# Scenski aspekti karakterizacije dramskih lica

**Šimić, Iva**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2017**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:106290

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-29**

*Repository / Repozitorij:*

Repository of Academy of Dramatic Art








**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**
**STUDIJ GLUME**

**Iva Šimić**

# SCENSKI ASPEKTI KARAKTERIZACIJE DRAMSKIH LICA

**DIPLOMSKI RAD**

*Zagreb, rujan 2017.*

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**

**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**STUDIJ GLUME**

# SCENSKI ASPEKTI KARAKTERIZACIJE DRAMSKIH LICA

**Diplomski rad**

**Mentor: Tomislav Pavković, doc. art.** **Studentica: Iva Šimić**

**Zagreb, rujan 2017.**

**SADRŽAJ**

**Sažetak**

**1. Uvod.....6**

**2. Uloga, lik i karakter.....7**

**2.1. Uloga.....7**

**2.2. Lik.....8**

**2.3. Karakter i karakterizacija lika.....9**

**2.3.1. Karakter kao moralni i vizualni identitet lika.....10**

**2.3.2. Karakterizacija dramskih lica.....11**

**3. Scenski aspekti karakterizacije dramskih lica.....12**

**3.1. Maske komedije dell'arte.....13**

**3.2. Klaunerija.....14**

**3.3. Od Shakespearea do Brechta.....15**

**3.3.1. Ofelija.....16**

**3.3.2. Kuhar.....18**

**4. Problemi u pristupu karakterizaciji.....19**

**5. Zaključak.....21**

**6. Popis literature.....22**

***„ Svi glumci bez izuzetka, tvorci likova, dužni su preobraziti se i biti karakterni. Nekarakternih uloga nema.“***

***K.S. Stanislavski***

## SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovome radu će prvo biti ukazane razlike između pojmova uloge, lika i karaktera, također bit će navedeni scenski aspekti karakterizacije dramskih lica kroz primjere ispita na Akademiji i bit će opisano na koji način sam gradila karaktere i koja su bila pomoćna sredstva tijekom rada na studiju. Također će biti ukazano i koji su potencijalni problemi kod karakterizacije. Kroz ispitne produkcije i kroz svoje iskustvo van studija, trudila sam se otkrivati i pronalaziti načine kako pristupiti ulozi i kako sagraditi lik i karakter. Inspirirana literaturom kazališnih teoretičara i iskustvom koje sam gradila kroz pet godina svog studija, odabrala sam ovu temu i polagano krećem prema sve svjesnijoj primjeni rada na ulozi, pokušavajući si još uvijek odgovoriti na brojna pitanja. Vjerujem da rad glumca na sebi ne prestaje nikada, i sa svakim novim projektom glumac ima privilegiju raditi na sebi iznova i iznova. Možda je upravo to razlog zbog kojeg sam odabrala ovu profesiju, i u konačnici, temu za diplomski rad.

**Ključne riječi:** karakter, lik, uloga, karakterizacija, scenski aspekti karakterizacije lica

## SUMMARY AND KEYWORDS

In this thesis I will describe the differences between the terms character and role, as I will define the scenes features of characterization through the exam examples from my time of studying at the Academy. I will describe how I built characters and which were auxiliary tools during the study. Also, I will highlight potential problems with characterization. Through exams and through my experience outside of the study, I tried to discover and find ways to realize the role and build a character. Inspired by the literature of many theatre teoreticians and by the experience that I built through my five years of studying, I chose this subject and I'm slowly starting to build more conscious way of approaching the role still trying to answer myself a lot of questions regarding the theme. I believe that the actors work on himself never stops, and with each new project, he has the privilege of doing it over and over again. Perhaps that is precisely why I chose this profession, and ultimately, the topic of this graduate thesis.

**Key words:** character, role, characterization, stage aspects of characterization

# 1. UVOD

U dramskoj umjetnosti, bilo kod teoretičara bilo kod osoba koji prakticiraju svoj rad u kazalištu ili na filmu često se ne (pre)poznaje ili je vrlo mala razlika između uloge, lika i karaktera. Nošeni različitim teorijama i praksama, različitim mišljenjima, na kraju krajeva i različitim povijesnim i društvenim sferama, pojmovi: karakter, uloga i lik mijenjaju svoju bit i svrhu kroz cijelu dramsku povijest. Danas, u vremenu kada se može činiti da je teorija postala sama sebi svrhom, trudimo se i dalje odgovoriti na pitanja. Koja je razlika? Kako ostvariti lik? Kako ostvariti karakter? U konačnici, kako „zaokružiti" ulogu? Razlika po mišljenju većine teoretičara itekako postoji. Vladan Švacov, poznati hrvatski teoretičar i dramaturg, u *Temeljima dramaturgije* detaljno nastoji objasniti razlike ne isključujući pritom i sličnosti između tih pojmova. Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra* objektivno iznosi činjenice o tim pojmovima, iznoseći pritom i povijesne značajke i njihov razvoj. Mihail Čehov, Branko Gavella, Cicely Berry, Stanislavski i mnogi drugi nastoje približiti glumcu rad na ulozi i liku, konačno i karakteru koristeći se pritom dragocjenim metodama koje bi svaki glumac trebao iskusiti.

Kratko ću se osvrnuti na razlike, a zatim ću uz pomoć dramskih teoretičara nastojati objasniti sam pristup radu na ulozi, i na nekoliko primjera objasniti na koji način sam ostvarila karaktere i koji su u konačnici scenski aspekti karakterizacije dramskih lica tijekom mog rada na Akademiji.

## 2. ULOGA, LIK I KARAKTER

Po mom mišljenju, svaki od ovih pojmova je osobit, samostalan, a s druge strane vrlo sličan jedan drugomu, pogotovo glumcu koji često sve to „trpa u isti koš“. Svjesnost o jednom, rad na drugom i oblikovanje trećeg pojma (poredanih baš kao u naslovu poglavlja) može biti korisno glumcu u njegovoj kreaciji. Ako ništa, bar u saznanju da postoje razlike.

### 2.1. ULOGA

*Uloga ili rola označava cjelokupan tekst i izvedbu istog glumca. Uloge obično raspodjeljuje redatelj u skladu s karakteristikama glumaca i njihovim mogućim korištenjem u predstavi (Pavis, 2004., str. 395.).*

Ono što zasigurno svakom glumcu diže adrenalin je podjela uloga. Na prvih nekoliko čitaćih proba i prije njih, glumci su u „velikom iščekivanju što će igrati“. Na neki način glumci podjele uloga doživljavaju osobno, ponekad vrlo osobno, jer često kroz to možemo zaključiti što redatelj misli o nama i o našem umjetničkom radu i kakve osobnosti mi to imamo da igramo određene uloge koje su nam podijeljene, jer svaka uloga ima određeni stupanj važnosti. Kao što je istaknuo Patrice Pavis u svom *Pojmovniku teatra*, uloga je ono što je glumcu dodijeljeno na osnovu glumčevih karakteristika. To mogu biti fizičke karakteristike, npr. uloga „plahe nježne djevojke“ gotovo uvijek će biti dodijeljena glumicama nježnih fizičkih predispozicija, dok će uloge „snažnih žena ratnica“ biti dodijeljene glumicama nešto grubljih crta i snažnije muskulature. Apsolutno ne mislim i ne potvrđujem da je to uvijek tako, postoje iznimke. Redatelj može glumici dodijeliti mušku ulogu jer ona ima određene kvalifikacije koje mu odgovaraju za neki lik. Vrlo ovisi o konceptu i o kakvom dramskom tekstu je riječ. Ponavljam, uloga je nešto što je dodijeljeno od strane redatelja koji po svojoj zamisli zaključuje kakvu bi tko ulogu mogao igrati. Evo jednog konkretnog primjera: Lady Macbeth nije uloga, već lik. Glumici je dodijeljena uloga „snažne žene“, u ovom slučaju to je lik Lady Macbeth. Dakle, glumica svojom vlastitom kreacijom ostvaruje lik i on postaje dramsko lice u nekom određenom vremenu i prostoru koje je zadao dramski tekst. Uloga je ono „zaokruženo“, odnosno svi čimbenici ostvareni u jednome: glumac/glumica, lik, dramski tekst. Kada kažemo „zaokružili smo ulogu“, zapravo se misli na uspjeh

glumca/glumice za ostvarenje dramskoga lica u predstavi u kojoj igra. Iz ovoga zaključujem kako je uloga zapravo vrlo slojevit pojam, i obuhvaća puno bitnih čimbenika, a najbitniji čimbenik je lik, točnije dramsko lice.

## 2.2. LIK

Da bih što jasnije i preciznije objasnila razlike između uloge, lika i karaktera, prvo ću objasniti razliku između dramskoga lica i lika. Zaključila sam kako lik i dramsko lice imaju svoje različite nijanse. Lik ima svoje mjesto unutar korica dramskoga teksta. On je umjetnost pisca i on ima svoju funkciju u dramskome tekstu. Lik je zapravo umjetnička vrijednost na papiru. Glumac ne utjelovljuje uloge, on utjelovljuje likove, a kada glumac utjelovi lik, onda je to dramsko lice. Dramsko lice je ono što gledamo na pozornici.

Kao što se da zaključiti kako je uloga vrlo slojevit pojam isto tako i dramsko lice ima svoju bogatu slojevitost. *Dramsko lice je temelj i osovina svijeta drame. Drama je upravo ono što jesu, govore i rade njezina lica, što i kako osjećaju, vide ili ne vide. (...) Ono postiže svoju upaljivu svrhu kao* ***funkcija, tip, karakter i egzistencija****. (Švacov, 1976., str. 160).* Dramsko lice određuje situacije, prostor, vrijeme i odnose unutar dramskoga teksta i ono je uistinu, kako kaže Švacov, njegova srž i njegova okosnica.

Likovi u dramskim tekstovima su se znatno mijenjali kroz povijest, kao što se mijenjalo njihovo poistovjećivanje sa samim glumcima. *U grčkom kazalištu glumac je jasno odijeljen od lika koji tumači, on je samo njegov izvršitelj*, *a ne njegovo utjelovljenje (...) lik će se sve više poistovjećivati s glumcem koji ga utjelovljuje i pretvarati ga u psihološki i moralni entitet sličan drugim ljudima i zadužen da kod gledatelja izazove efekt identifikacije. (Pavis, 2004., str. 208).* Po mom mišljenju lik bi trebao biti dovoljno blizu da osjetimo moć njegovog formiranja, da shvatimo njegove osnovne namjere, emocije i ciljeve, a opet dovoljno daleko da se ne zaludimo tim užitkom i da nas lik ne obuzme u potpunosti. (Na primjer, glumac koji igra Klaudija neće u svom privatnom životu ubiti brata i oženiti njegovu ženu, da bi uistinu znao Klaudijeve namjere i ciljeve. Da je tako, u svijetu dramske umjetnosti vladao bi popriličan kaos.)

Dramsko lice, odnosno lik ako čitamo dramu, ima jednu bitnu značajku - karakter.

## 2.3. KARAKTER I KARAKTERIZACIJA LIKA

*Karakteri (prema grč. Characтēr, osobitost, biljeg, znamenje) u drami predstavljaju skup tjelesnih, psiholoških i moralnih obilježja nekog lika. Aristotel: "Karakteri su (...) „ono po čemu kažemo da su lica ovakva ili onakva“ (...) Karakter se javlja u doba renesanse i klasicizma, a punome poletu je u 19.stoljeću, a vrhunac doseže u modernizmu i psihoanalizi. (Pavis, 2004., str.154.)*

Ako se karakter pojavljuje tek u renesansi, što je onda s likovima u razdobljima prije? Švacov navodi kako je u prošlosti, odnosno u vremenu prije potpunog razvitka karaktera bila bitna već spomenuta ***funkcija*** lika koji je podređen radnji. Nije se gledalo na lik kao na neponovljivi i originalni karakter. (Švacov, 1976., str.153) Lik ima svoju dramaturšku funkciju (npr., svi likovi antičke tragedije imaju svoju dramaturšku funkciju, ali ne možemo reći da su svi karakteri). Funkcija sama po sebi govori kako lik ima neku namjeru, zadaću, nešto što ga pokreće. Funkcija je samo jedan sloj karaktera. Npr., funkcija lika Kuhara *(Mutter Courage i njena djeca)* je snalaženje u ratnim okolnostima i prolazak kroz rat da brže bolje preživi. O dodatnoj karakterizaciji tog lika bit će riječi u jednom od kasnijih poglavlja. Također, prije renesanse i tijekom nje pojavljivali su se različiti ***tipovi***. Uz funkciju, tip je još jedna karika u formiranju potencijalnog karaktera. Npr., Kuhar je šarmantan, lukav i duhovit tip. Tip je ne samo prepoznatljiva značajka nekog dramskog lica, on je i bitna značajka nekog karaktera. Često se brkaju pojmovi karaktera i tipa. *Tip je konvencionalni lik čije fizičke, psihološke ili moralne karakteristike, koje se ne mijenjaju tijekom cijele predstave, publika unaprijed poznaje. Te je karakteristike učvrstila književna tradicija (razbojnik velikoga srca, dobra prostitutka, hvalisavac i svi likovi komedije dell' arte). (Pavis, 2004., str. 385).* Postoji lepeza različitih tipova dramske povijesti, a najpoznatiji su oni karakteri komedije dell'arte: škrtac, mizantrop, sluškinja, hvalisavi vojnik, doktor i mnogi drugi koji će i u budućoj povijesti biti šablona raznih likova. Tip (npr. lukavi Kuhar) i funkcija (Kuharov život i snalaženje tijekom rata) zajedno mogu činiti ***karakter***.

*Karakteri su prikazani kao skup karakterističnih obilježja nekoga temperamenta, neke mane ili vrline. Dok su tipovi i stereotipi lako prepoznatljivi i ne toliko „dotjerani“ nacrti likova, karakter je mnogo dublji i suptilniji, pa može i imati neke individualne značajke. (Pavis, 2004., str. 154)* I zato teoretičari spominju kako su prije više bili istaknuti tipovi i funkcije,

a tek u renesansi nastupa slojeviti pojam karakter. Renesansni čovjek pobuđuje svijest pojedinca i sve više stavlja naznaku na čovjeka i njegov život. Vjerujem kako je tadašnja svijest utjecala i na svijest tadašnjih pisaca. Nije ni čudo što su upravo u doba renesanse nastali tekstovi koji su dan danas izvori fenomenalnih likova u kojima se možemo prepoznati i ti isti tekstovi su trenutno na repertoarima kazališta diljem svijeta.

### 2.3.1. Karakter kao moralni i vizualni identitet lika

U Pavisovom *Pojmovniku teatra* navodi se kako karakter nudi cjeloviti portret nutrine likova. Bez obzira na njegove također promjene tijekom povijesti, on je i dalje nositelj specifičnih obilježja nekog temperamenta. Karakter ima svoju psihologiju i svoju težinu. (Pavis, 2004., str. 154). Dakle, uzmimo za primjer lik Alcesta iz Moliereovog *Mizantropa*. On je lik koji mrzi ljude, dakle njegov tip je mizantrop. Iz toga zaključujemo da je to njegova glavna odrednica, njegova misao vodilja i njegova ključna motivacija. Dakle, sve mu se u životu/mislima/fikciji predodređuje prema njegovom karakteru. Životne okolnosti Alcesta i drugi likovi kojima je okružen upravo motiviraju njegove postupke/nepostupke koji mu daju određenu funkciju. Zaključujemo kako je Alceste tip koji mrzi ljude i mržnja prema postupcima ostalih likova daju mu određenu funkciju i on, preko te funkcionalnosti i potencijalne prvotne tipizacije, postaje punokrvni karakter. Dakle, njegov se karakter formira i preko konteksta i preko dramskih situacija. Na neki način karakter je glavni „krivac“ za postupke koji određuje naš život, odnosno život lika. Karakter lika nije samo psihološke prirode.

Bitan čimbenik karaktera je i vizualna, odnosno fizička predispozicija. Pogrbljen, ukočen, ružan, lijep, sakat, graciozan, malen, visok, taman, svijetao samo su neki primjeri brojnih mogućih odlika raznih karaktera. Dalo bi se zaključiti kako svaki lik ima svoju težinu, a njegova težina ovisi o težini njegova karaktera.

Često sam znala na probama reći: „Joj ne znam što ću s svojim likom!“. U takvim situacijama se glumac/student glume nađe zbog toga što je to pitanje jednostavno nezaobilazno u glumačkom procesu, ili zato jer često zalutamo u razna rješenja koja bitno promjene rad na liku i karakteru pa se tako izgubi ona prava umjetnička smjernica. Nešto o tome u idućim poglavljima.

### 2.3.2 Karakterizacija i sredstva karakterizacije dramskih lica

*Karakterizacija posredno objašnjava motivaciju i djelovanje karaktera. (Pavis, 2004., str. 154)*

Pavis spominje kako je karakterizacija lika osnovna zadaća pisca. Slažem se, no izgradnja karaktera nije u zadaći samo pisca, nego i redatelja i glumca. Postoje razna sredstva kojima se dolazi do određenih karaktera. Dramski pisac i redatelj daju smjernice, dok glumac u konačnici ostvaruje (ili ne ostvaruje) svoj glumački potencijal u izgradnji neke osobnosti, odnosno karaktera. Glumac je osoba od kolektiva i suradnje. Tijekom proba, on mora slušati razne upute redatelja, slušati svoj glumački instinkt, zamišljati pritom i publiku pred sobom, slušati partnere i mora apsolutno poznavati komad, situaciju i namjeru u predstavi u kojoj igra. To sve mu pomaže ili u rijetkim slučajevima šteti u njegovom procesu. Čehov spominje kako promatranjem okoline, glumac ima neiscrpni materijal u gradnji karaktera. Naravno, ono što je najbitnije za karakterizaciju dramskog lica je ipak njegova mašta. (Čehov, 2004., str.136). Iz vlastitih primjera koji će biti spomenuti u nešto kasnijim poglavljima, mogu se složiti kako je glumčeva mašta neophodna u karakterizaciji lica. Tadeusz Kowzan u svom članku *Theatre sign sistem* vrlo jednostavno, no isto tako detaljno ukazuje na slojevitost kazališta. Točnije, želi naglasiti sva **sredstva** koja čine kazališnu predstavu. Postoji glumac i ono oko glumca. Ono s čim glumac djeluje je riječ, glas, mimika, gesta, pokret, šminka, frizura i kostim, a oko glumca je dekor, svjetlo, glazba, zvučni efekti, kulise. Apsolutno svaka ova navedena značajka koje nalazimo u kazalištu je sredstvo za samu karakterizaciju lika. Ono što glumca okružuje i ono što glumac nosi na sebi određuje i vrijeme i prostor. I na taj način određuje karakter njegova lika.

Npr., na jednom ispitu smo radili komad Georgesa Feydeaua *Gospođina majka je preminula* i u samoj karakterizaciji pomogla mi je rekvizita. Igrala sam lik sluškinje Anette. Anette je morala biti od pomoći svojoj gazdarici u spremanju za sprovod njene majke, morala je biti budna cijelu noć uz sve prilike i neprilike koje je ta situacija stvorila. U trenutku kada je gazdarica zamoli da skuha čaj nakon žustre svađe s mužem zbog koje ne može spavati, Anette, iznervirana tom situacijom, bijesno vadi pilu i reže biljku svježe metvice, ne mareći pritom što će to biti blatna kaša, a ne čaj. Dakle, pila i svježa metvica u teglici kao rekvizit i kao scenska aspektuacija, pomogli su mome dramskome licu da ostvari svoj karakter koji se u tome trenutku posebno istaknuo. Taj trenutak odredio je funkciju moga dramskoga lica,

isprovocirao je netipično ponašanje i razotkrio je Anettin karakter, jer – rezanje svježe metvice s pilom uistinu je toliko neočekivano, a opet tako odgovarajuće za Anettin lik. Naravno, svaki sljedeći Anettin ulazak bio je određen upravo takvim scenskim aspektuiranjem karaktera. Iz ovog vidimo kako rad u kazalištu, tj. rad na sceni ovisi o puno čimbenika. Sve je to u moćnim rukama glumaca i redatelja koji svojim umijećem stvaraju umjetnost.

## 3. SCENSKI ASPEKTI KARAKTERIZACIJE DRAMSKIH LICA

*Ako ništa ne uradimo sa svojim tijelom, glasom, načinom govora, hoda, djelanja, ako ne nađemo odgovarajuće karakterne osobine lika, onda teško da ćemo prenijeti život ljudskog duha (...) sretan sam što sam shvatio kako treba živjeti tuđim životom i što je preobrazba i karakternost. To su najvažnija svojstva i sposobnosti glumca. (Stanislavski, 1991., str.147,156).*

Na početku diplomskoga studija radovala sam se činjenici kako imam još dvije godine studija u kojima se mogu više približiti radu na karakteru i općenito radu na liku. Ne želim reći kako je moj rad tijekom prve tri godine fakulteta bio isključen od razmišljanja o karakterima, ali je u svakom pogledu bio zakinut od istinskog ostvarenja lika o kakvom sam kao studentica glume sanjala. Vjerujem da student u svoje tri prve godine studija mora „naštimati svoj instrument“ da bi učinio svoje tijelo pogodnim za gradnju karaktera, odnosno posvetiti se tijelu i glasu da mogu na koncu djelovati u svojoj punoj snazi. Nekako me je ta činjenica utješila jer nisam uzalud potrošila svoje tri godine studija. Na te prve tri godine smo se pretežito bavili izgradnjom svoje, kako Gavella kaže, tehničke ličnosti. Kao mlađa studentica glume imala sam potrebu dokazati se vlastitim sposobnostima i u svome radu pokazati iskrenu brigu o svojim likovima i maksimalno im biti posvećena. No zbog sveopćeg neznanja i zbog studentsko-glumačke nestrpljivosti, često sam posrtala u najjednostavnija rješenja koja su uvijek bila posljedica sličnog rezultata - studentica igra sebe, tj. svaka uloga joj je slična, do gotovo ista. Stanislavski je to vrlo lijepo opisao u *Radu glumca na sebi , dio drugi.* Ukazao je da glumac/glumica može za svoj lik osmisliti hod, glas i mimiku po vlastitoj zamisli (unutar određenih činjenica vremena i prostora komada), i da na taj način postaje sposobniji, zadovoljniji i sretniji glumac ili glumica. Dublja posvećenost i razmišljanje i u konačnici kritike drugih, dovele su me do pitanja - želim li uvijek biti

glumica koja već ima poznate „manire“, ili se obogatiti drugosti kakvu još nisam iskusila? Barem svjesno. Spominjem upravo pojam svjesnog, jer je to za glumca u njegovom radu možda i najbitnije. Rad na svjesnoj intuiciji, koliko god to paradoksalno zvučalo.

Upravo zato sam se trudila obogatiti svoj rad na likovima, razmišljajući: „Idem probati nešto drugačije! Idem se pozabaviti, recimo, hodom dramskoga lica kojeg ću igrati!“ Na idućim primjerima želim dokazati kako su neki satovi za mene bili korisni u saznanju da istinski izgrađeni karakteri donose pravo glumačko zadovoljstvo i scensku senzaciju.

## 3.1. MASKE KOMEDIJE DELL'ARTE

Na prvom semestru nastave „Scenskoga pokreta“ diplomskoga studija, bavili smo se maskama komedije dell'arte. Kao što sam spomenula u prethodnim poglavljima, maske komedije dell'arte su primjeri tipova. No u ovom poglavlju nastojat ću objasniti kako me je susret s tim tipovima upravo doveo do naznake karaktera i omogućio mi da osjetim što to zapravo donosi maska i pomaci u tijelu i glasu. Nisam bila skeptična, dapače, rad na maskama me vrlo radovao. Uz profesorovu asistenciju, naučili smo stavljati maske i naučili smo se odnositi prema njima. U početku sam razmišljala: „U redu, zašto sada moram držati masku tako, zašto ju ne smijem držati kako ja hoću?“ Ali sve očito ima svoje zašto. Isprobavajući različite maske komedije dell'arte dogodile su se neke vrlo korisne stvari. Odjednom smo vidjeli potpuno različita tijela studenata i u tijelima koja su inače bila gotovo ista u različitim likovima tijekom prve tri godine studija, odjednom su nastali potpuno drugačiji glasovi, hodovi, pokreti i rečenice. Nešto vrlo korisno, dragocjeno i uistinu zanimljivo. Neke kolege sam prvi puta gledala sa istinskim zanimanjem, a vjerujem da su i oni mene tako gledali. Moram priznati da sam poprilično uživala. Maska mi je prekrila lice, osjećala sam se sigurnom, moje tijelo je bilo slobodno, a mašta je radila u punom pogonu.

Za ispit sam nosila masku sluge *„brighelle“* kojeg sam nazvala Mario. Sa svojim kolegom radila sam situaciju gdje *„harlekin“* Pomet, kojeg je igrao moj kolega, izgovara monolog o večeri, a ja simultano prevodim na jezik koji je još nerazumljiviji od dubrovačkoga. Sama okolnost situacije s besmislenim prevođenjem dovela nas je do komičnosti jer jezik kojim sam prevodila ukazivao je na točno promašen prijevod kojeg je publika prepoznala duhovitim. Također, kostim kojeg sam nosila pridonio je izgradnji karaktera. Predugačka trenirka, kapuljača, tenisice, dali su mi muško tijelo širokoga koraka, grubljih pokreta i

dubokoga glasa. Taj ispit je nekako za mene bio istinsko zadovoljstvo. Razmišljala sam: „Zašto ne mogu pronaći istinsko zadovoljstvo kad nemam masku? Zašto jednostavno kada sam „normalna“ ne mogu iskoristiti svoj puni maštoviti potencijal?“ U jednu ruku, maska nas je skrivala od svih naših nesigurnosti i dala nam da uđemo u prostor potpune slobode u kojem ne vlada strah. Glumci su konstantno izloženi sudačkom oku, konstantno moraju pronaći put u kojem će zadovoljiti sebe, redatelja, gledatelja i kolege. Tom zadaćom nerijetko postaju nesigurni i žalosni. Stavljajući masku na lice, uistinu smo netko drugi i možemo uživati tu drugost bez straha da ćemo biti „osuđivani“ i kritizirani. Vjerujem da kada potpuno formiramo svoj lik - izgradnjom karaktera i kada je tijelo slobodno i lišeno svih štetnih „radikala“ i grčeva, postižemo sretne i ispunjene glumačke trenutke. Moja misao vodilja je bila: „Želim sa vlastitim licem i tijelom i glasom omogućiti slobodu tijela i mašte, jednako kao i kad imam masku na sebi.“ To mi je i trenutno misao vodilja za moj za budući rad.

### 3.2. KLAUNERIJA

Na drugome semestru nastave „Scenskoga pokreta“ prve godine diplomskoga studija, zašli smo u prostor klaunova. Crveni nos, koji također predstavlja masku, isto tako je imao pozitivne učinke na moj rad i omogućio je da slobodno i nesmetano kreiram karaktere. Na prvom satu krenuli smo s improvizacijama, koje su po mom mišljenju ključ uspješnosti neke uloge, točnije lika. Situacija je sljedeća: improviziramo na licu mjesta. Treba stvoriti situaciju iz koje se mora vidjeti potpuna lakoća i zaigranost. Ponekad to glumcu i studentu glume ne ide od ruke, no prihvatila sam improvizaciju širokih ruku. Kao i kod maski komedije dell'arte, stavljanjem crvenog nosa prelazim u neki potpuno novi lik gdje je moje tijelo bila nova riznica mogućih karaktera. Npr., jedan od mojih klaunova zvao se Alma.

Alma je imala traku na glavi, koja se neobično urezala u čelo i uši. Traka je napravila moje uši klempavima, također je i spustila obrve, tako da sam dobila jednu potpuno drugačiju i duhovitu muskulaturu lica. Imala je šarenu zebrastu majicu ispod koje je bio ogroman trbuh, tako da se nije moglo prepoznati je li Alma trudna ili debeljuškasta. Također, tu su bile i kratke ofucane pamučne hlačice koje je stegnula skroz preko debeloga trbuha. Na nozi su bile prevelike japanke, a u ruci gitara s dvije žice. Zaključila sam: Alma je bila romantična djevojka koja je pjevala pjesmu svojoj bivšoj ljubavi. Držanje tijela je na kraju ispalo

ovakvo: stopala su bila prema van, a ramena spuštena, glava isturena, oči buljave. Što se tiče glasa, bila sam inspirirana jednom svojom poznanicom. Pokušala sam imitirati u potpunosti njen glas i nekako ga pripojiti ovom novonastalom tijelu klauna. I u potpunosti je odgovaralo. Iščitavajući ove opise, točno mogu zamisliti iznova Almu i da ju sada ponovno moram odigrati, sjetila bih se u potpunosti svakog njenog pokreta i motivacije. Drugi klaun zvao se Azra. Azra je bila tajnovita, spretna, misteriozna, a ono što je pripomoglo njenoj kreaciji, svakako je bio kostim. Najlonke s mačkastim uzorkom, šešir, sako, crveni ruž i pogled koji cijelo vrijeme nešto propituje. Azra je djelovala kao neki suludi mađioničar koji upravlja različitim situacijama i u njima se snalazi vrlo dobro.

Našlo se tu puno lica u različitim improvizacijama, ali ova dva su bila finalna verzija na ispitnoj produkciji. I spominjem ih kao primjer jer su dijametralno suprotni, i pokazali su kako iz različitih postava tijela, glasa i kostima mogu stvoriti potpuno različita lica. Na neki način ispunila me je činjenica kako sam postigla to da ne igram sebe „sebe“. Pa makar ako je sredstvo kojim sam se koristila bila maska ili crveni nos. U idućim poglavljima navest ću primjere ispita iz glume i koje su to ključne motivacije bile da stvorim i oblikujem karaktere iz poznatih dramskih tekstova, „bez“ maske i nosa.

### 3.3. OD SHAKESPEAREA DO BRECHTA

Na ispitima iz glume slijedio je nešto zahtjevniji posao od samo vlastite improvizacije i mogućnosti da smislimo vlastitu dramaturgiju likova. Na klasama je uvijek prisutan jedan bitan zakon - **dramski tekst**. Dramski tekst je po mom mišljenju također sredstvo karakterizacije likova. Dramski tekst je mjesto gdje stanuju likovi. On nas stavljaju u neko vrijeme, prostor i situaciju čineći pritom zidove unutar kojih bi se likovi trebali kretati. Ne želim pritom reći „zidove“ koje ograničavaju glumca, nego „okolnosti“ kojih mora biti svjestan i u kojem smjeru treba ići njegova kreacija.

Zamišljam to ovako: dramski tekst je recimo stambena kuća. U svakoj sobi živi neki lik svoje vrste. On nosi svoju odjeću, ima svoje rituale, svoje navike. U dnevnom boravku je druženje tih likova, u blagovaoni su večere, no u konačnici oni se usamljuju kada idu spavati i svaki od njih živi svoj samostalni život. Svaki kutak u sobi određuje život lika i svaki od tih likova nastoji stvoriti svoj život, a na glumcu je da otjelovi taj lik, sa svim mogućim materijalom u

prostorijama koji mu je dan, zadržavajući ga pritom u okolnostima koje su mu dane, u ovom slučaju da se pridržava načela dramskoga teksta, slikovito, načelima stambene kuće.

Svaki tekst nosi svoje zakone. Na sreću, na Akademiji smo imali priliku raditi puno klasičnih i modernih dramskih tekstova, upoznajući se pritom i s različitim razdobljima i s različitim likovima. Osvrnut ću se na svoje dvije uloge iz ispita glume koje smo radili i pritom pripadaju dvama potpuno drugačijim dramskim pismima.

### 3.3.1. Ofelija

***O, majska ružo, mila djevice,***
***O, sestro blaga, nježna Ofelija!***
***O, Bože! Zar je smrtan djevojački***
***Um kao život stara čovjeka?***
*W. Shakespeare, „Hamlet“ (Laert)*

Na klasi smo radili komad *Hamlet*. Dodjeljuje mi se uloga plahe, osjećajne i zaljubljene djevojke. Lik Ofelija. Bila sam poprilično iznenađena profesorovom podjelom, i pitala sam se kako to da sam baš ja „dobila“ Ofeliju (vjerujući kako Ofeliju mogu igrati samo „plahe i naivne djevojke, nježnih crta lica“, (Diplomski rad, str ., poglavlje 2.1.)). No na neki način mi je to predstavljalo izazov zato što je Ofelija ipak važan lik i zato što je to drugačija uloga od onih uloga koje sam igrala ranijih godina na Akademiji. Krenuli smo u čitaće probe. Ustupila sam mjesto maksimalnom strpljenju u svom radu i polako dolazila do rješenja. Kako sam bila lišena crvenoga nosa i maske kao takve, odlučila sam izgraditi Ofelijin karakter isključivo iz njene motivacije i njenog cilja. *Glumac mora biti jako svjestan nad-cilja cijele uloge na samom početku. (Čehov, 2004., str.195).* Iz čitaćih proba i samostalno iščitavajući *Hamleta*, zaključila sam da se radi o jednom plahom, vrlo osjećajnom liku. Ofelijina glavna karakterna crta po mom mišljenju bila je njena naivnost i zaljubljenost. Dakle, uporište i cilj bila joj je Hamletova ljubav, no kako su Hamleta počele okupirati potpuno druge stvari, prestala je dobivati njegovu pažnju, a tu je ustupilo i ubojstvo njena oca, ona vidi da tu nema izlaza i završava poznatim ludilom i utapanjem. Rezimirajući sve to, razmišljala sam kako izgleda tijelo osobe koja je naivna, kakvi su to pogledi i kako se ta ljubav, naivnost i zabrinutost manifestira na njenom tijelu i glasu. Pošto je Ofelija vrlo mlada i ne poznaje zlo, često sam zamišljala djevojčicu koja cijelo vrijeme trči i igra se po dvorištu

svoje obiteljske kuće, sa svojim bratom Laertom. Ofeliju kakvu sam ja zamislila podijelila sam u dvije kategorije. Ofelija prije ludila i Ofelija nakon ludila. Tako je dramaturški i Shakespeare napisao. Profesor i ja smo zaključili da što je naivnija i čišća prva Ofelija, to će opravdanije biti ludilo druge Ofelije. Jer da je Ofelija iole snažnija njoj se ludilo nikad ne bi ni dogodilo. Polako sam se približila psihologiji lika i krenula putem karakterizacije. Dakle, formirala sam Ofeliju na temelju ovih psiholoških činjenica ovako: pletenice kao znak zaigranosti i nevinosti, šminka koja mi je „otvorila" oko, čineći ga bistrijim i svjetlijim, bijela haljina svilenkastoga materijala i lagane cipele u kojima se lako krećem. U sceni s bratom htjela sam naglasiti grljenje, jer Ofelija koju sam zamislila voljela se grliti. To je već naznaka nečije karakternosti. U očevoj (Polonijevoj) i bratovoj (Laertovoj) blizini tijelo je bilo puno sigurnije, slobodnije, no u prisutnosti Hamleta i njegove obitelji trudila sam se prikazati Ofeliju kao osobu koja želi zagrliti, ali ju je strah posljedica. I tu dolazimo do drugačijeg tijela - pomalo nespretnog (ispadanje molitvenika kada ugleda Hamleta), do tijela koje čini duhovito-nespretne poteze. Isto tako, glas je također bio odlika njenoga karaktera. Ofelijin glas je bio nježan, rečenice koje sam slagala su bile vrlo logične uz poneki smijeh koji je samo pridonio njenoj naivnosti, s pristojnom intonacijom, bez ikakvog grubog prizvuka, pa čak i kada je napadnuta s Hamletove strane. Svaka ta scenska aspektuacija stvorila je Ofeliju iz prvoga dijela tragedije *Hamlet*.

Nakon Hamletovih grubih riječi i nakon očeve smrti Ofelija poludi i poprima potpuno drugačije obličje nego u ranijem dijelu komada. Svaka glumica, vjerujem, shvaća „Ofelijino ludilo" kao glumački izazov. Ja osobno uživam u takvim materijalima. Razgovarajući s profesorom, i navodeći različite primjere „ludila" u stvarnom životu, došli smo do zaključka kako Ofelija i dalje ima istu motivaciju i cilj (naivnost i ljubav prema Hamletu, tada već i tugu zbog očeve smrti), no zbog silne boli više ne razaznaje što je prikladno raditi i izgovoriti, a što nije. U njoj se polagano ruše sve blokade koje su je činile dobrom i pristojnom, naivnom djevojkom. Zapravo, Ofelija gubi sram, a osoba bez srama može učiniti bilo što! I zato je profesor dao baš tu uputu.

Bez obzira na tu uputu: „Radi što god hoćeš", glumac se nekad pogubi, i uistinu ne zna kako bi krenuo graditi materijal. Za početak, profesor mi je pomogao u kostimu. Odlučili smo se da je Ofelija bosa i da ima samo Hamletovu košulju na sebi. Njezine pletenice više nisu bile uredne i lijepe, već raščupane i prašnjave. Njene rečenice su nepovezane, čudne, iznenađujuće. Nekako sam se prepustila tekstu i kostimu i vidjela gdje će me to odvesti. Iz probe u probu, moj sram je nestajao kao Ofelijin i krenula je igra s rečenicama, radnje koje

su nepovezane, hod koji je neodređen, kao po vodi, glas je prelazio od vrištanja do šaptanja. U glasu je i dalje ostala toplina i naivnost, ali zbog potpune pogubljenosti, nestalo je one logičnosti i pristojne intonacije u rečenicama. Bez obzira na Ofelijino ludilo i dalje sam se trudila ostaviti onu njenu esenciju; ljubav, naivnost i dobrotu. Zbog toga je i to njeno ludilo toliko tragično.

### 3.3.2. Kuhar

Polagano se približavam posljednjoj klasi na kojoj se radio tekst Bertolda Brechta; *Mutter Courage i njena djeca*. Bertold Brecht, poznati dramatičar i teoretičar 20. stoljeća u svojoj poznatoj *Dijalektici teatra* jasno ističe kako se glumac ne bi trebao uživljavati u svoje uloge. (Brecht, 1996., str. 64) Iskreno, ne mogu reći da sam svoj proces rada potpuno promijenila u svrhu neuživljavanja u likove, ali zasigurno okolnosti koje su dane u tekstu omogućile su ipak savjesni pristup komadu i liku kojeg je napisao Brecht. Njegov načina pisanja, gdje su glumci ujedno i pripovjedači i likovi, omogućio mi je da svoj karakter doslovno oblikujem za vrijeme scene u vrlo kratkom vremenu, čim izgovorim pripovjedački dio. Tu se ne ostavlja prostor za uživljavanje u „ulicama“ pozornice, nego se mora na licu mjesta „naslikati“ lik, tj. karakter. Sve u svemu vrlo zanimljiv izazov. Igrala sam mušku ulogu, lik Kuhara, dugogodišnjeg prijatelja glavne junakinje s kojom je na kraju zbog siromaštva završio na ulici s ciljem da nešto zaradi od pjevanja. To mu ne ulijeva financijsku sigurnost pa se osamostaljuje i odluči živjeti od rada u krčmi, koja mi je dana u nasljedstvo. Dakle, čovjek bi zaključio, profil jednog tužnog, malog i običnog čovjeka. No ja sam ga nastojala prikazati što vedrijim, radišnijim i u krajnju liniju i duhovitijim likom, bez obzira na njegovu tragičnost. Na početku on je kuhao za komandanta, on je bio u određenoj funkciji koja mu je smirila strah oko egzistencije i omogućila da preživi rat. On je imao svoju svrhu postojanja. Nakon mnogo godina, pred kraju samoga komada kad i živi u strahu zbog egzistencije, on kaže: „Danas biti kuhar, to je vražji posao. Odlučio sam! Bacam se u trgovinu!“ . To mu također ne uspijeva i završi na ulici da bi skupio nešto od pjevanja. Vjerujem kako mi je saznanje o njegovim „poslovima“ pomoglo da zaključim: Kuhar je lik pozitivna duha, široko otvorenih ruku i vesele naravi, jer bez obzira na neuspjehe u poslu, on uvijek ide naprijed.

Vrlo bitnu ulogu u izgradnji njegovoga karaktera igrao je promijenjen glas - nazvala bih to „piskutavi muški glas s posebnim seoskim naglaskom“ i naravno ono što je znatno utjecalo na izgradnju karaktera je kostim. Igrala sam muškarca s brkovima, na glavi je bila kapa ispod koje je virila malo duža, razbarušena kosa, nosila sam isprljanu bijelu odjeću, umrljanu pregaču, na nogama su bile gojzerice jer je rat i potrebna je spremnost na put, prljavi prsluk također je krasio moje dramsko lice, on je potpuno nepotrebno stajao na njemu, no „stajao“ mu je jako dobro uz karakter. Hod i pokreti bili su sukladni s njegovom pojavom - hod kao muškarac, polagan i samouvjeren, češkanje brčića kao da mu je to već dosadna navika, spretno guljenje krumpira jer ipak je komandantov kuhar i dr. Sve te činjenice pomogle su mi da što vjerodostojnije oblikujem jedan duhoviti i dobroćudni karakter pozitivna duha no tužnoga života gdje se bori za egzistenciju. Kako se radnja tijekom komada odvija kroz desetljeća, nastojala sam uvesti fizičku promjenu na dramskome licu. U početku komada Kuhar je bio prosječne građe i normalne težine, no pred kraj komada, kako godine lete, on se izrazito udebljao. I to na moju inicijativu. Nastojala sam razmišljati logično; većina muškaraca u realnom svijetu se iz godine u godinu sve više i više deblja, zašto onda moj lik ne bi nakon dvadeset godina rata osvanuo u nešto punašnijoj verziji. To je samo usavršilo njegov karakter čineći ga duhovitijim, realnijim i ujedno i tužnijim karakterom.

## 4. PROBLEMI U PRISTUPU KARAKTERIZACIJI

U ovom poglavlju nastojat ću ukazati na probleme i krive predodžbe koje imaju glumci/studenti glume pri pristupu karakterizaciji. Gavella u *Teoriji glume* navodi kako glumac svoju normativnu ličnost može ostvariti isključivo ako je savladao, odnosno usavršio svoju tehničku ličnost. Glumčeva osnovna sredstva su glas i pokret. (Gavella, 2005., str. 45). Vjerujem, kao i Gavella, da je ključno prije karakterizacije lica „naštimati svoj instrument“, točnije dovesti tijelo i glas u neuništivu formu. Čehov, kao i Gavella, spominje slično: *(...) budući da su njegovo tijelo i njegov glas jedini fizički instrumenti na kojima on može svirati, ne mora li ih štititi od ukočenosti, koja je neprijatelj i pogubnost za njegovo umijeće? (Čehov, 2004., str.48)*. Nekako vjerujem da su profesori na Akademiji vrlo savjesni po tom pitanju. Stalno se trude osposobiti studente glume da hodaju i govore na pozornici bez grčeva i bez ukočenosti tijela. No isto tako glumac/student glume ima prevelika očekivanja od sebe i od svojeg lika, pa mu se nestrpljenje, brzopletost i grčevi često znaju manifestirati na tijelu

i glasu. Na prve tri godine studija, kao što sam već spomenula, bavili smo se više tehničkim stvarima, slobodom svoga glasa i tijela. Često bi znala reći: „Zašto trebam sad raditi vježbe za glas i izgovor, ako se to neće vidjeti u predstavi?“. Kasnije sam shvatila da sam bila u krivu. Svaka nesigurnost i netočnost se na pozornici vidi. Kao mladi studenti često nismo svjesni te činjenice. Na kasnijim godinama kada sam se posvetila više izgradnji karaktera, znala sam gotovo zanemariti svoju tehničku ličnost. No zagrijavanjem, vježbama i ponovnim buđenjem svijesti o svome tijelu i glasu, vraćala sam se glumačkoj tehničkoj „formi“ koja je u slučaju kreacije svakoga glumca presudna.

Čak i sama karakterizacija može biti potencijalno opasna za glumca/studenta glume ako prvo mjesto ne ustupi slobodnom i opuštenom tijelu slobodnoga glasa. Onda se dramsko lice pretvara u nešto što ne stoji ni u tekstu ni u tijelu glumca, jer glumac/student glume želi svoju tjelesnu i glasovnu nesigurnost prekriti „kreveljenjem“. Također potpuno nagomilavanje karakternih osobina, točnije pretjerivanje i raskalašeno korištenje različitih sredstava pri izgradnji karaktera također može biti katastrofalno za lik. Mihail Čehov u *Glumcu o tehnici glume* spominje pojam *moćnog, drugog JA.* Po njemu, postoji *Ja* i neki drugi isto tako *Ja,* samo moćniji, koji nas dovodi u stanje kreativnosti. To stanje je glumčevo umjetničko stanje, stanje imaginacije i inspiracije. To je prostor gdje lik stvara svoju osobnost i udiše svoj vlastiti život. Ali to *moćno Ja* bez obzira na svu snagu i slobodu, ne poznaje granice. *Ono je odviše željno izraziti sebe i svoju glavnu ideju, ono je odviše slobodno, odviše snažno, odviše iskreno, pa zato previše blisko opasnosti kaosa. (Čehov, 2004., str.139,140).* Inspirirana njegovom teorijom i vlastitim radom vjerujem da jedino suradnjom između *prvog Ja* i onog moćnog, kreativnog *drugog Ja* možemo ostvariti istinski karakter sa svojom umjetničkom kvalitetom. Osnovna motivacija mora u konačnici biti da karakter koji se igra dobije svoju funkciju, smisao i da sve to skupa zaokruži komad i ulogu i da na kraju krajeva dođe do gledatelja. Važno je samo kako organiziramo put do tog cilja.

## 5. ZAKLJUČAK

Glumac odnosno student glume mora težiti prema apsolutnoj svijesti svoga tijela. Ono što slijedi nakon svijesti o tijelu je svjesnost o nadogradnji lika, točnije karaktera. Vjerujem kako svaki umjetnik, bio on slikar, glazbenik ili glumac voli imati nešto dovršeno i zaokruženo u svojim rukama, jer kakva je to npr. nedovršena slika? Samo naznaka nečega što će biti dobro ili loše. Kakva je pjesma koja ne poznaje smisleni kraj? I kakav je to u konačnici glumac ako zapusti svoj lik, igrajući pritom „sebe“ i smatrajući karakterizaciju nebitnom. Tijekom rada na Akademiji, studenti, nerijetko i profesori, znali bi zanemariti rad na karakteru, odnosno, na pozornici bi studenti dali samo naznaku karaktera, ili bi otišli u potpunu krajnost i od svojeg ispita napravili „kreveljenje“. Nažalost, to je opasnost u koju upadaju svi glumci. Kako izaći iz te opasnosti? Kako biti savjesniji i spremniji glumac? Na to pitanje često pokušavam odgovoriti šireći svijest o svome tijelu, glasu. Također nalazim i razne motivacije iz okoline za buduće likove.

Svijet je jedna ogromna riznica inspiracije. U ovome svijetu je nebrojeno bogatstvo likova, situacija, događaja, prilika i neprilika. Iz njega crpimo materijale kako bi obogatili svijet kazališta i filma. Također nastojimo što vjerodostojnije prikazati likove iz brojnih dramskih tekstova prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Želja za što boljim ostvarenom ulogom je, vjerujem, san svakog glumca/studenta glume, a što je različitija njegova lepeza uloga, vjerujem da je onda uspješniji, zanimljiviji glumac i zadovoljniji sam sa sobom. Naravno iza toga stoji puno propitivanja, rada, potpuna posvećenost i u jednu ruku zaigranost i sloboda. Vjerujem kako je posao glumca zahtjevan, požrtvovan, ponekad trpi nevolje i nepravde, no vlastitom voljom, kreacijom i zaigranošću ujedno ga mi glumci i redatelji činimo najljepšim poslom na svijetu.

## 6. LITERATURA

1. Berry, Cicely (1997). *Glumac i glas.* Ur. Branko Hećimović i Igor Mrduljaš. Zagreb: AGM.

2. Brecht, Bertold (1996). *Dijalektika u teatru*. Ur. Miloš Stambolić. Beograd: Nolit

3. Čehov, Mihail (2004). *Glumcu o tehnici glume.* Ur. Vladimir Gerić. Zagreb: Mansioni.

4. Gavella, Branko (2005). *Teorija glume: Od materijala do ličnosti.* Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: AKCIJA.

5. Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra.* Ur. Albert Goldstein. Zagreb: Antibarbarus.

6. Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1991). *Rad glumca na sebi - drugi dio.* Ur. Slobodan Šnajder. Zagreb: CKD.

7. Švacov, Vladan (1976). *Temelji dramaturgije.* Ur. Branko Hećimović. Zagreb: Školska knjiga.

**Izvori s mrežnih stranica:**

http://www.uv.es/tronch/stu/Kowzan13.htm Pristup: 10.8.2017.

http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=12313 Pristup:12.8.2017.

**Primjeri ispitnih produkcija:**

1.Maske komedije dell'arte: **Scenski pokret MA I,** Mladen Vasari, izv. prof. art/ Nikolina Majdak, umjetnički asistent, I. semestar MA studija glume, akad. god. 2015./2016.

2. Klaunovi: **Scenski pokret MA I**, Mladen Vasari, izv. prof. art./ Nikolina Majdak, umjetnički asistent, II. semestar MA studija glume, akad.god. 2015./2016.

3. William Shakespeare: *Hamlet,* **Klasa Vukmirica/Knežević,** Željko Vukmirica, doc. art./ Slavica Knežević, umjetnički asistent, II. semestar MA studija glume, akad.god. 2015./2016.

4. Bertold Brecht: *Mutter Courage i njena djeca*, **Klasa Dolenčić/Boban**, Krešo Dolenčić, doc. art./ Ivica Boban, prof. emerita, IV. semestar MA studija glume, akad. god. 2016./2017.

5. Georges Feydeau: *Gospođina majka je preminula*, **Ispit iz Režije V**, studentica Lea Anastazija Fleger, mentori: Ozren Prohić, red. prof. art./ Tomislav Pavković, doc. art., akad. god. 2014./2015.