Jasni i budni sadržaj iz područja organskih očuta

Mlinar, Karlo

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:205:253201

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

ODSJEK ZA GLUMU

(Zagreb)

Karlo Mlinar

JASNI I BUDNI SADRŽAJ IZ PODRUČJA ORGANSKIH OĆUTA

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, lipanj 2017.

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

ODSJEK ZA GLUMU

(Zagreb)

KOLEGIJ: GLUMA

DIPLOMSKI RAD

IME I PREZIME PRISTUPNIKA: Karlo Mlinar

TEMA DIPLOMSKOG RADA: JASNI I BUDNI SADRŽAJ IZ PODRUČJA ORGANSKIH OĆUTA

MENTOR: red.prof.art. Joško Ševo

Zagreb, lipanj 2017.

Zahvaljujem svom mentoru red.prof.art. Jošku Ševi
na pomoći pri pisanju mog diplomskog rada.

SADRŽAJ:

1 UVOD 1
2 TKO SAM TO JA?! 2
3 GOVOR KAO NAJUPADLJIVIJE SREDSTVO PRIJENOSA 5
4 RADNJA KAO IZVOĐENJE SA CILJEM NEKE SVRHE 9
5 GESTE I NJIHOVA DIREKTNA VEZA S UNUTARNJIM SADRŽAJEM 11
6 MIMIČKE PROMJENE KAO ODRAZ ORGANSKIH OĆUTA 12
7 SPAJANJE I UJEDINJAVANJE VIZUALNIH MANIFESTACIJA 13
8 PROŽIVLJAVANJE ULOGE KAO REZULTAT 15
9 ZAKLJUČAK 21
10 LITERATURA 23

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovom diplomskom radu bavim se jasnim i budnim sadržajem iz područja organskih očuta, a kako bih predočio važnost istoga, najprije se bavim pitanjem svijesti. Glavni dio ovog rada podijeljen je na pet dijelova u kojima nastojim objasniti što je sve potrebno glumcu na sceni te što je potrebno činiti kako bi se sadržaj iz područja organskih očuta mogao verbalizirati i otjeloviti. Cijeli rad prožet je primjerima iz vlastitih ispitnih produkcija na Akademiji dramske umjetnosti, a sve kako bih što podrobnije dao odgovore na probleme s kojima sam se susretao te kako sam ih rješavao.

Ključne riječi: *organski očuti, svijest, materijali glumačkog stvaranja, tehnička glumačka ličnost, normativna glumačka ličnost, gluma*

SUMMARY AND KEY WORDS

In this graduate thesis I discuss clear and alert content in the area of organic sensation, and in order to demonstrate its importance, firstly I deal with the issue of consciousness. The paper is divided into five parts in which I try to explain what a stage actor needs in order to verbalize and embody the content of organic sensation. This paper is impregnated with examples from my own exam productions at the Academy of Dramatic Arts, solely with the purpose of reaching detailed answers to the problems I encountered and the way I dealt with them.

Keywords: *organic sensation, consciousness, material of acting, technical acting personality, normative actor personality, acting*

1 UVOD

Protekla dva mjeseca, otkako sam položio svoj posljednji ispit iz glume na Akademiji dramske umjetnosti, počeo sam intenzivno razmišljati o početku svog studiranja, o problemima s kojima sam se suočavao i o tome koliko sam ih uspješno riješio te o tome što je za mene gluma i zašto se njome bavim. Pitanje, ne kao forma, već zapravo ispitivanje, po mojemu je mišljenju ključan segment glumačkog stvaranja. Ispitivanje sebe, uloge, ličnosti, partnera, publike, materijala kojim stvaramo te sadržaja koji upisujemo, što vodi ka proširivanju „vlastitog ja“ na neku višu razinu razumijevanja i empatije, ključno je za glumca. U radu ću se referirati na dr. Branka Gavellu, kao jednog od utemeljitelja naše glumačke škole, čijom ću se knjigom „*Teorija glume*“ služiti kao svojevrsnim putokazom kako bih što podrobnije dao odgovore na svoja pitanja. U radu ću nastojati predočiti važnost jasnog i budnog sadržaja iz područja organskih očuta. Neki od primjera mojih ispitnih produkcija poslužit će kao zorni prikaz mojih problema te pokazati kako sam se s njima nosio pronalazeći, više ili manje uspješno, rješenja.

2 TKO SAM TO JA?!

Kada sam upisao prvu godinu Akademije dramske umjetnosti, slušao sam predmet „*Gluma"* kod profesora Joška Ševe. Prema silabusu, njegov program prve godine nosi naslov „*Tko sam to ja*?!" pa ću se baš tim naslovom poslužiti kao pitanjem na koje ću se referirati u ovom poglavlju.

„Prividni glavni sadržaj zbivanja na sceni je oponašanje, mimesis života, a osim te mimesis, mi u običnom životu poimamo našu ljudsku okolinu istim sredstvima kojima poimamo i glumca na sceni, mi ga slušamo i gledamo." (Gavella, 2005; str. 124)

Kada sam se na prvoj godini susreo s ovom tezom u Gavellinoj knjizi „*Teorija glume* „ smetalo me što u nastavku ne slijedi, osim slušanja i gledanja, osluškivanje i promatranje. I upravo su me ta intuitivnost, empatija i znatiželja u privatnom životu, kao i želja za razumijevanjem, privukle glumi. No ostavimo ovu tvrdnju postrani, njome ću se baviti nešto kasnije u svome radu, te se na trenutak osvrnimo na jedan glagol u gore citiranoj tezi. To je glagol *gledati*. Uzmimo primjer iz svakodnevnog života: pad na cesti. Kada padnemo, prvo što napravimo jest to da pogledamo je li tko vidio nemili događaj te ako nije, naša optička manifestacija se najčešće javlja kao gledanje ogrebotina na tijelu, popravljanje odjeće te eventualno držanje za bolno mjesto. Akustička reakcija je popraćena jadikovanjem te moguće psovanjem. Reakcija na događaj u ovom je slučaju potpuno nesvjesna. Što bi se dogodilo kada bismo nakon pada uočili promatrače oko sebe? Neminovno bi došlo do promjene i u optičkoj i u akustičkoj manifestaciji. Vrlo vjerojatno bismo nastojali dokazati kako je sve u redu. No postavlja se pitanje zašto do takve promjene dolazi? Odgovor leži u gore spomenutom glagolu „gledati", tj. u promatranju. Činjenica da nas netko promatra stvara svojevrsnu nelagodu te traži od nas određenu svijest. Mi svoje vladanje stavljamo pod neku naročitu kontrolu, tj. sve ono što činimo nesvjesno počinjemo činiti svjesno. Upravo u toj analogiji leži aktivni glagol s kojim sam se ja susreo na prvoj godini: *buditi.* Probuditi svijest. Kada sam upisao Akademiju, bio sam potpuno nesvjestan svoga govora, svoje mimike, gestikulacije i držanja tijela, ali sam ih, kako su dani prolazili, postajao sve svjesniji. Svijest se počela lagano buditi s profesorskim uputama i opservacijama koje su upućivale na moje „trenutačne mane" te se kasnije počela razvijati vlastitim propitivanjem. Zašto sam naglasio „trenutačne mane"? Zato što sam mišljenja, a i profesori su upućivali na to, da u glumačkom poslu mane kao pojam ne postoje, već nemogućnost drugačijeg odabira daje predznak mane. Uzmimo kao primjer za to moju

pogrbljenost. Ona, kao optička manifestacija moga dugogodišnjeg nepravilnog držanja, sama po sebi nije mana jer postoje uloge gdje će biti više nego dobrodošla. Nemogućnost ispravljanja te uspostavljanja pravilno centriranog vertikalnog tijela, kad su u pitanju neke druge uloge, pogrbljenost čini manom.

No zanemarimo pitanje mojih „mana“ za sada te se vratimo na pitanje svijesti. U nemogućnosti poimanja da su profesorske opaske zapravo objektivne, ja sam ih na početku doživljavao subjektivno ne shvaćajući da je gluma prostor istraživanja, proširivanja vlastitog „ja“ te upoznavanje s mogućnostima koje mi moje tijelo i glas nude. Smatrao sam da nisam dovoljno dobar. Taj subjektivni pristup radu bio je prvi grč s kojim sam se susreo na Akademiji. Nesvjesno odbijanje rada na sebi, smatrajući ga atakom na svoju osobnost, stvaralo je niz obrambenih mehanizama. Rezignacija, odbijanje uputa, odsutnost na nastavi te bježanje u neke prostore mašte. Počeo sam mistificirati glumu dajući joj neki natprirodni predznak. Elementarnim čimbenikom smatrao sam nadahnuće, misleći kako upravo ono rješava sve moje „nedostatke“ jer tada je „biti nadahnut“ značilo ući u kost uloge i iznijeti svu problematiku lica bez privatnih nedostataka. Kako su probe prolazile, shvaćao sam da se ne mogu oslanjati na nadahnuće jer ono dolazi iz neke posebne koncentracije na materijal, na sebe, te da traži od mene kao „glumca“ da cijeli dan posvetim upravo tome. I shvatio sam da dnevne obaveze, društveni život, sve ono što čini moj privatni život, a upotpunjuje moj prostor stvaranja, zapravo neminovno ne dopušta tu posebnu vrstu cjelodnevne koncentracije. Počeo sam uviđati da je gluma zapravo zanat. Niz alata koje mi profesori nastoje usaditi kako bih, bez obzira na svoj privatni život i raspoloženje, mogao ući u kost uloge. I tako sam lagano počeo proučavati glumu, baš kao onda kada sam u osnovnoj školi za sat prirode i društva morao posaditi grah. Kako sam bio stariji i iskusniji, proučavanje glume znatno se razlikovalo od onog kada sam u osnovnoj školi sadio grah. U misaonom sam procesu tada bio puno jasniji i određeniji, dok je onaj osjećajni dio bio zatomljen. Kao dijete koje nije znalo za internet i stručne knjige, kao i za to da postoje ljudi kvalificirani za vrtlarstvo, sadnji sam grada pristupio istraživalački, dajući se toj sjemenci koja je iz dana u dan sve više rasla i donosila promjene. Moj sustavni rad na njoj, njega i pažnja posvećena grahu rađali su plodom. Dakle, aktivan rad na sjemenci s vremenom je urodio biljkom. Tako je i gluma, iz pasivne uloge promatrača koji proučava, s vremenom postala aktivna u ulozi istraživača. I upravo je rad kroz isprobavanje novog, neistraženog i nepoznatog u meni budio nova poglavlja, nove spoznaje te oplemenjivao moju dotad mladu i siromašnu dušu. Danas sam mišljenja da je gluma sjedinjenje promatranja i istraživanja u kojem jedno drugo nadopunjuju dajući jednu posve novu sliku razumijevanja sebe i svijeta oko sebe. Kao hipersenzibilan dvadesetogodišnjak koji je upisao glumu te nije

imao razvijenu svijest o svom govoru, držanju tijela i gestikulaciji, imao sam već tada, usudio bih se reći, za te godine imanentnu kartoteku atmosferskih stanja te sam vrlo dobro znao elaborirati „kako se osjećam“ u pojedinim trenucima. Namjerno sam naglasio riječ „kako“ jer je u tome ležala sva problematika razvijanja svijesti o organskim oćutima koje Gavella u svojoj knjizi spominje:

„Sva naša doživljavanja prate naročiti oćuti koji su vezani sa svim promjenama naših organa i koji ulaze u sve naše sadržaje. Budući da je cijelo naše doživljavanje vezano uz doživljavanje naših unutarnjih i vanjskih organa i budući da u sadržaj našeg 'ja' ulazi kao najvažnija komponenta svijest o tijelu toga 'ja', to će ti organski oćuti biti odlučni i za psihičko formiranje slike o našem 'ja'.“

U okviru društvenih normi, kojima civilizirano društvo nastoji dati objašnjenje o tome kako se osjećamo dajući zajednički nazivnik atmosferama raznoraznih stanja u kojima jedna dominanta daje sadržaj tim stanjima, zapravo smo zaboravili prodrijeti u srž onoga što osjećamo. S godinama čovjek stvara obrasce ponašanja i reagiranja ignorirajući svoje „organske oćute“ i nastojeći se obraniti od neugodnosti, nelagode te novog. Strah i uskogrudnost nemaju svoje mjesto u radu na sebi. Pobjegli smo od sebe u neke automatizme koji su razložni s godinama te ponukani starom poslovicom, koju se danas uvelike krivo interpretira, „Na greškama se uči“, prestali smo zapravo istraživati stvari oko sebe i u sebi, i ono što mi je nedostajalo u početnoj tezi upravo i jest – osluškivati i opipavati. Upravo taj novi način življenja, u kojem je sadržaj iz područja „organskih oćuta“ jasan i budan, daje životu predznak živog. Uporno inzistiranje, na nesvjesnoj razini, na pretpostavci da je život mehanizam usvojenih obrazaca udaljava čovjeka od njegove biti te mu zapravo u krajnjem ishodu otežava život. Mnogi ljudi govore da su glumci djeca te ih redovito smještaju u neku šablonu „tako rođenih“ i s odmakom promatraju te „čudake“ koji zapravo nikada neće shvatiti probleme „ozbiljnih ljudi“. A to „dječje“ u glumcu upravo jest svijest o organskim oćutima i lišavanje „kartoteke“ automatizama. To je sasvim drugačiji i većini ljudi nepoznat pogled na samog sebe i doživljaj sebe.

3 GOVOR KAO NAJUPADLJIVIJE SREDSTVO PRIJENOSA

Kada govorimo o govoru, valja istaknuti glas kao jedno od njegovih sredstava izražavanja. Glas, kao najmanja jezična jedinica kojom označavamo značenje riječi, kod svakog se čovjeka razlikuje po svojim osnovnim karakteristikama, a to su boja, visina i intenzitet. Ne zaboravimo da fenomen stvaranja glasa nije samo poznat u ljudi, jer i životinje proizvode glasove, no samo ljudski glas može istovremeno proizvesti ton i riječ. Riječ je, kao osnovna jedinica svakog jezika, sastavljena od vokala i konsonanata koji zajedno tvore melodiju. Udruživanjem više riječi u cjelinu fenomen melodije postaje zanimljiv. Kako bismo se osvrnuli na taj, više nego zanimljiv fenomen, krenimo s analizom glasa i njegove impostacije. Ovom prilikom bih se referirao na Cicely Berry, koja u svojoj knjizi *„Glumac i tekst“* tvrdi kako glumci svoj glas nikako ne smiju doživljavati kao instrument jer se tom usporedbom glas prikazuje kao izvanjsko sredstvo stvaranja. Povođenjem za tom idejom glas može postati sam sebi svrhom te postaje lažan i neosoban. Tu tvrdnju vrlo dobro upotpunjuje Gavella u svom članku „*Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume“*: *„No razlika između glazbe i kazališta seže još dublje, tako duboko, da svaki pokušaj primjenjivanja glazbenih principa na tok glumčeva akustičkog istupanja znači iskrivljavanje pravca glumčeve govorne funkcije.“*

Sada kada smo ustanovili da se glasu ne smije pristupati kao izvanjskom sredstvu stvaranja, već kao nečemu organskom, onome što svatko od nas posjeduje, treba razmotriti njegovo oblikovanje u riječi, tj. artikulaciju. Prema definiciji, artikulacija je lingvistička tvorba jezičnih glasova (i glasovnih skupina) usklađenih djelovanjem govornih organa. Gavella kaže kako su artikulacijski procesi najdragocjeniji dio glumčevog autonomnog materijala. Iz navedenog se da zaključiti kako dovođenje svoje artikulacije do zavidne razine glumcu omogućuje širinu izbora te skokove u „defekte“ prilikom stvaranja neke uloge. Potrebno je dakle izgraditi vještinu artikuliranja kako bismo se njome svjesno koristili te iz te pravilne zone mogli pribjeći u istraživanje govora pa i govornih mana. Dizanjem svijesti o artikulaciji u centar svoje pažnje omogućujemo si da iz mora mogućnosti izaberemo baš onu koja najbolje odgovara našem unutarnjem doživljaju.

Govorom iskazujemo svoje misli, no postavlja se pitanje što daje život mislima prilikom izgovaranja u glumačkom procesu? Odgovor leži u disanju. Kada sam upisao Akademiju, pojam disanja sam uzimao zdravo za gotovo. Na pitanje dišem li, refleksno sam odgovarao

potvrdno smatrajući to pitanje izlišnim. Naravno da dišem, pa umro bih kada ne bih disao! S vremenom sam shvatio da jedno tako naizgled banalno pitanje u sebi nosi mnoga druga pitanja o samoj biti glumačke prisutnosti i djelovanja. Naravno da dišem, no postavlja se pitanje o kvaliteti moga disanja. Koliko me moderan način življenja, automatizam samog disanja te svijest o tome da je to samo po sebi normalno udaljilo od optimalnog? Kada bih se oslonio na sebe, na onu organiku o kojoj cijelo vrijeme govorim, shvatio bih da je moj proces disanja toliko udaljen od onoga kako je on zapravo utkan u čovjekovu bit. U razgovoru s jednom kolegicom sa studija fonetike došao sam do korisnog podatka. Ispričala mi je da je u jednom znanstvenom članku pročitala zanimljivu činjenicu o disanju: kako je proces disanja drugačiji od kontinenta do kontinenta te kako u tome leži nemogućnost usvajanja pravilnog naglaska prilikom učenja stranog jezika. Zato se uvijek može čuti fina, minimalna razlika između izvornih govornika i onih naučenih. Naime, ta misao navela me na razmišljanje o tome koliko je zapravo naš govor povezan s disanjem, a disanje s načinom života i mentalitetom. Ovdje bih si dao slobodu i za primjer naveo jednu svoju malu opservaciju. Kako cijeli život stjecajem okolnosti ljetujem u Šibeniku, imao sam prilike svake godine četiri mjeseca živjeti u Dalmaciji, družiti se s tamošnjim ljudima te pribivati njihovim dnevnim rutinama. Uvidio sam velike razlike u odnosu na Zagreb pa bih tu razliku replicirao na govor. Uvidio sam da ljudi čiji dnevni ritam ne iziskuje konstantno utrkivanje s vremenom imaju puno dublje disanje jer ne dolazi do brze izmjene udaha i izdaha, što je u Zagrebu češći slučaj. Upravo je ta brza izmjena udaha i izdaha karakteristična za plitko disanje. Udah ne dopire do dna tijela, ne rezonira s cijelim tijelom, već ostaje na prsnom disanju. Prsno, plitko disanje ne omogućuje tonu snagu i puninu, pa kako da onda takav plitak udah, a već smo naveli da udah daje život mislima, može doprijeti do publike?! Svijest o disanju, o rebrenoj i ošitnoj ulozi u njemu, o pretvaranju zvuka iz daha, omogućava oživljavanje misli prilikom izgovaranja. Ta pulsirajuća energija stvorit će most između nas i riječi, između nas i partnera te, u krajnjem cilju, između nas i publike. Upravo će nam ono omogućiti da svoje organske oćute prebacimo iz sjene svijesti u centar te da ih verbaliziramo. Dok ovo pišem, na pamet mi pada pjesma grupe Morcheeba *„Rome wasn't built in a day“*. Kao što sama pjesma kaže da Rimsko carstvo nije izgrađeno u danu, tako se ni ovaj most između mene i riječi, mene i partnera te mene i publike ne može izgraditi u danu. To je dug proces koji treba ispitivati i osluškivati, kao i sve u glumačkom zvanju.

Impostacija glasa dolazi od talijanske riječi *impostare*, što znači namjestiti, postaviti. Označava način stvaranja tona pomoću posebnog namještanja grlene i usne šupljine radi što bolje rezonancije. Proces impostacije glasa najbolje ću objasniti primjerom iz rada na prvoj godini,

na satu govora, radeći s profesoricom Suzanom Nikolić te s njenom asistenticom Marinom Petković Liker na tekstu *„Kako je Potjeh tražio istinu“* Ivane Brlić Mažuranić. Na prvom satu dobili smo ulomak iz teksta koji smo „prima vista“ čitali pred diktafonom kako bismo na kraju semestra uočili mogući napredak. Pročitao sam taj tekst „s ceste“ davši u tome trenutku sve od sebe kako bih zadovoljio neke normative vlastitog govora svakoj riječi dajući važnost, služeći se tonom kojim sam se služio u privatnom životu te koristeći naglasni sustav koji sam smatrao da sam usvojio rođenjem. Te tri smjernice, koje su bile okosnica mog izlaska pred diktafon, upravo su tri problema u govoru s kojima sam se mučio proteklih pet godina na Akademiji. Pjevna intonacija, neukorijenjen glas i nepotpun naglasni sustav bili su problemi moga akustičkog stvaranja. Nakon što su nas profesorice snimile, nije uslijedio nikakav komentar, već smo nastavili raditi cijeli semestar, u kojem su nam suptilno ukazivale na naše nedostatke. Tehnika koju smo nastojali usvojiti bila je „story telling“. Zapravo, izvrsna točka polazišta za sve studente prve godine. Forma kao takva iziskuje sve potrebne alate i vještine kojima glumac govori sa scene. Za sada govorimo isključivo o akustičkim čimbenicima, iako je u govoru gotovo nemoguće razdvojiti akustički čimbenik od optičkog jer jedan drugog nadopunjuju u svojoj organici dajući potpunu sliku glumačkog doživljaja kojima se on služi kako bi probio rampu.

No vratio bih se načas na sat govora. U procesu govora sudjeluju razni mišići i u skladu si tim valja zaključiti da je svaki mišić potrebno vježbati. Vježbe su presudne u formiranju glumčeva glasa. Nizom vježbi nastojali smo uspostaviti svoj bazni ton. Kada govorimo o baznom tonu, valja napomenuti da je on glumčevo uporište u kojem osjeća lakoću, nema naprezanja glasnica, pravilno je uspostavio disanje te samim procesom govorenja ni na koji način ne oštećuje svoju govornu aparaturu. Iz pronalaska tog baznog uporišta, nazovimo ga domom, glumac može prelaziti u druge sfere govora ne oštećujući svoje glasnice. Kada govorimo o tom baznom uporištu, svakako se valja referirati na Gavellu i njegovo razmatranje o vokalima i konsonantima. Kao što sam već napomenuo, govorom se služimo kako bismo izrekli misli, a kako se on sastoji od riječi koje su sastavljene od konsonanta i vokala, treba se podsjetiti na „linearnost vokala“. Sam Gavella u svojoj knjizi upozorava na figurativnost tog prikaza no, iako figurativan, nama studentima je značajan. Vokal *A* postavlja se kao ishodišna točka te linije koja se kreće preko vokala *O* i *U* do jedne granice, a preko vokala *E* i *I* do druge granice. To kretanje vokala, prema Gavelli, može biti usmjereno prema četiri koordinate, a to su gore i dolje, sužavanje i širenje, natrag i naprijed, te s dolaskom novog konsonantskog elementa u vezi s osjećajem promjene rezonancije. Konsonanti ovdje imaju ulogu spajanja i razgraničavanja

vokala. Upravo osvješćivanje te relacije vokala i konsonanata nizom vježbi otvara prostor upoznavanja sa svojim glasovnim mogućnostima te ukorjenjivanju glasa. U trenutku kada osvijestimo da smo udahom doprli u svoje središte za zvukom, osjetili rad dijafragme koja se spušta i steže, te da zrak ulazi u najdublji dio pluća, postajemo svjesni prisutnosti tijela u glasu, koji je od presudne važnosti za govor. Spajamo se s onime što govorimo. To znači ukorijeniti glas.

Vratio bih se sada rado na ono snimanje s početka poglavlja. Na kraju semestra ponovo smo snimali isti ulomak kao i na početku semestra. Razlika je u mome slučaju bila zapanjujuća. Glas je postao dublji, bolje ukorijenjen, primjereniji mojoj fizionomiji, te sam na tom primjeru uvidio koliko vježba pridonosi razvoju glasa. Takav pristup velika je motivacija za rad na sebi.

Drugi od problema s kojim sam se susreo jest pjevna intonacija koja je bila usko vezana s pitanjem ukorijenjenog glasa. Pjevna intonacija javila se kao produkt moga afektirajućeg govorenja dugi niz godina. Prirodno se uz takvu intonaciju javila i nazalnost. Afektirajući govor, o kojem i Gavella govori, jest rezultat krive predodžbe glume i dolazi kao rezultat želje za pažnjom, kako u privatnom, tako i u scenskom govorenju. Na početku bitke s takvom intonacijom zamijenio sam „jedno zlo za drugo“ uspostavljajući novi vid ravne intonacije. Sve to upućivalo je na imanentan nedostatak moje povezanosti s onim što govorim te stoga nisam mogao postići konkretnost i konciznost misli. I jedan i drugi način uspostavljaju svojevrsnu monotoniju govora, što izaziva dosadu. Počeo sam uviđati da je rečenica živa, da ne postoje mjesta na kojima trebam stati, da se cijeli proces govorenja ne odvija misaono, već tjelesno. Krenuo sam propitivati pauze kao mjesta akumulacije energije, kao mjesta gdje uzimam vrijeme da nađem riječi, da ih udahom probudim iz organskih osjeta te verbaliziram. Shvatio sam da mogu stati gdje god želim, gdje god osjetim da je to potrebno. Potrebna je velika sigurnost u sebe da si glumac to dopusti. Da ne žurim tonom preko smisla, već da ispitujem te riječi, tražim u sebi rezonantne prostore unutar za njih. Uvelike sam bilo u zabludi misleći da vladam naglasnim sustavom i smatrajući ga usvojenim s rođenjem. Danas sam mišljenja kako se govorne vrednote nekog jezika uče te se one ne dobivaju rođenjem. Standardiziranim govorom uvelike pridonosim razumijevanju svog akustičkog stvaranja na sceni, pa i privatno. Tijelo i govor dva su nerazdvojna čimbenika koji jedan drugog nadopunjuju, stoga ću se u idućem poglavlju pozabaviti funkcijom tijela pri govorenju te o „optičkom materijalu stvaranja“ kod mene kao glumca.

4 RADNJA KAO IZVOĐENJE SA CILJEM NEKE SVRHE

Kako sam već prije naglasio imanentnu povezanost glasa i tijela pri govorenju istaknuvši kako riječi pripadaju tijelu, u ovom ću se poglavlju baviti baš tim optičkim materijalom stvaranja, kako ga Gavella naziva. Optičko manifestiranje naših unutarnjih doživljaja vidljivo je uglavnom na četiri načina, a to su: radnje, geste, mimika te cjelokupno držanje tijela. Sve ono kretanje koje spada u sferu demonstrativnog Gavella naziva radnjama. Premda uzrokovane našim stanjem, radnje nemaju funkciju prikazivanja tog stanja, već služe da bi se postigao neki vanjski cilj. U radnje spada kretanje kao što su hodanje i sjedenje. Upravo će hodanje poslužiti kao moja daljnja referenca na pitanje optičke manifestacije unutarnjih doživljaja kod mene kao glumca. Svijest o hodanju, kao glavnom sredstvu čovjekova kretanja, davno je zaboravljena te stavljena pod plašt neke već naučene vještine. Prema Darwinovoj teoriji revolucije, čovjekoliki majmun razvio se, preko uspravnog čovjeka, *Homo erectus*, uspostavljajući vertikalno tijelo te hod na dvije noge, do umnog čovjeka, *Homo sapiens.* Pitanje je ipak hodamo li optimalno? Jesmo li iskrivljenim načinom hoda utrošili previše energije? Oštećujemo li svojim neispravnim načinom hoda svoje ligamente i kralježnicu? U vremenu kada nije postojao stres, koji se danas uvelike replicira na naše tijelo u vidu grčeva, čovjek je bio puno povezaniji sa svojom organikom. Nezdrav način življenja, stres, trka za vremenom, neobraćanje pažnje na svoje tijelo, nebriga te uzimanje svog tijela „zdravo za gotovo“, smještajući ga u kontekst nečega što već imamo pa se na tome ne treba raditi, udaljuje današnjeg čovjeka od njegove biti. Radeći na Akademiji na satovima scenskog pokreta na repozicioniranju vlastitog tijela, nastojeći uspostaviti pravilno centrirano vertikalno tijelo, uvidio sam koliko zapravo pravilan način korištenja tijela štedi energiju te umanjuje svakodnevni napor. Radeći tako na vlastitom hodu, otkrivao sam tadašnje nedostatke te tražio njihov uzrok. Buđenje svijesti o tijelu znači propitkivanje vlastitog tijela u raznim pozicijama, istražujući kako se njegovi pojedini dijelovi, u međusobnoj harmoniji, slažu u savršene konstitucije.

Vratio bih se na hod – on, uz niz drugih osobina, pripada u onaj skup karakteristika svojstvenih svakome čovjeku. Prijatelja ćemo izdaleka prepoznati po njegovu karakterističnom hodu. Upravo karakterističnost hoda zauzima važno mjesto u mome radu na ulozi. Mišljenja sam da je hod rezultat niza čimbenika koji su sastavni dio ličnosti osobe koja se kreće. Iz toga proizlazi sva zanimljivost proučavanja fenomena hoda te mogućnost višestrukog odabira pri radu na hodu uloge. Na prijamnom ispitu sam dobio neverbalni zadatak na satu Franke Perković te njenog asistenta Nikše Butijera: ući dva puta u prostor, jednom kao da želim razgovarati, a

drugi puta kao da ne želim, pritom ne nužno tim redoslijedom. Nakon moje vježbe studente će se pitati jesu li primijetili kakvu razliku te će morati sami pogoditi kada sam imam želju za razgovorom, a kada nije. Ne razmišljajući, dva puta sam ušao, gledano samo s fizičkog segmenta, isto – svojim privatnim hodom, ne odajući ni rukama ni licem nikakve promjene. No postojala je razlika u intenciji. Tada mi je, kao osobi koja se prvi puta susreće s nekim zadatkom takva tipa, bilo savršeno jasno replicirati zadatak na onaj svakodnevni, prilikom ulaska u čekaonicu kod doktora. Kao zadatak prvog ulaska imaginirao sam da mi je masna kosa, da izgledam grozno te jednostavno gasim svoje „zračenje“ jer ne želim da me ljudi primijete. Pri drugom ulasku imaginirao sam da se u čekaonici nalazi izrazito privlačna osoba čiju pažnju želim zaokupiti. Nakon odrađene vježbe uslijedila je diskusija u kojoj su kolege primijetile razliku te pogodile moju intenciju u oba zadatka. U tom sam trenutku utvrdio svoje mišljenje, koje i danas osjećam, a to je da mahanjem rukama, dizanjem glave i izbacivanjem prsa ne privlačimo pažnju na sebe, već nas intenzivna želja da budemo gledani stavlja u centar pažnje. U ovom sam se primjeru referirao na ono što i sam Gavella govori, a to je da naše radnje ne služe manifestaciji naših unutarnjih doživljaja. Premda ne služe manifestaciji, one zauzimaju važno mjesto u radu na ulozi. Kao kada sam u gore spomenutoj tezi već objasnio da sam privatnim hodom, bez ikakva moduliranja, postigao razumijevanje te sjedinjavanje s publikom. Moj organski očut želje za razgovorom prepoznat je od strane promatrača bez njegova manifestiranja kroz radnju. Sada se vraćamo na pitanje o manama koje sam već spomenuo u poglavlju „Tko sam to ja?!“. Prilikom izvođenja vježbe njene zadatosti nisu bile ništa osim pozivanja na privatno, što je i razumljivo s obzirom na brojnost publike te prostor u kojem se vježba izvodila, a to je soba. Tijekom rada na nekoj ulozi pogubno je oslanjati se na ovaj primjer jer je hod niz čimbenika koji upotpunjuju ličnost osobe koja se kreće te takvo promatranje moj privatni hod stavlja u kontekst mane. Ovdje bih se referirao na Bogdana Diklića koji u svom glumačkom priručniku kaže o liku: *„ Niti si ti on, niti je on ti – a opet ste jedno.“* Upravo ta paradigma upućuje na sukus problema o kojem govorim. Istražiti nove prostore, varirati hod između triju centara kako bi pronašao optimalan položaj za ulogu, prostor je koji glumac ne smije izostaviti. Potonje će se kasnije replicirati na sve ostale radnje, kao što je i sjedanje. Mijenjanje hoda pridonosi učvršćivanju intencija koje smo već prodiskutirali te pronašli „za stolom“ na čitaćim probama.

5 GESTE I NJIHOVA DIREKTNA VEZA S UNUTARNJIM SADRŽAJEM

„Geste, hotimične ili nehotične, tj. izvedene svjesno ili nesvjesno, imaju uvijek direktnu vezu s unutarnjim sadržajem. Geste igraju u poimanju i zaključivanju za unutarnje stanje čovjeka neobično važnu ulogu.“ (Gavella, 2005; str.180)

Ova Gavellina teza upućuje na značenje gesta pri govoru. One, kao refleksija našeg unutarnjeg stanja, igraju značajnu ulogu u formiranju te prenošenju onoga što govorimo. One kao da su tjelesna interpunkcija našeg govora, njima ćemo se poslužiti kako bismo nešto istakli, sakrili, podebljali, izdvojili te propitali. Prilikom gostovanja s ispitnom produkcijom „Nore“ u režiji Bobe Jelčića u Moskvi na GITIS-u susreo sam se prvi puta s otvorenim dijalogom o predstavi nakon njena izvođenja. U razgovoru su studenti napomenuli moj zanimljiv odabir gesta te ih je zanimalo tko me tome naučio. Instinktivno sam odgovorio: „Život“, nakon čega su uslijedili brojni zbunjeni pogledi. Nadopunivši se, nadodao sam kako su geste nešto što se usvaja tijekom života, osvješćivanjem te promatranjem drugih. Vrlo sam rano razvio svijest o gestama jer su mi se djeca u školi uvijek smijala kako se zapravo puno koristim rukama da bih elaborirao svoje mišljenje. Već sam tada počeo obraćati pažnju na njihovu funkciju. U radu s profesorom Jelčićem, koji je tražio materijal u nama nastojeći proniknuti u prostor organskih osjeta suptilnim putem, razvijao sam geste kao popratni sadržaj govora ne razmišljajući pretjerano o njima. One su se događale kao interpunkcija, a profesor me vodio upozoravajući na prezentnost ili točnost u njima. Upravo se takvim pristupom, u kome redatelj, kao potencijalno idealni promatrač, probire iz materijala koji glumac nudi te ga sortira glumcu, omogućava da doživi svoj puni potencijal. Kako bismo ostvarili konačni cilj povezivanja stvaralaštva na sceni s publikom, treba razmisliti o svim aspektima materijala glumačkog stvaralaštva.

Ibis redibis, nunquam peribis in bello. – Ići ćeš, vratiti se, nećeš u ratu poginuti.
Ibis redibis nunquam, peribis in bello. – Ići ćeš, vratiti se nećeš, u ratu poginuti.

Dobro znano proročanstvo proročice Pitije o Aleksandrovu osvajanju svijeta služi kao izvrsna ilustracija moje teze. Promjena mjesta interpunkcije rečenici mijenja predznak. U ovom slučaju radi se o presudnoj poruci, pitanju života ili smrti. Potonje nas navodi da zaključimo kako geste imaju presudnu funkciju u scenskom govoru. Korištenjem optimalnih gesta, koje omogućuju publici jasniju povezanost s onime što govorimo i koje nam omogućuju pravilan duboki udah, ostvarujemo puninu svog iskaza.

6 MIMIČKE PROMJENE KAO ODRAZ ORGANSKIH OĆUTA

Usvojivši manifestacije našeg unutrašnjeg doživljaja na tijelu te govoru, valja se dotaći i onih na našem licu. Te „sitne“ promjene, u kazalištu često zanemarene, predstavljaju, prema Gavelli, također jedan od materijala glumčeva stvaranja. Svima dobro poznata latinska izreka „Oči su ogledalo duše“ upućuje na još jedno otvaranje ka sjedinjenju s publikom. U radu na Akademiji često sam se susreo s uputom da „otvorim oko“ kada bih bio „ušuškan“ u svoje misli, u preispitivanje organskih ćuta, te zatvarao oči jer bi me vanjski podražaji i nelagoda distancirali od onoga što osjećam. Uz ovaj termin veže se i pitanje fokusa. Dislocirajući se na trenutak od glume, povedimo se za jednim silogizmom kako bismo uvidjeli važnost fokusa. Prilikom govora ljudi, osim što doživljavaju cjelokupnu sliku govornika, gledaju ga u oči. Glumac je čovjek, pa potonje navodi da se glumca prilikom govora gleda u oči. Ovaj naizgled besmisleni silogizam navodi nas na restrukturiranje fokusa kao nužne stavke našeg scenskog djelovanja. Radeći na drugoj godini scenskog pokreta sa Ksenijom Zec i Sašom Božićem, susreo sam se s vježbom „focus is my dancing“. Ne znajući zapravo o čemu se radi, dobili smo za zadatak napraviti etidu na tu temu. Ne dobivši nikakve daljnje smjernice, odlučio sam napraviti etidu u kojoj se igram s duhom nastojeći uspostaviti relaciju fokusa s nečime što je nevidljivo. Nakon što smo svi prezentirali svoje etide, uslijedio je primjer asistenta Saše Božića na jednoj kolegici. Zamolio ju je da postigne repetitivnost u četiri pokreta i samo ih krene ponavljati bez posvećivanja pažnje na fokus. Nakon što je kolegica usvojila repetitivnost te automatizam tih radnji, zamolio ju je da pogleda u prozor ne mijenjajući pritom svoje radnje. Nakon toga je uslijedila uputa da samo nastavi s radnjama, ali da pogleda u pod, pa u strop, pa u mene, pa u kvaku na vratima. Ubrzo smo shvatili da fokus, baš kao i gesta, daje konkluziju o nekom doživljaju. Mijenja ili potkrjepljuje njen sadržaj. Također, fokus u partnerskoj suigri ima dominantnu ulogu. Nekoliko puta mi se dogodilo da se susrećem s kolegama koji na sceni gledaju „kroza me“. Pogled treba biti živ, on treba biti usmjeren na partnera, na sebe, na publiku, na rekvizit te na scenografiju. Glumac mora pogledom iznova doživljavati i akceptirati stvari oko sebe kako bi si omogućio prisutnost na sceni. Oživljavanjem pogleda glumac premošćuje prepreku između misli i trenutka, a svima je dobro poznata činjenica da je misao glavni neprijatelj trenutka.

7 SPAJANJE I UJEDINJAVANJE VIZUALNIH MANIFESTACIJA

Prethodno spomenut problem odnosa s partnerom, kada sam se susreo s fenomenom gledanja „kroza me“, upućuje na još jedan nedostatak, a to je aktivnost. Zastupam mišljenje da glumac ne proizvodi samo onda kada govori ili se kreće na sceni, već i sam proces slušanja iziskuje aktivnost. Kako bismo omogućili živ odnos s partnerom, gdje postoje akcija te reakcija, trebamo biti prisutni. Prisutnost na sceni se, osim gore navedenim sredstvima, postiže i aktivnošću koja je usmjerena na trenutak stvaranja, kako u nama, tako i u našem partneru. Cjelokupno držanje tijela na koje Gavella upućuje kao na jedan od optičkih čimbenika stvaranja jest sažimanje svih prethodno navedenih čimbenika u jednu simbiozu. Spojeno tijelo u kojem jedna reakcija inicira drugu ono je čemu glumac treba težiti kako bi najpreciznije mogao prenijeti sliku onoga što leži u njegovim organskim ćutima. Takvo tijelo djelovat će s obzirom na podražaje iznutra i izvana u ono što je nama optimalno. Kako sam već prije naveo da riječi pripadaju tijelu, tako valja istaknuti važnost ove činjenice. Lišavanjem grčeva, kao posljedice stresa te nepravilna držanja tijela, glumac će otvoriti prostor modulaciji istog. Samo će slobodno tijelo buditi u gledatelju pažnju iz svake nove akcije.

Na početku studiranja susreo sam se s pitanjem ulaska u stanje kao neke osnovne premise za rad na ulozi. Kako ući u stanje lica? Upravo u ovoj sintagmi „stanje lica“ leži ono o čemu sam govorio u poglavlju „Tko sam to ja?!“. Govoriti o stanju kao o nekom primarnom glumčevu zadatku prilikom ulaska na scenu stavlja glumca u jednu više nego zahtjevnu križaljku u kojoj se on vrlo lako može izgubiti. Pa tako kada govorimo i o optičkim manifestacijama našeg unutarnjeg doživljavanja, valja istaknuti činjenicu da je stanje, baš kao i cjelokupno držanje tijela, posljedica, a ne uzrok. Stanje dolazi kao skup akcija u kojima jedna dominanta daje predznak cijeloj atmosferi. Upravo u problematici „stanja“ leži pitanje odnosa općenitosti i konkretnosti. Općenitost, koja se javlja kao rezultat nedovoljna seciranja sklopa stanja, onemogućava konkretnost izraza te konciznost misli. Mišljenja sam da se „tuga“ kao stanje sama po sebi ne da glumiti. Treba se zapitati zašto sam tužan? U trenutku propitivanja onoga „što“ ja glumim, tj. iz čega taj moj osjećaj proizlazi, on dobiva svoju puninu i usmjerenost. Raščlanjivanjem odnosa, uspostavljanjem lika, njegovih htijenja i prepreka, glumac neminovno sebe uvodi u priču, kao kada gleda kakav uzbudljiv triler. Kako je neupitno da je čovjek osjećajno biće, proces involviranja u sadržaj lica neminovno u nama stvara osjećaj empatije. Navukli smo se željno iščekujući daljnje zaplete i rasplete. To je onaj primarni glumčev zadatak

koji on treba ispuniti prilikom rada na ulozi. Znatiželju kamo će ga to odvesti. Nakon probuđene želje za upoznavanjem s likom treba krenuti i s upoznavanjem.

Treba prionuti poslu te iščitati tekst do najsitnijih detalja baveći se intencijama lika, onime što on zastupa i onime tko on jest. Naći razumijevanje i opravdanje zašto je on takav. No o tome ćemo kasnije. Valja zaključiti kako je cjelokupno držanje tijela, kao i stanje, proizvod niza onih „ što“, a dolaze kao rezultanta onih „ kako“. Na pitanje kako nešto odglumiti, odgovor leži u onom čarobnom, uvijek neistraženom i novom „što“. I ne smijemo dopustiti da nas strah od te ponavljane igre, u kojoj smo uvijek na početku, udalji od ljubavi spram nje. Ona će nam otvoriti more pitanja i odgovora, a u njima treba tražiti dublje i dublje i dublje.

8 PROŽIVLJAVANJE ULOGE KAO REZULTAT

„Ti su naročiti organski elementi u svojoj autonomiji temeljni materijal iz kojeg glumac stvara svoju umjetninu. Subjektivno mutan, u stvarnom svakodnevnom zbivanju nesamostalan karakter tog materijala nameće glumcu – pored svih ostalih dužnosti svakog umjetnika da svoj materijal izabire, sređuje, organizira, tako reći transformira – još i naročitu dužnost da nađe izvan toga materijala sredstva kojima će taj materijal prenijeti na gledaoca.“ (Gavella, 2005;str.192.)

Ovaj ću citat koristiti kao polazište za svoje daljnje izlaganje. Istaknuvši do sada presudnu važnost optičkih te akustičkih čimbenika pri stvaranju, valja nadodati kako upravo oni imaju značajnu ulogu u formiranju nove glumčeve ličnosti. U trenutku kada se u glumcu probudi svijest, ona prijeko potrebna svijest o materijalu njegova stvaranja, on u sebi počinje buditi gledatelja koji mu služi kao referenca pri iznošenju organskih ućuta. Gavella taj prvi korak stvaranja naziva stvaranjem umjetne tehničke ličnosti. Proces stvaranja umjetne tehničke ličnosti, koji kod mene još uvijek traje, volio bih objasniti primjerom rada na drugoj godini scenskoga govora kod profesora Borisa Svrtana. U drugom semestru dobili smo zadatak izabrati jednu monološku formu na kojoj bismo cijeli semestar željeli raditi te na njoj primjenjivati vježbe kojima bismo usavršavali svoje alate. Dugo sam razmišljao koji tekst bih izabrao kako bi se što bolje prezentirao. Razmišljajući tako u krivom pravcu, jer gluma nije prezentiranje, put me nekako odveo ponovo k Cicely Berry koja u svojoj knjizi *„Glumac i tekst“* ističe kako je važno prilikom odabira teksta razmotriti njegov način pisanja jer poetične riječi duboko rezoniraju s našim organskim ućutima za razliku od suhoparnog dijaloga. Kako je zadatak bio izabrati neki monolog, nisam se usudio napraviti kolaž pjesama, već sam posegnuo za djelom Edmonda Rostanda „*Cyrano de Bergerac*“. Budući da sam na prvi prijamni ispit pristupio s tim monologom, smatrao sam to izazovom jer ću tako preispitati ono što sam usvojio tijekom dviju godina te propitati koliko se moja svijest o organskim ućutima promijenila. Radeći s profesorom Svrtanom, istraživao sam prostore glasa i tijela. Kako monolog u kojem se Cyrano obraća jednom liku koji ga je uvrijedio rekavši mu da ima velik nos nudi niz varijeteta, bila je to odlična platforma za razvoj moje „tehničke ličnosti“. Nagli skokovi iz jednog načina govorenja u drugi prilikom kojeg Cyrano ironijskim pristupom ismijava sam sebe bili su za mene pravi zadatak. Krenuo sam se igrati. Vođen maštom, stvarao sam iz svakog načina govorenja neke predodžbe o licima koja bi „to tako“ rekla. Imaginirao sam situacije u kojima bi oni to tako govorili i davao sam si slobodu na sceni koju do tada nisam imao. Ovim primjerom bih svakako želio istaknuti

kako je ovakav rad neminovno utjecao na razvoj moje tehničke ličnosti jer sam propitivanjem gesta, hoda, načina govorenja, naglasnog sustava, narječja, pa i samog disanja koje je dolazilo samo od sebe, lagano budio svijest o svom materijalu stvaranja. Iako sam nakon tog ispita bio ocijenjen s odličnim, mišljenja sam kako tada nisam ostvario svoj puni potencijal te proživio ulogu, no razumijem ocjenu koja je došla kao rezultat izvjesnog napretka te kao poticaj za daljnji rad na sebi. No o punom potencijalu te proživljavanju uloge govorit ću nešto kasnije.

Govoreći o umjetnoj tehničkoj ličnosti, volio bih progovoriti o još jednoj ispitnoj produkciji kako bih što podrobnije „zaronio" u ovaj pojam. Na drugoj godini, radeći na klasi kod profesorice Aide Bukvić te docentice Doris Šarić Kukuljice na djelu Williama Shakespeara „*Na Tri kralja ili kako hoćete*" najbolje sam shvatio što znači umjetna tehnička ličnost. Na početku rada prvi sam se puta susreo s čitanjem Shakespearea „izvan svoje sobe". Upravo to čitanje naglas, pred profesoricama i kolegama, izvan sigurnosti vlastita četiri zida, onemogućavalo mi je intimnost i sporost koju sam imao čitajući nasamo. Za razliku od Ibsena, kojeg smo radili prethodni semestar, u ovoj znatno zahtjevnijoj formi nisam mogao već na prvim čitaćim probama baviti se „prezentiranjem" jer je sam pokušaj prezentacije vodio u petljanje jezika te brojne govorne nedostatke. Profesorice su nas pozivale na lakoću, na sporost, na pažljivo iščitavanje riječi i rečenica otvarajući si za njih prostore rezoniranja. Kako sam bio „zaljubljen" u ulogu Malvolija, htio sam dati sve od sebe kako bih dobio tu ulogu. Praksa se zasnivala na iščitavanju svih lica, nakon čega ćemo odlučiti tko će igrati koju ulogu. Tada sam bio poprilično nezadovoljan takvim pristupom ne uviđajući otvaranje prostora sadržaju koji će se iščitavanjem cijelog komada kroz različite prizme u nama reflektirati kao dublje i jasnije značenje cijelog komada, pa i pojedinih lica. Ganjao sam svim svojim snagama to određeno lice. Želio sam dokazati kako sam baš ja rođen za tu ulogu ne shvaćajući da su profesorice već s pedagoškog aspekta odlučile koju će tko ulogu igrati. Nakon što je uslijedila podjela i ja sam dobio ulogu o kojoj sam toliko maštao, započeo je dug i iscrpan proces. Zapravo se i ne sjećam da sam ikada u životu radio na čemu kao na toj ulozi. U početku se javila velika blokada kao rezultat neizmjerne želje. U želji da postignem cilj zaboravio sam se igrati i istraživati. Tražio sam gotova rješenja. Nakon izvjesna vremena intonacija je postala monotona, hod je ostao privatan, jasnoća i konciznost mojih misli bile su nedostatne te sam se u svemu tome gubio. Smatrao sam da Malvolio leži u meni i da je potrebno samo malo kako bi on isplivao na površinu. Kako je želja sve više blokirala sve procese stvaranja, a rezultata nije bilo, osjećao sam nezadovoljstvo i gorčinu. Nezadovoljstvo se implementiralo na moj privatni život te sam postao osoran i ljutit. Toliko sam nešto htio, a sada ne znam što da radim s time! Osjećao sam silnu udaljenost od

samoga sebe, od onoga što želim reći te nisam mogao proniknuti u bit problema, sve do jednog trenutka. Odlučio sam krenuti ispočetka. Naoružao sam se literaturom o kojoj je profesorica Bukvić govorila, konzultirao se s knjižničarkom te s još par profesora i krenuo čitati, od elizabetanske slike svijeta, kako bih proniknuo u ono doba, pa sve do Rozalindina spola, kako bih razumio neke čimbenike u djelu. Shvativši da dvadeset knjiga koje sam pročitao o Shakespearu, o tom vremenu, brojne književne analize samog dijela nisu dovoljne da proniknem u probleme svoga stvaranja, nastavio sam istraživati. Počeo sam gledati na *Youtube* druge glumce kako izvode taj komad, pogledao sam osamdesetak videa, od predstava u *Royal Shakespeare Company*, pa sve do onih snimljenih mobitelom. Shvatio sam da tražim sadržaj vanjskim putem koji ne korespondira s mojim organskim ćutima. Možda je problem u mojim navikama, pitao sam se. Krenuo sam sa *online* udžbenikom za batlere kako bih razumio princip „služenja“. Moja je obitelj već lagano počela sumnjati u moj razum, no ja nisam odustajao. Svake sam večeri odlazio u sobu s potrebnim priborom, kao što su krpa, pribor za jelo i drugo, kako bih naučio kako biti pravi batler. Nisam želio odustati. Vodio sam se za onime što sam pročitao o radu Iana McKellena na ulozi, koji je bio zamijenjen za beskućnika kada je, radeći na ulozi u djelu Samuela Becketta *„U očekivanju Godota“*, izašao na ulicu i glumio prosjaka kako bi usvojio neke nove sadržaje. Ohrabrivao sam se govoreći samome sebi da on može imati više iskustva, ali to ne znači da može i više raditi od mene. Iako je učenje batlerskog zanata nudilo neka tjelesna rješenja u vidu držanja tijela i odabira gesta, i dalje nije nudilo rješenje za stvaranje uloge, za postizanje onog što sam znao da leži u meni. Ponovno je uslijedila kriza. Kako prenijeti sav onaj prostor koji znam da leži u meni i osjećam kao svoj na publiku? Čimbenik vjere u mene od strane profesorica, iako je na ovoj klasi imao presudnu važnost za mene jer mi je otvorio prostor vjere u sebe, imao je čak i otežavajući aspekt. Nisam htio iznevjeriti njihovo povjerenje. Želio sam ga svim svojim bićem opravdati. U toj želji da opravdam njihovu vjeru blokirao sam sve svoje resurse. No tada nisam znao drugačije. Uz njih sam osjećao da mogu i da znam, iako rezultat tog osjećaja nije imao takav predznak. Tonuo sam sve dublje u očaj ne nalazeći rješenja. I danas, prilikom svakog izlaska na scenu, nastojim opravdati njihovo povjerenje jer mi je upravo ono dalo uporište za daljnje ustrajanje na ovoj umjetnosti. Daljnji vid rada na ulozi rezultirao je vidom bunta prema profesorici Šarić Kukuljica, koja je isticala važnost kostima koji će nam, prema njenim riječima, dati svojevrsnu posturu. Bunt je jedino što mi je u tom trenutku bilo preostalo. Odlučio sam vratiti se kući, „sklepati“ neki kostim te vidjeti što mi on donosi. I tako je započeo moj put u prostor mašte i igranja, onaj odlučujući čimbenik kojim se danas koristim pri radu na ulozi. Osjećao sam se kao dijete koje prvi puta otkriva neku igru. Nisam želio stati. Hodao sam po kući zamišljajući

raznorazne situacije koje su nesputano, pa i nesvjesno, izlazile kroz optičke i akustičke materijale stvaranja. Izmjestio sam radnju komada na Floridu, pretvarao se da sam na festivalu hrane u Siciliji, da kuham u našem dvorcu i slično. Počeo sam istraživati prostore unutar njega koji leže u meni. No i dalje je takav način rada stvarao samo plošnu razinu uobličavanja onoga što sam osjećao. Misaoni proces bio je zaista impozantan pa sam odlučio sve to oblikovati u vidu biografije lica na koju su nas profesorice upućivale. Razradio sam maštom njegovo djetinjstvo: zašto je cijeli život težio slavi i novcu, gdje je odrastao, kakve je poteškoće odrastajući imao, zašto je imao visoko mišljenje o sebi… počeo sam se propitivati o svim rečenicama u komadu stvarajući iza njih takozvano sjećanje. Na primjeru rečenice koja mi je predstavljala problem zbog pjevne intonacije najbolje ću objasniti svoju tadašnju tehniku: „Marija mi jednom zgodom reče da me gospodarica voli.“

Želeći se riješiti problema pjevne intonacije, nastojao sam konkretizirati rečenicu integriranjem imaginarnog sadržaja, pa sam procesom imaginacije uspostavio zadatosti te „jedne zgode“. Kako smo se opredijelili za to da se radnja drame izmjesti na Siciliju, odlučio sam ponajprije istražiti malo sicilijanske običaje te sam došao na zanimljiv podatak o postojanju praznovjerja prema kojem se smatra da će, ako se za Novu godinu ne jedu lazanje, nova godina biti poprilično nesretna. To sam uzeo kao premisu za svoje razmišljanje pa sam tako imaginacijom stvorio situaciju u kojoj se na dvoru kraljice Olivije slavi Nova godina. Upoznat s činjenicom da je Malvolio odgovoran i precizan Olivijin sluga, premda nije kuhar, on uvijek napravi lazanje u slučaju da to kuharica Marija zaboravi. Poveo sam se za onime što sam smatrao da bi mogao biti jedan od njegovih mota, a to je „bolje spriječiti nego liječiti“. Upoznat također i s činjenicom da Marija ljubuje s Tobijem, izveo sam zaključak kako je ona baš za ovu Novu godinu, izostankom razuma jer je zaljubljena, zaboravila napraviti lazanje. U tom je trenutku Malvolijev dugogodišnji trud došao na naplatu te je proglašen spasiteljem situacije, a samim time i predstojeće godine, zbog čega je uslijedila kraljičina pohvala. Perući suđe nakon večere, Marija je u kuhinji dobacila Malvoliju kako ga gospodarica zapravo voli i preferira. Ovim načinom sam rečenicu: „Marija mi jednom zgodom reče kako me gospodarica voli...“, kao i sve druge rečenice, konkretizirao stvarajući prostor sjećanja, odnosno „prostor iza rečenice“. Danas sam mišljenja kako takav način rada nije nužan, štoviše, uzima mnogo vremena, no smatram da je neizmjerno zabavan te neminovno otvara neke prostore. Rezultat takva načina rada pisana je biografija lica od tridesetak stranica, koje se dandanas rado prisjećam. Profesorica Šarić Kukuljica, nakon što je pročitala biografiju lica, rekla je kako je ona sama po sebi zanimljiva. I jest, bila je zanimljiva, kao i cijeli proces rada na ovoj ulozi. Bio je to moj prvi susret s

nastojanjem integriranja sadržaja u svoju tehničku umjetnu ličnost. Valja istaknuti kako ni ovaj način rada nije urodio plodom kakva sam očekivao. Uslijedila je javna generalna proba na kojoj sam doživio potop. Sav materijal koji sam stvorio nije prelazio „rampu“. Nakon generalne probe jedan je kolega slomio ruku te je ispit bio odgođen, na moju veliku sreću, za mjesec dana. Uslijedilo je još mjesec dana rada. Tragao sam za načinom na koji ću sav onaj minuli rad predočiti publici. Kako postići sjedinjenje s njima prilikom kojeg će moji organski osjeti rezonirati sa publikom? Kako ću probiti taj zid između nas na sceni i publike te autoritativno iznijeti lice koje igram? Nesvjesno sam krenuo tražiti odgovor u svom djetinjstvu koje je toliko rezoniralo s ulogom Malvolija. Jer upravo me iščitavanje te uloge nekako nesvjesno cijelo vrijeme vodilo u područje mog djetinjstva. Pronašao sam zajednički nazivnik kojim bih opisao svoje djelovanje na sceni. Onaj ključ uloge koji je približava meni, sjedinjuje je sa mnom te se u procesu sjedinjenja miješa tvoreći nešto sasvim novo, dotad nepoznato. Upravo sam se s takvim pristupom susreo u radu s profesorom Jelčićem, kojeg sam prethodno upoznao prateći njegov rad te na radionici Bogdana Diklića u Bjelovaru. Naizgled glupa uputa koju sam sâm sebi dao, koja nikome nije poznata ni jasna, meni je otvarala more informacija. Meni je značila te je onaj sadržaj koji je u glumačkom procesu uvijek izvanjski približila mojim organskim osjetima. Osjećao sam stabilnost unutar lica te konciznost misli. Pred sam izlazak pred publiku uslijedila je odluka. Odluka je po meni temeljni čimbenik kojeg glumac treba biti svjestan pri izlasku na scenu. Odluka da ću svoje misli, tijelo te cjelokupno svoje biće tog trenutka usmjeriti na ono što igram ne obaziruć se na vanjske podražaje iz privatnog života, drugim riječima, upotrijebit ću svu raspoloživu koncentraciju, oboružan znanjem o svom liku, komadu te partnerima, kako bih ostvario most između sebe i publike te kako bih naposljetku organske osjete iz područja nesvjesnog prebacio u svjesno pa ih na sceni replicirao. Sjećam se te izvedbe kao da je bila jučer! Osjećao sam se kao da lebdim iznad svih svojih problema, frustracija, privatni život nije postojao. Bio sam prisutan, u trenutku, lišen svih onih „zakonitosti modernog života“. Osjećao sam se slobodnim. Načelno, ovakav opis implicira da sam ovakvim radom ušao u područje normativne ličnosti, kako je Gavella naziva, pri čemu ističe kako ličnost glumca, ako želi potpuno prodrijeti i zadrti u dušu gledatelja, mora postati normativnom za gledateljeve doživljavanje, ona mora imati moć da se gledatelju dominantno nametne, ona mora gledatelju biti obvezatno zanimljiva. Kako sam već prije napomenuo, rad na Malvoliju bio je pokušaj skoka u normativnu ličnost, no kako tehnička ličnost nije bila razrađena do optimuma, samo realiziranje normativne nije bilo moguće. Što je tehnička ličnost razrađenija, propitivanija i dovedena u stanje raznih izbora i mogućnosti, to je samim time integriranje sadržaja koje spada pod normativnu ličnost lakše i točnije. Gore spomenuta nemogućnost proživljavanja

uloge na primjeru rada na monologu Cyrana de Bergeraca očituje se upravo u toj sintagmi. Radom na monologu Cyrana ja sam upotpunjavao i usavršavao prostore svoje tehničke ličnosti koja je imanentno povezana s glumčevom privatnom ličnosti, no imputiranjem sadržaja na istu otvara proces normativnoj ličnosti kao idealnom mostu sjedinjena s publikom, mostu koji spaja naše organske oćute iz naše podsvijesti u svijest s gledateljevim receptorima, što akustičkim i optičkim, što organskim.

Još jedna o zabluda u glumačkom poslu s kojom se često susrećemo jest ona kada, govoreći o liku, kažemo: „To sam ja“. Upravo sam u tu zamku i sam zapao radeći na ulozi Malvolija. Kada neki sadržaj, koji je izvanjsko sredstvo, implementiramo u svoje materijale stvaranja i osjećamo ga kao nešto izrazito blisko nama, često se javlja problem nedovoljna istraživanja te razumijevanja istog. Postavljanjem privatnog na scenu radimo masivnu pogrešku smatrajući da je ono što je nama samo po sebi razumljivo po svojoj definiciji razumljivo i publici. Čovjek, iako misaono biće, ne posjeduje moć „teleportacije“ u naše misli te ne može prodrijeti u naše organske oćute, a da se pritom ne služimo optičkim i akustičkim čimbenicima stvaranja. U moru onoga što mi osjećamo, ili mislimo da osjećamo, ne dajući predznak nekim stanjima i ne raščlanjujući ih na čimbenike, stvorit ćemo kod gledatelja osjećaj općenitosti, koji će vrlo brzo zadovoljiti njihova čula, postati im dosadan te neće upućivati na živost našeg lica.

9 ZAKLJUČAK

Razmotrivši materijal glumačkog stvaranja kao nužnu komponentu u kreiranju umjetne tehničke ličnosti, koja u procesu sljubljivanja s normativnom ličnosti predstavlja ideal glumčeva djelovanja, valja napomenuti kako su svi navedeni segmenti u mome slučaju još uvijek u razradi. Gluma je konstantni rad na sebi koji produbljuje svijest o našoj organici koju smo pak, živeći u kontekstu ovoga vremena, zatomili. Vlastitim repozicioniranjem dovodimo instinkte u centar svijesti te samim time svoj privatni život obogaćujemo dovodeći ga na jednu višu razinu. Procesom rada na ulozi uspostavljamo brojne mogućnosti unutar sebe, a koje neminovno pridonose razumijevanju ljudi oko nas. Razumijevanje ljudi velik je čin jer nas oplemenjuje stavljajući nas iznad nas samih. Stoga bih rado citirao Hermana Hessea u romanu „ Stepski vuk“:

„Umjesto da sužava svoj svijet, da pojednostavljuje dušu, sve veći dio svijeta, pa i cijeli svijet bi trebao primiti u svoju bolno proširenu dušu da bi možda jednom, na kraju,, našao spokoj.“ (Hesse, 1985; str.25.)

Kao što rad na glumi neminovno inicira i rad na nama samima, ne smijemo izostaviti upravo rad na njoj, tj. na materijalu svoga stvaranja, kako optičkom, tako i akustičkom, upotpunjujući svoju tehničku umjetnu ličnost. Buđenjem svijesti o organskim oćutima budimo ono iskonsko u nama što smo dobili rođenjem i od čega ne smijemo bježati, tj. moramo se neprestano podsjećati na njihovu prisutnost. Svijest koju kao djeca nismo imali, već smo djelovali „prirodno“ jer još nismo stekli automatizme i navike, moramo vječno buditi ne dopustivši da se ona vrati u područje tamne svijesti, što vrlo lako može rezultirati našim glumačkim manirizmom. Svijest o manama, tj. o nemogućnosti uspostavljanja drugog izbora, kao vid borbe s njima, trebamo buditi i širiti prostore u sebi. Širenjem prostora u sebi neminovno ćemo širiti i prostore oko sebe. Na pitanje„Tko sam to ja?!“ ne mogu dati koncizan odgovor, osim onoga da sam splet emocija, stanja i želja isprepletenih u mrežu koju nazivam „svojim ja“. Buđenjem i proširivanjem spoznaja o sebi otkrivamo još novih „ja“ koja leže u našoj podsvijesti. Akademija mi je dala ruksak prepun alata na kojima sam joj neizmjerno zahvalan, a sada se treba uputiti u svijet, gdje taj alat treba i primijeniti. Treba zasukati rukave, raditi na sebi i uživati u blagodatima ove umjetnosti. Ako jednog dana uspijem svojim djelovanjem na sceni ljudima približiti ljudske karaktere, opravdati njihove želje te samim time pridonijeti razumijevanju svijeta, bit ću u službi svoga zvanja. Put je dalek i premda tek sada „*znam da ništa ne znam*“ – ne treba odustajati. Igra koja se svaki puta čini kao da kreće ispočetka ne

smije me obeshrabriti u daljnjem ustrajanju na njoj. Trenutak kada se sve zakonitosti te igre usvoje, premda, ponavljam, svakoga puta ispočetka, glumac uživa blagodati koje je najlakše usporediti s opijatima. Jednostavno, izaziva ovisnost. Jasan i budan sadržaj iz područja organskih osjeta ne samo da me oplemenjuje kao glumca, čineći moju umjetnost živom, već i kao čovjeka, i to na svim razinama moga bića.

10 LITERATURA

1.Berry, Cicely: Glumac i glas, 1997; Zagreb, AGM

2. Diklić, Bogdan: O glumi bez glume, 2010; Zagreb, Hitra produkcija knjiga d.o.o.

3. Hesse, Herman: Stepski Vuk, 1985; Beograd, Beogradski izdavački zavod

4. Maksić Japundžić, Anja: Dijalozi o Gavelli, 2009; Zagreb, Biblioteka Eurokaz

5. Gavella, Branko: Glumac i kazalište, 1967; Novi Sad, Sterijino pozorje

6. Gavella, Branko: Hrvatsko glumište, 1982; Zagreb, GZH

7. Gavella, Branko : Novija hrvatska poezija, 1952; Zagreb, Seljačka sloga

8. Gavella, Branko: Teorija Glume, 2005; Zagreb, Bauer-grupa

9. Rališ, Tomislav: Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, ADU