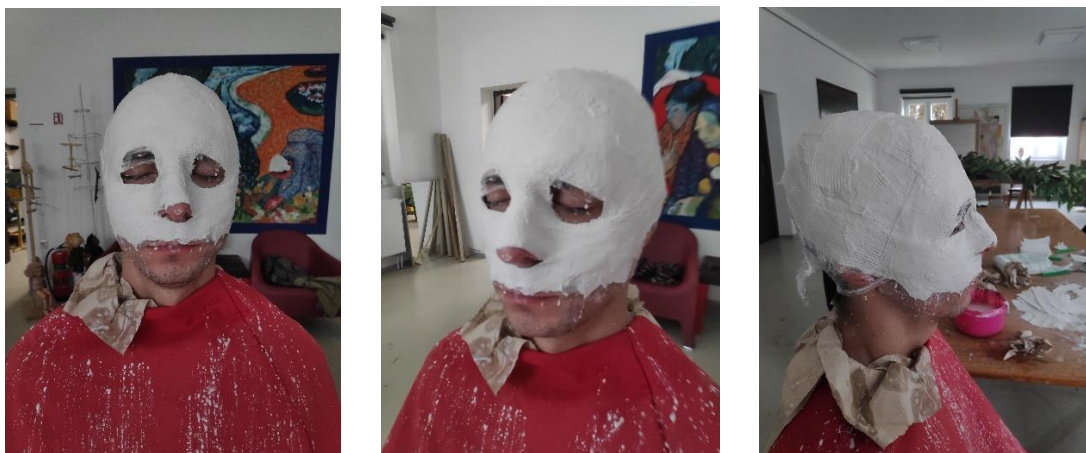
primjerice smjernice u tekstu, smjernice u adaptaciji, redateljska koncepcija, kostimografska analiza likova i ostali segmenti koji pridonose u realizaciji kazališnog čina. Ta je metoda od posebnog značaja jer se pomoću nje dovršava idejna zamisao koja povezuje masku i kostim u jednu cjelinu.

Likovna skica pružila je sve potrebne informacije o originalu, a neophodno je da likovna skica bude identična stvarnom predmetu. Faze su se u toj metodi kretale postavljanjem zadatka, izborom najprihvatljivijeg rješenja te je potom slijedila izrada odnosno fizička realizacija projekta. Prilikom odabira osnovnog smjera kretanja za daljnji razvoj modela izrada je započela temeljeći se na osnovnim preliminarnim skicama koje su, metodom fokus grupe, odabrane kao završna rješenja. Na jednoj od prvih čitaćih proba likovne su skice, u formi prijedloga, bile prezentirane cijelom autorskom timu, članovima ansambla i vanjskim suradnicima koji su glumački uključeni u projekt te se u obzir uzela i njihova percepcija likovnog rješenja iz različitih vizura s obzirom na to da je svatko od prisutnih individua. Nakon preliminarnih skica slijedilo je oblikovanje završnih skica unutar kojih je napravljena detaljna razrada svakog pojedinog lika kao i svih likova u cjelini. U završnim je skicama promišljeno o tehničkom aspektu, krajnjoj formi i bojama, imajući na umu njihova značenja.



Skica 6. Likovna skica kostima za predstavu *San ljetne noći*

Tehnički je aspekt završnih skica od velikog značaja jer uključuje način apliciranja maske i kostima na glumca da se ne bi razbila iluzija na kojoj počiva dramska transformacija. Tako je ovoj fazi mišljeno hoće li maska biti mobilna ili fiksna i koje tehničke zahtjeve podrazumijevaju maske i kostimi. Primjerice u kontekstu mobilne maske, jednostavnost stavljanja i skidanja iznimno je bitna, no i tijekom igre za vrijeme nošenja maske ne smije biti ometen tehničkim preprekama koje glumac može iskusiti pod maskom. S obzirom na to da je tehnologija izrade bila ključan segment u tehničkoj razradi kako bi se zaključilo koje mogućnosti pruža maska. Kostim je trebao biti integrirana cjelina, zajedno s maskom, da bi jedna takva cjelina činila lik u potpunosti. Od dizajna do kroja vrlo je važno ispoštovati sve zadatosti lika. Na ovaj se način uz pomoć spomenutih metoda potpuno pročistila ideja te su se izradile završne likovne skice kao temeljno polazište za izradu maski i kostima. Prije izrade maski i kostima na temelju završnih skica uzete su mjere tijela svakog glumca kao i odljev lica glumca Ivana Simona za masku magarca. Radi se o masci koja ne prekriva cijelo lice, no uzimanje odljeva bilo je esencijalno i neophodno za samu izradu.⁶⁸



Slika 64. Izrada maske magarca za predstavu *San Ljetne noći*

Odljev je napravljen uz pomoć gipsa, a maska tehnikom gipsanih zavoja i kaširanja papirom.⁶⁹ Svaki kostim i maska izrađeni su za glumce individualno i krojeni prema njihovim tjelesnim mjerama. Rogove se za viliinji svijet oblikovalo od kože i univerzalnog ljepila, tako što se koža direktno oblikovala na njihovim glavama te se potom sušila u završnu formu. Maska magarca mobilna je, odnosno ona se tijekom predstave skida i stavlja, pa je stoga bilo potrebno uzeti u obzir taj segment. Tako je maska izrađena od čvrstog materijala s pričvrsnim elementom koji je vizualno kamufliran da bi maska bila dugotrajna.

⁶⁸ Wilsher, *op. cit.*, str. 145., 146.

⁶⁹ Holt, Michael: *Stage Design and Properties*, Phaidon Press, London, 1993., str. 109.

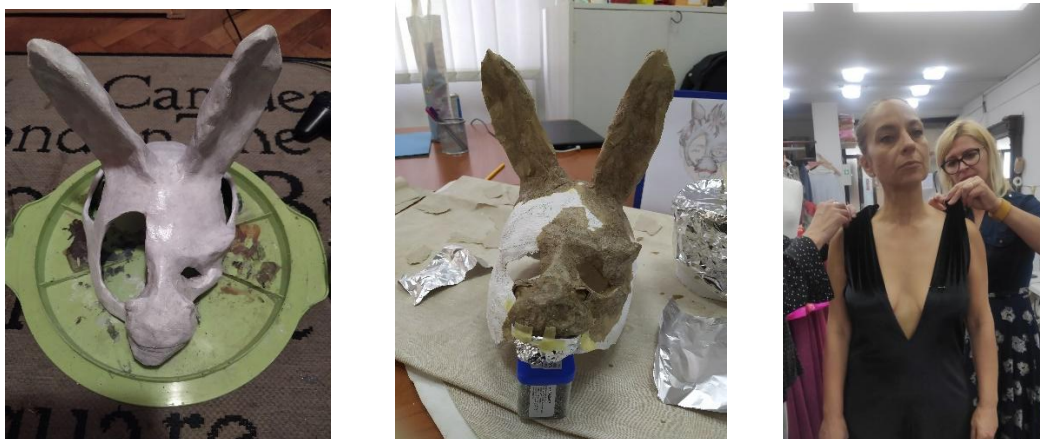
Metodom sudioničkog opažanja utvrđena je funkcionalnost maske i kostima kao elementa u scenskoj igri u svrhu postizanja sinergije koja je neophodna za funkcionalnost predstave. Tako je u fazama izrade, odnosno konstruiranja maski i kostima, isprobano na glumcima je li funkcionalnost u zadanim okvirima te je ono što je izašlo iz okvira doradeno u svrhu krajnjeg cilja inscenacije.



Slika 65. Glumci isprobavaju kostime u krojačnici za predstavu *San ljetne noći*

Eksperimentiranje u etapama testiranja provedeno je u fazi prve, početne konstrukcije u kojoj su kostimi dijelom spojeni šavovima, a dijelom spojeni krojačkim pribadačama, dok su maske bile realizirane bez detalja.⁷⁰

⁷⁰ Holt, Michale: *Costume and Make-up*, Phaidon Press, London, 1993., str. 80.



Slika 66. Prva faza konstrukcije kostima i maske za predstavu *San ljetne noći*

Glumci su igrali prizore za vrijeme kazališnih proba kako bi ne samo oni, već i autorski tim uočio jesu li maske i kostimi fizički funkcionalni i u skladu s oblikovanjem karaktera. Nakon takvog testa na masku magarca dodane su spužve da bi materijal maske bio ugodan prilikom prijanjana na kožu lica glumca te se implementirala crna guma koja je učvrstila masku na licu. Prema točno određenim odrednicama glumčevog lica skicirana je maska za karakter magarca.

Maske oblikovane kombinacijom kazališne šminke i fizičkih ekstenzija, odnosno likovi Titanije, Puka i Oberona usklađene su s fizičkim značajkama glumaca koji su igrali navedene likove u svrhu postizanja potpuno prirodnog izgleda. Rogove kao fizičke ekstenzije oblikovalo se mijenjajući dimenzije kože ne samo u odnosu na pojedini lik, već i u odnosu na drugi par rogova kako bi se skladno uklopili kao prirodan element glave i kao cjelina unutar vilinjskih bića.

„Granice koje određuju oblik nastaju od sposobnosti oka da pravi razliku između površina različite svetline i boje. Svetlost i senke, važni činioci u stvaranju trodimenzionalnog oblika, potiču od istog izvora.“⁷¹ Tako se kazališnom šminkom oblikuju maske u kontekstu postizanja određenih karakternih osobina na način da su se određeni elementi lica naglašavali ili negirali u svrhu postizanja karaktera pa se tako tretiralo lice kao plohe, uzimajući u obzir svjetlost, kazališnu rasvjetu i sjenu koja se linijski naglašavala. Bilo je potrebno i utvrditi točne tonove kazališne šminke s obzirom na tonove boja unutar kostima da bi svaki pojedini lik funkcionirao kao cjelina. Kostimografske su intervencije uključivale dodatne prilagodbe poput utvrđivanja točnih dužina ogrtača koje nose Titanija i Oberon, dužinu hlača Hipolite, gazu koju Puk nosi oko struka, dužinu haljina Helene i Hermije i krpe koje nose zanatlije. Navedene su intervencije bile

⁷¹ Arhajm, Rudolf: *Umetnost i vizualno opažanje, psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1971., str. 297.

potrebne kako bi omogućile glumcima da u složenom mizanscenu utvrde na koji način dužina utječe na pokret u kontekstu karaktera. Maska i kostim imaju mogućnost ograničiti, ali i osloboditi pokret, određujući na taj način karakter lika.



Slika 67. Glumci na probi za predstavu *San ljetne noći*

Iduća je etapa testiranja provedena u okviru oblikovanja svjetla i u fazi kada je scenografija bila gotovo potpuno postavljena na scenu. U toj fazi bilo je ključno uskladiti vizualni identitet predstave i testirati kostime vilinskih bića u prizorima gdje se vilenji svijet stapa sa šumom, odnosno kostim i maska sa scenografskim elementima, kao i istaknuti jasnu distinkciju između likova koji pripadaju ljudskom i viličjem svijetu jer kazališna rasvjeta ima mogućnost skriti i naglasiti elemente u okviru prostora igre.

Kroz kazališne probe predstave izvršeno je spomenuto eksperimentiranje tijekom faze konstrukcije kostima i maske i po njihovom završetku s ciljem da maske i kostimi budu istovjetni završnim skicama i oblikovanju karaktera integracijom maske u svrhu distinkcije likova. U kontekstu Shakespeareove komedije *San ljetne noći* uporaba maske i kostima snažno utječe na oblikovanje karaktera zadanog lika, uspostavljajući dublje razumijevanja simbolike i

unutarnjih motiva u okviru kazališnog čina. Tehnički aspekti izrade maski i kostima imaju vitalnu ulogu u oblikovanju karaktera i u stvaranju atmosfere pa tako i vizualnog identiteta predstave. Integracija maske i kostima doprinosi, između ostalog, razlikovanju likova kao i njihovoj integraciji u cjelokupno kazališno iskustvo kao sredstvo izražavanja i komunikacije te kao takav simbol pomaže u razumijevanju dubljih slojeva likova te njihovih motivacija. Maske i kostimi predstavljaju vanjsku manifestaciju unutarnjeg stanja likova.

8. POPIS KOSTIM / MASKA

Tablični prikaz u nastavku poglavlja prikazuje popis kostima, maske i kostimografske rekvizite koji se po završetku kostimske probe predaje tehničkom uredu kazališta.

Tablica 2. *Popis kostim / maska*

glumac / glumica	lik	kostim / maska	rekvizita
Sandra Lončarić	Titanijsa	• Ogrtač (lišće ovratnik) • Kombinezon • Dupli opasač • Sandale • Navlaka za sandale • Grudnjak • Ogrlica • Prsten • Rogovi (koža)	
Armin Ćatić	Oberon	• Ogrtač (lišće ovratnik) • Majica (gaza) • Hlače • Sandale • Navlaka za sandale • Prsten • Rogovi (koža)	• Šljokice • Umjetne latice cvijeta
Matija Kačan	Puk	• Potkošulja • Majica (čipkana) • Hlače • Opasač	• Šljokice • Umjetne latice cvijeta

		• Krpa od gaze • Bandaže za zglobove • Sandale • Navlaka za sandale • Rogovi (koža)	
Duško Modrinić	Tezej	• Majica • Hlače • Opasač • Čarape • Cipele • Ogrtač	• Puška • Rog
Selma Mehić	Hipolita	• Bodi • Hlače • Opasač (bordo) • Opasač (bijeli) • Dvije narukvice (umjetna koža, bordo) • Dvije narukvice (umjetna koža, bijela) • Dugi veo • Cipele (visoka peta) • Štitnik za koljena • Prsten • Naušnice • Grudnjak	• Puška
Ivan Ćaćić	Lisandar	• Majica • Potkošulja • Opasač	• Bodež • Mač (srednje veličine)

		• Omča za mač • Hlače • Čarape • Cipele • Plašt	• Mač (veliki)
Antonio Jakupčević	Demetrije	• Majica • Potkošulja • Opasač • Omča za mač • Hlače • Čarape • Cipele • Plašt	• Bodež • Mač (srednje veličine) • Mač (veliki)
Antonija Mrkonjić	Hermija	• Haljina • Uže (crvena) • Opasač • Sandale (niska peta) • Najlon čarape • Grudnjak • Lančić • Vjenčani veo	
Ivana Soldo Čabraja	Helena	• Haljina • Uže (crvena) • Majica (kratki rukav) • Hlačice (kratke) • Sandale (niska peta) • Najlon čarape • Grudnjak • Veo vjenčani	

		• Naušnice	
Aljoša Čepel	Petar Dunja	• Kapa sa šiltom • Majica (kratak rukav) • Hlače • Opasač • Pregača • Čarape • Patike • Torba • Krpa • Narukvica (umjetna koža) • Lančić (umjetna koža i drvene perle)	• Gitara
Ivan Simon	Niko Vratilo	• Potkošulja • Košulja • Torbica • Hlače • Čarape • Cipele	
	Magarac	• Kostim Niko Vratilo • Maska (magarac)	
	Piram	• Kostim Niko Vratilo • Renesansni gornji dio muškog kostima	• Dvije žlice • Dva tanjura
Miroslav Čabraja	Franjo Frula	• Majica (dugi rukav) • Hlače	

		• Patike • Čarape • Opasač • Torba • Krpa	
	Tizba	• Franjo Frula kostim • Haljina • Rubac	• Marake • Mikrofon
Matko Duvnjak	Ante Spretko	• Kombinezon • Potkošulja • Rubac • <i>Tattoo</i> rukav • Čizme • Čarape • Torbica	• Dva lončića
	Zid	• Ante Spretko kostim • Jutena vreća	
	Lav	• Ante Spretko kostim • Umjetno krzno na gumu	
Dora Bogdanović	Roco Gladnica	• Majica (kratki rukav) • Hlače • Čarape • Patike • Krpa • Narukvica (zvončići) • Narukvica (krpa) • Torbica	• Dvoje škara • Tamburin

	Zid	• Roko Gladnica kostim • Jutena vreća	
	Mjesečina	• Roko Gladnica kostim • Naglavna lampa	
Nora Čabraja	Indijski dječak	• Turban • Košulja • Prsluk • Dimije • Tajice • Čarape	

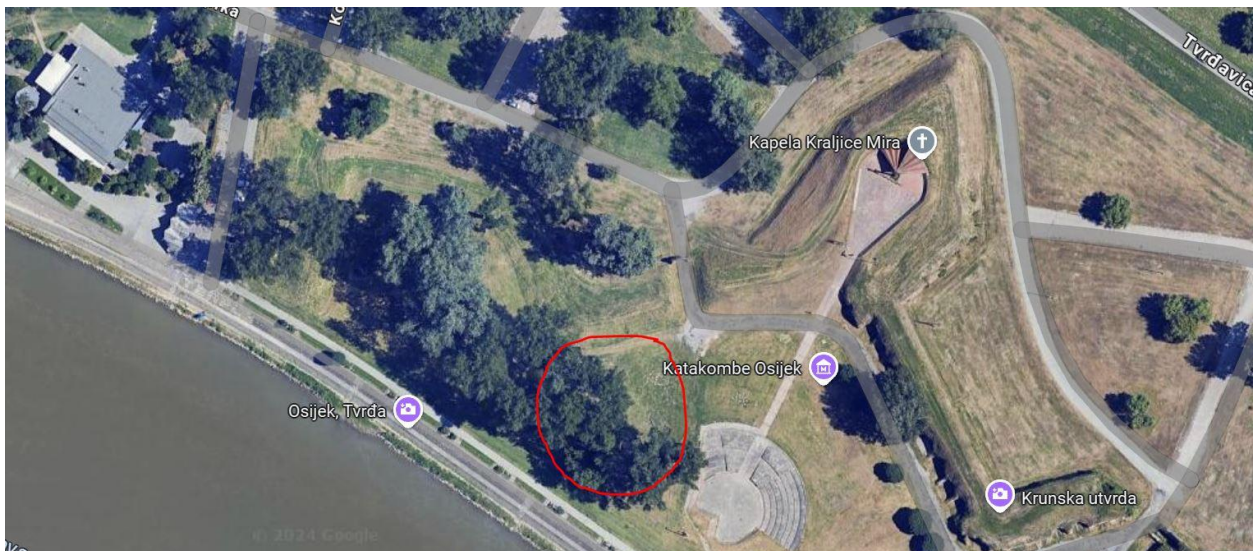
9. AMBIJENTALNO UPRIZORENJE ADAPTACIJE *SNA LJETNE NOĆI*

U okviru programa festivala Osječčkog ljeta kulture 17. i 18. srpnja 2023. godine izvedena je predstava *San ljetne noći* u režiji Tamare Damjanović koja je premijerno je izvedena u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 12. studenog 2021. godine.



Slika 68. OLJK 2023.; predstava: *San ljetne noći*; izvor: <https://kulturni-centar.hr/dogadjanja/shakespeare-na-lijetoj-obali-drave>

Spomenuta je adaptacija ambijentalno bila prilagođena za izvođenje u vanjskom prostoru javne površine koji je bio prenamijenjen u scenografski prostor, a radi se o prostoru tratine na lijevoj obali rijeke Drave, kolokvijalno nazvan prostor između katakombi i amfiteatra, grada Osijeka.



Slika 69. Lokacija za izvođenje predstave *San ljetne noći* u okviru OLJK-a; izvor: https://www.google.hr/maps/@45.5646814,18.6993514,237m/data=!3m1!1e3?hl=hr&entry=tту&g_ep=EgoyMDI0MTIxMS4wI KXMDSoASAFQAw%3D%3D

Ambijentalno uprizorenje spomenute predstave podrazumijevalo je prilagodbu svakog pojedinog segmenta kao što je režija, scenografija i scenska rasvjeta. Dogodile su se i intervencije po pitanju maske i kostima kako bi predstava ostala u ranije zadanim okvirima. Kazališna je šminka po pitanju maske Oberona, Titanije i Puka zahtijevala izražajnije boje kako bi likovi ostali dramaturški funkcionalni s obzirom na to da je kazališnu scenografiju činilo organsko drveće, trava i grmlje, a scenska je rasvjeta pojačavala efekt prirode.



Slika 70. Puk, Oberon i Titanija; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023; izvor: <https://stv.hr/clanak/carobni-san-ljetne-noc-za-kraj-jos-jedne-kazalisne-sezone-osjeckog-hnk/4207>

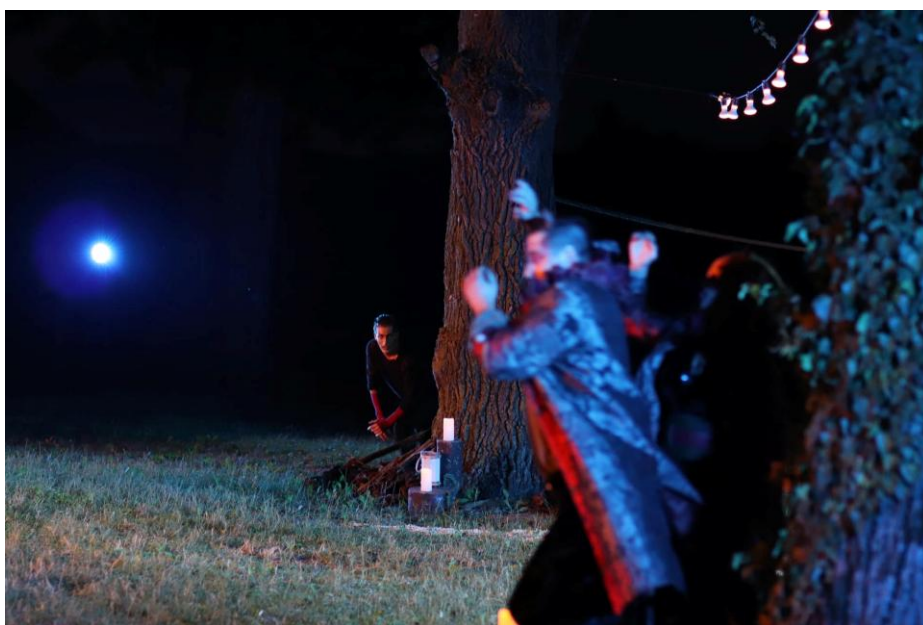


Slika 71. Oberon i Titanija; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023; izvor: https://www.facebook.com/oljkosijek/photos_by?locale=hr_HR



Slika 72. i 73. Usporedba kazališne šminke na primjeru Oberona (s lijeve strane Oberon s prilagodbom za ambijentalnu izvedbu / s desne strane Oberon na izvedbi u HNK-u Osijek); fotografija: Armin Čatić

Kazališnu se šminku tonski prilagodilo bojama organskih elemenata scenografije i prirodnim elementima kao što je kora od drveta, ali i zemlja na tlu. Svaku prirodnu udubinu na licima glumaca navedenih likova dodatno se pojačalo tamnim tonovima smeđe boje, kao i šljokicama na tenu glumaca da bi se isticali unutar prostora igre kada je to potrebno, a s druge strane da bi imitirali organsku prirodu kada se s njom trebaju stopiti u za to dramaturški predviđeno vrijeme.



Slika 74. Puk se skriva iza drveta; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023; izvor: https://www.facebook.com/oljkosijek/posts/pfbid02YYs4bn3yvqFdhqfA2LXbBX6TDEkhqsByrpYHLvedHZkf8HG6wRuyP6QqBddWh17l?locale=hr_HR

Prilikom izvođenja spomenute predstave glumci su se kretali po zemlji i travi pa je bilo neophodno da se na adekvatan način zaštite stopala glumaca koji su igrali bosi likove Puka, Oberona i Titanije, što je postignuto kostimskom implementacijom malenih kožnih papučica koje su glumci nosili navučene na čarape bez prstiju u maslinastoj boji. Papučice su izrađene od crne kože s dodatkom široke gumice te izgledaju poput prirodnog elementa cvjetnog oblika, a tako su se i dramaturški uklopile u kostimografsku koncepciju prema kojoj su navedeni likovi pripadnici magijskog svijeta flore i faune.



Slika 75. i 76. *Puk i Titanija u papučicama*; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023.; izvor: <https://stv.hr/clanak/carobni-san-ljetne-noc-za-kraj-jos-jedne-kazalisne-sezone-osjeckog-hnk/4207>

Osim prilagodbe maske i kostima, također je prilagođen i dio kostimografske rekvizite. Mačevi kojima se Lisandar i Demetrije bore u šumi, u ambijentalnoj izvedbi, bili su štapovi organskog oblika kako bi djelovalo kao da su Lisandar i Demetrije našli štapove u svom prirodnom okruženju te se odlučili potući s onim što im je prvo došlo pod ruku dok borave u prostoru šume.

U okvirima prilagodbe za ambijentalno izvođenje predstave *San ljetne noći* po pitanju kostima i maske došlo je do opisanih prilagodbi u službi zadržavanja dramaturške funkcije likova kako je to bilo određeno i za izvedbu u kazališnoj instituciji. Zbog nužne prilagodbe elemenata scenografije i scenske rasvjete veći dio kostimografske intervencije odnosio se na masku u vidu kazališne šminke.

10. ZAKLJUČAK

U kontekstu Shakespeareove komedije *San ljetne noći* istraženo je oblikovanje karaktera integracijom maske u svrhu distinkcije likova, koristeći se kvalitativnim metodama istraživanja.

Metodom analize teksta započeta je ova disertacija, proučavajući povijesna uporišta unutar funkcije i razvoja uporabe maske, počevši od prapovijesti pa sve do danas. Zatim je, služeći se metodom analize sadržaja, izvršena analiza dramskog teksta i adaptacije kako bi se moglo detaljno pristupiti izradi tablice koja se odnosi na kostimografsko čitanje dramskog teksta unutar koje se nalazi potpuna pisana razrada likova u korelaciji s ostalim segmentima koji čine kazališni čin.

Metoda apstrakcije upotrijebljena je raščlanjivanjem složene misaone tvorevine na jasne sastavne dijelove što se u ovom radu odnosi na osobine svakog lika s ciljem da se napravi karakterizacija likova kao uporište i priprema za likovno oblikovanje.

Kauzalnom vrstom analize utvrđene su uzročno-posljedične veze kako bi se uspostavili dramaturški odnosi i suodnosi ne samo pojedinih likova, već i njihovih grupacija što se odnosi na međusoban utjecaj u vidu motivacija za određeni čin, kao što je primjerice Oberonova potreba da napakosti Titatiniji u konačnici završila tako da je istaknula Titanijinu senzualnu prirodu dok je s druge strane osobina okrutnosti naglašena kao jedna od primarnih Oberonovih osobina. Kako bi već spomenuti odnosi i osobine bili točno prezentirani u svrhu jasnog čitanja dramske radnje, upotrijebljena je i metoda sinteze kao i metoda konkretizacije s ciljem da ono što je društveno uvjetovano u simboličkom značenju bude preneseno i na likove, što se u ovom slučaju odnosi na Puka koji zasigurno ne bi mogao biti interpretiran s konotacijom vražićka kada bi se predstava postavljala u geografskom području u kojemu prevladava hinduistička religija, s obzirom na to da navedeno vjerovanje ne prepoznaje raj i pakao kao što ga prepoznaje kršćanstvo, odnosno dobro i zlo, već vjeruju u zakon karme i reinkarnaciju. Kroz metodu modeliranja izvršene su faze testiranja modela unutar fizičkog rada na projektu u suradnji s autorskim timom i kazališnim ansamblom.

Osim verificiranja hipoteze kako uporaba maske snažno utječe na oblikovanje karaktera zadanog lika, uspostavljajući dublje razumijevanje simbolike i unutarnjih motiva u okviru kazališnog čina, ciljevi ovog rada ujedno su i istražiti simboličko značenje maske u kazališnom činu, istražiti utjecaj metaforičkog shvaćanja maske, pojasniti ulogu kostima i maske kao integrirane

cjeline u oblikovanju karaktera, prikazati sličnosti i razlike u grupacijama likova, dokazati kako maska kao medij ima višestruku svrhu u preobrazbi glumca. Radom na projektu kazališne predstave i teorijskom podlogom u svrhu pripreme idejnih rješenja oblikovani su karakteri likova integracijom maske, tretirajući ih kao grupacije da bi se napravila uspješna distinkcija između one grupacije koja se služi maskom i kostimom u odnosu na onu grupaciju koja se služi samo kostimom.

Prema redateljskoj koncepciji i prema koncepciji autorskog tima razdvajanje likova koji pripadaju u ljudski svijet u odnosu na vilijski svijet nije razdvojen na ni jedan drugi način, a tekstom je jasno naznačeno da se radi o nadnaravnim bićima u korelaciji s običnim ljudima, stoga su maska i kostim imali snažno simboličko značenje u ovom kontekstu. Kako bi publika jasno doživjela razliku dva spomenuta svijeta, bilo je neophodno uporabiti kazališnu masku kao simbol nadnaravnog svijeta. U tom je kontekstu simbolika maske višestruka. U prvom redu maska simbolizira sve nadnaravne elemente koji su utjelovljeni kroz likove vilijskih bića. Oni su nositelji nadnaravnih moći kao što su iznenadno pojavljivanje i nestajanje odnosno sposobnost mimikrije pa se tako uspješno stapaju sa scenskim dekorom kada je za to predviđeno vrijeme prema redateljskoj koncepciji. S obzirom na to da su njihove maske i kostimi oblikovani s uporištem koje proizlazi iz flore i faune, kao i scenski dekor, navedeni likovi uz primjenu scenske rasvjete imaju mogućnost brzog i iznenadnog pojavljivanja kao i skrivanja.

Uporabom rogova unutar maske likovi iz vilijskog svijeta simboliziraju jarca koji je sam po sebi simbol pokušaja spajanja životinje i biljke ali isto tako predstavlja i vraga. U navedenom je kontekstu vrak ono biće koje ima izuzetno proširene moralne granice te stoga čini djela koja se mogu okarakterizirati u svijetu ljudi kao nemoralna, primjerice rezultat sukoba Titanijske i Oberona. Vratilova maska pak predstavlja simbol magarca koji je u ovom slučaju metafora za životinju kojoj se pridodaje atribut izražajne nagonске potencije za razliku od svih ostalih životinja.

Služeći se istraživačkim instrumentarijem, potvrđena je hipoteza da uporaba maske snažno utječe na oblikovanje karaktera zadanog lika, uspostavljajući dublje razumijevanje simbolike i unutarnjih motiva u okviru kazališnog čina. Samim time je i metaforičko shvaćanje maske kroz likovni pristup u formiranju karaktera koji je zadan tekstom ispunio cilj s obzirom na to da je grupacija vilijskih bića oblikovana kao fizička manifestacija prirode, sinergija flore i faune, u maskama i kostimima, a Vratilova maska Magarca oblikovana je kao znak unutarnjeg nagona koji obuzima vanjštinu ljudskog obličja te je povezana isključivo s životinjskom simbolikom.

U slučaju vilinjeg svijeta, kostim i maska imaju dramaturšku funkciju integriranja cjeline u službi istog znaka. Maska Magarca na Vratilu ima znak njegove preobrazbe, dok kostim ostaje u službi znaka onoga koji se preobrazio stoga je maska kao medij imala višestruku svrhu u preobrazbi glumca unutar simboličkog značenja maske i kostima. Vratilo se nije preobrazio samo po pitanju lica, njegova preobrazba obuhvaća čitavo tijelo. Kostim Vratila postaje dio maske Magarca. Glumac na sceni transformira vlastiti kostim u ekstenzije tijela. Tako primjerice premještanjem košulje na kukove i njezino zgužvano oblikovanje postaje ekstenzija povećane stražnjice, torbice se potpuno otkrivaju kako vise preko leđa, a cipele s pojačanom potplatom proizvode zvuk kopita. Maske i kostimi predstavljaju vanjsku manifestaciju unutarnjeg stanja likova kao i njihovo grupacijsko određenje.

Za razliku od grupacije likova koji pripadaju ljudskom svijetu te su kostimografski oblikovani bez uporabe maske, a prateći dramaturšku funkciju, prikazuju ono potisnuto što čuvaju kao podsvjesno, dok su u svjesnom doživljaju samih sebe onakvi kakvi žele biti. Maska je ta koja pruža oslobođenje one istinske prirode koju nastojimo kontrolirati. Stoga je upravo ta skrivena i otkrivena priroda glavni znak distinkcije kojom su obilježene suprotne grupacije likova.

Maska kao medij ima višestruku svrhu u preobrazbi glumca, pružajući glumcu alat za scensku igru i jasan znak onoga što predstavlja. U tom je slučaju jasna razlika između likova iz vilinjeg svijeta i onih likova koji pripadaju svijetu ljudi. Prilikom prvog pojavljivanja na sceni svojom vizualnom interpretacijom koja se odnosi na neprirodne karakteristike za čovjeka kao, što su primjerice rogovi na glavi i neprirodna boja kože, publika jasno dobiva elementarne informacije o liku koji se interpretira kao što je, u ovom slučaju, pripadnost vilinjoj grupaciji likova, nadnaravno podrijetlo i uvid u karakterne osobine koje su vidljive potenciranjem facijalnih značajki uporabom kazališne šminke. Proučavanje tog simbolizma pomaže u razumijevanju dubljih slojeva likova i njihovih motivacija.

Tehnički aspekti izrade maski i kostima imaju značajnu ulogu u stvaranju atmosfere i vizualnog identiteta predstave. Analizirajući simbole i pretvarajući ih u znakove prema smjernicama zadanim dramskim tekstom, zatim pristupajući oblikovanju karaktera, implementirajući u njihovo oblikovanje maske i kostime, izvršena je dramaturška funkcija razlikovanja likova i na taj način doprinijela je njihovoj integraciji u cjelokupno kazališno iskustvo kao sredstvo izražavanja i komunikacije.

Umjetnički rad kao dio ove teme zamijećen je i izvrsno ocijenjen od strane stručne kritike iz čega se jasno očituje razumijevanje iza intencije koja je rezultirala oblikovanjem karaktera navedenim pristupom radi distinkcije likova.⁷²

Ovo istraživanje nastoji pružiti dodatne uvide o ulozi maske unutar predstave zajedno s kostimografijom te na taj način doprinijeti navedenom polju istraživanja. Svrha istraživanja je produbiti razumijevanje kako poglavito maske, ali i kostimi, oblikuju likove te kako oni doprinose cjelokupnom kazališnom iskustvu. Kroz analizu primarnih izvora, kao što su dramski tekst, dijalози i opisi likova, kao i relevantnih teorijskih pristupa i prethodnih umjetničkih istraživanja, ovaj rad ističe specifične načine na koje su maske i kostimi korišteni u kontekstu navedene predstave.

⁷² Zec-Miović, Marina: *Magična, britka i ironijski iskričava suvremena adaptacija Shakespearea*, Kazalište.hr, 2022. pristupljeno 4. srpnja 2024. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=3124> / Špišić, Davor: *HNK Osijek ima novu predstavu, 'San ljetne noći' u nabrijanoj neobaroknoj viziji mlade redateljice*, Telegram, 2021., pristupljeno 4. srpnja 2024. <https://www.telegram.hr/kultura/hnk-osijek-ima-novu-predstavu-san-ljetne-noci-u-nabrijanoj-neobaroknoj-viziji-mlade-redateljice/>

11. POPIS LITERATURE

11.1 KNJIGE

1. Arhajm, Rudolf: *Umetnost i vizualno opažanje, psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1971.
2. BajI-Merin, Oto: *Maske sveta*, Mladinska Knjiga, Ljubljana, 1979.
3. Brooks, Helen E. M., Hammond, Michael: *British Theatre of the Fisrt World War*, Cammbridge University Press, Cambridge, 2023.
4. Chevalier, Jean., Gheerbrant, Alain: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod matice hrvatske, Mladost, Zagreb, 1994.
5. Fava, Antonio: *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007.
6. Fromm, Erich: *S onu stranu okova iluzije*, Naprijed, Zagreb, 1986.
7. Fromm, Erich: *Veličina i granice Freudove misli*, Naprijed, Zagreb, 1986.
8. Griffith, Trevor R: *A Midsummer Night's Dream*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
9. Harwood, Ronald: *Istorija pozorišta, Ceo svet je pozornica*, CLIO, Beograd, 1998.
10. Holt, Michale: *Costume and Make-up*, Phaidon Press, London, 1993.
11. Holt, Michael: *Stage Design and Properties*, Phaidon Press, London, 1993.
12. Ingham, Rosemary: *From Page to Stage: How Theatre Designers Make Connections Between Scripts and Images*, Heinemann, Portsmouth, 1998.
13. Janson, H. W. i Janson, A. F.: *Povijest umjetnosti*, Stanek d.o.o., Varaždin, 2005.
14. Kajoa, Rože: *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1965.
15. Kot, Jan: *Šekspir naš suvremenik*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.
16. Lozica, Ivan: *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb, 1997.
17. Misailović, Milivoj: *Dramaturgija kostimografije*, Steriljno pozorje, Novi Sad, 1990.

18. Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
19. Mrkšić, Borislav: *Riječ i maska*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.
20. Novak, Iva: *Bogovi i heroji u grčkoj i rimskoj mitologiji*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2008.
21. Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost: Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004.
22. Shakespeare, William: *San ljetne noći*, Tiskara dioničke tiskare, Zagreb, 1895.
23. Solar, Milivoj: *Teorija kniževnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
24. Šuvaković, Miško: *Epistemology of Art*, TkH, Beograd, 2008.
25. Wilsher, Tiby: *The Mask Handbook, a practical guide*, Routledge, London, 2007.
26. Wiles, David: *Mask and Performance in Greek Tragedy, From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge University Press, New York, 2007.
27. Young, Lilian: *Govor lica, kako lice otkriva osobnost*, Mozaik Knjiga, Zagreb, 1994.

11.2. MREŽNE STRANICE

1. Brantley, Ben: *When the Sky Is No Limit*, The New York Times, 2013. pristupljeno 23. lipnja 2024. <https://www.nytimes.com/2013/11/04/theater/reviews/taymors-midsummer-nights-dream-opens-brooklyn-theater.html>
2. Dušova, Petronela: *Ljepotica i zvijer*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2020. pristupljeno 22. travnja 2024. <https://www.djecje-kazaliste.hr/en/program/ljepotica-i-zvijer/>
3. Radović, Bojana: *Indijanska priča poučna za djecu, a nostalgična za roditelje*, Večernji list, 2018. pristupljeno 25. travnja 2024. <https://www.vecernji.hr/kultura/indijanska-prica-zar-ptica-predstava-sasa-broz-1230426>
4. Rose, Barbara: *Orlan: Is It Art? Orlan and the Transgressive Act*, Stanford, 1993. pristupljeno 2. ožujka 2024. <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>
5. RSC: *The stage history of A Midsummer Night's Dream from the time Shakespeare wrote it to the present day*, Royal Shakespeare Company, 2024., pristupljeno 20. lipnja 2024. <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/about-the-play/stage-history>
6. RSC: *Peter Brook 1970 production*, Royal Shakespeare Company, 2024. pristupljeno 23. lipnja 2024. <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/peter-brook-1970-production>
7. RSC: *Michael Boyd 1999 Production*, Royal Shakespeare Company, 2024. pristupljeno 23. lipnja 2024., <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/michael-boyd-1999-production>
8. Rusche, Harry: *Harley Granville-Barker Cast of "A Midsummer Night's Dream" (Shakespeare & the Players)*, Emory University, 2024., pristupljeno 20. lipnja 2024. https://shakespeare.emory.edu/msnd_cast_01_front/
9. Špišić, Davor: *HNK Osijek ima novu predstavu, 'San ljetne noći' u nabrijanoj neobaroknoj viziji mlade redateljice*, Telegram, 2021., pristupljeno 4. srpnja 2024. <https://www.telegram.hr/kultura/hnk-osijek-ima-novu-predstavu-san-ljetne-noci-u-nabrijanoj-neobaroknoj-viziji-mlade-redateljice/>
10. Wyver, John: *A midsummer night's mystery: my search for Peter Brook's Dream*, The Guardian, 2019., pristupljeno 22. lipnja 2024.

<https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/10/a-midsummer-nights-mystery-my-search-for-peter-brook-dream-rsc>

11. Zec-Miović, Marina: *Magična, britka i ironijski iskričava suvremena adaptacija Shakespearea*, Kazalište.hr, 2022. pristupljeno 4. srpnja 2024.
<https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=3124>

11.3. POPIS / IZVORI FOTOGRAFIJA

Slika 1. *Deset slojeva boje (od XX. tisućljeća pr. Kr. do danas). Špilja Giant Horse, poluotok Cape York, Australija*; izvor: Skupina autora: *Opća povijest umjetnosti*, Mozaik knjiga, Zagreb 2000., str. 17

Slika 2. Područje Kondoa, Irangi, južna Afrika. Faza naprednih lovaca (V.-I. tisućljeća pr. Kr.); izvor: Skupina autora: *Opća povijest umjetnosti*, Mozaik knjiga, Zagreb 2000., str. 16

Slika 3. *Gornja Volta (zapadna Afrika)*; izvor: Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 15

Slika 4. Obala Slonovače (zapadna Afrika). Igrači iz plemena Baule; izvor: Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 16

Slika 5. *Starica optužuje lopova da joj je ubio gusku*; izvor: Molinari, Cezare: *Istoria pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 50

Slika 6. *Kovane maske*; izvor: <https://www.bonhams.com/auction/27555/lot/7/magnificent-elema-mask-gulf-province-papua-new-guinea/>

Slika 7. *Eharo maske*; izvor: <https://wmag.culturewarrington.org/2022/11/03/eharo-dance-masks-from-papua-new-guinea/>

Slika 8. *Hevehe maske*; izvor: <https://www.slam.org/collection/objects/8754/>

Slika 9. *Buša s larfom*. Mohač, Mađarska, 1966.; izvor: Lozica, Ivan: *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb, 1997., str. 66.

Slika 10. Predstava: *Ljepotica i zvijer*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića / Gradsko kazalište Joza Ivakić, 2020.; izvor: <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2797>

Slika 11 Predstava: *Indijanska priča*, Žar ptica, 2018.; izvor: [HTTPS://WWW.VECERNJI.HR/KULTURA/INDIJANSKA-PRICA-ZAR-PTICA-PREDSTAVA-SASA-BROZ-1230426](https://www.vecernji.hr/kultura/indijanska-prica-zar-ptica-predstava-sasa-broz-1230426)

Slika 12. *Plastična kirurgija*, Orlan; izvor: <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>

Slika 13. *Isusov ulazak u Belgiju*, James Ensor; izvor: Janson, H. W. i Janson, A. F.: *Povijest umjetnosti*, Stanek d.o.o., Varaždin, 2005., str. 762.

Slika 14. Predstava: *San ljetne noći*, Savoy Theatre, London, 1914.; izvor:
https://shakespeare.emory.edu/msnd_cast_01_front/

Slika 15. Titanija, Oberon i Puk; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970.; izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=hdtlsWpeLDM>

Slika 16. Predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970.; izvor:
<https://www.youtube.com/watch?v=hdtlsWpeLDM>

Slika 17. Predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970.; izvor:
<https://www.doppiozero.com/addio-peter-brook>

Slika 18. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970.; izvor:
<https://www.youtube.com/watch?v=hdtlsWpeLDM>

Slika 19. *Vile, Titanija i Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970.; izvor: <http://www.picks.plus.com/howard/dream2.html>

Slika 20. *Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1970.; izvor:
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/first-impressions-a-midsummer-night-s-dream-rsc-august-1970-776545.html>

Slika 21. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999.; izvor:
<https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Slika 22. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999.; izvor:
<https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Slika 23. *Oberon i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999.; izvor:
<https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Slika 24. *Oberon i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999.; izvor:
<https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Slika 25. *Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, Royal Shakespeare Theatre, 1999.; izvor:
<https://www.tompiperdesign.co.uk/gallery/a-midsummers-night-dream-1999/>

Slika 26. *Srne*; predstava: *San ljetne noći*, Theatre for New Audience, Brooklyn, 2013.; izvor:
<https://sites.psu.edu/amidsummernightsdream/julie-taymor/>

Slika 27. *Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, Theatre for New Audience, Brooklyn, 2013.; izvor:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DJrpecymu9cFc&psig=AOvVaw29RqAUjzwnuxtKYNVBMP5X&ust=1734711466838000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBcQjhqFwoTCPC0wKCetloDFQAAAAAdAAABAK>

Slika 28. *Oberon i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, Theatre for New Audience, Brooklyn, 2013.; izvor: <https://www1.cineplex.com/Movie/julie-taymors-a-midsummer-nights-dream>

Slika 29. Predstava: *San ljetne noći*, Theatre for New Audience, Brooklyn, 2013.; izvor: <https://www.mandimasden.com/production>

Slika 30. *Puk čara Lisandra*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 31. *Titanija se zaljubljuje u Magarca*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 32. *Hipolita, Tezej, Lisandar, Hermija, Demetrije, Helena, Oberon, Titanija, Puk, Petar Dunja, Vratilo, Franjo Frula, Roco Gladnica, Ante Spretko (s lijeva na desno)*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 33. *Scenografija šume*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 34. *Scenografija magijske šume*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 35. *Oberon, Titanija i Puk*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 36. *Oberon, Titanija i Puk*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 37. *Oberon, Puk i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 38. *Helena, Demetrije, Tezej, Hipolita, Hermija i Lisandar*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 39. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 40. *Ljubavnici*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 41. *Hipolita, Tezej, Hermija, Lisandar i Demetrije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 42. *Tezej i Hipolita*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 43. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 44. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 45. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 46. *Zanatlije*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 47. *Oberon*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 48. *Oberon*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 49. *Titanija i Oberon*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 50. *Oberon i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 51. *Titanija i Oberon*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 52. *Titanija i Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 53. *Puk*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 54. *Puk*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 55. *Vratilo kao zanatlija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 56. *Vratilo kao Piram*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 57. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 58. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 59. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 60. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 61. *Vratilo kao Magarac*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 62. *Vratilo kao Magarac i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 63. *Vratilo kao Magarac i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, HNK Osijek, 2021.; fotografija: Kristijan Cimer

Slika 64. Izrada maske magarca za predstavu *San Ljetne noći*

Slika 65. Glumci isprobavaju kostime u krojačnici za predstavu *San ljetne noći*

Slika 66. Prva faza konstrukcije kostima i maske za predstavu *San ljetne noći*

Slika 67. Glumci na probi za predstavu *San ljetne noći*

Slika 68. *OLJK 2023*; predstava: *San ljetne noći*; izvor: <https://kulturni-centar.hr/dogadjanja/shakespeare-na-lijevoj-obali-drave>

Slika 69. Lokacija za izvođenje predstave *San ljetne noći* u okviru OLJK-a; izvor: https://www.google.hr/maps/@45.5646814,18.6993514,237m/data=!3m1!1e3?hl=hr&entry=ttu&g_ep=EgoyMDI0MTIxMS4wIKXMDSOASAFQAw%3D%3D

Slika 70. *Puk, Oberon i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023; izvor: <https://stv.hr/clanak/carobni-san-ljetne-noc-za-kraj-jos-jedne-kazalisne-sezone-osjeckog-hnk/4207>

Slika 71. *Oberon i Titanija*; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023; izvor:

https://www.facebook.com/oljkosijek/posts/pfbid02YYs4bn3yvqFdhqfA2LXbBX6TDEkhqsByrpYHLvedHZkf8HGs6wRuyP6QqBddWh17l?locale=hr_HR

Slika 72. i 73. Usporedba kazališne šminke na primjeru Oberona (s lijeve strane Oberon s prilagodbom za ambijentalnu izvedbu / s desne strane Oberon na izvedbi u HNK-u Osijek); fotografija: Armin Ćatić

Slika 74. Puk se skriva iza drveta; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023; izvor:

https://www.facebook.com/oljkosijek/posts/pfbid02YYs4bn3yvqFdhqfA2LXbBX6TDEkhqsByrpYHLvedHZkf8HGs6wRuyP6QqBddWh17l?locale=hr_HR

Slika 75. i 76. Puk i Titanija u papučicama; predstava: *San ljetne noći*, OLJK 2023.; izvor:

<https://stv.hr/clanak/carobni-san-ljetne-noc-za-kraj-jos-jedne-kazalisne-sezone-osjeckog-hnk/4207>

12. PRILOZI

Prilog 1. Javni osvrti iz medija

Davor Špišić ‘HNK Osijek ima novu predstavu, *San ljetne noći* u nabrijanoj neobaroknoj viziji mlade redateljice’, Telegram, 16. studenog 2021.

‘Baš nekako u ovo vrijeme, ali davne 1980., pustilo nas iz kasarne u grad. I dok smo u uniformama armije koja je već polako krepavala, regrutski bauljali kroz Leskovac, sve tražeći najbolje šampite, čevape i ljutu urnebes salatu, odjednom se pred Narodnim pozorištem tog južnosrpskog grada ukazao fantazmagoričan prizor: strojčina vojske vijugala je, naguravala se i nervozno cupkala na hladnoći, čekajući da dosegne kasu i kupi žuđenu kartu.

Davao se Shakespeareov „San ljetne noći“, a jagma dječaka s titovkama, crvenim zvijezdama i kravatama na lastiš, bila je neviđena i navijačka. Stojeći u redu, razabrao sam da su mnoga soldatska braća već nekoliko puta gledala predstavu. A kad se u početnim prizorima ukazala Titanija, bilo mi je jasno zašto, i otkud taj kolektivni oslobađajući uzdah.

Neizmjereno čulna glumica s nemirnim bičevima crne kose i oblapornim dojčkama, življin od najživljeg Willovog stiha, titanski je vladala Titanijinim erosom i slala nam pelud zatravljenosti i izbavljenja. U tom prizoru dvorane na rubu svijeta, ispunjene depresivnim uniformama koje omađijano ostaju bez daha pred erosom života i teatra, bilo je nečeg popartističkog. I vjerujem da se Shakespeare u tom snu jesenje noći doista ukazao nad Leskovcem. Jer, o Žudnji je ovdje riječ, i o Slobodi.

Nova produkcija „Sna ljetne noći“ (A Midsummer Night’s Dream, napisana 1595. ili 1596., objavljena 1600.) Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, u nabrijanoj neobaroknoj viziji mlade redateljice Tamare Damjanović organski održivo temelji se na dvjema zlatonosnim rudama: žudnji slobode i slobodi žudnje. I bogme ih je, vodeći inspirirani ansambl, rudarski iskopavala, s lakoćom prebacujući udarničke norme. Prostor Shakespeareove mantre da je život san ako se sami za to izborimo i tako snovito osnaženi dočekamo bolna buđenja, redateljica je sa svojim neimarskim timom (scenografkinjom Sheron Pimpi Steiner, kostimografkinjom Ivanom Živković i dizajnerom svjetla Lukom Matićem) višeznačno oblikovala.

Stalno se pred nama isprepliću profano i uzvišeno, sirovo i visokomimetsko osjećanje. Kolorit i mizanscen načas nas teleportiraju u mitološke prizore francuskog revolucionarnog slikara Davida (scene Tezeja i Hipolite u izvrsnoj međuigri Duška Modrinića i Selme Mehić), a onda nas opet bace u daleku utopijsku Nedodiju iz mašte viktorijanskog Shakespeareovog

nasljednika Jamesa Matthewa Barriea. U doba kad je „San“ napisan već su španski konkvistadori Cortes, Pizzaro i elizabetanski gusari Drake i Raleigh ognjem i mačem gazili nevinost trećeg svijeta.

O tome je Bard pronicljivo govorio, a Tamara Damjanović dosljedno pretvara u današnju travestiju socijalnog beznađa. Kao što je Brecht imao Weilla, Tamara impresivnu suradnicu ima u kompozitorici Katarini Ranković koja stvara uzbudljivi eklektični soundtrack predstave. Od praritmova neuškopljene divljine do džezerskih improvizacija, pijanističkog ekspresionizma i sevdah parafraze Elvisove „Can’t Help Falling in Love“.

Taj brehtijanski instinkt za lumpenproleterske žilave snove postao je i temeljni znak predstave. Naročito nošen (važan oslonac daje im koreografija Vuka Ognjenovića i Selme Mehić) sjajnom pelivanskom igrom majstora zidara: Aljoše Čepļa (Dunja), Ivana Simona (Vratilo), Miroslava Čabraje (Frula), Matka Duvnjaka Jovića (Spretko) i Dore Bogdanović (Gladnica). Oni su od pozicije prezrenih na svijetu zaista dosegli čaplinovske snove.

Njihova žudnja egzistencijalne slobode i dostojanstva, njihove igre gladi, djeluju kao rebelijansko isprdavanje blaziranim igrama moćnika koji se dosađuju. Vilinski demoni Oberon i Titanija (izvršni Armin Čatić i Sandra Tankosić) i njihov Puk (petarpanovski ga nosi Matija Kačan) daleko su golom preživljavanju radničke družine točno onoliko koliko su daleko nepouzdati snovi.

Naerotizirani kvartet ljubavnika koji se traže po tragovima mjesečarske hipnoze, razuzdano i ironijski igraju Antonio Jakupčević (Demetrije) Ivana Soldo Čabraja (Helena), Ivan Čaćić (Lisandar) i Antonia Mrkonjić (Hermija). U njihovoj persifliranoj pastoralu u jednom će bljeskovitom trenutku zazvoniti riječ Mržnja. I nakratko zamrznuti priču nad ponorom ljubavnog naličja.’

Marina Zec-Miović “Magična, britka i ironijski iskričava suvremena adaptacija Shakespearea”, Kazalište.hr, 8. srpnja 2022.

'Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, gostovanje u Kazalištu Marina Držića: William Shakespeare, San ljetne noći, red. Tamara Damjanović.

Kada je točno nastala komedija Williama Shakespeare San Ivanjske noći nije još uvijek posve točno utvrđeno, ali se zna da je prvi put tiskana 1600. godine. Pretpostavlja se da je napisana po narudžbi za vjenčanje jednog aristokratskog para (možda zato bard za svoje kazalište u kazalištu bira upravo priču o vjenčanju Pirama i Tizbe, posuđenu iz Ovidijevih Metamorfoza) ali se posve pouzdano zna da je od tog davnog doba do danas San Ivanjske noći jedna od najizvođenijih pastoralnih igara koja problematizira čovjeka, slobodu, stalnost ljubavi i strasti, trajnost snova i snovitost života u pet činova kroz tri paralelna svijeta. Svijeta vilenjaka, bogova iz antičkih mitova, grčkih vladara i aristokracije i pučana, zanatlija, koji se istodobno igraju u Ateni i arkadijskoj joj okolini, jedne ljetne Ivanjske noći, ili noći tri dana nakon ljetnog solsticija, u kojoj je sve čarobno još čarobnije, a sve što živi dobiva i dodatne moći. Biljke i njihovi sokovi postaju magični, a bogovi i ljudi podatni za igru i snove. U toj najkraćoj najduljoj noći godine sve je moguće, pa i da život postane san a san život iz kojeg se svaki od protagonista komedije budi na sebi svojstven način.

Iz tog je bogatog kazališnog štiva s mnoštvom likova i paralelnih radnji redateljica Tamara Damjanović adaptacijskom, dramaturškom intervencijom za potrebe scenske impostacije izgnala sa scene šekspirijanski višak likova poput starca Egeja, pojedine vile i vilenjake i zanatlije i prikratila dijaloge, pridodajući izvedbi Sna brži ritam i zgusnutiji tempo radnje, kako smo to mogli vidjeti prigodom gostovanja osječkog HNK na sceni dubrovačkog Kazališta Marina Držića 25. svibnja. Tim se uspješnim rezom predstava raščinila i načinila britkom i ironijski iskričavom suvremenom adaptacijom ove Shakespeareove pastorage, udahnuvši joj novu scensku živost, životnost. Uz pomoć izvrsne scenografije Sheron Pimpi Steiner i oblikovatelja svjetla Luke Matića, nevelika je scena Kazališta Marina Držića prigrllila raskošnu čaroliju atenske šume, čemu svakako treba pridodati i značaj glazbe skladateljice Katarine Ranković kako bi magična Ivanjska noć zasjala svom svojom čarolijom.

Kostimografkinja Ivana Živković modernom je reinterpretacijom uobičajenih antičkih i vilinskih kostima njihovom jednostavnošću s jedne strane i raskoši s druge, posve skladno obukla glumce za ovu nesvakidašnju pustolovinu po arkadijskim svjetovima, dok su od velike pomoći glumcima bili i korekgrafkinja Selma Mehić i stručnjak za scenski pokret i mačevanje Vuk Ognjenović.

Poveliki je osiječki glumački ansambl doista zablistao u ovom nesvakidašnjem Snu Ivanjske, ili ljetne, ili što bi Shakespeare rekao kako vam drago noći, pršteći svježinom i snagom umjetničke energije. Naime, u ovoj komediji ne postoji dublja karakterizacija likova. Okarakterizirani su tek svojim izgledom (niska crnka Hermija, visoka plavojka Helena...) ili statusom (vila, vilenjak, zanatlija, vojvoda, amazonska kraljica...) a glumci su svi redom uspjeli od tih krokija izgraditi odlične glumačke minijature koje zajedno čine odličnu ansambl predstavu.

U vilinskom svijetu te su noći za igru s ljudima ali i međusobne podvale i smicalice tako posebno bili raspoloženi vilinski kralj Armin Čatić kao Oberon, Sandra Lončarić, odlična žena mu Titanija i vilenjak Puk u izvedbi Matije Kačana. Oni se vole i mrze i uspješno se poigravaju mladim zaljubljenim Atenjanima, ali im i sućutno popravljaju krive životne izbore. Ali i griješe, pa se svijet vila i vilenjaka zrcali u svijetu ljudi baš kao što i ljudski svijet okupljen u atenskoj šumi nalazi svoj odraz u ljubavima, prevrtljivostima i hirovima vila i vilenjaka.

Tezej (Duško Modrinić) moćni je atenski vojvoda koji se ženi za amazonsku kraljicu Hipolitu (Selma Mehić), jednako spreman podržati ljubav podanika unatoč zakonskim ograničenjima. Dojmljivo su lovili divljač i blagonaklono odgledali lošu ali baš zato duhovitu predstavu koju su im Zanatlije priredile kao vjenčani dar.

Mladi četverokut zaljubljenih Atenjana – Antonio Jakupčević, Demetrije zaljubljen u Hermiju, Lisandar (Ivan Čačić) također zaljubljen u Hermiju (Antonia Mrkonjić) s kojom bježi iz Atene pa se Pukovom greškom budi zaljubljen u Helenu (Ivana Soldo Čabreja), ludo zaljubljen u Demetrija, pokazuje svu nestalnost ljubavi koja im je na trenutak samo san, da bi snovi postali ljubav.

Družba zanatlija koja u čast vjenčanja Tezeja i Hipolite priprema predstavu Piram i Tizba sastavljena je od Dunje, tesara (Aljoša Čepl), Vratila, tkalca (Ivan Simon), koji je izvrstan i kao magarac u kojeg se zaljubi Titanija zahvaljujući čarobnim kapljicama maćuhica koji je Puk ukapao u oči vilinskoj kraljici kako bi joj napakostio i naveo je da se zaljubi u prvo stvorenje koje ugleda kad se probudi, Frula, krpač mješina (Miroslav Čabreja), Gladnica, krojač (Dora Bogdanović), Spretko, stolar (Matko Duvnjak Jović) doista su duhoviti u svom glumačkom neznanju i nespretnosti dovodeći ovo kazalište u kazalištu do samog apsurda. Od tragedije Piram i Tizba grupa je zanatlija napravila komediju, a glumci neprestano komuniciraju s publikom objašnjavajući im koji lik igraju. Pa iako publika nije zadovoljna glumom, sviđa joj se inventivnost glumaca u izvedbi scenografije kojom tijelima grade zid, da bi Tezej zaključio da je „budalasta igra ta baš dobra“. I jest bila dobra!

Stoga i ne čudi da je na Pukov poziv publici da im plješće i ako predstava nije bila dobra kako bi se ispravile sve mane, dubrovačka kazališna publika ispratila ansambl Hrvatskog narodnog kazališta iz Osijeka dugotrajnim pljeskom.'

13. ŽIVOTOPIS AUTORICE

Ivana Živković rođena je 1988. godine u Vinkovcima. Magistrirala je likovnu kulturu na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku 2012. godine s praktičnim dijelom diplomskog rada *Scenografija i kostimografija za predstavu Trenk kabaret*. Tijekom i nakon studija sudjelovala je u grupnim izložbama i profesionalnim kazališnim projektima.

Redovita je članica Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Osijeku. Od 2013. godine zaposlena je u Školi primijenjene umjetnosti i dizajna u Osijeku, a iste je godine izabrana na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku na mjesto asistentice na Odsjeku za likovnu kulturu. Od 2017. godine zaposlena je na Odsjeku za kreativne tehnologije na radnom mjestu asistentice, a od 2023. godine na radnom mjestu viši asistent, gdje sudjeluje u realizaciji predavanja vezanih uz kazališni dizajn.

Aktivno se bavi umjetničkim radom u području kazališne umjetnosti kao autorica lutaka, scenografije i kostimografije u produkciji kazališta i profesionalnih kulturnih institucija. Sudjelovala je i u umjetničkoj realizaciji kazališnih predstava prikazanih na festivalima i sajmovima nacionalnog i međunarodnog karaktera. Doktorandica je na poslijediplomskom sveučilišnom studiju Kulturologije na Sveučilištu Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku gdje je 2023. godine obranila temu pod nazivom *Oblikovanje karaktera integracijom maske u svrhu distinkcije likova u Snu ljetne noći Williama Shakespearea*.

Sudjelovala je u slijedećim produkcijama:

1. Braća Grimm, ***Ivica i Marica***, kostimografija, lutke, scenografija, Pozorište lutaka Niš, svibanj 2025.
2. Braća Grimm, ***Civilidreta***, scenografija, Kazalište Marina Držića, studeni 2024.
3. Jean-Baptiste Poquelin Moliere, ***Škrtac***, kostimografija, Narodno pozorište Tuzla, listopad 2023.
4. Davor Špišić, ***Dječak***, scenografija, Kazalište Marina Držića, svibanj 2023.
5. Woody Allen, ***Sviraj to ponovno, Sam***, kostimografija, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, siječanj 2023.
6. ***Novogodišnji koncert***, scenografija, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, prosinac 2022.

7. Borna Vujčić, *Tko tu koga – zona pansiona*, scenografija, Gradsko satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb, prosinac 2022.
8. Gaetano Donizetti, *Ljubavni napitak*, scenografija, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, studeni 2022.
9. Hans Christian Andersen, *Djevojčica sa šibicama*, scenografija, Gradsko kazalište „Žar ptica“ u Zagrebu, rujan 2022.
10. *Novogodišnji koncert*, scenografija, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, prosinac 2021.
11. William Shakespeare, *San ljetne noći*, maske i kostimografija, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, studeni 2021.
12. Petra Cicvarić, *Doktor Svelječić*, scenografija i oblikovanje i izrada lutaka, Gradsko kazalište Sisak, Domkulture Sisak „Kristalna kocka vedrine“, lipanj 2020.
13. Friedrich Schiller, *Marija Stuart*, kostimografija, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 2019.
14. Ferenc Molnar, *Junaci Pavlove ulice*, oblikovanje i izrada scenografije i lutaka, Lutkarsko kazalište Mostar, 2019.
15. Vanja Jovanović, *Kiša*, oblikovanje scenografije i lutaka, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2019.
16. Tamara Kučinović, *Ručak za šestero*, oblikovanje i izrada lutaka i scenografije, Kazališna družina Pinklec / Umjetnička organizacija GLLUGL Varaždin, 2018.
17. Katarina Arbanas, *Božićna bajka ili kako je sve počelo*, oblikovanje i izrada lutaka, Umjetnička organizacija Gllugl Varaždin, 2017.
18. Marijan Josipović, *Tko si ti?*, oblikovanje i izrada lutaka, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, 2017.
19. Tamara Kučinović, *Dindim o nježnosti*, oblikovanje i izrada lutaka, Umjetnička organizacija Gllugl Varaždin, 2017.
20. Katarina Arbanas, *Ružno mače*, likovna osmišljenost, izrada lutaka i scenografije, Lutkarsko kazalište Mostar, 2017.
21. Braća Grimm, *Cvildreta*, vizualno oblikovanje i izrada lutaka i scenografija, Teatar Naranča, Pula, 2016.
22. Saša Eržen, *Ti loviš!*, scensko oblikovanje i lutke, Scena Martin Hrvatskog doma Vukovar, 2015.
23. Giacomo Puccini, *Gianni Schicchi*, kostimografija i scenografija, Umjetnička akademija u Osijeku / InterVox, 2013.

24. Hrvoje Kovačević, *Osveta*, kostimografija i scenografija, Gradsko kazalište Požega / Umjetnička akademija u Osijeku, 2012.
25. Dalibor Cikojević, *Zdenkin striptiz*, kostimografija, Umjetnička akademija u Osijeku, Barutana, Osijek, 2012.
26. Marijana Nola, *Trenk Cabaret*, kostimografija i scenografija, Gradsko kazalište Požega / Umjetnička akademija u Osijeku, 2012.
27. Darko Lukić, *Nada iz ormara*, kostimografija i scenografija, Gradsko kazalište Požega / Umjetnička akademija u Osijeku, 2011.
28. Katica Šubarić, *Jedno drugo ružno pače*, oblikovanje i izrada scenografije završnog rada Katiche Šubarić, Umjetnička akademija u Osijeku, 2011.
29. Marijana Fumić, *Požeški špiگل*, video instalacije, Gradsko kazalište Požega / Umjetnička akademija u Osijeku, 2011.
30. Ivana Živković, *Vodeni snovi*, idejni koncept, likovno oblikovanje i izrada kostima, maski, rekvizite, oblikovanje scenskog prostora, oblikovanje svjetla, Umjetnička akademija u Osijeku, Požega, 2010.