Glumački proces i razlika uspostavljanja lika i uloge

Kopčok, Andrej

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:205:193399

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

ODSJEK ZA GLUMU

Andrej Kopčok

GLUMAČKI PROCES I RAZLIKA USPOSTAVLJANJA LIKA I ULOGE

Diplomski rad

Zagreb, srpanj 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
ODSJEK ZA GLUMU

Andrej Kopčok

GLUMAČKI PROCES I RAZLIKA USPOSTAVLJANJA LIKA I ULOGE

Diplomski rad

MENTOR: red.prof. art. mr. sc. Ozren Prohić

Zagreb, srpanj 2018.

Najsrdačnije zahvaljujem svom mentoru red. prof. art. mr. sc. Ozrenu Prohiću na strpljenju i pomoći pri pisanju mog diplomskog rada te mojoj sestri Vedrani na moralnoj podršci.

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovome radu bavit ću se definiranjem pojmova *lik* i *uloga*, procesima uspostavljanja lika i uloge, njihovoj dihotomiji, te što oni znače za glumca u praktičnom smislu. Kako svijest o tim procesima može pomoći glumcu u njegovom radu? Kako i gdje se spajaju napisani lik i glumac koji ga tumači? Što je uloga i kako mehanizam identifikacije glumca s likom, te publike s glumcem stvaraju život na sceni? Što znači biti istinit za glumca, a što za publiku? Polazište za ovaj rad nije niti jedna teorija glume, već moje iskustvo i rad na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Stoga ću govoriti i o svojim ispitnim produkcijama tijekom studiranja.

KLJUČNE RIJEČI: lik, uloga, normativnost lika, redateljska uputa, identifikacija, napetost, rizik, odluka, organski proces, organski oćuti, međurebreno disanje, scenska sloboda, asocijativnost, habitus, karakterna maska

SUMMARY

In my thesis main foucus will be defining terms *character* and *the role*, processes of establishing character and the role, their dichotomy and their meaning to an actor in practical work. How awareness of these processes can help an actor in its creative work? How are character and actor intertwined? What is the role and how identification mechanisms of actor with the character and audience with an actor create life on the stage? What it means to create the truth on the stage and what the truth is to an actor and what it is for the audience? Baseline for this thesis is not any existing acting technique. It is based on my own experince at the Academy of dramatic arts in Zagreb. Among other things, I will be talking about my art exames and productions during course of my studies.

SADRŽAJ

1. UVOD 1
2. LIK 4
2.1. NORMATIV LIKA 5
2.2. USPOSTAVLJANJE NORMATIVA LIKA 7
3. ULOGA 8
3.1. IDENTIFIKACIJA 10
3.2. NAPETOST 12
3.3. RIZIK 13
4. USPOSTAVLJANJE LIKA I ULOGE 15
4.1. MIROLAV KRLEŽA: LEDA (AUREL) 16
4.2. PIERROT, CET AMOUR ME TUE 18
5. ZAKLJUČAK 20
6. LITERATURA 21

1. UVOD

Postoji li bolji način za početak pisanja o glumi nego citirati francuskog filozofa Denisa Diderota i njegov *Paradoks o glumcu*. Esej koji, vjerujem, nije slučajno napisan u dijaloškoj formi.

> „Ja tražim od glumca mnogo razuma; hoću, da taj čovjek bude hladan i miran posmatrač; zahtijevam stoga od njega pronicljivost, a nikakvu osjećajnost, umjetnost da sve oponaša, ili, što izlazi na isto, jednaku sposobnost za sve vrste karaktera i uloga. […] Kad bi glumac bio osjećajan, zar bi mu s najboljom voljom bilo moguće da glumi dva puta redom istu ulogu s istim žarom i s istim uspjehom? […] Veliki pjesnici, veliki glumci, a možda i svi veliki imitatori prirode, koji god oni bili, nadareni lijepom maštom, velikom sposobnošću prosuđivanja, osjetljivom pronicljivošću, vrlo sigurnim ukusom, bića su najmanje osjećajna“ (Diderot, 1958:3,4).

Diderot, dakle, uspostavlja glumca kao osobu koja ne kreira iz svog prirodnog osjećanja, nego čistim promišljanjem i promatranjem. Osobno ne bih rekao da glumac ne posjeduje prirodno osjećanje ili osjećajnost. Značilo bi to da dobar glumac ne posjeduje osnovne emotivne karakteristike i da uopće nije ljudsko biće. Točnije bi bilo reći da glumac ne posjeduje mehanizme izražavanja svoje osjećajnosti unutar društvenih normi. Socijalnih, kulturnih, društvenih, političkih i drugih. Iskazivati agresivnost u javnosti nije društveno prihvaćeno. S druge strane glumac se nekih naučenih principa ne može pridržavati u svome radu. Često znam reći da se glumom bavim jer se ne znam izraziti. Bojim se? Ne želim? Ne znam? To su pitanja kojima se ne treba baviti u glumačkom procesu. Diderot ide i dalje od toga te kaže da ono može biti pogubno za glumčev rad:

> „Ono što me učvršćuje u mome mišljenju, to je neujednačenost glumaca koji glume srcem. Ne očekujte od njih nikakvu izjednačenost; njihova je gluma naizmjenično snažna i slaba, vruća i hladna, beznačajna i uzvišena. Oni će sutra loše glumiti ono u čemu su danas bili odlični, a naprotiv, oni će biti odlični na onome mjestu gdje su dan prije pogriješili. Nasuprot tome, glumac koji glumi razumom, proučavajući ljudsku prirodu, stalno oponašajući neki idealni uzor, glumi po zamisli, po sjećanju, biće uvijek jedinstven, uvijek isti u svim predstavama, uvijek jednako odličan“ (Diderot, 1958:3).

Glumac, dakle, promatra i oponaša unutar zadanog medija u kojem kreira. S obzirom da film i kazalište imaju određene zadatosti i okvire, kako onda postići prirodnost? Pojmovnik teatra kaže da „prirodnost, pojam star koliko i nejasan, ujedno je metafizičan te ga je nemoguće definirati. Svaki stil glume za sebe misli da je prirodan i tvrdi da svaki put ostvaruje istinski prirodnu predstavu“ (Pavis, 2004:295). Prirodnost, dakle, u praktičnom smislu nije pitanje glume. Glumac ne može stvarati baveći se idejom prirodnosti kao potpuno apstraktnim pojmom koji samo može izazvati zbrku u glumčevoj glavi. Iz perspektive gledatelja glumac može kreirati život, može biti uvjerljiv, točnije istinit. Na pozornici ili na filmu.

> „Razmislite malo o onome, što se u kazalištu naziva "biti istinit". Zar to ne znači prikazivati stvari onakve kakve su u prirodi? Nikako ne. U tome bi smislu istinito bilo samo obično. Što je dakle istina na pozornici? To je usklađivanje radnje, govora, lica, glasa, kretnje i držanja s nekim idealnim uzorom, koji je pjesnik zamislio, a koji glumac često pretjerava. To je ono čudesno. Taj uzor ne utječe samo na ton, on mijenja čak i hod i držanje. Zbog toga su glumac na ulici i glumac na pozornici dva tako različita bića, da ih jedva prepoznajemo“ (Diderot, 1958:6).

Postavlja se, dakle, logično pitanje: kako onda glumac kreira? Iako smatram da je za glumca važno postaviti pitanje zašto se bavi glumom, te od kuda dolazi ta želja i potreba za kreiranjem u tom smislu, ideja je ovoga rada ipak u davanju egzaktnih odgovora na praktična glumačka pitanja i njihovoj sistematizaciji. Postoje mnoge teorije glume koje pokušavaju praktičnim putevima definirati od kuda, čime i kako glumac kreira. One definiraju tehniku glume. Međutim različite teorije, iako imaju isti cilj, često su kontradiktorne u svojim pristupima. I sam Pavis to tvrdi kada govori o prirodnosti. Uzmimo naprimjer pitanje glumčevog centra i gdje se on nalazi. Stanislavski u knjizi *Rad glumca na sebi 1* kaže: „U stvari, upozorili su me da osim običnog centra našeg nervnog, psihičkog života - mozga, postoji drugi centar koji se nalazi blizu srca, tamo gdje je plexus solaris […] Centar u glavi osjetio sam kao zastupnika saznanja, a nervni centar plexus solarisa – kao zastupnika emocija“ (Stanislavski 1, 1989:231).

Dakle, možemo zaključiti da su neke od najpriznatijih teorija i tehnika glume kontradiktorne u svojim tvrdnjama pa čak i pristupima. Stoga se u ovome radu neću baviti razlaganjem glumačkih tehnika. Osim što ne postoji konsenzus o glumačkoj umjetnosti, studirajući na Akademiji nisam imao priliku prostudirati teorijski, a još manje praktično, niti jednu tehniku glume u cijelosti, konzistentno i konzekventno. Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu

njeguje mozaični pristup tehnikama glume. Profesori se iz tri umjetnička predmeta svake godine mijenjaju, a svaki od njih uči fragment neke tehnike glume ili ne uči nikakvu tehniku uopće, već svoje viđenje glume. Iako ima svoje mane, takav princip ima i svojih prednosti. Tako svaki student ima priliku ne ukalupiti se u svom pristupu glumi, te za vrijeme studija i kasnije u svome radu stvarati svoj pristup i ne robovati tehnikama u slučaju da mu ne pomažu. Stoga ću u ovome radu pokušati uspostaviti svojevrsni vokabular i razlučiti što teorija kaže što je *lik*, a što *uloga* te koji je unutar toga prostor za glumčev rad. Također ću govoriti o svojem iskustvu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu i onome što su me učili, što me nisu učili i što sam (se) sam naučio. Zato sam odabrao dva za mene različita procesa s obzirom na normativ i zahtjeve samoga materijala: od uspostave lika do uspostave uloge.

2. LIK

Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra* kaže kako „u značenju lika, karakteri u drami predstavljaju skup tjelesnih, psiholoških i moralnih obilježja nekog lika“ (Pavis, 2004:154). Iako, kada pomislimo na pojam lik prvo što nam pada na pamet jest lik unutar dramskog teksta. Međutim nemoguće je govoriti o liku bez spominjanja *aktantskog modela*: „Pojam aktantskog modela (ili sheme ili koda) nametnuo se u semiološkim i dramaturgijskim istraživanjima sa svrhom vizualizacije glavnih sila drame i njihove uloge u radnji“ (Pavis, 2004:22). Dakle s dramaturškog aspekta, *aktantski model* razvijali su i njegovom se idejom bavili mnogi teoretičari (G. Polti, V. Propp, E. Suoriau, J. Greimas, A. Ubersfeld). Silnice drame i uspostavljanje lika unutar svijeta koji definira određenu dramu, iako bitni aspekti, preopširni su da bih ih detaljno obrađivao u ovom radu. Iako se pojam *aktanta* često spominje u literaturi, smatram kako nije potrebno da se iz dramaturške perspektive previše bavim idejom aktantskog modela. Međutim za glumca je bitno sljedeće: „Naposljetku, aktantski model donosi novo viđenje lika koji se više ne dovodi u vezu s nekim psihološkim ili metafizički bićem, nego s entitetom koji pripada globalnom sustavu radnji, a poprima sad 'amorfni' oblik aktanta...“ (Pavis, 2004:22). Dakle, glumcu je važno razmišljati tijekom procesa, ne samo o individualnim obilježjima lika, nego i o njegovom odnosu s drugim likovima, ali i dramaturškoj svrsi lika. Bitno je naglasiti da su funkcija i svrha određenog lika unutar konteksta drame jedan od aspekata uspostavljanja lika iz glumačke perspektive.

V. Propp navodi tablicu stupnjeva stvarnosti lika. Od općenitog prema pojedinačnom, navodeći konretan primjer za svakog. Ovdje ću ih samo nabrojati od općenitog prema pojedinačnom: aktant, arhetip, alegorija, stereotip, društveni položaj, tip, uloga, glumac (akter), narav, karakter, pojedinac. S time da bi aktant bila težnja za dobitkom, a pojedinac Hamlet (Pavis, 2004:210). Definiranje sadržajnog punjenja lika koristan je princip, nevezano za aktantski model kao takav, jer pomaže glumcu u definiranju normativa koji koristi u kreiranju.

2.1. NORMATIV LIKA

Mogao bih dalje razlagati što koji stupanj navodi, ali osobno mi se model Vladana Švacova čini točnijim za glumačku perspektivu. Njegova podjela dramskog lika može pomoći glumcu da uspostavi lik kojeg igra u dramaturškom kontekstu te time dobije bolju perspektivu o tome koji je njegov prostor djelovanja s obzirom na normativ lika koji uspostavlja, druga lica i samu dramu. Švacov u knjizi *Temelji dramaturgije* dijeli lice na *funkciju, tip, karakter i egzistenciju* (Švacov, 1976:153).

Budući da se u Aristotela za dramski lik koristi pojam *karakter* (Pavis, 2004:154), bitno je naglasiti kako ga Švacov definira u odnosu na pojam lik. Pojam lik općeniti je naziv za svako dramsko lice u dramskom tekstu, bez obzira na to na koji je način lik konstruiran i normiran. Prema Švacovu, dramsko lice „može biti manje od karaktera (tip, funkcija), ili više od karaktera (egzistencija). Kada kažemo: karakter, pomišljamo prije svega na određene psihičke osobine, tradicionalna psihologija određuje karakter kao jedinstvo voljnih i čuvstvenih osobina pojedinca“ (Švacov, 1976:150). Dakle s obzirom na količinu individualnog psihološko-osjećajnog sadržaja koji je upisan u lice možemo rangirati lik.

Funkcija bi po njemu bilo dramsko lice u antičkim tragedijama za koja kaže da su „složena uz pomoć vrlo grube psihologije“ te ih Švacov smatra samo dramskim funkcijama misleći pritom na funkciju lika u dramaturškom smislu radnje same drame. Čak ih naziva dvodimenzionalnim bićima (Švacov, 1976:153). Dakle, funkcija je potpuno podređena dramaturgiji i u napisanom obliku nema otvorenu mogućnost da proživljava neki problem ili da je nosioc radnje. Svoju puninu, život i istinitost dobiva glumačkom kreacijom. Iako je sadržajno podređena dramaturgiji, njena izvedbena forma nikako ne smije biti plošna i nepotpuna.

Tipovi su „sociopsihološki obrasci jedne pojednostavljene sheme lakih životnih situacija“ (Švacov, 1976:154). Tip bi bio dramsko lice u, recimo, komediji dell'arte. *Pulcinella, Capitano, Pantalone, Colombina, Dottore, Arlekino***.** Tip nije individualiziran, on je uopćen, ali svejedno ima nekoliko povijesnih i ljudskih karakteristika. Svaki *Pantalone* je škrti starac. Ono što razlikuje jednog do drugog je kontekst u kojem taj *Pantalone* obitava. „Što je drugo tip do: prikladnost, primjerenost, dosljednost, i to: spolu, dobi, staležu“ (Švacov, 1976:154).

Karakter je sljedeći stupanj dramskog lica. „Tek za 17. stoljeće možemo reći da je od dramskih lica stvorilo u pravom smislu riječi karaktere. Racineova Fedra je karakter, živo biće,

dok Euripidova ostaje simbol i funkcija [...] U Racineu smo dobili psihologiju, ali izgubili simboliku i onaj opori okus čovjekove vječne krivnje prema Nepoznatom“ (Švacov, 1976:154). Dakle karakter posjeduje individualna obilježja. Tako u Moliereovom *Mizantropu,* Alceste ima veći stupanj stvarnosti i individualnosti upravo zbog svoje karakteristike – mizantropije, te oko toga nastaje dramski problem, dramska situacija. Mizantrop nije mizantrop kao i svi ostali, već ga unutar teksta ta mizantropija razlikuje od ostalih likova. On je time individualiziran i jedinstven. Kod tipova je stvar drukčija: oni su uvijek isti jer je situacija u kojoj se nalaze svakodnevna i njihove karakteristike publika unaprijed prepoznaje i zna što očekivati. Kod karaktera, uz njegovu dosljednost u jednoj od bitnijih karakteristika (npr. mizantropija), ipak postoji izvjestan razvoj te karakteristike. Zato u commediji dell'arte i nije bilo dramskih tekstova jer se znalo kakav je koji tip, kao i njegov najvjerojatniji ishod, dok karakter traži određenu dramsku situaciju, tekst i poseban dramski svijet.

Dramatska je egzistencija, prema Švacovu, „najviši i najrazvijeniji oblik dramskog lica“. Ona objedinjuje tip (psihološki ili socijalni), funkciju (dramske radnje ili ideje) i karakter (osoba različita od drugih, pojedinac. Ona je „puno osvještenje svoje vlastitosti u iznenadnom bljesku uvida najskrovitijih temelja svoga bića i puno prihvaćanje te vlastitosti“ (Švacov, 1976:156). Egzistenciju potencijalno možemo postaviti u bilo koje okruženje i njezina se emotivno – psihološka osovina ne bi urušila. Egzistencija je u potpunosti individualizirani normativ.

Bez obzira na normativ i njegovu sadržajnost, glumac na sceni utjelovljenjem uloge uvijek igra egzistenciju. I sam Švacov govori kako vrednovanje u praksi nema mnogo značaja: „Zato, klonimo se vrednovanja i pokušajmo fenomen dramskog lica sagledati u njegovoj ovisnosti o cjelini dramskog događanja [...] Nema lica izvan situacije, ni situacije bez lica“ (Švacov, 1976:159). Kada bismo u idelanoj glumačkoj izvedbi kao gledatelji normirali sadržajnost lika iz uloge koju gledamo, njena sadržajnost uvijek bi bila individualizirane, egzistencijalne prirode. Glumac u procesu koristi svoj habitus koji je jedinstven kako bi nadopunio normativ lika kojeg tumači. I to je ono što danas zovemo suvremenom glumom. Kompletni fizikalno-duhovni ostvaraj lika, bez obzira na njegovu funkciju unutar drame (laički: ono što je napisano) i stupnjevitost sadržajnosti lika. Više o tome pisat ću u poglavlju o ulozi. Dakle, glumac mora uspostaviti lik, njegov normativ. Na taj način može definirati prostor u kojem kreira u praktičnom dijelu procesa.

2.2. USPOSTAVLJANJE NORMATIVA LIKA

Ako se lik u dramaturškom smislu uspostavlja na teorijskoj razini, što bi onda za glumca značilo uspostavljanje lika? Ako se u pojedinoj drami lik može stupnjevati po svojoj sadržajnosti, što se događa kada dramu uopće nemamo? Što ako glumac sudjeluje u autorskom procesu? U tom slučaju sadržaj lika postaje apsolutno arbitraran. Opisat ću svoje iskustvo rada na diplomskom ispitu Marine Pejnović, studentice kazališne režije i radiofonije. Redateljica je za svoj diplomski ispit iz režije odlučila dramatizirati šest novela Antuna Šoljana. U svakoj od novela jedan protagonist čini samoubojstvo. Dramaturško-režijskom intervencijom spojila ih je u smislenu cijelinu te ih fabulativno povezala. Ta intervencija uključivala je uvođenje lika Smrti, svojevrsnog moderatora koji ostvaruje izravan kontakt s publikom i smješta ga u poziciju fokalizatora (onoga iz čije perspektive pratimo radnju). Praktični dio mog rada započeo je kada je ostatak ansambla imao već uvježbane neke scene koje igra. Međutim, praktičnom dijelu prethodilo je mnogo razgovora o samome liku kojeg igram. Pratio sam probe i gledao kako se razvija materijal koji kreiraju ostali te smo se u mnogočemu slagali, ali i ne slagali. Morao sam poznavati sav materijal kojim su se bavili. Kada su već neki dijelovi bili uspostavljeni, lagano sam počeo istraživati svoj prostor djelovanja. Dakle normativ, sadržajnost lika, uspostavljao se s obzirom na sate razgovora s redateljicom i onime što su ostali kao glumci kreirali. S druge strane to ne znači da se lik uspostavljao isključivo prije praktičnog dijela kreiranja. Jer „svaka propovijed s dasaka koja ne može naću put k nama preko naše doživljajne sfere ostaje mrtva riječ i mora proizvesti učinak protivan od onoga što je namjeravala“ (Gavella, 2005:134).

Već sada bi se dalo zaključiti da je uspostavljanje lika teorijski mehanizam i da je sadržajnost lika arbitrarna, dogovorna. Međutim, to ne znači da se ono za glumca odvija isključivo prije praktičnog dijela rada, prije uspostavljanja uloge. Ti procesi možda jesu različiti, ali za glumca nisu nužno i odvojivi.

3. ULOGA

Dramski smo lik postavili u svojevrsni sustav, ali to nam i dalje malo toga govori o onome što je posao glumca – gluma i uspostavljanje uloge. S obzirom da je lik arbitraran pojam, glumac koristi svoje tijelo, glas i sve što kao osoba posjeduje kako bi stvorio živu osobu, osobu koja posjeduje normativni sadržaj lika.

Prema Švacovu, sve ono što nam lik govori mora najprije biti sprovedeno u „mašti glumca“, a to se tek onda glumačko-redateljskim odlukama plasira publici i to tako da se „vidi onaj individualni, smilseno-emotivni temelj – okvir slike“ (Švacov, 1976:162). Dakle, glumac u procesu uspostavljanja lik sprovodi najprije u svojoj mašti, a potom na sceni. Glumac je za Švacova odgovarač – onaj koji odgovara, i to na četiri razine. Glumac odgovara tekstu, ulozi, nagovoru igre s drugim (partnerima, glumcima, suigračima), te povijesti odnosno publici (Švacov, 1976:192). No pitanje koje mene zanima je ne samo što glumac radi, nego i kako glumac radi. Iz lingvističke perspektive *odgovarati* je nesvršeni glagol. Odgovaranje se odvija uvijek i opet iznova svaki put kada glumac izađe na scenu. Ono u idealnom smislu nikada ne prestaje. Odgovaranje tekstu značilo bi razumijevanje dramaturških zadanosti i parametara koje tekst sadrži. Nadalje: odgovarati povijesnom i kulturnom kontekstu u kojem je tekst nastao te njegovim okvirima i potencijalnim manjkavostima. Odgovaranje ulozi (točnije bi bilo reći liku) podrazumijeva da je glumac normativ lika obojao svojim asocijacijama, slikama, emotivnim doživljajima, problemom koji lik posjeduje. Odgovaranje nagovoru izuzetno je važan aspekt samog praktičnog glumačkog procesa: odgovaranje onome što partner ili bilo koja zbivanja na sceni nude, reagiranje u trenutku. Za to je potrebna takozvana glumačka prezentnost i prisutnost kako bi se omogućila oslobođena razmjena među partnerima na sceni. Iako glumac već napamet zna što će i na koji način njegov partner učiniti, on iznova odgovara na to kao da mu je prvi put. Njegov je zadatak, između ostalog, time isprovocirati partnera na njegovo odgovaranje, iznenađivati ga kako bi se zakovitlali u začarani krug života i istinitosti. Za publiku je taj krug privid stvarnosti jer publika zna da gleda predstavu ili film. Ali za glumca on je zaista stvaran i istinit. Taj princip omogućuje glumcu da se uvijek iznova ogoli i pokaže svoju intimu. Citirat ću profesora Renea Medvešeka koji je rekao: „Glumac na sceni ima priliku biti intiman sa ljudima koje uopće ne poznaje pod krinkom da je to gluma.“ I to je ono što ulogu čini istinitom. Odgovaranje povijesti je svijest o kulturnom kontekstu i kontekstu vremena u kojemu se predstava izvodi. Isto tako starosnoj dobi publike, ali i ono najvažnije: glumac mora biti svjestan da sve što čini na sceni, čini za nekoga, za publiku. On pokazuje i prikazuje nekome i svjestan je da ga se promatra.

Po mojemu iskustvu glumac u procesu uči. Osim što uči tekst, kretnje i izvanjske elemente, glumac uči i o sebi samome. Kojim se problemima susreće u svome radu, kako se nosi s njima. Vrlo je važno za glumca da si konstantno zadaje zadatke koje želi svladati kako bi ih naučivši mogao iznova izvršavati kao da ih izvršava prvi put. Znači, glumac po mojem iskustvu mora naučiti kako učiti. Mora naučiti što je za njega proces proba. Učenje je proces koji se odvija sada, on je trenutačan i on je jedini živi i trenutni proces koji se odvija u glumcu kada nešto izvodi. Stoga je između ostalog ključno za glumca da se uvijek iznova podsjeća kako je učenje nemoguće bez želje za učenjem. Glumac da bi stvarao, mora se igrati poput djeteta koje kroz igru uči.

Prema Ubersfeld, „uloga zapravo postoji samo u strogo kodiranoj priči“ (Ubersfeld, 1982:87), čime želi reći da uloga nastaje samo onda kada je njena funkcija (funkcija dramskog lika) unutar jasno određenog i prepoznatljivog koda. Ali Ubersfeld, kada govori o ulozi, zapravo misli na ulogu lika, odnosno njegovu funkciju, a ne na kazališnu ulogu. A glumac ne može kreirati isključivo iz dramaturškog konteksta drame ili materijala kojim se bavi. Često postoje kazališni procesi koji su istraživački. Ali oni su zapravo istraživački isključivo u dramaturškom i režijskom smislu. Glumac uvijek istražuje čak i kada postoje strogi dramaturški i režijski okviri. To je u konačnici glumčeva svrha: tražiti i koristiti prostor u kojem djeluje i istražiti načine na koje ga koristi.

Kazališna uloga je materijalni i duhovni ostvaraj fikcionalnog lika. Kada gledatelj gleda predstavu, glumac mu svojom glumom predstavlja lik kojeg je zamislio autor, redatelj, sam glumac i/ili netko drugi, te predaje gledatelju prostor za identifikaciju s likom, i to, što je najbitnije, preko glumčeve uloge.

3.1. IDENTIFIKACIJA

Kako se ta identifikacija gledatelja odvija? Ljudi se identificiraju preko identita koje posjeduju. Ako osoba posjeduje sličan obzor identiteta koji posjedujem i ja, mehanizam identifikacije omogućuje moju pretpostavku o obilježjima te osobe za koju smatram da taj identitet posjeduje. I ta pretpostavka glavni je alat u mehanizmu identifikacije. Pitanje identiteta danas je veoma popularna tema. Ljude najčešće prosuđujemo po tome kojim se poslom bave, kako se oblače, koju vrstu glazbe slušaju, kakav im je financijski status, kakav društveni status uživaju, kojeg su seksualnog opredjeljenja, kakvog su političkog određenja i slično. Iako se čovjek rađa s nekim identitetima, današnje društvo njeguje ideju odabira identiteta. U ekstremnom slučaju mogu odabrati da sam crnac, iako moja boja kože to ne sugerira. Ali biti crnac, osim boje kože, sugerira još neka obilježja (temeljem pretpostavke, točnije predrasude), poput društvenog statusa, podrijetla i slično. Na taj način, dakle, čovjek iskazuje neka svoja načela koja posjeduje (prirođeno ili samovoljno). Osim što ih iskazuje, pridobiva i povjerenje skupine ljudi koja taj isti identitet posjeduje. Iako je moj identitet sadržajno upitan, identifikacija se odvija temeljem pretpostavke. Isto se tako i publika kada gleda predstavu identificira preko identiteta koje raspoznaje. Ali je li to baš tako i u kazalištu i na filmu? Zašto volimo reći da je kazalište veće od života i da je u kazalištu istina veća od istine? Postoji li još neki sadržajni mehanizam kojim se vrši identifikacija? Mehanizam koji identitete dovodi u pitanje i ruši granice, te omogućuje identifikaciju bez obzira na identitete. Problem, odnosno sukob, temeljni je modus prikazivanja na sceni ili filmu. To znači prikazivati duhovne aspekte svojstvene svakom čovjeku. Smatram da je zadatak svake umjetnosti, između ostalog, čuvati dostojanstvo ljudi – u kazalište ili film dolazimo upravo po te duhovne elemente koji su svojstveni za svakog čovjeka bez obzira na identitete koje posjeduje. Probleme i sukobe (unutarnje il vanjske) posjeduje i doživljava svaki čovjek. Ali kojim to praktičnim mehanizmima glumac omogućuje identifikaciju gledatelja sa ulogom? Kako to glumac na sceni proživljava problem?

Dijalog čini određene informacije koje se na nekoliko načina mogu iskazati, ovisno o intenciji i volji dramskog pisca koji kroz i u njega paralelno upisuje vlastiti stil. S obzirom na vrstu informacija upisanih u dijalog i o načinu na koje su one iskazane, takvim govornim činom djeluje se na gledatelja ostavljajući na njega različite utiske. Dramskim dijalogom, postavljajući najčešće u suprotnost dva lika, gledatelj kroz identifikaciju zauzima strane, kritički ili nekritički rasuđuje, odabire položaj. Dijalogom se raspravlja o problemu. Gledatelj se pridobiva tom raspravom, a lik, odnosno onaj tko ga izvodi (glumac), kao da ga želi pridobiti svojim

argumentima, svojom izvjesnom poetikom, energijom, glumom, jednom rječju ulogom. Gledatelj tone u zagrljaj dijaloga, ne poriče, prepušta se iluziji, prepušta se vlastitim osjećajima. Međutim, govorna radnja nije jedini element kojim glumac iznosi problem. Na kameri to može biti krupni kadar i samo jedan pogled. S druge strane, fizikus glumca i tijelo kao takvo, zapravo je glavni alat kojim glumac kreira i kojim se izražava. Govor, točnije glas, također je fizički aspekt. Glas, u teoriji, nastaje vrlo jednostavnim fizičkim procesima. Cijelo tijelo glumca sudjeluje u stvaranju glasa kao rezoner. Isto tako možemo reći da glumac svojim glasom doslovno fizički dodiruje gledatelja. Glasovi koje glumac ispušta zvučni su valovi koji titraju zrakom, ulaze kroz ušku gledatelja i pomiču bubnjić koji služi kao živčana membrana. Valovi se pretvaraju u živčani impuls i mozak ih pretvara u smislenu cijelinu. Dakle glumac svojim tijelom emitira vibracije koje doslovno fizički utječu na gledatelja. Iako toga vjerojatno nije svjestan, gledatelj u kazalištu i na filmu koristi najmanje dva osjetila: vid i sluh. Stoga zaključujemo da gledatelj prima mnogo informacija. I toga glumac mora biti svjestan, da gledatelju na nesvjesnoj razini zapravo ništa ne promiče. I zato, kada glumac nije oslobođen na sceni i kada nešto skriva kao izvođač, gledatelj laik reći će to vrlo jednostavno: ovaj glumac nije bio prirodan. „Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem – to slušanje i gledanje je samo prenosno sredstvo, mi glumca poimamo tako, da se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija. Gluma dakle nije 'Schauspiel' nego – sit venia verbo – 'Mitspiel'“ (Gavella, 2005:228).

3.2. NAPETOST

Uz navedene fizičke utjecaje na gledatelja, za postizanje identifikacije važno je i pitanje napetosti. Napetost podrazumijeva neke uvjete. U dramaturškom smislu jedan od tih uvjeta je informacija. Ako smo u trenutku gledanja predstave djelomično informirani o nečemu, tada nam ostaje da nagađamo što će se dogoditi u budućnosti, tj. kakvog će oblika biti konačna i potpuna informacija. „Kao dramska forma, kazalište računa na gledateljevo očekivanje događaja, ali to se očekivanje ponajviše odnosi, zbog anticipacije, na zaključak i konačno razrješenje sukoba“ (Pavis, 2004:244). Sjedajući u gledalište, nakon početne djelomične infomiranosti očekujemo cjelovitu informaciju. Ono što nam je predstavljeno, ponuđeno je s namjerom (čije je postojanje čimbenik za odvajanje stvarnosti od iluzije) te zbog te namjernosti logički očekujemo i njenu posljedicu. Upravo u tom trenutku, dok kao gledatelji recipiramo djelomičnost, ta nas djelomičnost stavlja u polje napetosti, odnosno u prostor „između neznanja i anticipirajuće hipoteze na osnovi poznatih informacija“ (Pfister, 1998: 157).

S druge strane glumac napetost postiže promjenom. Ako gledamo osobu koja nešto čini, osjeća, trenutak promjene glumačkog djelovanja stvara napetost. Promjena se može dogoditi ako uloga svojom promjenom izlaže svoj problem na vidjelo. Isto se tako problem ili unutarnji sukob mogu izmijeniti u interakciji s partnerom ili kao reakcija na novu informaciju koju uloga prima, odnosno saznaje. Kao da se neki obrazac uloge, na koji je gledatelj naučio, odjednom izmjesti i počne se graditi novi. Upravo to uzrokuje napetost u gledatelja kojemu to izmještanje utječe na njegova očekivanja i na taj način glumac zadobiva njegovu pažnju, ali i njegovo povjerenje jer identificiranjem gledatelja s glumcom dolazi do zajedničkog dijeljenja izvjesnog osjećaja. Zapravo varkom, gledatelj misleći da doživljava tuđe osjećaje, proživljava svoje vlasite. I to je ono što Aristotel naziva *katarzom* (iako je bitno naglasiti da je katarza pojam kojim su se kasnije bavili svi filozofi i dan danas podliježe raznim tumačenjima). „Tragedija je, prema tome, oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; oponašanje se vrši ljudskom akcijom a ne naracijom, i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja“ (Aristotel, 2005:15) Na tu tvrdnju Zdeslav Dukat *(O pjesničkom umijeću)* u komentaru navodi: „Doduše, sažaljenje je osjećaj koji unosi u dušu nemir: zato je nužno da bude umjereno i odatle potreba katarze kod onih koji mu podliježu. Manje je očigledno da je i strah u istoj mjeri prisutan u kazalištu“ (Aristotel, 2005:fusnota 222;82).

3.3. RIZIK

Kako to glumac stvara napetost koja u gledatelju pobuđuje nemir? Znamo da dramu čine (sukobljeni) dramski likovi. Pfister kaže da je stupanj identifikacije recipijenta s dramskim likom „ono što neposredno utječe na napetost“ (Pfister, 1998: 159). Isto tako govori i da „potencijal napetosti raste s veličinom sadržanog rizika“ (Pfister, 1998: 159). Razmislimo li o tome u kakvom su stanju likovi u situaciji koja nam pruža osjećaj napetosti, shvatit ćemo zapravo da je to stanje gotovo uvijek svojevrsni rizik u kojemu se oni nalaze. To znači da glumac svoj problem mora manifestirati nizom rizičnih djelovanja na sceni.

Općenito, karakterizacija lika može biti slojevita, može imati cijeli spektar osobina i sadržaja koji nosi, no bez upisivanja rizika u njega ili bilo kakvog odnosa s tim rizikom, radnja koju on poduzima ili koju čini teško da će biti napeta. U dramaurškom smislu, rizik je to veći što dramski lik više toga „stavlja na kocku“, i time se pospješuje razina identifikacije gledatelja s likom. Za Pfistera „napetost u recipijenta raste s njegovim individualnim identifikacijskim angažmanom za lik i situaciju“ (Pfister, 1998: 157), pa tako bez rizika i potencijalne opasnosti kojoj je lik izložen, nema ni napetosti – upravo kao u stvarnom životu kada smo napeti zbog potencijalnog negativnog ishoda. Za glumca dakle taj angažman mora biti praktične prirode. Odluka je faktor angažmana koji stvara rizični potencijal. Odluka sama po sebi rizični je akt. Svaka odluka sa sobom nosi posljedice. Glumac u procesu donosi odluke na više razina i njegov je zadatak konstantno preuzimati odgovornost za svoje odluke. Ako glumac igrom zastupa lice, odlukama ga brani. Rizik je, dakle, kalkulacija posljedica odluke. U životu kalkulaciju činimo konstanto, ali na sceni kalkulacija je faktor koji treba zanemariti. Igrajući neku ulogu, kao glumac znam koji je ishod, koje su posljedice i taj sustav ne mogu promijeniti. Zato je zadaća glumca proživljavati rizik odluke uvijek iznova, iako on kao izvođač zna da će odluku donjeti. Dakle, glumac prvenstveno mora odlučiti da će na sceni donositi niz odluka koje su više ili manje dogovorene te će tim odlukama prikazivati problem koji je glumac opet odlukom definirao. Sustav igre brani ga od osobne odgovornosti i omogućuje mu donošenje odluka. Odluka o donošenje odluke omogućava odluku o problemu, a ta pak odluka omogućuje odluku o načinu kroz koji se problem provlači (radnja). Zadnji sustav odluka odvija se direktno na sceni prilikom izvođenja te čini začarani krug odluka koje su između ostalog posljedica mehanizma odgovarnja tekstu, liku, partneru i publici.

Zbog empatičnosti ljudske prirode i sklonosti projiciranja na druge subjekte kako bi se problem jasnije razumio, publika na sebe prima strah dramskog lika. Identificira se s opasnošću kojoj je izložena uloga koju izvodi glumac.

4. USPOSTAVLJANJE LIKA I ULOGE

Što su onda uspostavljanje lika i uspostavljanje uloge za glumca? Pojednostavljeno rečeno: igranje lika je uloga. Uloga je sadržajnost lika u odnosu na glumčevu maštu, specifičnost i habitus. Uspostaviti lik može svatko, od teoretičara, dramaturga i redatelja pa do samog glumca, jer se radi o analizi i promišljanju tog lika; dakle, čisto o teoretskom principu, dok su za uspostavljanje uloge potrebni određeni praktični procesi koje jedino glumac može upotrijebiti, uz suigru s partnerima na sceni. Međutim, proces i krajnji produkt te uloge bit će jedino u rukama glumca i smatrati se njegovim autorstvom. Uspostaviti lik znači odrediti ga prema svemu onom što znamo o njemu, o autoru koji ga je napisao, o likovima koji su mu slični, o odnosima s drugim likovima unutar teksta i slično. Stoga na taj proces kod glumca utječe i praktični dio njegova kreiranja, proces uspostavljanja uloge. Dakle, proces uspostavljanja lika nije u potpunosti odvojen proces od uspostavljanja uloge kada to čini glumac. Međutim, svijest o konkretnim glumačkim spoznajama i odlukama, točnije – spada li određena odluka u proces uspostavljanja lika ili uspostavljanja uloge, može pomoći u detekciji glumcu, radi li se o takozvanoj glumačkoj predodžbi (koja onemogućava kreaciju i postaje teret glumcu) ili ne.

Gluma je igra, a igra nije igra, ako je predvidljiva. Iako u slučaju kazališne predstave, glumac ima svijest o ishodu koji je uvijek isti, put do tog ishoda mora biti životan kako bi bio istinit. Glumac mora, kako na probama tako i pred publikom, uvijek iznova igrati istu igru. I nikada ne smije zaboraviti na suigru sa suigračima i publikom. Mali detalji, male promjene tijeka igre (ali ne i njenih pravila), čine igru živom i zabavnom. To je jedino moguće uz uvjet da glumac nikada ne dovršava svoj proces uspostavljanja uloge. Ulogu mora opetovano potvrđivati, a lik zauvijek nadograđivati. Kako se lik nadograđuje, tako se i uloga razvija i opet iznova potvrđuje sa dodanim vrijedostima.

Zato ću dalje navesti dva primjera iz dosadašnjeg rada na Akademiji.

4.1. MIROLAV KRLEŽA: LEDA (AUREL)

Kao prvi primjer osvrnut ću se na ispit 3. godine BA studija na klasi profesora Renea Medvešeka. Radili smo *Ledu* Miroslava Krleže. Zadatak je bio baviti se tekstom onoliko koliko ga uspijemo svladati, a zatim izaći na ispit. Odmah moram reći da smo igrali tri sata i trideset minuta integralnu dramu. Pokazalo se to kao veliki glumački izazov i zadatak. Prvo smo iščitavali tekst i pokušavali detektirati što bi to za nas bio organski glumački proces, kako ga prepoznati i kako ga prizvati. Opušteno držanje, scenska sloboda, organski oćuti i njihova manifestacija, pravilno međurebreno disanje i kako iznenaditi sam sebe na sceni, bili su glavni predmet rada. Nisam imao pojma što bi ti pojmovi značili. Iako ni danas nisam siguran, proces rada mi je bio iznimno koristan. Satovi su često izgledali kao neka vrsta kreativne igraonice. Na jednom nam je satu profesor podijelio kratke bajke s kojima nismo bili upoznati. Svatko je svoju pročitao samo jednom naglas, a nakon toga zadatak je bio prepričati bajku, ali kao da je to naša vlastita priča koju smo proživjeli i u kojoj poznajemo svaki detalj. Digresije, detalji i duljina bili su potpuno proizvoljni. Krenuo sam pomalo nesigurno. Poznavanje samo fabule, ali ne i točne rečenice i redoslijed opisanih elemenata, a ponekad i redoslijed događaja koji su opisani u bajci, rezultiralo je naletima bezgranične mašte koja se nalazila u meni. Mašta koja se nalazila u svakome od nas izlazila je van, dobivala je svoj oblik. Tada sam osvijestio koliko su bezgranični prostori uma i mašte koje posjedujem i kojih nisam svjestan. Iz toga sam naučio jednu jako bitnu stvar za glumca: moja mašta i moje asocijacije su onaj jedini istiniti svijet iz kojeg stvaram, a to je moguće samo uz potpunu slobodu što ne ide bez toga da pritom ne zabavljaš samoga sebe. Igrati se, i to u najbanalnijem mogućem smislu.

Kao i s bajkama nastavili smo se igrati tekstom drame. Tim načinom već smo ga prilično usvojili. Krenuli smo u prostor. Odjednom svi problemi i brige naglo su se vratili. Konstantno sam osjećao odgovornost prema liku koji tumačim. Imao sam u glavi gomile predodžbi kako taj lik razmišlja, kako on reagira, koje ga stvari muče, koja je njegova pozicija u određenoj sceni. O svemu sam tome razmišljao, ali nisam mogao biti živ na sceni. Osjećao sam se kao da ispunjavam neke zadatke koje sam si većinom sam zadao i ti su mi zadaci predstavljali ogroman teret i kočili su me u svemu što radim. Osjećao sam se kao rob svog vlastitog uma, tijela i predodžbi koje imam. Borba je to bila i na svim frontama sam gubio.

Jedan dan profesor je predložio da se odmaknemo od drame, od tih lica i od situacija, te mi za vježbu predložio igru. Nalazili smo se u sredini procesa, tekst sam većinom usvojio. Rekao je da glumac na sceni nije da bi bio neko lice nego da bi predstavljao i zastupao to lice. Jer svaki

glumac posjeduje vlastitu specifičnost tijela, vlastiti habitus. Njih nije nemoguće izmijeniti, ali svakako posjeduju granice i ograničenja preko kojih je nemoguće prijeći. Ali ako pretstavljam i zastupam lice, moj se habitus stapa sa zadanim normativom i čini smislenu cjelinu. Konkretno, počeli smo se igrati na način da prepričamo situaciju nakon koje u citatu izgovorimo što je lik odgovorio. Naprimjer: Aurel je došao pijan kući, uzrujan je, tamo je bio Urban, pili su, Aurel je živčanio oko ljubavi i jadi svoga života, derao se, izašla je Klara iz svoje sobe i počela se zgražati kako se ponaša, Urban je rekao da Klara ima pravo i da bi se trebao smiriti na što mu je Aurel odgovorio: „Nema pravo, gdje pravo, čije pravo, ta žena gnjavi me od prvoga dana kako smo se sreli nekim svojim imaginarnim pravom, ona nema prava da govori sa mnom tim autoritativnim tonom, nisam ja kriv što gospođa pati od fiksne ideje da sam ja upropastio njenu pjevačku karijeru“ (Krleža, 2001: 365). Ista se metoda može primijeniti kada glumac treba ući na scenu i izgovoriti jednu rečenicu i izaći. Kako to izvesti – noćna mora svakog glumca. Tom je prilikom profesor Medvešek, parafrazirajući nažalost ne sjećam se koga, rekao: „Glumac na sceni drka, a publika je ta koja svršava i doživljava orgazam.“ A to je zapravo ono što i Diderot tvrdi kada govori o glumčevom neposjedovanju prirodne osjećajnosti. Glumac na sceni prikazuje i zastupa neko lice gledateljima koji tako proživljavaju naizgled tuđe emocije. Ta mi se parafraza urezala u pamćenje i svaki me put podsjeća na važnost mentalnog odmaka prilikom praktičnog dijela rada na materijalu.

Otvorio mi se čitav svijet asocijacija. Sve moje ideje i predodžbe koje sam imao zaživjele su. Ništa nije nestalo, ali je dobilo lakoću. Vlastitim odmakom od lika kojeg tumačim paradoksalno se rodila uloga. Tumačio sam, predstavljao, zastupao i najvažnije postao sam živ i prisutan. Sve predodžbe koje sam imao ispunio sam, postale su punije, životnije, istinite. Napokon sam osjećao da kreiram nešto svim svojim bićem.

4.2. PIERROT, CET AMOUR ME TUE

Iako pitanje pedagogije u umjetnosti nije tema ovoga rada, ono je na neki način i rezultiralo jednim dijelom mojeg ispita iz scenskog pokreta na 1. godini MA studija. Kao glumci često si dajemo ekskluzivno pravo da nam naš kreativni proces, proces učenja ili proces otvaranja i stvaranja bude težak. Otvoriti se i dijeliti svoj unutarnji svijet kroz kreiranje, bez obzira na glumačku potrebu za time, nije lak. Točnije on zahtjeva neko vrijeme i proces. Inače bi na scenu ili pred kameru izlazili bez pripreme (što nekada i jest slučaj). Tako sam i ja na satovima scenskog pokreta ušao u otpor prema profesoru Mladenu Vasaryu. Mislim da profesor svoje znanje i svoju potrebu za pedagogijom skriva i ne dijeli sa studentima. Nisam znao čime se bavimo. Moja glumačka razmaženost da je glumac taj koji jedini zaslužuje razumijevanje, rezultirala je osobnim konfliktom. Bio sam primoran za vrijeme ispitnih rokova na kraju prvog semestra sam raditi na svojem ispitu. Tu mi je pomogao profesor Saša Božić, a ispit sam polagao kod profesorice Ivice Boban. U kurikulumu scenskog pokreta stoji da se taj semestar studenti bave karakternom maskom.

Mentor me pitao što bih ja htio raditi i ima li nešto čime se želim baviti. Želio sam istražiti prostor izražavanja kroz određenu formu. Točnije, pustio sam mu nekoliko glazbenih pjesama i videa čiji su izvođači imali jaku emotivnu interpretaciju i pozadinu. Rekao sam mu kako želim istražiti emotivnu izražajnost kroz pjevanje i dokazati ili pobiti hipotezu da je moguće prenjeti emociju bez obzira što ne znam pjevati i što tehničku pozadinu za tu formu ne posjedujem. Prihvatio je izazov. Trebalo je taj koncept uklopiti u kurikulum i brzo je pala ideja. *Pierrot,* francuski derivat comedie dell'arte. On ne nosi fizičku masku, ali njegovo je lice oslikano šminkom, najčešće suzama. Nesretno je zaljubljen u *Kolombinu*. Vječni melankolik zapeo u prošlom vremenu. Svrha njegova bivanja nalazi se u težnji za tom ljubavi. U našoj je ideji *Pierrot* nesretno zaljubljeni tip koji održava koncert koji posvećuje svojoj nikad ostvarenoj ljubavi. Svakoj pjesmi prethodi uvod koji govori o njegovoj nesreći u ljubavi i teškoći nošenja sa time. Velika je inspiracija bio David Bowie koji je jedan dio svojeg galzbenog opusa parafrazirao i poigravao se sa francuskim likom komedije dell'arte. U početku sam uvježbavao tekstove pjesama na francuskom i talijanskom. Vrijeme je proticalo, a trebalo je početi uspostavljati sam lik, samu masku, a zatim i ulogu: kako govori, kako se kreće. Jednostavnije – kreirati karakternu masku Pierrota. Paralelno sam u sebi vukao i propitivao svoje privatne motive konflikta sa profesorom Vasaryem. Konstantno sam imitirao njegovu kretnju, glas, držanje, način govora iz zabave. Iako sam u početku odbijao krenuti u smjeru kreiranja uloge na bazi svojih imitacija profesora, popustio sam. Samo od sebe nametnulo se da jednu osobu

koju zapravo ne poznajem, osim njegovih zaista osebujnih izvanjskih osobina koje odaju dojam hladnokrvnosti, iskoristim kako bi joj udahnuo emotivnost, osobnost i problem. Iako sam nakon te odluke na jedan način zaboravio da je polazište bila konkretna osoba, na kraju sam uspio napraviti odmak od te sitacije privatnosti i svojoj kreaciji pristupati objektivno, bez svojih privatnih osjećanja.

Uslijedila je sljedeća faza. Kako od čiste imitacije izvanjskih elemenata, od stilske forme koju zahtijeva karakterna maska, stvoriti živu osobu na sceni? Osobu koja živi, postoji, osjeća i ono najvažnije – ima problem. „Stilizacija može biti uvjetovana potrebom izražavanja irealnih scenskih sadržaja, no i takova irealnost morat će ostati bar u tolikoj vezi s našom organskom doživljajnom bazom u kolikoj vezi, na primjer, san sa cijelom svojom fantastikom ostaje zbiljom“ (Gavella, 2005:133). S jedne strane stilizacija i imitacija, s druge strane „ja“. Dok sam improvizirao na temu Pierrotove nesretne zaljubljenosti, koncerata koje održava svojoj jedinoj Kolombini, putovanjima, jezicima, pa čak i aktualnim događanjima, profesor je snimao i slagao dramaturšku slagalicu. Rodili su se mali monolozi koji su prethodili svakoj pjesmi koje sam kasnije razrađivao.

Radeći na materijalu savladao sam i osnovne tehnike pjevanja, tako da moja ideja o lošem pjevanju nije u potpunosti zaživjela. Nisam postao Pavarotti, ali zastupao sam i branio ulogu koju sam stvorio. Otpjevao sam pet ljubavnih pjesama, svaku tematski obradio, a jednu sam i otplesao.

5. ZAKLJUČAK

Uspostavljanje lika i uspostavljanje uloge procesi su koje je moguće definirati, ali u praksi oni su neodvojivi sustav glumačke kreacije. Svaki od tih procesa ima svoje zadanosti, te iako se odvijaju često paralelno, nikada se ne dodiruju. Njihova potencijalna dodirna točka je glumac kao takav. I glumčev je zadatak, koristeći svoje specifičnosti, habitus, tehniku, alate i znanje, te procese uvijek razvijati. U idealnom smislu ti procesi za glumce ne završavaju nikada. Čak ni onda kada glumac zna da neku ulogu više neće igrati. Onaj nezavršeni dio svakog od tih procesa glumac nosi sa sobom dalje, u svom životu i u novim kreacijama. Kada bi ti procesi stali, stala bi i svaka mogućnost za kreaciju. Svijest o ovim procesima glumcu omogućuje da si uvijek iznova zadaje nove izazove, da ih savladava, da se razvija, uči o sebi i ljudima, radi na sebi, ostvaruje sebe kao glumca i svoju potrebu za kreiranjem, te nikada ne pomisli da je svladao sve što se svladati moglo.

6. LITERATURA

1. **Gavella, Branko.** *Teorija glume.* Zagreb : CDU, 2005.

2. **Stanislavski, Konstantin Sergejević.** *Rad glumca na sebi 1,2.* Zagreb : Cekade, 1989.

3. **Pavis, Patrice.** *Pojmovnik teatra.* Zagreb : Antibarbarus, 2004.

4. **Diderot, Denis.** *Paradoks o glumcu.* Zagreb : Zora, 1958.

5. **Pfister, Manfred.** *Drama. Teorija i analiza.* Zagreb : Hrvatski centar ITI, 1998.

6. **Švacov, Vladan.** *Temelji dramaturgije.* Zagreb : Školska knjiga, 1976.

7. **Ibersfeld, An (Ubersfeld, Anne).** *Čitanje pozorišta.* Beograd : Vuk Karadžić, 1982.

8. **Krleža, Miroslav.** Glembajevi. *Leda.* Zagreb : Naklada Ljevak, 2001.

9. **Aristotel i Dukat, Zdeslav.** *O pjesničkom umijeću.* Zagreb : Školska knjiga, 2005.

PRIMJERI ISPITNIH PRODUKCIJA:

1. Miroslav Krleža: Leda, Aurel, 3BA, predmet: Gluma IIIA (klasa: prof. Rene Medvešek), ak. god. 14./15.
2. Pierrot, Cet amour me tue, 1MA, predmet: Scenski pokret IVA (prof. emerita Ivica Boban, prof. Saša Božić), ak. god. 15./16.